

HUMANIDADES

PUBLICACIÓN

DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DIRIGIDA POR

JOSÉ REZZANO

SECRETARIO DE REDACCIÓN: CARLOS HERAS

TOMO XXIV

Letras

Arturo Marasso, La antología griega en España.

Jorge Max Rohde, Evolución literaria del romanticismo argentino.

Rafael Alberto Arrieta, Un poeta rural inglés del siglo XVIII.

Juan Chiabra, Observaciones sobre los clásicos predilectos en la Argentina: Virgilio y Horacio.

José A. Oria, La polémica de Menéndez y Pelayo con Groussac sobre el "Quijote" de Avellaneda.

Gustavo Lemos Ramírez, Las abreviaciones de señor y señoras en fórmulas de tratamiento.

Leopoldo Longhi, Agamenón de Esquilo (Versión rítmica y reconstrucción explicada).

Enrique François, Cicerón "Imperator".

Carmelo M. Bonet, "La Dorotea" y la vida amorosa de Lope.

Arturo Vázquez Cey, "La Barraca" novela mediterránea. El sesgo épico.

José R. Destéfano, Leonardo de Vinci y su época.

Susana Menassé, El lenguaje de François Villón.

Notas Necrológicas

Victor Mercante. — Antonio Restano. — Carlos Rodríguez Etchart. — Juan Chiabra y Francisco Legarra.

LA PLATA

REPÚBLICA ARGENTINA

1934

HUMANIDADES

IMPRESA LOPEZ - PERU 066. BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

HUMANIDADES

PUBLICACIÓN
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DIRIGIDA POR

JOSÉ REZZANO

SECRETARIO DE REDACCIÓN: CARLOS HERAS

TOMO XXIV

Letras



LA PLATA
REPÚBLICA ARGENTINA

1934

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

DR. RICARDO LEVENE

Vicepresidente

PROFESOR JOSÉ REZZANO

Secretario general

SEÑOR SANTIAGO M. AMARAL

Miembros del Consejo Superior

- Instituto del Observatorio: director: Ingeniero Félix Aguilar.
- Instituto del Museo: Presidente de la Universidad en ejercicio de la Dirección: doctor Ricardo Levene; delegado, doctor Juan Keidel.
- Facultad de química y farmacia: decano, doctor Antonio G. Pepe, delegado, doctor Juan E. Machado.
- Facultad de ciencias físicomatemáticas: decano, ingeniero Guillermo C. Céspedes; delegado, ingeniero Justo Pascali.
- Facultad de ciencias jurídicas y sociales: decano, doctor José Peco; delegado, doctor Enrique V. Galli.
- Facultad de agronomía: decano, ingeniero agrónomo César Ferri; delegado, ingeniero agrónomo, Anibal L. Guastavino.
- Facultad de medicina veterinaria: decano, doctor Carlos J. B. Teobaldo; delegado, doctor Agustín Pardo.
- Facultad de ciencias médicas: decano, doctor Héctor Dasso; delegado, doctor Oreste Adorni.
- Escuela superior de bellas artes: director, señor Carlos López Buchardo; delegado, señor Rafael Peacan del Sar.
- Facultad de humanidades y ciencias de la educación: decano, profesor José Rezzano; delegado, doctor Juan E. Cassani.
- Delegados de los estudiantes: señor José Negri y señor Mario Chagneton.



FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACION

Decano

PROFESOR JOSÉ REZZANO

Vicedecano

PROFESOR ARTURO MARASSO

Delegado al Consejo Superior

Doctor Juan E. Cassani

Secretario

Profesor Carlos Heras

Consejeros académicos

Romualdo Ardissonne, Augusto Cortina, Luis J. Guerrero, Fernando Márquez Miranda, José A. Oria y Augusto Tapia.

Delegados de los estudiantes

A. Carlos Marfany y Pedro Laurencena.

CUERPO DOCENTE

SECCIÓN FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Historia de la filosofía: profesor titular, profesor Ernesto L. Figueroa.

Lógica: profesor titular, doctor Alfredo Franceschi; suplente, profesor Sansón Raskovsky.

Psicología: profesor titular, profesor Ernesto L. Figueroa.

Biología y sistema nervioso: profesor titular, doctor Christofredo Jakob.

Teoría e historia de las ciencias: profesor titular, señor Alberto Palcos.

Gnoseología y metafísica: profesor titular, profesor Coriolano Alberini; suplente doctor José A. Rodríguez Cometta.

Estética: profesor titular, doctor Luis J. Guerrero.

Filosofía de la Educación: profesor interino, profesor Juan Mantovani.

Ética: profesor titular, doctor Tomás D. Casares; suplente, señor Francisco Romero.

- Introducción a la filosofía*: profesor titular, profesor Coriolano Alberini.
Filosofía Contemporánea: profesor interino, señor Francisco Romero.
Legislación escolar: profesor titular, doctor Juan E. Cassani.
Didáctica general: profesor titular, profesor José Rezzano; adjunto profesor Juan Mantovani.
Psicopedagogía: profesor titular, doctor Alfredo D. Calcagno.
Seminario de ciencias de la educación: director, doctor Alfredo D. Calcagno.
Seminario de filosofía: director, profesor Ernesto L. Figueroa.
Director de Lectura y comentarios de textos filosóficos: doctor José A. Rodríguez Cometta.

SECCIÓN HISTORIA

- Prehistoria argentina y americana*: profesor titular, profesor Fernando Márquez Miranda.
Introducción a los estudios históricos argentinos y americanos: profesor titular, doctor Rómulo D. Carbia.
Historia argentina: profesor titular, doctor Ricardo Levene; adscripto, profesor Roberto H. Marfany.
Historia de la civilización antigua: profesor titular, profesor Pascual Guaglianone.
Historia de la civilización moderna: profesor titular, profesor José A. Oria; suplente, profesor Ricardo Caillet Bois.
Historia argentina y americana contemporánea: profesor titular, profesor Carlos Heras; adscripto de *Historia argentina contemporánea*, profesor Carlos F. García; adscripto de *Historia americana contemporánea*, profesor Enrique M. Barba.
Historia de las religiones: profesor interino, señor Pascual Guaglianone.
Historia de la Historiografía: profesor interino, doctor Rómulo D. Carbia.
Sociología: profesor titular, doctor Ricardo Levene.
Seminario de historia: director, doctor Rómulo D. Carbia.
Geografía económica y política: profesor suplente, profesor Romualdo Ardissonne.
Geografía económica y política argentina: profesor titular, señor Augusto Tapia.
Geografía matemática: profesor interino, ingeniero Virginio Manganiello.

SECCIÓN LETRAS

- Composición y gramática*: profesor titular, señor Arturo Marasso; suplente, profesor Carmelo M. Bonet; adjunto, a cargo del curso de trabajos prácticos, doctor Augusto Cortina.
Literatura castellana: profesor titular, doctor Arturo Marasso; suplente, señor Juan Millé Giménez.
Filología castellana: profesor extraordinario, doctor Amado Alonso.
Literatura de la Europa Meridional y Septentrional: profesor titular, señor Rafael Alberto Arrieta; suplente de *Literatura de la Europa Septentrional*, doctor Pedro Henriquez Ureña.
Literatura contemporánea: profesor suplente, doctor José María Monner Sans.

Literatura argentina y de la América española: profesor titular, doctor Arturo Capdevila; suplente, doctor Arturo Vázquez Cey.
Literatura griega y latina: profesor titular, doctor Leopoldo Longhi; adjunto de *literatura griega*, doctor José R. Destéfano.
Griego (primer curso): profesor titular, doctor Leopoldo Longhi; suplente (2º curso): doctor Ramón Miguel Albesa.
Latín (1º y 2º curso): profesor titular, vacante.
 suplente (*primer curso*): doctor Enrique Francois.
Seminario de letras: director, profesor Carmelo M. Bonet.
Director de Lectura y comentarios de textos literarios: doctor Augusto Cortina.

SECCIÓN DEL PROFESORADO EN IDIOMAS VIVOS

Director honorario: profesor José A. Oria.
Gramática francesa moderna: profesor titular, profesor José A. Oria.
Idioma francés (conversación, composición, fonética) 1er. curso: profesora titular, profesora Elisa Esther Bordato.
Historia y literatura francesa: profesor interino, Dr. Enrique Francois.
Idioma francés (conversación, composición y fonética), 2º curso: profesora interina profesora Helena Harispe.

COMISIÓN DE BIBLIOTECAS Y PUBLICACIONES

Por la sección Historia: Profesores Rómulo D. Carbia y José A. Oria.
Por la sección Letras: Profesores Arturo Marasso y Rafael Alberto Arrieta.
Por la sección Filosofía y Ciencias de la Educación: Profesores Tomás D. Casares y Juan E. Cassani.

ESCUELA GRADUADA "JOAQUÍN V. GONZALEZ"

Director: profesor Vicente Rascio.
Vicedirectora: profesora Romilda P. de Mendióroz.
Encargado de turno: señor Antonio Rascio.
Profesores: María C. Arias Castro, Matilde E. de Blanco, Zulema Briasco, Esther Brito, Rosa Castells, Arminda B. de Casterán, Isabel Castro, Cristina M. de Ceppi, Margarita B. de Godoy, María E. L. de Desmarás, Emilia B. de Pérez Duprat, Agustina Fonrouge Miranda, Otilia I. P. de Izurieta, Magdalena Quijano, Lidia B. de Raymond, Idalia G. de Sagastume, Amelia N. de Silva, Susana Soula, Elvira Vicentini, Delia Zapata, José V. Caselli, Juan Lindquist, Jorge Garbarino, Federico Garbet, Arturo M. Gonzalez, Eduardo Szelagowsky.

HUMANIDADES

LA ANTOLOGIA GRIEGA EN ESPAÑA

Basta hojear el libro de Laumonier sobre Ronsard para entrever la delicada influencia de la *Antología griega* en la Pléyade. En España el afloramiento de este venero de imágenes y de modos, fué menos brillante. En su mayoría, los poetas castellanos de los siglos XVI y XVII, iban por otros rumbos, y recogieron únicamente de los epigramistas lo moral y lo trágico. La *Antología griega*, o mejor dicho, la de Planudo, la sola conocida entonces, mina inagotable de asuntos, de rara erudición, de refinamientos de arte, carecía del poder de atracción de las otras grandes obras griegas y de los autores latinos e italianos. Debió de ser leída por eruditos en las numerosas ediciones del siglo XVI. En España fué eclipsada por el español Marcial. Si comparamos los epigramas de los satíricos latinos — tan imitados por los españoles —, con los de la *Antología*, hallaremos la línea diferencial de la agudeza con la gracia.

Dos sonetos de Hurtado de Mendoza: *A las armas de Aquiles* (traducido del griego) y *Al escudo de Aquiles* ⁽¹⁾, son versiones de la *Antología*. *A las armas de Aquiles* es de Antípater de Sidón, *Epigramas funerarios*, 146 ⁽²⁾; *Al escudo* es anónimo, *Epigramas descriptivos*, 115 ⁽³⁾. Hurtado de Mendoza (1503-1575), discípulo de Aristóteles, de Tucídides y de Tácito, versificador sin arte, pero de tanto interés literario, dejó en el jardín toscamente culto de casi medio centenar de sonetos, en su mayor parte petrarquistas, la huella visible de

(1) *Obras poéticas de Diego Hurtado de Mendoza*, ed. de W. I. Knapp. Madrid 1887, sonetos XVI y XVII.

(2) *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis*, ed. de Firmin-Didot, t. I, p. 300.

(3) *Idem*, t. II, p. 23.

sus modelos y del origen de sus temas. Creo que estos dos sonetos, raros los dos, por tener rima cruzada en los cuartetos y a veces rima aguda, son la primera penetración de la *Antología* en la poesía castellana. Véase como traduce:

A LAS ARMAS DE AQUILES

(Traducido del griego)

A la ribera de la mar sentada
sobre el sepulcro de Ajax Telamón,
la Fortaleza estaba despechada,
moviendo contra Grecia indignación.
Los cabellos de hierro y la acerada
veste rompía; al llanto y turbación
la gente se alteró, y aunque espantada,
quiso della entender su alteración.
Respondió, vuelto el rostro a los Troyanos:
“Aun por haceros Grecia mayor mengua
contra Ajax por Ulises sentenció,
desposeyendo aquellas fuertes manos
y entregando a la vil y flaca lengua
las armas con que Aquiles os venció”.

Jacobs traduce así al francés: “Au promontoire de Rhoetée, la Vertu gémissante, les cheveux coupés, en habits de deuil, est assise auprès du tombeau d’Ajax; elle pleure au sujet du jugement des Grecs où elle a été vaincue, où la ruse a triomphé. ¡Ah! si les armes d’Achille, pouvaient parler, elles ne manqueraient pas de dire: “Nous aimons un mâle courage, nous détestons un langage artificieux” (1).

AL ESCUDO DE AQUILES

El escudo de Aquiles, que bañado
en la sangre de Héctor, con afrenta
de Grecia y Asia fué, mal entregado
a Ulises por varón de mayor cuenta,
sobre el sepulcro de Ajax fué hallado;
que Ulises, levantándose tormenta,
entre las otras ropas lo había echado
en la mar, por dejar la nave exenta.

(1) *Anthologie grecque*, Hachette, Paris, t. I, p. 147.

Alguno, visto el nuevo acaecimiento,
dijo, quizá movido en su conciencia:
“¡Oh juez sin razón ni fundamento!
Que el conocido error de tu imprudencia
vean la ciega fortuna y ciego viento,
y el loco mar enmienda la sentencia”.

La traducción de Jacobs dice: “Ce bouclier d’Achille, teint du sang d’Hector, devint par l’iniquité des Grecs la propriété du fils de Laërte; mais, quand Ulysse fit naufrage, la mer le lui arracha, et les vagues le portèrent au tombeau d’Ajax, non à Ithaque. La mer ainsi annula l’odieux jugement des Grecs, et Salamine possède le glorieux trophée qui lui était dû”.

La traducción de Hurtado de Mendoza, sumamente prosaica y pueril, es curiosa por lo que agrega al texto de la *Antología*. En la mente del helenista estaba fresca la lectura de la *Continuación de Homero* de Quinto de Smirna. Con este autor, tan célebre en el Renacimiento, agrega un complemento explicativo al texto de la *Antología*.

Don Juan de Arguijo, por los temas de sus sonetos y la manera descriptiva, es discípulo de Hurtado de Mendoza y más directamente de los poetas de la *Antología*. A veces los traduce casi literalmente. El soneto:

En segura pobreza vive Eumelo
con dulce libertad, y le mantiene
las simples aves, que engañadas vienen
a los lazos y liga sin recelo.
Por mejor suerte no importuna al cielo,
ni se muestra envidioso a la que tienen
los que con ansia de subir sostienen
en flacas alas el incierto vuelo.
Muerte tras luengos años no le espanta,
ni la recibe con indigna queja,
mas con sosiego grato y faz amiga.
Al fin, muriendo con pobreza tanta,
ricos juzga sus hijos, pues les deja
la libertad, las aves y la liga,

es fiel adaptación del siguiente epigrama funerario de Isidoro, 156 ⁽¹⁾: “Avec sa glu et ses pipeaux, Eumèle se nourri-

(1) *Epigrammatum Anthologia Palatina*, ed. de Firmin-Didot, t. I.

ssait des produits de l'air, et vivait pauvrement, mais dans l'indépendance. Jamais il ne baisa la main d'un riche pour en obtenir quelque bon morceau; sa chasse suffisait à son luxe, et lui apportait le contentement. Après une vie de trois fois trente années, il repose ici, ayant laissé à ses fils pour héritage sa glu, ses brins de paille et ses appeaux" (1).

Luis Martín de la Plaza conocía la *Antología*; le toma algún tema, el del soneto *Al sepulcro de Timón de Atenas*, por ejemplo; alguna vez se ajusta más estrictamente al texto que leía, probablemente en una versión latina. En el siguiente soneto (2) es traducción del epigrama de Estatilio:

Cuando aplaca de Aquiles inhumano
Pirro el alma, con sangre que derrama
de Polixena, que a los dioses clama
y solicita su piedad en vano,
Hécuba esparce del cabello cano
hebras al viento, y como fiera brama;
y el alto Jove a la venganza llama
de agravio tal, con fulminante mano.
Mas por ver si con tierno sentimiento
se mueve a compasión el mozo altivo,
en estas quejas el furor convierte:
"¡Oh Aquiles!, de mi sangre aun hoy sediento
a mi Héctor la muerte diste, vivo,
y muerto, a Polixena das la muerte!"

La versión francesa de Jacobs, *Anthologie grecque*, Hachette, París, t. I, p. 261, es así: "Lorsque Pyrrhus, sur le tertre

p. 302. Reproduzco la versión latina de la colección Firmin-Didot:

Visco et arundinibus ex aere se nutriebat
Eumelus, tenuiter, sed in libertate;
nunquam vero alienam osculatus-est manum ventris gratia:
hoc delicias illi, hoc afferebat lætitiám.
Ter autem trigesimum qui-vixit annum híc dormit,
et liberis reliquit viscum et pennas et arundines.

Es de importancia para la historia de la cultura española, saber si Arquijo tradujo este epigrama directamente del griego o de una versión latina. Creo que todavía no se ha hecho un estudio de las fuentes literarias de Arquijo. "Tal vez suele imitar a algunos epigramas latinos o griegos. dice don Adolfo de Castro; pero nunca la imitación deja de ser superior al original". *Biblioteca de Autores Españoles*, t. XXXII, p. XXVII.

(1) *Anthologie grecque*, Hachette, París, t. I, p. 149.

(2) *Segunda parte de las flores de poetas ilustres de España*, [1611]. por D. JUAN ANTONIO CALDERÓN, Sevilla, 1896, p. 122.

funèbre eut accompli le sanglant hymen de Polyxène avec son père, la fille de Cissé, Hécube, pleurant la mort de ses enfants, s'écria tout en larmes et s'arrachant les cheveux: "Naguère tu as traîné le cadavre d'Hector attaché à l'essieu de ton char, et maintenant sur ta tombe tu reçois le sang de Polyxène. Achille, pourquoi as-tu voué tant de haine aux fruits de mes entrailles? Tu as été bien cruel pour mes enfants, et ton ombre l'est encore".

El epitafio de Juan de la Cueva, *En el sepulcro de Timón ateniense* (Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española*, t. II, col. 663), que empieza:

Yo fui bien conocido por mi nombre,

quizá también esté inspirado en la *Antología*.

Baltasar Gracián en el capítulo del *Discreto* (1646) titulado *Diligente e inteligente, Emblema*, dice: "Dos hombres formó naturaleza, la desdicha los redujo a ninguno; la industria después hizo uno de los dos. Cegó aquél, encojó éste, y quedaron inútiles entrambos. Llegó el arte, invocada de la necesidad, y dióles el remedio con el alternado socorro, en la recíproca dependencia.

"Tú, ciego, — le dijo, — préstale los pies al cojo; y tú, cojo, préstale los ojos al ciego". Ajustáronse, y quedaron remediados. Cogió en hombros el que tenía pies al que le daba ojos, y guiaba el que tenía ojos al que le daba pies" ⁽¹⁾.

Alfonso Reyes, en su primorosa edición de los tratados de Gracián, pone, en nota, al pie de este emblema el soneto de Quevedo que empieza:

El ciego lleva a costas al tullido.

Menéndez y Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica* ⁽²⁾, al apuntar la influencia de Ausonio en la literatura española, dedica a los epigramas CXXXII y CXXXIII de este poeta latino el siguiente parágrafo:

"XXX. QUEVEDO (D. Francisco de).

(1) BALTASAR GRACIÁN, *Tratados*, edición y prólogo de Alfonso Reyes, Madrid, 1918.

(2) Madrid, 1902, págs. 170-171.

Ep. CXXXII. *Insidens caeco graditur pede claudus utroque . . .*"

Ep. CXXXII. *Ambulat insidens caeco, pede captus utroque . . .*"

De ambos (que en sustancia son uno mismo) es admirable paráfrasis el soneto 49 de la *Musa Tañía*, donde nuestro gran moralista satírico eleva a máxima filosófica general lo que en Ausonio no pasa de una ingeniösidad sin consecuencias:

El ciego lleva a cuestas al tullido:
dígola maña, y caridad la niego.
pues en ojos los pies le paga al ciego
el cojo, sólo para sí impedido.
El mundo en estos dos está entendido,
si a discurrir en sus astucias llego . . .
Si tú me das los pies, te doy los ojos.
Todo este mundo es trueco interesado,
y despojos se cambian por despojos.
Ciegos, con todos hablo escarmentado,
pues unos somos ciegos y otros cojos,
ande el pie con el ojo remendado.

XXXI. MORELL (P. José). S. J. — 1683.

Ep. CXXXII. "*Insidens caeco*".

A un ciego y a un coxo

Un coxo de entrambos pies
de un ciego al cuello se asienta;
de este modo experimenta
ser cada uno lo que no es.
Al que está con dos pies cojos,
el ciego paso y pies da:
y el coxo, al ciego en que va,
en vez de pies le presta ojos.

Poesías Selectas de varios Autores Latinos. Tarragona, 1683.
Página 75".

He aquí la historia de estos epigramas de Ausonio. El tema del cojo y del ciego penetra en un soneto de Quevedo y en un pasaje de Gracián. Estos dos insignes moralistas lo cargan de significación emblemática y de experiencia humana.

Gracián era — lo suponemos, — lector sutil de los *Emblemas* de Alciato. El *Discreto*, como las *Empresas políticas* de

Saavedra Fajardo, es un libro emblemático. Quevedo y Gracián no tomaron el tema de Ausonio sino de Alciato ⁽¹⁾: *Mutuuum auxiliium. Emblema CLXI.*

Los comentadores de Alciato han agotado la historia del tema. Aparece por primera vez en la *Antología griega*, Epigramas descriptivos, 11. El autor del epigrama es Isidoro aunque se lo atribuyen también a Felipe. Véase este epigrama en la traducción castellana de Angel Lasso de la Vega ⁽²⁾:

EL CIEGO Y EL COJO

Faltábale al uno piernas
y al otro faltaba vista,
pero mutuamente entrambos
se dieron lo que la impía
suerte nególes. Al cojo
de sus espaldas encima
colocó el ciego, y andaba,
teniendo su voz por guía,
sin tropezar en su senda
ni exponerse a una caída.
Necesidad ingeniosa
enseñado les había,
a hacerse parte del todo
que les faltaba, y podían
uno al otro completarse
poniéndose en armonía.

En la preciosa *Declaración Magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato*, Nágera, 1615, folios 371-373, Diego López al comentar la figura y el texto de este emblema de Alciato, dice: "Tomó este pensamiento Alciato de un Epigrama griego que traduce de esta manera Minoys:

Caecus clandum humeris gestat.

Luego vierte al castellano y comenta a Alciato: "Significa

(1) Cito de la siguiente edición: ANDREADE ALCIATI, *Emblemata, cum commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis. . . , Patavij*, MDCLXI.

(2) ANGEL LASSO DE LA VEGA, *Antología griega*, Madrid, 1884, p. 176.

esta Emblema que para poder pasar los trabajos y calamidades desta vida tenemos necesidad de ayudarnos los unos a los otros . . . , el coxo prestando los ojos al ciego y el ciego al coxo los pies, porque se los presta el ciego llevándole a cuestras, y el ciego tiene ojos porque se los presta el coxo: y así podemos decir que es verdadero auxilio trastrocado, como lo muestra el título: *Mutuuum auxilium*.

Don Juan de Iriarte en la *Regiae Bibliothecae Matritensis*, Madrid, 1769, trae en texto griego, con traducción latina y castellana, algunos epigramas de la *Antología*. Sirva de muestra la versión del epigrama de Arabios, a Longino:

A Longino la ciudad
estatua de oro erigiera,
si admitir oro pudiera
del Justo la integridad (1).

En algunos epigramas de Iriarte se une la gracia de la *Antología* con la de Voltaire que mejor que ningún otro autor del siglo XVIII tuvo la ligereza alada de los epigramistas griegos.

ARTURO MARASSO.

(1) *Regiae Bibliotheca Matritensis*, p. 114. Véase PIERRE WALTZ, *Anthologie grecque*, "Collection des Universités de France", t. I, p. LVII, Paris, 1928. IRIARTE publica en la *Regiae Bibliotheca* un manuscrito de Constantino Lascaris que es una copia de la *Antología* de Planudo. Lascaris fué el primero que publicó la colección de Planudo (Florenca, 1494).

EVOLUCIÓN LITERARIA DEL ROMANTICISMO

ARGENTINO (1)

El centenario que se celebra posee la verdad elástica de un símbolo. El año 1830 es un hito que señala la razón para no perdernos en las brumas sentimentales y en los chispazos inteligibles de una época más rica en efusiones que en teorías.

Tratemos de percibir la atmósfera mediata e inmediata que penetra dicho símbolo cronológico y el contraste de las ideas que se anudan y se cortan en el panorama de nuestra historia romántica, hasta el punto de crear, por veces, un huero cañamazo con hilaza de la filosofía dieciochesca. Acaso en la resonancia lírica del poeta o en la simple pragmática del gobernante nos llegue algún claro eco.

Fijémonos en la doctrina.

En las bóvedas románicas del Colegio de la Unión del Sud, fundado por Pueyrredón, resuenan los nombres de Condillac, Destutt de Tracy, Locke. En el Río de la Plata las influencias filosóficas fueron póstumas. La revolución de Mayo encuna en el siglo enciclopédico cuando la sombra de la edad media, mística y caballeresca, ya había penetrado en Francia con el genio de Chateaubriand, y la sombra de la Iglesia, reverenciada por Napoleón, desterraba las tangibles deidades que engendró el volterianismo.

Fray Francisco de Paula Castañeda escucha — el 31 de agosto de 1820 — el discurso de Juan Crisóstomo Lafinur, en el templo de San Ignacio, durante una "función literaria", como se decía entonces. El franciscano facundo se levanta con-

(1) Conferencia pronunciada el 22 de septiembre de 1930, en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata.

tra el catedrático del colegio de la Unión del Sud; arroja sus flechas apoloéticas y pretende destruir el sistema de la "finura", según su quevedesca expresión. Sin embargo, cierta corriente subterránea del pensamiento europeo — grata, sin duda, a aquel fraile — ya había fecundado el pensamiento criollo. En 1816, en el Congreso de Tucumán se insinúa el principio del Congreso de Viena. La Santa Alianza funda el lírico proyecto de coronar, en el Río de la Plata, a un descendiente de los Incas. En este hecho quizá encarne el primer antecedente de la historia romántica argentina.

Fray Francisco de Paula Castañeda sigue arrojando flechas... Ahora en la cátedra universitaria se codea Holbach con Jesucristo, a quien el profesor Fernández de Agüero llama "filósofo de Nazaret". El apelativo nos guía a través de la época. Bernardino Rivadavia, entonces gobernante, realiza la "reforma eclesiástica" de 1821. De nuevo la mirada zigzaguea: recogemos la influencia doctrinaria de la corte de Carlos III, y la poética en la obra de Juan Cruz Varela.

¡El fraile Castañeda sólo descansa en la muerte! El magisterio de Lafinur renace, durante varios años, en la cátedra de Diego Alcorta.

Este catedrático, nutrido en Condillac, madura el propio juicio en los postulados de Cabanis y de Destutt de Tracy. Huelga advertir que en los sentidos percibe la raíz del conocimiento psíquico y que sólo le interesa el fenómeno natural en sus formas más ingenuas. Un residuo de la educación ortodoxa perdura, pues el vulgarizador de la filosofía sensualista abraza la ética de la filosofía idealista: cree en la libertad moral del hombre, y, por ende, en la responsabilidad de sus acciones. El discípulo del siglo XVIII francés arguye como un ergotista medieval: "... Esto es, pues, para nosotros (se refiere al problema ético) una verdad de sentimiento, de la que estamos seguros por experiencia propia y que, como un sentimiento simple, no puede ni necesita definirse". D. Alejandro Korn, al comentar el punto, añade intencionalmente: "Parece que la estatua de Condillac hubiera dado un brinco..."

Dejamos atrás el año 1830. La enseñanza universitaria ignora la imperiosa avenida del nuevo tiempo.

El *Curso de filosofía* de nuestro Alcorta divídese en tres

partes: la primera consagrada a la metafísica, la segunda a la lógica y la tercera a la retórica. La "conclusión" comprende las tres partes.

La "retórica" de Alcorta no ofrece mayor ni menor originalidad. El maestro recomienda a sus discípulos a "Sánchez, Hugo Blair y Capmany". Hugo Blair, sobre todo, ilustra su criterio. Debíó de llegar a sus manos en la traducción de José Luis Munárriz, en la edición de 1798 o de 1816. De ahí los ejemplos literarios que trae, especialmente de los escritores pseudoclásicos, pues Munárriz desdeña, como muchos de su generación, a los poetas de la edad de oro.

La obra de Alcorta carece de interés; podemos, por tanto, ahorrarnos su análisis. Sólo presenta un curioso contraste: mientras la nueva generación empieza a sentir el *frisson nouveau* que empuja a todas las generaciones, que tienen siempre un Baudelaire con buenas o malas flores poéticas; mientras el romanticismo penetra no sólo en el arte, sino en la vida, en un sacudimiento social y político, el maestro continúa discurrendo, desde la cátedra, sobre la "metonimia", la "metalepsis", la "alegoría", el "enigma", con ejemplos de poetas académicos.

Al margen de la Universidad corren vientos libres.

Esteban de Luca recibe como premio, en un certamen, en 1821, los poemas de Ossian. Un mundo maravilloso de colinas, lagos y brumas se alza ante el poeta criollo. El Plata traduce los clamores de las montañas de Escocia.

José Joaquín de Mora, peregrino publicista, cuya existencia contiene más materia romántica que sus versos, brinda a los nuestros, sin emanciparse del viejo canon, un cuadro vastísimo. Recuerda a Martínez de la Rosa y a Blanco White; la vida literaria madrileña, con sus polémicas ardientes, donde alguna vez él intervino teniendo como contendor a Boehl de Faber, y la vida londinense, grávida de sucesos, en la cual deja una cauda de luz y sombra al astro de lord Byron al hundirse en Grecia. Y confirma su amor por las tierras de América al aceptar la invitación de Rivadavia.

Los jóvenes leen en la *Crónica* juicios sobre la poesía europea. Por primera vez comprenden que los gramáticos suelen ser falibles: Mora les facilita a los autores vivientes, independientes, que el *Arte de hablar*, de Hermosilla, echa al olvido.

Pedro de Angelis, italiano docto y pintoresco, evoca a vidas ilustres, desde la cálida Partenopea hasta la glacial Rusia, y mezcla a las reminiscencias sus propias lecturas. En su arca de viajero trae a Chateaubriand. Su verbo pródigo, enjoiado de adjetivos, mueve el interés de sus oyentes. Entrega a nuestras prensas, en 1831, una versión del poeta de los *Mártires*.

Al margen de la Universidad corren vientos libres.

Byron frecuenta los ocios líricos de un dramaturgo clásico: Manuel Belgrano le traduce; Cousin frecuenta los ocios filosóficos: la sombra fugitiva de Platón suspende el ánimo del estudiante de Condorcet, y en los bancos universitarios pasea la trinidad de lo bueno, lo bello y lo verdadero. Foscolo también llega al Río de la Plata, en la versión de Miralla, y los jóvenes porteños saludan en la Teresa del gran poeta el ideal que les inspira la Filis de sus primeros amores.

Si sutilizamos el punto, quizá se vea en el despertar romántico argentino, por encima de las influencias estéticas, de la forma expresa, una atmósfera imprecisa, universal, que viste fantasmagóricamente los pinos en los bosques de Alemania, irisa las corrientes del Sena, del Arno y el Tajo, resplandece en las colinas de Escocia.

Sólo así comprendemos estas palabras que dirige Alberdi a Miguel Cané el novelista: "Una mañana, en la primavera de 1829, sentados en el primer banco del aula de latinidad, en la Universidad de Buenos Aires, sacó usted de un bolsillo un libro, para ver si nos entretenía más agradablemente que los versos de Virgilio, llorados más bien que leídos por el pobre nuestro profesor Guerra. Le pedí a usted antes de abrirle, y me lo dió. Al recorrer sus primeras líneas, de un estilo y de un asunto que hasta entonces habían sido desconocidos para mi corazón, mis ojos se bañaron en lágrimas. Este libro era la *Julia* de J. J. Rousseau: la *Julia* que mantuvo mi alma por más de cuatro años inundada en dulces ilusiones".

Pensemos que el libro de Rousseau, que impresiona a la generación de Alberdi, que es la de Mayo, de seguro no habría conmovido a la generación de Maziel, que es la de la Colonia, pues un algo inefable, indescriptible, se oponía entonces a la emoción estética. Ese "algo" resolvióse en la conciencia romántica, próxima a despertar.

Llega Echeverría, y con sólo "medias palabras", si se quiere

versos cojos, logra cristalizar la atmósfera en un credo de libertad y belleza. La doctrina romántica da forma a la inquietud sin nombre, latente en el discípulo del colegio Carolino. Las mozas porteñas ya se llaman, en los sueños incipientes del poeta criollo, Elvira o Doña Sol.

Llega Echeverría . . . El viajero contempla el magisterio imperante: “Desde el año 1821 — dice — se enseñaron en la Universidad de Buenos Aires la filosofía sensualista de Condillac y de Tracy, y los principios de la legislación del utilitario Bentham. Fácil es calcular qué dirección darían a las inteligencias jóvenes, doctrinas que entrañan en sí el materialismo y el ateísmo y desconocen la noción imperativa del deber, y la influencia que, por este medio, ejercerían sobre la sociedad culta de Buenos Aires y de las provincias, de donde afluía constantemente la juventud a aleccionarse con ellas . . .”

Llega Echeverría . . . El viajero contempla las relaciones existentes entre el arte y las cosas públicas. El romanticismo en literatura equivale al liberalismo en política y es reflejo del alma nacional en sus afanes de progreso y hermosura. El viajero proclama las virtudes del verso: esconde, como un arca de sándalo, los perfumes del espíritu, y lacera, como un acero, los prejuicios y las mentiras sociales.

¿Qué mucho que los jóvenes viesan en el nuevo verbo el camino de la tierra prometida? ¿Qué mucho que el credo de Echeverría, henchido de lágrimas cordiales y labrado con las fuerzas de la vida, enfervorice a una generación criolla?

Entre las palabras falaces, brumosas, que recoge el poeta de la *Cautiva* durante su estancia en París, brilla un concepto fecundo: el “sentido histórico” del romanticismo.

Recuérdese que dicha escuela penetra en los anales del pasado movida por una especie de reacción contra el escepticismo que engendra la existencia contemporánea, y también penetra en el porvenir con la visión utópica de un mundo ideal donde triunfan los postulados del siglo XVIII sobre la “perfectibilidad indefinida”. Las ideas se encadenan: Leroux y Saint-Simon heredan, inconscientemente, algunos dogmas de la Enciclopedia soterrada.

La escuela, que sólo fué pesimista en la acción circunstante, descubre, en cierto sentido, la edad medieval. El sentimiento inspira el vagabundeo de Chateaubriand a través de la selva

gótica; la persuasión de Vigny en las páginas de *Cinq-Mars*, y, especialmente, en el prólogo que las alumbra, y también inspira el arte de Manzoni en los incontrovertibles juicios sobre la "verdad histórica", donde encarna virtualmente la belleza.

En el deseo impreciso que mueve a frecuentar el mundo pretérito, porque todo "tiempo pasado fué mejor", se manifiesta, sin embargo, el raciocinio. La idea no descansa. En el sistema de Hegel ella es el "devenir eterno" que toca el universo.

La perspectiva es vasta. Los estudios jurídicos se renuevan. La escuela de Savigny contempla la evolución de la justicia, libre de la norma imperativa de los códigos. Los estudios estéticos respiran la fuerte atmósfera del espíritu popular, libre de la férula académica. La escuela de Herder y de Percy, como colectores, y de Scott y de Hugo, como creadores, contempla en el *folklore* la inspiración suprema.

Recuérdese que Herder, filósofo e historiador, o, mejor dicho, gran poeta de la *Filosofía de la historia*, hizo meditar a la generación de 1830 — fijándonos sólo en Francia — en el misterio que preside el nacimiento de las diversas nacionalidades, influídas por el clima y la raza, y de las cuales brota, con raíces étnicas, la flor de la belleza. Se reconoció que el arte, si quiere lucir algo más que la gracia ficticia de las plantas de invernáculo, que se criaron en los siglos seudoclásicos, debe nutrirse en las entrañas autóctonas. Se reconoció la tremenda y salvadora pujanza del espíritu popular.

Nuestro Echeverría estudia el "fondo y la forma en las obras de imaginación" y resume así su concepto: "Resulta de aquí, pues, que cada concepción poética tiene en sí su propia y adecuada forma; cada artista original sus ideas y modo de expresarlas; cada pueblo o civilización su poesía, y, por consiguiente, sus formas poéticas características".

Se refiere luego al clima, la religión, las costumbres, que imprimen en los pueblos un especial carácter poético, y apunta esta observación, que nos anticipa a Taine y que es fácil él la recogiera en Herder, en la versión francesa que de su obra máxima realiza Edgar Quinet, en 1827: "La misma ley de desarrollo moral que en los pueblos obsérvase en los indivi-

duos y hasta en las plantas y animales: varía la forma externa conforme a la eficacia de las influencias sociales”.

De ahí que viese en el fenómeno estético la síntesis de una cultura social, es decir, histórica, y en sus cultores, al propio tiempo, los obreros de la conciencia étnica. De ahí que el “color local” sea algo más que un matiz pintoresco y transeunte, pues en sus tonos se refleja la geografía física y ética de determinadas culturas.

En tanto que la “forma” le comunica el sentido histórico del arte, el “fondo” le arma caballero de la cruzada romántica. Leroux y Saint-Simon prometen un cuadro seductor: la humanidad redimida de errores y prejuicios,alzada sobre instituciones liberales, democráticas. El poema soñado ostenta necesariamente, aun siendo fruto vernáculo, el germen de la vida y la salud universales.

Echeverría regresa al Río de la Plata, hacia 1830, con el concepto hegeliano de que la “idea manda”. Aplica el sentido histórico del romanticismo al ambiente natal. “El desierto es nuestro — exclama —, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional”.

Vagan las voces de la musa popular: voces poéticas que son — dice Echeverría — “el vivo reflejo de los hechos heroicos, de las costumbres, del espíritu, de lo que constituye la vida moral, misteriosa, interior y exterior de un pueblo”.

Sueña en el escenario de la nueva poesía, silente, nebuloso, siquiera se halle atravesado por los relámpagos líricos del alma indígena; sueña en un arte que arraigue en los senos de la propia tierra; sueña en el proceso lógico que se cumplirá en el Río de la Plata una vez que sus poetas, intérpretes del romanticismo, labren la común heredad y atesoren la conciencia autóctona; sueña en su obra lírica y estampa en la primera página de los *Consuelos* el memorable manifiesto romántico que tuvo resonancia, no en la colección poética que preside, sino en la *Cautiva*.

El autor del *Dogma socialista* comulga con las doctrinas liberales de la época, encarnadas en la “Joven Italia”. En tanto que su visión de hombre se llena de abstracciones humani-

tarias, su visión de poeta no se aparta del fenómeno concreto, del "color local" exaltado por el romanticismo. Él, venido de Francia, contrasta con algunos de sus compatriotas que buscan inspiración en tierra extranjera. Meditemos estas palabras: "¿Qué nos importan las soluciones de la filosofía y de la política europeas que no tiendan al fin que nosotros buscamos? ¿Sería un buen ministro Guizot sentado en el Fuerte de Buenos Aires, ni podría Leroux, con toda su facultad metafísica, explicar nuestros fenómenos sociales?"

Fijémonos en el poeta. Sabemos que su fondo universal concierta con la forma indígena y que, por veces, ese fondo ahoga la forma, v. gr., en el *Angel caído*, abstruso poema, tocado por cielos brumosos, sin que brille el rayo que ilumina algunas estrofas del poema lamartiniano, similar a aquel en su título y en su intención filosófica, si en ello no hay irreverencia hacia el cantor de las *Meditaciones*. Sabemos que el lírico de la *Cautiva* se embarga, poco a poco, con un afán civil, militante, y produce romanzones como la *Insurrección del sud* y como *Avellaneda*. Sabemos que el arte auséntase de éstos sus versos, animados sólo en la pasión política, partidaria, que ha menester de un poeta como Hugo para convertirse en poesía.

Echeverría es consecuente con su doctrina: cree que el arte por el arte no puede prosperar en sociedades recién constituidas, las cuales requieren el apoyo civilizador — en el concepto lato — de las Gracias; cree que en la obra estética debe infundirse un deseo de cultura ciudadana; cree (es creencia dimanada del romanticismo de *Hernani*) que el panorama de la nueva literatura se integra con el fulgor de las instituciones liberales, hasta el punto de quedar el cuadro en sombras si la reacción conservadora se cumpliese.

Echeverría, propugnador del romanticismo de Hugo y el eclecticismo de Cousin, no logra mantener la hegemonía espiritual de la que se hizo vocero en 1830. Dos lustros después los jóvenes argentinos, ya señalados por las amarguras de la proscripción, navegan las aguas del romanticismo castellano.

Un literato, agitador y bienhechor de almas juveniles, explica el milagro, más psicológico que estético, del rumbo que toma la literatura rioplatense, aunque el postrero horizonte se conserve siempre gálico. Mariano José de Larra es el nauta

— y valga el socorrido símil — que dirige la nave de las esperanzas e ilusiones. . . Alberdi, Gutiérrez, Cané, Irigoyen, Domínguez, Varela, Lamas — en Montevideo — Sarmiento y López — en Santiago de Chile — recorren el mundo del espejismo en la nave milagrosa.

Figaro, “genio inimitable”, según Alberdi, hermana a la generación nacida después de la Independencia con la generación que aquél conduce en el Madrid de sus amores y anatemas. Pues los vicios nacionales que Figaro señala son los que sugieren la diatriba de los ciudadanos de Mayo y de Julio, y las virtudes que prohija son las soñadas en el Río de la Plata. Por lo tanto, la generación romántica, debido a la influencia de Larra, vincúlase a la “joven España”, como aquí se dice, y conserva sus desvíos para la España del Escorial y la Inquisición, que es la de la conquista y colonización indianas.

Las corrientes estéticas no se hallan supeditadas a los sucesos políticos como creyó Hugo. El liberalismo y el romanticismo no son palabras sinónimas. Los tronos se afirman, absolutos, sobre el terreno agrietado por el cráter del siglo XVIII. La “reacción” también se cumple en el Río de la Plata. La sombra del general Rosas cubre hasta el último ángulo de nuestro país. El déspota, si se quiere iletrado, realiza — por un extraño designio — la unidad étnica que consagra, un año después de Caseros, la *Constitución* de 1853.

¿Dónde se refugian nuestros románticos? “Errantes y proscritos — contesta Echeverría — andamos como la prole de Israel en busca de la tierra prometida”.

El alma indígena despierta. Nuestros románticos perciben los rumores más ignotos del propio suelo y dilatan su perspectiva con la pupila de la historia. En las crónicas de Schmidel, de Ruy Díaz de Guzmán, de Del Techo, de Lozano, de Guevara, se cimenta la aspiración estética de Vicente Fidel López y de Juan María Gutiérrez. En los cantares fabulosos y narrativos, tejidos con el soplo del amor y la muerte, del odio y la guerra, en torno de Juan el Zorro, Santos Vega, el Kakuy, la Pachamama, el Mandinga, el Toro Zupay, el Avestruz, las Boleadoras — astros, númenes, hombres, animales — se recoge el elemento que poetiza las páginas vengadoras de *Facundo*.

El sentimiento, que capta la poesía regional, nutre nuestra

producción romántica. Mas la razón, siempre vigilante, aleja las brumas cordiales y apesadumbra el ala del poeta con lastre conceptual. Todo se encadena. Los discípulos de Diego Alcorta, dueños de la "perfectibilidad indefinida" de la escuela de Condorcet, responden a la doctrina de Leroux y de Saint-Simon, y persiguen en la belleza una especie de panacea llamada a curar las enfermedades sociales. Pues la belleza, vehículo de ideas pedagógicas, inspira este juicio de Larra:

"Rehusamos, pues, lo que se llama en el día literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea; sino una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda, enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, *no como debe ser, sino como es*, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo".

Es fácil conocer el origen de estas palabras de Sarmiento: "Nosotros creemos en el *progreso*, es decir, creemos que el hombre, la sociedad, los idiomas, la naturaleza misma, marchan a la perfectibilidad". Y de estas palabras de Alberdi: "El verdadero artista, el verdadero poeta, es un hombre grave y sobrio que, bajo el pretexto frívolo de la ilusión sensual, no esconde otras miras que las del engrandecimiento y elevación del género humano".

Fíguro se convierte de la noche a la mañana en el maestro de los jóvenes románticos. Glosan sus escritos, vocean sus conceptos, ventilan sus ideas. . . La reacción lógica se opera respecto a España: se sienten deudores de la gran raza. "La joven España — dice Alberdi — la hermana nuestra, porque venimos de un mismo siglo, se burla de la España vieja, la maestra nuestra".

El concepto del arte, tan ingenuamente supeditado al interés social, que tuvo, diremos de paso, cierta lógica al enunciarse, tratándose de pueblos recién nacidos a la cultura y que, por ende, debieron buscar en esa cultura, no la belleza como cosa superflua, que dijo Voltaire, o como un simple juego que

dijo Schiller, sino como esencia rudimentaria de la civilización; el concepto del arte evoluciona, siempre bajo la égida romántica.

El progreso natural de la República desarrolla la conciencia de una fuerza colectiva. La aldea porteña respira nuevos aires en un ambiente de dorada paz. Europa empieza a descubrirnos. Fijémonos en un año elegido al azar: el año 1871. Los diarios reflejan el fervor material: los ferrocarriles cruzan nuestros campos como nuncios de la civilización en los dominios de la barbarie, hubiese dicho Sarmiento; los puentes recortan la cinta de nuestros ríos, y las corrientes inmigratorias, rebaños humanos venidos de muchos rincones, pueblan el desierto. No sólo el brazo nos visita sino la mente. En ese mismo año son huéspedes de Buenos Aires Gastón Maspero, famoso orientalista; Charton, dibujante francés; Adelaida Ristori, trágica italiana.

