

REVISTA GENERAL

ADMINISTRACIÓN



CALLE DE VALENCIA, 28

AÑO II

✱

MADRID, VIERNES, 15 MARZO 1918

✱

NÚM. 8

LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA ESPAÑA ⁽¹⁾

LITERATURA CASTELLANA.—II

EN los años que preceden inmediatamente a la guerra, un escritor personalísimo, el granadino Angel Ganivet (1865-1898), formado en la soledad y en la meditación, hombre de múltiples aptitudes y de serios estudios, que vive, en los años postreros de su corta vida, los de su producción más intensa, alejado de España, siente la honda preocupación de los problemas nacionales y desenvuelve en diversos escritos, y sobre todo en su *Idearium español*, teorías nuevas encaminadas hacia una constitución ideal de nuestro país: echa de menos en su formación un progreso material que hubiese consolidado las organizaciones política e ideal, realizadas al fin de la Edad Media española; atribuye la culpa al descubrimiento y conquista de América, que vino a darnos gratuitamente lo que sólo con esfuerzo hubiésemos debido alcanzar, y propone una concentración del espíritu disperso a los cuatro puntos cardinales, una España cerrada a lo exterior que, investigadora de sus propios recursos, halle en sí los medios de una reconstitución espiritual. Místico, pensador y poeta a la vez, en su obra, que

comprende novelas de intención satírica como la *Conquista del Reino de Maya*, estudios de psicología como *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, dramas simbólicos de forma calderoniana, como *El escultor de su alma*, cartas, artículos, ensayos rebosantes de ideas altas, hállese el germen de muchos conceptos que más tarde se desarrollaron en nuestra literatura; la influencia que su persona y sus ideas ejercieron sobre un núcleo selecto de amigos, con los que mantuvo larga correspondencia, sólo en parte publicada, y que no es lo menos interesante de su labor, hubo de ser grandísima. Y no podemos recordarle en este aspecto sin mencionar a Francisco Navarro Ledesma (1869-1905), su amigo constante, muerto también en plena juventud, cuando empezaba a conquistar en el terreno puramente literario merecida fama, que logró principalmente con su *Vida del Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*.

Con la guerra viniéronse abajo muchos valores, intangibles antes; los estudios geológicos habían declarado la escasa fertilidad de nuestro suelo; una dura lección había sepultado la leyenda secular de nuestras armas invencibles; el mal-

(1) Véase el número anterior.

estar económico, en ciudades y campos, mostraba caracteres agudos; cuarteados los viejos edificios que la fantasía mantuvo en pie, veíase su interior, desolado y tétrico; la crítica no respetaba ya nada, y la palabra eléctrica de Joaquín Costa (1846-1911), como si tuviese toda la fuerza que faltaba a su gigantesco cuerpo semiparalítico, sacudía el espíritu nacional y sentaba las bases de una completa reconstitución interior: había para ello que romper con lo pasado, que estorbaba; había, como entonces se dijo, que cerrar con triple llave el sepulcro del Cid.

Toda una literatura surgió entonces, en pequeñas revistas, efímeras las más de ellas: *Germinal*, *Vida Nueva*, *Electra*, *Juventud*, en que lo político se unió a lo literario; *La Vida Literaria*, las innumerables revistas de Villaespesa, y más recientes, las de Martínez Sierra, *Helios*, *Renacimiento*, ya casi de ahora, representan fases sucesivas de un solo esfuerzo; como la revista que surgía reemplazaba a la que había caído, la continuidad del empuje fué eficaz. Nombres nuevos empezaron a destacarse.

En la literatura anterior a la guerra lo establecido se admitía sin reparo, o, cuando éste se mostraba, consistía en un comentario irónico, en una sátira más divertida que punzante. Veíase a nuestro pueblo como algo curioso, pintoresco: su vida interesaba como cuadro de costumbres. La inquietud religiosa no había penetrado en los espíritus, y en lo social no se pasaba de la superficie: los escritores avanzados eran, sencillamente, anticlericales y republicanos; sólo en Galdós había atisbos de problemas más hondos. En cuanto a la forma, la impersonalidad y el descuido imperaban: esforzábanse nuestros buenos escritores por reproducir la lengua hablada, sin separar en ella los elementos artísticos de la parte advenediza y viciosa; limitábase con esto el vocabulario, porque la lengua hablada que se tomaba como tipo no era la del campo, sino la de una inculta y poco cultivada clase media; los eruditos escribían una lengua que nunca se habló, que nunca se hablará, empeñados en desenterrar lo muerto del idioma para sepultarlo de nuevo en ilegibles disertacio-

nes. La nueva generación tenía que reaccionar contra todo esto, y en la negación, más que en las afirmaciones, se manifestó su innegable unidad. Empezó a suscitarse la curiosidad por los pensadores, los poetas, los novelistas del extranjero que habían influido de modo más decisivo en la transformación de la conciencia de Europa, y por primera vez sonaron los nombres y se leyeron las obras de Emerson, Carlyle, Ruskin, Nietzsche, Dostoyevski, Tolstoy, Ibsen, Wilde, France, Verlaine, Maeterlinck, D'Annunzio, Gorki.

Entre los que primeramente son conocidos del público un novelista vasco, Pío Baroja (n. en 1872), se afirma con fuerte personalidad. Desde los esbozos que forman sus *Vidas sombrías*, en que aparece una mano vigorosa, maestra en el análisis, y desde sus primeras novelas en que las preocupaciones sociales encarnan en vivos personajes de individualismo bien acusado, muéstrase Baroja como un hombre de acción cuya fuerza de vida se ha encauzado por la literatura; literatura de rebelde, que protesta contra una sociedad mezquina, no con la queja romántica del oprimido que espera hallar justicia en el *centro de las almas*, sino con ansias de destructor y dominador. Nietzsche, los novelistas rusos han influido sin duda en él. Algunas de sus obras primeras han sido consideradas, justamente, como una transformación de la novela picaresca: así la que se titula *Aventuras inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. El espíritu inquieto, estrafalario y sutil del protagonista, no falta nunca en las novelas de Baroja, ya reconcentrado en un personaje, ya repartido entre varios. Las tres novelas que forman serie, *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, con el título general de *La lucha por la vida*, las que reúne bajo amplias denominaciones como *La raza*, *las ciudades*, nos ofrecen distintas encarnaciones de Paradox, que en otra novela dialogada *Paradox Rey*, no sin analogía con alguna de Ganivet, se nos aparece transfigurado y exaltado sin pérdida de sus caracteres esenciales. No es Paradox un autorretrato: más bien lo sería el Fernando Ossorio de *Camino de perfección*.

otra de las primeras novelas de Baroja, uno de sus libros de mayor intensidad emotiva, cuyo tema, transportado de tono y de ambiente, ha de resonar años después en las páginas de *César o nada*. Más recientemente, ha estudiado Baroja en una serie de novelas, un tipo real, en el que ve entarnado su ideal de vida: el conspirador Aviraneta, su pariente, que toma parte en las principales revueltas de los comienzos del siglo XIX. Significativo es el título general que ha dado a la serie: *Memorias de un hombre de acción*. No es posible olvidar las dos colecciones de artículos tituladas *Tablado* y *Nuevo tablado de Arlequín*, en que hay algunos altamente significativos, como las notas personales que ha reunido en el tomo *Juventud-Egolatría*.

Al lado de Baroja aparece, en las revistas jóvenes del tiempo de la guerra, el nombre de José Martínez Ruiz (n. en 1876), hoy subsecretario de Instrucción pública. Agresivo, violento cuando firmaba con su verdadero nombre, volvióse Martínez Ruiz mesurado, ecuaníme, al adoptar el pseudónimo de *Asorin*, que ha hecho famoso. Pero, mirándolo bien, todo aquel ímpetu y acometividad de antes persiste en el gran escritor de hoy, que ha logrado, después de llamativas singularidades de estilo, que en él tuvieron encanto especial, vestir sus ideas con el ropaje castellano más armonioso, más lleno de claridad interior, más tersamente expresivo que se pueda imaginar. En sus novelas, en sus artículos políticos y literarios, muéstrase siempre el mismo minucioso, agudo, clarividente investigador de la realidad española, ya en los pueblos de Castilla, de la Mancha, de Levante, en que sobreviven viejas costumbres, oficios que desaparecen, ya, más tarde en los libros, que ha comentado, revisándolos con un noble criterio actual para sacar de ellos lo que hay de fecundo, de vivo en la obra de nuestros antiguos escritores. Pero no es un erudito, en el vulgar sentido de la palabra; es, más bien, lo contrario. No le mueve curiosidad de lo raro, afán de catalogación, goce solitario y celoso, sino comunicativa cordialidad, amor de lo que aún palpita entre lo que someras miradas juzgarían muerto.

Don Ramón del Valle-Inclán (n. en 1869), ha traído a la literatura posterior a la guerra un concepto artístico del lenguaje, muy diverso, en verdad, del de nuestros casticistas; las palabras tienen para él, a más de un significado, un valor de unción, cualidades distintas, colores, matices, que el escritor está obligado a poner en juego. Y sabido es que en literatura no pueden darse por separado las novedades técnicas sin que impliquen una renovación total del arte del escritor. Esfuérzase Valle-Inclán por suprimir en sus obras los elementos de caducidad, aquellos que el tiempo aja y descompone. No huye de lo que se llama *carácter*, ni de lo que se llama *época*, ni de lo que se llama *ambiente*; pero ¡cuán lejos están sus libros de aquellos en que campean esas cualidades que exigen concreta precisión! Valle-Inclán sabe quitar a aquellas palabras toda menuda significación pintoresca para llevarlas a punto de transfiguración. Trata todos sus asuntos como poeta, y a nadie le extrañó verle emplear el verso como medio de expresión, muchos años después de ser conocido solamente como escritor en prosa. Su nombre va unido a las creaciones del Marqués de Bradomín, última encarnación del tipo de Don Juan, y héroe de las cuatro *Sonatas*; al *Don Juan Manuel* de las dos comedias bárbaras, *Aguila de blasón* y *Romance de lobos*; a las figuras primitivas de *Flor de santidad* y de *Voces de gesta*. Esta última obra, representada, así como otras de distinta tendencia, que nos dan la última fase de su actividad, consagrada principalmente al teatro, no tiene, sin embargo, el vigor de las dos comedias bárbaras aludidas, ni llega, quizá, a la altura de *El embrujado*. En un libro teórico, *La lámpara maravillosa*, hace Valle-Inclán personalísima exposición de sus ideas estéticas.

La inquietud religiosa manifiéstase como tema dominante en las poesías y ensayos de D. Miguel de Unamuno (n. en 1862), en forma que nunca había revestido en España, pueblo tranquilo en sus creencias o en su falta de creencias. Unamuno es un protestante, y, si los tiempos fuesen propicios, sería el reformador de la iglesia española: temple tie-

ne para ello. Su Cristo, había de ser, probablemente, el rudo Cristo ibérico cantado en una de sus más hermosas poesías. Como protestante ha examinado, no ya las cosas de la religión, sino aun las mismas obras literarias; su *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno*, que a tantos eruditos cervantistas ha indignado, es una manifiesta aplicación del libre examen. Más conocido que por su obra de pensador y de poeta es entre nosotros por algo mucho más exterior, por su labor de polemista, y tiénesele por el enemigo más decidido de la *europización* de España; él quiere que nos *africanicemos*, ideal no muy alejado del que proclamaba Angel Ganivet, y en el que no se ha de ver, ni mucho menos, un ansia de expansión colonial. Pero a Unamuno se le debe, en buena parte, la actual expansión del pensamiento español: se le traduce en el extranjero; en la América latina se escucha con respeto su voz. Es, en sus cualidades, contrario a la medida, al orden, que tanto place al espíritu francés: desordenado, impetuoso, contradictorio, complácese en sorprender y en despertar inquietudes. Unamuno pudiera ser una conciencia en vela siempre para España: él ha dicho que, puesto entre dos campos enemigos, suministra cartuchos a ambos ejércitos combatientes; y es verdad, sólo que, alguna vez, le alcanzan los tiros de uno y otro bando.

Su obra de pensador se compone de breves *Ensayos* (que forman ya cinco tomos, sin que la colección esté aún completa) y de ensayos mayores, como el citado sobre el Quijote y el *Sentimiento trágico en la vida*, su obra capital acaso. A la luz del pensador explícase la obra del poeta, que en dos tomos publicados, *Poesías* y *Rosario de sonetos líricos*, así como en el poema *El Cristo de Velázquez*, sólo conocido fragmentariamente por lecturas públicas, pone en la poesía española sus tonos rudos y varoniles, su inquietud filosófica y religiosa; y también la producción del novelista, que después de *Paz en la guerra*, libro con que se estrenó, ha dado en *Amor y Pedagogía*, en *Niebla* y en muchos cuentos, notas muy

hondas y personales, antes de llegar a los descarnados estudios de pasión que se llaman *Nada menos que todo un hombre*, *Abel Sánchez* y *Fedora*. Esta última es una tragedia, aún no representada ni impresa, que renueva los términos del Hipólito de Eurípides.

El genio de Pérez Galdós, que ya ha habido dado con su *Realidad*, una de las notas más altas del teatro español contemporáneo, vuélvese principalmente a la escena en los años últimos. De éstos, la obra más fuerte es acaso *El abuelo*, que nos presenta una tesis no nueva: la del amor que se sobrepone a la fuerza de la sangre. Pero la acción dramática es tan firme, corre por todo el drama un soplo de inspiración tan sostenido, que alcanza verdadera grandeza. Obras de combate, si no en el propósito del autor, por la fuerza de las circunstancias en que se estrenaron, son *Electra* y *Casandra*. En ellas, como en todo su teatro, ve Galdós a sus personajes, y sabe hacérmolos ver, como son por dentro, contruyendo sus obras con sencillez y sobriedad cada vez mayores.

Al lado de Galdós, y triunfante después de muchos años de verse discutido, aparece hoy la figura de Jacinto Benavente (n. 1866), que en sus primeras obras de éxito llevó al teatro la vida moderna en su frívola complejidad. Sin asunto casi, daba a sus personajes agudos, mordaces, un lenguaje hasta entonces nunca oído en la escena española, libre casi por completo de apartes, de monólogos, de tiradas sonoras. Poco a poco, su visión se fué ampliando, y la *Noche del sábado*, el *Dragón de fuego*, la *Princesa Bebé*, *Sacrificios*, marcan etapas de su evolución hacia un gran arte humano, comprensivo, desdeñoso y piadoso a la vez, que había de producir su obra maestra, la farsa titulada *Los intereses creados*; algunos cuadros sombríos de la clase media española, sin más ideal que el de una mezquina apariencia, cuya natural pequeñez no bastan a encubrir las recargadas tintas oscuras que el autor prodiga, preceden a su obra capital en el terreno dramático, *La malquerida*, tragedia rústica, violenta y áspera, construída a grandes planos, con una sobriedad sólo desvir-

tuada en el desenlace por algunas frases inútiles y efectistas. Después ha tocado Benavente en algunas de sus obras temas de actualidad política.

Los hermanos Alvarez Quintero (Serafín, n. en 1871, y Joaquín, n. en 1873), favoritos del público, saben hallar, halagar y aun forzar sus gustos; han intentado todos los géneros, desde el drama hasta el género chico, pero lo mejor de su obra está en las picecillas cortas de ambiente andaluz: son como aromáticos cigarrillos, que se saborean con agrado y se deshacen en humo. Un personaje cualquiera de los hermanos Quintero, no nos evoca tipos y personas que por el mundo hemos encontrado: todos tienen un aire de familia, un alma terriblemente sentimental, un chiste casi siempre gracioso en los labios y un estribillo en que, muy a menudo se basa toda su fuerza cómica. En obras como *Las de Caín*, el cruce de estas muletillas llega a ser abrumador es la teoría del "leit-motiv" traída a la literatura y llevada hasta la exageración.

Una cuerda sentimental hace vibrar con harta frecuencia Gregorio Martínez Sierra (n. en 1880), famoso por su *Canción de cuna*, obra llena de optimismo. El mundo, para el autor, es bueno esencialmente, y el mal sólo sirve para poner de relieve la bondad humana. La vida es algo suave y gris en que el amor no se llama sino cariño, y el dolor es pura tristeza. Algo se salen de este concepto general las dos obras que juzgamos preferibles entre las suyas, muy anterior una de ellas a la que obtuvo éxito definitivo: *la Sombra del padre*, que tiene un pensamiento y escenas de verdadera intensidad dramática, y *Madame Pepita*, caricatura sentimental, no comprendida por los actores que la representaron ni por el público que la juzgó. Es de alabar siempre en las obras de Martínez Sierra un porte literario excelente. En la novela, en la poesía, en la narración de viajes, en todos los géneros ha dejado muestras de valor; ya hemos hablado de las revistas en que cooperó al movimiento literario actual, en el que ha desempeñado, asimismo, importante papel como director de una empresa editorial, la Biblioteca Re-

nacimiento, y más tarde como director de una compañía dramática, a la que se deben muy nobles intentos artísticos.

Joaquín Dicenta (1860-1917) nunca logró igualar con otras obras el éxito que obtuvo con su poderoso *Juan José*; trató de combinar su romanticismo fundamental con las corrientes naturalistas, en el teatro, en la novela y en la poesía. Autor mundano, que acierta en ocasiones con los gustos de lo que se llama "el abono" en teatros de moda, es Manuel Linares Rivas (n. en 1865). Infinitos son los autores populares que cultivan el llamado "género chico", en el cual la "zarzuela grande", que privó en la generación de nuestros abuelos, ha ido concentrándose como para salir al encuentro de la "tonadilla" clásica. El cuadro de costumbres, el drama rápido, el sainete lleno de chistes y retruécanos, la parodia, la revista, todo cabe en este "género chico"; autores y músicos, estos últimos sobre todo, han dejado en él buena parte de la gracia y el ingenio de estos años últimos, lo cual no impide que en sus escenas se halle, todavía en mayor abundancia, un inagotable cúmulo de insulsez y chabacanería. ¿A qué citar autores? Teatro popular por excelencia, sus producciones ganarían bajo el anónimo; pero no es esto lo que ocurre, y el género da a la curiosidad pública nombres que coloca a la par de los más excelsos. Algunos están en primera línea con respecto a la ganancia material. En la mezquindad de nuestra vida literaria, solamente el teatro *nourrit son homme*; algo de esto ocurre en los demás países, pero en España tiene un sentido absoluto.

Ello no quita para que señalemos condiciones excepcionales de hombres de teatro en autores como Ricardo de la Vega (1839-1910), sainetero de cepa clásica, y Carlos Arniches (n. en 1866), para no citar sino a los principales. Género aparte constituye la pieza cómica en que el abuso del retruécano en la palabra y del absurdo en la acción llegan a lo inverosímil: "astrakanadas" suele llamarse a las obras de esta especie, que tienen sus teatros, sus autores y su público.

Hemos dejado aparte el "teatro poético". Más de una vez, críticos y perio-

distas han llamado a los poetas indicándoles que su puesto estaba en el teatro y considerándolos poco menos que como los salvadores de nuestra literatura dramática. Error manifiesto: los poetas dramáticos, únicos que en el teatro pueden triunfar, estaban ya en la escena. Obras maestras de nuestro teatro poético eran, en prosa, *El abuelo*, *El Dragón de fuego*, *Los intereses creados*, las *Comedias bárbaras*, de Valle-Inclán. A los poetas líricos no les quedaba más que el triunfo momentáneo y el subsiguiente decaimiento. Eduardo Marquina (n. en 1879), que en *Las hijas del Cid* había dado con un asunto y lo había tratado vigorosamente, siguiendo las rudas huellas del viejo *Cantar del Mío Cid*, debilitó su inspiración en las obras que vinieron después, entre las cuales gozó del éxito, en especial, la titulada *En Flandes se ha puesto el sol*. Lo ambicioso del título da idea de la dificultad de la empresa; el título dice que no es un choque de caracteres, que no es algo esencialmente dramático, sino más bien algo épico lo que el autor persigue. Y esto es, en verdad, Eduardo Marquina, un poeta épico, que posee plasticidad y grandilocuencia, y que, cuando más humanamente ha descendido a campos más reducidos ha sabido encontrar notas de un claro y noble lirismo, como en sus *Elegías*, versos de amor en los que se percibe, no un empeño literario, sino el acento cálido y vibrante de un hombre. Nos ha dado con su *Vendimión* un vasto poema alegórico, única muestra del género en nuestras letras recientes; acaso lo más alto de la inspiración de Marquina se encuentre en este poema. En versos encendidos, ha entonado las *Canciones del momento*, que recogen palpitaciones del alma universal en comentarios líricos de los temas que la actualidad le ponía de-

lante. Ha ambicionado el título de poeta civil; pero, más tarde, por desgracia, el teatro le acaparó, y ya sabemos que sus mejores cualidades no son dramáticas.

Menos aún lo son las de Francisco Villaespesa (n. en 1874), poeta andaluz, que tiene del drama en verso el mismo concepto que de una "velada poética"; para él no es más que una serie de trozos líricos que recitan alternativamente los diversos personajes. En otros poetas menores, que adoptaron semejante sistema, esos trozos ni siquiera son entretenidos. En las obras de Villaespesa, bien declarados, valen por las escenas que escamotean; muchos de ellos están transportados a la obra dramática desde libros líricos del autor, muy anteriores en fecha. Innumerables tomos de poesías ha publicado Francisco Villaespesa, quizá unos cuarenta; y a través de repeticiones, a fuerza de diluir, de variar, de ensayar de nuevo unos cuantos temas, ha llegado a cristalizar algunas poesías que cantan perennes en la memoria, si no son de las primeras que escribió, y han ido luego evaporándose en las sucesivas transformaciones. El paganismo, el oriente, renacimiento, las épocas de fausto y lujuria, son las que prefiere; pero no por eso ha dejado de cantar intimidades y dolores, encontrando en ellos quizá las notas más comunicativas de su inspiración. La forma en Villaespesa es fácil y muchas veces peca de fácil; y muchas veces más, sólo es forma; y como la forma poética ha de estar determinada por el contenido, lo exiguo de éste en gran parte de la producción de Villaespesa la hace, en muchas ocasiones, inconsistente. Entre todos los poetas españoles es el único que ha reflejado distintas influencias de los poetas hispanoamericanos.

E. DIEZ-CANEDO

EL GENIO Y SU OBRA

QUE el genio sea un hombre tan hombre como los demás es ciertamente indiscutible. Como lo es que la línea divisoria entre los que son genios y los que no lo son no es tan fácil de trazar,

porque en esto, como en todas las cosas, es más lo relativo que lo absoluto. Lo que sí podemos afirmar es que hay ciertos hombres extraordinarios, llámense genios, héroes o santos cuyas acciones re-

basan gigantescamente el nivel común y se alzan a modo de faro o de atalaya en redor de los cuales agrúpanse los demás hombres y hombreceillos para recibir su luz y seguir sus huellas. De estos grandes hombres forma frecuentemente el vulgo, y aun no pocas personas que en él desdenarían contarse, una idea, un concepto equivocado.

Acostúmbrase, en efecto, a juzgarlos únicamente por sus actos sublimes o heroicos, por sus obras maestras, y olvidan que para llegar a resultados tales se requiere pasar por una fuerte educación, por una perseverante labor de ensayos de que, en absoluto, hacen caso omiso. Para ellos son los tales unos seres semidivinos, fantásticos, que obran impelidos por una extraña fuerza ajena por completo a su voluntad; y que en un momento determinado sienten en su espíritu el escondido soplo de la inspiración y acometen este acto o aquella empresa sin que les sea dado contradecir tan soberanos impulsos. Son los elegidos, los mesías, los infalibles. Y en esto hay mucho de erróneo. Y mucho de fanático y hasta de estéril. Porque si juzgamos a los santos por sus milagros, a los héroes por sus hazañas y a los genios del Arte por sus inmortales versiones, necesariamente al contemplarnos incapaces de hacer otro tanto

«si juzgamos sabiamente
daremos lo no venido
por pasado»

esto es, renunciaremos a perder el tiempo intentando lo que no ha de estar al alcance de nuestras miseras fuerzas. Por eso decía que el concepto antedicho llevaba en sí un germen de esterilidad. Ya que si conocemos la humana naturaleza, habremos de confesar que los pecados de los santos han hecho más santos que sus milagros; y del mismo modo, los yerros y desaciertos de los grandes poetas, cuando bien se conozcan, producirán más poetas que sus mismos divinos poemas.

Y refiriéndome ya exclusivamente a los genios literarios ¿no es verdad que de ordinario es este el concepto que de ellos se tiene?

Desde su más tierna infancia demostró excepcionales aptitudes y desmedida

inclinación a lo que había más tarde de constituir su inmarcesible gloria. Ya cuando empezó a leer, devoraba con rara fruición cuantos escritos caían en sus manos, y, a hurtadillas de sus padres que le permitían entretenerse en tales pasatiempos (esto de la oposición paterna es cosa ineludible), componía versos y urdía fantásticas comedias poniendo a prueba su infantil imaginación. ¿A qué seguir? Todos sabemos la eterna leyenda. Luego, ya adulto, sintió un día un sobresalto inesperado, un misterioso llamamiento, y presa de oculta emoción resbaló su mano sobre el papiro, pergamino o papel—según la época—y, sin una vacilación, sin un tropiezo ni tacha escribió su célebre obra maestra, pasmo de tantas generaciones, como si se la dictasen al oído.

Y a las demás que hizo que se las lleve la trampa. Convengamos en que no es esta recta manera de juzgar. No: el genio ni se forma porque sí ni lleva a su cabo su obra porque así estuviese escrito; muy otra cosa es la que nos enseña la Historia; estudiemos a conciencia sus anales y pronto nos explicaremos lo que en un principio se nos antojaba incomprendible.

Si queremos darnos cuenta exacta de lo que la obra del genio significa, hemos de comenzar por estudiar su biografía. Cuántas veces un hecho, un dato que pudiera parecer insignificante no da la clave que ha de aclarar frecuentes enigmas de su obra. El conocimiento de la biografía supone una clara noción de la cronología, tan importante siempre, y, por de contado; del medio ambiente, de la vida social de la época. Y no se diga que esto de la vida, de que si nació en tal o cual parte, si hizo esto o dejó de hacer lo otro es cosa que nada tiene que ver con el mérito de la obra que es lo que tenemos que estudiar. En los autores pequeños, en el rebaño de malos y medianos poetas, todavía podrá admitirse este aserto. Con conocer su obra mejor, la única buena que por casualidad les salió, se dará el artista por satisfecho; aunque al erudito no le podamos, en justicia, privar de su noble sed de ciencia que le lleve a trabajar sobre cosas que nada tienen

de literarias, mas que tal vez encierren algún dato interesante para esclarecer algún tenebroso pasaje. Pero en tratándose del genio ya no es lo mismo. Todo lo que con él se relacione nos debe interesar con igual empeño, puesto que siempre, por fructuosas que hayan sido nuestras investigaciones, habrá algo importante que se nos escape. Y es que siempre será más literario, aunque a primera vista parezca paradójico, conocer, por ejemplo, de qué color era el cabello de la amada del poeta que desentrañar algún ripioso poema inédito de un lamentable poetaastro sacándolo del piadoso olvido en que yacía.

Después de saber cómo fué el hombre, debemos estudiarle en sus obras, leyéndolas *todas*, geniales, buenas o malas, que de éstas pocas habrá en el parnaso de los auténticos genios. Claro es que si el nuestro hubiera sido muy fecundo, no es absolutamente necesario que conozcamos toda su labor aunque siempre será conveniente que leamos mucho y, a ser posible, obras de carácter diverso. No apreciaremos una personalidad literaria si la juzgamos sólo por una obra, aunque ésta sea la mejor. Por el contrario, si las leemos todas, nos formaremos un concepto completo de su espíritu, de su idiosincrasia literaria, y sólo así podremos estimar en su justo valor la obra consagrada. Aprenderemos a considerarla, no como un milagro aislado nacido por arte de magia, sino como la lógica resultante de un fuerte temperamento adiestrado en repetidos y frustrados ensayos. Es decir, que si nada sabemos de las otras obras del maestro, no llegaremos a apreciar suficientemente su obra cumbre que siempre tendrá para nosotros mucho de misteriosa.

Pero aunque así no fuera, ¿no tendrían las tales obras suficiente mérito absoluto e intrínseco que por sí mismas nos atraiga y nos seduzca? Indudablemente; las obras más flojas de los grandes ingenios, y no digamos de los genios, suelen ser, con todos sus defectos, más interesantes que las más acertadas y discretas que se deban a los talentos modestos. Y no es, por otra parte, caso esporádico en la historia literaria el que una obra consi-

derada tradicionalmente como secundaria pase a ocupar el lugar más importante entre las de su autor. Tan persuadido estoy de esto, que yo aconsejaría a los jóvenes alumnos de historia literaria que, en vez de leer las consabidas antologías de *trozos escogidos*, minúsculos retazos de los mejores autores casi del todo inútiles y abundante copia de vulgaridades de innúmeros dioscecillos menores, regalasen su espíritu con la lectura de las obras completas, aunque no fuese más que de pocos y auténticos genios. Si así lo hacemos, las coincidencias que hallemos entre las diversas obras, nos irán ilustrando sobre el respectivo valor de cada una; podremos con franca libertad ir señalando los defectos de la obra maestra, que no hay obra por acabada que sea que deje de tenerlos. Resulta, por otro lado, interesantísimo ir penetrando a través del alma del poeta, que nos será tanto más familiar cuanto más la observemos en esas otras obras, por lo común más espontáneas y sinceras. Porque el verdor al concebir y desarrollar su inmortal poema parece que se desprende de sí mismo y adoptando una *pose* de genio, acierta objetivamente con pasmosa clarividencia que quizás perjudique un poco al valor subjetivo de la obra. Su personalidad aparece algo difusa y diríase que todas las grandes creaciones geniales se asemejan un poco, tienen un cierto aire de familia. Es muy posible que esto no sea así; pero en la práctica no estamos habituados a verlo de otro modo y siempre hallaremos más sinceridad, más calor de intimidad en las restantes producciones, sobre todo si son de juventud. Entonces aparece el corazón en toda su hermosa virginidad; el entusiasmo, la ingenuidad nos muestran su espíritu con una clara transparencia. Y hasta los mismos defectos y torpezas nos son simpáticos porque contribuyen a enriquecer la imagen que de su alma nos forjamos y bien sabido es que nada hay tan personal como nuestros vicios, siempre más característicos que nuestras virtudes.

Aprenderemos en ellas que para triunfar se requiere una indomable fuerza de voluntad revelada en una ejemplar cons-

tancia en el trabajo. ¡Cuántos titubeos, cuántas vulgaridades, cuántos ripios hubieron de escribir los mismos genios que luego asombraron a la humanidad con sus gloriosas maravillas! No nos desalentemos, pues, porque en nuestra senda nos estorben el paso imprevistas dificultades y repetidos obstáculos. Hagamos acopio de fuerza y de constancia y tratemos de ir salvando los escollos uno por uno. Acordémonos de que ellos así lo hubieron menester. Y si ciertamente, a muy pocos es concedida la gracia de su genial

entendimiento, en las manos de todos está el amor al trabajo y el entusiasmo por la labor, con lo que llegaremos adonde nunca hubiéramos podido soñar. Y si ni aun esto consiguiéramos, nadie nos podrá arrebatarnos el deleite y el orgullo de haber disfrutado cuanto estaba en nuestras fuerzas de la obra integra del coloso y de haber sorprendido los secretos de su alma en una confidente fraternidad espiritual.

GERARDO DIEGO CENDOYA

LOS CLÁSICOS: MOLIÈRE

La vida de Molière es la de todo comediante francés del siglo XVII: una serie de peregrinaciones por las provincias, en busca de dinero, a costa de

toda clase de fatigas, y cuando el éxito le permitió quedarse en París, por un poco de gloria y cierta familiaridad con los grandes, trabajos más duros aún y humillaciones de todo género. Era entonces su profesión considerada como servil, y los señores tenían derecho a todo. Los que hubieran querido que fuese Molière un marido calderoniano, o que tratase a los nobles de igual a igual, no reparan en el espíritu del tiempo. Condescendencia en ellos, y nada más, era la amistad con los inferiores. Y Molière fue toda su vida un "inferior"; pero tuvo lo que a ellos les faltaba: el genio que le había de hacer inmortal.

Juan Bautista Poquelin, que tomó el

nombre de Molière, cuando, resuelto a dedicarse al teatro, riñó con su familia, había nacido en París el 15 de enero de 1622. Su padre era tapicero, ayuda de

cámara del rey, y destinaba al hijo a su misma profesión y empleo. Hizole, sin embargo, seguir estudios en el Colegio de Clermont. Le dejó estudiar filosofía con Gassendi y hacerse abogado en la universidad de Orleans. Pero el hijo, enamorado del Teatro, todo lo abandonó para hacerse cómico. Unido a varios amigos, los Béjart y otros, fundó en París el Illustre Théâtre, que no pudo prosperar. Sale luego a provincias, por donde anda errante doce años, hasta 1658. El 24

de octubre de este año representa en el Louvre. En 1661 se le concede la sala construida por Richelieu en el Palais Royal. Cásase, en 1662, con Armanda Béjart, hija de Magdalena, la ac-



JUAN BAUTISTA POQUELIN,
MOLIÈRE
(1622-1673)

triz que pasó su juventud al lado de Molière. En esto se fundaron los enemigos del poeta para acusarle de incestuoso. Acusáronle también de impio, de plagario. Sobre todo, desde el triunfo que logró en 1662 con la Escuela de las Mujeres, sus enemigos no escatiman injurias ni ataques. Algunas obras que escribe Molière, por inspiración propia, o de orden del rey, no son sino contestaciones a aquellos ataques: así la Crítica de la Escuela de las Mujeres, La Improvisación de Versalles. Después de El matrimonio a la fuerza y La Princesa de Elide, estrena el Tartufo (1664) que es origen de polémicas sin cuento. El sentido de los ataques que ocasionaron su prohibición lo explica Molière en el prólogo que puso a su obra con una anécdota: "Ocho días después de que la prohibiesen, representaron ante la corte una pieza titulada Scaramouche Ermitaño; y el rey, al salir, dijo al gran príncipe a quien me refiero (Condé): "Quisiera saber por qué los que tanto se escandalizan con la comedia de Molière, nada dicen de Scaramouche". A lo que contestó el príncipe: "La razón de ello está en que la comedia de Scaramouche pone en ridículo al cielo y a la religión que a esos señores les tienen sin cuidado; pero la de Molière los pone a ellos en ridículo, y eso no lo pueden sufrir".