Carácter insólito adquiere el ambiente. La cultura produce un extraño espejismo: sus luces reflejan, en la pampa misteriosa, contornos de urbes europeas y alejan las sombras tutelares. Santos Vega fué la primera víctima.

Se sueña en París: el nombre de sus hijos preclaros se pronuncia con un estremecimiento de admiración. Mas la propia tierra, preñada de tradiciones familiares, se alza dominadora en la visión cosmopolita: la torre del Cabildo aun habla a las nuevas generaciones, con el bronce de su reloj, y aun mide con su cuadrante histórico el nuevo tiempo.

Los postulados científicos poseen la verdad absoluta. La enseñanza de Diego Alcorta se prolonga en las lecciones de Amadeo Jacques. "... No es arriesgado afirmar — escribe Miguel Cané el autor de *Juvenilia* — que Jacques, discípulo directo de Bacon, pertenecía a la escuela positivista, que hasta entonces no había tenido divulgadores como Littré, pero que, antes de haberla formulado Augusto Comte, ha sido la filosofía de los hombres de ciencia, realmente superiores, en todos los tiempos". Pero el sentimiento todavía triunfa. Las voces del corazón tienen razones incontrovertibles. En el escepticismo mundano de Eduardo Wilde se percibe un deseo de lágrimas.

Los escritores, fortalecidos por la creciente bonanza material que, a la larga, los ahogaría en un vértigo irremediable, emancipan el arte de los principios sociales y se complacen en ad-

mirar la belleza en su augusta finalidad. Mas el ámbito romántico aun los envuelve: creen en la independencia del arte y en la mirada serena de la belleza y que sus cultores son seres señalados por el infortunio y que cultivan “una planta maldita con frutos de bendición”, como dijo Zorrilla en la tumba de Larra. No en balde Byron había cruzado por el mundo: el lord magnífico infunde con su vida legendaria un nuevo sentido a la poesía, y, sobre todo, al poeta como personalidad humana.

“¡Es hija del dolor la inspiración!” exclama Olegario Andrade. También es hija de la libertad y del progreso. En el poema *Atlántida* contemplamos a España “acurrucada al pie de los altares”, a Torquemada y la inquisición, y, entre “la sombra enervadora del papado”, el numen redentor de Voltaire.

La poesía liberal y sociológica, cuyo pontífice máximo es Víctor Hugo, pasea por las estrofas rutilantes del cantor de *Prometeo*.

Es fácil precisar ahora la evolución literaria del romanticismo argentino. La escuela de Echeverría nos trae un concepto ideal de la belleza, como categoría del espíritu, y un concepto real como fenómeno concreto de la propia tierra. La escuela de Alberdi y Sarmiento nos trae un vehículo de ideas pedagógicas. La escuela de Avellaneda, y acaso de Goyena, nos trae la doctrina del dolor como Némesis fatal del arte. La escuela de Andrade nos trae la utopía humanitaria . . .

¿Dónde recogemos la flor criada en el árbol del “espíritu puro”, que dice Vigny? ¿Dónde recogemos el tesoro de la sensibilidad sin aleaciones políticas y doctrinarias? ¿Dónde recogemos el “mal del siglo” alimentado en la imaginación y el corazón individuales?

Apartémonos de las escuelas. El verso de Darío lo dice todo: “¿Quién que es no es romántico?” Responde, y muy elocuentemente, la obra de Ricardo Gutiérrez.

En efecto, Gutiérrez es romántico más por el sentimiento que por imperativos de teorías o de modas literarias. La poesía suya nace espontáneamente como el agua del manantial. Es el menos artista de nuestros escritores. Sin embargo, el dolor, la miseria humana, la piedad, descubren en él a un poeta excepcional, en su género, dentro de nuestra lírica. En su corazón

también se esconde la pasión amorosa: el ideal perseguido trágicamente “en el sagrado del hogar ajeno”.

Su poesía es triste, sepulcral; nunca se enciende en la luz meridiana ni se aroma con primaverales alientos. Un pesimismo terreno, y, por tanto, relativo, siempre lo acompaña. Los *Huérfanos*, la *Pena de muerte*, *Caín*, los *Expósitos*, la *Sombra de los muertos*, lo inspiran de continuo. Conserva, empero, entre tanta amargura, la creencia metafísica, pues el pensador nos dice en *Salmo*.

Sólo es verdad el cielo:
Última patria.

Su poesía, además, manifiesta la “naturaleza de las cosas”: el espíritu que vincula las flores con los astros, discurre por el universo y penetra en algunos “iniciados” como Senancour, y acaso Amiel, en Francia y los cantores de la escuela *lakista* en Gran Bretaña; ese espíritu irradia la *Oración* de Gutiérrez y especialmente esta delicadísima estrofa:

La hoja que se mueve
Hace temblar el corazón con ella;
Parece el rumor leve
De una sombra evocada,
Y en la luz temblorosa de la estrella
Hay alguien que nos manda una mirada.

Lléganos en dicha estrofa, vengadora de la logomaquia poética de 1830, la más alta verdad de la escuela romántica: el sentimiento, eterno como el corazón humano.

JORGE MAX ROHDE.

UN POETA RURAL INGLES DEL SIGLO XVIII

HISTORIA DE HADAS

Esta es una historia de hadas. Ya no las había en Inglaterra, indudablemente, pues no consta en registro alguno de aquellos primeros años del reinado de Jorge II el impuesto que hubiera correspondido al gremio. Pero, a pesar de esa prueba adversa y del descrédito que pesa injustamente sobre tan leves intercesoras, muchos somos todavía los que nos atreveríamos a jurar que las hadas se congregan, ahora como antaño, a la cabecera de las parturientas, y que son ellas quienes primero besan la frente de los recién nacidos. Y esta historia podría comenzar reuniendo a un terceto de invisibles presencias junto al lecho de Ana Donne, esposa del reverendo John Cowper, en Great Berkhamstead, condado de Hertford, el día 26 de noviembre de 1731.

—Ana Donne — diría una hada, con voz vibrante que nadie oye, pero que da matices áureos al aire de la estancia —: eres del linaje de un poeta de tu apellido y vas a ser madre de otro.

—Será un ser desgraciado — vaticinaría una voz opaca, por nadie oída, pero que oscurece repentinamente el aire de la habitación —. Tú, pobre Ana, te alejarás muy pronto de su lado, y desde entonces será tu hijo una sombra atormentada.

—Sin embargo, disfrutará de una larga paz luminosa — intervendría la tercera, devolviendo al ambiente una claridad sin brillo, semejante a su voz que nadie puede oír.

E inspiradas por el destino, las tres hermanas vaporosas irían urdiendo la trama providencial del nuevo súbdito del rey:

—Será enfermo . . .

—Vivirá muchos años . . .

—Será taciturno .

—Hará reir al mundo con su ingenio. . .

—Será un solitario. . .

—Nunca le faltará compañía. . .

Sí, ésta es una historia de hadas. Pero de hadas terrestres, de carne y hueso, y rigurosamente humanas. Por eso la narración maravillosa no puede comenzar antes del nacimiento de Guillermo Cowper, sino al promediar su vida.

EL PRELUDIO

No había cumplido seis años cuando perdió a la madre. Era un niño apocado y sensitivo, una de esas criaturas frágiles, extraordinariamente precoces para padecer, y a las que sólo pueden salvar de una vida desesperada y de un fin trágico, la comprensión y la vigilancia maternas. Al dolor de aquella pérdida sumóse inmediatamente el cambio brusco del hogar por un internado de enseñanza. Ya sabéis que el sistema jerárquico de los escolares ingleses conviértese a menudo en cruel tiranía. Las atrocidades del *faggin* han destrozado a muchos espíritus finos e impresionables. Shelley, cercado por la mofa de sus compañeros, chillaba y agitaba sus manos con felina amenaza. El pequeño William, víctima de un condiscípulo brutal que duplicaba su edad, bajó los ojos y sometióse resignadamente al monstruo. Corría el tiempo, y su alma infantil se replegaba en el horror de una angustia silenciosa. Enfermo, al fin, libróse de aquel suplicio, y a los diez años ingresó como pupilo en la escuela de Westminster, donde permaneció hasta los dieciocho años. Hizo en ella su educación clásica, intimó con los poetas griegos y latinos que jamás abandonaría, y, como lo dice en una carta, logró destacarse en algunos deportes: *I excelled at cricket and football*. Al dejar la escuela, decidido a estudiar leyes para complacer a su padre, fué a vivir a casa de un abogado. La adolescencia generosa le daba una tregua: clarificó su ánimo, despertó su risa, lo mezcló a travesuras de estudiante y lo enamoró de su prima Teodora, la "Delia" de sus versos juveniles. Opúsose el padre de la niña, y terminó el idilio. Desbaratado el amor, huyeron todos los dones de la adolescencia. El limo posado en lo más recóndito de su naturaleza — él mismo se comparaba a un charco "de agua negra y pútrida" — nubló con sus vahos la sonrisa primaveral. Aba-

tido, asaltado por imágenes lúgubres, buscó el consuelo religioso. En adelante, la gracia y el terror divinos compartirían su pobre alma.

A los treinta y dos años sufrió una crisis que puso en peligro su vida. Residía en Londres, triste y solitario; daba a la prensa sus primeras producciones; era abogado sin asuntos; su padre había muerto; su único hermano, del mismo nombre y profesión que el padre, vivía en Cambridge; mermaba rápidamente su reducido patrimonio y necesita defenderse. Se le ofreció un cargo vacante en la Cámara de los lores, cargo disputado que le exigía una prueba de competencia, y preparóse a rendirla. Pero reapareció la morbosa timidez de su infancia, fué creciendo a medida que se aproximaba la hora del examen, y aquel estado anormal activó todos los gérmenes hipocondríacos del aspirante. "Únicamente aquellos que están organizados como yo y para quienes someterse a una exhibición pública, no importa en qué oportunidad, equivale a un veneno mortal, — ha confesado él mismo —, pueden formarse una idea aproximada del espanto de mi situación". Después de haber ensayado distintos medios para suicidarse, intentó la estrangulación el día mismo del concurso. Cuando lo socorrieron, había perdido la razón. Internado en un sanatorio, la recuperó un año y medio más tarde. Y al recomenzar su vida con el estremecimiento del que acaba de salvarla de una catástrofe, decidió abandonar la ciudad "abominable" y aislarse en el campo. Su hermano eligió el refugio: Huntingdon.

Era una población humilde, en una comarca monótona. El convaleciente pasó los primeros meses tranquilo y feliz. Tomaba su baño en el río, leía, cabalgaba, y no obstante cuidar celosamente su soledad, pues "no ansiaba más comercio que con su Dios en Jesucristo", solía visitar a dos o tres familias, departía largamente con su criado y paseaba con un vecino vegetariano y un clérigo cervecero. Nada, sin embargo, le atraía como la iglesia.

En los comienzos de la era georgiana, las pasiones religiosas de Inglaterra se habían apaciguado. La calma generó el letargo, y el letargo la indiferencia. Al iniciarse el segundo tercio del siglo, Wesley, seguido de un grupo de apóstoles, emprendió la cruzada metodista. El sacudimiento, que conmovió a las multitudes, alcanzó también al clero anglicano.

y viejas y nuevas sectas lanzáronse al combate. Una de ellas, el evangelismo, conquistó a Cowper después de su locura.

El fervor religioso y la vida tónica del campo obraron benéficamente sobre su espíritu. Pero temiendo que la soledad pudiera trocarse en su enemiga, deseaba acogerse a la tibieza de algún hogar respetable. Una amistad iniciada en el atrio de la iglesia favoreció su propósito. La familia Unwin, compuesta del matrimonio y de dos hijos, lo incorporó a su seno como pensionista. El padre, Juan Unwin, hombre de edad madura, bondadoso y sensato, era clérigo; su esposa, mujer inteligente e instruida, de una austeridad puritana, era poco mayor que el huésped; el hijo, un joven amable y estudioso, se preparaba para tomar las órdenes religiosas; la hija, tímida y silenciosa niña de dieciocho años, entonaba dentro de aquel hogar piadoso y hospitalario. Cowper, tratado por ellos con afabilidad y delicadeza, rebosaba de dicha y gratitud. En una carta de aquellos días, describe su nueva existencia del siguiente modo:

“Desayunamos entre las ocho y las nueve; hasta las once leemos las Escrituras o los sermones de algún fiel predicador de aquellos sagrados misterios; a las once asistimos al servicio divino que aquí se celebra dos veces al día, y de doce a tres de la tarde nos separamos y hacemos lo que nos place. Yo leo en mi habitación, o camino, o cabalgo, o trabajo en el jardín. Rara vez nos sentamos después de almorzar; si el tiempo lo permite, nos reunimos en el jardín, donde la señora Unwin, su hijo y yo, sostenemos conversaciones religiosas hasta la hora del té. Si llueve, o hace mucho viento para caminar, nos quedamos dentro, conversando o cantando algunos himnos de Martín, y con el acompañamiento de la señora Unwin en el clavicordio, hacemos un concierto tolerable que tiene en nuestros corazones sus mejores ejecutantes. Después del té, salimos a realizar buenas caminatas. La señora no se cansa, y generalmente andamos cerca de cuatro millas antes de volver a casa. Cuando los días son cortos, hacemos estos paseos más temprano, entre la hora del té y la comida. De noche leemos y seguimos conversando hasta que nos reclama la mesa, y terminamos la velada con himnos o sermones. Por último, toda la familia se reúne a orar. No necesito decir que tal género de vida no excluye la máxima jovialidad. Todos somos felices y mantenemos una estrecha fraternidad”.

Y aquí, como lo habréis advertido, hace su aparición la primer hada.

“MARY”

That woman is a blessing to me. Una bendición, exactamente. El cielo devuelve al hombre, con la señora Unwin, aquella protección materna de la que tan pronto privara al niño. ¿Cómo no había de reconocer en ese milagro la intervención divina?

Cuando, poco después, falleció el jefe de la familia, la viuda resolvió cambiar de residencia y se trasladó a Olney, seguida, naturalmente, por su nuevo hijo. No sonriáis. La lógica y la suspicacia inducen a pensar que hubieran podido unirse en matrimonio, siendo ella sólo siete años mayor que él. Pero nada autoriza a creer que ellos también lo pensarán, pues Mrs. Unwin trató siempre a su amigo como a un niño enfermo, y él se complugó en considerarla su segunda madre, ávido de aquel afecto puro y tutelar. ¿Será necesario repetir que hemos llegado al límite en que el relato se torna maravilloso?

Olney era un pueblecito triste y malsano, de una sola calle, tan larga como sucia, a orillas del Ouse, “lento y sinuoso río”. La casa que ocuparon, ruinoso y húmeda, acrecentaba la pesadumbre de aquel medio. Pobres y rústicos eran los habitantes; depravados los hombres, soeces los niños. “Olney es un lugar populoso, habitado principalmente por los semimuertos de hambre y los andrajosos de la tierra” — comunicaba Cowper al hijo de Mrs. Unwin, ya pastor en otra localidad —. Las mujeres, tejedoras de encajes, pasaban diez o doce horas diarias ante sus almohadillas, en una atmósfera viciada, y muchas de ellas padecían enfermedades mentales. Sin embargo, Olney contaba con un matrimonio excepcional, el reverendo Juan Newton y su esposa, y ellos fueron los únicos amigos de los recién llegados. Mr. Newton, calvinista y predicador de fama, simpatizó con la pareja y se la llevó a una casa próxima a la suya, abriendo una comunicación entre los dos jardines. El influjo que el severo e intransigente pastor ejerció sobre el poeta, fué decisivo. Siguiendo su ejemplo, aislóse Cowper de toda amistad que pudiera aproximarle a los placeres vanos,

y vendió sus libros para no distraer su espíritu de las prácticas cristianas. Absorbido por los ejercicios religiosos, permitiase únicamente la distracción que representaba visitar a los pobres y hacer continuas caridades. Durante un tiempo, el régimen pareció benéfico para su salud mental. Pero el mismo Newton temió por ella al comprobar la consagración exclusiva de su discípulo, y procuró distraer su imaginación haciéndole colaborar en un libro de himnos religiosos que él preparaba. Cowper retomó la veta poética, nunca regularmente explotada hasta entonces. Los himnos que compuso tienen escaso valor literario; transparentan, en cambio, para alguno de sus biógrafos, la amenaza creciente de una fuerte crisis en el enfermo. Estalló, en efecto, en 1773, a los diez años de la primera, y apresuróla, tal vez, la impresión causada en el poeta por la muerte de su hermano, cuya agonía presenció. En sus delirios, creíase el más abyecto de los hombres, rechazaba las argumentaciones piadosas de Mr. Newton en su favor, juzgábase indigno de rezar.

Durante dieciséis meses, la señora Unwin acreditó su afición maternal, visible para todos, menos para el paciente, que la acusaba de odiarlo. Al iniciarse la convalecencia, su debilidad le impidió reiniciar la campaña evangélica y filantrópica. El reverendo Newton había sido designado rector de una parroquia londinense, y la ausencia del maestro fascinador favoreció la cura del impresionable discípulo. Ocupó entonces sus horas en una tarea franciscana: el hombre tímido dedicóse a educar liebres. Eran tres y se llamaban Puss, Tiney y Bess. El mismo preceptor ha expuesto en una página amena la organización de su internado lebruno y los resultados de su pedagogía. Bess era audaz y alegre; su intrepidez la perdió: metióse anticipadamente en su dormitorio particular, recién lavado, y murió víctima de la humedad. Tiney se caracterizaba por su hosquedad, su rebeldía y su ingratitud. Puss era la joya del instituto: se domesticó en seguida; erguíase graciosamente sobre sus patas traseras; dormía en las rodillas de su director y llegó a preferir la sociedad humana a la de sus iguales. Después de corta enfermedad en que fué bien atendida, lamía con gratitud las manos del enfermero. Un epitafio de varias estrofas nos la recuerda en las antologías actuales.

Otras actividades, no menos curiosas, emprendió Cowper

en los años siguientes. De la construcción de cómodas casillas para conejos y de redes para pescar, pasó al dibujo, en el que hizo, según él, notables progresos. Pero nada le distrajo tanto como la horticultura, cuya afición era antigua en él. *I am become a great florist, and shrub-doctor*, había escrito en 1767. Al retomar sus herramientas de horticultor, comenzó por lechugas y coliflores para llegar a los pepinos y alcanzar a los melones. Siguiéron los árboles: un naranjo, tres mirtos... En invierno, defendía sus productos de las heladas proporcionándoles calor de invernáculo, y no se iba a la cama sin recorrer la huerta con su fuelle, soplando las brasas.

Mientras tanto, sus facultades mentales, fortalecidas lentamente, estaban también a punto de fructificar. La creación poética, empleada como terapéutica preventiva por el reverendo Newton, antes de producirse la última crisis del enfermo, iba a ser considerada por este mismo como un sedante medicinal. "En esta estación del año y en este clima lúgubre y molesto — escribía, en el invierno de 1780, al citado pastor — no es fácil, para quien tiene una inclinación espiritual como la mía, apartarse de los sujetos que inspiran meditaciones tristes y hallar los que puedan reconfortar el ánimo. La poesía, más que cosa alguna, me es útil a este respecto. Mientras me ocupa la persecución de imágenes graciosas o la expresión que las contenga, desaparece todo lo fastidioso y, como un escolar que hace ración, resuelvo aprovechar la oportunidad de divertirme y desechiar el odioso recuerdo de que, después de todo, debo volver a casa y ser, una vez más, azotado". Y agregaba, al anunciar al amigo sus próximos poemas, como si pudiera temerse su prodigalidad: "No se alarme. Yo monto al Pegaso con freno..."

Estimulado por su compañera, en quien apreciaba a su mejor crítico, escribió bellas fábulas e inició la composición de sus poemas morales. Trabajaba concienzudamente y sostenía que "corregir y retocar es el secreto de casi todos los buenos escritos, sobre todo en verso". Había llegado el poeta a su medio siglo. Aislado del mundo, no menos desvinculado de las actividades literarias de su país, declara en aquellos días que durante veinte años ha leído a un solo poeta inglés y que en trece de ellos no ha abierto libros de ninguno. El anacoreta literario de Olney reconoce a su espíritu libre de influjos y no teme caer en imitaciones vergonzosas. "La imitación — anota

orgullosamente — aun la de los mejores modelos, me repugna”.

El primer volumen apareció en 1782. Contenía las sátiras morales dictadas por una musa austera que parecía haber recibido lecciones de la señora Unwin. Pasó casi inadvertido; obtuvo de las revistas algún elogio tibio, algún vapuleo; pero el autor se consoló con cuatro líneas laudatorias que le dirigió el anciano Benjamín Franklin y la aprobación tácita del doctor Johnson. El renombre, si no la gloria, llegó poco después, con una obrita mucho menos grave, auspiciada por una musa mucho menos austera. . . .

Y aquí aparece el hada segunda.

“SISTER ANNE”

Cierto día del verano de 1781 llegaron a Olney, de compras, una señora, amiga de Mrs. Unwin, y una desconocida que la acompañaba. Descubiertas por Cowper desde su ventana, sintióse misteriosamente atraído por la acompañante y obtuvo de la dueña de casa que las invitase a tomar el té. La desconocida llamábase Ana Austen, y era viuda de un baronet y hermana de la otra dama. Ni joven ni hermosa, pero dotada de inteligencia vivaz, y siendo toda ella de una feminidad seductora y habiendo viajado por Europa y frecuentado los salones de Francia y demostrando poseer un alma cristiana que hacía compatibles sus cualidades perturbadoras con la moral estricta, deslumbró al recluso. Hablaron animadamente; enteróla él del volumen de sátiras que entonces preparaba, y vióse comprendido hasta lo más íntimo de su pensamiento por la sirena ortodoxa.

Lady Austen residía a una milla de Olney; semanas después instalóse en la casa que ocupara el matrimonio Newton, es decir, a jardín por medio de los puritanos y con puerta común. “De una escena del más ininterrumpido retiro, hemos pasado a otra de constante sociabilidad” — escribió Cowper en aquellos días —. “No es que nuestra sociedad se haya multiplicado: una sola persona más ha producido el cambio. Lady Austen y nosotros pasamos nuestros días, alternativamente, en uno y otro “chateau”. A la mañana paseo con una de las dos señoras y a la tarde ovillamos hilo. Así hizo Hércules, y así lo hizo, probablemente, Sansón, y así me place hacerlo; y si

aquellos fueran héroes vivientes no temería desafiarlos a una prueba de habilidad en esta tarea, ni dudo que los vencería”.

Una ráfaga primaveral estremece al solterón. Ha pasado los cincuenta años y dice que no los representa. Conserva su agilidad juvenil; ha encanecido poco; oculta la calva con una mecha tributaria que todavía alcanza para el arabesco de la creja. . . Mrs. Unwin observa silenciosamente la fraternidad de “Sister Anna” y de “Brother William”.

Una vez, de sobremesa, o mientras devanaban hilo, el poeta mostróse melancólico. Para distraerlo, lady Austen contó una historieta divertida. Tratábase de un mercader londinense, llamado John Gilpin, que decide festejar el aniversario de sus nupcias yendo con la esposa y los hijos a pasar un día de campo. La familia parte en silla de posta y él a caballo, sin haber montado nunca. El animal emprende una carrera desenfrenada; el improvisado jinete pierde el sombrero y la peluca; los guardabarreras del camino creen que es un “jockey” que ha hecho una apuesta y le abren paso. Tras burlescas peripecias, el caballo devuelve a Londres su mercader, despojado y en ayunas. . . Cowper rió como un niño y al día siguiente compuso una balada cómica con aquel asunto, muy festejada por las dos señoras. Envió la composición al hijo de Mrs. Unwin; éste la hizo publicar en un periódico; un gran actor de la época, Henderson, la descubrió e incorporó a su repertorio de recitador, divulgándola; rió toda Inglaterra, y el nombre del grave moralista de Olney corrió por la isla, entre aplausos, a la grupa del brioso bruto de su balada.

“Cuando escribí la historia de *John Gilpin* no pensé que pudiera imprimirse — aclara Cowper en una carta a William Unwin, el 18 de noviembre de 1782 —. Yo me propuse reír y hacer reír a dos o tres personas, una de las cuales era usted. Pero ahora ríe todo el mundo”. Y recordando la divisa de Swift, “*Vive la bagatelle*”, agrega que, sin ser su enemigo, *la bagatelle* no puede contar con él, pues si a veces bromea lo hace forzosamente para contrarrestar su melancolía habitual. Halagado, no obstante, por la popularidad repentina, decidió consagrarse a una obra seria y de aliento. Pero le faltaba tema. Felizmente, la nueva musa estaba a su lado, y un día en que “Sister Anne” le aconsejó escribir en versos blancos, el poeta le declaró que no esperaba para hacerlos sino un asunto. Co-

necedora de su idiosincrasia, y acaso convencida de que cualquier asunto resultaría excelente para aquel espíritu que sólo necesitaba ser estimulado, la dama le indicó el sofá en que, precisamente, hallábase sentado el poeta. La escena pasó en junio o julio de 1783. Y el 3 de agosto del mismo año el autor escribió a un amigo: “*El sofá* está terminado, aunque no concluído, paradoja que usted, con su perspicacia natural, aguzada por el hábito de reflexión lógica, sabrá conciliar inmediatamente. No imagine, sin embargo, que duermo sobre él; por el contrario, estimo un severo ejercicio el ir dándole forma en mi mente”. Siete meses más tarde, el 22 de febrero de 1784, comunicaba al mismo amigo: “*El sofá* ha crecido poco o nada. Consta, al presente, de cuatro libros y parte del quinto. Cuando esté el sexto terminado, la obra actual estará completa; pero si he de juzgar por mi inhabilidad actual, ese período se encuentra aún a considerable distancia”. Y en octubre del mismo año, el poema, comenzado catorce o quince meses antes, ya estaba en poder del editor.

Siguiendo la sugestión de lady Austen, el poeta había escogido el verso blanco, casi abandonado en la literatura inglesa después de Milton. El tema propuesto por la misma, brindó tela para los cien primeros; pero el impulso estaba dado, y después de cantar la evolución del asiento, desde el más duro y natural de los primitivos insulares, al borde de los torrentes, hasta los distintos cómplices de la molicie y el más lujoso y mullido de todos, o sea el sofá, se despidió el autor graciosamente del asunto y se internó en su propia vida. Si la fortuita elección hubiese indicado, en vez del sofá, el espejo, la obra hubiese podido llevar ese título simbólico y no *The Task* (tarea, labor forzada), al que acudió el poeta para explicar el origen de la composición. Espejo que refleja los sentimientos individuales y sociales, la existencia solitaria, el amor a la naturaleza, las creencias, la vida, en fin, de su autor, es, en verdad, ese poema poéticamente inorgánico y de una coherencia lógica en su tejido autobiográfico. Lady Austen recibe su homenaje en los primeros versos, pues el poeta manifiesta que ha aceptado ese tema humilde, si bien grande y soberbio por la ocasión, obedeciendo al mandato de la belleza; mas el tema y la inspiradora se eclipsan inmediatamente, y acogiéndose a una transición oportuna, expresa el autor su felicidad por no necesitar

de sofás, ya que no padece de gota. Y para atestiguarlo, invoca el testimonio de la señora Unwin, “querida compañera de mis caminatas — le dice — cuyo brazo siento fuertemente enlazado al mío en este vigésimo invierno, con un placer tal como el que sólo puede provocar un cariño confirmado por un largo conocimiento de tus méritos y esenciales virtudes”. O sea, que el infatigable caminador se despide del sofá de lady Austen y vase de paseo con su vieja amiga maternal por las praderas que riega el Ouse. La comunión con la naturaleza y la intimidad hogareña constituyen, a través de los seis libros o cantos, el motivo axil del poema. Pero episodios parásitos, interpolaciones inesperadas, caprichos y escapatorias de la fantasía o la obsesión de algunas ideas momentáneas, destruyen todo plan arquitectónico. En el libro segundo hay admoniciones severas e incisiones satíricas contra el clero; en el tercero, intolerancias de fanático; termina el primer canto con acentos de patriotismo elegíaco; los rumores de las injusticias, los crímenes y las catástrofes del mundo, que el autor conoce por los periódicos, se cuelan por diversas hendidias del edificio poemático. Pero todo eso fué adventicio y se ha marchitado; lo que perdura y no morirá es el canto a la vida rural y el elogio de los interiores familiares, en labios de un asceta que no desdeña los goces de un “inocente epicureísmo” — como ha dicho uno de sus biógrafos — y que en su evangélico apostolado, a diferencia de Rousseau, tiende sus brazos a los hombres.

The Task alcanzó un éxito resonante. Era un poema genuinamente inglés y conmovió el alma británica. Mucho antes de que los ecos gloriosos rozaran el aire reposado de la casita de Olney, antes aun de que el poema estuviese terminado, el hada que inspiró sus primeros versos había partido para no volver. Un comentarista ha dicho que dos mujeres en continua sociedad con un hombre, tarde o temprano se disgustan. No se han puesto en claro, sin embargo, las causas de aquella separación. Que triunfó la madre voluntaria sobre la hermana ocasional, no cabe duda. Acaso la viuda del baronet no tenía vocación para madre suplente, y cansada del aislamiento entre dos viejos puritanos, volvió a la vida de salón. Mantuvo correspondencia con su amigo; la suspendieron por un pequeño resentimiento: se reconciliaron, y la ausente firmó la paz enviando un par de puños, obra de sus manos: sobrevino una segunda

ruptura epistolar, y fué definitiva. ¿Soñaría la hermana Ana que el hermano Guillermo...? Si se llevó una ilusión deshojada, bien pronto la vió reverdecer, pues lady Austen no tardó en llamarse madame de Tardiff.

Tampoco la soledad y la nostalgia agobiaron a la pareja de Olney. La tercera hada llamó a su puerta con una rama en flor.

LADY HESKETH

Alegre, luminosa, gorjeante, lady Hesketh, prima de Cowper, su amiga de infancia, hermana de Teodora — su amor frustrado de la adolescencia — visitó a los viejos amigos. Era una mujer de inteligencia ágil, de carácter expresivo, dueña de considerable patrimonio y acostumbrada a la vida brillante. Estimaba y admiraba a su primo, reconocía las altas virtudes de su compañera, y proponíase rejuvenecer el alma y los hábitos de sus dos protegidos. Mrs. Unwin compartió la dicha del poeta. La nueva presencia no removi6 en su espíritu las inquietudes que despertara el hada desertora.

Lady Hesketh animó jovialmente el hogar sombrío y silencioso; luego consiguió trasladar sus moradores a Weston, próxima y encantadora villa, donde les había preparado una residencia confortable y en la cual ella misma pasaría dos o tres meses al año. Los solitarios, transformados por el nuevo ambiente, iniciaron una existencia de gran actividad social para sus costumbres. Pero Cowper, halagado por el triunfo de su gran poema, anhelaba trabajar. Después de *The Task* había escrito *Tirocinium*, un poema sobre la educación pública inglesa, en el que se advierte que la herida abierta en su sensibilidad por las brutalidades que padeciera cuando niño en la escuela primaria, no estaba cerrada; y en el mismo año (1784) había comenzado su traducción de Homero, que siete años después fué publicada por suscripción. Instalado en Weston, proyectó vastas obras que no pasaron del título o de algún fragmento. Surgían, en cambio, al pie de las soñadas encinas, esbeltos arbustos, flores primorosas. Y son esas pequeñas composiciones las que, junto con los mejores pasaje de *The Task*, defienden la gloria del autor. También le ocuparon, sin mayor éxito, algunas traducciones de Horacio y de Virgilio y la pre-

paración de una edición monumental de las obras de Milton, su poeta favorito, empresa esta última que no dejó más huellas que la traducción de los poemas escritos en latín y en italiano por aquél, y pocas notas, más de carácter religioso que literario, al *Paraíso perdido*.

Había cumplido sesenta años. Su nombre era famoso. Amigos y admiradores le demostraban sincero cariño. El sembrador solitario recogía sus frutos cordiales. Pero el dolor no se alejaba. Poco después de haber fijado la pareja su residencia en Weston, falleció Guillermo Unwin, el gran amigo de Cowper, hijo de su compañera. La hipocondría volvió a dominar al poeta, y retornó la idea del suicidio. Mrs. Unwin sufrió luego un ataque de parálisis. . . La generosa lady Hesketh no abandonó a sus inválidos; de cerca o de lejos, personalmente o por intermediarios, estuvo siempre con ellos. Y en esa hora sombría apareció, asimismo, un auxiliar inmejorable: William Hayley, gran corazón, rimador mediocre, ferviente admirador del poeta sexagenario. Residía en Eartham, lugar algo distante de Weston, donde había construído un *little paradise*, y logró convencer al melancólico y a la paralítica que el cambio de aire les favorecería. Pasaron seis semanas amables en Eartham, y regresaron a su nido. La compañera de los largos paseos a pie continuó encadenada. Las cartas de Cowper trasuntan la esperanza y el desfallecimiento con que seguía el angustioso proceso de su Mary. A la paralización del cuerpo, sucedió la penumbra del espíritu. Los conmovedores versos *A María*, versos crepusculares que escribió el poeta al verla decrépita, cruelmente humillada por la enfermedad y la vejez, tienen el acento de una letanía y son ya el epitafio a una amistad sublime.

Tuvieron todavía horas de luz perlada y serena. No ignoraban que era la claridad mortecina, la serenidad misteriosa del anochecer cantada por el lírico de *The Task*. Una corta noche, silencio deliberado que equivalía a la muerte de su permanencia en Mundesley dió a sus días un horizonte marino. Se establecieron finalmente en Fast Dereham. Dos meses más tarde, en diciembre de 1796, murió Mrs. Unwin. Cowper la sobrevivió tres largos años. Nunca, en ellos, pronunció su

alma. El último poema original que escribió, y el más triste de todos los suyos, fué *The Castaway*. Murió dulcemente el 25 de abril de 1800 y fué enterrado cerca de su grande amiga. Lady Hesketh le hizo erigir un monumento. Hayley compuso su inscripción.

RAFAEL ALBERTO ARRIETA.

OBSERVACIONES
SOBRE LOS CLÁSICOS PREDILECTOS EN LA ARGENTINA

VIRGILIO Y HORACIO (1)

I

La tesis negativa de la utilidad de los estudios clásicos griego-latinos en la organización de los programas escolares de la Nación, tesis sostenida entre nosotros (caso más único que raro) por un literato y poeta de profesión, no destruye el hecho, acertado y documentado por los investigadores de la formación histórica de la Nación Argentina, de que nuestras altas esferas culturales participaron activamente, en la época colonial, de ese movimiento de ideas, afectos y aspiraciones que en los distintos y más variados momentos de la evolución intelectual de la humanidad, provocaron siempre los grandes escritores antiguos.

Con la genial intuición del sabio que documenta metódicamente las revelaciones de la historia, el fundador de nuestra Universidad, Doctor Joaquín V. González, en muchos de sus escritos de historia patria pone de manifiesto ese aspecto humanístico, (en lugar de *humanístico* podríamos decir más pro-

(1) Publicamos la presente colaboración sin que su autor haya podido completarla y disponer una nueva ordenación de los temas desarrollados que se proponía efectuar al corregir las pruebas. Hasta sus últimos momentos el doctor Chiabra pensó en este trabajo con todo el cariño que siempre puso en las cosas del espíritu y con el profundo amor que tuvo a nuestro país. "HUMANIDADES" da esta explicación a los lectores para justificar las deficiencias que se adviertan en esta colaboración no terminada por su autor.

piamente *humano*) de la época colonial, que es y debe considerarse como el embrión de la formación de la Nación Argentina.

Primero entre los primeros, el "polútropo" y nunca bastante llorado pensador Dr. González, concibe la historia (en la vida real de los hechos, y no en la fría y gris teoría que no siempre se convierte en el binomio "obligatio-promitio boni viri") como el estudio amplio y sistemáticamente unificado de todos los aspectos de la vida de un pueblo (económico, político, social, educacional, militar, etc.). Eso mismo lo declara en la Introducción a las "*Lecciones de Historia Argentina*" de su más antiguo y digno discípulo en la metodología de la investigación histórica, Doctor Ricardo Levene, actual Presidente de nuestra Universidad.

Esta orientación que cincuenta años hace los alemanes bautizaron impropriamente con el nombre de "Kulturgeschichte", denominación que perduró, se puede decir, hasta la época en que Lamprecth fundó en Leipzig su instituto histórico, tan amplia, amorosa y sinceramente ilustrado por el Doctor Ernesto Quesada en su obra injustamente olvidada hoy, "*La enseñanza de la historia en las Universidades Alemanas*" tiene su máxima aplicación en la reciente obra de Mornet "*Les Origines intellectuelles de la Revolution Française 1715-1787*". (París-Colin).

He dicho "injustamente olvidada" porque quien lea hoy la obra del Doctor Quesada, se dará cuenta de que el criterio unilateral en el estudio de la historia patria, tiene fatales consecuencias, especialmente cuando tiende, como en el caso del Instituto Lamprecth en su falsa aplicación de la filosofía Hegeliana, a crear dogmatismos, como este, por ejemplo que una determinada nación, Alemania, es la "única" que por sus antecedentes y consecuencias históricas, tiene derecho a convertirse, como Roma Antigua, en "caput mundi".

Bien distinto fué el criterio del Doctor González como historiador.

Del interior y del litoral, dice en resumen nuestro pensador, hombres de las más ilustres familias de la República, venían a esas antiguas aulas, donde famosos maestros, consagrados al estudio de la antigüedad en las ciencias, las letras y la historia, encendían sin cesar la pasión de la libertad y la virtud republicana que vive en las obras de Tito Livio o de Cicerón.

Llevaban nobles varones el fruto de esas altas enseñanzas, las mejores y únicas posibles en esa época, “a la lejana aldea, a la hacienda solitaria o a la finca señorial del ignorado terruño de la montaña o del llano”; y allí, en la formación del carácter de esos futuros grandes tribunos, legisladores, predicadores, periodistas, generales, grandes ciudadanos y mártires de la Patria, ejercían gran influencia las impresiones que habían recibido al oír vibrar en clase, como látigo de fuego, la sentencia de Tácito o Juvenal contra los tiranos. ⁽¹⁾

Los poetas más recordados y amados eran Virgilio y Horacio. Comparábase el verso horaciano al sabor del vino griego, y al rumor de olas los exámetros de Virgilio.

Pero ¿cuál de los dos poetas era el predilecto?

Este problema de estética literaria no puede resolverse con un simple cómputo numérico de las fichas que registran citas y alusiones de dichos poetas en antiguos manuscritos olvidados en estanterías invioladas, y que esperan de esa “guerra ilustre contra el tiempo” que es la historia, la suerte que cupo a las lecciones de Chorroarin, Fray Elías del Carmen, etc. publicadas por la Universidad Nacional de La Plata en su época de oro, al celebrar el primer centenario de la Independencia patria. ⁽²⁾

La estadística numérica es muy útil en otras ramas históricas, por ejemplo, en la Economía, aunque pueda experimentar sorpresa y cierto mal humor quien observa que otros comen el pollo que una distribución numérica de artículos de consumo le otorga por día con la más rigurosa precisión matemática.

Por la imposibilidad de reducir a cantidad numérica los valores mentales, en Estética, es necesario la aplicación de otro criterio.

Por lo pronto, debemos tener en cuenta el principio de que existe entre el Genio de una Nación y el culto de un gran poeta, una relación análoga a la que éste tiene con el temperamento de quien contempla y admira su obra.

(1) Ver del Dr. González especialmente las obras “*Juicios del Siglo*” y “*Universidad Nueva*”, etc. Séame lícito citar, a este propósito y como comentario de la investigación del Dr. González, mi obra “*Filología y Estética*”, especialmente desde la página 31 a la 44).

(2) Ver JUAN CHIABRA, “*La Filosofía en la época colonial*”, II^o Tomo de la “*Biblioteca Centenario*”, editada por la Universidad Nacional de La Plata.

La atracción en la selección de artistas y poetas que vibran al unísono con nuestros espíritus, se agiganta en la vida suprema del espíritu universal, pues depende de una disposición interior específica, que implica la presencia de ciertas cuerdas originarias de nuestra alma, las cuales contestan natural y espontáneamente como las cuerdas simpáticas de una viola de amor, a las vibraciones del espíritu con el cual tendemos naturalmente a identificarnos en el proceso de elevación continua hasta llegar a la suprema contemplación.

Respecto a Virgilio podemos afirmar que, si bien Vélez Sársfield tradujo la *Eneida*, el espíritu del "arma virumque" o sea de la prepotente conquista romana, es inconciliable con el Genio de la Nación Argentina, que es por su naturaleza pacífica y liberal a tal punto que, en cuestiones de límites internacionales, hasta regaló, con la prodigalidad de un gran señor, parte de sus tierras.

Sólo con palabras se puede afirmar el espíritu y la enseñanza agrícola de Virgilio, en la República Argentina.

La noble iniciativa del ex-ministro de Agricultura, Dr. E. A. Le Bretón, de distribuir entre los colonos la traducción castellana de las *Georgicas*, no tuvo ni podía tener éxito, ¡qué había de tenerlo!

Mucho más eficaz que la traducción del libro IV° de las *Georgicas* fué el envío que "el más grande hombre civil de la tierra de los Argentinos" hizo al máximo traductor-traidor de la *Eneida* de Virgilio, "de dos botellas de miel", por haber efectivamente aclimatado (lo diré con las bellas palabras del poeta Rafael Alberto Arrieta), "a orillas del Plata, la abeja europea". (1)

Desde el punto de vista estético es grave error, volver a la teoría que señala lo mismo al poeta que al orador, los tres fines de "delectare", de "movere", de "docere", de manera que se confundía el oficio del poeta con el de orador, hombre práctico con miras prácticas, por lo que llegó a discutirse si había de considerarse a Virgilio como orador o como poeta: "Virgilius ¿poeta an orator?"

No se siente en nuestros campos la poesía virgiliana.

(1) *Bibliopolis*, página 130.

El mismo *Martín Fierro* de Hernández, es de una inspiración biológica que nada tiene que ver con el verdadero sentimiento de la naturaleza virgiliana.

Biológica es la actitud del gaucho cuando canta:

“Yo he conocido esta tierra
En que el paisano vivía
Y su ranchito tenía
Y sus hijos y mujer
Era una delicia ver
Como pasaba sus días”.

De matiz biológico, son también los versos en que canta sus lamentos y sus recuerdos nostálgicos, cuando llegaron los tiempos malos y el pobre gaucho empezó a padecer, pues lo echaron a la frontera para luchar contra los indios:

“... sosegao vivía en mi rancho
como el pájaro en su nido
allí mis hijos queridos
iban creciendo a mi lao
sólo queda al desgraciao
lamentar el bien perdido”.

¿Cómo se puede divisar en estas líneas los lamentos de Virgilio que lloran el perdido campo paterno?

Y si es cierto que “un botón vale por muestra” léanse en el original virgiliano y no en las traducciones hechas por cierto con las mejores intenciones por Fray Luis de León, Eugenio Ochoa, Joaquín Casusus, Antonio Machado, Juan Cruz Varela, etc., etc., el final de la Bucólica I. Reflejan esos versos algo bien distinto de la inspiración biológica, aunque se hable en ellos de “manzanos”, “castañas” y “abundancia de queso”.

“Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem
Fronde super viridi. Sunt nobis mitia poma,
Castaneae molles et pressi copia lactis.
Et iam summa procul villarum culmina fumant,
Mairesque cadunt altis de montibus umbrae.

Bien distinta es la posición de Horacio.

La fortuna que el poeta tuvo en España y que Menéndez

y Pelayo describe tan prolijamente se renovó entre nosotros, como lo prueba el hermoso estudio histórico-crítico de Osvaldo Magnasco sobre las *Odas de Horacio*.

La Epístola a Horacio del mismo Menéndez y Pelayo encontró aquí intérpretes sinceramente entusiastas y de buen gusto estético como Tarnassi y sus muchos e inteligentes discípulos.

La hipótesis de la presencia originaria en nuestra sensibilidad de ciertas cuerdas "resonantes" que responden, por el fenómeno llamado en física "simpatía" a las excitaciones de las fibras más íntimas de nuestros poetas, artistas predilectos, algo así como acontece en el célebre experimento de Helmholtz en el piano o en el de las cuerdas de dos arpas que vibran a distancia tocando sólo una de ellas; se halla confirmada por el juicio que el Dante da de nuestro poeta, tan digno de gloria perdurable, como lo dice aquel emocionante "non omnis moriar" y ese verso lapidario de la oda a Melpómene:

"Exegi monumentum aere perennius".

Su luz, como la de los astros más fúlgidos, brilló en la época clásica (Augusto escribía al poeta de igual a igual), y en las tinieblas de la Edad Media, como han demostrado con sus prolijas investigaciones, sabios eminentes como Martino Hertz *Analecta ad carminum Horatianorum historia 1876-1882*. Manitius *Analekten zur Geschuchte des Horaz im Mittelalter* — Gotinga, 1893), el citado Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, etc., etc.

El argumento tiene trascendencia y universalidad, y desde este punto de vista lo vamos a tratar.

II

Cuando el profundo sueño de Dante en la ribera del Acheronte fué interrumpido por un retumbante trueno y siguiendo a Virgilio el poeta entró.

"Nel primo cerchio che l'abisso cigne
Al piè d'un nobile castello,
Sette volte cerchiato d'alte mura,
Difeso intorno d'un bel fiumicello";

Se oyó una voz que saliendo de lo invisible, decía:

“Onorate l'altissimo poeta!”

Y aparecieron entonces los magnos espíritus de los cuatro poetas que fueron: primero, Homero, poeta soberano, luego Horacio “sátiro”, Ovidio y Lucano (Dante, “*Inferno*”, canto IV°).

Según Dante, Horacio merecía únicamente el título de *Sátiro*.

Evidentemente el juicio de Dante se conexionaba estrechamente con las calidades de su genio y el gusto de su propio tiempo.

La lírica de Horacio no podía formar la delicia de aquel severo artista.