Entretanto Molière y sus cómicos han sido elevados a la categoría de comediante del rey, con 6.000 libras de pensión. Desde 1665 escribe el Don Juan, el Amor médico, el Misántropo, el Avaro, el Burgués caballero, las Picardías de Scapin, las Sabihondas (*les Femmes Savantes*) y el Enfermo imaginario. Se representaba esta comedia, en 1673, cuando Molière cayó enfermo y murió, el 17 de febrero.

En su juventud escribió comedias cuyo título sólo se conserva, y una tragedia, perdida también, La Tebaida. En 1653 dió al teatro, en Lyon, el Atolondrado. De su época de comediante provinciano son El despecho amoroso, Las preciosas ridículas, Sganarelle, Don García de Navarra y la Escuela de los maridos. A este le dan interés autobiográfico las preocupaciones conyugales de Molière, re-

flejadas en sus personajes. Armanda Béjart, mucho más joven que él fué coqueta y ligera; le dió tres hijos, y muerto Molière se casó con el cómico Guérin d'Estriché.

Molière se inspiró en muchos autores, y de aquí que se le llamara plagario. Toma una escena de Cyrano de Bergerac, diálogos de Rabelais, situaciones de Scarron; asuntos de Boccaccio y de Plauto, de Tirso y de Moreto. No hay que olvidarse de que Molière era cómico y de que, para las necesidades de su compañía echaba mano de cuanto le parecía oportuno, en cierto modo lo mismo que Shakespeare. Lo que de nadie tomó, como todos los escritores verdaderamente grandes, fué la cantidad de vida que infundió en sus creaciones, su penetración de los caracteres; su estudio de las pasiones del hombre; pero a diferencia de Shakespeare que profundizó en la parte trágica—sus comedias son, más que otra cosa, deliciosas fantasías—Molière ahondó por el lado cómico. Esto no quita para que, aun tratados así, tengan algunos personajes suyos una sombría grandeza. Por ejemplo, Tartufo. De este ha escrito un actor de hoy, el célebre Silvain, de la Comedia Francesa; "Silueta, sí; la palabra me parece exacta. En empresa tan aventurada como la suya, el poeta había de reconcentrar todo su esfuerzo en algunas escenas tópicas, poner bala en lugar de perdigones, dar fuerte para dar bien. No traza su Tartufo valiéndose de ligeros toques sucesivos y multiplicados, como su Harpagon o su Alceste, por ejemplo. No; lo pone bruscamente en pie, con toda su altura, de sopetón, en silueta; pero ¡qué silueta! Silueta cuya negra sombra domina todo el teatro, hasta cuando Tartufo no está presente y se le espera; silueta que, de escena en escena—en dos escenas está todo su papel visible—se va extendiendo, agrandando, va envolviéndolo todo en su sombra negra, y que, lógicamente, debería, en el desenlace, hundirlo todo: el honor del marido, la virtud de Elmira, la discreción y afabilidad de Cleantes, el amor de Valerio y de Mariana, la fortuna de Orgon."

Esta verdad fundamental y esta reali-

zación esencialmente poética de sus tipos centrales en un marco, a veces convencional, es la más clara virtud de Molière. Pero en ese marco convencional, ¡qué inventiva de tipos y situaciones! ¡qué ingenio en el diálogo, constantemente vivo, sorprendente y despierto! Se ha dicho que Molière escribe mal; que su construcción no es correcta, que sus versos no son exquisitos, que repite sin cesar rimas y que muchas son ripios. Todo esto es evidente, pero que sus personajes hablan como hablan los hombres, lo es también, de modo más indudable aún. Corrección, ni la busca siquiera. Lo que busca es verdad, movimiento; y en esto ningún autor dramático le aventaja.

También se critica en Molière lo trillado y corriente de sus ideas generales, que ningún adelanto llevan sobre las de su público ordinario. Si algo parece avanzar en La escuela de las mujeres, en Las preciosas ridículas viene la rectificación.

Aunque sus desenlaces suelen ser dichosos, la lectura seguida del teatro de Molière deja, por sus figuras principales, una impresión amarga. La ridiculez, la tontería, la maldad, nunca se acaban en el mundo; y si las ve el hombre superior con risa, detrás de la risa se esconde el dolor con un inquietante sentimiento de soledad.

LESER

LA CEGUEDAD DE ORGON

(Tartufo es la personificación del hipócrita. Acogido en casa de Orgón, le sorbe el seso de tal modo, que no le deja ver sus tretas. Va a apoderarse de su hacienda, de su honra, y Orgón, ciego, le defiende contra todos. Sólo se convence cuando, con engaño, se lo hacen ver.)

(Tartufo. (1664) Acto I, escena V.)

ORGÓN (Entra).—¡Buenos días, hermano! CLEANTES.—Iba a salir y celebro verte de vuelta. No ha de estar ahora muy florido el campo.

ORGÓN.—Dorina... (A Cleantes.) Espera, cuñado, hazme el favor. Permitirás que, para no estar con cuidado, pregunte qué novedades hay por aquí. (A Dorina.) En estos dos días ¿todo ha ido bien? ¿qué se ha hecho en esta casa? ¿qué tal de salud?

DORINA.—La señora tuvo fiebre ayer, hasta por la noche, con un dolor de cabeza que nadie podría figurarse.

ORGÓN.—¿Y Tartufo?

DORINA.—¿Tartufo? Está maravillosamente, gordó y lucido, con buen color y labios rojos.

ORGÓN.—¡Pobrecillo!

DORINA.—Por la noche, la señora sintió mucha repugnancia y no pudo probar bocado en la cena: tan fuerte era aún su jaqueca.

ORGÓN.—¿Y Tartufo?

DORINA.—La señora se pasó toda la noche sin pegar los ojos un momento; el calor que hacía no la dejaba dormir, y tuvimos que estar velándola hasta que fué de día.

ORGÓN.—¡Pobrecillo!

DORINA.—Se pasó toda la noche sin pegar los ojos un momento; el calor que hacía no la dejaba dormir, y tuvimos que estar velándola hasta que fué de día.

ORGÓN.—¿Y Tartufo?

DORINA.—Le acometió un sueño agradable, y desde la mesa se fué a su habitación; se metió en seguida en la cama, muy calentita, y, sin preocuparse, durmió hasta el día siguiente.

ORGÓN.—¡Pobrecillo!

DORINA.—Por fin, nuestras razones convencieron a la señora y se decidió a que la sangrarán; y al momento sintió alivio.

ORGÓN.—¿Y Tartufo?

DORINA.—Recobró ánimo cumplidamente; y para fortificar su alma contra todos los males y reparar la sangre perdida por la señora, en el almuerzo, echó cuatro grandes tragos de vino.

ORGÓN.—¡Pobrecillo!

DORINA (Irónica).—Los dos están ya bien. Voy a anunciar a la señora, por anticipado, lo que os alegra su mejoría. (Sale.)

(Acto III, escenas V y VI.)

DAMIS.—Padre, vamos a festejar vuestra venida con un incidente fresquito que os ha de sorprender mucho. Bien os pagan todas vuestras atenciones, y el señor (señalando a Tartufo) pone buen precio a vuestra ternura. Acaba de manifestarse el celo extremado que por vos tiene: a nada, menos llega que a deshonraros, y yo le he sorprendido haciendo a la señora la injuriosa confesión de una llama culpable. Ella tiene carácter bondadoso, y su corazón, sobrado discreto, se empeñaba en tenerlo oculto; pero yo no puedo halagar semejante impudencia, y creo que tenérola callada sería ofenderos.

ELMIRA.—Sí, yo creo que con esas manifestaciones vanas nunca se debe ir a turbar la tranquilidad de un marido; no estriba en ello el honor; basta con que nosotras sepamos defendernos. Tal es mi manera de sentir; y vos, Damis, nada hubiéseis dicho, si hubiera yo tenido algún crédito cerca de vos. (Sale.)

ORGÓN.—¿Es creíble, oh cielo, lo que acabo de oír?

TARTUFO.—Sí, hermano mío, soy un malvado, un culpable, un desdichado pecador,

lleno de iniquidad; nunca hubo criminal mayor. Cada momento de mi existencia está cargado de mancilla; toda ella no es más que un montón de crímenes y de suciedades; y bien veo que el cielo, para mi castigo, quiere mortificarme en esta ocasión. Sea cualquiera la culpa de que se me acuse, no quiero tener el orgullo de sincerarme. Creed lo que os dicen, armad vuestra cólera, y echadme de vuestra casa como a un criminal. Nunca me ha de corresponder tanta vergüenza que no sea mayor aún la que he merecido.

ORGÓN (*A su hijo.*) — ¡Ah, traidor! ¿con tal falsedad te atreves a querer empañar la pureza de su virtud?

DAMIS. — ¿Cómo? la fingida dulzura de esa alma hipócrita os hará desmentir...

ORGÓN. — ¡Calla, peste maldita!

TARTUFO. — ¡Ay! dejadle hablar; mal hacéis en acusarle, y más os valiera creer lo que os ha contado. ¿Por qué mostraros favorable a mí en tal suceso? Después de todo ¿sabéis acaso de lo que soy capaz? ¿Os fiáis, hermano, de mi apariencia? ¿Y me creéis mejor por lo que se ve? No, no; os dejáis engañar por exterioridades, y nada soy menos ¡ay de mí! que lo que se cree. Soy, para todos, hombre de bien; mas la pura verdad es que nada valgo. (*Dirigiéndose a Damis.*) Sí, hijo mío querido, hablad; tratadme de pérfido, de ladrón, de homicida; abrumadme con nombres más aborrecidos aún; nada tendré que decir en contra, merecidos los tengo; y de rodillas quiero sufrir la ignominia como justo baldón de los crímenes de mi vida.

ORGÓN (*A Tartufo.*) — Hermano, eso es excesivo. (*A su hijo.*) ¡Y tu corazón no se rinde, traidor!

DAMIS. — ¡Cómo! sus palabras han de seduciros hasta el punto...

ORGÓN. — ¡Callate, bribón. (*Levantando del suelo a Tartufo.*) ¡Hermano mío, por favor, levantaos! (*A su hijo.*) ¡Infame!

DAMIS. — Puede...

ORGÓN. — ¡Calla.

DAMIS. — Rabiando estoy. ¡Vaya! He de pasar...

ORGÓN. — Si dices una palabra sola, te rompo un brazo.

TARTUFO. — ¡Hermano, por amor de Dios, no os irritéis! Antes quisiera sufrir la pena más dura que ser causa para él del más leve arañazo.

ORGÓN (*A su hijo.*) — ¡Ingrato!

TARTUFO. — Dejadle en paz. Si es necesario, de rodillas imploraré su perdón...

ORGÓN (*Echándose también de rodillas y abrazando a Tartufo.*) — ¡Ay! ¿os burláis? (*A su hijo.*) ¡Pillo, ya ves su bondad!

DAMIS. — Con que...

ORGÓN. — ¡Silencio!

DAMIS. — Con que yo...

ORGÓN. — Silencio, digo: bien conozco el mo-

tivo que te lleva a atacarle. Todos le aborrecéis, y hoy veo a mujer, hijos y criados desencadenarse contra él. Todo se pone en juego imprudentemente para alejar de mi casa a este devoto varón; pero cuanto mayores esfuerzos se hagan para desterrarle, tantos más emplearé yo para mejor retenerle; y voy a darle en seguida la mano de mi hija para confundir el orgullo de toda mi familia.

DAMIS. — ¿Piensan obligarla a aceptar su mano?

ORGÓN. — Sí, traidor; y de hoy en adelante, para que todos rabiéis ¡ea! a todos os desafío, y he de haceros entender que necesito que se me obedezca y que el amo soy yo. Vaya, a retractarse; a echarse inmediatamente a sus pies, bigardo, para pedirle perdón.

DAMIS. — ¿Quién? ¡yo! A ese pillo que con sus imposturas...

ORGÓN. — ¡Ah! ¡te resistes, miserable, y le injurias además! ¡Un palo! ¡un palo! (*A Tartufo, que hace un ademán para calmarle.*) No me detengáis. (*A su hijo.*) ¡Ea! salga inmediatamente de mi casa y nunca se atreva a volver.

DAMIS. — Sí, saldré; pero...

ORGÓN. — De prisa; vete de ahí. Te privo, malvado, de mi herencia, y te doy, además, mi maldición.

SOSIAS Y SOSIAS

(Imitación libre de una comedia de Plauto, desarrolla e *Anfitrión* de Molière un argumento conocido. Júpiter, enamorado de Alcmena, toma la figura de Anfitrión, marido de ella; y para ayudarle, Mercurio adopta la figura de Sosias, criado de Anfitrión; esto basta para explicar la escena que sigue.)

(*Anfitrión.* (1668) Acto II, escena I.)

ANFITRIÓN. — Ven acá, verdugo, ven acá. ¿Sabes, gran bribón, que bastaría tu discurso para que merecieras la muerte, y que, para tratarte como deseo, mi cólera no espera más que un bastón?

SOSIAS. — Si lo tomáis en ese tono, señor, nada me queda ya que decir; la razón será siempre vuestra.

ANFITRIÓN. — ¡Cómo! ¿quieres hacerme pasar por verdades, traidor, cuentos cuya extravagante exageración estoy viendo?

SOSIAS. — No; yo soy el criado y vos el amo; no ha de ser, señor, sino lo que vos queráis.

ANFITRIÓN. — Vaya, quiero ahogar la ira que me inflama y oír, por largo que sea, cómo hiciste mi encargo. Antes de que vea a mi mujer, ha de quedar aquí desenredada esta confusión. Pon todos tus sentidos, entra bien en tu alma y responde palabra por palabra a cada pregunta.

SOSIAS. — Pero haced el favor de decirme antes, para evitar incongruencias, de qué manera os place que se trate esto. ¿He de hablar, señor, según mi conciencia o

como se suele usar entre los grandes? Tengo que decir la verdad, o debo andar con miramientos?

ANFITRIÓN.—No; no quiero obligarte sino a que me des muy sincera cuenta de todo.

SOSIAS.—Bueno. Basta, dejadlo de mi cuenta; ya no tenéis más que interrogarme.

ANFITRIÓN.—En vista de la orden que hace poco te prescribí...

SOSIAS.—Salí, estando el cielo velado por negro crespón, echando pestes contra vos en aquel enfadoso martirio y maldiciendo veinte veces la orden de que habláis.

ANFITRIÓN.—¿Cómo, picaró?

SOSIAS.—Señor, no tenéis más que decirlo: mentiré, si queréis.

ANFITRIÓN.—¿Ese es el celo que nos demuestra un criado! Continuemos. ¿Qué te ocurrió en el camino?

SOSIAS.—¿Que tuve un espanto mortal ante la menor cosa que hallé!

ANFITRIÓN.—¿Cobarde!

SOSIAS.—Cuando nos forma, la Naturaleza tiene sus caprichos; pone en nosotros diversas inclinaciones; hallan unos mil delicias en exponerse; yo, las encuentro en guardarme.

ANFITRIÓN.—Llegado a la casa...

SOSIAS.—Delante de nuestra puerta, quise repetir un poquito para mí solo la entonación y la manera con que haría el glorioso relato de la lucha.

ANFITRIÓN.—Y luego...

SOSIAS.—Vinieron a importunarme y afligirme.

ANFITRIÓN.—¿Quién?

SOSIAS.—Sosias; otro yo, celoso de vuestros mandatos, que desde el puerto enviásteis a Alcmena, y que tiene conocimiento cabal de nuestros secretos como el yo que os habla.

ANFITRIÓN.—¿Qué cuentos son esos?

SOSIAS.—No, señor; es la pura verdad. Aquel yo, antes que yo llegó a la casa. Y yo había llegado, os lo juro, antes de que yo hubiese llegado.

ANFITRIÓN.—¿De dónde sacas, dímelo, ese maldito galimatías? ¿Es sueño? ¿es borrachera, enajenación mental o broma pesada?

SOSIAS.—No, la cosa es como es, y no un cuento frívolo, soy hombre de honor, os doy mi palabra, queréis creedme. Os digo que, persuadido de no ser más que un Sosias, en vuestra casa me he encontrado con que era dos; y que de estos dos yo, picados de celos, uno está en casa y otro está con vos, aquí; que el yo que está aquí, muerto de cansancio, se encontró al otro yo fresco, lozano y ágil, sin más preocupaciones que las de pegar y romper huesos.

ANFITRIÓN.—Hay que ser, lo confieso, muy sereno de espíritu, muy tranquilo, muy bueno para consentir que un criado le atiborre a uno de cantaleas.

SOSIAS.—Si os encolerizáis, no hay plática entre nosotros; ya sabéis que todo se acaba en seguida.

ANFITRIÓN.—No; quiero escucharte sin ira; lo he prometido. Pero dime, en conciencia ¿hay sombra alguna de que sea verosímil ese nuevo misterio que vienes a contarme?

SOSIAS.—No; razón tenéis, y ello ha de parecerle a todos incapaz de ser creído. Es un hecho para no sacar nada en limpio; un cuento extravagante, ridículo, importuno, contrario al sentido común; pero así es.

ANFITRIÓN.—¿Cómo va a creerlo el que no sea insensato?

SOSIAS.—Yo no lo he creído sin muchísimo trabajo. He sentido lastimada la mente al ser dos, y he estado mucho tiempo tratándome de impostor a mí mismo: pero al cabo me obligó a reconocerme; vi que era yo, sin estratagema posible; de pies a cabeza está hecho como yo, guapo, de noble presencia, bien puesto, con modales encantadores; en suma, que no se parecen más dos gotas de leche; y a no ser porque sus manos pesan demasiado quizá, yo me daría por muy satisfecho.

ANFITRIÓN.—¿Qué paciencia no he de tener para aguantarle! Pero, al cabo ¿no entraste en la casa?

SOSIAS.—¿Sí, entrar! ¿Vaya! ¿y de qué modo? ¿He dado jamás oídos a nadie? ¿no me cerré yo nuestra puerta?

ANFITRIÓN.—¿Cómo?

SOSIAS.—Con un palo, del que todavía guardo en las espaldas un dolor muy fuerte.

ANFITRIÓN.—¿Te pegaron?

SOSIAS.—Sí, por cierto.

ANFITRIÓN.—Pues ¿quién?

SOSIAS.—Yo.

ANFITRIÓN.—¿Pegarte tú?

SOSIAS.—Sí, yo; pero no el yo de aquí, sino el yo de casa, que pega como cuatro.

ANFITRIÓN.—¿Confúndate el cielo por hablarme así!

SOSIAS.—No son habladurías. El yo que hace poco encontré le lleva mucha ventaja al yo que os habla; tiene el brazo fuerte y el corazón esforzado, testimonio me ha dado de ello; y ese endiablado yo me ha zurrado cumplidamente: es un picarón, si se enfada.

ANFITRIÓN.—Acabemos. ¿Viste a mi mujer?

SOSIAS.—No.

ANFITRIÓN.—¿Por qué?

SOSIAS.—Por una razón bastante fuerte.

ANFITRIÓN.—¿Y quién lo impidió, pillo? Explicate.

SOSIAS.—¿He de repetirlo veinte veces de la misma manera? Yo, os dije; ese yo más robusto que yo; ese yo que se apoderó de la puerta a viva fuerza; ese yo que me hizo tomar el portante; ese yo que quiere ser el único yo; ese yo, celoso de mí mismo; ese yo valeroso, cuya cólera se manifestó

por fin sobre el yo cobarde; en suma, el yo que soy yo en casa; el yo que se hizo dueño de mí; el yo que me molió a golpes.

ANFITRIÓN.—Esta mañana, de tanto beber, se te habrá turbado la cabeza.

SOSIAS.—¡Que me ahorquen si bebí más que agua! Por juramento se me puede creer.

ANFITRIÓN.—Pues entonces tus sentidos habrán caído en el sueño y una pesadilla, en sus confusos misterios, te habrá hecho ver todas las quimeras que me das como verdades.

SOSIAS.—Nada de eso. Ni he dormido, ni ganas de dormir tengo. Bien despierto os hablo; bien despierto estuve esta mañana, por vida mía; y bien despierto estaba también el otro Sosias, cuando me zurró de aquel modo.

ANFITRIÓN.—Sígueme, te mando que calles. Demasiado cansada tengo la cabeza. Loco soy en verdad, por tener paciencia para oír las necesidades de un criado.

MONOLOGO DE HARPAGON

(Harpagón, el avaro, es otro de los grandes tipos de Molière. Véase, en este monólogo, la parte que se da al actor; es ante todo, de una teatralidad perfecta.)

(*El Avaro*. (1668) Acto IV, escena VI.)

¡Ladrones! ¡ladrones! ¡asesinos! ¡criminales! ¡Justicia, justo cielo! Perdido estoy; me asesinan; me degüellan: me han robado mi dinero. ¿Quién habrá sido? ¿Qué se ha hecho de él? ¿En dónde está? ¿Donde se oculta? ¿Cómo podré encontrarle? ¿A dónde hay que correr? ¿A donde no hay que correr? ¿No estara por ahí? ¿No estara por acá? ¿Quién va? ¡Ah! (A sí mismo, cogiéndose de un brazo.) Devuélveme mi dinero, bribón... ¡Ay, si soy yo mismo! Tengo la mente perturbada; no sé dónde estoy, quién soy ni qué hago. ¡Ay! ¡mi pobre dinero! ¡mi pobre dinero! ¡mi amigo querido! Me dejan sin ti; y, puesto que te me robaron, he perdido mi sostén, mi consuelo, mi alegría; todo acabó para mí; ya no tengo qué hacer en el mundo. Sin ti, me es imposible la vida. Se acabó; ya no puedo más, me muero; estoy muerto; estoy enterrado. ¿No habrá quien quiera resucitarme devolviéndome mi dinero querido, o diciéndome quién lo tomó? ¡Eh! ¿cómo dicen? No hay nadie. Sea quien fuere el que lo hizo, buen cuidado hubo de tener para acochar la hora; y fué a elegir precisamente el tiempo en que estuve hablando al traidor de mi hijo. Salgamos. Iré en busca de la Justicia y haré dar tormento a toda mi casa: criadas, servidores, hijo, hija, y también a mí. ¡Cuánta gente confabulada! En nadie pongo los ojos que no me haga sentir sospechas, y todo me parece mi ladrón.

¡Eh! ¿de qué hablan ahí? ¿del que me ha robado? ¿Qué ruido suena por allá? ¿Estará allí mi ladrón? Por favor, si alguien sabe de mi ladrón, ruego que me lo digan. ¿No se esconderá por ahí, entre vosotros? Todos me miran y se echan a reír. Ya veréis cómo llevan parte, sin duda, en el robo que me han hecho. ¡Vamos, de prisa, comisarios, arqueros, prebostes, jueces, tormentos, horcas, verdugos! A todos los mandaré ahorcar; y, como no recobre mi dinero, yo mismo me ahorco después.

EL SEÑOR JOURDAIN DA LECCIÓN DE FILOSOFÍA

(La vanidad del que quiere salirse de su esfera se pone de manifiesto en esta comedia deliciosa.)

(*El burgués caballero* (1670). Acto II, escena VI.)

EL MAESTRO DE FILOSOFÍA, arreglándose la gola.—Vamos a la lección.

EL SR. JOURDAIN.—¡Ay señor! ¡cuánto siento los golpes que le han dado!

EL M. DE F.—No es nada. Un filósofo sabe recibirlo todo como es necesario; compondré en contra de ellos una sátira al estilo de Juvenal que los dejará hechos pedazos. No hablemos más de ello. ¿Qué queréis aprender?

EL SR. J.—Cuanto pueda; porque tengo las mayores ganas imaginables de ser sabio, y me da rabia que mi padre y mi madre no me hiciesen estudiar bien todas las ciencias cuando yo era joven.

EL M. DE F.—Puesto en razón está ese sentimiento; *nam, sine doctrina, vita est quasi mortis imago*. Esto ya lo entenderéis, porque sabréis latín, sin duda.

EL SR. J.—Sí, pero haced como si no lo supiera: explicadme lo que quiere decir eso.

EL M. DE F.—Eso quiere decir que, *sin la ciencia, la vida es como una imagen de la muerte*.

EL SR. J.—Razón tiene ese latín.

EL M. DE F.—¿No tenéis algunos principios, algunos elementos de las ciencias?

EL SR. J.—¡Vaya! Sé leer y escribir.

EL M. DE F.—¿Por dónde queréis que empecemos? ¿Queréis que os enseñe lógica?

EL SR. J.—¿Y qué es eso de lógica?

EL M. DE F.—Es la que enseña las tres operaciones de la mente.

EL SR. J.—¿Qué tres operaciones de la mente son esas?

EL M. DE F.—La primera, la segunda y la tercera. La primera consiste en concebir bien, por medio de las universales; la segunda, en juzgar bien, por medio de las categorías; y la tercera, en sacar bien una consecuencia por medio de las figuras. *Bárbara, Celarent, Darii, Ferio, Baralipton*, etc.

EL SR. J.—¡Vaya unas palabras repulsivas! Esa lógica no me resulta. Aprenderemos algo más bonito.

EL M. DE F.—¿Queréis aprender moral?

EL SR. J.—¿Moral?

EL M. DE F.—Sí.

EL SR. J.—Y esa moral ¿qué dice?

EL M. DE F.—Trata de la felicidad, enseña al hombre a moderar las pasiones, etc...

EL SR. J.—No; dejémosla. Soy bilioso como todos los diablos juntos y a eso no hay moral que resista: quiero encolerizarme a mis anchas cuando me dé la gana.

EL M. DE F.—Pues ¿queréis aprender física?

EL SR. J.—¿Y qué canta esa física?

EL M. DE F.—Física es la que explica los principios de las cosas naturales y las propiedades de los cuerpos; discurre acerca de la naturaleza de los elementos, los metales, los minerales, las piedras, las plantas y los animales y nos enseña las causas de los todos los meteoros, el arco iris, los fuegos fátuos, los cometas, los relámpagos, el trueno, el rayo, la lluvia, la nieve, el granizo, los vientos y los torbellinos.

EL SR. J.—Ahi hay demasiado jaleo, demasiado enredijo.

EL M. DE F.—Pues ¿qué queréis que os enseñe?

EL SR. J.—Enseñadme ortografía.

EL M. DE F.—Con mucho gusto.

EL SR. J.—Luego me enseñaréis el almanaque, para que sepa yo cuándo hay luna y cuándo no la hay.

EL M. DE F.—Sea. Para seguiros bien el pensamiento y tratar a lo filósofo la materia, hay que empezar, siguiendo el orden de las cosas, por un conocimiento exacto de la naturaleza de las letras y los distintos modos de pronunciarlas. Para esto os diré que las letras se dividen en vocales, porque expresan voces, y consonantes, llamadas así porque suenan con las vocales y no hacen más que indicar las diversas articulaciones de las voces. Hay cinco vocales o voces: A, E, I, O, U.

EL SR. J.—Todo eso lo entiendo.

EL M. DE F.—La voz A se forma abriendo mucho la boca: A.

EL SR. J.—A, A, sí.

EL M. DE F.—La voz E se forma aproximando la mandíbula inferior a la superior: A, E.

EL SR. J.—A, E; A, E. Eso es, sí. ¡Ay, qué bonito!

EL M. DE F.—Y la voz I, acercando todavía más las mandíbulas una a otra y abriendo la boca hasta las orejas, casi: A, E, I.

EL SR. J.—A, E, I, I, I, I. Verdad es. ¡Viva la ciencia!

EL M. DE F.—La voz O se forma volviendo a abrir las mandíbulas y juntando los labios por los extremos, el de arriba y el de abajo: O.

EL SR. J.—O, O. Nada hay más justo: A, E, I, O, I, O. ¡Admirable! I, O; I, O.

EL M. DE F.—La boca así abierta forma precisamente un redondelito que representa una O.

EL SR. J.—O, O, O. Eso es, O. ¡Ah! ¡qué cosa más bonita es saber una cosa!

EL M. DE F.—La voz U se forma acercando los dientes sin llegar a juntarlos, y sacando los labios hacia afuera, acercándolos también, sin juntarlos del todo: U.

EL SR. J.—U, U. No hay mayor verdad: U.

EL M. DE F.—Alargáis los labios como si hiciérais una mueca; por esto, si quisiérais hacérsela a alguien, para burlaros de él, no podríais decirle más que: U.

EL SR. J.—U, U. Es verdad. ¡Ay, por qué no estudié antes, y sabría ya todo esto!

EL M. DE F.—Mañana veremos las demás letras, que son las consonantes.

EL SR. J.—¿Hay otras cosas tan curiosas como éstas?

EL M. DE F.—Sin duda. La consonante D, por ejemplo, se pronuncia dando con la punta de la lengua en los dientes de arriba: DA.

EL SR. J.—DA, DA. Si. ¡Ay, qué bonito, qué bonito!

EL M. DE F.—La F, apoyando los dientes de arriba en el labio inferior: FA.

EL SR. J.—FA, FA, es verdad. ¡Ay padre y madre, cómo os aborrezco!

EL M. DE F.—Y la R, poniendo la punta de la lengua en lo alto del paladar; de modo que, rozándola el aire que sale con fuerza, cede y vuelve a su sitio con una especie de temblor: R, RA.

EL SR. J.—R, R, RA, R, R, R, R, RA. ¡Pues es verdad! ¡Ah, qué hombre tan hábil sois, y cuánto tiempo he perdido! R, R, R, RA.

EL M. DE F.—Os explicaré a fondo todas estas curiosidades.

EL SR. J.—Sí, por favor. Además, he de haceros una confidencia. Estoy enamorado de una persona de gran alcurnia, y desearía que me ayudarais a escribirle algo en una esquelita que me propongo dejar caer a sus pies.

EL M. DE F.—¡Muy bien!

EL SR. J.—Sí, será una galantería.

EL M. DE F.—Sin duda. ¿Y son versos lo que queréis escribirle?

EL SR. J.—No, no; versos, no.

EL M. DE F.—¿No queréis más que prosa?

EL SR. J.—No, no quiero ni prosa ni verso.

EL M. DE F.—Pues una u otra cosa tiene que ser.

EL SR. J.—¿Por qué?

EL M. DE F.—Señor, por la razón de que, par expresarse, no hay más que la prosa o el verso.

EL SR. J.—¿No hay más que la prosa o el verso?

EL M. DE F.—No, señor. Todo lo que no es prosa, es verso; y todo lo que no es verso es prosa.

EL SR. J.—Y cuando se habla ¿en qué es?

EL M. DE F.—En prosa.

EL SR. J.—¡Cómo! Cuando digo: “Nicola-sa, traeme las zapatillas y dame el gorro de dormir” ¿lo digo en prosa?”

EL M. DE F.—Sí, señor.

EL SR. J.—¡Anda! ¡hace más de cuarenta años que estoy diciendo prosa sin saberlo! Le agradezco extremadamente que me lo haya enseñado. Pues quisiera poner en una esquila: *Bella marquesa, vuestros hermosos ojos me matan de amor*; pero quisiera ponerlo de un modo galante; darle un giro gracioso.

EL M. DE F.—Poner que el fuego de su mirada os reduce el corazón a cenizas; que por ella sufrís día y noche las violencias de un...

EL SR. J.—No, no, no; no quiero poner eso. No quiero más que lo que os he dicho: *Bella marquesa, vuestros hermosos ojos me matan de amor*.

EL M. DE F.—Hay que extenderlo algo.

EL SR. J.—No, os digo que no. No quiero más palabras que esas en la esquila, pero con un giro de moda, arregladas como

mejor estén. Os ruego que vayáis diciéndome, para ver, los diversos modos en que pueden ponerse.

EL M. DE F.—Se pueden poner, lo primero, como habéis dicho: *Bella marquesa, vuestros hermosos ojos me matan de amor*. O, si no: *Vuestros hermosos ojos, bella marquesa, de amor me matan*. O, si no: *Vuestros ojos hermosos, bella marquesa, mántanme de amor*. O, si no: *Mántanme vuestros hermosos ojos de amor, bella marquesa*.

EL SR. J.—Pero, de todas esas maneras ¿cuál es la mejor?

EL M. DE F.—La que dijisteis: *Bella marquesa, vuestros hermosos ojos me matan de amor*.

EL SR. J.—Pues no he estudiado, y lo hice a la primera. Os doy las gracias de todo corazón y os suplico que vengáis mañana temprano.

EL M. DE F.—No dejaré de hacerlo.

MOLIERE

(Traducción de Leser.)

LAS GRANDES FIGURAS DEL ARTE BOTTICELLI

A L hacer Ruskin, en la primera mitad de la pasada centuria, el reclamo de los prerrafaelistas ingleses, comenzaron a salir del olvido los pintores del 400 italiano. Acaso ninguno de éstos provocó un interés y un entusiasmo tan vivos como Sandro (Alejandro) Filipepi, llamado *Botticelli*. El prerrafaelismo inglés imprimió su huella, más o menos leve, en la historia y pasó; pero aquella reconquista del *quattrocento* italiano provocada por Ruskin, parece más duradera y fructífera. Botticelli, es merced a ella, un moderno; actúa sobre nosotros de una manera viva.

Los datos de su vida son escasos. Pero esto es poco lamentable cuando se trata de un artista generoso, que dejó, libérrimamente, toda su psicología en sus obras.

Nació en Florencia el año 1444 o 45. Murió el 1510 o 15 y fué sepultado en la iglesia de todos los Santos, en la misma ciudad. Su padre, humilde curtidor de pieles, parece que le puso primeramente de aprendiz de joyero. Luego entró a pintar con Fra Filippo Lippi. Este noble y dulce

obrero del arte italiano, más el maestro de Leonardo, Verrocchio, y los hermanos Pollaiuolo, operan sobre su ánimo en los años de aprendizaje; Botticelli se satura en el idealismo de Lippi, se templea en el sano naturalismo del Verrocchio y ofrece al mundo, después de unas pocas obras influidas, la flor de su alma original, un tanto neurótica.