El poeta que había derivado del amor, los orígenes de la “poesía vulgar” en la “*Vita Nuova*”, XXV, dice: E lo primo che cominció a dire siccome poeta volgare, si mosse. però che volle fare intendere le sue parola donna, alla quale era malagievole ad intendere i versi latini: El poeta que había celebrado el amor en muchas formas, desde las místicas y románticas casi del “stil nuevo” a las violentas de sus canciones “pietrose”, y en su “*Comedia*” verdaderamente “divina”, se rebela hasta contra la justicia celestial en favor de las almas dolorosas que aman (Paolo y Francesca, Pia dei Tolomei, etc.) el poeta que había elevado la criatura angelical que mereció los primeros latidos de su gran corazón, en un proceso de la abstracción más potente, a la dignidad de una “idea”; no podía resignarse a los fáciles amores del cantor de Mirtale, Neera, Pirra, Lidia, etc.

Además, esa alegre poesía convival que se complace en tanta variedad de vinos, en tantas guirnaldas de flores, esa poesía tan profundamente terrenal, no podía ser preferida por un artista que se hizo “per piú anni macro”, en la creación de un poema, como la “*Divina Comedia*” en que se enlaza tan admirablemente a la humana, resolviéndose en una estricta unión, “*novo miracolo e gentile*”, la más serena armonía entre la naturaleza, y el espíritu, el sentimiento y la razón.

En consecuencia, el testimonio de Dante, según muchos es- critores no tiene mayor valor para destruir el mérito artístico

horaciano, aunque se admita que el motivo principal de la popularidad de Horacio no sea la característica de su sátira, porque otros poetas no son inferiores a él y, sin embargo, no tuvieron su éxito en la historia de la cultura.

Otros críticos consideran a Horacio como maestro de la lírica. Hay quien lo compara a Catullo y lo encuentra más espontáneo. Otros observan que, en su manera de sentir y de pensar, Horacio no es inferior a Píndaro y a Bacchilide.

La naturaleza de su poesía dicen, es lírica verdadera, en cuanto representa la expansión del alma, el canto que de ella se exhala. La corriente de la inspiración horaciana avasalla y arrastra cuantos objetos encuentra al paso.

Pero, se objeta que la lírica horaciana no fué original. No es nuestro fin entrar en esa cuestión. Nos contentamos con declarar, a este respecto, que el arte lírico horaciano no es ociosa reproducción del tipo clásico griego.

La cuestión de la "contaminatio" espera todavía su "solución" ecuánime. Las frases, las imágenes, los metros clásicos griegos, se funden en la manera original de sentir y vivir del poeta con la memoria y esperanza de su "gens". El canto del Venusino, suena como una voz y no como un eco. Su lírica tiene dos caracteres esenciales: Es conforme a la naturaleza romana de la Edad de Augusto y a la índole del poeta.

Las armonías de Píndaro y la dulzura de Anacreonte dejaron, sin duda, estela perdurable en el alma del Venusino, que, como es sabido, completó su educación en Atenas, escuchando la palabra inspirada de los grandes maestros de la filosofía, de la poesía y de elocuencia.

Pero, todo es delicado y original en las producciones del poeta, y solo podemos admitir que el origen de todos sus encantos sea griego, en cuanto tienen su verso la dulzura exquisita de Anacreonte y las inflexiones melodiosas de Píndaro. Sus cuadros son siempre obras maestras, en que domina el más puro sentimiento de la naturaleza, con sus prados abiertos y amplios: con su majestuosa serenidad, con sus fuentes, con sus tempestades, con sus emanaciones balsámicas como alas de rosa. Por esta razón, admitimos con La Harpe que el fondo de las piezas de Horacio "est également piquant dans toutes les langues". Horacio es un espíritu selecto, en que la gracia más festiva se hermana con la delicadeza más gentil. Es un hom-

bre de buen gusto, amigo de los encantos de la música armoniosa que acaricia y educa el oído. Un hombre sincero que no abandonó jamás la fe de sus dioses, y cuya lírica agitaron tres profundos sentimientos, el Amor, la Amistad y la Patria.

III

Sin embargo, hay otro elemento fundamental de la personalidad artística de Horacio, que contribuyó, juntamente con las bellezas inmarcesibles de sus versos, a determinar ese culto, ese entusiasmo que se revela también en muchos escritores argentinos.

El atributo más característico del genio horaciano, consiste, en nuestra opinión, en la propiedad de condensar admirablemente en forma clásica sus intuiciones y reflexiones.

Horacio es el verdadero genio de la poesía gnómica. Sus sentencias, modelo en la forma, se han convertido en principios y axiomas universales en que la verdad que se expresa asume un prestigio soberano. De allí la transcripción de muchos de sus versos, tanto en obras de aliento como en artículos ligeros. De ahí su inmensa popularidad.

No existe forma gnómica clásica que Horacio no haya reproducido en sus poesías.

Ningún poeta gnómico superó a Horacio en el número, la variedad y la belleza artística de sus sentencias. (1)

IV

La época colonial favorecía más que hoy la comprensión de la poesía latina. Todavía no se habían infiltrado en el alma

(1) El autor dejó inconclusa una clasificación de las sentencias de Horacio en 12 categorías que había proyectado publicar como *Apéndice* en su texto latino, agregando la traducción al español realizada por su ex-alumno Alberto Armando Mignanego, distinguido egresado de nuestra Facultad.

latina argentina elementos impuros, algunos por cierto muy útiles, desde otros puntos de vista, al progreso colectivo de la Nación. La electricidad no había destruído el clásico aceite que iluminaba las celdas de los cláustros donde humildes y sabios maestros preparaban sus lecciones de Ciencia, Filosofía, Historia y Letras. Ensanchaba su sombra sobre estas últimas, como "El olivo fértil" de la Biblia, la más pura y genuina antigüedad clásica.

Las lecciones se dictaban en latín. Se escribía, se hablaba, se estudiaba "todas las materias", y algunos discípulos, los más inteligentes hasta llegaban a hablar en latín.

Por eso es lícito pensar que el 25 de mayo de 1810 algún antiguo discípulo del Colegio San Carlos, poseedor de una nutrida cultura clásica haya sentido el impulso irresistible de expresar sus votos para la prosperidad de la Patria, recitando con sublime fruición recóndita y generoso entusiasmo los siguientes versos de Horacio:

"Jam Fides, et Pax, et Honor, pudorque
Priscus, et neglecta redire Virtus
Audet: apparetque beata pleno
Copia cornu"

Faltaba en ese día el Sol, que es punto central de referencia del "Carmen Saeculare". Pero, "si la lluvia, en vez de ser agua, fuese de plomo, más alto cantaríamos todavía" Decía Alberdi, — que cuando muchacho, "dormía en las lecciones de latín y agregaba: — Esta lluvia es un regalo oportuno del cielo para aplacar el incendio voraz que nos abrasa. Si no lloviese arderíamos.

Y no era para menos, al contemplar, el cuadro inefable de un gobierno que por vez primera se confundía con familiaridad y con amor en los rangos del pueblo que le idolatraba y "pronto a perecer por mantenerle".

JUAN CHIABRA.

LA POLÉMICA DE MENÉNDEZ Y PELAYO CON GROUSSAC

SOBRE EL "QUIJOTE" DE AVELLANEDA

Como la palabra polémica, cuya raíz griega es "polemos", vale decir "guerra", continúa respondiendo a su etimología, resulta difícil emplearla a propósito de una controversia célebre sin que los símiles combativos se impongan a la imaginación.

Permítasenos decir, por lo tanto, que al igual de lo ocurrido en tantos otros duelos históricos, de la polémica sostenida por Groussac con Menéndez y Pelayo se conoce mejor el resultado que las incidencias del combate, que es ella más mencionada que puntualmente conocida. Tal como ocurre con las peleas pugilísticas de resonancia, en las cuales el número de los enterados de la definición de la lucha supera en mucho al de los que realmente la presencian.

Este ensayo obedece a la convicción de que esa controversia merece una atención distinta de la que le suele acordar un criterio poco menos que deportivo. Por encima de la materialidad del resultado, de aquel argumento imprevisto y documental con el que Menéndez y Pelayo señoreó sobre el campo de batalla, por encima de todo ello, hay en esa polémica modalidades de temperamento personal, orientaciones de crítica, vicisitudes de esgrima y hasta apasionamientos nacionales que superan en interés psicológico y literario a la definición misma del duelo.

Y, quizás, surja también del estudio que intentamos una cuestión estimativa de perenne actualidad en tierras latinas: la de la eficacia, la de la validez de las polémicas como pro-

cedimiento demostrativo y recurso de fuerza para el afianzamiento de la verdad.

*

* *

La provocación partió de Groussac.

Había por entonces y subsiste hasta nuestros días, la cuestión referente a la personalidad real de Avellaneda, como está todavía pendiente en Francia la identificación del "máscara de hierro", pese a los esfuerzos de una legión de eruditos. ⁽¹⁾

Tales asuntos suelen tener sus especialistas, lo mismo que las charadas.

Existe una edad climatérica durante la cual ciertos funcionarios anglosajones retirados de sus tareas comienzan a pensar seriamente que Shakespeare no ha podido escribir las obras de las cuales es autor.

¿No hemos visto a un escritor de la talla literaria de Pierre Louys sostener, en los últimos años de su vida, la tesis de que Corneille creó a escondidas las obras atribuidas a Molière?

Los funcionarios policiales conocen de sobra la multitud de colaboradores espontáneos que les procura cualquier asunto sensacional en trance de aclaración.

En la literatura española hay un proceso iniciado siglos atrás a un sujeto de ardua identificación, el bien o mal llamado licenciado Alonso Fernández de Avellaneda.

Poco sábase de él, y ese poco empañado por la indignación con que lo expresara Cervantes en escasos pasajes de la segunda parte del "Quijote".

¿Conocía con certeza Cervantes la personalidad de su agresor? ¿Entendemos siquiera correctamente lo que del tal Avellaneda manifiesta su glorioso adversario?

Un ilustrado profesor de la Facultad de Humanidades, Don Juan Millé y Giménez, ha puntualizado como al interpretar uno de los pocos datos allegados por Cervantes para reconocer al supuesto licenciado, se cometía el error de entender por los "artículos", en cuya omisión incurría Avellaneda, lo

(1) Véase el libro de DUVIVIER, *Le Masque de fer*, 1932.

que por tal parte de la oración comprendemos hoy, y no lo que entonces significaba (adverbios, interjecciones, preposiciones y conjunciones), según la terminología de Villalón, en su "Gramática castellana" de 1558.

Así, pues, y sobre uno de los contadísimos elementos de que se disponía para identificar al autor del "Quijote" apócrifo, todos los zahories aplicados a la tarea, desde los simples aficionados hasta los más ilustres, descuidaron la labor elemental de atribuir a ese dato el sentido histórico que le correspondía.

Lo cual podría explicar las cóleras y menosprecios con que Groussac echa su cuarto a espadas, de no haber incurrido él en idéntico error, amén de otros de mayor cuantía.

La intervención de Groussac, y lo que hubo en ella de destemplado y despectivo, se explican por su carácter personal, por su iracundia habitual de polemista nato.

*
* *
*

Las modalidades de ese temperamento se manifiestan libremente en una polémica que guarda estrecha relación con el libro sobre "Le Don Quichotte d'Avellaneda".

Es la que sostiene con D. Norberto Piñero, a propósito de la edición que hiciera este último de los "Escritos de Mariano Moreno".

Consta la controversia de dos artículos ⁽¹⁾ de los cuales el primero basta holgadamente para establecer los objetivos de crítica literaria e histórica que pudieran impulsar la pluma de Groussac. ⁽²⁾

Luego, en respuestas a un folleto de D. Norberto Piñero ⁽³⁾, como "una variante complementaria" del primer artículo

(1) "La Biblioteca", N^o 1, vol. I; ibidem, vol. VII.

(2) "Para ahorrar repeticiones nos referiremos a dicho artículo (el 1^o), que subsiste entero después del folleto del señor Piñero. El presente es una variante complementaria de aquél, y, hasta cierto punto, una réplica de cortesía". "La Biblioteca", vol. VII, pág. 268.

(3) *Los escritos de Mariano Moreno y la crítica del señor Groussac* ed. Lajouane.

lo, y "hasta cierto punto, una réplica de cortesía" (1), desencadenó el Sr. Groussac uno de los escritos combativos más impetuosos y característicos de toda su carrera.

El propio autor, insistimos en ello, reconoce que el primer artículo "subsiste entero después del folleto del Señor Piñero y es su mejor respuesta".

Ni la verdad histórica ni la técnica de las ediciones literarias exigían el "segundo artículo" del señor Groussac.

Surgió en cambio, espontáneo y jocundo, del espíritu combativo del escritor.

Leer ese segundo artículo es una fiesta para los aficionados a los deportes violentos, a base de la palabra escrita.

¡Qué muñeca de floretista, de vapuleador y de matamoros! Y, al mismo tiempo, ¡qué confianza jactanciosa en las propias fuerzas, qué befa implacable del adversario!

Cómo se ve que el brillante publicista francés hizo sus primeras armas entre nosotros oponiendo al facón de nuestros polemistas instintivos quites y estocadas aprendidos en las buenas salas de armas del ingenio parisiense.

En efecto, en la prensa opositora, en los cafés subversivos de fines del Segundo Imperio se podría rastrear mucho del camino recorrido por el Groussac que llega al Río de la Plata en vísperas del derrumbe de aquel régimen político.

Y el ambiente de lucha que halla entre nosotros, batallar de partidos, controversia, a menudo soez, de pasquines, no podía menos que dar libre carrera al dogo importado.

¿Para qué recordar todas las polémicas en que aguza sus colmillos?

El segundo artículo sobre los "Escritos de Mariano Moreno" podría resumirlas.

Escarnece al adversario, poco menos que desde el comienzo: "Sentiríamos que la circunstancia de haber puesto en venta el alegato del doctor Piñero fuera un obstáculo serio para su difusión, y que este sazonado fruto de un año y medio de vagar diplomático se limitase a causar "impresión" en la casa de Coni (2)"; "además, la posición actual de nuestro dis-

(1) Pasaje transcrito en la nota N° 2.

(2) "La Biblioteca", vol. VII, pág. 268.

tinguido "plastron" nos impone el deber de no acribillarle sino en los límites de la reserva diplomática (1) "... "Su mutismo era el silencio que presagia la tempestad... Luego se marchó a Chile, a hacer del diplomático (2) "...

Aunque fuese en contestación a dicitrios análogos, y difícilmente lo serían, un publicista inequívocamente triunfante en su primer encuentro, ¿necesitaba encarnizarse con el adversario desmedrado por la definición de la lucha anterior? Y, si esto fuera concebible en un combatiente juvenil y primerizo que siente la curiosidad de probar sus fuerzas, ¿lo es en un atleta ya quincuagenario, salido gloriosamente de tantos combates anteriores?

Para quien se arrogaba y ejercía de hecho una dictadura intelectual, ¿era esa actitud destemplada y desalentadora, la única posible, la realmente adecuada a las fuerzas desarrolladas y a la situación adquirida en el país del que recibía hospitalidad?

No es, por cierto a Groussac a quien era menester advertirle del sentido ajeno a la esgrima y a toda consideración por el adversario en que acaba de emplear la palabra "plastron" (3). Hubiérase preferido, en cambio, que el buen gusto habitual en el polemista esquivara el ramplón juego de palabras basado en el equívoco del término "impresión", gracias al carácter editorial de la "casa Coni".

Todo ello pesadamente acentuado por chistes de igual calibre respecto "al parto diecisietemesino (4)", de que era fruto el folleto al cual se replicaba.

Pero, aunque todo esto pudiera explicarse, ¿cómo justificar la arremetida, en varias páginas (5) contra abogacía y abogados; la aseveración de que "En Buenos Aires ahora, como antes en Chile, la misma ley de la mediocridad triunfante

(1) "La Biblioteca", vol. VII, pág. 269.

(2) Idem., pág. 269.

(3) Véase el Littré uno de los léxicos más usados por Groussac: "fig et familier, Homme qui est en butte aux attaques ou aux railleries des autres".

(4) "La Biblioteca" vol. VII, pág. 270.

(5) Idem., págs. 271 a 275, 286 a 287.

designa visiblemente al "right man" que debe recoger otra herencia en el descabalado gabinete (1)?"

Y cuando el "crescendo" incontenible de esta furia combativa envuelve en su torbellino el alegato posible del adversario circunstancial, "el abogado a quien el país tiene confiado su pleito más solemne (2)", al amigo oficioso de aquél que terea en la contienda y hasta cierta dependencia universitaria recién nacida (3), resulta arduo no pensar en ciertos guapos lugareños que comienzan por disputar con el vecino que les depara el mostrador de la pulpería, arremeten luego con pulpero y demás parroquianos, se desacatan con la partida, increpan a jueces y comisarios y terminan por desafiar al universo.

Y, ¿qué decir de esa descalificación anticipada del "abogado a quien el país tiene confiado su pleito más solemne", y de cuanto pueda aducir para defenderlo (4)?

No es menester pensar en dictaduras presentes o pretéritas para imaginar una sanción a tales extralimitaciones, y ningún gobierno podía tolerarlas de parte de un funcionario público.

Desde tal punto de vista, la nota del ministro Beláustegui en la que se apercibe al director de "La Biblioteca", es inobjetable y hasta mesurada, aunque pueda lamentarse el alcance que Groussac le da al suprimir la publicación (5).

(1) "La Biblioteca", vol. VII, pág. 269.

(2) Idem, pág. 268.

(3) Idem, págs. 317 a 318.

(4) "El señor Piñero es abogado" "La táctica del abogado "in se" — exageremos un poco para ser breves — se reduce a esgrimir en cada caso particular, los argumentos especiosos y delusivos que puedan apuntalar la causa (idem, vol. VII, pág. 271)"... "Siendo el señor Piñero el abogado estrecho que hemos definido, dicho se está que no puede dar a luz sino productos de su oficio. . . Ostenta los accidentes más vulgares del género: cortedad de vista complicada de estrabismo forense, abuso de argumentación "pro domo sua", recurso servil y capcioso a las autoridades (pág. 274)" "Ahora que le toca principiar el estudio de la cuestión de límites . . . medite, compulse, recapacite — y allí por el año diez del siglo venidero, cuando — ¡a Dios gracias! — esté resuelto prácticamente el malhadado y encumbrado pleito, podrá ofrecer a su patria un buen trabajo crítico sobre el protocolo del 95 (págs. 270 y 271)".

(5) "La Biblioteca", vol. VIII, págs. 244 a 248.

Rara es la polémica de Groussac en que “no se le va la mano” y en la cual, él, tan hecho a las salas de armas parisienses, no combina las elegancias allí aprendidas con el ímpetu de aquellos controversistas nuestros que declaraban “preferir la macana cochabambina al estilete florentino”.

Pero ninguna controversia muestra tan en descubierto como ésta, la intemperancia agresiva del publicista, ni ha preparado más directamente el terreno en que debía encontrarse con Menéndez y Pelayo, a propósito del “Quijote” de Avellaneda.

Cuando se recorre la meritoria “Contribución a la bibliografía de Paul Groussac”, publicada por D. Juan Canter, sorprende la escasa atención prestada por aquel escritor francés a la literatura española, hasta su polémica con el doctor Norberto Piñero (1)

En cambio, a partir de ese instante y hasta la réplica anodadora de Menéndez y Pelayo, en apenas un lustro de actividad, los estudios de Groussac sobre España superan holgadamente a los publicados en los primeros veintisiete años de su carrera literaria. (2)

¿Qué pudo motivar esta nueva orientación? No sería, por cierto, el amor hacia la lengua castellana, respecto de la cual Groussac ha expresado en forma reiterada su desvío (3). Me-

(1) Se puede contar con los dedos de una sola mano a las menciones de temas hispánicos, en esa bibliografía imparcial que hasta el momento aludido contiene 884 números. Serían, en la sección C de la obra mencionada, los números 1, 64 y 68; y, no ya sobre literatura española, pero sí sobre temas hispánicos el número 132, sobre el actor Calvo, y el 666, sobre el político Ruiz Zorrilla. No había, pues, exageración alguna en nuestro cómputo restrictivo.

(2) Basta un semestre de ese año limite para contrabalancear las publicaciones hechas por Groussac, en los veintisiete años precedentes, sobre temas hispánicos: 3 de mayo de 1898, *España y los Estados Unidos*; 8 de agosto de 1898, *Cosas de España*; 8 y 22 de octubre de 1898, dos artículos sobre *Le drame espagnol*.

(3) Pour moi après un exercice prolongé de la lourde épée à deux mains espagnole, je sens que j'ai perdu le fin doigté de l'escriime française. *Del Plata al Niágara*, pág. 452; Je me sens si joyeux de ne plus emboucher ce trombone castillan... “Le Courrier de la Plata”, 19 de Junio de 1917 (Nº 977 de la *Contribución a la Bibliografía de Paul Groussac*, por JUAN CANTER).

nos aún, si cabe, un alto aprecio por la cultura hispánica, de no haber sentido otro que el manifestado en su libro "Une énigme littéraire, le "Don Quichotte d'Avellaneda". (1)

Ese golpe de timón tan resuelto obedece probablemente a los sinsabores administrativos que le acaba de valer su polémica sobre "Los escritos de Mariano Moreno", por la intervención jerárquica que le pone fin. (2)

La literatura española no presenta, evidentemente, tales inconvenientes, puesto que el bibliotecario Sr. Paul Groussac no depende del ministro de Instrucción Pública de la península. Hacia esa literatura y los hombres que la representan se va a extender la cólera de que habla el escritor galoargentino en su "Sonnet d'Alceste":

Vers l'immense dégoût pourtant l'âme dévie
Sur ce monde rongé de sottise et d'envie
Le flot de mon mépris déferle tout entier.

Esa predisposición desdeñosa basta, quizás, para explicar el tono despectivo con el cual Groussac inicia la polémica.

No era ésta, sin embargo, la opinión del principal agredido. Menéndez y Pelayo atribuye el encono y la desconsideración con que le trata Groussac, a dos inspiraciones principales: "la musa de la "hispanofobia", tan grata a los criollos entre quienes el señor Groussac vive (3)", y el resentimiento causado al autor de "Une énigme littéraire" por "el ligero descuido de no contestarle a una carta o de no acusar a tiempo el recibo

(1) Véanse págs. 30, 31, 190 y 191.

(2) Hay, en cierto modo, hasta un reconocimiento de tal situación por parte de Groussac, en la primer página de "Une Enigme Littéraire": "Pris, en effet, par d'autres choses de mon métier, plutôt américain, j'avais un peu perdu de vue celles d'Espagne". Ya hemos visto a partir de que momento vuelve a interesarse "par les choses d'Espagne".

(3) Introducción al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda*, editado por Toledano López, Barcelona, MCMV., pág. XLVIII. (Estos estudios de Menéndez y Pelayo sobre Avellaneda y la hipótesis de Groussac también figuran en *Estudios de Crítica Literaria*, vol. IV, págs. 65 a 178). En cuanto a la "hispanofobia" tan grata a los criollos, según Menéndez y Pelayo, véase *Páginas Libres*, del escritor peruano GONZÁLEZ PRADA, págs. 23 a 25 o 47 a 48.

de algún libro. ¡Qué triste vanidad es la literatura entendida de este modo! (1)''.

Tanto Groussac como Menéndez y Pelayo aluden a la actitud simpatizante con España, asumida por el primero cuando la guerra con los Estados Unidos norteamericanos, a fines del siglo pasado. Groussac, para sostener la tesis en él frecuente de que aquella defensa de España y la nueva diatriba de la cultura española respondían al mismo sentimiento y ejercitaban igual derecho (2). Menéndez y Pelayo, para recordar que "el discurso que pronunció en 2 de mayo de 1898 en una función celebrada "bajo el patrocinio del Club Español de Buenos Aires"... tiene trozos elocuentísimos, nos indemniza hasta cierto punto de las atrocidades que luego ha escrito y seguirá escribiendo el Sr. Groussac, pero ¿quién ha de hacer caudal de las simpatías ni de los odios de quien así procede (3)?".

Al explicar, tal como se lo ha hecho hasta ahora, la posición adoptada por Groussac en la guerra de Cuba, se desestiman móviles probables de importancia. Sería el primero, la identificación que se opera, en el espíritu de Groussac, entre aquella España que no puede salir triunfante de un conflicto con Norte América, y la Francia del 70 vencida por Alemania.

Los siguientes párrafos bastan para corroborar esta hipótesis: . . . "Me inclino ante la grandeza de vuestra nación en su apogeo y en su decadencia; *protesto con todas las fuerzas de mi alma latina* contra las teorías excesivas que asemejan en absoluto el organismo veinte veces secular de una nación al fugitivo del individuo; y encuentro más visos de verdad en otra imagen consoladora: me aparecen las naciones semejantes a esos árboles sagrados de la India, que dejan descender de sus ramas abiertas las raíces aéreas destinadas a reemplazar al tronco primitivo, que así solo muere para resucitar multiplicado. Pasan las generaciones humanas, las naciones se suceden

(1) Introducción, p. XLVI, n., al "Quijote" de Avellaneda, 1905. El pulcro estilista y filial espíritu de Menéndez y Pelayo, que es Jorge Max Rohde, cita en su bello libro *Casas Ilustres*, pág. 202, parte de una de esas cartas no contestadas por D. Marcelino.

(2) *Une Enigme Littéraire*, pág. 190.

(3) Introducción al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, pág. L.

en el imperio y predominio pero no mueren para siempre sino los pueblos que han sido infecundos... *No he aguardado que estallara este conflicto armado, para expresar la mezcla de repugnancia y terror que me inspira el novísimo molde social en que se pretende refundir los peores elementos del antiguo*" (1) . . .

Y aún más clara que la identificación momentánea que de Francia y España se opera en el espíritu de Groussac, es la equivalencia entre Alemania y los Estados Unidos que se produce en el mismo cerebro.

Razones históricas bastaban para prepararla.

Durante la guerra de 1870, tan inolvidable para Groussac aunque sólo la siguiera desde el destierro la posición de los Estados Unidos norteamericanos fué francamente germanófila, consecuencia en gran parte de la oposición entre Francia y Norte América respecto a Méjico y de la aventura imperialista del archiduque austriaco Maximiliano, respaldada por aquella potencia europea.

Véanse, a título de simple ejemplo, los párrafos que prosiguen: "Pero desde la guerra de Secesión, y la brutal invasión del Oeste, se ha desprendido libremente el espíritu "yankee" del cuerpo informe y "calibanesco" y el viejo mundo ha contemplado con inquietud y terror la novísima civilización que venía a suplantar a la antigua. *Esta civilización, embrionaria e incompleta en su deformidad, quiere substituir la razón con la fuerza, la aspiración generosa con la satisfacción egoísta, la calidad con la cantidad . . . ; confunde el progreso histórico con el desarrollo material . . . No tiene alma: mejor dicho, sólo posee esa "alma" apetitiva que en el sistema de Platón es fuente de las pasiones groseras y de los instintos físicos*". (1)

Consideramos de estricta justicia el tener en cuenta estos paralelismos indudables para estimar en sus justos límites la actitud del autor de "Une Enigme Littéraire", "à l'heure sombre où (il) épouse publiquement, devant l'Amérique victorieuse, la cause des vaincus" (2). Porque, en efecto, entre

(1) "La Biblioteca", vol. VIII, pág. 235 y 237.

(2) *Une Enigme Littéraire*, pág. 190.

esos "vencidos", puestos instintivamente en plural por el escritor aunque España careciera de aliados, corresponde incluir espiritualmente a Francia, a la Francia de 1870.

En aquel momento Groussac protesta contra la ley de Breno, expresamente mencionada en su discurso y sufrida por el país natal veintisiete años antes. ⁽¹⁾

¿No obedecería también Groussac a otros impulsos nacionalistas, al iniciar su polémica, aunque fueran aquéllos oscuros y secundarios?

En artículo titulado "Français et Argentins" y publicado en "Le Courrier de La Plata" el 20 de febrero de 1884, Groussac da a la Argentina como definitivamente conquistada por la influencia francesa: "Sans doute, la France a conquis les argentins, avant et après l'Indépendance par son histoire et ses idées. . . La France, on peut le dire a si bien pénétré la substance argentine, que le caractère national s'en est trouvé modifié jusque dans ses couches profondes. Aucune mode, aucun engouement passager n'y fera rien. *On aura beau prôner toute autre influence, saxonne ou latine, elle ne prévaudra pas. Les bibliothèques, les habitudes et les qualités d'esprit sont françaises, et elles le resteront*". ⁽²⁾

Otras veces, el mismo Groussac se complace en estudiar a los actores Calvo y Vico, como representativos del teatro español, y en puntualizar que el segundo de ellos "es un imitador del teatro francés", dentro del cuál jamás habría sido otra cosa que una medianía. ⁽³⁾

¿No habrá deseado, el polemista instintivo que había en Groussac, establecer, mediante un duelo singular entre él y Menéndez y Pelayo, la superioridad de la cultura francesa sobre la Española y afianzar así el prevailecimiento de la primera en estas tierras del Río de la Plata?

(1) "La Biblioteca", vol. VIII, pág. 238.

(2) Artículo citado por JUAN CANTER, *Contribución a la Bibliografía de Paul Groussac*, pág. 70.

(3) CANTER, *Obra citada*, N° 132. Sería fácil hallar en críticos franceses, más versados en cuestiones de teatro que el propio Groussac, opiniones totalmente opuestas sobre esos mismos actores. Véase, por ejemplo, en Lyonnet, *Le Théâtre en Espagne*, ps. 83 y 195, lo que se dice de Mario y Romea

¿Cómo explicar de otro modo los vejámenes a Menéndez y Pelayo y, sobre todo, el parangón frecuente entre ambas culturas? ⁽¹⁾

Por grandes que fuesen las ingenuidades y los desaciertos de los Cervantistas y Avellanadóforos, ¿merecían que se les confundiera con la cultura nacional entera y se les escarneciese con tanta saña?

¿Qué precepto de técnica erudita puede justificar párrafos como el siguiente: "Et si nous démontrons comme sûrement nous allons le faire, que de toutes les chimères imaginées en deux siècles par ces caboches à grelot, celle-ci est la plus absurde et la plus saugrenue on comprendra, par cet unique exemple, quelle ridicule lardoire peut devenir, en de certains mains, l'instrument critique, l'outil délicat et puissant avec lequel un Renan et un Taine ont pénétré l'âme des races à travers l'oeuvre d'art, et mis à nu les principes actifs de toute civilisation?" ⁽²⁾

Y esta contraposición entre ambas culturas nacionales, la francesa y la española, entre "el instrumento de precisión empleado por Taine y Renan y el grotesco asador de cocina" de los eruditos españoles, se agrava o por lo menos acentúa por el idioma francés en el cual aparece el libro, único, si mal no recordamos, editado por Groussac en su país de origen. ⁽³⁾

(1) La situation la plus fâcheuse en cette affaire est celle de M. Menéndez y Pelayo, qui trop sûr de son public s'abandonne tous les jours un peu plus à l'improvisation, même en des matières qui ne l'admettent pas. Et puis, quand on a comme lui fondé sa renommée sur des titres qui n'ont pas été discutés, il est peut-être imprudent de s'attaquer à un problème concret, dans la solution duquel les succès passés ni les attraits d'un style élégant et disert ne compte et guère, et où l'on s'expose à donner sa mesure *Une Enigme Littéraire*, pág. 150. El mismo Foulché-Delbosc, director, sin embargo de la "Revue Hispanique", escribe: "M. Paul Groussac met quelque coquetterie à se dire "Français déraciné"; on ne s'en douterait guère a voir l'enjouement avec lequel il assène de formidables coups de massue sur la tête des infortunés cervantistes". "Revue Hispanique". 1903, p. 301. La calidad de "francés" aparece enojosamente vinculada a los "mazazos" descargados sobre cabezas de "cervantistas".

(2) *Une Enigme Littéraire*, págs. 30 y 31.

(3) Además, la casa Picard, editora de la obra de Groussac, era, por su valiosa *Bibliothèque Espagnole*, la que mejor podía representar la cultura de los hispanistas "franceses".

¿No dijo tanto o más que Groussac, aunque con mejores modales, Fitzmaurice Kelly, cuando al referirse a los entusiastas descarriados del gran Will y del insigne manco afirmó que el interés demostrado por ambos hacia los locos, éstos se lo retribuían con creces?

Dada la admiración proclamada por Groussac hacia el instrumental estético y psicológico de precisión, que permite “poner en descubierto los principios activos de las civilizaciones”, ¿no pudo recordar que tal cultura se avenía mal con la táctica salvaje de envenenar las armas empleadas y de denostar al adversario con el cual se combate?

¿No debió recordar, en primer término, el autor de “Une Enigme Littéraire”, que para resultar eficaz “el instrumento de precisión empleado por Renan y por Taine”, debía inspirarse en la simpatía, asumir una posición cordial frente al objeto estudiado?

¿No ha dicho Anatole France, “Renanista” de la mejor agua, que “On n’aime sûrement que ceux qu’on aime jusque dans leurs faiblesses et leurs pauvretés”?

A esa tesis, tenía Groussac respuesta que merece capítulo aparte.

Es respuesta y no disculpa, pues el carácter de Groussac no se avenía fácilmente a disculparse.

Y la respuesta, a lo sumo explicación, es el consabido “quien bien te quiere te hará llorar”, también traído a colación por Menéndez y Pelayo ⁽¹⁾, como resumen de la actitud que a Groussac le placía atribuirse.

El autor de “Une Enigme Littéraire” sostiene la perfecta concordancia entre la “defensa” que hizo de España el 2 de mayo de 1898 y las lindezas que brinda a la cultura española a propósito del “Quijote de Avellaneda”.

Oigámosle: “Je défendais alors, comme aujourd’hui, les “fueros” de la vérité historique. Seul l’ennemi a changé; celui d’hier n’était qu’extérieur et momentané; celui que je vise aujourd’hui l’Espagne le porte dans ses entrailles depuis des

(1) Introducción al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, ed. de Toledano. López y Cía., pág. XLIX.

siècles: c'est ce sarcome de présomption et de routine qu'aucune opération sanglante ne réussit à extirper". (1)

Desde cierto punto de vista, bien pudiera ser que Groussac tuviese razón: para él, "seul l'ennemi a changé". El 2 de mayo, léase su discurso, tanto más que defender a España le interesa vapulear a los Estados Unidos. En "Une Enigme Littéraire", la denostada es la cultura española.

Pues lo que él necesita habitualmente para ponerse a escribir, es "el enemigo". No tan solo al leer estas dos últimas, sino al leer la mayor parte de sus obras se advierte el acierto de expresión, en él tan frecuente, de la frase antes transcrita: "seul l'ennemi a changé".

A Groussac solía servirle de musa la necesidad de hallar la cabeza de turco a la que se elige como blanco.

Sea en las notas, sea en el texto, sea en los "Post Scriptum", las obras del escritor francés suelen estar hechas contra alguien o contra algo. Y alguien o algo, por momentos, tan ajenos a la cuestión fundamental del escrito como los transeuntes baleados durante manifestaciones callejeras o represiones policiales, con las que nada tenían que ver.

Ejemplo de ese "crescendo" de furia malamente gala, que a fuerza de darse libre carrera arrolla cuanto encuentra a su paso, es el párrafo final de "Une Enigme Littéraire": "Au cours de ce vingtième siècle qui s'ouvre, l'aptitude scientifique sera de plus en plus et partout, même dans l'art, la condition de la force nationale et la caractéristique de la civilisation. C'est sur ce terrain que les peuples, jeunes et vieux, grands et petits, devront se mesurer. Et peut-être cette lutte pour la vie sera-t-elle plus épre et plus décisive encore entre les petits qu'entre les grands, parmi ces nationalités nouvelles ou renouvelées qui déjà s'agitent dans leur pénombre et s'apprêtent à se disputer l'avant-dernier rang". (2)

¿Puede darse un ejemplo de obra concebida con ese espíritu científico por el cual Groussac manifiesta su respeto y en la que se involucren de manera tan inutilmente ofensiva cosas tan distintas?

(1) *Une Enigme Littéraire*, pág. 190.

(2) *Ibidem*, pág. 191.

¿Qué tenían que ver esas nacionalidades “nouvelles ou renouvelées qui déjà s’agitent dans leur pénombre et s’appêtent à se disputer l’avant-dernier rang”, y entre las cuales nos incluía muy probablemente el director de nuestra Biblioteca Nacional, con el problema debatido, con el hecho de averiguar quien fué Alonso Fernández de Avellaneda?

De pretenderse que es el amor el que inspira tales castigos, habrá que ser consecuente con la secuela lógica del principio, y aceptar lo que del mismo se desprende.

Si un autor aporrea a lo que ama, convendrá igualmente admitir la verdad recíproca de que elogia a lo que odia.

Y, de ser así, ¿qué mal francés habría sido el señor Groussac! Y, en cambio, ¿qué amor profundo y recóndito no habrá sentido por Alemania, España, Norte América y las nacionalidades “nouvelles ou renouvelées”, entre las cuales fuerza es que nos reconozcamos!

En cuanto a la peregrina teoría de que “mejor es la herida del que ama que el ósculo del que aborrece” (1), convendría tener en cuenta lo desacreditada que está esa mala justificación del crimen pasional en los estrados forenses. Hasta ahora, los modelos de enamorados han solido ser Filemón, Leandro o Pablo y no por cierto, el marqués de Sade o Jack el destripador.

Pese a los consejos de rigor que pueden hallarse en los “Proverbios” Salomónicos, los tribunales procesan y no siempre absuelven a los padres que extremejan el rigor para con sus hijos. El buen sentido tradicional distinguió entre los maestros que aplicaban la palmeta para corregir y los que se complacían en propinar palmetazos.

Para demostrar que los palmetazos de Groussac procedían de un fondo de amor por la nación en que vivía su “destierro” (2), suelen mencionarse unos pocos párrafos en los cuales

(1) Palabras atribuidas a Groussac por el testimonio insospechable de A. DE LAFERRÈRE. Noticia preliminar a las *Páginas de Groussac*, página XXIX.

(2) “Para mi hijo Carlos a quien dió patria mi destierro recojo estas espigas del campo que le toca por herencia” P. G. (Dedicatoria de *El Viaje Intelectual*. Primera Serie, Madrid, 1904.

la belleza literaria visiblemente concertada supera a la calidad emotiva, a la sinceridad presumible.

De procurarse un balance imparcial, ¿no habría también que publicar, al lado de estos trozos, a los "otros", aquellos pasajes harto más numerosos en que reniega de hombres y cosas de nuestro suelo, y en que lo hace con sinceridad inequívoca, con la misma candente vibración pasional que ha puesto en elogiar al país nativo?

Y, cuando se habla de la fecundidad de ese rigor, cuando se evoca, como lo hizo el alto espíritu de Angel Estrada, lo que hubo de aleccionante y disciplinario en "el ogro de Perú y Moreno" (1), ¿no convendría también a la justicia de la causa evocar lo que tuvo de desalentador y de enervante?

Por algunos jóvenes "cuyas cuartillas eran más prolijas porque "el ogro de Perú y Moreno" . . . permanecía vigilante" (2), ¿cuántos que no se atrevían a salir a la calle por evitar el espantable encontronazo! ¿Cuántos, asimismo, que maltrechos de los zarpazos de un primer choque comprendieron pronto las ventajas de quedarse quietecitos en casa, por temor "al ogro", y disfrutaron hasta el abuso de las ventajas de no hacer nada?

Una monografía sobre la naturaleza y eficacia de la influencia de Groussac en el Río de la Plata haría bien en tener en cuenta los siguientes puntos de referencia: 1) el estado de nuestras letras antes de que esa influencia se ejerciera; 2) si frente a méritos de evidente paridad, el rigor del "ogro" se manifestaba en razón inversa de sus simpatías o en razón directa de sus vinculaciones amistosas; 3) si en otros países hispano-americanos donde también se ha escrito prolijamente, se ejercía asimismo por algún crítico un magisterio análogo en tono e inspiración al que entre nosotros representó Groussac; 4) finalmente, si por el estilo y la ideología, esa influencia ha propulsado en nosotros facultades castizas o contribuido a ahondar el divorcio señalado por el propio escritor francés en su artículo "Questions de langage": "lorsque dans un pays il existe une langue littéraire sensiblement différente de la langue populaire,

(1) *Páginas de Groussac*, pág. XXX.

(2) *Ibidem*.

toute la littérature en devient artificielle et inanimées. C'est là jument de Roland: parfaite de forme, à l'encolure puissante, élégante, magnifique, mais elle est morte". (1)

Sin anticiparnos a tales conclusiones, aunque mucho nos tienta el contribuir a establecerlas, reconozcamos la razón que hace exclamar a Menéndez y Pelayo frente a las versatilidades sentimentales de Groussac "pero, ¿quién ha de hacer caudal de las simpatías ni de los odios de quien así procede?" (2).

Reconozcamos, además, que si Renan y Taine han contribuido "a penetrar el alma de las razas a través de la obra de arte", ha sido con una disposición espiritual diametralmente opuesta a la que en sí mismo cultivaba Groussac, pues los estudios de aquéllos sobre literaturas extranjeras siempre tuvieron por móvil una simpatía de la que no hay constancia alguna fidedigna en "Une Enigme Littéraire". (3)

Y con el acierto expresivo que nos es tan grato reconocerle, Groussac ha parecido definirse a sí propio, por lo menos a lo que de sí mejor manifiesta en su polémica Avellanedesca, en la crítica que hizo posteriormente de un erudito malhumorado de otrora: "Même fût-elle strictement juste, sa réponse resterait comme un modèle de mauvaise grâce, de lourde et hargneuse pédanterie, de vanité bouffie et débordante. Ce n'est pas seulement Villalobos que le savantasse renvoie à l'école, mais le pape Adrien, Pierre Martyr, Vargas et tous les autres: il n'y a que Lui!". (4)

(1) "Le Courrier Français", 21 de noviembre de 1894 (citado por J. CANTER, *Contribución a la bibliografía de Paul Groussac*, pág. 145.

(2) M. y PELAYO, Introducción a *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, compuesto por Alonso Fernández de Avellaneda, ed. Tole-
dano, López y Cia., pág. L.

(3) "Les choses ne sont point mortes, elles sont vivantes; il y a une force qui produit et organise le groupe, qui rattache les détails à l'ensemble... C'est cette force que l'esprit doit reproduire... par contre coup et par sympathie". TAINÉ, *Histoire de la littérature Anglaise*, vol. V, pág. 237. "On ne doit jamais écrire que de ce qu'on aime. L'oubli et le silence sont la punition qu'on inflige à ce qu'on a trouvé laid ou commun dans la vie". RENAN, *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, pág. 9.

(4) GROUSSAC, *Le Commentateur du Labyrinth*, "Revue Hispanique" 1904, pág. 171.

• Relean los curiosos "Une Enigme Littéraire" y verán que "il n'y a que lui", Groussac, para saberlo, comprenderlo y resolverlo todo. Y no es tan sólo a los Asensio, Ríos y Benjumeas de menor cuantía que le "savantasse" de "Une Enigme Littéraire" trata como a escolares desaprovechados, sinó a Fernández Guerra, La Barrera, Cotarelo y Mori, Fitzmaurice-Kelly, Morel-Fatio, Ernest Mérimée, Mayans y Siscar, Milà y Fontanals y, muy especialmente, Menéndez y Pelayo. Una vez más, y con las propias palabras del publicista francés: "Il n'y a que lui!".

Y por lo menos el maestro Núñez no dió en la peregrina ocurrencia de atribuir al amor las vejaciones que inflinge a sus adversarios.

Todo ello sin desconocer a nadie y menos a Groussac, el derecho a corregir errores manifiestos y de reprender a los eruditos descarriados.

Es verdad: los Cervantistas rectificados en "Une Enigme Littéraire" han podido ejercitar y ejercitado sin quererlo, el más humano de los derechos: el derecho a equivocarse. Pero, aunque sean "estrictamente justas", ¿no hay críticas que son modelos "de mauvaise grâce, de lourde et hargneuse pédanterie, de vanité bouffie et débordante"?

Para ser tan implacable con los pecados de la erudición ajena, es menester considerarse a sí mismo como poco menos que infalible.

Tal ha sido el error inicial de Groussac, en su polémica sobre Avellaneda. El tono de suficiencia constante, las bravatas eruditas, los sarcasmos, todo en la obra, estilo e inspiración, revelan la "desmesure", la confianza jactanciosa en sí mismo, que la moral implícita de las canciones épicas francesas castigaba hasta en los mejores caballeros.

Recuérdese la iniciación del libro.

El director de nuestra primer biblioteca pública, al hojear una revista peninsular, "La Ilustración Española y Americana", halla en el índice "un article de l'éminent "cervantophile" sévillan, D. José María Asensio, intitulé: Alonso Fer-

nández de Avellaneda. "Bon! me disais-je en cherchant la page 38, voici qui va me remettre au point: où en sont-ils de l'éternelle dispute?... J'en étais resté aux solutions "évidentes" des Fernández-Guerra, Castro, La Barrera, Benjumea et autres fanatiques de Cervantes, qui, occupés surtout à mettre en dithyrambes la légende dorée de leur patron, faisaient de la critique comme on chante au lutrin. Le jeune école, évidemment, avait dû changer tout cela" (1).

Pronto comprueba que "la jeune école" no ha abandonado nada de los métodos que desconsideran a la "vieille école" en el espíritu de Groussac. "On avait piétiné sur place. Como decíamos ayer... Les nouveaux scolastes suivent pieusement les traces de leur aînés... C' est toujours la raison de sentiment ou la preuve d'autorité qui en fait les frais, l'affirmation gratuite, la conjecture étayée de bévues, le tout administré en ce style pompeux et flasque, où les clichés du "manchot de Lepant" du "Phénix des esprits", des "brodequins de Thalie", tous les vieux galons de la friperie classique reparaissent". (2)

Según Groussac, no es de la cultura española que podía esperarse ni la solución de aquel problema concreto, ni la renovación de las técnicas eruditas, puesto que, "avec quelques nuances dans l'écriture, on retrouve presque partout la même légèreté et la même lourdeur, la même incapacité de réfléchir, de vérifier, de comprendre, d' apprendre". (3)

Adviértase, una vez más, el incremento incontenible en la biliosidad despectiva del crítico.

La vieja escuela era ridícula, con sus soluciones igualmente "evidentes" e inconciliables. La nueva escuela no ha modificado en nada ese estado de cosas. Con raros matices de estilo, se comprueba en todos, "de l'Académico" plus huppé au moindre grimaud" (4), "la misma incapacidad de reflexionar, de verificar, de comprender, de aprender".

(1) *Une Enigme Littéraire*, págs. 1 y 2.

(2) GROUSSAC, *Une Enigme Littéraire*, págs. 2 a 3.