Los contemporáneos de Botticelli buscaban para sus vírgenes un semblante todo ternura, salud e ingenuidad; se deleitaban también, algo sobradamente acaso, en el detalle minucioso. Botticelli, ni es plácido ni amigo de las minucias. El irrumpe en el arte con un brío inusitado y sabe dibujar y concebir las figuras a grandes rasgos.

Es un magnífico dibujante. Los rostros de sus vírgenes no tienen aquella fresca salud, son de una belleza dolorida. Parece como que buscaba siempre atenuar la pena con su poquito de júbilo y la intensa alegría con un tinte suave de desconsuelo. Y esto no sólo en los semblan-

SANDRO BOTTICELLI



LA VIRGEN Y EL NIÑO (*Milán, Galería Poldi-Pezz li.*)

Fot. Allinari.



LA CALUMNIA DE APELES. (*Florença, Galería de las Offices.*)

Fot. Brogi.

SANDRO BOTTICELLI



JUDIT. (Florencia,
Galería de los Ofi-
cios.)
Fot. Brogi.



BOTTICELLI, en
el cuadro «La ado-
ración de los Re-
yes». (Florencia, Los
Oficios.)
Fot. Brogi.



LA PRIMAVERA (Florencia, Galería antigua y moderna.)

Fot. Alinari.



Detalle de LA PRIMA-
VERA
Fot. Alinari.



Detalle del NACI-
MIENTO DE VENUS.
(Florencia, Galería de los
Oficios.)
Fot. Alinari.

tes; se acusa también en los cuerpos y en las agrupaciones. Basta con detener un poco la vista en la danza de las Gracias, en su célebre cuadro de *La Primavera*.

Pero antes de fijarnos en este cuadro, sigámosle un poco ordehadamente en su producción. Cuando dejó el taller de Fra Filippo, en Prato, y volvió a Florencia, estaban en pleno éxito Andrea del Verrocchio y los hermanos Pollaiuolo. Botticelli sufre como otros muchos jóvenes la fascinación de estos maestros y pinta la *Madonna del Roseto* (Galería de los Oficios, Florencia), donde, si el tipo de la virgen es del Verrocchio, la expresión, la vestidura y el rosál florido del fondo muestran ya la evolución interna del futuro maestro.

A esta obra sigue *La Fortaleza*, panel que hizo para una serie, representativa de las vírgenes, encomendadas por la *Mercanzia* de Florencia el año 1469 a los Pollaiuolo.

Luego viene la *Judit volviendo del campo*, la manifestación primera, más espontánea y completa de su temperamento. Ya tenemos aquí al Botticelli como es, con toda su manera y toda su seducción. Es obra de hacia 1470. Por entonces pinta las *Madonnas en tondo* que le dan fama y que tienen su más alta expresión en la llamada *Madonna del Magnificat*, obra de 1479 próximamente, conservada en la Galería de los Oficios (Florencia). Es notable la interpretación de los ángeles. No son cándidos niños, sino muchachas adolescentes, de hermosos cabellos y complicadas vestiduras.

Anteriores al *Magnificat* y a *La Primavera*, son *La Adoración de los Reyes* (Galería de los Oficios) y el retrato de *Julio de Médicis* (Museo de Berlín). En *La Adoración*, a la derecha y en primer término, aparece el pintor, arrogantemente plantado. Ya por entonces gozaba la protección de Lorenzo el Magnífico; se sabe que la protección del Médicis era la más alta garantía del valor de un artista. Botticelli era ya el maestro; puso taller. Aquí concurre Filippino Lippi, el hijo de su maestro.

La frecuentación de los sabios humanistas y poetas que brillaban en la corte de Lorenzo, levantó en él al parecer no

muy letrado Botticelli, el entusiasmo por los mitos de la antigüedad clásica. Así surge *El Nacimiento de Venus* (Oficios, Florencia) y *La Primavera*, cuadro que se ajusta de tal modo al poemita de Angelo Poliziano que más parece éste un producto posterior.

Estamos ante la pintura más famosa del maestro. Venus preside la escena, que se desarrolla en el bosque. Árboles de troncos verticales y follajes ricos en fruto sirven de fondo. Las figuras se mueven sobre un tapiz florido guardando una armoniosa simetría. De un lado están las gracias que, unidas por las manos, fingen una danza morosa muy singular. Inmediato a ellas, Mercurio alcanza una fruta, que el pintor ha tenido buen cuidado de poner al alcance, para que no fuerce, ni descomponga su postura. Del otro lado avanza la *Primavera*; las telas de su fantástico vestido marcan la pierna que avanza y tienen bordes foliáceos. Hace ademán de repartir flores, sin por esto descomponer su verticalidad. Camina decidida, pero sin desenfreno, aunque le empuja *Flora* impelida por *Céfiro*. La figura central de Venus queda oscurecida un poco por la animosa presencia de la heroína *mayera*. Desde su segundo término (segundo, pero central) contempla el arribo glorioso con un aire pensativo. Presiente la hora de triunfo y de locura que, merced a la Primavera, y al niño del arco y la venda, que ya dispara, volando sobre ella, ha de enardecer a las ahora lentas y despreocupadas figuras de las jóvenes que danzan y del joven que busca el fruto.

No hay un gesto anodino, un ademán superfluo, una línea sin intención. Todo está sentido y pensado y a esto debe la obra su complejidad y su actualidad.

A un ambiente de ensueño semejante nos transporta el *Nacimiento de Venus*. La diosa del amor, desnuda y en pie sobre la concha que las divinidades aéreas empujan, arriba a la playa, donde le aguarda un recibimiento jubiloso.

Estos cuadros los pintó Botticelli para Lorenzo de Médicis en el año 1478, que viene a ser memorable para el pintor, sobre todo, para el Mecenaz, pues la conjura de Pazzo y otros desórdenes y agita-

ciones políticas embargan el ánimo del Magnífico, distrayéndole del arte. Botticelli vuelve entonces al tema piadoso de las Virgenes; pinta la *Madonna con Niño* de la Galería Poldi-Pezzoli, de Milán, cuyo motivo central reaparece, un poco variado en la incomparable *Madonna del Magnificat*. Se llama así porque en ella, Jesús dicta a la Madre el himno sacro y con su manita le guía el brazo. No se conocen los trabajos e intentos de composición que debieron de preceder a este cuadro, de tan difícil agrupamiento. En él triunfa Botticelli resueltamente: ha vencido la enorme dificultad haciendo que las figuras secunden con sus movimientos la línea circular del *tondo*.

Y llega el año 1480. En este año, el papa Sixto IV quiere decorar la nueva capilla del Vaticano, y llama a Botticelli juntamente con los mejores artistas de la Toscana y de la Umbria: Cosme Roselli, Domenico Ghirlandajo, Perugino, Pinturicchio, Signorelli y Fra Diamante. Los frescos de dicha capilla, se conservan bien; representan los actos de Moisés o de Cristo y las figuras de los Papas martirizados y de los teólogos. La comprensión de ellos ofrece hoy gran dificultad porque los artistas acumularon detalles referentes a sucesos de su tiempo. Pero no cabe duda de que los pintores úmbricos y florentinos lograron aquí la grandeza de lo monumental.

No se tiene el dato exacto, la fecha en que ejecutó uno de sus últimos y mejores cuadros, la *Calumnia de Apeles*, que Vasari califica de *bella quanto possa essere*. La alegoría es perfectamente clara, como se verá por la explicación de Luciano, pero no así la intención o los sucesos que impulsaron el ánimo de Botticelli en tal dirección. Acaso los acontecimientos de Florencia; las predicaciones de Savonarola—que él siguió con tanto fervor—; la misma persecución suya y tantas otras turbulencias internas.

El cuadro se llama así por tratarse del

mismo asunto de un cuadro de Apeles, descrito por Luciano en sus *Diálogos*. "Era un hombre que tenía las orejas grandes, en torno al cual se agitaban dos mujeres, la Ignorancia y la Suspiciencia. Del otro lado venía hacia él la Calumnia, la cual era una dama bellísima, pero que guardaba el cuerpo sobremano. En la mano izquierda empuñaba un hacha encendida y con la otra arrastraba, prendido por los cabellos el cuerpo de un joven que alzaba las manos al cielo. Sirviéndoles de guía va un hombre pálido, feo, de cruel aspecto, macerado por larga y fatigosa batalla: este digo que es el Livor o la Envidia. La Calumnia tiene aún dos acompañantas, que se ocupan en componerle los adornos: estas damas son la Insidia y el Fraude (en italiano, *fraude* es femenino). Detrás de éstos se ve la Penitencia, envuelta en ropa oscura y sordida, junto a la cual aparece la Verdad, púdica y vergonzosa"... León Bautista Alberti en su *Libro della Pittura*, traduce esta descripción, que Botticelli supo aprovechar con el mismo éxito que el poema de Poliziano, o las predicaciones de Savonarola, o los pasajes de la *Divina Comedia*. El Dante tuvo en Botticelli uno de sus más eminentes ilustradores. Estos dibujos a pluma se guardan en el Museo de Berlín.

La vida del pintor va tentando su fin. Sin embargo, todavía en 1500 pinta el *Nacimiento de Cristo* (Galería Nacional, Londres) con absoluta maestría, tanto técnica como espiritual, y con inquebrantable y original fuerza creadora. A pesar de todo, Botticelli experimentó una de las desgracias más duras que pueden venir sobre un artista: su vida fué larga: cuando murió, el año de 1510, había caído ya en el olvido.

J. MORENO VILLA

BIBLIOGRAFÍA.—CH. DIEHL, *Botticelli*. París, 1906.—E. STEINMANN, *Botticelli*. Leipzig, 1897.—A. STREETER, *Botticelli*. London, 1903.—A. VENTURI, *La Primavera nelle arti rappresentative*. «Nueva Antología» 1892.

REVISTA GENERAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION

UN AÑO, 6 PESETAS.—UN SEMESTRE, 3.50. PESETAS.

OBSERVACIONES SOBRE LA HISTORIA DE INGLATERRA EN LOS PRIMEROS SIGLOS DE LA EDAD MEDIA

TODA la historia de los pueblos del Occidente de Europa en los primeros siglos de la Edad Media es oscurísima; pero la de Inglaterra, además de oscura, está plagada de fábulas. No son sólo la falta de documentos y la extraordinaria complicación de los sucesos las causas que hacen difícil el estudio y conocimiento de ese período; otra muy grave, general a todos los pueblos y a todas las épocas, pero cuyos perniciosos efectos se hacen sentir en la historia de Inglaterra más que en otras, consiste en el error en que incurren los historiadores, y que hay que reconocer que es muy a menudo inevitable, de valerse de los mismos nombres para designar territorios y pueblos completamente distintos.

Esa confusión entre las palabras es uno de tantos enemigos de la verdad histórica y muchas veces no de los menos dañosos. Uno de los caracteres de la evolución interna de los idiomas en que consiste su vida (pues las lenguas son verdaderos organismos vivientes); consiste no sólo en los cambios en la pronunciación, forma y escritura de las palabras, sino en las de los significados que se les atribuyen. Así ocurre unas veces que son las palabras las que cambian sin que las cosas sufran alteración alguna; otras, que permaneciendo constantes las palabras son las cosas las que cambian, y, por último, otras, (y este caso es el más general y frecuente), que cambian a la vez las cosas y las palabras, pero siguiendo caminos diferentes que ninguna relación tienen entre sí.

Los nombres de localidades y los de los pueblos que las habitan no pueden sustraerse a esta ley general. Unos y otros experimentan mudanzas que influyen perjudicialmente en los conceptos, tergiversándolos y falseándolos hasta desnaturalizar en sus mismas entrañas los hechos sobre que esos conceptos versan, haciéndolos presentarse no ya diferentes, sino en absoluto contrarios de como fueron.

La Historia toda está plagada de tales errores; no siendo lo peor los daños que en el campo propio y exclusivo de ella causan, sino la trascendencia que tienen a la vida social y a la política.

Recuerdo a este propósito las alocuciones que los caudillos de la revolución que hizo en los primeros años del siglo último del virreinato de Nueva España un Estado político independiente de su metrópoli con el título de república Mexicana dirigían a sus soldados y al pueblo, en que se daba al hecho de la independencia política de Méjico un color profundamente falso, presentándolo como una restauración del imperio indígena de los Aztecas; error ocasionado, (aparte de la ignorancia y de la mala fe de los interesados en propalarlo), por los nombres de Méjico y mejicanos que se da lo mismo a los naturales indígenas del país anteriores a la conquista y contemporáneos de ella que a los nacidos en él en los tiempos siguientes hasta nuestros días.

Hasta historiadores tan perspicaces para hacerse cargo de situaciones históricas remotas como Agustín Thierry, han tropezado en el escollo que vengo señalando; y él, que tan claramente supo ver, (bien que más que por virtud propia, sugestionado por la novela *Ivanhoe* de Walter Scott, como explícitamente reconoce en sus *Cartas sobre la Historia de Francia*), la verdadera situación en que puso a la sociedad inglesa la conquista del país por Guillermo el Bastardo, duque de Normandía, se cegó por completo al narrar como introducción de su célebre historia de ese acontecimiento, la anterior de la isla de Bretaña desde su conquista por los Romanos. Y sin embargo, en la historia de Bretaña durante los diez siglos comprendidos entre la conquista romana y las postrimerías del siglo XI, y muy particularmente en la de los seis últimos siglos de ese período, que fueron los que mediaron entre las primeras invasiones de los Sajones, Anglos y Jutos

en la Isla y la conquista de Guillermo el Bastardo, está la clave de toda la historia inglesa.

El principal error de Thierry—y digo el principal, porque incurre en otros, bien que íntimamente relacionados con ese—consiste en confundir pueblos distintos por los nombres con que en unas u otras épocas fueron conocidos: en no haber comprendido que los Britanos o Bretones del tiempo de César y de Calígula eran un pueblo absolutamente distinto del que llaman por el mismo nombre de Britanos los historiadores de cuatro o cinco siglos después; que los Normandos de Dinamarca y Escandinavia eran un pueblo tan distinto de los Normandos de la provincia de Normandía como lo son los actuales Lombardos, Franceses, Borgones y Búlgaros de los pueblos que conquistaron sus territorios y les dieron los nombres de Lombardía, Francia, Borgoña y Bulgaria con que desde entonces se los conoce.

Todo lo que nos da Thierry por historia de Inglaterra anterior del siglo XI es una pura fábula. No supo vislumbrar la verdad a través de las absurdas narraciones atribuidas a Gildas, autor de escaso crédito, cerca de dos siglos posterior a los sucesos que relata, ni de las fantásticas crónicas sajonas, escribir largo tiempo después, fundadas en cantos épicos, consejas y tradiciones orales de los conquistadores. Si la crítica histórica, la filología, la arqueología y la numismática, aplicadas al estudio del tenebroso periodo de las invasiones sajonas en la isla de Bretaña no bastaran para demostrar de modo evidente la falsedad de los relatos que corren generalmente como historia de Inglaterra durante los siglos V y VI y que Thierry acepta, lo demostraría el mero sentido común aplicado al examen de los sucesos. Puede afirmarse que no pasaron las cosas como se cuenta, porque no es absolutamente posible que pasaran de esa manera. Sin embargo, de los varios autores llegados a mi noticia sólo uno ha tenido la virtud de comprenderlo: Thomas Wright, en su obra, más de arqueología que de historia propiamente dicha, titulada *Los Celtas, los Romanos y los Sajones*.

Según los relatos de Gildas, en que Beda funda la *Historia Eclesiástica* que escribió cerca de siglo y medio adelante, al abandonar a Bretaña las legiones romanas que la guarnecían, quedó en poder de sus primitivos naturales los Britanos, como si pudiera admitirse, sabida la manera de colonizar de los Romanos, que cuatrocientos años de dominación suya en la provincia no hubieran modificado profundamente las condiciones étnicas de la población indígena, y hecho desaparecer hasta los vestigios de su jerarquía social y de su organización política. Es increíble que autores serios puedan admitir como hechos históricos las narraciones que nos presentan a la Bretaña del siglo V como nación céltica, gobernada por caudillos y régulos de esa misma raza, enzarzados en guerras unos con otros y con los Pictos y los Escotos, y llamando en su ayuda a los Sajones, cuando ni necesitaban éstos ser llamados a una tierra en que tenían desde largo tiempo antes puestos los codiciosos ojos y cuyas costas venían, hacía más de siglo y medio, robando y asolando con sus piráticas correrías, ni pudieron encontrar en Bretaña—como lo acredita el examen de los muchísimos restos romanos que aun se conservan en ella—sino una provincia tan completamente civilizada y latinizada como Italia, España y las Galias, y como ellas cruzada por doquiera de soberbias calzadas y cubierta de espléndidos monumentos, templos, quintas, palacios y acueductos, y de florecientes colonias y municipios romanos.

No hay que hacer grandes esfuerzos de imaginación para comprender que una vez desaparecidas las barreras que oponían a las incursiones de los pueblos bárbaros del Norte la flota romana que, con objeto de impedirlos, cruzaba de continuo el mar Germánico y el canal de la Mancha, y las milicias que guarnecían las fortalezas establecidas en el litoral de la Isla llamado entonces Sajónico, (*Litus Saxonicus*), desembarcaron en ella los piratas y fueron paulatinamente internándose en su territorio y haciéndose señores de él, como siglos adelante lo hicieron sus sucesores los Daneses. Y tanto más fácilmente llevarían a cabo su

conquista, cuanto que sólo podían encontrar allí una población, como todas las del Imperio, cuyos hábitos pacíficos, fomentados y estimulados por un largo período de civilización refinada, y de gran opulencia y prosperidad material, la incapacitaban para defenderse de modo eficaz.

Cuán fantásticas tienen que ser las narraciones de Gildas, reproducidas por Beda, y las tradiciones sajonas sobre el establecimiento de los Bárbaros en Bretaña, se reconoce, aparte de otros indicios, en la oposición entre la fecha de 449 que asignan esos documentos al desembarco en las playas británicas de los reyes o caudillos sajones Hengist y Horsa, (personajes que la moderna crítica tiene por fabulosos), y el dato que consigna la crónica de Próspero de Aquitania, obra contemporánea y digna de fe, de haber acabado los Sajones la conquista de Bretaña en el año octavo del imperio de Teodosio el Menor, o sea, en el de 441.

Y que las invasiones sajónicas comenzaron mucho antes, lo demuestra la narración de Zósimo, historiador griego de aquel siglo; pues refiere que mientras el usurpador Constantino pugnaba por apoderarse del gobierno de las Galias y de España con las tropas de Bretaña, que había sacado de ella el año de 408, fueron invadidas las costas de la Isla por los Bárbaros, habiéndose éstos internado en su territorio y atacado sus ciudades, que faltas de milicias que las defendiesen, se vieron obligados a hacerlo por sí mismas. El emperador Honorio, aceptando una situación que le era imposible remediar, les dirigió cartas en 410 exhortándolas a defenderse con sus propios recursos.

Hay que admitir, pues, que la conquista de Bretaña por los Bárbaros tuvo efecto en el período comprendido entre el año de 408 en que el usurpador Constantino sacó las legiones de la Isla para servirse de ellas en el Continente, y el de 441 en que, según la Crónica de Próspero de Aquitania, estaba ya en poder de los Sajones; habiendo razones de peso que abonan la presunción de que poquísimos años después de haber evacuado

la Isla las legiones romanas, estaban ya apoderados los Anglos de todo el territorio comprendido entre el río Humber y el muro de Antonino, teniéndolo dividido en dos reinos, el de Berenicia y el de Deira; sin que se oponga lo que llevo dicho a que hubiera en la Isla nuevas incursiones de Bárbaros después del año 41.

Al contrario, hay que admitir que las hubo, y de muy numerosos contingentes, no sólo en todo el resto del siglo V, sino en los sucesivos, porque de otra suerte no sería fácil explicar el carácter marcadamente germánico con que ha llegado el pueblo inglés hasta nuestros días, no sólo en su lengua y en sus instituciones sino también en su tipo físico, caso tan diferente del de las Galias, España e Italia, provincias del Imperio romano en todo semejantes por su población a la de Bretaña, y en las cuales las invasiones de los Godos, Borgoñones, Francos, Vándalos, Suevos, Alanos, Lombardos y otros pueblos germánicos no fueron bastantes para privarlas de su carácter latino.

Debe suponerse que la población que en el tiempo de las primeras invasiones bárbaras ocupaba la parte de la isla de Bretaña llamada hoy Inglaterra, más o menos mermada por la guerra devastadora que, sin duda, le harían los feroces pueblos invasores y por las hambres, pestes y calamidades que traería por secuela, debió de quedar en el territorio en situación subalterna: gran parte de ella, particularmente la de los campos, sujeta a dura servidumbre; pero tampoco es dudoso que sus elementos más cultos y ricos no tardarían en adquirir en aquella sociedad el ascendiente moral que pertenece de derecho a los hombres civilizados dondequiera que estén en contacto con gentes rudas y bárbaras. Las naturales relaciones sociales que forzosamente ha de haber entre gentes que habitan en el mismo suelo se establecerían muy pronto entre ellos; los consorcios legítimos e ilegítimos comenzarían en los mismos días de la invasión y producirían en muy breve tiempo la fusión completa de las razas, con predominio de la religión, lengua y costumbres de la vencida, como superior en número, cultura e ilustración a la vencedora; no sin que las pretensio-

nes a la preeminencia y al mando de quienes se tuvieran por herederos de la sangre y de los derechos de aquella última, y ciertos privilegios consignados en los códigos y aceptados por las costumbres, dejaran de recordar hasta largo tiempo adelante la conquista; que así sucedió en las provincias romanas del Continente de Europa conquistadas por los Bárbaros hacia el mismo tiempo, y así tuvo que suceder por las mismas razones en Bretaña.

Pero el hecho de haber predominado en ella el elemento germánico sobre el latino, al contrario que en las provincias continentales, está tan a la vista que no puede discutirse. Su explicación requiere

un detenido estudio de las vicisitudes por que fué pasando la sociedad de la Isla desde los tiempos más remotos hasta la conquista de su territorio por Guillermo el Bastardo, duque de Normandía, en las postrimerías del siglo XI; estudio difícil, por tratarse de sucesos muy alejados de nuestro tiempo, y de índole tal muchos de ellos que pasan inadvertidos a los ojos de la Historia, y en cuyo examen tiene que suplir la intuición a la falta de noticias y de documentos.

CRISTÓBAL DE REYNA

No se devuelven los originales ni se mantiene correspondencia acerca de ellos.

EL ESFUERZO MENTAL DE MEMORIA

«Es el hombre una caña, la más endeble de la naturaleza; pero una caña que piensa.»

PASCAL

EL escultor francés Augusto Rodin ha representado plásticamente al hombre pensando. El pensador está sentado. Sobre la rodilla, ligeramente alzada, se apoya el codo y sobre la mano la cabeza, vuelta un poco hacia arriba. El cuerpo está contraído; el tronco forma con los muslos un ángulo agudo. El pensador no descansa en su asiento; su actitud física no es de abandono. Por el contrario, todos los músculos parecen tensos, en un esfuerzo supremo por recoger el cuerpo. Dijérase que quiere el pensador concentrar todas sus potencias en el espíritu y reducir el cuerpo a un ovillo, a un punto de materia. El cuerpo que se abandona es cuerpo de soñador; el cuerpo que energético se recoge es cuerpo de pensador. El ensueño fluye mansa y espontáneamente, sin esfuerzo. El pensamiento es labor dura y dolorosa de concentración mental.

Vamos a intentar describir por dentro ese esfuerzo o tensión del espíritu. Pero antes de empezar a analizarlo propiamente, es preciso advertir que el esfuerzo mental no se ejercita de continuo en la vida psíquica, sino de tarde en tarde y hasta puede decirse que muy de tarde en

tarde. El estado consuetudinario de la conciencia es el de la espontaneidad fluente de sus fenómenos. Las representaciones se suceden unas a otras, sin que intentemos voluntariamente enderezar su rumbo hacia una determinada dirección. Y desde luego, una gran parte de los fenómenos psíquicos elude el poder de nuestro esfuerzo voluntario; son los fenómenos afectivos. Las emociones no podemos provocarlas a voluntad, y en cuanto a suprimirlas, apenas si logramos a veces atenuarlas, merced a un esfuerzo físico de inhibición de sus expresiones corporales. Este esfuerzo voluntario que consigue acaso detener las lágrimas o templar el ritmo de nuestra respiración o mantener inmóviles los músculos del rostro, es, aunque voluntario, distinto por completo del esfuerzo mental propiamente dicho. Al hablar de esfuerzo mental me refiero exclusivamente pues, a aquella tensión del espíritu merced a la cual pretendemos actualizar en la conciencia una o varias representaciones que no están en ella.

En tres tipos puede presentarse el esfuerzo mental; o como esfuerzo de memoria, o como esfuerzo de imaginación o como esfuerzo de inteligencia. Los recuerdos que vamos encerrando en el arca de nuestro pasado acuden a veces espon-

táneamente a la conciencia actual; pero a veces también sucede que solicitamos con insistencia la venida de alguno de ellos y hacemos un esfuerzo por traerlo a presente, hasta que o lo conseguimos o renunciamos, cansados, a la empresa.

Del mismo modo ocurre que no contentos con imaginar fantasías y ensueños en el abandono del descanso espiritual, nos entregamos muchas veces consciente y voluntariamente a esa labor constructiva de una realidad fingida. Entonces hacemos un positivo esfuerzo para componer y crear; que no sólo es poeta el que da forma exterior a sus ficciones; y si la poesía es algo humano, es que en el hombre, en todo hombre, hay un germen universal de poesía.

Por último, el esfuerzo intelectual es aquel en que la conciencia se propone explicar un misterio, esto es, referir una representación presente a las demás que constituyen nuestro sistema del universo y hallar la relación que la permita entrar a formar parte de la unidad del saber.

No se me oculta, ciertamente, el carácter esquemático de estos tres tipos del esfuerzo mental. En la viva realidad de la psique están ellos unidos y trabados. No hay esfuerzo de memoria que no haga trabajar la imaginación y la inteligencia. Y otro tanto puede decirse del esfuerzo intelectual y del imaginativo. Pero conviene que primero los analicemos aisladamente, para poder mejor determinar sus elementos principales.

En primer lugar, la atención es una condición indispensable de todo esfuerzo mental; es también el primer origen del dolor que acompaña y caracteriza el esfuerzo. Porque la atención contiene e inmoviliza, por decirlo así, la vida del espíritu; es como una puerta que se cierra en la conciencia, para impedir el paso de las representaciones que querrían invadirla. Esa muchedumbre de representaciones pugna furiosamente por entrar, y la atención es la fuerza que se opone a su entrada. El espíritu atento se ciega y ensordece para que ninguna sensación venga a interrumpir su meditación. Los sentidos deben atrofiarse por unos instantes, a fin de dejar que la luz interior la aproveche toda el objeto sobre que recae el

esfuerzo mental. En una palabra, la atención es el momento primero del esfuerzo, el cual, siendo una intervención voluntaria en la serie espontánea de nuestros estados psíquicos, debe violentar esa multitud de fenómenos interiores, excluyendo los más, enérgicamente, para dejar el puesto a unos pocos.

Sobre esta energía general de atención que sirve de constante base y acompaña sin cesar a todo el ulterior desenvolvimiento de la acción mental, empiezan ahora a sucederse los momentos propios y característicos de cada tipo de esfuerzo.

En el esfuerzo de memoria, se trata de hacer llegar a la conciencia actual una representación pasada. Yo quiero recordar un nombre, un dato, una figura, un suceso, etc... Naturalmente, de esa representación pasada tengo ahora en la conciencia una vaga y oscura idea; porque si en modo alguno pensara yo en ella, no se me habría ni ocurrido siquiera el deseo de recordarla. Así, pues, actualmente, en mi conciencia, hay un minimum de conocimiento de eso mismo que trato de recordar; ese minimum puede ser una simple referencia o mención, sin más; y lo que me propongo es precisamente transformar en clara y precisa representación, esa mención que ahora es, en mí, transformar en clara y precisa referencia a una representación pasada. Si quiero recordar el nombre de un conocido, es porque actualmente tengo ya una vaga idea de ese nombre. Si quiero rememorar la imagen de un espectáculo pretérito, es porque ahora mismo está ya en mi conciencia, presente, una confusa referencia a él.

La atención, pues, como primer momento del esfuerzo mental de memoria, expulsa de ella a todas las representaciones para dejar sola, aislada, la vaga mención de lo que quiero recordar.

Pero esa vaga mención debe permanecer cierto tiempo en la mente. Ello no es fácil. Los fenómenos psíquicos son, por naturaleza, inestables, fugaces y escurridizos. Su esencia es pasar; su ser es el tránsito y viven de su propia muerte. Apodéranse del espíritu con violencia y con igual violencia lo abandonan, para

dejar el puesto a otros que llegan empujando.

Pero aun en el caso de que el esfuerzo voluntario consiga mantener presente un estado de conciencia, por más tiempo del que tarde en hacer su vertiginosa trayectoria, es en él tan esencial la mudanza que, encadenado y todo, cerradas todas las puertas por donde pudiera escaparse, no se resignará fácilmente a permanecer inmóvil, y no pudiendo huir, se entregará como Proteo a transformarse en mil figuras distintas.

El esfuerzo de memoria deberá, pues, evitar que la mención vaga, punto de partida para el recuerdo, huya de la mente. Será preciso hacer un esfuerzo especial de contención o recogimiento, que hay que añadir al previo esfuerzo de atención, anteriormente descrito. Son ya dos, por lo tanto, los momentos en que se descompone el esfuerzo de la memoria. El primero, de atención, que tiene por objeto realizar el vacío de la conciencia. El segundo, de sujeción, que mantiene en el espíritu, presente, la vaga referencia de donde partimos.

Muchas veces bastarán estos dos esfuerzos para conseguir el fin apetecido. En efecto, ya hemos dicho que es tanta la movilidad de los estados psíquicos que, aun sujetos en la conciencia presente, tienden por lo menos a transformarse, ya que no pueden desaparecer. La mención o referencia vaga de donde partimos, privada de escape, irá pues transformándose y podrá suceder que esa transformación se verifique en el sentido de un aumento de precisión y claridad; la mención vaga se hará poco a poco más determinada; ganará cuerpo y acabará por tornarse en el recuerdo claro y preciso que buscábamos. Nos habrán bastado para ello dos momentos tan solo de doloroso esfuerzo: atención y sujeción.

Este caso es sin duda el más frecuente. Muchos recuerdos nos acuden a la mente casi sin esfuerzo, con sólo un breve instante de indagación. Pero en otras muchas ocasiones las cosas no se disponen tan bien y tan presto. El recuerdo preciso no se forma. En vano hemos desalojado, mediante la atención, las otras representaciones que entorpecían la concien-

cia; en vano hemos mantenido quieta la referencia vaga al objeto que queremos recordar. Esta referencia, al transformarse, se enturbia más y más y nos decepciona. Precisa añadir una nueva operación, robustecer por decirlo así el conjuro mágico a cuyo signo ha de presentarse el recuerdo.

Esta nueva operación es ya más complicada y difícil. En primer lugar es preciso impedir que la vaga mención primera siga su proceso de interior transformación, puesto que la dirección en que marcha ese proceso no es la que conviene a nuestro propósito. Habrá, pues, que esforzarse no sólo por sujetarla, sino por inmovilizarla; habrá que mantenerla en su primitivo estado. Y este nuevo esfuerzo es tanto más difícil, cuanto que la referencia es más vaga y vacilante, porque la inestabilidad de los hechos de conciencia está en razón directa de su imprecisión.

Pero no basta mantener sujeta e inmóvil la idea vaga de lo que queremos recordar. Hace falta además procurar fecundarla y como obligarla a que se aclare y precise, ya que ella de por sí no lo consigue. Para ello, deberemos cuidadosamente abrir las puertas de la conciencia, cerradas por la atención y dejar que pasen, una por una, múltiples y variadas representaciones, por delante de la vaga referencia o mención primera. Pasamos revista, por decirlo así, a todo nuestro caudal psicológico, hasta que demos con una representación que, por ser precisamente la que buscábamos o al menos una muy próxima y afín a ella, enciende de repente la mención vaga y la empuja a transformarse en el recuerdo apetecido. Mas este desfile por la conciencia, de los estados pretéritos, será por completo ineficaz, si no es lo bastante lento y ordenado para que la mención vaga pueda entrar en contacto con las representaciones que se suceden y transformarse en recuerdo, si se verifica la contaminación. Y este orden, esta lentitud del paso es precisamente lo que hace penoso, doloroso el último esfuerzo de la memoria; pues es indispensable, para conseguirla, mantener la atención más viva y alerta que nunca. La puerta de la conciencia, más que abierta, ha de estar a medio cerrar, para que las

representaciones pasen una por una y no se atropellen dentro del campo de la visión interior. Por eso rara vez se consigue realizar bien este desfile. Lo más común es que las representaciones puedan más que nuestra acción voluntaria, invadan la mente y nos obliguen a montar de nuevo todo el aparato del esfuerzo de memoria. ¿Quién no ha experimentado, al buscar un recuerdo, una serie de sucesivos fracasos, en los que se abandona por inútil el esfuerzo... para volverlo a empezar de nuevo a los pocos instantes?

En resumen, el esfuerzo mental de la memoria puede descomponerse en los siguientes momentos: 1.º atención. 2.º suje-

ción de la representación vaga. 3.º inmovilización de la misma. 4.º desfile ordenado de representaciones.

Estos mismos elementos, en diversa proporción y orden, entran a formar parte del esfuerzo imaginativo y del esfuerzo intelectual. Quede para otra ocasión el estudio de estos más nobles e interesantes aspectos de la tensión activa del pensamiento humano.

MANUEL G. MORENTE

La Casa Editorial Calleja remite gratis sus catálogos.