(3) GROUSSAC, *Un Enigme Littéraire*, pág. 3.

(4) GROUSSAC, *Une Enigme Littéraire*, pág. 3.

El autor de "Une Enigme Littéraire" reabría, por lo tanto, la vieja polémica sobre el valor de la cultura española.

Si hubo algún mérito sentimental en hablar "por España" durante la guerra de 1898, ese mérito se anulaba con la agresión de que se hacía objeto a la cultura española al día siguiente del desastre.

Compárense ambos escritos y se verá hasta qué punto el amor es retórico, difuso y pretérito, mientras el desprecio y la animadversión se muestran pujantes, actuales y concretos.

No omite medio de los que le permiten añadir el escarnio a la herida. La calidad de "cenvantophile" va entre comillas, algunas expresiones castellanas usuales, tales "como decíamos ayer. . .", "académico" "los fueros de la verdad", (1). "¡Para mi santiguada!", esmaltan el texto francés de Groussac, como se intercalan en los remedos caricaturescos de las personas ausentes los visajes y entonaciones que permitirán identificarlas ante la malicia de los circunstantes.

El objeto principal perseguido por el crítico no es ni siquiera el de resolver el problema tan mal planteado por la cultura literaria española, sino de "mettre à nu ce curieux compartiment du cerveau castillan où l'on pourrait localiser-sans ombre d'intention injurieuse pour un peuple que j'aime-la faculté de transformer les vessies en lanternes et les ventas en châteaux . . . en Espagne, naturellement". (2)

También, sin duda, "sans ombre d'intention injurieuse" hacia el pueblo que ama le recuerda que es totalmente incapaz de ventilar o de iluminar ese curioso "compartimento del cerebro castellano", pues "sans les travaux étrangers", la historia de la literatura española sería todavía "une brousse de fables et de mystifications". (3)

(1) MENÉNDEZ Y PELAYO, Introducción al *Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha* de Avellaneda, ed. Toledano, López y Cía., página XLIX, termina por irritarse con ese "persiflage"; pero es evidente que no sólo la expresión "los fueros de la verdad" recogida por Menéndez y Pelayo, sino todas las demás llevan igual burda malignidad y desconsideración.

(2) GROUSSAC, *Une Enigme Littéraire*, pág. 7.

(3) GROUSSAC, *Une Enigme Littéraire*, pág. 3.

Lo curioso, no menos curioso que el compartimento del cerebro castellano hacia el cual pretende proyectar Groussac una luz tan cruda, es que cuando el autor de "Une Enigme Littéraire" halla al paso a alguno de los autores extranjeros de esos trabajos sin los cuales "la literatura española continuaría siendo un matorral de mistificaciones y de infundios", no lo trata mejor ni le halla mayores méritos, en concreto ⁽¹⁾, que a "las caboches à grelot" que han sido según él, "en deux siècles" los cervantófilos españoles. ⁽²⁾

Y es, sin intención caricaturesca de ninguna especie, que para Groussac, como para el maestro Núñez, "il n'y a que lui!"

Si esto basta, en rigor, para explicar hipotéticamente la confianza de Groussac en las propias fuerzas y el tono consiguiente, ¿cómo interpretar la agresión particularmente sañuda y desconsiderada de que es objeto Menéndez y Pelayo?

Ya hemos visto la opinión del agredido: todo ese alboroto débese a la musa de la "hispanofobia" y al resentimiento hacia quien tuvo el ligero descuido de no acusar a tiempo recibo de algún libro o de no responderle prontamente a una carta. Hemos añadido, asimismo, nuestras propias suposiciones que al igual de cuantas puedan proponerse en ausencia o al margen de textos explícitos, sólo tienen carácter conjetural.

Comprobemos ahora lo reiterado, gratuito y descortés de los ataques de Groussac a Menéndez y Pelayo.

En "Une Enigme Littéraire" el paladín de la ciencia española es objeto de una salvedad favorable y de multitud de ataques encubiertos o directos.

He aquí la salvedad: "Je commence par déclarer que je n'englobe nullement D. Marcelino Menéndez y Pelayo, critique de vaste lecture et remarquable écrivain, dans la grotesque confrérie des cervantistes; je crois devoir ajouter que, n'ayant pas eu la chance de le rencontrer à Madrid pendant mes séjours

(1) Véase lo que en *Une Enigme Littéraire* se dice de Fitzmaurice-Kelly y Ormsby, pág. 3; de Ernest Mérimée, en nota de las páginas 115 a 116; de Morel-Fatio, en nota en la página 163, etc.

(2) GROUSSAC, *Une Enigme Littéraire*, pág. 130.

en Espagne . . . je n'ai eu avec lui que de brèves relations épistolaires, d'ailleurs courtoises et bienveillantes". (1)

Este párrafo sirve para conocer a ciencia cierta el significado que Groussac asignaba al término de "cervantófilo", aunque no lo pusiera entre comillas: el de "miembro de una cofradía grotesca".

Sirve, además, para puntualizar cuáles fueron las relaciones de Groussac con Menéndez y Pelayo, tal como él las interpreta, quizás, de acuerdo con los intereses polémicos del momento.

Por tratarse de cartas y dedicatorias suscriptas por Groussac y de las cuales no recibió respuesta, es evidente que la cortesía y la benevolencia corrieron por su cuenta, con todo lo que el segundo adjetivo pueda tener de arrogante y protector.

En cuanto a la morosidad epistolar del destinatario de aquellas cartas y dedicatorias, ya hemos dicho lo que en justicia cabía pensar.

¿De no haber sido Groussac autor de aquellas dedicatorias "cortesés" y de no haber tomado la iniciativa documentada de relaciones "benévolas" que quedaron sin correspondencia, habría incluido la salvedad transcripta en favor de Menéndez y Pelayo?

Cabe dudarlo. Y cabe dudarlo, no por hacer injuria a su veracidad, sino por lo que había de impetuoso, de arrollador y de alucinante para él mismo, en su temperamento polémico.

Adviértase, por de pronto que sea habilidad, sea omisión, difícilmente involuntaria en quien era tan dueño como él de sus medios expresivos, en el pasaje citado no se dice quien tomó la iniciativa de aquellas relaciones "courtoises et bienveillantes", ni la medida en que fueron correspondidas.

Si alguna vez Groussac se mostró cortés con D. Marcelino, tardó poco en resarcirse tornando a empuñar la férula y comenzando a repartir palmetazos.

Léase con alguna atención el libro de Groussac sobre "Une

(1) El testimonio insospechable del cultísimo escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña sostiene que D. Marcelino tardaba habitualmente más de un año en contestar cartas o acusar recibo de libros. La acumulación de tareas, el caudal de la correspondencia mantenida y el desco de contestarla a conciencia, imponían tal demora. Se ve, pues, cuán errónea habría sido de parte de Groussac la actitud que le atribuye Menéndez y Pelayo.

Enigme Littéraire. Le Don Quichotte d'Avellaneda" y se verá que, de todos los "cervantófilos", el peor tratado es Menéndez y Pelayo.

Por dicha lectura atenta, entendemos no la que retiene la violencia accidental de pasajes aislados, sino la insistencia en el ataque y la virulencia de las insinuaciones. D. José M^a Asensio ⁽¹⁾ o daña Blanca de los Ríos ⁽²⁾ pueden ser tratados con mayor desdén, ninguno es atacado con mayor saña y frecuencia.

Dividamos esos ataques, por razones de comodidad, en directos e indirectos.

Comienzan modestamente con la declaración mesurada de que "l'hypothèse récente de M. Menéndez y Pelayo . . . ne semble guère plus solide que celles de ses devanciers" ⁽³⁾. Pero, como este tomo mesurado se aviene mal con la impaciencia combativa del polemista francés, en la misma página inicial, antes de lo que el orden del libro y el mismo interés expositivo lo aconsejan, vuelve sobre la tesis de Menéndez y Pelayo en actitud distinta: "En somme, si l'on en retranchait ces hors d'oeuvre connus (las primitivas soluciones sobre la personalidad de Avellaneda), le travail de M. Asensio se réduirait à une critique de la conjecture de M. Menéndez y Pelayo, qui appuie la candidature d'un certain Alfonso Lamberto sur une anagramme par à peu près" . . . ⁽⁴⁾

Apenas dos páginas más lejos se vuelve a la carga: "Et telle conjecture fantaisiste, dont il nous sera bien permis de sourire tout à l'heure, il faut voir de quels salamaecs on l'abordes dès qu'elle porte l'estampille du grand électeur académique!" ⁽⁵⁾. Y la nota correspondiente nombra al gran elector académico, cuya estampilla atrae todas las genuflexiones: D. Marcelino Menéndez y Pelayo. En cuanto a "la conjecture fantaisiste" de la que se apresura a "sonreir" el señor Groussac, aunque solo 130 páginas más tarde se tomará el trabajo de

(1) Obra citada, pág. 30.

(2) *Ibidem*, pág. 107.

(3) *Ibidem*, pág. 6.

(4) *Ibidem*, pág. 8.

(5) *Ibidem*, pág. 8.

decirnos lo que ofrece de arbitrario y en que se presta a la sonrisa, esa tesis es la del propio D. Marcelino.

Cuando se comprueba tal impaciencia y se lee cierto párrafo vecino sobre "l'insouci des resultats obtenus par la science et l'art étrangers" (1) que se muestra en España, la explicación de D. Marcelino al atribuir la polémica a la vanidad herida de quien la inicia, cobra mayor cuerpo (2).

Antes, asimismo, de analizarla pormenorizadamente halla Groussac ocasión de despotricar la tesis de don Marcelino: "Chaque plaidoyer n'est peut-être pas très bon en soi, mais il suffit d'ordinaire à mettre en relief les absurdités de la partie adverse. M. Menéndez y Pelayo, par exemple, dont la défense de Lamberto est tout ce qu'on peut rêver" . . . (3)

¿Desean ustedes conocer el origen de la hipótesis de D. Marcelino? Escuchemos a Groussac: "C'est cette supposition gratuite et niaise de Pellicer qui, caressée et cultivée par la confrérie cervantiste, est venue s'épanouir dans les articles de M. La Barrera, Asensio y Menéndez y Pelayo". (4)

Bien ven los lectores en que para la salvedad cortés anterior, según la cual Groussac "n'englobe nullement D. Marcelino Menéndez y Pelayo, critique de vaste lecture et remarquable écrivain, dans la grotesque confrérie des cervantistes" (5). Se lo engloba en ella, y con todos los agravantes, puesto que aparece acariciando "una supposition gratuite et niaise de Pellicer", y en compañía de los señores La Barrera y Asensio, poco antes vapuleados y vilipendiados sin misericordia.

Se imagina con facilidad que tratamiento final se prepara a D. Marcelino Menéndez y Pelayo, "critique de vaste lecture et remarquable écrivain", ya incorporado "à la grotesque con-

(1) *Une Enigme Littéraire*, pág. 5.

(2) Cabe consignar que ni siquiera a esta parte tan rigurosamente personal de la respuesta de Menéndez y Pelayo replicó nunca el Sr. Groussac aunque dispuso para hacerlo de los siete años largos subsiguientes a la polémica y en que aún estaba en vida su adversario.

(3) *Une Enigme Littéraire*, pág. 99.

(4) *Ibidem*, pág. 129.

(5) *Ibidem*, pág. 137.

frérie cervantiste" y adosado al muro de las ejecuciones entre esas dos "caboches à grelot".

El pelotón de fusilamiento no tarda.

Acariciando, pues, la "supposition gratuite et naïaise de Pellicer", ambos adjetivos son inequívocamente de Groussac, D. Marcelino propone identificar al autor del falso Quijote con cierto Alfonso Lamberto, poeta aragonés concurrente a los certámenes de Zaragoza, el año de 1613 ⁽¹⁾, y vejado en poesías de circunstancias, con los demás concurrentes a esas justas literarias, por no haber acertado a descifrar los enigmas propuestos.

Como pronto después ocurrió la publicación del "Quijote" apócrifo y Pellicer, en su "Vida de Cervantes", afirma que uno de los entonces "vejados" fué el supuesto licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, Menéndez y Pelayo identifica al falsario con el único de los poetas que concurrió a los dos certámenes.

¿Qué valía, en realidad, la tesis de D. Marcelino?

Mucho, como actitud moral, y más de lo que Groussac piensa, desde el punto de vista literario.

Menéndez y Pelayo propone con modestia y urbanidad perfectas su hipótesis sobre la personalidad real de Avellaneda.

Nada más cabalmente opuesto al tonillo socarrón con el cual inicia Groussac su libro, que la afabilidad con que D. Marcelino comienza su carta.

Porque es una simple carta, solicitada por D. Leopoldo Rius y Llosellas para incluirla en su "Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes", la que basta a Menéndez y Pelayo para exponer "los fundamentos de su opinión" ⁽²⁾, de la "nueva conjetura" ⁽³⁾ sobre la personalidad de Avellaneda.

(1) Si bien D. Marcelino, en la "Introducción" mencionada, p. XXXVII, afirma: "En este código... se contienen las sentencias o vejámenes que se intimaron a los poetas que concurrieron a dos certámenes celebrados en Zaragoza por los años 1614"; por la nota de la p. XXXIX se ve que ese año fué el de 1613.

(2) Introducción a "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda", edición Toledano, López y Cia., p. XIV.

(3) *Ibidem*.

D. Marcelino comienza: "Mi antiguo y querido amigo. . . "Al llamar "nueva" a la conjetura que voy a exponer, sólo quiero decir que no la he visto en ningún libro ni se la he oído a nadie. . ." "El descubrimiento, si descubrimiento hay, viene a ser tan baladí como la solución de aquel famoso acertijo que años atrás solía leerse en las cajas de fósforos: "¿dónde está la pastora?" (1).

También en esa carta se desvirtúan anteriores hipótesis sobre quien pudo ser el autor del "Quijote" apócrifo; pero se las "desvirtúa", no se las "patea".

Si era difícil proponer "los fundamentos de su opinión" e insinuar "la nueva conjetura" con mayor modestia de lo que hace el insigne crítico, era y es imposible analizar las opiniones ajenas y anteriores con mayor amenidad, tolerancia y respeto por el adversario.

Y podríamos añadir también, con mayor eficacia. El mismo Groussac, juez exigente en materia de crítica negativa, como todo el que es más partidario de explosivos que de reactivos, admite que Menéndez y Pelayo "déboulonne assez convenablement les candidatures de Blanco de Paz, Schöppe, le "Picaro Justino" et autres personnages sans importance, pour que nous n'ayons pas à revenir" (2).

Conviene dejar claramente establecido que, en bien como en mal, en lo que tiene de complementario como en lo que pueda ofrecer de insuficiente, la tesis de D. Marcelino supone un esfuerzo de colaboración y algo así como una conclusión forzosa.

Desde que comenzó a procurarse por la crítica española la identificación de Avellaneda, se advirtió la escasez de los datos personales, fragmentarios todos y anecdóticos los más de ellos, de que se disponía para dar con la realidad del personaje.

Ese conjunto de referencias es el que Menéndez y Pelayo reúne en haz y trata de fortalecer mediante inducciones de diverso carácter, así como de muy desigual resistencia.

Uno de los puntos más endebles de la demostración intentada por D. Marcelino, era indudablemente la transformación

(1) Ibidem.

(2) GROUSSAC, *Une Enigme Littéraire*, ps. 99 y 100.

de las palabras iniciales del relato de Avellaneda en anagrama. Una elaboración empeñosa obtenía de aquel texto, arbitrariamente tajeado, el nombre de "Alonso Lamberto" (1).

Con su razón y modestia habituales, confiesa el sabio español: "Soy poco aficionado a los anagramas, y estoy escarmentado de ellos por el ejemplo de Benjumea, pero éste, para casualidad, me parece mucho" (2).

En la búsqueda de anagramas reveladores de la personalidad solapada de Avellaneda, los señores Asensio y de La Barrera habían arribado a resultados sospechosos. En frases distintas del falso "Quijote" ambos "cervantófilos" descubrían, mediante una reconstrucción tipográfica del texto, el nombre de Aliaga.

Al comentar ese resultado, dice atinadamente Groussac: "... je n'essaierai pas de montrer à M. Asensio pourquoi le seul fait de découvrir la même chose que La Barrera, dans d'autres mots de la même phrase, prouve déjà que la chose n'y est pas, -de même que le fait d'ouvrir une caisse successivement avec deux clefs différentes, prouve qu'elle n'était pas fermée" (3).

Todo lo que podía haber en una demostración de tal género de destructivo e hiriente, lo reserva Groussac para malbaratar el anagrama de Menéndez y Pelayo.

Este último había hallado en las consabidas cinco palabras el nombre de Alonso Lamberto, con leves modificaciones de ortografía.

Groussac advierte que manipulando las mismas letras se podría dar con los nombres de La Barrera o Marcelino Menéndez y Pelayo (4).

Y verdad que tal hazaña la cumplen a diario los cajistas de cualquier imprenta sin pensar en que invalidan un procedi-

(1) De un párrafo que consta de más de sesenta palabras. D. Marcelino retiene tan sólo las cinco primeras, interrumpiendo el sentido de la frase en un "no" que resta pendiente como de un vacío gramatical y lógico.

(2) Introd. al "Quijote" de Avellaneda, p. XLIII.

(3) GROUSSAC, *Une Enigme Littéraire*, p. 136.

(4) *Obra citada*, p. 145.

miento de lectura criptográfica, antes muy del agrado de ciertos eruditos (1).

Pero es evidente que aunque fuese exagerada la confianza con que D. Marcelino mira tal hallazgo y al análogo en importancia que cree hacer en cierto soneto de Cervantes, todas estas pruebas anagramáticas no constituyen sino parte de su demostración, y que su tesis continuaba siendo la más viable de cuantas se habían presentado hasta la fecha para revelar la identidad de Avellaneda (2).

El sabio español reconoce, a veces, la razón que puede asistir a su contradictor, pero añade: “¿Qué sabe él? me pregunta muy destemplado el Sr. Groussac. Tiene razón en su reparo. Nada sé ni de esto ni de muchas otras cosas, pero nadie negará que la observación podía estar hecha con más cortesía” (3).

Aun las veces en que Groussac tiene razón, salta a los ojos que podía triunfar con menos soberbia y discutir con mayor urbanidad.

El, Groussac, tan amgo de sorprender en contradicción a los otros, ¿no advierte lo que presentan de inconciliable la salvedad cortés antes transcrita y tal o cual otra que difícilmente pudiera hallarse en su libro, con la saña satírica despiadada de que hace objeto al mismo estudioso que aparenta respetar? (4)

Citaremos algunos de los pasajes agresivos más característicos: “Et quand l’honorable académicien nous raconte que, sans être averti et à première vue, il a découvert son Lamberto, il nous rappelle trop vivement qu’il a disserté en trois volumes sur la “Ciencia española”-titre un peu effrayant, mais qui, heureusement, tempère la sévérité du nom par le sourire de l’adjectif” (5).

(1) La más escandalosa de las tentativas de ese género fué la de cierto Señor ATANASIO RIVEROO en su obra “*El Secreto de Cervantes*”.

(2) Elogia Groussac, p. 115 de la obra citada, el libro de TUBINO, “*Cervantes y el Quijote*”; con igual razón y mayor provecho para la parte negativa de su obra pudo citar a JOSÉ DE ARMAS Y CÁRDENAS, “*El Quijote de Avellaneda y sus críticos*”, La Habana, 1884.

(3) *Introducción citada*, p. XLI.

(4) Pasaje citado de la página 137 y el siguiente, de la página 148: “*Abregeons par égard pour un homme de talent qui se fourvoie*”.

(5) *Obra citada*, nota de la página 144.

Así, pues, en la asociación de vocablos "ciencia" y "españolola", Groussac encuentra tan severo al primero como risible al segundo. Y no hay que ser muy ducho para apreciar el respeto que puede merecerle el escritor bastante incauto como para osar la vinculación de ambas ideas.

Jáctase luego el autor de "Une Enigme Littéraire" de haber reconocido en el Solisdán que intrigaba a Menéndez y Pelayo al Lasindo del "Amadis". Para lograr tal resultado le bastó con aplicar el criterio criptográfico empleado con tal mal éxito por su adversario, porque, añade modestamente el polemista francés: "... le raisonnement, c'est tout à fait comme les castagnettes, dont il est dit avec profondeur dans la "Crotalogia" du licencié Florencio, qu'il y a une nuance entre "tocarlas bien et tocarlas mal" (1).

Finalmente, he aquí como resume Groussac la posición en que deja la polémica al insigne crítico español: "La situación la plus fâcheuse est celle de M. Menéndez y Pelayo, qui, trop sûr de son public, s'abandonne tous les jours un peu plus à l'improvisation, même en des matières qui ne l'admettent pas. Et, puis, quand on a comme lui fondé sa renommée sur des titres qui n'ont pas été discutés, il est peut-être imprudent de s'attaquer à un problème concret, dans la solution duquel les succès passés ni les attraits d'un style élégant et disert ne comptent guère, -et où l'on s'expose à donner toute sa mesure" (2).

Esta es una de las postreras admoniciones dedicadas por Groussac a don Marcelino, en "Une Enigme Littéraire". La acritud del tono ha seguido el "crescendo" habitual.

A veces sobre cuestiones de método, otras, a propósito de juicios sobre Rabelais y Zola (3), el polemista francés ha tratado de demostrar con estrépito que Menéndez y Pelayo era un chapucero sin amplitud de criterio ni seguridad en el manejo de la técnica erudita.

En el pasaje transcrito, el escarnio va más lejos. No es menester ser escoliasta muy experto para interpretarlo del siguiente modo: "De todos los críticos españoles metidos a re-

(1) *Obra citada*, nota de la página 149.

(2) *Obra citada*, p. 150.

(3) *Idem*, p. 100.

velar la identidad de Avellaneda, el que se halla en situación más incómoda, Sr. Menéndez y Pelayo, es usted. En primer término, porque cada día trabaja usted menos seriamente, en materias que no consienten tal dejadez. En segundo lugar, porque ha tenido usted la suerte de basar su reputación en títulos que nadie verificó, y ahora tendrá usted que habérselas con alguien capaz de medirse con usted en la discusión de un problema concreto y de demostrar a las claras cuales son las fuerzas respectivas”.

O para resumir sin traicionar ni la letra ni el espíritu: “es Ud. un prestigio lugareño, en una nación decadente. Veremos lo que da de sí, frente a un representante de la alta cultura europea como yo” (1).

Al leer “Une Enigme Littéraire” se llega, tal es por lo menos la convicción del que esto escribe, a la certeza de que Groussac buscó la polémica, quiso evitar que Menéndez y Pelayo pudiese dejar de contestarle.

De ahí la abundancia de ataques directos e indirectos, los comentarios sangrientos sobre lo que el insigne crítico era por sí mismo o defendía desde los comienzos de su carrera.

Ni como identificador de Alonso Lamberto con Avellaneda, ni como defensor de la ciencia española, podía Menéndez y Pelayo eludir el encuentro.

Lo curioso es que el maestro de la crítica española, pese a la templanza de su estilo, a la serenidad de su pensamiento y a la afabilidad y cortesía invariables de su trato, era, también él, un polemista instintivo y brioso, aunque contenido por su esfuerzo constante de superación intelectual.

Había llegado asimismo a una situación de jefatura literaria indiscutida e indiscutible. Pero no pensó nunca en ejercerla escarneciendo a sus contradictores ocasionales, ni humillando en torno suyo al esfuerzo ajeno, para erigir sobre ruinas acumuladas la propia superioridad.

Tuvo la actitud cardinal de los maestros: formó discípulos

(1) De parecer forzado este resumen, léanse, a más del párrafo así concretado, las frecuentes alusiones a la estrechez de “l’espagnolisme” y a su incompatibilidad con “l’esprit philosophique-peut-être même l’épithète est-elle de trop”, en parte recogidas por D. Marcelino, en la “Introducción” citada, p. XLVI.

y fomentó vocaciones. No tan sólo con el ejemplo de la obra escrita, desde alturas o aislamientos desdeñosos y bien rentados ⁽¹⁾, sino en el trato personal y asiduo; con la lección sin cátedra ni horario, contribuyendo de tal modo a la formación cordial de la nueva generación de eruditos que han renovado la cultura española.

Años más tarde, en vísperas de su muerte y en carta a uno de esos ministros que los azares del tinglado político inflingen hasta a los sabios como Menéndez y Pelayo, éste escribía: "He tratado a todos los eruditos españoles de mi tiempo; he conocido a casi todos los extranjeros que han venido a España a hacer algún trabajo histórico o literario; me honro con la amistad de algunos de ellos y creo disfrutar de su estimación; a ninguno he dejado de asistir con las noticias e indicaciones que mi corto saber podía prestarles, ahorrándoles a veces mucho tiempo en sus pesquisas" ⁽²⁾.

El ilustrado profesor español Pedro Sáinz y Rodríguez hace un distinguo entre el "Menéndez y Pelayo, partidista y acre de los primeros libros" y el que luego exponía su doctrina "embellecida por aquel melancólico y sereno patriotismo que envuelve como un suave velo las obras del maestro, plenas de bellezas admirables de la forma y de aciertos maravillosos de crítica" ⁽³⁾.

¿Cuál de esos dos Menéndez y Pelayo responderá a la provocación de Groussac?

Ambos, aunque el segundo, el más noble y eficaz, termine por prevalecer.

La tarea no le habría resultado fácil, ni aun siendo D. Marcelino quien era, de haberse limitado el autor de "Une Enigme Littéraire" a la tarea puramente demoledora que constituía su especialidad.

Pero el demoledor entendió esta vez que para medirse con su adversario, debía competir con él también en la parte construc-

(1) Desde 1898 era Menéndez y Pelayo director de la Biblioteca Nacional y del Cuerpo de Archiveros (MIGUEL ARTIGAS, "Menéndez y Pelayo", p. 177).

(2) ARTIGAS, "Menéndez y Pelayo", p. 205.

(3) SÁINZ Y RODRÍGUEZ, "Las Polémicas sobre la Cultura Española", p. 43.

tiva; tenía que proponer su solución, aunque solo fuese “pour (se) conformer aux lois du genre et, comme dit l'autre, pour ne pas (se) faire remarquer” (1).

Una de las actitudes preferidas por Groussac es la del recién llegado de las Pampas, el “Oedipe... arrivé de Buenos Aires par le dernier bateau” (2), y que da la clave airoosamente a los escritores europeos de los enigmas que eran incapaces de resolver.

¿Habría dado Groussac a su obra el título de “Une Enigme Littéraire, le “Don Quichotte” d'Avellaneda”, de no haber pensado que en ella iba a representar una vez más el papel de ese “Oedipe arrivé de Buenos Aires par le dernier bateau” para sacar de apuros a los sabios europeos, y con mayor razón de ser ellos españoles, atónitos y enmudecidos ante la esfinge de Avellaneda?

Para quienes se ponen siempre del lado de los polemistas que proyectan sobre sus adversarios la luz violenta y encandiladora del ridículo, y que sólo conocen sobre la cuestión debatida el alegato de Groussac, éste continúa teniendo razón.

Sólo que el escarnio del contradictor no suele ser un procedimiento dialéctico de buena fe, ni mata más que a los que en justicia merecen tal suerte.

De ahí que Sócrates haya sobrevivido a “Las Nubes” de Aristófanes y el cristianismo naciente a la befa que de él hacía el teatro romano de la decadencia.

Al leer la tesis de Groussac, el lector desprevenido se inclina a darle razón. Se ha puesto al servicio de la causa uno de esos talentos de abogado contra los cuales Groussac arremete en su controversia con el doctor Piñero. La actitud que caracteriza profesionalmente a los tales, es la de considerar, no tan sólo que tienen razón, sino que tienen toda la razón, que son los únicos en tener razón.

(1) GROUSSAC, *Une Enigme Littéraire*, p. 9.

(2) *Une Enigme Littéraire*, p. 250; “Je manque même de quelques publications très importantes qui touchent à la question... Pourtant, avec les seules ressources de la maison (La Biblioteca Nacional), je crois avoir atteint mon but principal”, *Idem*, p. 7; “Je vais tirer de peine M. Menéndez y Pelayo et lui envoyer de Buenos Aires la solution du problème qui, depuis un siècle, a fait écrire tant de sottises”, *Idem*, 148; véase, asimismo, nota de las páginas 8 y 9.

Disposición de ánimo acrecentada en él por una predisposición quizás adquirida en la convivencia espiritual con Taine ⁽¹⁾, y que consiste en considerar y dar claramente a entender que, antes de abordarlos él, Groussac, nadie ha comprendido debidamente, desarrollado en forma adecuada, ni resuelto de manera plenamente satisfactoria los temas que expone. Toma posesión de los asuntos como los primitivos conquistadores declaraban solemnemente ocupar un suelo inmenso que todavía no habían recorrido y del cual apenas si conocían las riberas en las que acababan de desembarcar.

Lo que más y mejor impresiona en el libro de Groussac sobre Avellaneda, es la aparente solidez del método adoptado.

A la "grotesca cofradía de cervantistas" que ejercen la crítica "con el mismo fervor beato con que se canta una misa en coro frente al facistol", el polemista francés pretende enseñarle lo que debiera hacer, pues, como lo dice: "il ne faut pas que le spectacle de cette logomachie nous dégoûte de la logique, et ce serait un autre dérèglement de l'esprit que de mépriser les inférences vraies parce que les fausses conduisent à l'absurde". ⁽²⁾

Y añade: "Mais ce problème, il faut le résoudre scientifiquement pour se tenir à la solution, et non point comme ces vieux enfants, pour s'y appuyer quand elle favorise la thèse et la négliger quand elle la contrarie". ⁽³⁾

El método preconizado por Groussac consiste en reconstituir la personalidad de Avellaneda por lo que de la misma nos revela su obra — nacimiento, condición social, estudios realizados, países recorridos, preferencias devotas, amistades y admiraciones literarias, etc. ⁽⁴⁾, y completar ese manojito de inferencias personales mediante singularidades de estilo. ⁽⁵⁾

Vale naturalmente el método lo que valgan los resultados, pues sería absurdo comprobar que "la ciencia" diese iguales o peores consecuencias que el desconocimiento de la técnica y los

(1) BRUNETIÈRE, *Histoire et Littérature*, vl. 3c., p. 135.

(2) *Une Enigme Littéraire*, p. 150.

(3) *Idem*, p. 153.

(4) *Idem*, ps. 120 a 123; 167 a 179.

(5) *Idem*, ps. 179 a 185.

“sabios” coincidiesen con “los niños inveterados” en lo de no admitir las soluciones sino cuando favorecen a tesis sentadas por capricho y con ignorancia.

La solución “científica”, propuesta por el Edipo de “Une Enigme Littéraire”, supone que esa sombra literaria llamada el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda tuvo por cuerpo y alma a cierto Juan Martí, valenciano y ya continuador clandestino de obras ajenas, puesto que con el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra se había anticipado al propio Mateo Alemán en la publicación de una segunda parte del “Guzmán de Alfarache”.

Tratábase por lo tanto y en opinión de Groussac, de un reincidente que habría cambiado el alias de Sayavedra por el de Avellaneda para perpetrar el nuevo delito.

¿Por qué el propiciador de esta nueva candidatura, preparado a ello por su cultura y su suspicacia, no se preocupó, en sus andanzas por España, de averiguar qué destino había deparado la suerte al personaje que introduce en el cotarro de los posibles Avellanedas?

Cuando jueces o historiadores de cualquier jerarquía eligen a un sujeto de carne y hueso como autor presunto de un delito en vías de esclarecimiento, no omiten nunca la elemental precaución de seguir los pasos de su candidato y precisar dónde se encontraba y qué es lo que hacía en el momento de cometerse el hecho que se investiga.

¿Por qué no tomó tan elemental recaudo Groussac al iniciar la polémica de mayor empeño de toda su carrera?

No le faltó ocasión, puesto que estuvo en España en vísperas de publicar “Une Enigme Littéraire” (1) y que, apenas publicada esta obra o mientras vigilaba las pruebas de la misma, hacía imprimir y “corregía” en Madrid la primera serie de “El Viaje Intelectual”. (2)

La explicación deberá buscarse en el carácter del escritor y en la posición de combate adoptada por él en esta emergencia.

Para investigar algo de lo mucho que podía existir, respec-

(1) *Idem*, p. 137.

(2) GROUSSAC, *El Viaje Intelectual*, Primera Serie, ed. Victoriano Suárez, Madrid, 1904: “Fe de Erratas: Entre las erratas innumerables que empeoran las condiciones de este libro (corregido e impreso en España”).

to de Martí, fuera de los libros y ediciones corrientes, habría tenido Groussac que alternar, conversar y discurrir con esos "cervantistas" a los que se aprestaba a poner en la picota. Hubiese tenido también que descubrirles total o parcialmente su "hallazgo"; y pese a la indiferencia filosófica con que afecta considerarlo en más de una ocasión, es evidente que no lo tiene por cosa baladí y que no se halla dispuesto a compararlo.

Antes de la intervención obligada de D. Marcelino, dos hispanistas de primerísima fila, Foulché-Delbosc y Morel-Fatio dieron buena cuenta del andamiaje científico desde el cual se construyó la solución de Groussac.

El primero, Foulché-Delbosc, uno de los hispanistas mejor predispuestos hacia su compatriota, estableció sin réplica alguna posible como el patrocinador de Martí no supo "defenderse de una especie de "auto-sugestión" — la actitud menos científica en estos casos, — y que le impulsa a extraer conclusiones harto más rigurosas y apodícticas de lo que permiten las premisas respectivas. (1)

Morel-Fatio, a su vez, propinó una magistral lección de crítica filológica al "Edipo recién llegado de las Pampas".

El eminente profesor del "Collège de France" da a su estudio un título cruelmente exacto: "Más es el ruido que las nueces".

"Pour arriver à fondre Avellaneda et Martí, dice Morel-Fatio, ce ne sont plus les locutions d'origine locale qui deviennent intéressantes, mais plutôt celles qui tenant au style personnel de l'écrivain, se rencontrent dans l'un et dans l'autre ouvrage. Or celles qu'il produit et que nous avons discutées . . . n'ont pas ce caractère personnel qu'il s'agit d'établir, parce qu'elles sont, en somme, assez insignifiantes et qu'on les voit en usage ailleurs. Il y en a cependant dans les deux livres d'assez significatives et précisément ces locutions qui sont propres soit à l'un, soit à l'autre, vont à l'encontre de la solution imaginée par M. Groussac. Il est rare qu'un écrivain n'ait pas quelque manie, quelque tic, ne préfère pas telle façon de s'exprimer à telle autre qu'il pourrait aussi bien employer . . . En Avellaneda "ello es verdad que". "a la que" ou il faut sous enten-

(1) *Revue Hispanique*, 1903, p. 304.

dre "hora" En Marti, "aunque . . . pero (ou "empero")... Parlerons-nous du style? Je ne dirai pas que Marti écrit bien et qu'il écrit mieux qu'Avellaneda, mais je dirai que son vocabulaire et beaucoup plus riche, que sa phrase est plus ferme et plus nourrie, parfois même d'une concision difficile, alors que l'autre s'abandonne et se déboutonne". (1)

He aquí a lo qué venían a parar las intenciones de "resoudre scientifiquement ce problème", enunciadas por Groussac.

Y falta todavía la réplica de D. Marcelino, provocado a darla, más que en reparo del propio prestigio, en defensa de esa cultura española por la que ha rota ya tantas lanzas.

Llega la oportunidad de esa réplica con la edición barcelonesa del "Quijote de Avellaneda", precedida de una introducción por don Marcelino Menéndez y Pelayo". (2)

Aunque no tuviera otros valores, y los posee en abundancia, esa "introducción ofrecería el interés de brindar la última oportunidad de mostrar sus garras "al Menéndez y Pelayo partidista y acre de los primeros libros", y la única, según nos parece, en que, en un solo escrito, se ve al polemista incontrarrestable y leonino ceder paulatina y visiblemente la palabra al "melancólico y sereno patriotismo que envuelve como un suave velo las obras del maestro, llenas de bellezas admirables de forma y de aciertos maravillosos de crítica". (3)

La primera parte de esa "Introducción" contiene un estudio breve y exhaustivo de las ediciones y adaptaciones del "Quijote" de Avellaneda.

Una nota de la primer página, quizás puramente objetiva, hecha tal vez con propósitos exclusivos de información erudita, parece, ello no obstante, iniciar la polémica.

Dicha nota consigna que "en su obra inédita" "Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua" (manuscrito de la Biblioteca Nacional), Tamayo no da a entender que Avellaneda fuera seudónimo: le cataloga como autor real

(1) *Bulletin Hispanique*, 1903, ps. 371 a 377.

(2) "El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha" compuesto por el licenciado ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. Toledano, López y Cía., Barcelona, M. C. M. V.

(3) SÁINZ Y RODRÍGUEZ, PEDRO, "Las Polémicas sobre la Cultura Española", p. 43.

que “sacó con desigual gracia de la primera, la segunda parte del “Quijote”. (1)

Sin mencionar a Groussac para nada, hasta ese momento, apunta D. Marcelino una constancia erudita, probablemente desconocida por aquél, pero que no invalidaría menos a Alonso Lamberto que a José Martí.

A la terminación de esa primera parte de la “Introducción” puede leerse: “A continuación de mi carta (la escrita a D. Leopoldo Rius y Lloseras sobre “la nueva conjetura”), me haré cargo, aunque brevemente, de la nueva solución propuesta con gran estrépito por Mr. Paul Groussac en su curioso libro “Une Enigme Littéraire”, y gracias al inesperado concurso de buenos amigos, mostraré sin trabajo ni mérito propio, que el señor Groussac, a pesar de la intemperancia y descortesía con que trata a todos sus predecesores, nada prueba ni resuelve nada, y deja la cuestión como estaba”. (2)

Es imposible no solidarizarse con el resumen que allí se anticipa o dejar de admirar la elevación moral del tono con el cual se anuncia el resultado.

Adviértase que el mérito de la demostración, “gracias al inesperado concurso de buenos amigos”, D. Marcelino descarta expresamente la posibilidad de que puedan atribuirse a “trabajo o mérito propio”.

Sin embargo, al ataque colectivo que se hacía a “los cervantistas” en “Une Enigme Littéraire” era natural que respondiera la solidaridad de los agredidos, y ninguno más merecedor que el autor de esa “Introducción” de representar con dignidad suprema a sus colegas ni de contar entre ellos “con buenos amigos”. ¡Y qué contraste “con la intemperancia y descortesía” del común agresor!

Pero hay que convenir en que el contraste se atenúa, en nota puesta en la página XV a “la carta subsiguiente”. Al pasaje de ésta que descarta las suposiciones que ven en Avellaneda a un personaje de importancia social o literaria, el D. Marcelino combativo de los años mozos añade: “con mu-

(1) Introducción al “Quijote” de Avellaneda, p. VII. También Foulché-Delbosc, en el artículo citado de “La Revue Hispanique” se inclina a admitir la realidad histórica del licenciado Avellaneda.

(2) *Idem.* p. XIII.

cho estrépito y tropel de desvergüenzas, esto es en el fondo lo mismo que viene a decir el Sr. Groussac, grande enemigo de las que llama tesis "megalómanas"... ¿Y entonces por qué tanto encono contra los que antes de él han pensado lo mismo?"

Al Mr. Paul Groussac, de la primer mención, convertido ahora en "señor", se le recuerda lo que debe a hipótesis anteriores y que su tono destemplado obedece, quizás, al deseo de no reconocer tal deuda. En igual sentido, cita Don Marcelino pocas páginas más tarde (p. XX), el libro de Tubino, "Cervantes y el Quijote": "Este libro contiene la mejor impugnación que hasta ahora se ha hecho de la hipótesis de Aliaga. Ni yo, ni el señor Groussac (me nombro antes porque así lo exige el orden cronológico) hemos añadido nada en particular a esta demostración irrefutable, a pesar del énfasis con que el escritor francés anuncia que su análisis va a derramar mucha luz sobre los extravíos de la crítica española contemporánea. Tubino, a quien paso a paso sigue, era tan español como los demás eruditos (la mayor parte ya difuntos) a quienes el señor Groussac insulta sin ton ni son".

"Mr. Groussac", "el escritor francés", "los eruditos españoles", ¿no es fácil comprobar que el resentido por los vejámenes de Groussac es más el patriota, el sostenedor de "La Ciencia Española", que el simple particular?

Y esta susceptibilidad nacionalista irrumpe en la nota que lleva la página XLIX de la "Postdata": "Va picando en historia la manía que tienen algunos hispanistas franceses (no exceptúo a los más ilustres) de usar a cada momento subrayadas palabras de nuestra lengua que nada tienen de particular, y que pueden traducirse en francés por otras equivalentes... España, aunque sea un árbol caído del cual todos hacen leña, tiene derecho como cualquier otro pueblo a que no se tomen en chunga su lengua, su historia y sus costumbres".

Ese patriota es el que se duele de la "hispanofobia" tan grata a los criollos y a los que llama "españoles afrancesados", de los cuales ve un ejemplo en D^a Emilia Pardo Bazán, que acababa de publicar en "La Lectura" un artículo "entusiasmándose algo prematuramente con el libro y las ideas del señor Groussac y exponiéndolas a su modo (p. XLVIII)".

Breves notas, no texto intercalado, sino "notas" de la re-

editada carta sobre la nueva conjetura" bastan a D. Marcelino para levantar la mayor parte de los cargos de su agresor y devolvérselos con creces.

"Une Enigme Littéraire" tildaba de "crítica de seminario" algunas opiniones del sabio español respecto de Zola, D. Marcelino cita el parecer no menos severo y "nada de seminario" de Anatole France, sobre el mismo escritor. Rechaza, en cambio, las que le atribuye Groussac sobre Rabelais (p. XVI), sobre el sentido "simbólico o tropológico" de textos cervantinos (p. XLV) y le demuestra cantidad de inexactitudes incompatibles con las técnicas eruditas más elementales. Mencionemos solamente a dos, en el texto irremplazable del autor: "El Sr. Groussac, que tanto alarde hace de sus escrúpulos de exactitud aprendidos, según dice, en las novelas de Mérimée (pág. 275), no es muy exacto que digamos, cuando me atribuye gratuitamente el honor de haber impugnado "bastante bien" la candidatura de Gaspar Scioppio. Muchas gracias, pero la verdad es que para nada hablé de semejante sujeto en mi carta (p. XVII)"; "La Pícaro Justina" y no "El Pícaro Justino", como dice el Sr. Groussac (pág. 100) confundiendo además el libro con su autor, puesto que le llama personaje sin importancia (p. XXIV)".

Con estas simples "notas" y los artículos magistrales de Foulché Delbosc y Morel Fatío habría bastado para reducir la nueva hipótesis a sus verdaderas proporciones. El público esperaba y consiguió más: Menéndez y Pelayo respondió directamente a Groussac, y esa respuesta lleva el título no menos humilde que humillante de "Posdata". Humilde, porque esa respuesta de ocho páginas es una de las obras maestras de la literatura polémica castellana; humillante, porque es en "posdata", en ocho paginitas de una "Introducción" consagrada a temas contiguos, que se replica y pone decisivo punto final al libro descomedido con que se pretendió malbaratar a la crítica española.

Comienza la réplica explicando las alusiones anteriores al libro de "Mr. Paul Groussac, literato francés... y director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, persona de mucha cultura e ingenio y elegante escritor en francés y en castellano (p. XLVIII)".

A lo que sigue poco después la advertencia: "Yo no he de

imitar la petulancia y acrimonia con que escribe el Sr. Groussac, que contagiado sin duda por la llaneza democrática del Nuevo Mundo, ⁽¹⁾ parece haber olvidado del todo la tradicional cortesía francesa. Ningún género de malquerencia siento por su persona, ni siquiera me doy por ofendido por su libro. ¿Qué vale lo que dice él de mí, ni de los demás contemporáneos (que, al cabo, es un vejamen literario aunque destemplado en la forma) al lado de las atroces insinuaciones cuando no descubiertas injurias, que a cada momento lanza sobre el carácter moral de Miguel de Cervantes, sin perjuicio de zaherir la estrechez de su "pobre cerebro", tratándole con cierta desdeñosa compasión como un idiota de genio, que en un solo momento de su vida, acertó por casualidad, a la manera del burro flautista, sin duda para dar ocasión a que el señor Groussac hiciera su panegírico en términos muy semejantes a los que usaba Tomé Cecial hablando de la hija de Sancho Panza (ps. XLVIII y XLIX)" . . . El autor recela que su libro no será del agrado de todos, y provocará algunas respuestas, pero esto nada le importa; porque las tales respuestas carecerán de "esprit philosophique" y aún de todo género de "esprit", cosa inevitable en España, donde desde el académico más soplado hasta el más ínfimo foliculario todo el mundo tiene "la misma ligereza y la misma pesadez, la misma incapacidad de reflexionar, de comprobar, de entender y de aprender". Y perdone Vd. por la cortedad de los denuestos. . . Por mi parte puede estar tranquilo el señor Groussac. Las ligeras observaciones que siguen no tendrán ningún género de "esprit", ni siquiera el "esprit de commis voyageur" que campea en las amenas páginas de "Une Enigme Littéraire", como cumple a un libro francés de exportación, escrito para las repúblicas del Plata. Ni siquiera me tomaré la fácil ventaja de poner al Sr. Groussac en contradicción consigo mismo, probándole que su monomanía contra España es muy reciente, y que todavía hace siete años pensaba y sentía de un modo

(1) Para apreciar el alcance de la ironía sin pedal practicada por Don Marcelino, hay que tener en cuenta la descripción hecha por el mismo Groussac, en "Del Plata al Niágara", generosamente elogiado ocho páginas más lejos, de esa "llaneza democrática" (ver "Del Plata al Niágara", ps. 223 a 224, 364 a 365, 411, 413 a 414, 424, 446 a 447, etc.).

diametralmente opuesto, como puede ver el curioso en el discurso que pronunció en 2 de mayo de 1898 en una función celebrada “bajo el patrocinio del Club Español de Buenos Aires (XLIV y L)” .