LAS TRANSMUTACIONES DE LOS CEREALES

ESTÁ fuera de toda duda que muchos de los productos vegetales que el hombre utiliza son artificiales, resultado de selecciones y esmerados procedimientos de cultivo practicados durante siglos. Entre esos productos ocupan señalado lugar los que, por ser de primera necesidad, como los cereales, han sido objeto en todos los tiempos de particular atención de los agricultores. Multitud de hechos, entre los cuales debe contarse como muy importante la transmutación, vienen a corroborar la teoría que hace a muchos de ellos, como el trigo, la cebada, la avena y el centeno, diversas formas de una misma especie primitiva.

Esa transmutación, confirmada por infinidad de experimentos practicados por agricultores y por hombres de ciencia de muy diversos países, ha sido puesta en duda por muchos, que la han considerado como una preocupación vulgar. Son tantos, sin embargo, los ejemplos que la comprueban, que parece hasta temerario negarla.

"El trigo más ennoblecido por el cultivo—dice Raspail—, si se le abandona a sus tendencias propias tarda muy poco en bastardarse. Sembrado en suelos infecundos degenera, hasta tomar el aspecto de la grama u otra planta análoga, y no es fácil acertar a saber en qué puede trocarse por falta de cultivo."

El sabio botánico inglés Lindley dice, a propósito de este asunto: "Mis antiguas convicciones acerca del principio fisiológico de las especies han cambiado desde que he visto por mis propios ojos las transmutaciones que experimentan varias especies de la familia de las orugas. El origen del trigo, el del centeno, el de la cebada y el de la avena nos es completamente desconocido; ¿quién nos dice que no sean cuatro variedades de una misma especie? Un sujeto que volvía de Alemania, aseguró a lord Bristol que sembrando avena temprano y segándola el primer año para impedir que espigara, daba en la cosecha siguiente un cereal de otra especie. Queriendo comprobar el hecho lord Bristol, encargó a lord Arturo Hervey que practicara el experimento. Dió éste por resultado espigas de una especie de cebada más larga que la común y bastante parecida al centeno, algunas espigas de trigo y muy pocas de avena, que había sido el cereal sembrado. Pudiera haber sospechado — agrega Lindley—que la causa de esa variedad en las espigas obtenidas estaba en no haberse practicado el experimento con toda la escrupulosidad debida, y en que se sembrasen algunos granos de cebada y de trigo juntos con los de avena; pero el hecho de que los granos de cebada recogidos no pertenecieran a la especie co-

mún, no siendo verdadera cebada ni verdadero centeno, sino un producto intermedio entre ambas especies, alejó de mí todo recelo."

Añade Lindley otro caso, citado por el doctor Anderson en su obra titulada *Recreaciones*, de un labrador alemán, que habiendo sembrado avena y segádola dos veces para impedirle que espigara, obtuvo espigas de centeno en la tercera cosecha; bien que muy pocas, por haberse muerto la mayor parte antes del tercer corte.

Phillips, en su obra enciclopédica titulada *Un millón de hechos* (*A million of facts*), asegura que la cebada degenera en avena en los años lluviosos y la avena se convierte en cebada en los secos; y Plinio, Galeno y Matiole refieren casos análogos, los cuales han sido comprobados por otros naturalistas.

Pero entre todos los experimentos que se han practicado sobre la transmutación de los cereales, ningunos más curiosos que los del doctor Weisemborn y de Schaueroth, que también cita Lindley. El primero de ellos fué practicado en Livonia. Trazóse un cuadrado de cuatro metros de lado en un huerto; después se quemó y trituro la tierra, y por último se la sembró de avena en Junio, la cual se segó dos veces antes del invierno para que no espigara. El terreno se cubrió de matas de centeno. Los experimentos de Schaueroth dieron el mismo resultado. Cuantas veces sembró avena recogió centeno, siempre que la segara antes de la primera cosecha.

Weisemborn repitió su experimento en un campo que llevaba quince o veinte años de inculco, y el cual plantó de patatas dos años seguidos. Al tercero lo sembró de avena y alfalfa, que destinó a alimento de ganado lanar, de modo que ni

una sola mata de avena llegó a espigar. Los fríos del tercer año, que fueron excesivos, destruyeron casi todas las patatas; pero más tarde, cuando estaba ya la alfalfa bastante crecida para poder ser utilizada para el ganado, se advirtió que estaba mezclada con matas de centeno en gran número y con la espiga ya formada.

Practicó estos experimentos el doctor Weisemborn en 1836 y 1837. En 1838 volvió a tratar del asunto en su *Magasin de Historia Natural*. "Por lo tocante—dice— a la transformación de la avena en centeno, aseguro terminantemente, y estoy dispuesto a probarlo con hechos a cuantos lo duden, que sucede siempre que sembrando avena temprano, o sea a mediados del estío, se la siegue dos veces antes de espigar. Mediante esa operación se impide que mueran muchos pies de avena durante el invierno y que al año siguiente se transformen en matas de centeno, idénticas a las de los más hermosos centenos de invierno. Debo advertir—añade—que no debe sembrarse la avena demasiado temprano; pues en tal caso hay que segarla más de dos veces antes de que espigue, lo cual tiene el inconveniente de debilitar demasiado a la planta para que pueda resistir el invierno.

"Acúseseme, si se quiere, de tener más confianza en ensayos prácticos que en reglas teóricas; pero también debo manifestar que no comprendo que una teoría inspire tanta confianza a sus adeptos que les haga negarse a cerciorarse prácticamente de la verdad de las cosas."

Muchos otros experimentos, que se hallan citados por naturalistas de todos los tiempos, demuestran la verdad de la transmutación de los cereales.

RAMÓN DE CASTRO

OBRA NUEVA

JOSÉ MARIA SALAVERRIA

EL MUCHACHO ESPAÑOL

En rústica, dos pesetas.

CASA EDITORIAL CALLEJA FUNDADA EN 1876 MADRID
28, Calle de Valencia.

APLICACIONES MODERNAS DE LA QUÍMICA

UTILIZACIÓN INDUSTRIAL DEL NITRÓGENO ATMOSFÉRICO

EL nitrógeno es un gas incoloro que existe en la atmósfera (1). Combinado con diferentes cuerpos simples, forma el amoníaco, el nitro de Chile, el salitre y otros compuestos minerales. Su gran importancia química y biológica proviene de que forma parte esencial de ciertas sustancias orgánicas, de las cuales depende la existencia de los seres vivos. El nitrógeno se presenta, según lo dicho, en tres formas diferentes: *libre* (en la atmósfera), en *combinaciones minerales* y, por último, formando parte de *combinaciones orgánicas* más o menos complicadas. La Naturaleza realiza el cambio de una a otra de estas formas, principalmente por la acción de ciertos microorganismos.

Examinando as raicillas de una planta leguminosa—el guisante, por ejemplo,—se notará que ofrece multitud de pequeños nódulos formados de células repletas de una bacteria que los botánicos han llamado *Bacillus radicola* (2). Se pensó en un principio que esta asociación representaba un caso común de parasitismo; pero observaciones más minuciosas demostraron que si bien es cierto que las bacterias viven a expensas de la leguminosa, ésta, en cambio, recibe de aquellos microscópicos seres el nitrógeno que necesita para elaborar protoplasma. El *B. radicola* toma del aire el nitrógeno libre y le transforma en combinaciones minerales solubles, que son absorbidas por la planta que le presta albergue y alimento (3).

Diseminadas en el suelo existen otras bacterias, que además de fijar el nitrógeno atmosférico oxidan el amoníaco pro-

veniente de la descomposición de materias animales o excretadas por animales. El resultado de su acción consiste en la formación de sales solubles (*nitritos, nitratos...*) que son absorbidas por las plantas. A partir de este momento, comienza lo que pudiera llamarse vivificación del nitrógeno, es decir, la incorporación al protoplasma de la célula viva. Toda planta es, en realidad, un laboratorio de síntesis delicadísima: utilizando la energía de la radiación solar, transforma en aminas los compuestos minerales mencionados; las aminas en amino-ácidos, y éstos en *proteínas*, sustancias complejas que constituyen casi la totalidad de la materia sólida que forma los seres vivos. En los animales, por el contrario, la complejidad de funciones fisiológicas ocasiona la degradación de los compuestos nitrogenados, convirtiéndolos en urea, ácido úrico, cuerpos que otros microbios transforman en amoníaco, agua, nitrógeno...

El metabolismo del nitrógeno ofrece, por tanto, un ciclo completo constantemente recorrido; pero hay un déficit en cuanto a la cantidad de este elemento de vuelta al suelo. Se calcula que el nitrógeno degradado y excretado luego en forma de urea, equivale por año, en una nación de veinte millones de habitantes, al contenido en medio millón de toneladas de nitrato sódico. Solamente una porción muy pequeña de este nitrógeno es restituído al suelo; el complemento indispensable para impedir, en plazo más o menos lejano, el agotamiento del suelo cultivado, anunciado hace veinte años por sir W. Crookes en un discurso apocalíptico pronunciado ante la Asociación británica, se obtiene del nitro de Chile y del sulfato amónico, producto secundario en la fabricación del gas del alumbrado. Pero a las demandas de la Agricultura, hay que agregar las ya enormes y siempre crecientes de la manufactura de explosivos, que también utiliza los nitratos como materia prima; y es muy probable que los yacimientos de la meseta de Tarapaca serán insuficientes para satisfa-

(1) 100 litros de aire contienen un promedio de 78,01 litros de nitrógeno.

(2) Las bacterias son plantas microscópicas formadas por una sola célula, cuyo contenido está poco diferenciado; se reproducen generalmente por división. La mayor parte de los microbios patógenos pertenece a este grupo de plantas.

(3) La asociación de individuos diferentes con el propósito de cumplir algún fin común de su vida (nutrición, defensa, etc.) se ha llamado *simbiosis*, del griego *συν* con, y *βίωσις* *violente*. Los líquenes ofrecen un caso interesante de simbiosis entre un *hongo* y una *alga*.

cerlas (1). Se ha pensado, por consiguiente, para eludir la futura penuria de nitratos y de compuestos amoniacales, en utilizar la gran reserva de nitrógeno presente en la atmósfera (2). Este problema está definitivamente resuelto en condiciones económicas; ha recibido diversas soluciones, de las cuales describiremos someramente la más interesante.

En 2 de Junio de 1875, H. Cavendish dió cuenta a la Sociedad Real de Londres del resultado de sus experimentos sobre la acción de la descarga eléctrica sobre una mezcla de oxígeno y nitrógeno, en presencia de una lejía alcalina o del agua de cal. Si los dos gases se encuentran en la proporción conveniente (volúmenes iguales), son completamente absorbidos por el líquido alcalino, el cual contiene, después de la absorción, cierta cantidad del nitrato correspondiente al álcali. En las condiciones mencionadas, el nitrógeno y el oxígeno en presencia del agua han formado ácidos nítrico y nitroso que luego se combinan con el álcali (sosa, potasa...) formando nitrato y nitrito sódicos o potásicos. Se ha procurado transformar el experimento de Cavendish en procedimiento industrial; pero nada se ha conseguido hasta que los adelantos de la química teórica han permitido estudiar las condiciones de la reacción.

A temperaturas elevadas, el nitrógeno se combina con el oxígeno formando *óxido nítrico*; esta reacción absorbe calor (es *endotérmica*) y además *reversible*, es decir, se realiza en dos direcciones opuestas:

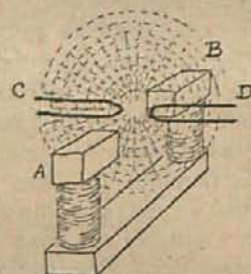
nitrógeno + oxígeno $\rightleftharpoons$ óxido nítrico.
A cada temperatura corresponde un estado de equilibrio entre las dos reacciones (directa e inversa). Así, a 2033°, el equilibrio se produce cuando la mezcla de gases contiene 0.997 por 100 de óxido nítrico; pasado este límite de temperatura, todo el óxido que se forma se descompone inmediatamente por la acción del

calor. Pero si el óxido nítrico se enfría y absorbe mediante una lejía de sosa, el equilibrio se rompe y la reacción directa se produce, hasta que la proporción de óxido formado alcance el límite de equilibrio correspondiente a la temperatura a que se opera. A 3000°, este límite asciende a 4.5 por 100. La combinación de los dos gases se realiza en mejores condiciones cuando se emplea un arco voltaico, extendido de modo que ofrece el área mayor posible.

En ingeniero noruego Samuel Eyde y el profesor de Física de la Universidad de Cristianía, Kristian Birkeland, han conseguido realizar, en condiciones económicas remuneradoras, las exigencias teóricas de la fabricación del ácido nítrico aprovechando el nitrógeno del aire.

La figura siguiente representa un esquema del aparato empleado:

A y B son las piezas polares de un poderoso electroimán; el espacio comprendido entre ambas se llama *campo magnético* (1). C y D son dos electrodos formados por tubos de cobre,



doblados en horquilla, por los cuales circula una corriente de agua fría; están dispuestos perpendicularmente a las líneas de fuerza del campo magnético. Haciendo pasar una corriente continua de suficiente intensidad por los electrodos C D se produce un arco, que se extiende rápidamente formando un semicírculo. Al mismo tiempo, la resistencia al paso de la corriente aumenta hasta el punto de interrumpirse ésta, desapareciendo el semicírculo luminoso. Pero instantáneamente se restablece el arco entre los extremos de los electrodos y el mismo fenómeno se reproduce varias veces por

(1) La riqueza en nitrógeno de los yacimientos de Chile y Perú se ha estimado en millón y medio de toneladas por kilómetro cuadrado. A pesar de la gran extensión de estos yacimientos, se calcula que estarán agotados a mediados de este siglo.

(2) 900 toneladas por kilómetro cúbico en la región más baja.

(1) Espolvoreando limaduras de hierro sobre una hoja de papel colocada sobre un imán artificial se notará que las partículas metálicas se distribuyen formando líneas entre los dos polos, las cuales indican la dirección de la fuerza magnética en el campo creado por el imán; se llaman *líneas de fuerza*. Véase E. Lozano, *Ciencias Físico-Químicas*, Tercer grado, p. 192 y siguientes.

segundo. Si en lugar de corriente continua se utiliza una corriente alternante, el semicírculo luminoso se produce alternativamente a uno y otro lado de los electrodos, y entonces, por virtud de la persistencia de la impresión retiniana, el arco aparece como un gran disco deslumbrador (*sol eléctrico*), de 1,50 a 2 m. de diámetro. En el aparato de Birkeland, el arco discoide está incluido en una cámara circular muy estrecha revestida de material refractario. El aire pasa por esta cámara impulsado por ventiladores mecánicos, y los gases resultantes de la combinación del nitrógeno con el oxígeno, mezclados con aire, se conducen a una instalación de calderas de vapor, donde se utiliza su alta temperatura (unos 1000°), luego, a un refrigerador de tubos de aluminio y de aquí a las cámaras de oxidación, en las que el óxido nítrico se convierte en peróxido de nitrógeno en contacto con el oxígeno del aire. El peróxido de nitrógeno es conducido a las *torres de absorción*, enormes estructuras de 16 metros de altura, rellenas de fragmentos de cuarzo constantemente humedecidos por filetes de agua que descienden en cascada; en contacto del agua el peróxido se transforma en ácido nítrico y ácido nitroso.

El ácido nitroso es un compuesto inestable que se descompone en agua, ácido nítrico y óxido nítrico. Este último gas se oxida y repite el proceso mencionado. El agua utilizada en la tercera torre pasa a la segunda y de ésta a la primera, donde se obtiene por fin una disolución de ácido nítrico que contiene 50 por 100 de ácido. Esta disolución ácida

se neutraliza por el carbonato cálcico y un poco de una lechada de cal, formándose nitrato cálcico, sal que se deseca y granula y se empaqueta en cilindros de chapa de hierro, vendiéndose con el nombre de *Salitre noruego*. Además de las tres torres de absorción hay otras dos, de madera, donde los gases no absorbidos en las tres primeras se ponen en contacto con una disolución de carbonato sódico, obteniéndose una mezcla de nitrito y nitrato sódicos. La cadena de reacciones es, en conjunto, como sigue:

Oxígeno + nitrógeno = óxido nítrico.

Oxido nítrico + oxígeno = peróxido de nitrógeno.

Peróxido de nitrógeno + agua = ácido nítrico + ácido nitroso.

Una parte del ácido nitroso se utiliza para obtener nitrito sódico; el resto se descompone en agua, ácido nítrico y óxido nítrico. Esta última substancia entra de nuevo en el ciclo de reacciones.

El inquietante "problema del nitrógeno" está, pues, resuelto, a expensas de los elementos del aire. ¿Llegará a modificarse la composición de las capas inferiores de la atmósfera a consecuencia del creciente consumo industrial de sus componentes? Hasta ahora no hay indicios de que esto suceda. La proporción de oxígeno atmosférico no ha variado desde principios del siglo XIX, a pesar de que las combustiones industriales absorben diariamente cantidades fabulosas de este gas (1).

EDMUNDO LOZANO

(1) La combustión completa de un kilogramo de carbono consume 2.666 gramos de oxígeno (1.8661 - tros).

LA ESPOSA DEL SOL

(NOVELA)

POR GASTON LEROUX

RESUMEN DE LOS FOLLETINES ANTERIORES: Un académico francés, Francisco Gaspar Ozoux, y su sobrino Raimundo, llegan al puerto del Callao. Va el primero con una misión científica, a estudiar las antigüedades incaicas. El joven, ingeniero, más que el interés de su profesión, le lleva al Perú su amor por María Teresa, hija del marqués Cristóbal de la Torre, a la que conoció en París, donde ella se educaba. Vuelta al Perú, al morir su madre, se pone al frente de una explotación de guano, que dirige con claro talento mercantil, mientras el bondadoso marqués, harto poco aficionado a quehaceres materiales, se dedica a vagos estudios históricos. Corre el ingeniero, de-

jando a su tío desembarcar con su impedimenta, en busca de María Teresa, a quien encuentra en su oficina. Por una colisión con los obreros chinos, acaba de despedir a sus empleados indios, el principal de los cuales, Huáscar, que pertenece a la casa desde los tiempos de la madre de María Teresa, es muy respetado por todos. Salen los jóvenes hacia el puerto para recoger a Francisco Gaspar, y María Teresa, por precaución, da aviso al inspector de policía de la marcha de los indios, cuya ausencia se advierte por todas partes. Pero se justifica por la proximidad de la fiesta del Interaymi, que los quichuas celebran cada diez años y que a la sazón tiene inactivo al ejército presidencial y a los revolucionarios del pretendiente García, porque uno y otro emplean tropas indias. Llegados al puerto, encuentran al académico francés:

Van juntos a Lima, y sigue preocupándose la ausencia de indios. En una calle les corta el paso Huáscar, que, ante las preguntas de María Teresa, sigue haciendo protestas de amistad. El marqués Cristóbal de la Torre, su hijo Cristóbalito y dos ancianas, la tía Inés y la dueña Irene, reciben a los viajeros. Ellas refieren a Francisco Gaspar la supervivencia de las costumbres antiguas que exigen, en la fiesta del sol, el sacrificio de una joven de la raza conquistadora, a quien por eso llaman la «Esposa del Sol». A la elegida le envían antes, misteriosamente, una pulsera. Diez años antes, desapareció en tales circunstancias María Cristina de Orellana, de una de las principales familias. En esto un criado trae, certificada para María Teresa, una cajita en que está la pulsera de «La Esposa del Sol». Nadie sabe quién la ha enviado. Creen en la broma de algún pretendiente desdenado por María Teresa; pero éstos lo niegan. María Teresa, para tranquilizar a su padre, pide a Raimundo que diga que ha sido él quien envió la pulsera. Salen luego a visitar en los alrededores unas excavaciones famosas: Son las de la necrópolis de Ancón, y entre los restos humanos que hay en ella ven tres cráneos, de extrañas formas, uno como un pilón de azúcar, otro como un capacete y otro como una maletita, que son las que se imponían, desde niños, a los sacerdotes que habían de ser sacrificadores. En la fonda, María Teresa, cree ver, al quedarse a solas en su habitación, los tres cráneos, sobre personas vivas, tras los cristales de su cuarto. Arroja al mar la pulsera del Sol, pero al otro día se despierta, horrorizada, con la pulsera otra vez en el brazo: una criada india dice que la halló en la playa y se la puso de nuevo a su señoría, que ya no se desprende de ella. Deciden pasar, embarcados primero y después en ferrocarril, a Cajamarca, con gran entusiasmo de Francisco Gaspar, que anhela ver la antigua ciudad inca. Un viajero, de tipo indio, pero vestido correctísimamente a la moda, traba conversación con ellos: es Huayna Capac Runtu, descendiente de los incas, y empleado a la sazón en el Banco francobelga de Lima, que va a la fiesta del Interaymi. Contemplando el paisaje, evoca la época de la conquista, en que un antepasado del marqués, a las órdenes de Pizarro, luchó con los antepasados suyos. El diálogo está a punto de hacer que vengan a las manos el indio y el marqués, cuando el tren llega al extremo de la línea. Hay que acampar de noche, para terminar a lomo de mula el viaje hasta Cajamarca. El indio desaparece, pero a media noche María Teresa le sorprende en coloquio con Huáscar, cuya presencia allí no sospechaban. Al otro día, de camino Huayna Capac vuelve a unirse a ellos y lo explica por el interés ante lo peligroso del trayecto, durante el cual vuelve él a sus evocaciones de la conquista. Los viajeros ven que Huáscar, a caballo, sigue por las cumbres la marcha del tren, hasta que llegan al valle de Cajamarca, y entran al anochecer en la ciudad. Allí, la afluencia de indios, prueba que las fiestas de aquel año han de ser muy solemnes. En la oficina de Correos, a donde van para indagar quién envió la pulsera del Sol de Oro, les dicen que fué «Atahualpa». Sol es el nombre del último rey inca, cuyo palacio van luego a visitar. Está lleno de indios, a quien habla un sacerdote, primero en Gnindma, y, al ver a los viajeros, en español, refiere la muerte del Atahualpa, la codicia y la crueldad de los conquistadores. Sus palabras excitan al auditorio que rodea a los blancos en actitud amenazadora. En esto aparece Huáscar y les abre paso: «Nadie toque a la Virgen del Sol».

(CONTINUACION)

María Teresa y Raimundo estaban muy pálidos y no decían palabra. Francisco Gaspar parecía aturdido y ya no tomaba notas.

En la fonda sólo encontraron una habitación, en la que se encerraron inmediatamente, y Raimundo fué el primero en pronunciar la frase fatal:

—«¿Si fuese verdad!»

—¡Sí, sí — exclamó María Teresa —, «si fuese verdad!»

—¿El qué? ¿Si fuese verdad el qué?... ¿El qué? — interrogó, medio enloquecido, el marqués, que había comprendido perfectamente lo que los dos jóvenes habían querido decir.

—«¿Si fuese verdad eso de la Esposa del Sol!»

Permanecieron un instante sin hablar, anonadados por la sospecha horrible, absurda, monstruosa. Y se miraron inquietos y asustados, como niños que oyen referir un tremebundo cuento de hadas, y Raimundo murmuró con voz sorda:

—Ya han oído ustedes a Huáscar: «¿El que toque a la Virgen del Sol es hombre muerto! ¡Dejad pasar a la Virgen del Sol!»

—Tal vez sea esa su manera de hablar—

insinuó Francisco Gaspar—. «¿No puede ser más que eso!»

—¿El qué? ¿El qué? — exclamó el marqués que había perdido por completo la cabeza y que lamentaba el viaje a Cajamarca.

Francisco Gaspar explicó timidamente:

—No puede ser más que eso, porque no puede ser otra cosa... no puede «ser lo otro». Si María Teresa tuviera que ser la «esposa del Sol no la hubiesen dejado marcharse... se hubieran apoderado de ella».

—¡Ah! pero ¿qué es lo que está usted diciendo, mi querido huésped? ¿acaso se ha vuelto usted loco? — exclamó Cristóbal, que no sabía lo que se decía—. ¿Cree usted que pueden apoderarse de nosotros así como así?... ¡somos los amos!... ¡tenemos policía, soldados!... ¡todos esos miserables son nuestros esclavos! Palabra de honor; me parece que estamos soñando despiertos.

—¡Sí, sí, soñamos despiertos! — murmuró María Teresa moviendo con aire pensativo su hermosa cabeza.

—¡Yo opino que debemos salir de Cajamarca lo antes posible! — dijo Raimundo sin más explicaciones.

Y se asomó a una ventana para ver lo que sucedía delante de la fonda. Era de

noche. La plaza estaba desierta. En aquel momento reinaba completo silencio en Cajamarca. De repente llamaron a la puerta de la habitación. Era un criado con una carta, dos letras dirigidas a María Teresa. La joven leyó en alta voz: "Márchese, regrese a Lima; salga de Cajamarca esta noche." Aquella esquela no estaba firmada, pero María Teresa no vaciló.

—Este consejo nos lo da Huáscar—murmuró.

—¡Y es preciso seguirlo! —dijo Raimundo.

Nuevamente llamaron a la puerta; esta vez era el jefe de policía que se hacía anunciar.

Le recibieron.

Quería saber lo que había pasado y si Cristóbal tenía realmente alguna queja de los indios. Al darle parte de lo ocurrido, le habían dicho que los quichúas estaban muy indignados contra los extranjeros que habían tenido el atrevimiento de penetrar en el palacio de Atahualpa, a la hora de la oración, precisamente la víspera del "Intaraymi".

Añadió que un empleado del Banco franco-belga de Lima, que pretendía conocer al marqués y a su familia y haberse criado en su compañía, había ido a buscarle para aconsejarle que dijese al marqués y a sus compañeros, que después de la imprudencia cometida no se dejasen ver al día siguiente en las calles de la ciudad, sobre todo en los barrios frecuentados por los indios.

Era evidente que el jefe de policía temía alguna complicación, y que hubiese dado cualquier cosa por ver a Cristóbal y a sus compañeros a cien leguas de la ciudad. Le tranquilizaron anunciándole que habían decidido marcharse aquella misma noche. Inmediatamente dispuso lo necesario para el viaje con el mayor celo, procuró a los viajeros mulas de refresco y un buen guía, y les dió por escolta cuatro soldados que debían acompañarles hasta la primera estación del ferrocarril.

La comitiva se puso en marcha a eso de las once de la noche y recorrió el mismo camino, haciendo las mismas jornadas en la mitad de tiempo que a la ida. Raimundo daba prisa a todos, y él, siempre tan sereno, parecía el más inquieto. Hasta la noche siguiente, cuando se vieron instalados en un vagón del ferrocarril de Pascamayo, no se dieron cuenta los viajeros de que aquella huida era algo ridícula.

—Somos más niños que la tía Inés y que la anciana Irene —declaró el marqués riendo.

Y todos fueron de su opinión.

Reanudada de nuevo la vida ordinaria civilizada, no comprendían cómo habían podido dejarse dominar por aquel párrico insensato, y todo por una cosa muy natural: el mal humor de un pueblo que ve interrumpidas sus ceremonias o su culto por la pre-

demás, debía de haber olvidado ya el incidente. Lo mejor sería que ellos lo olvidasen también cuanto antes.

El viaje terminó lo más agradablemente del mundo, entre carcajadas, porque Francisco Gaspar volvió a "enjuagarse" al embarcar con la misma agilidad de que hiciera gala al desembarcar.

Una vez en Lima, recobraron por completo la tranquilidad. Y antes de veinticuatro horas se había desvanecido el recuerdo de su "chiquillada" como ellos decían. Además, María Teresa encontró al regresar mucho trabajo atrasado. El guano reclamaba prontas decisiones, y la joven tuvo que dedicarse por completo a los negocios y a los números. ¡La verdad era que no tenía tiempo de pensar en la famosa pulsera del Sol de oro! En el Callao, no levantaba la cabeza de los libros de caja hasta el momento en que Raimundo llamaba a su ventana para anunciarle que ya era hora de volver a Lima.

Una tarde (unos ocho días después de los acontecimientos de Cajamarca), los golpes de costumbre resonaron más pronto que de ordinario. María Teresa se levantó para recibir a su novio. Abrió la ventana. Pero aún no había acabado de abrirla, cuando retrocedió lanzando un grito sordo. No era Raimundo quien estaba allí, delante de ella... Era... era... ya no distinguía nada en la obscuridad. Se restregó los ojos como si hubiera querido rechazar una alucinación... Y luego tuvo el valor, sí, el verdadero valor de inclinarse nuevamente hacia la calle... pareciale que un bulto extraño y deforme se movía y se balanceaba en la obscuridad... un bulto que parecía el "cráneo en forma de pilón de azúcar", oscilando sobre su base...

Se volvió temblando de pies a cabeza... y entonces... y entonces creyó ver también, en los dos rincones más oscuros del despacho, balanceándose también con movimientos de péndulo conforme se iban acercando, "el cráneo en figura de capacete y el cráneo semejante a una maletilla..." Pudo creer en un momento de locura, pudo creer que aún duraba la obsesión de todas aquellas historias que había oído contar a propósito de la "pulsera del Sol de oro"! Hizo un esfuerzo prodigioso para rechazar aquella visión: ¡Vamos! ¡Vamos!... Demasiado sabía ella que los cráneos de las momias no se aparecen nunca sobre los hombros de seres vivos... Y, sin embargo, se acercaban, oscilando, balanceándose. Entonces lanzó un grito espantoso para rechazar la horrible visión, para pedir socorro: ¡Raimundo!... Pero el grito se ahogó en su garganta. Las tres momias vivas se arrojaron sobre ella,

(Se continuará.)

CURIOSIDADES

FILARMONÍA

Muchas veces se ha oído decir que las arañas, en las habitaciones donde se hace música, descienden por sus hilos y se colocan a conveniente altura para oír el concierto. Eso explicaría una decoración espontánea de telarañas en la techumbre de los teatros líricos. Terencio Varrón, cuenta que un día que Hortensio le convidó a comer, con otros amigos, en una parque, llegó un músico, y al lanzar los primeros acordes de la tronpeta, acudió tal número de jabalíes, venados y otros animales que el espectáculo era maravilloso de ver. Pues ¿quién diría que el asno, personificación—si se nos permite la frase—de la discordancia, muestra a veces, también, aficiones musicales? De uno se cuenta que, en 1769, solía oír los conciertos que frecuentemente se daban en el castillo de Onuorville, cerca de Chartres. Acercábase a la ventana de la sala de música, y daba con la cabeza señales de aprobación, cuando el concierto le agradaba. Prefería los trozos más sencillos y expresivos a los sonoros y brillantes; y le gustaba, sobre todo, la voz del ama de la casa: oyéndola, debía sentir delicias inefables. Pues bien, un día que cantaban un

dúo, tal debió ser su satisfacción, que se precipitó en la sala; y una vez allí, secundó los aplausos de la concurrencia con el más estrepitoso rebuzno.

TALISMÁN MACABRO

El Sultán de Turquía tiene como amuleto un biombo que ofrece esta particularidad bastante rara: que es de piel humana. Desde hace dos mil años este biombo ha adornado la sala del trono, y los Sultanes que se han sucedido con glorias diversas y fines más o menos trágicos, rodean este extraño trofeo de la misma veneración.

No se trata aquí de un testimonio de barbarie. Este biombo es, al contrario, un símbolo de gratitud. En efecto, hace muchos siglos un pariente del Sultán entonces en el poder, fué salvado de un incendio que consumía el palacio, por doce servidores, abnegados. Estos doce servidores perecieron a causa de sus quemaduras, y en prueba de reconocimiento, su amo, después de muertos los hizo desollar perfectamente y con sus pieles curtidas construyó el biombo, amuleto que debe ser en este palacio el símbolo de la lealtad, fiel hasta la muerte.

LIBROS

POLÍTICA

W. H. MALLOCK.—*The Limits of Pure Democracy*. Londres, Chapman and Hall, 15 s.

HILAIRE BELLOC.—*The Free Press*. Londres, Allen and Unwin, 2 s. 6 d.

CIENCIAS Y SUS APLICACIONES

DR. GRASSET.—*Devoirs et périls biologiques*, Paris, Alcan, 10 fr.

HISTORIA

R. W. SETON WATSON.—*The Rise of Nationality in the Balkans*. Londres, Constable, 10 s. 6 d.

F. E. WHITTON.—*A History of Poland*. Londres, Constable, 8 s. 6 d.

V. BARTLET Y A. J. CARLYLE.—*Christianity in History*. Londres Macmillan, 12 s.

R. MARTIN POPE.—*An Introduction to Early Church History*. Londres Macmillan, 4 s.

STÉPHANE GSELL.—*Histoire ancienne de l'Afrique du Nord. Tome II. L'Etat Carthaginois*.—Paris, Hachette, 10 fr.

ALBERT MATHIEZ.—*Études robespierristes*. Paris, Colin, 3 fr. 50.

H. von TREITSCHKE.—*Briefe* (Tomo III, 1.^a parte, 1866-1871). Leipzig, S. Hirzel, M. 7.

LITERATURA GENERAL

ALAN SEEGER.—*The Letters and Diary*. Londres, Constable, 5 s.

W. B. YEATS.—*Per Amica Silentia Lunæ*. Londres, Macmillan, 4 s. 6 d.

HERBERT SKIMPOLE.—*Bernard Shaw: the man and his work*. Londres, Allen and Unwin, 4 s. 6 d.

JULES LEMAITRE.—*Les Contemporains*: 8.^a série. Pref. de Myriam Harry. Paris, Soc. franç. d'Imp. et libr. 3 fr. 50.

TEATRO

ALFRED KERR.—*Die Welt im Drama*. Cinco tomos (crítica teatral). Berlín, S. Fischer.

ARTHUR SCHNITZLER.—*Fink und Fliederbusch* (comedia en tres actos).—Berlín, S. Fischer.

VIAJES

J. E. PATTERSON.—*A War Time Voyage*. Londres, Dent, 6 s.

R. S. MEIKLE AND MRS. M. E. MEIKLE.—*After Big Game. The Story of an African Holiday*. Londres, Werner Laurie, 16 s.

VARIA

MARLEY F. HAY.—*Secrets of the Submarine*. Londres, Skeffington & Son, 2 s. 6 d.

MRS. EDWARD HARDING.—*The Book of the Peony*. Londres, Lippincott, 25 s.

A. MICHAUX.—*Une langue internationale anglo-latine: le Romanal*. Boulogne Sur Mer, Lajoie, sin indicación de precio.