Recuerda luego como las observaciones estilísticas de Morel-Fatio quebrantan las inducciones de Groussac respecto a la identidad entre Avellaneda y Martí, para llegar al resumen en que su autor condensaba la nueva tesis: “Si no se admite que Martí y el seudo Avellaneda sean la misma persona, hay que admitir “necesariamente” los hechos siguientes. Existieron en España durante los años 1600 a 1613 dos escritores nacidos en Valencia, poco más o menos al mismo tiempo (!). Los dos habían estudiado en Alcalá (?), viajado por los mismos países (?), llevado la misma vida de aventuras, tenían gustos idénticos (!), igual predilección por la orden de los dominicos, y pertenecían uno y otro a la cofradía del Rosario que no contaba más que ciento cincuenta miembros por provincia: habían conocido los dos y admiraban personalmente a Lope de Vega, habían ejercido las mismas profesiones (!), escribían en el mismo estilo con los mismos giros valencianos y los mismos vocablos exóticos, etc., etc.”

Escasas notas puestas por D. Marcelino y complementarias de los interrogantes y puntos de exclamación que erizan el texto bastan para sugerir: 1º que luego se verá si Martí vivió hasta esa fecha; 2º que éste último había nacido en Orihuela, pero que “Sabe Dios de dónde sería Avellaneda”; 3º “De Avellaneda ¿qué aventuras podrán contarse, cuando ni siquiera hemos podido todavía averigüar su nombre? En cuanto a Juan Martí las pocas noticias que tenemos de él indican que fué persona muy sosegada y respetable, aunque el Sr. Groussac, aplicándole todo lo que Mateo Alemán dice del pícaro Sayavedra, se empeña en presentarle como un tunante parásito y famélico”; 4º que Martí nunca habló de la orden de los dominicos, “y una sola vez de la devoción del Rosario tan familiar a todos los buenos católicos. El predicador que transitoriamente catequizó a Guzmán y le hizo mudar de vida, no era un dominico, como supone Groussac, sino un agustino, como ha notado muy bien Morel-Fatio”.

Se vé, pues, lo poco que restaba en pie de la tesis de Grou-

ssac y las ilusiones que se había forjado en lo que se refiere al rigor de su método.

Y “como el Señor Groussac es ante todo un espíritu científico habituado a no rendirse más que a la evidencia experimental”, porque ha visto que “las inducciones más especiosas se derrumban ante el contacto de los hechos”, no deja de sentir algún recelo ante “este conjunto de pruebas parciales, que no tienen carácter de certidumbre”. Pero muy pronto recobra sus bríos afirmativos, porque “el escepticismo exagerado es también una forma del error” y puede haber “otras certidumbres que las que nacen de la experiencia directa o de la demostración geométrica” y en último caso el Sr. Groussac queda a salvo “presentando la alternativa lógica que resulta de los hechos establecidos (p. LIV)”.

Demuestra D. Marcelino a continuación, con pruebas irrefutadas hasta hoy y muy probablemente irrefutables: “que entre las conjeturas sobre el “Quijote” de Avellaneda las hay moralmente absurdas, como la de Fr. Luis de Aliaga, pero no hay ninguna “físicamente imposible” más que la del Señor Groussac. Él es el único que ha tenido la ocurrencia de levantar un muerto para endosarle este póstumo regalo (página LV)”. (1)

En efecto, el candidato propiciado en “Une Enigme Littéraire” había fallecido en los últimos días de diciembre de 1604.

De lo cual resulta que “el supuesto continuador y émulo de Cervantes, no pudo ni siquiera leer impresa la primer parte del “Quijote”. ¡Gran lástima para él, y sobre todo, para el Sr. Groussac, que ha gastado tanta prosa en balde, justificando el proverbio que le recuerda Morel-Fatio: “mucho ruido y pocas nueces”. Por esta vez no se ha lucido mucho el Sr. Groussac en el manejo de “aquel instrumento delicado y poderoso con que un Renán o un Taine han penetrado el alma de las razas a través de la obra de arte, y descubierto los prin-

(1) El apéndice puesto a esta “Introducción” por el SR. SERRANO MORALES (ps. LVII a LXIV) y en el que se reproducen los documentos respectivos, no deja lugar a dudas sobre la identidad del Micer Juan José Martí a cuya muerte en 1604 se hace referencia y que es el patrocinado por Groussac como el auténtico Avellaneda.

Sólo veinte años más tarde, sin oportunidad ni argumentos atendibles, pensó el autor de “Une Enigme Littéraire en desconocer tal identificación.

cipios activos de toda civilización”. El tal instrumento, aplicado por él al cadáver de Martí, no difiere mucho de la “ridicule lardoire”, del asador de cocina que usamos para estos menesteres los pobres críticos españoles”.

Aun en el manejo de la ironía y en la ejercitación de represalias, ¿qué diferencia de tono y de intenciones, entre Groussac y D. Marcelino!

¿Qué actitud no habría asumido D. Pablo Groussac, si lo que tiene de azar toda polémica le hubiese deparado la posición en que se halla Menéndez y Pelayo?

Lo podemos colegir a ciencia cierta, por el tono adoptado en “Une Enigme Littéraire”, cuando el triunfo le parece indudable, o, también por el que ha empleado como vencedor de otras controversias.

En lo que no puede caber duda de ninguna especie, es que jamás se le ha visto poner fin a una polémica con la serenidad y nobleza con que Menéndez y Pelayo da término a su “posdata”: “Pero basta de fáciles ironías, que aun siendo en este caso legítimas represalias, parecen duras y pesadas tratándose de un hombre de positivo mérito, a quien su mal humor o su temperamento irascible, lleva por senderos extraviados. El que ha escrito las bellas páginas de la relación de viajes que se titula “Del Plata al Niágara” no necesita para su gloria este otro libro agrio y malévolo, que nació de un propósito de difamación y escándalo, y que ha encontrado providencial castigo, no en el fallo de tal o cual crítico (puesto que, siendo españoles a todos los desprecia por igual el Sr. Groussac), sino en la fuerza brutal e irresistible de los documentos. La aventura es curiosa y tiene algo de ejemplar. Yo en mi candoroso providencialismo, del cual se reirá seguramente el señor Groussac, creo que las malas acciones nunca dejan de tener cierta pena aún en este bajo mundo. Y mala acción es, sin duda, un libro de este género, aunque no diré que de las más graves”.

La aventura fué todavía más curiosa y ejemplar de lo que la creía D. Marcelino. Tuvo prolongaciones que el sabio español no pudo conocer.

Por los mismos tiempos en que controvertía respecto de Avellaneda, D. Pablo Groussac que parecía tener el propósito de escalar al mayor número posible de los biblioteca-

rios que eran sus colegas, entabló polémica naturalmente airada y despectiva con D. Ricardo Palma. (1)

He aquí, como juzga en "posdata" la respuesta que el bibliotecario limeño diera a sus fulminaciones: "El señor don Ricardo Palma replicó, naturalmente, a esta crítica (fuera imposible concebir a un escritor hispanoamericano que aceptara la más fundada crítica sin protestar contra ella). La breve respuesta que el señor Palma publicó en un diario de Lima, se componía de dos partes igualmente insignificantes: 1ª una serie de ayes lastimeros, entremezclada de insinuaciones malévolas respecto de mis procederés polémicos; 2ª de una enmarañada noticia acerca de los papeles de Bauzá existentes en el "British Museum". Ninguna de las dos partes contiene el menor principio de prueba contra mi argumentación; y me limité entonces, como ahora mismo lo hago, a acusar recibo de la alegación de su autor". (2)

¿No merecía la hidalguía mostrada en esa polémica por Menéndez y Pelayo que el Sr. Groussac "aceptara la más fundada crítica sin protestar contra ella" o, por tratarse de una controversia en que ya se habían cruzado los alegatos, que ninguno de los controversistas esperase la muerte del otro para reabrir el debate?

D. Marcelino vive todavía siete años, después de publicada su réplica al Sr. Groussac. Este último, consecuente con el desdén que muestra hacia los escritores hispanoamericanos "incapaces de aceptar la más fundada crítica sin protestar contra ella, ha guardado un silencio "europeo" respecto a la sonada polémica.

En 1919, a los siete años de muerto Menéndez y Pelayo, diez y seis años después de publicado "Une Enigme Littéraire" y catorce más tarde del último y noblemente triunfal alegato de su contradictor, D. Pablo Groussac aprovechó la invitación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, para volver sobre el tema.

¿Qué habría dicho el satírico implacable que zahería el parto "diecisiete mesino" de un viejo adversario, de esta mo-

(1) *Tropezones editoriales*, publicado primero en "Anales de la Biblioteca", 1902; recopilada luego en "Crítica Literaria", ps. 369 y ss.

(2) GROUSSAC, *Crítica Literaria*, p. 393.

rosidad anómala o calculada que hace concebir a un espíritu a los catorce años largos del contacto fecundador?

¿No recordaba ya Groussac sus propias palabras sobre la necesidad de resolver “científicamente” el problema Avellaneda, y de resolverlo para “acatar la solución, no como esos niños inveterados que la aceptan cuando favorece a su tesis y la descuidan cuando la contraria”?

Manifiesta entonces Groussac que, quiz;s, sus auditores conozcan algún eco “de cierta controversia cervantina, siquiera por las finezas con que el más ilustre de los literatos españoles contemporáneos amenizara la polémica, y de las que siento no haberle acusado, en debida forma, el correspondiente recibo, no pensando que desapareciese tan prematuramente”. (1)

Se ve, pues, que D. Marcelino no supo elegir el momento de morirse, y hasta en tal coyuntura Groussac le niega su aprobación.

Pero nada equivale a la lectura del original:

“En cuanto a mi eminente contradictor, nunca pensé en desconocer sus merecimientos, si bien dejaba a sus paisanos la grata tarea de exagerarlos. Me complazco en conceder que su exuberante producción literaria, necesariamente superficial en proporción de su esparcimiento, rescata, a semejanza de un arroyo de serranía, su poca profundidad con lo cristalino de su raudal. Admiro esa prosa de casi impecable corrección, dechado de elegancia académica: ella podría competir con la de nuestro célebre y ya olvidado Villemain, si, menos reñida con la gracia risueña, lograra desprenderse de cierta exornación escolar y husmo de sacristía o seminario, hasta en materia profana. Fué Menéndez y Pelayo un bibliófago insaciable, servido por una memoria prodigiosa; si bien vivió congestionado por esa inmensa lectura mal digerida, confundiendo fatalmente el saber literario — simple acopio de cosecha ajena, o cuando más, absorción asimilativa de extraña materia — con la ciencia, que es descubrimiento propio, y el arte, que es creación. Eximio vulgarizador, derramó en innumerables glosas e interminables introducciones el fruto de sus compilaciones, sin alcanzar la personalidad en el estilo, como tampoco

(1) *Crítica Literaria*, p. 2.

la originalidad en la idea. Después de una existencia meritoria consagrada toda al estudio, desaparece entero, no dejando un hallazgo en la historia literaria ni una huella propia e indeleble en la crítica. Está a la vista que del insigne compilador quedará muy poco más que el nombre: su gloria vitalicia ya empieza a borrarse, como fotografía mal fijada. Algunos de sus fervorosos adictos de ayer confiesan hoy — me consta personalmente — cuán pesada se les hacía a ratos esa intrusión (por ellos mismos fomentada) de "Petrus in cunctis": acaso este conato de emancipación tardía, a raíz de tanto servilismo, suministre la prueba más abrumadora de haber sido esa dictadura de treinta años sobre las letras castellanas, tan nociva a los caracteres como a los talentos". (1)

Sea cual sea el aprecio que se tenga por Groussac, es indudable habría sido preferible se abstuviera de escribir esas líneas, harto más incómodas para la memoria del redactor de las mismas que para la gloria de aquél contra el cual van dirigidas.

Ramón y Cajal, otra gloria española como Don Marcelino, ha hecho por anticipado y sin sospechar el aborto rencoroso y tardío del polemista francés, un resumen parcial de esta actitud: "Con razón nota La Rochefoucauld: "todo el mundo se queja de su memoria, pero nadie de su juicio". Precisamente por esto, los envidiosos del mérito relevante para herirle en lo más vivo, suelen decir: "tiene un memorió que espanta, pero el pobre carece de sentido común". (2)

El sabio español omite otra posición consuetudinaria en los mismos émulos solapados del Costecalde de Daudet: la que consiste en decir, muy a regañadientes: "vale algo, pero no tanto como dicen o como él se piensa". Y en ese margen indeciso, en la desproporción insinuada los tasadores infalibles hallan ancho respaldo para su emulación de baja ley.

No cabe sino lamentar que aún de no figurar entre ellos, D. Pablo Groussac los recuerde tanto en procedimientos dialécticos y en estilo.

¿Cómo no ha advertido el autor de "Une Enigme Littéraire" que cuando se ha dejado sin respuesta a un contradictor

(1) GROUSSAC, *Crítica Literaria*, p. 3.

(2) RAMÓN Y CAJAL, *Charlas de Café*, págs. 134 y 135.

en vida y victorioso durante siete años ⁽¹⁾, se ha perdido también el derecho de responderle, siquiera indirectamente, catorce años más tarde, y cuando hace ya más de un lustro que el adversario bajó a la tumba? ⁽²⁾.

Y si se piensa que el sobreviviente ha dispuesto de ese magno espacio para alquitarar su bilis y satisfacer en esos epigramas e insinuaciones malévolos su mezquino rencor de vencido, vuelven inevitablemente al recuerdo dos frases de D. Marcelino.

La primera, al prever: "este discurso (el pronunciado "Por España"), nos indemniza hasta cierto punto de las atrocidades que luego ha escrito y seguirá escribiendo el Sr. Groussac" ⁽³⁾. Adivinó el sabio español que no era su contradictor de los que se callan, de los que "aceptan la más fundada crítica sin protestar contra ella" ⁽⁴⁾, y una vez más ese mismo contradictor se encarga de darle toda la razón.

Lo que no pudo prever Menéndez y Pelayo es el momento que elegiría su adversario "para acusarle, en debida forma (?), el correspondiente recibo . . . de las finezas con que amenizara la polémica". Y repetimos que no debió esperar tal cosa, porque en las polémicas, como en otras formas de combate, hay golpes vedados.

Otra frase "del más ilustre de los literatos españoles contemporáneos", invenciblemente evocada por esta nueva actitud de Groussac, es aquélla en que exclama: "¡Qué triste vanidad es la literatura entendida de este modo!".

Triste, muy triste, en verdad, porque esa es la interpretación de la literatura a través de un temperamento polémico, que busca en ella la satisfacción de la guapeza dialéctica, del ansia destructiva, el éxito personal, en resumen, y no lo único que puede disculpar tales exterioridades: el triunfo de una causa superior a la propia transitoria individualidad.

(1) Las conferencias fueron dictadas en 1919, pero el libro que las contiene es de 1924.

(2) Geoffroy se negó a reabrir la polémica sostenida con Cuvier, a partir de la muerte de su adversario.

(3) Introducción citada, p. XLVI.

(4) Palabras de Groussac, pero de un Groussac que no esperaba o que ha habido olvidado la situación que le correspondió en la polémica con Menéndez y Pelayo.

Esa es la diferencia esencial que media entre Pascal y Menéndez y Pelayo, por una parte, y Groussac, Clarín o Rochefort, por la otra.

Todo lo anterior no puede hacernos olvidar lo que contienen las líneas transcriptas de aquella conferencia en más directa relación con nuestro tema.

En esa conferencia de 1919, publicada en libro cinco años más tarde, nada hay en defensa de la vieja hipótesis que identificaba a Martí con el licenciado Avellaneda.

Groussac niega lo siguiente: "Por lo demás, el papel denigrativo que mi apasionado contrincante me atribuía nunca fué el mío, según pronto lo comprobaréis". Párrafo precedido, pocas líneas antes, por la declaración: "Entre tanto, me permito pensar que Menéndez y Pelayo, implacable inquisidor de heterodoxias, ha exagerado la mía respecto de Cervantes. Mostrándose, en efecto, más católico que el papa, no admitía la presencia del nombrado "abogado del diablo", que nunca falta en un proceso de canonización, y es sabido está llamado a formular las objeciones atendibles". (1)

Así, pues, según las conferencias aludidas toda la polémica con Menéndez y Pelayo habría versado respecto a la cultura y conducta de Cervantes o sobre el enigmático soneto de "Solisdán", cuya "solución — añade Groussac — me reconocen todas las ediciones recientes del "Quijote", contra la negación gratuita del que "lo sabía todo". (2)

Y por lo que dirá en sus conferencias de 1919, pretende Groussac demostrar que su libro de 1903 no tuvo el carácter "denigrativo" que le hayan cuantos lo han leído.

De la candidatura Martí y de las innumerables trocatintas o descarrilamientos eruditos puntualizados por Morel-Fatio o Menéndez y Pelayo, no dice el Sr. Groussac ni una palabra. Lleva su discreción hasta estudiar la vida y la obra de Cervantes, en 46 páginas, sin mencionar siquiera el "Quijote" de Avellaneda y las conjeturas que esta obra haya podido inspirar.

(1) *Crítica Literaria*, p. 2.

(2) *Idem*, p. 39. La negativa de D. Marcelino no es "gratuita", sino fundada (véase la *Introducción* al "Quijote" de Avellaneda, tantas veces citada, p. XLVI).

No, por de contado, porque se halle dispuesto a reconocer algunos de los tropiezos críticos patentizados entonces. "Une Enigme Littéraire" es objeto de reiteradas y satisfechas menciones durante aquellas conferencias. De no conocer el libro más que por lo que del mismo su autor allí se complace en mencionar, habría que tenerlo por una obra maestra de crítica cervantina. Fitzmaurice-Kelly la elogia ⁽¹⁾, Morel-Fatio termina por darle razón ⁽²⁾, Groussac vuelve complacientemente a opiniones allí vertidas, Lenz "ha tenido la lealtad de rectificar" una etimología de su "Diccionario de voces chilenas" de acuerdo con el pasaje respectivo de "Une Enigme Littéraire", etc. ,etc.

Pero para nada se menciona a la hipótesis sobre Martí en ninguna de esas disertaciones académicas.

¡Y cuántos equívocos laboriosos, cuántas ofuscaciones tenaces del amor propio irreductible, en esas menciones!

Fitzmaurice-Kelly, "el bien informado catedrático de Liverpool, a quien, como a tantos otros — afirma el disertante — me corresponde agradecer apreciaciones benévolas" y al cual compara con el "Sosie" de Molière, es autor de cierta vida de "Miguel de Cervantes" a la que se refiere Groussac. ⁽³⁾

El "cauto Fitzmaurice", ⁽⁴⁾ como también le llama Groussac, está aún más obligado, por la índole de su obra, a ser "el concededor de todo el mundo cervantino", que "l'ami de tout le monde", como "le Sosie" de Molière.

En esa elaboración erudita, donde "L'ami de tout le monde" trata de no olvidar a nadie, el autor de "Une Enigme Littéraire" es mencionado en todo y por todo apenas dos veces, y ninguna de ellas para darle razón.

La primera, en nota de la página 42, para recordar: "El Sr. Paul Groussac ("Une Enigme Littéraire. Le Don Quichotte d'Avellaneda", París, 1903, pág. 40), supone que Ac-

(1) *Crítica Literaria*, p. 5.

(2) *Idem*, p. 9, nota.

(3) JAIME FITZMAURICE-KELLY, *Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. Universidad de Oxford.

(4) *Crítica Literaria*, p. 8.

quaviva era ya cardenal cuando Cervantes entró a su servicio (Mayo 15, 1570). El Sr. Morel-Fatio (*Cervantes et les cardinaux Asquaviva et Colonna*, en el "Bulletin Hispanique", Bordeaux, 1906, vl. VIII, p. 256) concurre con este sentir".

Nota, que Groussac comenta a su vez al pie de la página 9 de su "Crítica Literaria", con estas líneas: "En su "Miguel de Cervantes", Fitzmaurice escribe que en este pasaje, la opinión de Morel-Fatio concuerda con la mía, pero omite citar la nota misma de dicho profesor que dice así: "En relisant ces pages, je m'aperçois que M. Paul Groussac ("Une Enigme Littéraire") . . . pense aussi que Cervantes, etc." . . . La sal de esta nota reside en que Morel-Fatio escribió un artículo minuciosamente mal intencionado sobre mi "Enigme Littéraire" a raíz de su opinión, 1903, y que fué cuatro años después cuando leyendo sus líneas, vino en "descubrir" mi descubrimiento, o sea la coincidencia de su parecer con el mío".

La sal no tiene el "sabor" que se complace en atribuirle Groussac. Morel-Fatio estudia y dilucida puntos ⁽¹⁾ que para nada ha tratado el autor de "Une Enigme Littéraire". Solo por un escrúpulo erudito, encomiable en cualquier instancia del recuerdo, menciona el profesor del Colegio de Francia la coincidencia con el escritor al que administró corrección tan merecida tres años antes. Y, contra lo que Groussac desearía, quizás, dar a entender, esa mención cortés no supone en ningún modo rectificar el juicio condenatorio dictado por el mismo ilustre hispanista sobre el conjunto de "Une Enigme Littéraire". Menos todavía, si cabe, que el descubrir Morel-Fatio esa coincidencia implique algún aprovechamiento del esfuerzo ajeno, pues el camino por el cual Morel-Fatio llega a tal hallazgo es totalmente distinto del seguido por Groussac.

La otra oportunidad en que Fitzmaurice trae a colación la

(1) MOREL-FATIO, *Cervantes et les cardinaux Asquaviva et Colonna*, "Bulletin Hispanique", vol. VIII. La nota de Groussac apareció naturalmente por primera vez en el libro mencionado, el año de 1924, año de la muerte de Morel-Fatio. El hispanista francés también murió sin conocer la réplica que, a veinte y un años de distancia, daba el autor de "Une Enigme Littéraire" al artículo respectivo del "Bulletin Hispanique". Hubo en todo esto si se quiere un azar desdichado. Pero, ¿qué hubiera dicho de la morosidad de estas réplicas el polemista que satirizaba en los adversarios los "partos diecisiete meses"?

hipótesis del polemista francés, aparece registrada, también en nota, al pie de la página 213. Y es para dejar constancia de que: “Algunos de los conatos de identificación (de Avellaneda) están anotados en las “Complete Works of Miguel de Cervantes Saavedra” (Glasgow, 1901), vl. III, pp. XVII-XXIX. *Miras más ingeniosas, aunque no más convincentes*, ha traído hace poco a esta discusión, infructuosa hasta la fecha, el Sr. Groussac en un volumen titulado “Une Enigme Littéraire. Le Don Quichotte d’Avellaneda”.

He aquí a lo que se reducen en puridad de verdad los supuestos testimonios de aprecio o palinodias que Groussac atribuye a Fitzmaurice-Kelly y a Morel-Fatio.

¿Acaso el hecho de mencionar algunas ediciones del “Quijote” la identificación que hace Groussac entre el “Solisdán” del Soneto célebre y el Lasindo del “Amadis”, dan a ese anagrama mayor fuerza demostrativa de la que tiene en el panfleto original?

Pero ya veremos el alcance todavía más abusivo que se pretende dar a tales constancias en otra controversia cercana.

En cuanto a la imputación según la cual la “dictadura de treinta años (ejercida por D. Marcelino) sobre las letras castellanas” ha sido “tan nociva a los caracteres como a los talentos”, dejémosla por cuenta del que la hace, y digamos para terminar con esta parte enojosamente personal de cotejo directo entre ambos polemistas, que así como no ha terminado jamás Groussac una controversia con la serenidad y nobleza con que D. Marcelino se dirigía a él para elogiar “al que ha escrito las bellas páginas de la relación de viajes que se titula “Del Plata al Niágara”, tampoco Menéndez y Pelayo ha aprovechado de las ventajas que da el dirigirse a un adversario muerto para volcar sobre él un manojo de ortigas, como el que lleva a su tumba el contrincante de veinte años atrás.

Y, en lo referente a la “dictadura” denunciada por Groussac por “tan nociva a los caracteres como a los talentos”, ¿quién no hallaría ventaja en trocirla, en aras de talentos y caracteres, por la que entre nosotros ha ejercido el polemista francés?

Un lema que el autor de “Une Enigme Littéraire” conocía perfectamente, pero practicaba a su modo, enuncia el principio

dialéctico de que “on doit aux vivants des égards; on ne doit aux morts que la vérité”.

Es verdad. Nadie admite el absurdo de que la muerte pueda mejorar retrospectivamente las vidas que ha truncado. Ni la historia ni la crítica literaria serían posibles de respetarse a semejante prejuicio.

Pero esa forma de crítica que es la polémica, y que supone el encuentro de dos o más adversarios en un terreno preciso y en lucha poco menos que cuerpo a cuerpo, tiene otras leyes. Y la primera de ellas sería la de no buscar un desquite a esos entreveros en el pugilato con la propia sombra.

Si el Cid ganando batallas después de muerto cobra una grandeza legendaria, el moro que, sabiéndolo sin vida, buscase un combate singular para resarcirse de anteriores derrotas y pretendiera triunfar o infamar el cadáver, cometería una vileza.

Ni como polemista ni como caballero puede D. Pablo Grousac haber procurado tal paralelismo y sólo en la ofuscación de la controversia, por el ímpetu bravío que él llevaba a estas lides debe haber incurrido en la actitud inelegante y sin nobleza de quien golpea a un adversario caído.

¿Hasta dónde llegará el autor de “Une Enigme Littéraire” en esa actitud obcecada?

Basta recorrer doscientas páginas del libro “Crítica Literaria” para saberlo. Al final de una reedición de la polémica sobre “Los escritos de Mariano Moreno” — bien se ve como ambas controversias continúan enzarzadas, — escribe Grousac un “Post-Scriptum” de los suyos, en el cual después de elogiar con justicia un hallazgo de don Ricardo Levene se ocupa de “cierta nota puesta por el señor don Ricardo Rojas en la noticia preliminar que precede su edición de “Moreno”. (1)

En esa nota creía advertir el editor completa coincidencia de método entre el análisis del “Plan” atribuido a Moreno y los procedimientos seguidos para identificar a Avellaneda en “Une Enigme Littéraire”.

(1) *Crítica Literaria*, págs. 276 a 277.

Lo cual basta para que don Pablo Groussac monte en cólera y reabra la para él malhadada polémica cervantina, no con Menéndez y Pelayo, muerto doce años antes, ni con Morel-Fatio, que había fallecido por entonces, sino con don Ricardo Rojas.

He aquí la réplica de Groussac: "La alusión al "falso Quijote" era inevitable. Desde que mi libro produjo entre los cervantistas españoles, encabezados por el ilustre Menéndez y Pelayo, la santa indignación que no necesito describir, ha venido a ser una contraseña corriente la calificación sarcástica de mi "errónea" atribución, según el parecer de dicho Menéndez y Pelayo, autor de otra conjetura mucho más absurda que todas las emitidas hasta la fecha. Ahora bien: mi propia conjetura, pues no era otra cosa, ha sido considerada como la única que no chocaba con la verosimilitud, aún por algunos críticos severos (como Foulché-Delbosc, Fitzmaurice y el mismo Morel-Fatio) que no la consideraban concluyente. Para destruirla definitivamente fué necesario exhumar a cierto universitario valenciano, cuasi homónimo de mi Juan Marti y fallecido en 1604, lo que evidentemente imposibilitaba su presencia en el tiempo que salió a luz el segundo "Quijote". (Véase Menéndez y Pelayo, "Estudios de crítica literaria", 4ª serie). Años hace que tengo en mi poder los materiales que demuestran, no diré la verdad de mi tesis (simple hipótesis que no era por cierto el objeto principal de mi trabajo) pero sí la ninguna relación existente entre mi "héroe" y el inventado por mis adversarios, lo que por otra parte, así lo había notado ya Foulché-Delbosc en su "Revue Hispanique". Pero la sentencia pronunciada por "El que lo sabía todo" queda irrevocable para los que no saben una palabra de la cuestión; y su risotada no dejará de retumbar todavía por algún tiempo para satisfacción de los envidiosos y consuelo de impotentes" (1).

Las conferencias sobre "Cervantes y el Quijote" y el "Post

(1) *Crítica Literaria*, ps. 277 a 278. Fitzmaurice, al que con mayor razón se llama antes en el mismo libro (p. 5): "*l'ami de tout le monde*", resulta aquí "crítico severo", para apuntalar la opinión que tan arbitrariamente se le atribuye.

Scriptum" que comentamos, figuran en el mismo libro: "Crítica Literaria" de D. Pablo Groussac.

Uno de los estudios allí incluidos, "Tropezones editoriales", termina con los siguientes conceptos: "No es, por cierto, la primera vez que hayamos necesitado denunciar públicamente el desenfado criollo con que nuestros "literatos" acometen temerariamente las empresas más extrañas a su preparación y a sus hábitos de espíritu. Semejantes descabros son inevitables en un medio de pereza e incuria, donde sólo prima la audacia petulante que reemplaza la labor paciente y la conciencia crítica con el plagio o la improvisación. . . . Con todo no desespero de iniciar con mi obra crítica una reacción saludable e nel sentido de la seriedad, de la probidad, de la verdad" (págs. 392 y 393).

Aprovechemos ese "Post Scriptum" para apreciar el ejemplo de "seriedad, de probidad y de veracidad" que nos ofrece aquel adusto Mentor de nuestro "desenfado criollo", al resumir la polémica sostenida por él con figuras próceres de la crítica europea, en uno de esos problemas concretos "où l'on s'expose à donner toute sa mesure" (1).

Resulta evidente, para comenzar, que de ser exacta la afirmación del señor Groussac: "años hace que tengo en mi poder los materiales que demuestran. . . la ninguna relación entre mi "héroe" y el inventado por mis adversarios, — lo que por otra parte, así lo había notado ya Foulché-Delbosc en su "Revue Hispanique", el lugar adecuado para tal revelación habría sido cualquiera de las páginas del mismo libro en que se reproducen aquellas conferencias sobre "Cervantes y el Quijote" y en las que se elude tan empeñosamente cualquier alusión a la hipótesis del "Enigme Littéraire". Aun en nota, en esas notas con las cuales Groussac atrinchera sus páginas y que suelen ser verdaderos "nidos" de ametralladoras, tal hallazgo habría tenido lógica ubicación y habría reemplazado con ventaja a cantidad de acusaciones vagas contra "el que lo sabía todo".

Ni al afirmar su posición de "abogado del diablo" frente a "Cervantes y al Quijote", ni al intentar a la personalidad

(1) *Une Enigme Littéraire*, p. 150.

y a la memoria de Menéndez y Pelayo, un proceso de revisión, ha pensado Groussac en mencionar "los materiales" que habrían tornado tan gallarda su actitud e infamado tan seguramente la memoria "del que lo sabía todo", convertido así en "inventor", para sus fines utilitarios de polemista, de un "cuasi homónimo" del Juan Martí de Groussac y lo bastante ignorante o lo bastante falaz como para confundir, en esa época literaria que él conocía como nadie, a dos sujetos distintos.

Lo repetimos, las páginas del "Post Scriptum" mencionado van en el mismo libro que contiene aquellas disertaciones públicas, ayunas del hallazgo que tan directamente les concernía. Quedan, pues, únicamente en pie las siguientes suposiciones: o Groussac ignoraba al editar aquellas conferencias lo que sabía poco menos que simultáneamente, "hacia años", según el "Post Scriptum", o bien, irritado por la mención que hace Rojas de la tesis sobre Martí, herida que en Groussac no llegó nunca a cicatrizar, — puesto en la pendiente de aquella rehabilitación del "Enigme Littéraire" intentada a lo largo de ambas conferencias —, supone cierto lo que desea y pretende poseer lo que le falta.

De existir tales pruebas, ¿qué inconveniente podría haber en publicarlas de inmediato y terminar con "la risotada que no dejará de retumbar todavía algún tiempo para satisfacción de los envidiosos y consuelo de los impotentes"?

No a fuer de tales, sino para estimar en su valor el ejemplo de "seriedad, de probidad y de verdad" que, en el orden intelectual, muy naturalmente, el señor Groussac ha representado entre nosotros, tenemos el deber de preguntarnos: ¿qué ha sido de los "materiales" poseídos "hace tiempo" y cuya publicación se anunciaba?

El autor de la promesa o amenaza transcripta, murió cinco años después de redactarla y sin haberla cumplido.

Pero las pruebas "materiales" tienen la ventaja de no volatilizarse por sí mismas ni de entrar fácilmente en combustión espontánea.

¿Por qué no se ha vuelto a tener de ellas la menor noticia?

De no haber el señor Groussac vivido entre esos criollos para cuya dejadez se ha mostrado tan implacable, sin dejar de aprovechar lo que ese mismo abandono tenía de hospita-

lario y de olvidadizo para las fallas intelectuales ajenas, jamás se hubiera atrevido a polemizar, como lo hace en ese "Post Scriptum", a base de documentos cuya exhibición se deja librada al propio arbitrio, hasta que la muerte fije la tal publicación para las inalcanzables calendas griegas.

Se atribuye al general Trochu, defensor del París sitiado por los alemanes, un plan de protección tan perfecto que prefirió guardarlo cuidadosamente sellado a comprometer la eficacia del mismo ensayando su aplicación.

No es de creer que el prestigio así ganado por el militar compatriota haya seducido al polemista francés, y por lo tanto sólo resta pensar que dichos "materiales" eran de los que pierden toda su eficacia no bien se verifica su consistencia.

Lo más deferente que en esta conyuntura puede afirmarse del "Post Scriptum", es lo que, ciento quince páginas más lejos, se dice de un conato de réplica de don Ricardo Palma: "no contiene el menor principio de prueba".

Hay en el mismo escrito, aseveraciones que se prestan a la verificación.

Nos referimos, en primer término, al ovillo erudito y enredado que se hace allí de las opiniones vertidas sobre la hipótesis Marti por Foulché-Delbosc, Fitzmaurice y el mismo Morel-Fatio que "no la consideraban concluyente", a pesar de lo cual la tenían por "la única que no chocaba con la verosimilitud".

No hay orden, concierto ni buena fe presumible al presentar en haz opiniones y escritos tan distintos como los de Foulché-Delbosc, Fitzmaurice y Morel-Fatio. Para hacer tal cosa hay que acordar un crédito ilimitado "a la dejadez criolla". El único, absolutamente el único que ha dicho momentánea y fragmentariamente tal cosa ha sido Foulché-Delbosc, cuya predisposición favorable a Groussac señala ⁽¹⁾ Menéndez y Pelayo.

Y no sé hasta que punto puede aducirse el parecer truncado de Foulché, cuando lo preceden y siguen opiniones como las que transcribimos: "En d'autres termes l'identification d'Avellaneda avec Marti découlerait d'une quinzaine de faits ou

(1) Introducción al *Quijote* de AVELLANEDA, p. L.

de situaciones étroitement analogues chez deux personnages que l'on considerait hier encore comme distincts. Hélas j'ai eu beau chercher ces divers points, me livrer aux rapprochements indiqués et en chercher d'autres, je n'ai su trouver nulle part l'ombre d'une certitude, ou même le simple indice d'une probabilité. Si l'on s'en tient aux "faits établis", il n'y en pas un seul vraiment digne de cette épithète... Il faut bien reconnaître que nous n'avons encore ni un commencement de preuve, ni même un commencement de présomption" (1).

No es posible dudar de que restricciones tan severas amenguan hasta desvirtuarla, la aprobación apenas cortés de Foulché-Delbosc.

En cambio, solidarizar con este parecer a Fitzmaurice-Kelly y a Morel-Fatio, equivale a desnaturalizar los hechos más incontrovertibles.

La presunta opinión de Fitzmaurice es la ya reproducida, y en la cual de la asendereada conjetura se dice textualmente: "Miras más ingeniosas, aunque no más convincentes, ha traído hace poco a esta discusión, infructuosa hasta la fecha, el Sr. Paul Groussac en un volumen titulado "Une Enigme Littéraire. Le Don Quichotte d'Avellaneda". (2)

¿Cómo puede Groussac transformar la opinión del "cauto" Fitzmaurice, según la cual "las miras" o hipótesis expuestas en "Une Enigme Littéraire", pese al "mayor ingenio" del autor, no resultaban "más convincentes" que cualquiera de las anteriores (todas "déraisonnables", para Foulché (3), y ridículas, según Groussac), en la declaración terminante de que la tal "conjetura... es la única que no chocaba con la verisimilitud?"

Y menos aún se aviene con tal interpretación Morel-Fatio, quien, en ausencia de las pruebas documentales que nadie había aportado todavía, repudia la tesis de Groussac, en nombre de un criterio que pudiéramos llamar de "verisimili-

(1) *Revue Hispanique*, 1903, ps. 311 a 312.

(2) FITZMAURICE-KELLY, *Miguel de Cervantes Saavedra*, p. 215 (citamos la única obra del profesor inglés, en que constan las "apreciaciones benévolas" agradecidas por GROUSSAC en *Crítica Literaria*, p. 5.

(3) *Revue Hispanique*, 1903.

¡ud lingüista”: el de si se avienen o no los estilos del “Guzmán” de Martí y el del “Quijote” firmado por Avellaneda. con la identificación que se hace de ambos escritores en “Une Enigme Littéraire”.

No deja de ser curioso que publicista tan implacable con los “tropezones editoriales” ajenos aduzca pareceres sin indicar con precisión las obras que debieran contenerlos. Singular indeterminación, en el erudito ex-director de nuestra biblioteca, y que sólo permite suponer que aquellas referencias corresponden a las publicaciones de aquellos hispanistas consagradas al tema; pero en las cuales resulta difícil hallar algo que concuerde con la interpretación propuesta ⁽¹⁾.

En cuanto a la declaración de que el “dicho Menéndez y Pelayo (era) autor de otra conjetura mucho más absurda que todas las emitidas hasta la fecha”, dejémosla correr por cuenta y riesgo de la calificada por D. Marcelino como “caritativa intención” del Sr. Groussac.

¿Puede comprenderse la irritación revelada en tantos pasajes de este “Post Scriptum” contra quien, por haber aludido a la hipótesis Martí, fuera cual fuese la inspiración a la cual obedeció, va a permitirle a Groussac hablar “por primera vez” a sus lectores del infundio de sus adversarios y de los “materiales” con que se apresta a confundirlos?

¿Lo que hay en el escrito de enconado hacia las personas y de esquivo respecto de las pruebas, no trasluce más bien la actitud con que en casa de ahorcados se oye mentar a la soga?

Para tornar aún más sospechosa la sinceridad del “Post Scriptum”, se hacen valer en él, potencialmente y para injuriar a quienes no crean en ellos, a documentos inéditos, y totalmente desconocidos en el momento (1924), antes de la fecha y luego, hasta nuestros días; de los cuales no se publica el menor fragmento, de cuyo origen, destino o consistencia no se sabe más que una cosa: que satisfacen plenamente a aquel a quien dan razón, que es también el más interesado en creerlos.

¿No ha pensado aquella vez el más adusto censor de nuestra “dejadez criolla”, en el ejemplo “de seriedad, de probidad y de verdad” que nos legaba?

(1) Véase, en cambio, la precisión con que cita al “Diccionario de voces chilenas”, en que Lenz le da razón, *Crítica Literaria*, p. 39, n.

Abandonemos el ámbito de lo conjetural y veamos lo que vale en realidad otra afirmación de aquel "Post Scriptum".

Nos referimos a la que vincula el nombre de Foulché-Delbosc al proceso de revisión allí intentado por Groussac.

Hela aquí: "años hace que tengo en mi poder los materiales que demuestran, no diré la verdad de mi tesis (simple hipótesis que no era por cierto el objeto principal de mi trabajo) pero sí la ninguna relación existente entre mi "héroe" y el inventado por mis adversarios, *lo que por otra parte así lo había notado ya Foulché-Delbosc en su "Revue Hispanique"*. (1)

No se trata ya de saber si tuvieron o no existencia real los "materiales" tan arrogantemente anunciados y nunca después autenticados, ni siquiera exhibidos.

Se trata de buscar en la "Revue Hispanique", publicación erudita e interesante, la indicación de su director, Foulché, Delbosc, sobre "la ninguna relación entre el héroe" propiciado por Groussac como autor del "Quijote" apócrifo, Juan Martí, y el presunto cuasi homónimo "inventado" por Menéndez y Pelayo.

Como la referencia a la opinión de Foulché no aparece convenientemente puntualizada, con las indicaciones de año y de página que corresponderían, hay que echarse a buscarla por la propia cuenta. Veamos, antes de comenzar la tarea, cuáles son los elementos que nos permitirán realizar la investigación con alguna esperanza de éxito.

Lógicamente habría que reconocer el artículo de Foulché Delbosc por los siguientes caracteres: a) publicación de la "Revue Hispanique"; b) demostración o indicación por parte del autor de "la ninguna relación existente entre (el) héroe" de Groussac y "el inventado por (sus) adversarios".

Sólo así, en efecto, de no haber "ninguna relación" entre esos dos "héroes", tendrá el sostenedor del primero de aquéllos derecho relativo a presentar el otro como "inventado" por sus adversarios.

No hay tal. Trátase de una nueva ambigüedad con la que intenta Groussac salvar lo que hubo en la polémica de molesto para su amor propio.

(1) GROUSSAC, *Crítica Literaria*, p. 278.

Al aducir, anteriormente, presuntas opiniones de Foulché, Fitzmaurice y Morel-Fatio favorables a la "verisimilitud" de su tesis sobre Avellaneda, omitió siempre advertir con claridad que aquel apoyo, cuando de veras existió, se produjo con anterioridad a la refutación documental de Menéndez y Pelayo, pues no cabe la menor duda de que los nuevos documentos así llevados al debate por D. Marcelino modificaban el balance de "verisimilitud" que de la conjetura podía hacerse.

Veamos el sentido cabal del estudio de Foulché, al que atribuye Groussac significado tan favorecedor para su hipótesis y demostrativo de "la ninguna relación existente entre (su) héroe y el inventado por (sus) adversarios".

Con esos caracteres textuales o virtuales, no hay ninguno. Pero no es imposible hallar al que, dada su disposición espiritual en la polémica, le conviene presentar de tal modo.

Después de una larga excursión por la "Revue Hispanique" y a través de docenas de volúmenes, se llega a una "Bibliografía de Mateo Alemán", que ocupa las páginas 481 a 556, del tomo XLII, correspondiente al primer cuatrimestre de 1918.

La refutación, de haberla, hubiera tenido cabida más normal en los años de 1905 y a raíz de la publicación por Menéndez y Pelayo de los documentos en que se "inventaba", contra Groussac, a un "cuasi homónimo" del héroe de "Une Enigme Littéraire". Poco importa; bienvenida la tal refutación, aunque sólo sea por el trabajo que ha supuesto el dar con ella, y siempre que contenga todo lo que se le atribuía.

En el número 20 de esa bibliografía, págs. 504 a 512, se hace un estudio valioso de la "Segunda parte de la vida del Pícaro Guzmán de Alfarache compuesta por Matheo Luxan de Sayavedra". Trátase de uno de esos ensayos de revaloración hipercrítica, que impulsan a la investigación verificadora, pero que, por sí mismos, no carecen de semejanza con los resultados con que abruma Musset al Kantismo:

“Enfin sort des brouillards un rhéteur allemand
Qui du philosophisme achevant la ruine,
Déclare le ciel vide, et conclut au néant”.

El director de la “Revue Hispanique” demuestra cumplidamente: 1º) que sólo en 1827, “en el tomo I (pp. 198-199) de su “Biblioteca Valenciana”, Justo Pastor Fuster identificó, por su cuenta y riesgo a Juan Martí, “valenciano: sugeto desconocido, pero de gran talento y fecundidad”, con el Mateo Luxán de Sayavedra, que 225 años atrás se había anticipado a Mateo Alemán en dar una segunda parte al “Guzmán de Alfarache” (1); 2º) “L’écrivain qui signa Matheo Luxan de Sayavedra se nommait-il Juan Marti? — añade Foulché — Nous n’en savons rien, et si l’on relit sans préventions ce qu’en disent Mateo Aleman et deux de ses amis, on reconnaîtra qu’ils n’étaient pas plus avancés que nous... mais qu’il faille voir dans Juan Martí le nom véritable de Mateo Luxan de Sayavedra, c’est ce qu’il est purement arbitraire d’admettre, tant que des documents ne l’aurent pas démontré” (2); 3º) y citaremos con gusto, “in extenso”, el pasaje aludido tan indecisamente por Groussac, según el cual Menéndez y Pelayo no habría establecido que Juan Martí fuese el Micer Juan José Martí de los documentos publicados en 1905.

Refuerza Foulché la posición adoptada quince años antes contra el mismo Groussac, al escribir: “Je crains que la courte biographie que trace M. Groussac (174) de l’auteur du “Guzman” no soit sujette à une cruelle revision: “Il était né à Valence et se nommait en réalité Juan Marti”. Dût mon scepticisme affliger les ennemis de l’anonymat, j’oserais dire que ces deux affirmations ne me semblent pas définitivement établies”. (3)

Decimos que al renovarlas ahora, “refuerza” esas afirmaciones y no que las “repite”, porque, en efecto, en 1918 al historiar cómo se construyó la atribución de Juan Martí de la segunda parte del “Guzmán”, demuestra que “Nous n’en savons rien”.

(1) *Revue Hispanique*, t. XLII, p. 507.

(2) *Idem*, p. 510.

(3) *Revue Hispanique*, 1903, p. 306.

Y si “no sabían nada” al respecto en 1918, se imagina lo qué podía saber a ciencia cierta sobre el tema el autor de “Une Enigme Littéraire”, quince años antes.

En consecuencia, sobre la piedra angular de la hipótesis formulada por Groussac en 1903, sobre la identificación entre Juan Martí y Mateo Luxan de Sayavedra, el artículo de Foulché tan penosamente encontrado “conclut au néant”.

También, es cierto, llega a iguales conclusiones respecto a la intervención de Menéndez y Pelayo en 1905.

Las reproducimos textualmente: “Plus tard on a affirmé que ce Juan Martí était Micer Juan José Martí qui, sous le nom “Atrevimiento”, fut un des membres de l’Academia de los Nocturnos. Des documents, découverts par Don Francisco Martí Grajales et publiés par D. José Enrique Serrano y Morales, ont permis d’établir que Micer Juan José Martí, natural de Orihuela, graduado de Bachiller en Sagrados Cánones en 3 de julio de 1591, y de licenciado y Doctor en 13 de octubre de 1598, desempeñó el cargo de Examinador de aquella Facultad desde el 27 de octubre de aquel mismo año, hasta los últimos días de diciembre de 1604, en que falleció”. Menéndez y Pelayo à qui j’emprunte ce résumé, ajoute: “Que este Micer Juan José Martí sea el mismo juriconsulto Juan Martí, a quien se atribuye la continuación de “Guzmán de Alfarache”, no puede dudarse, tanto por no haber entonces otro legista del mismo nombre y apellido, cuanto por haber firmado con sus dos nombres de pila (Micer Juan José Martí) las composiciones que presentó en la Academia de los Nocturnos”. (1)

Identificación a la cual Foulché opone los siguientes reparos: “Que Micer Juan José Martí ait été avocat, juriconsulte ou légiste, il importe peu: ce qu’il faudrait établir, c’est que si le continuateur du “Guzman” se nommait Juan Martí, ce Juan Martí et Micer Juan José Martí ne font qu’un. De cette identité il n’y a jusqu’à présent ni preuve, ni commencement de preuve, ni probabilité, ni présomption. Il a été démontré que Micer Juan José Martí était né à Orihuela, et qu’il était mort à Valence après avoir fait partie de l’Academia de los Noc-

(1) *Revue Hispanique*, t. XLII, p. 509.

turnos; mais on peut avoir fait partie de cette Académie et même avoir laissé quelques vers d'une lamentable médiocrité sans avoir pour cela écrit la continuation du "Guzman".

"Menéndez y Pelayo dit qu'il n'avait pas alors d'autre légiste "del mismo nombre y apellido": partant, on ne saurait douter de l'identification. C'est croyons-nous, *s'avancer beaucoup que d'affirmer qu'il n'y avait pas alors un autre légiste qui se serait nommé Juan Martí*. Que l'on n'en connaisse pas actuellement, soit; de là à affirmer qu'il n'y en avait pas, il y a loin". (1)

Como se ve Foulché-Delbosc "conclut au néant".

Según él, está todavía por "demostrar" que el continuador del "Guzmán" se llamaba Juan Martí (cosa de la cual Groussac no ha dudado nunca y que sirve de punto de partida a toda su vidriosa escalera de hipótesis); está, asimismo, aún por demostrar (y la tarea incumbiría a Menéndez y Pelayo o a sus continuadores), que Micer Juan José Martí ha escrito la continuación del "Guzmán" y que no había entonces otro legista "del mismo nombre y apellido".

Groussac no tenía ningún derecho a hablar de Micer Juan José Martí como de un héroe "inventado por sus adversarios".

De admitirse la existencia de los dos "cuasi-homónimos" por aquellos tiempos, el único héroe no inventado, de existencia real y no simplemente posible, es el Micer Juan José Martí, cuya cuna, promociones académicas, aficiones literarias, fecha y lugar de la muerte, conocemos puntual y documentalmente.

El que parece "inventado", primero por Justo Pastor Fuster, luego por Aribau, Ticknor y sobre todo por Groussac, que ha sido el que con mayor extensión se ocupó de él, es el otro Juan Martí, sobre el cual no había sino alegaciones arbitrarias o suposiciones novelescas, por las que se le identificaba con lo aseverado por Mateo Alemán de uno de sus personajes.

Para que este segundo "héroe", que es el de "Une Enigme Littéraire", deje de ser inventado, tiene que identificarse con el producido por Menéndez y Pelayo.

(1) *Revue Hispanique*, t. XLII, ps. 509 a 510.

La razón es clarísima. Foulché-Delbosc, para el cual "il faudrait encore établir... que... le continuateur du "Guzmán" se nommait Juan Martí", para el cual dicha atribución ha sido siempre dudosa, puede también poner en tela de juicio que "ce Juan Martí et Micer Juan José Martí ne font qu'un".

Pero la situación de Groussac es muy otra. No tan sólo ha admitido que fué Juan Martí el continuador del "Guzmán", sino que casi todo, absolutamente casi todo lo que supone de "su héroe" se aviene con la personalidad documentada de Micer Juan José Martí, excepto el lugar del nacimiento y el momento de la muerte.

Groussac designa a su héroe con el nombre y apellido con que le cita Fuster, para el cual es "sugeto desconocido", ¿qué habría de extraño en que documentos oficiales le conociesen, como ocurriría con cualquiera de nosotros, más apelativos de los que vulgarmente sirven para mencionarnos?

El autor de "Une Enigme Littéraire" añade: "Il dut y prendre quelque grade, puisqu'il exerça plus tard la profession de "letrado"... il se trouvait à Valence ⁽¹⁾, etc."

Esto, y además, las aficiones literarias de su héroe, ¿no se avienen con lo que se sabe del "Micer Juan José Martí de sus adversarios?"

A decir verdad, la única posibilidad de existencia real que cabe al "héroe" de Groussac, construido a base de afirmaciones sin prueba, como la de Fuster, y de inducciones que identifican lo que en las novelas se dice con lo que puede haberles ocurrido a sus autores, o a posibles personajes retratados en las mismas, la única posibilidad de existencia real, lo repetimos, que pueda caber al "héroe" de Groussac, consiste en identificarse con el aducido "por sus adversarios".

Llamarle "inventado" a Micer Juan José Martí, como se lo hace en el "Post Scriptum", es falsear la evidencia. Puestos en la búsqueda de huellas del Juan Martí, "héroe" de Groussac, eruditos de competencia y buena fe incuestionables, no han hallado, donde mejor podía encontrárselos, otros docu-

(1) *Une Enigme Littéraire*, p. 174 y sigts.

mentos que los que invalidan la tesis de "Une Enigme Littéraire".

Mientras no aparezcan constancias contrarias a las aducidas por Menéndez y Pelayo, la última palabra fidedigna sobre la polémica habrá sido dicha por él.

Sorprende la fruslería opuesta, trece años después de publicadas las pruebas, a la argumentación deducida de las mismas por D. Marcelino.

Es "arriesgarse mucho", el "afirmar que no había entonces más que un letrado cuyo nombre fuese el de Juan Martí. Todo lo que se puede decir es que actualmente no se conoce otro, sea; pero de allí a afirmar que no le hubo, hay una gran distancia".

Sea, cambiemos una expresión y el reparo desaparece: "no se tiene noticia de que hubiera por entonces otro legista del mismo nombre y apellido".

¿Acaso en historia literaria, como en las mismas ciencias, no se sobreentiende referirse siempre a lo que, dentro de los datos conocidos hasta el momento, se puede afirmar?

¿No confirma el mismo orden humano de conocimientos la aseveración de D. Marcelino, con la falta de constancia, hasta la fecha, de que hubiese por entonces otro legista del mismo nombre y apellido que Micer Juan José Martí?

¿Es posible dudar de que, si hubiera existido la comprobación documental de un Juan Martí, "cuasi homónimo" del Micer Juan José Martí sacado a la luz por Menéndez y Pelayo, Foulché-Delbosc y Groussac se habrían apresurado a publicar los "materiales" infructuosamente buscados por ellos, sin duda alguna ⁽¹⁾, y en los que se establecería tal existencia?

Aunque indirectamente favorable a la situación en que dejó a Groussac la réplica de D. Marcelino, la intervención tardía de Foulché-Delbosc no acrecienta la vitalidad de la tesis de

(1) Cuando se lee esa *Bibliografía de Mateo Alemán*, se advierte que Foulché ha manejado y removido todo lo referente al tema. ¿Cómo dudar de que, a esa discusión de voquibles hubiera preferido el erudito francés cualquier documento que mostrara la falsedad de lo aseverado por Menéndez y Pelayo? En cuanto a Groussac, ¿a qué otros "materiales" podía referirse en su *Post Scriptum*? Y, si no creemos que los encontrara, lo menos que se le puede conceder es que los haya buscado empeñosamente.

'Une Enigme Littéraire', ni responde cabalmente a lo que leía en la presunta "nota" el autor del "Post Scriptum".

No señala Foulché la "ninguna relación existente entre el héroe de Groussac y el inventado por los adversarios de éste", porque difiere del mismo Groussac en varios puntos esenciales: 1º) en no estar seguro sea Juan Martí el continuador del "Guzmán de Alfarache"; 2º) en no considerar a Micer Juan José Martí como a un héroe "inventado", sino como al más real de los posibles letrados de ese nombre y apellido; 3º) en lo de pensar, respecto a la tesis o hipótesis de su amigo y colaborador D. Pablo Groussac, que "mejor era no meneallo", como se lo advierte claramente por el hecho de que en esa bibliografía puntual que no omite un solo dato de importancia respecto a la personalidad de Juan Martí, no se menciona jamás, ni una sola insignificante y pequeñísima vez, ni en el texto ni en las notas, la obra más extensa de que hubiera sido objeto hasta entonces el personaje: "Une Enigme Littéraire".

Lo cual explica una vez más la diferencia entre estas citas indeterminadas, y la exactitud puntual y satisfecha de otras, a las que no falta ni el número de la página, como la que se hace del "Diccionario" de Lenz.

No resultó inútil el esfuerzo de colaboración tardío, indirecto y mitigado de Foulché-Delbosc.

Ante la alusión de D. Ricardo Rojas, D. Pablo Groussac tan esquivo en tratar el tema cuando las conferencias de 1919, replica briosamente. Por desgracia, no añade la "la posibilidad" apuntada por Foulché más que el amago de publicar "materiales" que nunca vieron la luz y que no suponen ni "un comienzo de prueba".

En cuanto a la suposición de que si Groussac dijo estar en posesión de esos "materiales", fué porque los poseía, equivaldría a incurrir en "la raison de sentiment ou la preuve d'autorité qui en fait les frais" ⁽¹⁾, tan justamente repudiadas por el propio interesado.

Llegamos al final de este prolongado ensayo y debemos explicar los motivos que nos han guiado a escribirlo.

(1) *Une Enigme Littéraire*, p. 2.

No ha sido inspirado por ningún apasionamiento, aunque trasluzca en ocasiones alguna vivacidad de impresión.

Era causada esta última por la curiosa actitud asumida por Groussac en el debate, agravada a partir de la réplica de Menéndez y Pelayo. Actitud a veces hosca y reticente; otras, solapada e insidiosa. ⁽¹⁾

Al estudiar esta controversia, sobre todo, en los tramos finales, diríase que el iniciador de la misma hubiese propendido con todas sus fuerzas a impedir llegara a ventilarse el viejo pleito y se viese a las claras de qué lado estuvo la razón ⁽²⁾.

No, porque en Europa ⁽³⁾ o en el resto de América hubiese duda alguna posible sobre el desenlace de la polémica, sino porque entre nosotros "la dictadura ejercida sobre los talentos y los caracteres" ha sido tal que, en más de un espíritu noble y culto encontraron crédito cordial los arrestos con que el viejo león se replegaba sin querer acusar el zarpazo recibido.

Son precisamente los admiradores de Groussac, de no basar su estimación en un criterio deportivo, los que menos deben lamentar el descalabro sufrido por él frente a Menéndez y Pelayo.

Antes de esa polémica, el que en ella llevó la peor parte "pris. par d'autres choses de (son) métier, plutôt américain" había descuidado las cosas de España. De haber tenido

(1) ¿Puede haber franqueza en una declaración como ésta: "el papel denigrativo que mi apasionado contrincante me atribuía nunca fué el mío, según pronto lo comprobaréis?" (*Crítica Literaria*, p. 2). Presentar a Menéndez y Pelayo como al contrincante "apasionado" de aquella contienda; pretender que los auditores de 1919 juzguen por lo que entonces se les diga de lo que le place retener y retocar de un libro de 1903, he aquí algunas de las agucias de Groussac.

(2) No es posible explicar de otro modo la enmarañada madeja de opiniones inconciliables mencionadas como concordantes; la limitación del plazo arrogado para la publicación de aquellos "materiales", de los que no hemos vuelto a tener la menor noticia; el dicitario para que, los "envidiosos o impotentes", pusieran en duda la existencia de aquellas pruebas jamás exhibidas y en las que había de creer como artículo de fe, etc. Actitudes, en resumen, no menos arbitrarias que las denunciadas en los cervantistas más incautos, sin que éstos, las agravasen con pretensiones intolerantes de "hombre de ciencia" que sólo rinde su acatamiento intelectual a los hechos comprobados.

(3) Véase el magistral estudio de Paul Hazard, "Don Quichotte de Cervantes", p. 55.

otro éxito en su controversia, habría continuado orientado hacia "les choses d'Europe" y no tendríamos quizás ni el "Santiago de Liniers", ni "Mendoza y Garay", ni "Los que pasaban" ⁽¹⁾, en resumen, algunas de las obras de Groussac por las que se siente más justificado respeto.

Como decía Menéndez y Pelayo, "la aventura es curiosa y tiene algo de ejemplar".

De no haber llevado ataque tan violento contra la pacífica grey de los cervantistas, Groussac no habría sido el primero en rodar, víctima en gran parte del propio ímpetu, en cuanto le faltó el punto de apoyo documental que descontaba por seguro.

Iniciada la polémica con mayor cortesía y humildad, poco habría significado el descalabro. Groussac hubiera podido reconocer su error y no dudo de que su actitud habría cobrado un valor de "seriedad, de probidad y de verdad", en completo acuerdo con la declaración de que "se trataba de uno de esos problemas a los que hay que solucionarlos científicamente" y no como intentaban hacerlos "niños inveterados que aceptaban las soluciones para ellos satisfactorias y rechazaban las otras, igualmente valederas, cuando contrariaban sus preferencias".

Ni la falta de acatamiento a la evidencia contraria, ni los argumentos con que reabrió la polémica, años después de muerto su principal contradictor, permiten presentar a don Pablo Groussac como al héroe del debate.

Desde cualquier punto de vista, y sobre todo, desde un ángulo moral, el triunfo correspondió a Menéndez y Pelayo.

¿Qué interés puede habernos movido a historiar esta controversia?

La preocupación por la influencia incesante que la obra de Groussac ejerce en nuestro medio y el deseo de que tal influencia se mantenga por lo que dicha personalidad posee de elevado y de fecundo.

(1) Lo mismo a raíz de la publicación de *Los que pasaban* (1919), que a propósito del estreno de *La divisa punzó* (1923) el autor de este ensayo ha manifestado, en "El Hogar" y "Vida Nuestra", opiniones coincidentes con las aquí expresadas respecto de la personalidad intelectual de D. Pablo Groussac.

No hay contradicción alguna entre la manifestación de ese propósito y la luz que hemos tratado de proyectar sobre lo que había de caduco y de reprehensible en esa personalidad.

Jacinto Benavente es autor irónico de una nueva bienaventuranza: "Bienaventurados nuestros discípulos, porque de ellos serán nuestros defectos".

Los defectos son sin duda lo más pegadizo, lo más fácilmente transmisible de los maestros a los neófitos.

No es el momento de señalar a cuál o a cuáles de los discípulos de Groussac han enriquecido, universal o parcialmente, las dotes de estilo y la perspicacia del maestro, pero es ya posible lamentar lo que se ha contaminado a sus imitadores de la iracundia verbal y de la obcecación dialéctica del modelo.

De ahí el estudio puntual y desinteresado que consagramos a las malandanzas que esas modalidades procuraron al más brillante y espectacular polemista que haya actuado en nuestro país durante los últimos cincuenta años.

Aún dotado de condiciones excepcionales, el escritor de esa índole, sea cual sea su buena suerte termina por comprobar la verdad del viejo adagio según el cual "el que a hierro mata, a hierro muere". Cuando en vez de amor por las causas defendidas, se ha luchado por el prurito orgulloso de evidenciar una supuesta invencibilidad, la derrota se torna inaceptable y se imaginan los peores expedientes para enmascararla.

Con lo cual se corre el riesgo de neutralizar la lección de "seriedad, de probidad y de verdad" patentizada otras veces.

Para concretarnos al ejemplo elegido, ¿de qué sirvió a la solución del problema planteado por la personalidad de Avelleda la polémica tan desconsideradamente iniciada por Groussac?

Absolutamente para nada. Algunos espectadores esencialmente ruines se divirtieron primero con las arremetidas de "Une Enigme Littéraire", otros, a veces los mismos, con el encontronazo documental en que Menéndez y Pelayo desarzonó a su adversario. El problema no dió un solo paso adelante.

Peor aún, el rencor por las injurias cambiadas tornó más difícil, en razón inversa del valor moral de los combatientes, el reconocimiento recíproco de los méritos respectivos.

La cuestión del "Quijote" apócrifo está hoy donde estaba antes de publicarse "Une Enigme Littéraire".

Y en compensación de tanta prosa inexpresiva, permítasenos resumir el tema con versos de Darío:

“Pasó una piedra que lanzó una honda:
Pasó una flecha que aguzó un violento.
La piedra de la honda fué a la onda,
Y la flecha del odio fuése al viento”.

De prestar alguna atención a estos incidentes literarios, se verá que esos versos no resumen tan sólo a la controversia sobre Avellaneda, sino a la casi totalidad de las polémicas.

Dumas hijo comparaba las opiniones con los clavos, porque cuanto más se machaca sobre ellas, mejor se las arraiga.

Es verdad. Para que las polémicas resultasen eficaces, los que intervienen en ellas deberían ser igualmente inteligentes y nobles, capaces por igual de reconocer la verdad que asiste al contrario. Y entre gentes así no hay polémica, hay a lo sumo conversación, discusión afable entre personas bien educadas de las cuales ninguna levanta el tono ni ofende a la otra. Interlocutores así no abundan y, por lo general, la expresión también es de Benavente, prefieren “contrapensar” a contradecir.

JOSÉ A. ORIA.

LAS ABREVIACIONES DE SEÑOR Y SEÑORA EN

FORMULAS DE TRATAMIENTO

Así se intitula el Capítulo VII de los *Problemas de dialectología Hispanoamericana* (Buenos Aires, 1930), del eximio fonetista e ilustre Director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, señor don Amado Alonso.

Este ligero estudio mío lleva, también, igual epígrafe, por la sencilla razón de que quiero hablar aquí sobre el mismo problema fonético, del cual, con erudición envidiable y magistralmente, habla el conspicuo Profesor de Filología Española, señor Alonso. Voy a ampliar el corto párrafo que escribí, hace once años, sobre los tratamientos *ña* y *ño*, en mi libro *Barbarismos fonéticos del Ecuador*, para complacer a tan docto colega, que me pide más noticias sobre lo que ocurre con estos tratamientos en el Ecuador.

En mi citado libro escribí estas ligeras notas: "Así como los *montubios* (campesinos) del litoral abrevian, siempre, la palabra *señor*, pronunciándola *ñor*, unas veces, y *señó*, otras, asimismo, los *chagras* o campesinos del interior, y demás gente vulgar, dicen *ña* por *niña*; y *ño* por *niño*; en otras ocasiones se oye, también, *niño* y *niña*. Creo que esta última pronunciación obedezca a influencias étnicas, ya que son peculiares de la gente india que habita en las aldeas interandinas". (Pág. 53, párrafo 53).

Según lo demuestran convincentemente los señores Alonso y Rosenblat, las formas *niño* y *niña* son de carácter bien hispánico, que se registran en la literatura medieval y que se usan hoy en muchas regiones de América y de España. (Nuevo Méjico, Colombia, Perú, etc.) véase *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, I, nota al § 127.

Los tratamientos de *ña*, en vez de *niña*, y de *ño*, por *niño*,

son generales en todas las ciudades y pueblos de la altiplanicie andina; los usan las cocineras, sirvientes y, en general, toda la clase llamada baja, inclusive la rural; es el tratamiento que dan a toda persona de las altas clases sociales. No hay diferencia de edades; sólo existe la social; y así muy bien puede ser *ño Luis* un niño de uno o dos años, como un viudo octogenario; igualmente, *ña María* puede ser una mujer de un año, como otra de setenta.

Bien puede ser que en su origen, es decir, en los primeros tiempos de la colonización española, las formas mencionadas, se derivaran, tal vez, de *señá* y *señó*, apócopies de *señora* y *señor*. Por desgracia no tengo material para documentarme. En la evolución lenta de estos tratamientos, *señor* quedó en *ñor*, y *señora* en *ñora*; luego se esquematizaron en *señó* y *señá*; y más tarde, en *ña* y *ño*, de uso vulgar, "como signo o señal de depreciación social", según la autorizada opinión de algunos fonetistas y dialectólogos modernos.

Pero, ahora, me refiero a la región interandina, las formas *ña* y *ño* no son otra cosa que aféresis de *niña* y *niño*, respectivamente. Esta es mi modesta opinión. Obvio es establecer este origen, por cuanto coexisten, en los pueblos y ciudades del altiplano las formas *niña-ño*, *niña-ño*, como voces isónimas de *ña* y *ño*. El señor Alonso que cita mi teoría, dice que ni fonética ni semánticamente se la puede objetar. ⁽¹⁾

No se olvide que los tratamientos *niña-ño* usa, preferentemente, la gente rural; y *ña* y *ño*, el vulgo de las ciudades, es decir, toda gente de servicio.

Personas ilustradas que han vivido en pueblos y haciendas de la región litoral me han asegurado que también es corriente el uso de las aféresis *ña* y *ño*, derivados de *señá* y *señó*, peculiares de esta región. Este tratamiento, me han dicho, se lo dan a personas de igual condición social, como simple testimonio de cortesía, en sentido familiar, o algunas veces, como despectivo. En este caso es indiscutible que las aféresis tantas veces mencionadas, proceden de los primitivos *señá* y *señó*.

(1) AMADO ALONSO, *Biblioteca de Dialectología hispanoamericana*. T. I, 424. *Problemas de Dialectología hispanoamericana*, 116. Buenos Aires, 1930.

como en Andalucía, Asturias y otras regiones de España y de América.

De lo expuesto se deduce fácilmente que dichos tratamientos (*ña* y *ño*) tienen, en el Ecuador, doble procedencia: en la Sierra o altiplano, son aféresis de *niña-ño*; y en la Costa, de *señá-ñó*. Muy conveniente sería averiguar si en otros pueblos de América acontece igual cosa.

En cuanto al tratamiento de *ñora*, aféresis de *señora*, lo he oído en boca del vulgo de las ciudades interandinas; lo da a personas de su misma condición social, pero de mayor edad, o con más dinero: *ñora* Carmen, puede ser una mujer de pueblo entrada en años, u otra, joven, pero adinerada.

Ñor, *señor*, usan los campesinos del litoral, en la misma forma que *señó*.

No tienen el mismo valor semántico, entre nosotros, los tratamientos *ña* y *ñora*, como en Méjico. Queda ya explicada la razón de esta diferencia ideológica.

El tratamiento *don* vuelve a ser de actualidad; pero no *doña*. Don ha estado casi olvidado por muchos años, pero ahora se lo oye cotidianamente, tanto entre la clase culta como en la vulgar, y aun en la rural. En realidad entre los campesinos se ha conservado y no repuesto el *don*, como signo o señal de atención y cortesía.

En el Ecuador no alternan jamás el tratamiento de *ñora* con *ña*; pero sí con *señá*, usado, acabo de decir, en el litoral ecuatoriano.

Son absolutamente desconocidas, entre nosotros, las formas *siña*, de Nuevo Méjico, e *iñá*, de Cuba.

Misia o *mísea* = mi señora, es corriente en casi todas las provincias del interior, en la misma forma y condiciones en que la usan en Colombia, Chile, la Argentina y en casi toda la América hispana. Es tratamiento de gente culta, para señoras casadas o viudas; pero, en estos últimos tiempos ha decaído mucho; parece que tiende a desaparecer. La pronunciación es aquí *mísea* o *misia*; nunca *miseá* o *misiá*, como lo anotan algunos tratadistas, tales como Cuervo, para Venezuela; y Segovia, para Chile.

Muy curioso es el caso, creo genuinamente ecuatoriano, de que *doña* sirva más bien para designar a las indias; ej.: *esa doña es joven* = esa india es joven; *oye, doñita, ven acá* =

oye, indiecita, ven acá. Son expresiones que cotidianamente se oyen en ciudades y pueblos del interior.

Refiriéndose al tratamiento *don*, dice muy bien el señor Alonso: "Vuelve a ganar terreno . . . pero ya no como privilegio de nobleza, sino como fórmula de mera cortesía". Este es nuestro caso.

También en Guayaquil y otras ciudades costeñas, se ha generalizado el tratamiento de *niña*, correctamente pronunciado; lo dan cocineras y sirvientes a las señoras y señoritas de la casa donde sirven. Para los varones tienen el de *señor*, sean jóvenes o viejos; y el de *niño*, para los niños.

Muy fácil es determinar la extensión geográfica de los tratamientos de *ña* y *ño* como aféresis de *niña* y *niño*: corresponde, precisamente, a la de las provincias interandinas del Ecuador; y como abreviación de *señá* o *señó*, a la extensión territorial de las provincias litorales. En la primera, o sea en la altiplanicie, se aplica dicho tratamiento para diferenciar la condición social; en la segunda, o sea en la Costa, sólo se usa como testimonio de urbanidad y cortesía, o mero tratamiento familiar; y en algunos casos, en forma despectiva, especialmente cuando lo dan a los negros.

Ojalá que esta ligera explicación sea del agrado de mi docto colega, señor Alonso.

GUSTAVO LEMOS RAMÍREZ.

Guayaquil, julio de 1933.

AGAMENON DE ESQUILO

VERSION RITMICA Y RECONSTRUCCION EXPLICADA

Opportet poetam poetae mentem interpretari.

JERARQUIA DE LOS AGONISTAS

<i>Protagonista</i>	AGAMENÓN. ATALAYA. NUNCIO.
<i>Deuteragonista</i>	CLITEMNESTRA.
<i>Tritagonista</i>	CASANDRA. EGISTO.

C O R O

DOCE MAGNATES DE ARGOS
(uno con actuación de Corifeo).

Sacerdotisas, Efebos, Satélites, Pueblo.

ESCENA Y ORQUESTA

En el tercer plano Argos, la ciudad del oro y la púrpura, la de elegantes y fáciles mujeres, de locúpletos palacios, de templos vetustos por arquitectura y sabiduría, la de alípedos corceles. A lo lejos el padre río Inaco y el pico Aracnaio, rudo vigía.

En el segundo plano la plaza de la Acrópolis: a su izquierda el micenaico palacio Atrida. Sus gradas se prosternan ante los tres ojos ceñudos de Zeus Lariceo y la columna fatídica de Apolo. En el primer plano el logeión desierto. En el hemicíclo de la Orquesta la thymeles y un rayo de luna. (1)

(1) Me permito recordar otras de mis versiones y reconstrucciones: Edipo Rey, Antígona, Hécuba, Hipólito, Medea, Las Bacantes.

Desaparecieron las Pléyades lluviosas. La noche estival de plenilunio se obscurece en su ocaso. Duerme la ciudad. Sus varones fuertes zarparon diez años ha contra Troya en los mil navíos de la flota Argiva, vengadora de la afrenta de Paris. Quizás descansa también la reina Clitemnestra, segura, pues sobre el terrado del palacio se desvela, velando como un perro, un guardián, uno de los personajes humildes del teatro griego, de quienes trató Antonio Maselli.

No por orden de Egisto, como en Homero, sino de Clitemnestra, el insomne Atalaya, perro y gato a la vez, desde el techo Atrida deberá descubrir la señal luminosa con que Agamenón prometió anunciar la victoria por medio de fuegos encendidos sucesivamente sobre los más altos montes, el Ida en la Troade, el Ermaio en Lemnos, el Athos en la Calcídica, el Macisto en la Eubea, el Mesapio y el Citerón en la Beocia, el Egiplanto en la Megárida, el Aracnaio en la Argólida.

No es por cierto el amor conyugal que hace solícita a Clitemnestra definida por Esquilo como "andróbulon", de voluntad viril. No en vano es hermana de Timandra y de Helena, a quienes Stesícoro apoda como bigamas, trígamas, adúlteras.

El Atalaya dirá: entorpece mi lengua un pesado secreto. Añadirá luego: tuviesen voz, hablaran estos muros.

Los motivos del mito y de su humanización dramática inspiran el tema melódico del Prólogo, en este teatro espectral de Esquilo y en este drama que es todo un sacrificio expiatorio; y subrayarán en paracatalogué o melólogo, según Plutarco, los primeros endecasílabos, trímetros yámbicos en el original. (1)

PROLOGO

EL ATALAYA. — (No apartando su mirada del Aracnaio).

¡Númenes, libertadme de este peso!

Ya desde un año sobre el techo Atrida
me desvelo velando como un perro.

Vi las fiestas nocturnas de los astros,
que traen al mortal, verano, invierno,
luceros del aurora y del ocaso,

(1) Véase mi Estudio Crítico: *El Teatro Espectral de Esquilo*.

dinastas refulgentes de los cielos.

Vigío aún tras la señal del fuego,
llamarada, que anuncie desde Troya
la gloria de su estrago. . . Así lo manda
de varonil mujer el alma ansiosa.

¡Noctívago, rociado lecho el mío,
ya no más por los sueños visitado!

En vez del sueño está a mi lado el miedo,
miedo de que el sopor cierre mis párpados.
Cuando cantar, canturrear pretendo
para hallar un antídoto al cansancio,
de este palacio el mal lloro y lamento,
como antaño en virtud no gobernado.

¿¿Qué no aparece el fin de mi tormento,
el buen anuncio del nocturno faro!?

(De pronto se dibujan sobre el horizonte obscuro las llamaradas, pregoneras de la caída de Troya. El Atalaya queda perplejo un instante, luego con regocijo exclama en anacrusis).

¡Oh, oh! . . .

¡Salud, oh faro que en la noche alumbras
como un Sol! Muchas fiestas, coros, danzas
surjan en Argos, pues la gloria es mucha.

De Agamenón avisaré a la esposa.
Que deje el lecho, y todos en las casas
con clamor, con fervor esas antorchas
saluden sin tardar. . . ¡De Ilión las torres
cayeron! Estas llamas lo pregonan.

(Con creciente júbilo y jactancia).

Soy el primero en preluar el canto.

¡Albricias por la suerte de mis dueños!

Tres veces seis señálanme los dados. . .

(Alude al número más alto en el juego con tres dados. o a la repetición del seis, tres veces consecutivas). •

¡La mano amada de mi Rey que llega
pueda, ojalá, tocar con esta mano!

(De súbito, con tristeza, bajando de tono).

Lo demás callaré. Mi lengua oprime,
más que un pesado buey, secreto impío.
Tuviesen voz, hablaran estos muros.
Digo al que sabe . . . al que no sabe olvido.

(Desaparece el Atalaya. Las señales de fuego se han apagado en lontananza).

P Á R O D O

(Se inicia la música de esta Párodó, que debe ser considerada, por su extensión y complejidad de evocaciones, como el canto inicial de toda la trilogía. Lentamente van entrando los Magnates de Argos, ancianos perseguidos por el incubo de la noche. Quizás quieren interrogar a Clitemnestra, quizás a sus propios espíritus acongojados por los diez años de la lejana guerra y por trágicos recuerdos. Los envuelve el tenue velo de la claridad del alba. Son doce Magnates, once en función de Coreutas y uno en la de Corifeo, que mirando hacia el palacio Atrida circundan rítmicamente el ara de Dionisos. Los músicos y sus directores no han de verse por el público. El metro del original es el anapesto, cuyos ritmos inspiran mi versión).

CORIFEO. —

Es éste el año décimo desde que Menelao,
el grande adversario de Priamo,
y Agamenón nuestro rey,
firme pareja de Atridas,
honrada por Zeus con dúplice cetro, con dúplice trono.
soltaron desde estas orillas
los mil navios de la flota Argiva,
vengativa, belígera,
alzando del pecho un potente grito de guerra,
como los buitres
cuando en torno al roto nido,
perdidos sus hijos, perdido su dulce cuidado,
con desesperado
dolor
remolinando van.

hundiendo en el aire el remo del ala;
y Apolo o Zeus o Pan
u otro Numen altísimo, oído
el aullido de sus altos, alados vecinos,
contra quien ofendíeralos guía,
aunque tardía, a la Erinnia.

Así el fuerte Zeus de los huéspedes,
por una mujer, que fué de muchos esposa,
contra Paris arroja
a los hijos de Atreo;
y con luchas sin fin que fatigan los cuerpos,
¡rodillas que en el polvo se reclinan,
lanzas quebradas en la arremetida!,
a Troyanos y Dánaos juntamente castiga.

Lo que ha de ser será:
se ha de cumplir el Destino.

Lágrimas, libaciones, sacrificios
no aplacarán la cólera divina.
Los sacrificios no levantan llamas:
el cielo rechazó toda plegaria.

Nosotros, carne anciana
sin precio, no admitidos en las naves,
nos quedamos aquí.

En el bastón sustentamos nuestras fuerzas flaqueantes...
no somos más fuertes que en la edad infantil.
Es inspirado por la misma esencia
el ánimo del niño y del anciano:
Ares no los gobierna.

¡Mísera senectud, marchitas hojas!,
sobre tres pies caminas;
más débil que la infancia
vagas. nocturno espectro en pleno día.

*(El canto languidecía en los versículos de la senectud amarga.
Lejanos cantos llegan ahora a la escena y a la orquesta ocu-*

pada por el Coro de los Magnates. Aromas de incienso y sahumerios se difunden en torno.

Aparece la reina Clitemnestra, rodeada de sacerdotisas y fámulas, que traen en sus manos ofrendas sagradas.

En vano los Magnates dirigen su saludo e interrogan a la reina. Muda para ellos, sólo absorta en su misterio, en su esquiliano silencio, ella cruza la plaza de Argos con el cortejo, en dirección a las aras expiatorias. Como en el pasaje coral que antecede, la voz del Corifeo será intérprete del pensamiento de todos los Magnates, que seguirán con la expresión cada una de sus palabras. Estas serán escandidas sobre el ritmo de la paracatalogué, eso es tendrán carácter de melólogo. La intensidad musical deberá ser medida adecuadamente, así que en ningún momento empañe la claridad del verso).

CORIFEO. — (*A Clitemnestra, en tono suplicante*).

Reina Clitemnestra,
hija de Tíndaro,
¿qué aconteció? ¿qué nuevas?
¿Por qué anuncios en todas
partes sacrificios ordenas?

(*Mirando hacia los templos*).

Las víctimas alegran los altares
de todas las deidades protectoras,
celestes, infernales,
Dioses de nuestro umbral y nuestra agora.

(*Las llamas de los sacrificios se reflejan en todas partes*).

Aquí, allí, la altísima llama
al cielo levántase,
alimentada por la caricia suave
del puro y sagrado óleo sin mezcla,
de tus regios depósitos ofrenda.
Habla: lo que es posible, lo que es lícito
revélanos.
¡Sé de estas ansias médico!
Ellas turban contrarias mi mente.

Pero al ver tanta ofrenda votiva,
surge en mí la esperanza . . . y las penas
insaciables, roedoras disipa . . .

(Clitemnestra, ahora invisible, parece irradiar en la escena sus pensamientos adversos. Sacerdotisas y efebos, cerrando el cortejo de la reina, se han detenido en la escena. Siguen en actitud religiosa las fases de la ceremonia. Su voz se asociará por momentos a la de los Magnates.

Estos rodean la thymeles o ara de Dionisos, cantando en coro. Se inicia el sistema estrófico en versos dactílico trocaicos con "ep hymnion" o estribillo).

Estrofa I

Celebre mi canto la fuerza, la ruta auspiciosa
de los héroes Atridas . . . Un soplo divino me inspira,
inspira mi estrofa:
cobra alientos mi edad.

(Las partes corales serán dichas con carácter de melólogo, eso es sobre un velo de música aulética y citarédica, por voces masculinas. alternando su recitación los Magnates).

MAGNATE I. —

El águila belígera auspició contra el reino de Teucro
a dos aliados, dos reyes de la joven helénica gente;
guió la venganza de dos tronos Aqueos,
armados de lanza su mano potente.

MAGNATE II. —

¡El rey de las aves dió su augurio a los reyes de las naves!
Dos águilas fueron:
toda negra la una, de cándida espalda la otra,
que junto al palacio,
a la diestra, que es la mano que arroja la lanza,
aparecieron
en el fulgor de los cielos . . .

devorando una liebre preñada,
caída en su fuga postrera.

(Ahora el ímpetu del himno se propaga a toda la orquesta y a la escena. La voz de las sacerdotisas y de los efebos se asociará a la de todos los Magnates, cantando el Ay Linos, uno de los antiguos cantos populares de la Hélade, en que se evocaba la muerte del hermoso adolescente. Toda la obra de este genio de Eleusis es una extensa canción popular y religiosa).

TODOS. —

Ay Linos, cantemos tu lúgubre canto:
pero llegue por fin la Victoria.

Antístrofa I

MAGNATE III (*paracatalogué*). —

Calcas, el sabio adivino,
en las dos aves rapaces,
devoradoras de la liebre, vió
simbolizados a los dos Atridas,
jefes de nuestra guerra.
Y así explicó el prodigio:
Con el tiempo esta armada
destruirá los baluartes de Priamo:
los muchos tesoros que el pueblo juntó
en sus torres,
la Parca ha de anularlos con furor.

MAGNATE IV (*paracatalogué*). —

¡Que de algún Numen el odio no empañe
el freno que ya
para Troya supimos forjar!

A esta casa es adversa la virgen Artemis,
y a las águilas, alados mastines de Zeus,
que devoraron la tímida

liebre y su cría.

¡La diosa aborrece el festín de las águilas!

TODOS (*canto*). —

Ay Linos, cantemos tu lúgubre canto:
pero llegue por fin la Victoria.

Epodo

MAGNATE I (*paracatalogué*). —

Es benévola esta virgen hermosa
a los tiernos cachorros de garrudos leones,
a todo agreste lactante,
a todos los hijos de todas las fieras.
Pero ansía se cumpla el augurio.
Favorables a un tiempo y siniestras
nos fueron las águilas.

¡Te invoco, oh Peán salvador!
Que Artemis con vientos contrarios
no retarde las naves helenas,
obligándonos a un sacrificio
sin festín, muy diverso, ominoso,
motivo de luchas domésticas,
fatales para un esposo.

¡Recrudece feroz, siempre alerta,
engañoso señor de la casa,
el rencor maternal, que no ceja!

Así Calcas cantó de las águilas
el augurio, al zarpar nuestra armada;
y al palacio real anunció
mucho bien y también mucho mal.

TODOS (*canto*). —

Concordes con él,
ay Linos, cantemos tu lúgubre canto;
mas la Dicha no tarde en vencer.

Estrofa II

(*Mientras en toda la ciudad arden los holocaustos, las Sacerdotisas entonan a Zeus su plegaria. Nótese los atributos del Zeus de Esquilo*).

SACERDOTISA I. —

¡Oh Zeus, quien quiera que seas,
si con este nombre te agrada te llamen,
con éste te invoco!

Si bien reflexiono, ¿con quién
compararte podría?
¡Oh Zeus, oh Zeus! Tú solo
ahuyentas, disipas
los vanos pesares de mi corazón.

Antistrofa II

SACERDOTISA II. —

Aquel que primero fué grande y brilló
por fuerza y poder. . .
grande fué: nada es hoy.

El que segundo reinó. . .
también vencido tuvo que caer.

Quien a Zeus con fe
su epinicio dedica,
logrará sabiduría.

Estrofa III

SACERDOTISA III. —

Zeus guió al hombre por las sendas
del saber;
con el dolor la experiencia
nos hizo obtener.
El recuerdo, la angustia

del pesar y el dolor,
en el sueño destilan
dentro del corazón;
y el hombre aunque no quiera se ilumina.
Desde su noble asiento
los Dioses poderosos nos dispensan
esta gracia divina.

Antistrofa III

(La humareda sagrada de los sacrificios evoca en el ánimo del Coro otro sacrificio, el de Ifigenia, propiciatoria a la vez e infausta víctima de la ambición de Agamenón. Sus voces, a quienes los instrumentos músicos en sordina prestarán ala y color, van tejiendo el lienzo doloroso del martirio de la mítica doncella).

SACERDOTISA I. —

El soberano mayor
de las naves Atridas,
Agamenón,
no despreció al adivino;
y así sopló en las fraguas del Destino.

Sin zarpar, ya sin víveres la flota
frente a Calcis sufría,
del Aulide en las costas fragorosas.

Estrofa IV

SACERDOTISA II. —

Vientos contrarios de Estrimón llegaban,
vientos de atrasos, de hambre y desabrigo,
perdición de los hombres,
de naves y de amarras exterminio.
Doble les parecía
el tiempo de la espera . . .
la flor de los Argivos parecía.

En el nombre de Artemis el profeta
aconsejó a los jefes un remedio
más grave que la amarga tempestad;
tal que al oírle entrambos los Atridas
la tierra golpearon con el cetro,
y no pudieron menos que llorar.

Antístrofa IV

SACERDOTISA III. —

Y el mayor de los héroes así dijo:
¡Triste suerte! Ay de mí, si no obedezco.
¡Triste suerte también si inmolo a mi hija,
ídolo de mi hogar,
y en un torrente de virgínea sangre
mancillo mis paternas
manos, junto al altar!
Nada de esto es sin mal.
¿Debo huir de mis naves,
y mi empresa dejar? . . .
¡La sangre de esta virgen se derrame!
Los odios y los vientos calmará.
Es mi deber, y para bien será!

Estrofa V

SACERDOTISA I. —

Así le ató el Destino a su coyunda.
Sopla en su mente el vendaval impío,
profano, impuro. . . su razón se nubla
meditando la audacia del delito.

La mísera demencia,
la consejera audaz,
audacia da a los hombres,
es esencia del mal.

Así atrevióse a ser
inmolador de su hija,

para salvar las naves . . .
en una guerra por una mujer.

Antistrofa V

SACERDOTISA I. —

Nada valió la súplica filial,
nada valió su rostro virginal:
los hombres sólo ansiaban pelear.

(Va llegando a su cumbre patética la expresión de la Sacerdotisa. Parece transfigurada en la misma virgen Ifigenia. Los Magnates de la Orquesta se han dividido en dos hemícoros. Los sacrificios de Argos no son ahora sino el sacrificio de Ifigenia. Esta es inmolada otra vez espiritualmente ante los ojos de los Argivos, no en la Aulide a la espera de vientos propicios, sino en la misma Argos, en este día de victoria. De la palabra divina del verso, como otrora de la ancha herida de su garganta, brota otra vez la sangre virginal. Todos están mudos e inmóviles escuchando a la encantadora. También la música, para escucharla, camina en puntas de pie, deja oír apenas sus acordes, latidos de angustia. . .).

El mismo padre tras la invocación
a sus ministros mandó
que cual tierna cabrita, sobre el ara
en sus peplos envuelta
con todo valor levantándola
supina la acostasen;
y de la hermosa boca sofocasen
la maldición contra su hogar
con fuerte con muda mordaza.

Estrofa VI

SACERDOTISA II. —

Sus encajes de croco
ella de pronto al suelo derramó:

lanzó con la mirada a sus verdugos
dardos de compasión.
Hermosa y pura
como en una pintura,
hablarles quiso... ella que tantas veces
los ricos convites del padre alegró,
que virginal y casta con su voz,
en triple libación,
la vida gloriosa
del padre querido, piadosa cantó...

Antistrofa VI

SACERDOTISA III. —

Cuanto luego siguió, lo ignoro y callo.
Pero el arte de Calcas
nunca ha sido falaz.

Con la experiencia del dolor enseña
al hombre el porvenir la eterna Dike.

Quien prevé su llegada se alegre...
sabe así anticipar sus suspiros.

(Las palabras brotan de sus labios con temblor de vaticinio).

La luz ha de llegar. con luz... de aurora.

(Se interrumpe. Clitemnestra se acerca, volviendo de los templos de Apolo Liceo y Zeus Nemeo. Erguida y arrogante se ha detenido junto a la estatua del Lariceo de tres ojos. Hacia ella dirige la Sacerdotisa, inclinándose, sus últimas palabras).

¡Luz propicia nos llegue, cual desea
este único sostén de la Apia tierra!

(Apia Tierra, Tierra del agua o de Apis, el Peloponeso y en particular Argos, la húmeda. Las melodías, los ritmos, las voces, las llamas se han extinguido. Silencio profundo, ansiedad estática son como un nimbo en torno a la Protagonista).

EPISODIO I

(Clitemnestra ha llegado al centro del logeión. Las Sacerdotisas y los Efebos se han apartado hacia ambos lados. Lo mismo habrán hecho las acompañantes de la reina.

De entre los Magnates de la Orquesta surge la voz del Corifeo. Interroga por segunda vez a la Dominadora de Argos, en nombre de todos los Magnates).

CORIFEO. —

Clitemnestra, obedezco tu poder.
Por ausencia del Rey, vacante el trono,
respetar a su esposa es mi deber.
¿Recibiste mensajes auspiciosos
o es sólo en la esperanza de algún bien
que ofreces hostias? Habla: oírte anhelo.
Mas si callas... respeto tu silencio.

CLITEMNESTRA. — *(Rompe por fin su mutismo característico del genio espectral de Esquilo. La mujer de ánimo viril quiso que se cumplieran los sacrificios sin manifestar otro motivo que su voluntad).*

¡Con buen anuncio, según nuestro adagio,
nace la aurora de la madre noche!
Oirás, como no esperas, fausta nueva.
¡Los Argivos a Troya han derribado!

CORIFEO. —

¿Qué dices? Tu palabra es increíble.

CLITEMNESTRA. —

Ilión es del Argivo. ¿No hablé claro?

CORIFEO. —

¡Oh gran placer que a lagrimar obliga!

CLITEMNESTRA. —

Patriotismo tus lágrimas revelan.

CORIFEO. —

Del hecho has de tener pruebas seguras.

CLITEMNESTRA. —

Las tengo, ¿cómo nó?, si un Dios no engaña.

CORIFEO. —

¿Consideras verdad visión de ensueños?

CLITEMNESTRA. —

Nunca creí en la mente adormecida.

CORIFEO. —

¿Vanos rumores tu ánimo pacieron?

CLITEMNESTRA. —

¿Piensas que soy adolescente necia?

CORIFEO. —

¿La ciudad desde cuándo fué vencida?

CLITEMNESTRA. —

Desde la noche que engendró este día.

CORIFEO. —

Tan rápido llegar no puede un Nuncio.

CLITEMNESTRA. — *(Con ademán de victoria, inicia el relato de las señales luminosas transmitidas, según lo acostumbraron antes los Persas, desde el Ida hasta Argos. Hefestos, dios del fuego, le ha sido propicio. Es él que con su*

tea ha comunicado la misma noche la derrota de Troya. La hábil simuladora se exalta. Su palabra evoca el tumulto de la carrera del fuego o lampadoforia. Los Argivos la siguen en su narración con el entusiasmo de las contiendas del estadio. La reina es la vencedora. Es una antorcha viviente, arrojada fulmínea desde la Troade a la tierra Inaquia).

Hefestos irradió un fulgor del Ida . . .
De luz en luz ha sido nuestro nuncio
el fuego . . . El Ida lo irradió al Ermaio
peñón de Lemnos, Lemnos a la cumbre
de Zeus, el Athos, que brilló tercero.
Altísima, por sobre el mar volando,
crece la furia de la alegre antorcha,
arroja como un Sol, toda oro y rayos,
su fulgor del Macisto hasta las rocas.
Y él solícito, pronto, no vencido
del sueño, alzó las llamas del mensaje.
Cruza la pira el curso del Euripo,
ya saluda a los guardias del Mesapio.
Fuego con fuego, anuncio con anuncio
urgen todos, quemando árida erica.
Siempre viva la luz no palidece,
traspasa, símil a festosa luna,
de Asopo la llanura. He aquí que enciende
el Citerón mil ínfulas de fuego,
he aquí que en torno a la veloz hoguera
atizan sus fogatas los custodios.
Saltó el incendio las gorgopias charcas,
y asaltados los picos de Egiplanto,
llamó a los guardias, les pidió más llamas
Todos, todos con ímpetu alentaron
luengas barbas de fuego, que más altas
que el Sarónico vértice eleváronse,
radiosas invadieron el Arácnico
peñón, de la ciudad rudo vigía;
y al techo Atrida así llegó la antorcha . . .
fué padre de su padre el fuego de Ida.
En la carrera de la luz gloriosa
mis custodios mis órdenes cumplieron.

Del último al primero los proclamo
vencedores. . . ¿Oísteis? El anuncio
que el Rey mandó de Troya, ¡así ha llegado!

(El Coro corona a la Reina con un grito de júbilo).

CORIFEO. —

A los Dioses, oh reina, daremos gracias.
Quisiéramos que ahora prosiguieras
para alegrarnos más. . . ¡Háblanos, habla!

CLITEMNESTRA. — *(Ante los Magnates, las Sacerdotisas, los Efebos y la exhausta gente de Argos desfilan escenas de devastación. Quisieran que nunca se acallase la palabra que intensifica y prolonga en su ánimo el goce de la buena nueva).*

¡Hoy son dueños de Troya los Argivos!
(Pausa).

De discordes clamor, pienso, retumba
la ciudad toda; que en la misma copa
vinagre con aceite derramando
verás cuán tenazmente se disocian.

Así de vencedores y vencidos
son diversas las suertes y las voces.

Llora el hermano junto a los despojos
del hermano; los padres, los ancianos
junto a los hijos que engendraron lloran
ya no con libre llanto y libre rostro
de sus amores la fatal congoja.

Tras la vigilia de sangrienta noche
hambre y cansancio al vencedor acosan;
corre por la ciudad, doquier consiga
saciarse y descansar. . . Todo es desorden.
Doquiera la ventura le va guiando,
aquí, allá, en las moradas de vencidos
troyanos, cada cual hase instalado,
contento pues al fin se ve al abrigo
de la helada inclemente. . . y sin alarmas,
del sueño gozará la noche entera.

¡Ojalá no profanen a los Dioses
tutelares de Troya y sus altares!
¡Nunca así quien venció será vencido!

¡Que ilícitos deseos no penetren
en su alma o los domine la codicia!

Les falta aún que obtengan buen retorno
a sus hogares; falta que recorran
en el estadio la segunda vuelta.

(La amonestación ominosa respecto del vencedor oculta una esperanza inconfesable. ¿Llegará o perecerá Agamenón?).

Mas si en algo a los Númenes ofenden,
se atraerán las Furias de los muertos
u otro mal que más rápido los pierda.

De labio de mujer oye el augurio:
¡Que triunfe el bien no con ambiguo rostro!
¡Buenos siempre serán del bien los frutos!

(Su sentencia ambigua anhela tan sólo el éxito de su perversa hazaña. Su fiebre no es fiebre de alegría).

CORIFEO. — *(Serenamente).*

Hablas, sabia mujer, como hombre sabio.
Oído tu relato fidedigno,
me dispongo a dar gracias a los Dioses,
que con gran premio nuestra obra premiaron.

(Clitemnestra abandona la escena con su cortejo. Quedan en la Orquesta los Magnates).

PRIMEROS ESTASIMOS

(Con figuras y gestos de ceremonia ritual el Coro acompañará esta plegaria, cuyas estrofas y antistrofas serán dichas alternadamente por los Magnates, divididos en tres "stojoi" o filas, transfigurados en sacerdotes de Zeus y de la Noche.

Todo el pasaje será ejecutado con el estilo de la mélica co-

ral, sobre las variaciones de los motivos fundamentales. Su metro original es en trocaicos.

El humo de la expiación empaña el alba victoriosa).

CORIFEO. —

Omnipotente Zeus, amada Noche,
que dádiva valiosa nos donaste,
que densísima red sobre las torres
de Troya desplegaste;

nadie, nadie por ti, joven o anciano,
pudo escapar la esclavitud funesta
o el infalible, sempiterno lazo
de la muerte siniestra.

¡Oh Zeus Hospitalario, me prosterno!
Contra Paris tiempo ha tendiste el arco;
y la flecha arrojada en buen momento
no se perdió en los astros.

Estrofa I.

Los que el golpe sufrieron reconocen
de Zeus la dura huella. ¡Zeus lo quiso,
Zeus lo cumplió! Quien dice que los Dioses
no infligen sus castigos

ni cuidan de alcanzar a quien profana
la fe intangible, tiene el alma impía.
Visita a su hora el Cielo las moradas,
de oro y orgullo henchidas,

de la prole de padres malhadados,
que más de lo que es justo, el fuego de Ares
con furor arrogante respiraron.
Viva yo sin pesares

con lo que basta al corazón sereno.
No hay torre, riqueza ni fortuna

que salve al hombre, si el altar enhiesto
de Justicia conculca.

Antistrofa I

Confianza ciega y mísera le arrastra,
la mala consejera, el triste engendro
del error y del mal. ¡Defensas vanas!
La culpa con el tiempo

brilla más, no se oculta. ¡Oh luz siniestra!
Falso oro por el uso ennegrecido
son los perversos. La verdad los sella.
Corren como los niños

tras el vuelo de un pájaro; y la patria
sufre por ellos maldición y males.
Ningún Numen escucha sus plegarias.
Borran a los infames

los Dioses inmortales. Tal fué Paris. . .
A la mansión de los Atridas llega:
de la hospitalidad la mesa, el cáliz
profana por Helena.

*(La expresión de Esquilo es más que imagen, es fantasma.
No se trata sólo de traducir el pensamiento palabra, sino el
pensamiento efigie).*

Estrofa II

MAGNATE I. —

¡Y Ella . . . a sus compatriotas el tumulto
del naval aparejo, los fragores
deja de armas y escudos,
llévase en dote a Ilión la muerte!

Osada más allá de toda audacia,
estas puertas transpone indiferente.

¡Con qué gemidos, relatando el hecho,
clamaban los profetas del palacio:

Oh dolor, oh Señor,
oh casa, oh lecho,
oh huellas del pasado amor!

Callado está el esposo,
muy sereno el aspecto en la desdicha,
altanero en su oprobio.

De allende el mar la deseada sombra
parece aún que en el hogar domina.

De las estatuas bellas
la belleza le irrita:
sólo mirar quisiera
a su única Afrodita.

Antístrofa II

Pueblan sus noches lánguidas visiones,
vano alivio del alma.
Cree vanamente que su amor contempla.
Ella de entre sus manos ya se escapa,
ya con alado paso en un momento
huye la imagen bella
por las sendas oscuras del ensueño.

Así, más cruel que imaginarse pueda,
vela el dolor en el hogar de Atreo.

MAGNATE II. — (*A la evocación de la injuria y de la aflicción de Menelao por el rapto y la fuga de Helena, siguen ahora los recuerdos de los horrores de la guerra.*

Todos estos motivos serán interpretados adecuadamente por la declamación y la melodía de la paracatalogué).

De la helénica tierra se marcharon
los hombres a la guerra. En cada techo
suspira la congoja desvelada.
Zahieren los recuerdos

el corazón, que sabe a quién ha dado
la postrer despedida.
En vez del hombre amado
regresan al hogar urnas, cenizas...

(El epinicio se trocó en epicedio. Con mirada telescópica domina todos sus horizontes desde Argos hasta Troya, pasado y porvenir, visible e invisible, humano y divino, odio y amor, regocijo y dolor).

Estrofa III

Ares, el cruel cambista
de las humanas vidas,
Numen de la balanza,
mientras chocan las lanzas,
remite desde Ilión a las familias
el grave y triste polvo de la hoguera;
con ornadas cenizas,
hombres fueron, no son, las urnas llena.

Todos lloran... y a uno alaban
maestro en la pelea;
y a otro, dignamente
caído en la refriega
por la mujer ajena.

Se murmura en voz baja...
contra los dos Atridas
bajo el dolor se arrastra
el odio... De la guerra
ellos fueron la causa.

(Un tropel de sugerencias desborda del verso).

Lejos yacen los muertos,
en las tumbas honradas,
bajo el muro de Ilión...

La tierra devastada
cubre al devastador.

Antistrofa III

(Las alas se repliegan en el templo de la sabiduría popular de los Siete Sabios. Zeus fué su primera palabra. Zeus será la última figura en la estela de sus aéreos mares).

MAGNATE III. —

Es terrible la sentencia
de la cólera popular.
Si te maldice el pueblo
pronto la habrás de pagar.

Como una sombra en la noche
me acecha algún gran dolor:
no tardaré en conocerlo
me dice mi corazón.

Los Dioses ven y no olvidan
al que muchas muertes dió.
Por fin las negras Erinnias,
con improvisa aflicción,
con brusco cambio de suerte,
al que afortunado fué
en ofender a Justicia,
le humillan en lobreguez.

La mucha gloria envidiada
es perdición del mortal:
contra él de Zeus la mirada
arroja el rayo fatal.

Sólo estimo la ventura
que sin envidia gocé. .
Derribador de ciudades
nunca, ojalá, pueda ser.

Así pueda haber logrado
la servidumbre evitar;

no ver esclavos mis años
bajo ajena potestad.

(Todo hasta ahora se ha desarrollado en la penumbra espectral del crepúsculo matutino. Nieblas de inciensos, nieblas del alba tornan casi invisible la escena. Troya ha caído. ¿Fue acaso un sueño? Ya el Coro había dicho a Clitemnestra:

“¿Consideras verdad visión de ensueño?”

Es de mañana. El Sol presta realidad a las cosas. Troya ha caído. No sólo. La nave de Agamenón arriba a las playas de Argos. ¿Cuánto tiempo medió entre el anuncio de Hefestos y la llegada del Rey? Nadie podrá decirlo, ni la misma Clitemnestra. El arte y el sueño dijeron al tiempo: corre, detente, no existas. ¿Fue en esta alba, en la anterior o en alguna de las que precedieron que se supo en Argos la caída de Troya? Ninguno de los Argivos podría asegurarlo. Todo fue encantamiento desde aquella alba. Se interrumpió toda otra vida. No se vivió desde aquella hora sino aquella sola hora. La vida se tornó estática. El instante sublime se grabó en los ánimos. Su resplandor borró toda realidad. Desde aquella mañana no hubo en Argos sino este amanecer de cantos, inciensos y sacrificios. Esta aurora no ha cedido lugar al tiempo, no le ha permitido avanzar, invadir sus campos. Sólo ahora cede y se va, deja el paso a este día en que llegan de Troya las naves vencedoras, los héroes, el nuncio del Rey y el mismo Agamenón).

EPISODIO II

(Los Magnates de Argos se disponían a retirarse. Se detienen al oír tumulto y clamores que se elevan por la ciudad.

La escena brilla de luz y de ansiedad.

Fue divisado a lo lejos el Pregonero, que se acerca con rápido paso.

Los clarines de los atalayas anuncian su llegada.

Los Argivos abandonan sus casas. Muchos aun no creen.

Entre los últimos fulgores de las melodías que siguieron al epinicio, y que se han resuelto en angustiosos toques de expectación general, se consigue oír el siguiente diálogo entre el pueblo, en esta estrofa que se reanuda al canto anterior con carácter de epodo).

UN ARGIVO. —

Anuncio de fuego, pregón de la gloria,
con alas de fuego por Argos voló.

OTRO. —

¿Quién sabe si es nueva de cierta victoria
o si es el engaño divino de un Dios?

OTRO. —

¿Quién tiene la mente de un niño o de un loco,
que el alma le encienda una vana señal?

OTRO. —

¡Fué sólo una llama! Pues dentro de poco
la voz que desmiente le hará suspirar.

OTRO. —

Mujer nos gobierna. En ella no es falta
la aun no segura victoria cantar.
¡Su crédula frente qué pronto se exalta!
¡Las glorias que sueña qué pronto se van!

(Nadie en la escena. Desde la Orquesta todos miran hacia la playa).

CORIFEO. —

Sabremos ya si la señal alterna
de fuegos y de antorchas esplendentes
fué veraz o llegara cual ensueño,
dulce visión engaño de la mente.

Desde la playa un pregonero llega . . .

Ramas de olivo sus facciones sombran.
Le veo y me atestigua su carrera
del lodo hermano sitibundo, el polvo.

No sin voz, no con humo y llamaradas,
no con ramas silvestres hablará.
Con clara voz confirmará el anuncio.
¡Que otro anuncio no sea! . . . Añada, añada
a la verdad del fuego más verdad . . .

Quien lo mismo a la patria no desea
pueda del mal mal fruto cosechar.

PREGONERO. — (*Llega corriendo: se echa boca abajo al suelo; besa la tierra. Es otro de los personajes humildes de la tragedia griega, humilde pero ni mediocre ni convencional*).

¡Oh patrio suelo de la tierra Argiva,
en esta aurora del décimo año, vuelvo
a ti, sola esperanza que se cumple
de todas mis fallidas esperanzas!

No soñaba morir en tierra Argiva,
aquí hallar mi rincón, dulce sepulcro.

Y ahora, salve oh tierra, salve oh lumbre
del Sol y Zeus supremo rey del mundo
y tú, Pitio señor, que ya no arrojas
del arco a nuestros pechos tus saetas.
Si en Escamandro asaz nos perseguiste,
hoy concédenos paz, danos reposo,
numen Apolo . . . ¡Oh Dioses de las pugnas,
a todos os suplico! . . . Oh mi patrono
Hermes, oh pregonero, honor y gloria
de pregoneros, oh vosotros héroes,
que muriendo nos disteis la victoria,
recibid al ejército que vuelve,
que de las lanzas se salvó de Troya.

Salud, regia morada, amados techos,

templos, Dioses que dora el Sol de Oriente,
recibid todos, tras de larga ausencia,
a vuestro Rey, con relucientes ojos.

Vuelve irradiando luz en la alta noche,
de todos luz Agamenón supremo.

¡Saludad, cual merece, al Soberano!
Con la azada de Zeus el Justiciero,
derribó a Troya, devastó sus llanos,
destruyó los altares y los templos,
(*Justamente lo que deseaba Clitemnestra*).
la estirpe toda del solar troyano.

Tal freno impuso a Troya y victorioso
el Atrida señor, el venerando,
vuelve, el hombre más digno entre los hombres
de ahora. No dirán Troya ni Paris:
Fué mayor que el castigo nuestro ultraje.
Del hurto enmienda aquél pagó y del rapto:
perdió su presa; hogar y estirpe y patria
asoló con el más trágico daño.
¡Doble mal por el mal que nos causaran!

(*Los Argivos escuchan en silencio, conmovidos, la fausta
nueva. Forman un marco de estupor y de afecto.*

*En los Magnates, divididos en hemicoros, la emoción se en-
noblece en mayor dignidad del gesto y de la mirada.*

El Corifeo expresará el común estado de ánimo).

CORIFEO. —

¡Salud, oh Nuncio de la flota argiva!

PREGONERO. —

¡Soy feliz! Vivir más, Dioses, no quiero.

CORIFEO. —

¿Te apenó la nostalgia de la patria?

PREGONERO. —

Tanto que el gozo a lagrimar me obliga.

CORIFEO. —

Tu dulce enfermedad he compartido.

PREGONERO. —

Habla más claro al corazón amante.

CORIFEO. —

Mi amante corazón también sufría.

PREGONERO. —

¿La patria ansió a sus hijos que la ansiaban?

CORIFEO. —

Gimió en la espera el alma entristecida.

PREGONERO. —

¿Por qué adverso dolor sufristeis? . . . ¡Habla!

CORIFEO. — (*Incisivamente*).

Desde ha tiempo es mi fármaco el silencio.

PREGONERO. —

¿Alguien, ausente el Rey, osó oprimiros?

CORIFEO. — (*Evasivamente, ocultando su pensamiento*).

Digo cual tú: ¡dulce hoy fuera la muerte!

(*El trágico secreto de la traición de Clitemnestra, que primero asomó por labios del Atalaya, vuelve ahora a hurgar el ánimo del Corifeo; pero la palabra retrocede espantada. El Pregonero no alcanza a comprender el significado de las últimas frases veladas; e interpretándolas como si se refiriesen a las angustias de la ausencia soportadas en Argos, contrapone a éstas las penurias y dolores de la guerra bajo los muros de Troya*).

PREGONERO. — (*Levantando al cielo las manos, en expresión de gracias*).

¡Todo bien terminó! Del largo tiempo
varias las suertes son, ora propicias,
ora contrarias. . . . ¿Quién, sino los Dioses,
transcurre sin pesar todos sus días?

¡Si te contase todo lo pasado,
las angostas yacijas en las naves,
las horas y los días sin descanso,
las insomnes vigilijs en las noches!
¿Qué no sufrimos, qué no soportamos?

Del cielo y de la tierra los vapores
mojaban nuestros míseros camastros
bajo el muro enemigo. ¡Oh rotas vestes,
oh cabellos hirsutos cual de fieras!

Nada diré del avicida invierno,
del crudo soplo de las nieves de Ida,
ni del calor, a la hora que en sus cuevas
meridianas, sin viento, sin espumas,
el mar se acuesta y lánguido dormita.

¿Por qué quejarme aún? Pasó la cuita,
también pasó el sufrir de los caídos:
los muertos no desean ya la vida. . . .
Y es vano que llorando a los extintos
el que vive maldiga de la suerte. . . .

Por siempre os digo adiós, recuerdos tristes.
Para mí, para todos los supérstites,
lo ganado fué más que lo sufrido.

Ante la faz del Sol gritemos ¡gloria!
Por tierra y mar dirá la fama eterna:
¡Los Argivos, que a Troya destruyeron,
a los Dioses de la Hélade ofrendaron
ricos dones, atávicos trofeos!

Ahora oíd! Para Argos y sus héroes honores preparad; y a Zeus dad gracias, que victoria nos dió. ¡Sabéis los hechos!

CORIFEO. —

Me convenció tu hablar. No he de negarte que ama el anciano averiguarlo todo.

(En este momento avanza hacia el Pregonero la reina Clitemnestra. La rodean como sombras sus acompañantes, guardias y fámulas. Se detiene, observando al Pregonero).

CORIFEO. — *(Saluda a la Reina sin interrumpirse).*

¡Cómo se alegrarán los del palacio . . .
y Clitemnestra! . . . ¡Albricias para todos!

CLITEMNESTRA. — *(Habla para iniciar la trama de su engaño, sabiendo que el Pregonero referirá sus palabras a Agamenón que llega. Así éste recibirá por boca del heraldo la primera impresión de confianza respecto de su esposa).*

Alcé en la noche un grito de alegría cuando brilló, primer anuncio, el fuego señalando de Troya la caída.

Alguien dijo en mi contra: ¡De esas llamas presumirás que Ilión ha perecido?
¡Corazón de mujer fácil se exalta!

Sus palabras tildábanme de necia. No obstante yo inicié los sacrificios. Entonces aquí, allí, por Argos toda, con femenil estilo se elevaron estrofas de plegarias y de augurios, y en los sagrados templos se adormía la llama viva con fragante incienso.

(Al Pregonero).

Y ahora lo demás no nos anuncies;

quiero oirlo del labio de mi esposo,
quiero le recibamos cual merece.
Todo lo he de aprestar sin más demora.

Llega mi Rey a la paterna orilla . . .
¡Alba feliz, en que la amante esposa
al esposo que vuelve de la guerra
salvado por la gracia de los Dioses
abre del casto hogar la ansiada puerta!

(Personificándose en enfática hipocresía).

Esto dile a mi esposo; y que en seguida
venga, que arde de amor Argos entera.
Dile que aquí hallará a su esposa digna
cual la dejó, fiel perro de esta casa,
amante de él, a su enemigo adversa,
siempre en todo la misma . . . ningún sello
del deber quebranté en la larga ausencia.
antes me sumergiera en bronce hirviente
que del hombre gozar por mi vergüenza.

(Con su cortejo, vuelve a entrar en el palacio. No escuchará al Pregonero. Es la Reina. Todo, ya lo ha dicho, quiere oirlo de boca de su esposo. No obstante sus derivaciones míticas e históricas, Clitemnestra es creación de Esquilo. Esquilo además señala la epifanía del agonista trágico. El héroe mítico resucita reencarnado en el luchador de la tragedia humana. Es el héroe hombre, héroe de la vida, de la energía occidental, de la "gnome", del humanismo. Es el futuro hombre helénico, romano, renacentista, cristiano, que unificará al mundo. Ojalá de ese trigo hagamos siempre nuestro pan. Pero el pan hay que volver a hacerlo cada día. La evolución es ley de la vida. La vida se alimenta de la vida. La tragedia de la "gnome", de la razón, se intensifica con los siglos. Es la herencia de Prometeo. El Paraíso terrenal está cada vez más lejano. El hombre fatalmente se esfuerza para invalidar los frutos de la redención divina. Saludan a la Simuladora que se aleja, las primeras palabras del magnate Corifeo).

CORIFEO. —

No es jactancioso que mujer honrada
elogie su virtud cuando es sincera.

*(El Pregonero está a punto de encaminarse hacia las naves.
Le retiene la pregunta del Magnate Corifeo).*

CORIFEO. —

Escucha, Pregonero. ¿Con vosotros
vuelve también ileso Menelao,
el héroe predilecto de esta tierra?

PREGONERO. — *(Después de alguna incertidumbre).*

Si os dijera mentiras agradables
no gozarais sus frutos largo tiempo.

CORIFEO. —

¡Que la verdad nos sea favorable!
En vano la ocultamos cuando adversa.

PREGONERO. —

Digo en verdad que el héroe con sus naves,
de nuestra flota desapareció.

CORIFEO. —

¿Zarpó quizá de Troya sin vosotros,
o alguna tempestad os separó?

PREGONERO. —

Diste en el blanco como buen flechero.
Brevemente expresaste un gran dolor.

CORIFEO. —

¿Qué fama corre de él entre los náuticos?
¿Vive en alguna playa o pereció?

PREGONERO. —

Nadie sabe: se ignora todo indicio.
¡Lo sabe el padre de la tierra, el Sol!

CORIFEO. —

Nárrame cómo la ira de los Númenes
tormentosa las naves sumergió.

PREGONERO. —

La alegre voz de este preclaro día
no debieran manchar tristes relatos.
Ingratitud contra los Dioses fuera.
Cuando a su pueblo nuevas dolorosas
de derrota y de estrago un nuncio trae,
y con marchito rostro a todos hiere
relatando como Ares, el sangriento,
con su dúplice azote a tantos hombres
de tantas casas arrojó a las lanzas
y al yugo postrimero de la muerte;
al llegar con tal fardo de desdichas
cante, es justo, el Peán de las Erinnias.

Mas cuando llega nuncio de victoria,
y la ciudad feliz se regocija,
¿por qué mezclar al buen anuncio el triste?
¿Por qué habré de narrar que a los Helenos
persiguió la tormenta no sin la ira
de los Dioses?. Oíd. Se conjuraron
dos otrora entre sí fieros rivales
agua y fuego, estrecháronse en alianza,
en daño de la flota miserable.

*(¿Qué actor interpretará el vigor descriptivo de Esquilo?
Sus imágenes se sobreponen y enlazan como fantasmas).*

Se irguió en la noche rebramando el mar.
Entre sí destrozábanse las naves,
rebaños en poder de vientos tracios,
exaltadas, chocando por los rostros;
y en un turbión de lluvia y tempestad,

ebrio pastor con furia las acosa,
hundíanse en la negra soledad.
Cuando del sol la claridad brilló,
florece vimos todo el mar Egeo
de fragmentos navales y cadáveres . . .

A nosotros con nuestra nave ilesa
algún Dios, no mortal hombre, sentado
al timón, nos salvó de la tormenta.

La Fortuna saltó sobre la nave,
que no la hundiese el vértigo de la ola
ni a peñascosas costas la arrastrase.

Escapados del piélago de muerte,
el Sol volvió, no así nuestra esperanza.

El corazón rumiaba la congoja
por las almas, las naves extinguidas,
cenizas derramadas en las olas.

Si alguno de ellos vive todavía,
pensará que nosotros perecimos:
de ellos lo mismo nuestra gente opina.

¡Cúmplase lo mejor! ¡Que Menelao
llegue primero y sin tardar roguemos!

(Auguralmente).

Si este Sol le contempla aún viviente,
si Zeus no quiso exterminar su estirpe,
no es imposible que a la patria vuelva.

(Pausa).

Esto has oído: la verdad oíste.

(Conmovido, con rápido paso característico de los pregoneros, se aleja en dirección al mar).

SEGUNDOS ESTASIMOS

(La escena se puebla de sugerencias. La ancha vena evocadora abierta por el Nuncio vierte en todos los corazones una

mélica de aulos y cítaras. De tantos horrores, de la guerra y de su odisea fué manantial la belleza de Helena. . .

El lienzo de los recuerdos se despliega en vuelo de imágenes, en variada cinesis.

Durante todo este final lírico la música y la danza se entrelazan con la poesía en torbellinos sonoros y plásticos. Se ensancha entre las angustias del pasado y del porvenir el marco de este primer cuadro, para poder encerrar dentro de poco la figura del héroe que aparecerá en él por sortilegio, como en el espejo órfico, el héroe Agamenón, que vuelve en luz y atmósfera de funestos contrastes.

¡Agamenón! Victoria, derrota; Helena, Clitemnestra. . .

Cantos corales y solos, sinfonías y monodías, figuras de éxtasis y de congoja. . . Lo indefinible logra su expresión en los conjuntos armónicos. La danza de sacerdotisas, vírgenes, efebos, subrayada por el negro dibujo de lentos pasos y negras estrofas de los Magnates, se desarrollará serena, expresando plásticamente la emoción: será como una animada escultura.

El músico distribuirá las partes según su inspiración.

La poesía será ora declamada sobre música por una o más voces, ora cantada por voces solas y corales, masculinas y femeninas o por separado. La instrumentación y la melodía evocarán los modos griegos, adaptándolos a la técnica y a la sensibilidad actuales.

Las estrofas y antistrofas de temas pasionales y eróticos sobre Helena y Paris serán dichas por voces blancas; los temas del odio y de la guerra por voces marciales; los de plegaria, gnómicos y hieráticos, por coros promiscuos.

En este estásimo también de ritmo trocaico logaédico, alcanza todo su esplendor la realización de la fusión de las artes, dramatizadas en la tragedia. Es una ceremonia pública celebrada con discordante ansiedad).

Estrofa I

(Lánguido, voces blancas, canto y melólogo alternados).

*¿Quién con cabal acierto
Helena te llamó?*

Alguien . . . alguien . . . , a quien no conocemos,
profeta de tu vida,
tu Destino en tu nombre pronunció.

¡Oh nuera de las guerras,
oh nuera de las ruinas!
¿quién te ha llamado Helena?

(La angustia se complace en jugar con los significados griegos del nombre de la hermosa Helena).

Helena significa perdición,
perdición de las naves:
tu belleza perdió
naves, hombres, ciudades.

(De un tema de amor brota el de la guerra).

Lejos del velo lánguido
del tálamo nupcial,
en alas del gran Céfiro
huyó Helena fatal.

(Por las arterias corren rútilas llamas de incendio, que humean y estallan en la boca del Coro agitado y múltiple. El tema es un cráter en erupción).

Miles y miles de hombres embrazan los escudos . . .
corren tras de su huella, son cazadores rudos;

sus remos ya invisibles han tocado la tierra
sombreada del Simois, para sangrienta guerra.

Antistrofa I

Parentesco, que tienes de duelo la acepción,
el odio que no cesa te persigue hasta Ilión.

Con el tiempo vengaste la cobarde impiedad

hacia el Zeus de los huéspedes y la hospitalidad.
Murieron los Priamidas, que con himnos de fiesta
cantaron ¡Oh Himeneo! en la boda funesta.

Desaprendió los himnos la vetusta ciudad:
hoy suspira epicedios y trenos de piedad.

Hoy a Paris le llaman esposo aborrecido:
de los Troyanos, claman, la sangre él ha vertido.

Estrofa II

*(Un narrativo sobre música aulética es declamado por un
Magnate en un solo con voz de bajo).*

Un hombre crió un león, que de su hogar amado
luego fué perdición. Apenas destetado,

iniciando su vida, érase manso y quieto,
juguetón con los niños, con los viejos discreto.

¡Cuántas veces festoso, si el hambre le apretó,
meneando la cola, a sus manos miró!

Antistrofa II

Mas como hubo crecido, mostró su dilación
el instinto heredado de su padre el león.

Agradece el cuidado que el amo le tuviera,
despedazando ovejas con garra carnicera.

Mata y come a su antojo sin más venia ni halago;
mancha toda la casa en sanguinoso estrago.

Amenaza a los dueños la misma horrible suerte.
Quiso un Dios que criaran en su hogar a la Muerte.

Estrofa III

(*Vuelve con obsesión el tema de Helena. — Voz de soprano*).

¡Tal de Ilión a las torres un día llegó Helena!
Su belleza es encanto, como la mar serena...
Dulce, valiosa prenda... flechas sus ojos son,
rosa de los amores, que abrasa el corazón.

(*Coro de todas las voces*).

Se envileció la hermosa con caricias fatales,
esposa y concubina que causó tantos males.
Zeus, vengador del huésped, contra Priamo la guió.
Fué Erinnia: de las madres las lágrimas bebió.

Antistrofa III

(*Coro hierático de hombres solos*).

Un conocido adagio de provector renombre
dice así: La perfecta felicidad del hombre
cólcase con los hijos: no estéril morirá.
Mas de esa dicha para su estirpe brotará
la insaciable desdicha. — Es otra mi opinión.
Tan sólo la impiedad, sólo la mala acción
engendran con el tiempo prole digna del mal.
¡La estirpe de los justos siempre feliz será!

Estrofa IV

(*Continúa el coro de hombres solos, en tonos siempre más bajos*).

Tarde o temprano, cuando llega la hora fatal,
suele una antigua culpa nueva culpa engendrar

en daño de los hombres . . . es nuevo odio a la luz,
invencible demonio, audacia sin virtud,
de casas y familias obscura destrucción,
del todo semejante al mal de que nació.

Antístrofa IV

(Final del cuadro, cantado y danzado. ¡El himno se eleva una vez más y vuelve a apagarse lentamente en la sentencia serena de esta antístrofa. La expresión mímica será síntesis viviente de todo el anterior tumulto).

Justicia resplandece en la vivienda ahumada,
y sólo glorifica vida frugal y honrada.
Su mirada apartando, aléjase del oro
fruto de impuras manos. En pos de su tesoro
marcha a la Santidad. No adora el poder ruin
de riquezas infames. ¡Lo guía todo a su fin!

(El alba desnuda se atavía en colores de aurora. Todos los brazos de Argos despierta tiéndense hacia AGAMENÓN, visible a las miradas del espíritu).

INTERVALO

EPISODIO III

(Los rayos de la mañana festonan el cortejo del Rey que llega. Carros, guerreros, esclavos, esclavas, botín de guerra, siguen desfilando helénicamente, no como en la tragedia de Atio criticada por Cicerón. Las velas del alma flamean agitadas por los aires de la música marcial. Aparece por fin la "apene" de cuatro ruedas de Agamenón. Es el mismo carro micenaico, de derivación egipcia. Se detiene a la entrada de la escena, en la extrema derecha. Sobre otro coche está Casandra, la hermosa profetisa, la real esclava. Frente a frente se halla Agamenón

de su palacio que se eleva a la extrema izquierda, y parece por momentos que asuma los rasgos de la pétrea Esfinge.

Una voz resuena, intérprete del ánimo de todos, la del Corifeo).

CORIFEO. —

¡Llegas, por fin, oh Rey,
oh destructor de Troya,
oh progenie de Atreo!

¿Cómo llamarte,
cómo agasajarte,
sin apocar ni exceder
la gloria que supiste merecer?

Muchos de los mortales,
transgrediendo lo justo,
antes que ser prefieren parecer.

Los veis prontos a llorar
con el malaventurado
sin que en su pecho haya entrado
ni compasión ni pesar.

La dicha con el dichoso
mientras pretenden fingir,
veis cómo fuerzan sus rostros
a falsamente sonreír.

(El Corifeo habla al Rey con respeto, pero con la sinceridad que su carácter de Magnate le otorga).

Pero al buen conocedor
de sus ovejas, no engañan
miradas de adulador,
ni la amistad harto aguada
que simula admiración.

No te negaré que cuando
de Helena en pos te lanzaste

con las naves y las gentes,
te noté de hombre insensato,
mal piloto de la mente.
Contra nuestra voluntad
a la audacia de la muerte
tú nos ibas a arrastrar.

Hoy con amistad serena
y alma no superficial
digo: toda pena es buena
si se consigue triunfar.

(En nombre de los Magnates el Corifeo reconoce ahora la autoridad del Rey como supremo juez, y vuelve a entregarle el mando).

De los que en esta ciudad
viven como ciudadanos,
quién fué justo y quién fué malo
con tiempo y juicio sabrás.

(Todas las miradas pesan sobre Agamenón, el Rey triunfante. Es el héroe, el genio, como Napoleón, como Julio César. Resume en sí la hazaña incomparable, militar y social, la afirmación de la civilización occidental).

AGAMENÓN. — *(Dirige sus ojos a las muchas efigies de los Dioses patrios).*

¡Argos primero y Númenes indígenas,
es justicia os salude . . . oh protectores
de mi retorno y de la justa enmienda
que infligir supe a la ciudad de Priamo!

(A la multitud).

Los Dioses apoyaron nuestra causa
no con palabras: su sangriento voto
contra Ilión y su estirpe firmemente
arrojaron en la urna de la Muerte.

A la urna opuesta, sin poder colmarla,
sola Esperanza dirigió sus manos.

Alta brillar parece en la humareda
Troya caída, vive en la ira de Ates.
Su chispa moribunda aun exhala
pingüe aliento de gloria y de riqueza.

(El vencido perdura en la fama del vencedor).

Paguemos a los Dioses el tributo
de la memoria y de las muchas gracias.
De nuestro odio la red logró su presa.
Para vengar a una mujer, saltó
a la hora del ocaso de las Pléyades
la fiera Argiva, prole del caballo,
heroico pueblo agitador de escudos,
y la ciudad troyana destrozó;
león hambriento que escaló las torres,
se hartó en beber, lamer sangre de reyes...
Para los Dioses pronuncié este exordio.

*(Dirigiendo sus palabras al Corifeo en particular, a los
Magnates y al Pueblo en general).*

En cuanto a tus sentencias que recuerdo,
digo y pienso cual tú: de pocos hombres
la índole es tal que aplaudan sin envidia,
del amigo feliz la fausta suerte.
Mustio veneno el corazón inquina,
nutre el mal, duplicando su pesar,
agrava el mal del mal y sólo sabe
ante la dicha ajena suspirar.

No me engaño: os diré, puesto que leo
mejor que en un espejo el alma humana,
falsa imagen de falsa sombra fueron
muchos que ser amigos ostentaban.

Sólo Odiseo, aunque la vela alzara
mal de su grado, apenas en el yugo,
fué mi fiel compañero de la arada.

¡Quizás vive, quizás ha perecido!
En cuanto a la ciudad y nuestros Dioses,
en pública reunión lo que convenga
resolvamos; así que el bien presente
se prolongue, ojalá, por largo tiempo.

Entro ahora en mi hogar, en mi morada . . .
y ante todo a los Dioses mi derecha
levanto. Fueron ellos que me enviaron,
ellos que me trajeron.

¡La Victoria,
que me ha seguido, aquí su pie detenga!

(Está a punto de descender del carro. De súbito se detiene al divisar a Clitemnestra que, seguida de sacerdotisas y jóvenes mujeres aparece entre la alta columnata del palacio Atrida. Sus fámulas traen ricas alfombras de flamígera púrpura. El rojo y adverso resplandor de las pupilas de la Reina es mitigado en el contraste, y hasta su roja sangre ha palidecido en su rostro insomne, hipócrita y lujurioso. Pero la voluntad, motor infatigable que la empuja subconcientemente y se asimila al Destino, no desfallece ante ninguna situación de peligro. Camino de púrpura, camino de sangre, pensó la sanguinaria simuladora, ha de ser el que lleve al Rey a su baño de muerte.

Agamenón la mira estupefacto. Ella no se atreve por el momento a fijar su mirada en él. Ambigua, pero insinuante, dirige sus primeras palabras a los Magnates. En trágica oposición, mientras buscará la frase del amor hallará a menudo la del odio y del sarcasmo, hábilmente disimulados en exclamaciones, que a las veces parecen espasmos o estertores de martirio o aullidos de convulsiones y delirio. Su tragedia está toda en su voluntad. No puede librarse de su voluntad, es esclava de la peor parte de su ser. Su voluntad es a la vez su esclava, su dominadora y su demonio inspirador. Su voluntad es su Destino y es también el Destino de Agamenón).

CLITEMNESTRA. —

Proyectos ciudadanos, gloria de Argos,
podré deciros sin enrojecerme
cuánto quiero a mi esposo. . . El tiempo quiebra

todo freno del alma . . . Yo, yo misma
lo que he sufrido os narraré.

¡Cuán triste
mi vida transcurrió mientras mi esposo
bajo los muros combatió de Troya!

(El odio, la lujuria asumen la máscara de la más acendrada virtud).

¡Piensa! . . . En la casa, sola, sin consorte,
sentada está la esposa . . . ¡horrible pena!
Hasta las buenas nuevas la entristecen;
uno llega, otro llega, que peores
males refiere; gritan en las puertas.

¡Ah! . . . Si tantas heridas él sufriese
de cuantas a este hogar llegó la fama,
más horadado que una red volviera . . .

Para morir las veces que se dijo,
nuevo Gerión, debió tener tres cuerpos,
perecer cada vez en cada uno,
tres veces sepultado y redivivo,
sobre y bajo la tierra, vivo y muerto . . .

(Parece exclamar: ¡Ojalá las nuevas de su muerte hubiesen sido certeras! Mira por fin a Agamenón visiblemente).

¡En el vaivén de las luctuosas nuevas,
cuántas veces sentí que desataban,
por fuerza, el lazo que anudé a mi cuello!

(Con timidez, tras de alguna incertidumbre).

No vive aquí por eso, cual debiera,
de mi amor, de tu amor prenda segura,
Orestes, hijo nuestro . . .

(Por primera vez se oye el nombre de Orestes. En el rostro de Agamenón se dibujan ansiedad y emoción. Clitemnestra suavemente prosigue).

¡No te asombres!

Benévolo le educa tu aliado
de la Fócide, Estrofito . . . Me predijo
dúplice mal: tu riesgo bajo Troya,
y que el pueblo, que siempre ama el desorden,
te quitase el poder . . . ¡Los hombres suelen
al que caído ven tirarle aún coces!

Falsía no se oculta en mis palabras.

(Su tragedia la transfigura. Su desdoblamiento es posible sólo porque su personalidad fundamental persiste. Es el punto de apoyo de la palanca. El desdoblamiento que puede interesarnos no es locura sino estado psíquico. Cuando hay más que uno o dos estados psíquicos, más que desdoblamiento de la personalidad se verifica una pluralización. En cuanto a Clitemnestra no cabe hablar de su otra máscara sino de sus otras máscaras. Pero ninguna de éstas destruye en el personaje su ser fundamental, su esencia. Poder definir en unidad no obstante la pluralización es lo formidable del genio trágico de Esquilo. Clitemnestra es una y es un coro. Así los grandes directores consiguen en su numerosa orquesta unidad como de un solo instrumento, como de una sola alma).

Las bulliciosas fuentes de mi llanto
se apagaron. No queda ni una gota.
Mira su huella en mis insomnes ojos.
¡Cuánto lloré por ti en la vana espera
de las faustas señales! . . . De mis breves
sueños me despertaba hasta un mosquito
con su leve zumbir . . . largas vigili-
as los terrores del sueño acrecentaban . . .

Hoy, después del horror, alta la frente,
dígote: esposo, amarra de mi nave,
perro fiel del hogar, del alto techo
firme columna, como al padre el hijo
único, tierra inesperada al nauta,
serenísima luz tras la tormenta,
agua pura a la sed del peregrino . . .

¡vencimos el dolor, dicha suprema!
(*Largo suspiro de liberación*).

... ..
Son éstos mis saludos: los mereces.
Lejos la envidia esté. Sobrados males
hemos sufrido...

(*Su voz llega aquí a su suprema simulación de devoción y afecto. Quiere que el Rey, víctima predestinada de su voluntad, no rehuse caminar sobre las rojas alfombras agoreras. Ei corazón le vaticinó: Clitemnestra, si consigues que tu esposo huelle a su regreso estas púrpuras, cumplirás sobre él tus designios. Es éste el momento. Clitemnestra es ahora un imán de firme acero. Atrae con energía definitiva toda la substancia de esta tragedia del amor, del odio y de la hipocresía*).

Ahora, oh rey, oh esposo,
baja del carro sin hollar el suelo
con tu pie con que a Troya derribaste.

(*Impaciente lanza a las esclavas el grito de su potestad absoluta*).

Mujeres, ¿qué aguardáis? ¿No os he mandado
que en su camino despleguéis alfombras?
Se enrojecza de púrpura su senda...

(*Une al gesto de la ofrenda la frase ambigua del vaticinio adverso*).

Lo inesperado y Dike son su escolta.

(*Todo el camino desde el carro triunfal de Agamenón hasta el escalón supremo del palacio se ve alfombrado de púrpuras. Las fámulas, las sacerdotisas y el séquito de Clitemnestra se prosternan ante el Rey. Clitemnestra le mira altiva, atrayéndole hacia la senda fatal, no interrumpiendo su plegaria*).

¡Dioses, oíd! Mi voluntad insomne
cumpla con lo demás, como es Destino.

AGAMENÓN. — (*Inmóvil, severo*).

Hija de Leda, de mi hogar guardiana,
según correspondió a mi larga ausencia,
largamente has hablado. Sólo es digno
el elogio que extraños nos prodigan.

Como a mujer no quieras halagarme:
nadie ante mí, no soy un héroe frigio,
clamores prosternados vocifere . . .

(El Rey helénico desdeña honores que envilecen a quienes los tributan. Su dignidad occidental reconoce como base la dignidad de sus conciudadanos. No es un héroe frigio, no es un oriental: rechaza apoteosis asiáticas. Quiere ser honrado tan sólo como hombre. El espíritu humanista de la Hélade se afirma en sus palabras).

¡No atraigas maldición con tus tapices
sobre mi senda. . . . ¡Así se honra a los Dioses!
Entre tanta aureola de colores
que camine un mortal, terror inspira . . .

¡Cual hombre no cual Dios me honréis os mando!
Sin estrados de púrpuras lujosos
brilla mi gloria igual . . . No envanecerse
es suprema virtud. ¡Feliz el hombre
que en la paz de su alma vive y muere!

CLITEMNESTRA. — (*No admite ser derrotada. El diálogo de la rápida monostiquia asemeja el cruzarse de dos espadas*).

¿Contra mi parecer así te expresas?

AGAMENÓN. —

Mi parecer nunca podrás cambiarlo.

CLITEMNESTRA. —

¿Voto hiciste temiendo a qué deidades?

AGAMENÓN. —

Más que nadie yo sé por qué razones.

CLITEMNESTRA. —

¿Priamo qué hiciera si venciese? Dime . . .

AGAMENÓN. —

Sobre alfombras de púrpura marchara.

CLITEMNESTRA. — (*Con ímpetu*).

¡Temes el vituperio de tu pueblo!

AGAMENÓN. —

La opinión popular es poderosa.

CLITEMNESTRA. — (*Acosándolo*).

Poco valen los hombres no envidiados . . .

AGAMENÓN. —

. . . y la mujer tenaz en sus disputas . . .

CLITEMNESTRA. —

¡El que a todos venció deje vencerse!

AGAMENÓN. — (*Mirándola profundamente*).

¿Estimarás en mucho tu victoria?

CLITEMNESTRA. — (*Con amor en las pupilas y en todo el rostro y en toda la figura y en el gesto, para convencer al hombre a quien no han movido ni los argumentos del vituperio ni los de la adulación, apela al arma femenina más poderosa y le grita: Hazlo por mí, por mi amor*).

¡Concédemela! . . . sí . . . con toda el alma . . .

AGAMENÓN. —

¿Tal te agrada? . . .

(*A los satélites*).

Desciñan sin demora
estas sandalias, de mis pies esclavas.

(*Los satélites obedecen, y el Rey todavía sobre el carro exclama*).

¡Ludibrio fuera que mi pie manchara
de tan alto valor ricos tapices!

(*Vuelve a la turbación anterior*).

Mientras sobre estas púrpuras camino,
no me arroje algún Dios fatal mirada . . .

(*Reaccionando*).

¡Basta! ¡Basta!

(*Con los pies descalzos se dispone a descender del carro. Todas las miradas convergen sobre él: una en especial, la de Casandra. Mirada de voluntad y de imperio es la de Clitemnestra, atenuada por una mueca de sarcasmo, que intenta disfrazarse de admiración y afectuosa expectativa. Mirada de delirio, vaga e implorante la de Casandra, cuyas ondas llegan hasta la sangre del hombre amante. Es hora de recíprocas concesiones, adivina el Rey. Pedirá a su esposa venia de hospitalidad para su noble y hermosa cautiva. Y apartando de ésta su mirada, habla a Clitemnestra*).

Recibe bondadosa
a la extranjera . . .

(*Señala a Casandra*).

Zeus desde su altura
propicio mira al que suave impera.
Nadie de grado acepta el yugo esclavo.

(*Trata de que en el ánimo de la Reina no despierte celos sino piedad la destronada profetisa*).

Ella . . . entre muchos bienes elegida
flor, don del ejército, me sigue . . .

(*Pausa. Las dos mujeres se observan en silencio. Agamenón cierra sus razones recordando a Clitemnestra que él a su vez supo complacerla. Es siempre el mismo sensual de la ambición y del sexo; el que sacrificó a Ifigenia, usurpó a la Briseida, encendió la ira funesta de Aquileo*).

Cambié de parecer al escucharte.
¡Entro en mi hogar . . . las púrpuras hollando!

CLITEMNESTRA. — (*Al ver que el Rey deja por fin el carro y que acepta caminar sobre las alfombras, augurio de éxito para sus planes, olvida a Casandra, a quien no teme, y a la embriaguez de los colores añade el zumo de su ampulosa exultación*).

¡Allí está el mar: nadie podrá secarlo!
el mar, que cría inagotablemente
fluidos tintes de púrpuras valiosas.
En cantidad las hay en nuestra casa:
ignoramos, por Zeus, lo que es pobreza.

¡Cuántas alfombras con mi pie manchara
si el oráculo así me lo impusiera,
para salvar tu vida y tu llegada!

(*Su palabra pretende ser el hechizo que guíe y arrastre al Rey. Este, como hipnotizado, como bajo la acción de un narcótico, a ratos casi vacilante, solo, los pies desnudos, el cetro*

oblicuo entre las manos, recorre lentamente la distancia que media entre el carro y el umbral del palacio, siempre sobre los rútilos tejidos, un río de sangre. Ya no es el Rey, el vencedor. Es el triste hermano de Menelao. Es otra víctima expiatoria).

Si vive la raíz, crece el follaje,
y contra Sirio, la mansión guarece.

(Agamenón alcanza el primer escalón del palacio).

¡Has llegado al hogar como el estío,
calor suave en el más crudo invierno. . .
Las brisas con que Zeus madura el vino
en la uva verde corren por la casa,
porque en ella se encuentra el dulce esposo. . .

(Agamenón llega al umbral. Con su victoria y su retorno ha tocado además en la cumbre de la felicidad; los mismos Dioses la envidian, y su envidia es funesta. Se detiene. En la fijeza alucinada de sus ojos el mundo es como un lienzo incoloro. Clitemnestra se inclina hacia el Atrida en amplio gesto de incitación. Agamenón entró. Ella de un salto ocupa el mismo lugar de los últimos pasos del Rey, y levantando al cielo las manos pronuncia esta ambigua invocación).

¡Zeus, que todos mis votos has cumplido,
cumple también el último. . . te imploro!

(Se precipita con vehemencia en pos del esposo. Con sus púrpuras, sus gritos, sus confesiones ha conseguido aislar al Héroe, que sin ninguno de sus fieles penetra en el hogar, solo, así lo supone, con ella).

TERCEROS ESTASIMOS

(El Coro de los Magnates, las fámulas de Clitemnestra, los carros y las gentes del cortejo, Casandra, el Pueblo han quedado inmóviles.

Adversos presagios agitan el ánimo de todos. La música alza su voz promiscua, ronca y contradictoria, cargada de pesadumbre. Este canto coral, acaso el más complejo y numeroso del drama, es un prolongado grito de alerta. Los solos, las paracatalogués que alternarán y las figuras estáticas, casi paralizadas de los conjuntos corales, deberán distribuirse de manera que no interrumpen la unidad de inspiración).

Estrofa I

¿Por qué tenazmente un terror,
fantasma de negros presagios,
agita sus alas en mi corazón;
y no venal, no invocada
sus vaticinios canta una voz?

¿Por qué la confianza, mi amiga fiel,
ya no ocupa su trono en mi mente,
no aleja el fantasma de este sueño cruel?

Pasó el tiempo en que amarrada
vi en estas arenas la armada
que zarpó rumbo a Ilión.

(Nostálgica imagen retrospectiva).

Antistrofa I

Y hoy testigo soy con mis ojos
que a estas playas volvió.
Con todo, sin la lira
canta mi corazón
el triste trenos de Erinna . . .

(Héroes, religión, stirpes se reencarnan en el teatro espectral de Esquilo. Su genio es fundamentalmente lírico, como el de Simónides y Píndaro; es poeta. Su metempsicosis mélica, su coro, no es friso ni metopa ni columnata, no es ornamentación, es la esencia de la tragedia. Su música es color y armonía del cosmos, es inseparable de la vida del drama).

Por sí solo, en sus adentros lo aprendió;
perdió toda confianza
en la dulce Esperanza.

Mi ánimo y mi corazón
no se engañan, arrastrados
por torbellinos alados
hacia la justa visión.

Visión que contra mis ansias,
al cielo lo pido así,
ojalá quede frustrada
sin algún daño cumplir.

Estrofa II

La salud, aunque cabal,
no encuentra lugar seguro,
pues junto a su propio muro
se alberga la enfermedad.

(Sabiduría secular de rapsodas y payadores. Sentencias populares que por tener su fundamento en la Naturaleza inmutable, coinciden desde mucho antes de los Siete Sabios hasta Martín Fierro).

De más de un hombre el Destino,
que iba por mar bonancible,
contra un escollo invisible
de súbito se estrelló.

Si el temor arroja al agua
en buen momento y con tino
una parte de la carga,
la mansión ya no repleta
de riquezas que la dañen
no parece toda entera,
no se sumerge la nave.

Así la abundosa — lluvia, opimo presente de Zeus, destierra
del surco — anual el hambre y su peste cruel.

Antistrofa II

Pero
 una
 vez
 caída

por
 mortífera
 herida

sobre la tierra
 la sangre negra

de un hombre,
 ¿qué voz agorera
 revivificarla podrá? . . .

(La variedad de los ritmos corales crea estrofas figuradas o "esquematisménas", espontáneamente, sin amaneramientos alejandrinos).

¿Zeus acaso
 no fulminó
para su seguridad
 al sabio varón
que supo a los Muertos
 resucitar?

(Sabio y venal fué Asclepio).

Si el Destino
que los Dioses
establecieron
no impidiese cualquier otro Destino,
mi alma
anticipándose a mi lengua
todo lo revelara.

Ahora . . .
en mi obscuridad me estremezco . . .

(El canto languidece en desesperanza).

Nada . . . útil . . . conseguir . . . espero . . .

(Vuelve la angustia a temblar en los temas fundamentales bruscamente interrumpidos por la aparición de la Tindáride).

Ya mi mente torna a encenderse . . .

EPISODIO IV

(La trágica hija de Leda en su máscara más aleve ocupa el centro de la puerta micenaica del palacio Atrida. El Coro ha tenido arranques de divinación. Pero reconoció su inutilidad. Ya su espíritu profético volvía a encenderse. El aspecto de Clitemnestra hiela su sangre y enturbia la llama de! vaticinio. Todos enmudecen. ¿Qué sortilegio emana de la figura siniestra de esta hermana de Cástor y Pólux? Una gota de su sangre podría engendrar a más de una Lady Macbet. Cuán diversas son sus armas. Ha venido para invitar a Casandra, víctima secundaria de su odio. A ésta se dirige con aparente cortesía).

CLITEMNESTRA. —

Ven, entra tú también . . . te hablo, Casandra.

(Ambigua).

Quiere benigno Zeus que participes
en nuestros sacrificios, entre muchas
cautivas, junto a los altares Ktesios.

Baja del carro . . . a tu altivez renuncia.
También es fama que de Alcmena el hijo,
vendido un tiempo, resignóse al yugo.

En la desdicha del esclavo es suerte
dar con amos de atávica opulencia.
El que de súbito amasó riquezas
es injusto y vulgar con los sirvientes.

Todo aquí lo tendrás según mereces . . .

(Casandra queda estática. Tiñe su semblante el furor mánico. Silencio. Todos la contemplan absortos. El Corifeo de los Magnates, apiadándose de la noble sacerdotisa hija de Priamo y de Hécuba, habla para exhortarla a la obediencia y la resignación).

CORIFEO. — *(A Casandra).*

Bien claro te expresó su pensamiento.
Si en las redes fatales no te hallaras,
obedecer o no libre podrías.

CLITEMNESTRA. — *(A los Magnates, suponiendo que Casandra, flor supérstite de la destruída Troya, no comprenda el idioma helénico).*

Salvo que no comprenda más que el frigio
que de la golondrina el canto imita,
si resistir pretende, es insensata.

(El idioma frigio o troyano era pues otro que el griego, también según Esquilo).

CORIFEO. — *(A Casandra).*

Lo mejor que tu caso admite ha dicho . . .
Síguela, cede, deja tu alto carro.

CLITEMNESTRA. — *(Enfática).*

¿Ante estas puertas perderé más tiempo?
Junto al altar en medio de la casa
inmolación aguardan las ovejas.
(¿Serán sólo éstas sus víctimas?).
¡La dicha superó toda esperanza!

(A Casandra).

Vamos, si obedecer quieres, no tardes.
Mas si ignoras mi idioma y no me entiendes,
a mi además con tu además contesta.

(Con el gesto la invita. Casandra no se inmuta).

CORIFEO. —

No hablará sin intérprete. Sus modos
son de una fiera ha poco aprisionada.

CLITEMNESTRA. — (*Altanera y arrogante*).

Insana, en pos de malos pensamientos,
al llegar de su tierra destrozada,
no ha de aprender a soportar el freno
sin morderlo con sangre, espuma y rabia . . .
No le hablo más . . . no quiero rebajarme.

(*Irritada vuelve a internarse en su antro, no sin oír como la fustiga el reproche del Magnate Corifeo*).

CORIFEO. —

Yo me apiado por ella, no me irrito . . .

(*A Casandra, con amorosa súplica*).

Oyeme, oh mísera, el carro abandona:
acepta el yugo: ¡lo manda el Destino!

COMMOS

(*Se inicia aquí el Commos interepisódico. Casandra, invadida del furor adivinatorio, va escandiendo los fantasmas de las visiones que el Numen le revela, sobre el ritmo tenue de la paracatalogué. El Corifeo la interpela en estrofas y antistrofas sucesivas. El Coro se animará a intervalos para asumir la actitud plástica que mejor conviene al espíritu del momento. En cada uno de los cambios expresará su emoción con murmullos adecuados al acompañamiento musical, el cual se hará entonces más intenso. El coro, una vez asumida su nueva fisonomía plástica, volverá al mutismo y éxtasis característicos de su posición animica en este Commos.*

Casandra, después de las últimas palabras del Corifeo, de

súbito salta del carro. Presa del acceso profético, que se asemeja a una convulsión en que el Numen de la divinación se apodera de todo su ser, corpóreo y espiritual, golpea con fuerza la Tierra, madre de las visiones; luego según el estilo de las Pitonisas délficas invoca a Apolo entre gritos y alaridos. La música, rápida y concisa, comentará su exordio. En todo este Commos, Casandra hablará presa del furor mántico. Es el momento en que la divinidad le revela las verdades, que penetran en su espíritu, como al través de una ancha herida. Ella sufre como en los dolores del parto. Su voz parece no pertenecerle. No es la mujer que habla a quienes azorados la escuchan; es la divinidad mántica que le habla a ella, revelándole los misterios del pasado y del futuro. Es éste el significado de la primera parte del delirio de Casandra, que constituye el Commos).

CASANDRA.— (El primer grito de la furente, al golpear la Tierra con agitado pie, es el mismo que pronunciaban las pitonisas).

¡Ototototoi! . . .

O . . . to . . . to . . . to . . . toi . . .

¡Oh Tierra!

(Después del grito y de la invocación a la Tierra, la profetisa acude al Numen de la adivinación, Apolo o Loxias).

¡Apolo!

¡Apolo!

CORIFEO. —

¡Por qué invocas a Loxias?

¡Tu Dios no oye sollozos!

CASANDRA. —

¡Ototototoi! . . .

¡O . . . to . . . to . . . to . . . toi! . . .

¡Oh Tierra!

¡Apolo!

¡Apolo!

(*Su estremecimiento agitará los más trágicos pies métricos, docmios, baquios, créticos*).

CORIFEO. —

La mísera invoca con voz de congoja
a un Dios que dolores jamás socorrió.

CASANDRA. —

Apolo, Apolo, que aquí me trajiste,
eres mi perdición . . .
por la segunda vez hoy me perdiste . . .

CORIFEO. —

Habla de sus desdichas.
Aunque esclava es vidente y profetisa.
(*Epicteto dirá: Unica esclavitud la ignorancia*).

CASANDRA. —

Apolo, Apolo, mi guía,
Dios de mi perdición,
¿a qué lugar me guiaste, a qué mansión?

CORIFEO. —

¿Ignoras que ésta es la mansión Atrida?
Te lo digo y no digas que es mentira.

(*Versículo alusivo, analogía bíblica*).

CASANDRA. — (*Alucinada, en constante actuación de médium*).

Casa del odio . . . sabe muchos males,
degollación, suicidios,
suelo empapado en sangre . . .

CORIFEO. —

Con olfato canino la adivina
husmea un crimen . . . Lo descubrirá.

CASANDRA. —

¡Oh testimonios irrefragables!

(Como rastreando huellas invisibles).

Niños llorosos son degollados . . .

(Con un grito de horror).

¡Asa su carne, devórala un padre!

(El tema del macabro festín de Tiestes será ampliado en el éxodo).

CORIFEO. —

Son conocidos tus estros proféticos.
Cállanos, por piedad, su eco siniestro.

CASANDRA. —

¿Dioses, qué deparáis?,
¿qué irremediable, qué nuevo mal
para este hogar,
qué atroz, para el que le ama, atroz dolor?

(Vaticinando la venganza de Orestes).

Lejos, lejos está su vengador.

CORIFEO. —

Tu postrer vaticinio no comprendo.
El otro sí: lo sabe todo el pueblo.

CASANDRA. —

¡Oh malhadada! . . . ¿Qué harás? . . .
A tu esposo, señor del tálamo,
mientras le lavas tú misma en el baño . . .
¡Horror! ¿Diré lo demás? ¡Muy pronto morirá!
Una mano le asalta . . . se extiende feroz otra mano . . .

(Figura espectral. Como en sueños Esquilo ve las cosas por rasgos sobresalientes. Lo demás queda borrado. Nos sacude los nervios esa mano).

CORIFEO. —

Nada comprendo ya. Más que un enigma
tu palabra es oscura y turbadora.

CASANDRA. — (*Lenguaje frenético, imágenes vivas, espiritismo. Su visión es la del delirio. Es el Numen que habla en ella. Sus palabras no son sino el eco de las impresiones que la agobian*).

¡Oh Dioses, oh terror, oh espantosa visión!
Veo de muerte una red . . .
una esposa es la red y la cómplice . . .
Sobre esta progenie, Discordia sangrienta,
levanta tus gritas, arroja tus piedras.

CORIFEO. — (*El Corifeo es el único que dialoga; pero por boca de él habla todo el Coro. Este se expresa con la mirada, con el gesto, plásticamente, en las innúmeras figuras de la danza clásica, móviles o inmóviles. Recordemos la frase teatral corriente: bailar con las manos*).

¡De qué Erinnias el grito funéreo
azuzas contra este hogar? . . . Me espanta tu hablar.
De mi sangre la roja corriente al corazón refluyó.

Así cuando la lanza le infiere ancha herida
siente el hombre apagarse la luz de la vida,
y rápida la Muerte llegar.

CASANDRA. — (*Ahora la revelación asume en la mente de la profetisa atributos teriomórficos. Los personajes de su vaticinio se le presentan metamorfoseados en fieras*).

¡Oh míralos, míralos! . . .
Separa a la vaca del toro . . . Envuéltolo
en los pliegues del peplo,
con sus negras astas le hiere . . . desplómase
aquél en las aguas del baño repleto.
¡Narro la insidia de un baño de muerte!

CORIFEO. —

No presumo de experto en vaticinios.
Pero siniestras tus voces parécenme.
¿Buenas nuevas anunciaron jamás los oráculos?
(*Salpicaduras de amargo humorismo*).
Con funestos presagios
este arte de ambiguas palabras
vierte en el corazón profético terror.

CASANDRA. — (*El Numen le revela ahora que ella también morirá*).

¡Ay de mí, de esta mísera, misérrima suerte!
Mi dolor escancio sobre tu dolor.
¿Por qué aquí me trajiste, oh desdichada?

(*Sus ritmos varían según lo que en el Timeo llama Platón furor divino*).

Los dos moriremos, hoy mismo los dos. . .

CORIFEO. — (*Compara la queja de la lánguida mujer con el canto lastimero del ruiseñor, triste Filomela que llora a su hijo Itis*).

Frenética adivina de tu dolor,
lloras un canto sin diapasón.
Así el rubio, gemebundo ruiseñor,
desdichado corazón,
Itis, Itis suspira en su vida
floreceda
de amargor

CASANDRA. —

¡Afortunado el ruiseñor cantor!
Cuerpo alado los Númenes le dieron.
dulce vida de cantos y de amor.
A mí, sólo me aguarda el duro acero.

CORIFEO. — (*Las palabras de ambos personajes llevan implícitos el tono y la interpretación que deberán darse a cada estrofa*).

¿Quién alienta tu loco furor,
tu punzante alarido?
¿Por qué en atroz y terrífica voz
agolpas estrofas de agudos quejidos?
¿Quién arrastra a los más desdichados caminos,
oh vaticinadora, tu visión?

CASANDRA. — (*Va tejiendo en torno de su destino los recuerdos de su patria perdida y las causas de su ruina*).

¡Nupcias de Paris a su sangre infestas!
Patrio río Escamandro, a tus orillas,
ha poco, adolescente,
yo mísera crecía. . .
De Aqueronte y Cocito en las riberas
pronto seré adivina.
(*Otra mueca de humorismo esquiliano*).

CORIFEO. — (*Contrasta con la inspiración sobrenatural de Casandra el tono humano siempre, desde lo patético a lo satírico, del Corifeo intérprete del alma popular*).

Hablas muy claro ahora.
Puede entenderte un niño.
Muerde mi pecho tu letal congoja:
me quebrantan los ayes y gemidos
con que tu muerte lloras.

CASANDRA. —

¡Dolor, dolor de mi ciudad caída!
¡Praderas de mi padre y sus ganados
para salvar sus torres degollados!
Nada evitó tu estrago, oh patria mía.
Pronto en el polvo, agonizante oveja
recostaré mi ensangrentada oreja.

(Lugar torturadísimo. Traduzco del texto de Ahrens: "Egó de thermón ous taj' en pédo baló". Anterior es la comparación con la oveja).

CORIFEO. — (Con desaliento).

Dices lo mismo que antes.
¿Qué dios mal inspirado
en tu alma ha penetrado,
para que cantes tan luctuosos males?
Tus últimas palabras a descifrar no valgo.

(El Commos ha terminado. Continúa el episodio. Se acalla la música de la paracatalogué. La recitación lírica se vuelve más pausada en el metro dramático del trímetro yámbico en que la présaga Casandra se expresará hasta el final. Ella ha sufrido hasta ahora el influjo de la divinidad reveladora. Entre relámpagos y tinieblas de tormenta ha escuchado azorada el verbo ultrahumano. Sus palabras no fueron sino el grito de congoja de la íntima tortura a que el Numen de la adivinación la sometiera para inyectarle el estro. En la parte que aquí comienza, Casandra es la sacerdotisa, ya poseedora del futuro. Es ella que lo revela a su vez a los Magnates y al Pueblo de Argos. Nadie creerá en su poder mántico, pues así lo quiso Apolo para vengarse del pudor de la infeliz doncella que se negó a pertenecerle. La misma Casandra así lo manifestará a sus oyentes para precaverlos. Estos permanecerán incrédulos. Honda piedad, no obstante, por la desdichada Casandra aflige sus almas, y una turbación inexplicable se apodera de todos. No los afecta el vaticinio, pero su espíritu se inquieta sin que puedan explicarse el motivo).

CASANDRA. — (Avanza resuelta; sus ojos antes ofuscados y delirantes miran ahora las cosas y los seres reconociéndolos).

¡Ya mi furor profético no mira,
como una desposada, de entre el velo!
Claro arroja su soplo al sol naciente.
Nada os anunciaré ya por enigmas.
Se expande hacia la luz, brilla como ola,

un dolor más cruel que otros dolores.
(*Espléndida comparación implícita*).
Mirad cómo rastreo en mi carrera,
sin perderme, al olfato, antiguos males.

De esta casa jamás se aleja un coro
concorde en su aspereza y voz siniestra.
Moran en este hogar, ni hay quien las eche,
las hermanas Erinnias, ebria tropa,
cuanta más sangre beben más feroces.
A esta casa no dejan . . . cantan, cantan
su primer crimen . . . contra un hombre escupen
que del hermano profanó la alcoba.

(*Se escupía para repeler el maleficio. La adivina demuestra
no ignorar el primer crimen de Pélope y el incesto de Tiestes*).

¿Falsa adivina voy de puerta en puerta,
o en la meta acerté valiente arquero?
¡No, no! Confiesa, jura que conozco
de esta raza los crímenes proyectos.

CORIFEO. — (*Perplejo*).

¿Mi juramento acaso remediara
males de origen tan profundo? Admiro
que de otro idioma, allende el mar nacida,
lo sepas todo, cual si aquí vivieras.

CASANDRA. —

El adivino Apolo así me inspira.

CORIFEO. —

¿Te amó, le hirió el amor, aun siendo un Numen?

CASANDRA. —

Otrora confesarlo he desdeñado.

CORIFEO. —

Hermano de la dicha es el orgullo.

CASANDRA. —

Me perseguía el Dios con sus deseos.

CORIFEO. —

Según es ley de amor ¿no te hizo madre?

CASANDRA. —

Le prometí . . . pero engañé al Ambiguo.

CORIFEO. —

¿Ya habías adquirido el don profético?

CASANDRA. —

Ya a Troya predecía su infortunio.

CORIFEO. —

¿Y no te castigó el rencor de Loxias?

CASANDRA. — (*Revela su castigo *que causó su perdición y la de Troya*).

¡Desde que le engañé nadie me cree!

CORIFEO. — (*Después de alguna incertidumbre*).

A nosotros verídica parece.

CASANDRA. — (*El Corifeo la animó: con la esperanza de ser creída invade su espíritu un nuevo estro divinadorio. Quiere ser, explícita, intenta un último esfuerzo: es la postrera vez que el Numen amante y adverso le concede profetizar. Quizá consienta que esta vez sea creída. No le permitió salvar a Troya, mas podría no oponerse a que salve al vencedor de Troya castigando a la adúltera hermana de Helena. Quiere ser explícita, hablar sin enigmas, hasta donde lo permite el furor apolíneo. Comienza de nuevo desde sus raíces. Partiendo del festín de Tiestes, que nadie ignora, intenta acompañar a sus oyentes hasta los secretos del tálamo Atrida, a la vislumbre de los antecedentes abrir ca-*

mino hasta sorprender el futuro inminente, nuevo enemigo que acaba de llegar a las puertas del palacio, desde muy lejos, y que a duras penas trata de contener su respiración afanosa, ocultar su sombra y sus pasos, que no le descubran... sólo Cassandra le está viendo, espiando y quiere denunciarle, desenmascararle... ¿De qué le vale saber y ver, si nadie ha de creerla? ¡Oh virtud y verdad incompresas, a quiénes daréis provecho! ¡Oh Apolo invisible, ella sola, tu víctima, ha de ser tu fiel creyente!).

¡Ay! ¡cuánto de desdicha!
Siento de nuevo estremecerme al soplo
turbador de proféticos anuncios.

Mirad en el palacio... allí... sentados
esos niños... ¿fantasmas del ensueño?

.....
¡El que amarlos debiera les da muerte!

Sus entrañas, su carne, a manos llenas,
¡oh festín del hogar, horrible carga!,
van repartiendo... ¡De ellas come el padre!

Digo que alguien medita su venganza,
vil león, que en el lecho se revuelca
acechando la vuelta de mi dueño...
de mi dueño ¡ay de mí! pues soy esclava.

De Ilión el vencedor, rey de las naves,
ignora que una perra de ruin lengua,

vocinglera y farsante. le depara,
traicionera como Ates, mala muerte.
Tanto osará . . . Dará la muerte al hombre
una hembra, un monstruo. ¿cómo he de llamarla?
¿Anfesibena, Escila que entre escollos
se anida, perdición del navegante?
¿Sacerdotisa de Hades que respira
guerra contra su hogar? Pérfida en todo,
grita como guerrero en la victoria,
finge alegría al ver que sano vuelve.

(*Desesperadamente*).

Que yo a nadie convenza nada importa.
Lo que ha de ser será.

(*Al Coro*).

Tú que me escuchas,
pronto en llanto dirás que no he mentido.

CORIFEO. — (*Evocando azorado*).

¡Festín de Tiestes!!
¡Devoró a sus hijos!

Hasta aquí entiendo. . . tiemblo. . . me estremezco:
oigo verdad de horror no imaginario.

Mas allá no te sigo. . . el rumbo pierdo.

CASANDRA. — (*Con un grito*).

Digo: verás de Agamenón la muerte.

CORIFEO. — (*De súbito sale de su estupor. Pero Apolo le invade, encegueciéndole ante la luz de la verdad que Casandra en*

vano revela. El Numen fatídico triunfa en su rencor volviéndose antifatídico. Anula adverso las revelaciones de la otrora virgen reacia. En la voz y el gesto de incredulidad del Corifeo se refleja en eco y sombra la concordancia de los Argivos. Arrojan su anatema de apedreo contra la falsa adivina).

¡Calla, calla, infeliz... cierra la boca!

CASANDRA. — *(Su clarividencia y su ímpetu no desfallecen).*
No hay Peán que lo salve de lo dicho...

CORIFEO. — *(Interrumpiéndola).*
si lo dicho es verdad... ¡Que así no sea!

CASANDRA. —
Tú en vano rezas... ¡mientras ellos matan!

CORIFEO. —
¿Quién podrá perpetrar el regicidio?

CASANDRA. —
Muy mal mis vaticinios interpretas.

CORIFEO. —
Del matador la trama no comprendo.

CASANDRA. —
¡Cómo... si en habla helénica te hablo!

CORIFEO. —
También Febo habla en griego y no lo entiendo.

CASANDRA. — *(Todo está perdido. Su palabra no será creída. No podrá salvar a Agamenón, no valdrá a invalidar el puñal de la adúltera. Aparece ante sus pupilas vaticinadoras su propia muerte, que también nadie podrá evitar).*

¡Ay! . . . ¡ay! ¿qué fuego en mis entrañas fluye?
¡Licio Apolo! . . . ¡Oh dolor . . . oh desdichada!

(El fantasma theriomórfico de Clitemnestra vuelve a amenazarla).

¡Leona de dos pies, ausente el noble
león, yace en su alcoba con un lobo!
Me dará muerte. En común daño y mío,
la pócima del odio va filtrando.
Contra el esposo afila el hierro . . . jura
que ha de matarle porque aquí me trajo.

(La visión de su muerte se asocia a la de Agamenón).

¡Para mayor escarnio llevo el cetro,
y en torno al cuello la apolínea venda!

(Desgarra sus insignias y las ínfulas de profetisa que ciñen su cuello).

¡Muy próxima a morir os despedazo!
En mal hora caed: ya he de seguiros.
A otra, no a mí enriqueced en llanto.
Siento que el mismo Apolo me despoja
de sus insignias. ¡Numen, tú me viste
renegada de amigos y enemigos
a pesar de tus sacras vestiduras!

Vagabunda llamáronme, mendiga,
famélica, demente. Esto he sufrido.

(La venganza de Apolo ha sido inexorable).

El adivino, que hizome adivina,
me arrastra a mi desdicha postrimera.
No el patrio altar . . . me aguarda un cipo, un tajo,
cálida, roja sangre . . . un sacrificio . . .

(La ulterior tragedia de los Atridas le es revelada. Sobre el cadáver de Agamenón se yergue la figura obsesionada de Orestes).

Pero no moriremos sin venganza.
Surge de estas cenizas justiciero
un matricida, vengador del padre.
Errante, desterrado de su patria,
coronará un horror con más horrores.
¡Volverá! . . . Lo juraron los Celestes.
El paternal espectro aquí le atrae.

(Ya no teme la muerte; hartos fueron sus dolores).

¡De qué me quejo, mísera, y lamento?
Si a Troya vi sufrir lo que sufriera,
si por juicio fatal de los Eternos
contemplo ahora al vencedor vencido,
yo también entro, me resigno y muero.

(Mira las puertas del palacio, que le parecen las del obscuro más allá).

¡Oh puertas, para mí puertas del Hades!
Certo, mortal golpe es lo que imploro:
sin estertor, fluyendo ancha la sangre,
cierre mis ojos la serena muerte.

(La Euthanasia de los justos es aquí martirio. La religión de Esquilo está impregnada de Orfismo).

CORIFEEO. — *(Interpretando la angustia de todo el Coro).*

Mujer que sufres mucho y mucho sabes,
larga senda corriste . . . Si conoces
tu Destino, ¿por qué, como devota
víctima, al ara con valor caminas?

(Pero Casandra, aunque presiente su destino, no puede evitarlo. No se diferencia en esto de los hombres ni de los dioses. Afrontará la muerte con valor).

CASANDRA. —

Inútil fuera huir. éste es mi día.

CORIFEO. — (*En vano esgrime sus sentencias para disuadir a la adivina de su resignación a la muerte alevosa*).

Si el último ha de ser, es más precioso.

CASANDRA. — (*Con firmeza*).

El último... no vale postergarlo.

CORIFEO. —

Es tu valor que inspira tu paciencia.

CASANDRA. —

Morir valientemente es don del cielo.

CORIFEO. —

Nadie así piensa si dichoso vive.

CASANDRA. — (*Avanza algunos pasos hacia la puerta: luego se detiene despavorida con un grito ahogado*).

¡Ay de ti, padre, y de tus nobles hijos!

(*Olvida la fatal suerte que la espera, y sólo compadece la de Agamenón y de su malhadada prole*).

CORIFEO. —

¿Qué tienes? ¿Retrocedes espantada?

CASANDRA. — (*Con mayor grito en anacrusis*).

¡Ah! ¡Ah!...

CORIFEO. —

¿Por qué gritas?, ¿qué horror turba tu mente?

CASANDRA. —

Exhala este palacio muerte y sangre.

CORIFEO. — (*Refiriéndose a los sacrificios de bueyes y ovejas en el palacio, ya anunciados por Clitemnestra*).

Aroma de humeantes sacrificios . . .

CASANDRA. —

Es el hálito helado de un sepulcro.

CORIFEO. — (*Ella desvaría, así piensa el Pueblo, no hay duda. Quizás el latigazo de una ironía pueda volverla a la razón*).

Cierto es más rico tu perfume sirio.

(*Aromas famosos los de Siria. Casandra es la real y hermosa adivina, perfumada mujer de Oriente, de la cual su madre Hécuba en la tragedia homónima de Eurípides dijera a Agamenón: ¿Qué premio das por ella, por tan dulces vigiliyas y por tantas caricias que en el lecho te prodiga?*).

CASANDRA. — (*Casandra no oye: nada le importa la referencia a los afamados perfumes y adornos. En un máximo esfuerzo se encamina nuevamente hacia el umbral del palacio, siempre llorando las comunes desdichas*).

Entro . . . no callo . . . lloraré mi muerte
y la de Agamenón. ¡Oh vida, basta!

(*Presa de nuevo terror*).

¡No, no, huéspedes, no!
No es fútil mi terror . .

(*No tiembla sin razón como tímidaavecilla*).

No tiemblo como el ave en el zarzal .

Muero. Sedme testigos.
Con su muerte
una mujer y un hombre vengarán
mi muerte y la de un hombre mal casado.

(El ciclo de sus vaticinios se cierra con la visión del castigo de la adúltera y de Egisto. Casandra no será creída sino después de muerta. Que no se olvide lo que ha predicho es el único presente, "xenion" llamábasele, que pide en esta fatal hospitalidad).

Otro regalo de hospitalidad
no ha de exigir la moribunda huésped.

CORIFEO. —

¡Mísera, compadezco tu destino!

CASANDRA. — *(Invoca al padre Helios, que madura todas las justicias).*

Yo misma cantaré sobre mí misma
mi invocación mortuoria. ¡Oh luz postrera
de Helios, concede que los vengadores
de un padre, también venguen a esta esclava!

(Su postrera plegaria la pronunció a favor de sí misma).

¡Mísera esclava soy . . . soy fácil presa!

(Se precipita y atraviesa los umbrales. Aumenta por momentos el vaho y el humo de los sacrificios. Casandra ha desaparecido, torbellino viviente de los más infaustos presentimientos. Estos ahora se hacen más creíbles. Su veneno empieza a roer las entrañas. Nadie duda ya de que algo espantoso se cierne en el ambiente. Pero todo es incubo, como en un pavoroso sueño en este teatro espectral de Esquilo; espectro en pleno día, como dijera el mismo poeta. Todas las manos se tienden y todas vanamente hacia el vacío. Un velo hipnótico

ha envuelto la mente. La acción no consigue erguir su columna vertebral por sobre el montón de las almas caídas. El Corifeo deja oír su voz en la sentencia, sublime según Longino).

CORIFEEO. —

¡Oh vanidad de las humanas cosas!
Felicidad es una sombra, un cuadro,
que la desdicha, húmeda esponja, borra.
Este dolor implora eterno llanto.

(El Coro reinicia el melólogo. Los Magnates irán alternándose en la recitación de las sentencias: algunas de éstas las dirán conjuntamente, asociando sus voces. El ritmo musical será grave y su color discordante, dentro de los genuinos modos griegos, voces humanas y de la Naturaleza, sin retórica ni énfasis, sinceras y emotivas).

CORO. —

De todo bien el hombre es insaciable:
ni en la mansión más rica y más pudiente,
del dedo de las gentes señalada,
hay quien le grite a la Fortuna: No entres.

(El Sol declina, para hallar en el ocaso su trágica apoteosis. El Coro es una enorme caravana sedienta y transida, que busca en vano un oasis. Sus palabras son pausadas, afanosas, enfermedades).

CORO. —

Oh Rey, te concedieron los Eternos
que a la ciudad de Priamo derribases

y te honran hoy que al patrio techo vuelves.

Mas si has de expiar el crimen de tus padres

y morir por los muertos,

en venganza

de otras muertes antiguas y funestas.

¿qué mortal, si te mira, ha de jactarse
de haber nacido bajo amiga estrella?

(La caravana tiende su mirada y sus brazos desesperadamente, impotentemente, hacia su oasis inalcanzable, hacia el palacio Atrida, mientras la paracatalogué se extenúa en sus últimos acordes).

INTERVALO

EPISODIO V

(El intervalo no lo es de acción ni de tiempo: es intervalo rítmico. La unidad anímica del drama griego así lo impone. Esta unidad consta de múltiples cuadros. Cada uno debe ser realizado realizándose por directores y actores su valor original. La tragedia griega es obra ética y estética en la que alcanza su apogeo el aticismo, máximo esfuerzo hacia la armonía metafísica que bien llamaremos divina, en cuanto superación de la humana imperfectibilidad. Fundamentalmente los tiempos de la jornada trágica son tres: mañana (prólogo y párodo), mediodía (episodios, acción), ocaso (éxodo o cuadro final). Vimos, sin embargo, que la unidad de lugar y de tiempo no es racional sino espectral.

Mi versión, reconstrucción y acotaciones tienden a la representación del drama griego ya reiniciada actualmente. No

ignoro qué labor corresponde al helenista como filólogo, sociólogo y arqueólogo.

Quise que mi versión no fuese una autopsia y siempre miré, como operador concienzudo, a que el corazón del paciente siguiera latiendo.

Espiritual, casi incorpórea, de esencia lírica cual la creó Esquilo, la tragedia griega repudia todas las formas espectaculares convencionales. Música, danza, escenografía se inspirarán en el símbolo. Espadas, yelmos, cartos, coronas no han de pesar más que el incienso humeante en la Thymelos. El tiempo imprimió su sello brumoso en el cuadro antiguo. No queramos aclararlo todo. Las sombras nos salvarán de más de un error. Sobre todo del peor: de no seguir soñando con los invisibles brazos de Venus. Miserable la ciencia, si su misión fuera la de negar lo que ignora. La música, inspirada en los modos e instrumentos arcaicos, será la expresión del espíritu sonoro del verso y del pathos, como del gesto la danza, como del Cosmos el paisaje escénico.

Digo esto para el lector. En cuanto a los técnicos, músicos, actores, escenógrafos, coreutas que intervengan en la realización del espectáculo, es indispensable atesoren un caudal especialísimo de saber y de sensibilidad. La fusión de las artes en la Tragedia griega difiere mucho de la que puede observarse en el Cine actual. En éste es sobrepuesta o artificial, es cooperación; la del teatro griego es orgánica o íntima, es fusión vital de las artes.

La hora del ocaso, la última de la jornada trágica, la hora color sangre. La hora, el paisaje, los seres y las cosas tiemblan exhaustos. Es dable imaginar como todos, poseídos por la idea dominante, atraídos hacia el palacio Atrida, se hallan ahora frente a frente al mismo objeto de su angustia, junto a las puertas de bronce. El palacio es un monstruo: sus fauces aun están cerradas. Se levanta macizo cual una sola muralla, como para atajar el paso a todo cuerpo y a toda esperanza. No es la escena que ha cambiado, lo cual no dejaría de ser artificial! Es la posición anímica del drama vivido, que hace merodear alrededor del palacio fatal y al través de la ciudad a los espíritus inquietos del Pueblo, del Coro, actor a la vez y especta-

dor. Todo cambia su posición respecto de lo circundante, visible y también invisible. El palacio persigue a la multitud y ésta al palacio. Los dos enemigos se hallan por fin frente a frente. La música interpretará en conjunto esta acción y estado de espíritu. La escena está desierta. En la Orquesta el Coro, Magnates y Pueblo.

La angustia ha llegado a su paroxismo. Ya no puede contenerse. Va a estallar en un grito; quizá se inicie así el asalto al locúpleto antro de Atreo. Hay un grito reprimido en todos los pechos. En efecto, de súbito, como un rayo, raja el aire un terrible grito. ¿Es de alarma?, piensan algunos. Se hace hondo silencio. Todos escuchan. Llega de afuera o de adentro ese grito? Es de adentro. Es la voz estentórea del rey de pueblos, de Agamenón).

AGAMENÓN. — (*Desde dentro*):

¡Ah!

¡Ah!

Mi corazón

hieren

de muerte . . .

(*Silencio de horror*).

CORIFEO. —

¡Callad! ¿Quién clama mortalmente herido?

AGAMENÓN. —

¡Ay, otra vez!

¡Me hirió un segundo golpe! . . .

CORIFEO. —

Esta es la voz del Rey:
el crimen se ha cumplido.

(*El Magnate Corifeo, en su carácter de suprema autoridad, invita a los otros a deliberar*).

Sin tardar resolved:
tomad algún partido.

(Cada uno de los Magnates expone rápidamente su criterio es un dístico: una prueba más de lo importante que es en la tragedia griega el ritmo, que se pierde en toda versión en prosa y en las de versificación uniforme. El ritmo es la arquitectura del drama griego; se inspira en los cánones de armonía y proporción, fundamento de la "gnome" helénica).

MAGNATE 1. —

Mi opinión os diré: tocad alarma.
Que ante el palacio todo el pueblo acuda.

MAGNATE 2. —

Acudamos nosotros: de los reos
el puñal humeante sorprendamos.

MAGNATE 3. —

Consiento en ello: proceder debemos:
hacer, hacer: no es hora de tardanzas.

MAGNATE 4. —

Vislumbro en este trágico prelude
indicios de inminente tiranía.

MAGNATE 5. —

¡Dudamos! Toda duda pisotean
ellos... su mano y su obra no descansan.

MAGNATE 6. —

Ignoro qué opinión pueda expresaros.
Antes de obrar es menester consejo.

MAGNATE 7. —

Pienso también así. pues no podemos
resucitar al muerto con palabras.

MAGNATE 8. —

¡Toda la vida llevaréis el yugo
de estos profanadores de la estirpe!

MAGNATE 9. —

¡Intolerable! Preferible es muerte:
más que muerte es amarga tiranía.

MAGNATE 10. —

¿Pruebas tenéis? ¿Os bastan sus gemidos
para vaticinar que el Rey ha muerto?

MAGNATE 11. —

¿Antes de que sepáis, por qué afligiros?
Saber y suponer mucho difieren.

MAGNATE 12. (Corifeo). —

Confirmo el voto de la mayoría.
¡Sepamos en verdad del Rey la suerte!

(Cierra el debate el Magnate Corifeo declarando aprobada la opinión de la mayoría, de entrar en el palacio. En efecto, tan sólo tres de los Magnates, el primero, el sexto y el séptimo opinaron en contra. Pausa de incertidumbre. El Pueblo, horrorizado, no escucha a los Magnates y está por precipitarse adentro. En esto, se hace visible el interior del palacio, lo que se realizaba mediante la máquina teatral llamada "ekkyklema", escenario giratorio. Todos se detienen ante la actitud imperiosa de Clitemnestra. Esta no se ha movido del sitio en que el Rey cayera. "Estoy donde él cayó", dirá luego. Aparece de pie junto al baño de plata en que yace Agamenón muerto; en su puño aprieta la cuchilla ensangrentada; en la penumbra se divisa el cuerpo exánime de Casandra; sobre la frente de la reina manchas de sangre).

CLITEMNESTRA. —

De cuanto en mi interés ha poco os dije,
lo contrario decir no me avergüenza.

¿Si no cómo consigue un falso amigo
tender la red fatal al adversario,
a la altura que el salto en vano intente?
Odio añejo, que mucho fermentara,
retrasó mi venganza, que ha llegado.

(La premeditación parece una atenuante, dado el odio añejo).

Estoy donde él cayó. Mi obra he cumplido.
Mi trama urdí de modo, lo confieso,
que no pudiese huir ni defenderse.
En una rica, inextricable veste,
como un pez en la red, le envolví todo.
(Muy diversa su tela de la de Penélope).

Así le herí dos veces: con dos gritos
su cuerpo abandonó. Sobre el caído
tercer golpe vibré . . . votiva ofrenda
para el Hades, que salva a los extintos.

(En su ironía compara la tercera cuchillada con la tercera libación, que en los simposios se ofrecía a Zeus salvador).

Así se desplomó exhalando el alma.
Sopla veloz la sangre: es un rocío . . .
Sus negras gotas me salpican . . . gozo
como el trival por la divina lluvia
a la estación del parto de la espiga.
(Sadismo criminal).

Mi victoria sin par; Magnates de Argos,
que os alegréis o no, me enorgullece.
Si libar se pudiese sobre un muerto,
sobre éste hacerlo fuera más que digno.

(Sarcasmo. Según la religión, se derramaban libaciones sobre las víctimas de los sacrificios y sobre las tumbas y también sobre los mismos muertos; pero en este último caso, sin libación de los sacrificantes).

La copa del dolor por él colmada

tuvo a su vuelta que apurarla él mismo.
(*Venganza*)

CORIFEO. —

Horroriza la audacia de tu lengua.
¡Diste muerte a tu esposo. . . y te glorías!

CLITEMNESTRA. —

¿Como a necia mujer queréis tratarme?
Todo os diré con firme pulso. Oídme:
me es igual que me alaben o condenen.

(*Señalando el cadáver*).

Este es Agamenón, mi esposo, muerto
por obra de mi mano justiciera.
Tal es mi hazaña, tales son los hechos.

(*Su alma lijosa se enardece ludiendo mal con mal*).

CORIFEO. —

¿Qué ponzoñoso manjar
criado en la tierra probaste,
qué funestas pociones del líquido mar
te llenaron de maldición?
Has herido y degollado, ¡oh criminal!
Te condenan al destierro el odio, el rencor.

CLITEMNESTRA. —

Me juzgas digna del destierro, digna
del odio y maldición de los Argivos.
Pero de nada acusas al perverso,
que como a vil oveja, cuando tantas
de amplio vellón poblaban sus praderas,
sacrificó a su hija, a mi querida
hija. . . ¡para aplacar los tracios vientos!
¿A él no le desterraste por su crimen?
¿Juez severo serás contra mí sola?
A tu amenaza mi amenaza opongo.

- Combatiremos con las mismas armas.
• Sólo si triunfas me dirás: lo mando.
Pero si Zeus me otorga la victoria
te enseñaré, aunque tarde, a ser sensato.

CORIFE0. —

Orgullos0 es tu pensar,
tu palabra es altanera;
el furor del estrago en ti delira;
manchas de sangre tu mejilla infectan:
sin honra, sin amigos
la muerte con la muerte pagarás.

(El Corifeo, en nombre de los Magnates y del Pueblo, quiere aplicar a la Reina la bíblica ley del talión: diente por diente).

CLITEMNESTRA. —

(La muerte no la amedrenta; pero contra su fantasma la mujer hace surgir la figura de su defensor Egisto. Ya no es la madre que recuerda el sacrificio de su hija Ifigenia, es la amante predestinada, la hija de Tíndaro, la hermana de Helena).

Oíd mi juramento. Por Justicia,
vengadora de mi hija, por Erinnis,
por Ates, que ayudáronme a matarle,
no temo invada esta mansión el miedo,
mientras encienda de mi hogar la llama
Egisto . . . y me ame como me amó siempre;
él, mi escudo capaz contra la audacia.

(Alcanzando de una sola mirada los cadáveres de Agamenón y de Casandra).

Mirad tendido al hombre de mi oprobio,
¡delicia bajo Ilión de las Criseidas!
Mirad con él la esclava, la adivina,
la fiel concubina de sus noches,
la profetisa que con él hollara

los puentes de las naves . . . ¡Lo merecen!
¡Es él! . . . Es ella, que cantó cual cisne
el postrer canto, el canto de la muerte,
ella su amante, que aquí yace yerta
y acrecienta el placer de mis placeres.

(Violentamente ha resumido todos los motivos de la tragedia: odio de madre por la inmolación de Ifigenia, celos de esposa, antigua maldición, pasión por Egisto).

COMMOS INTEREPISODICO

(El Rey ha muerto: hay que honrar al Rey con las sagradas exequias. Así lo exige la Religión. Sin los fúnebres honores su alma no tendrá la paz eterna. Se inicia aquí el Commos llamado interepisódico, pues se intercala a la acción dramática o episódica. Además este Commos por su fondo y forma es un Threnos, un Epicedio, canto y ceremonia de funeraria expiación. Es originalísimo. El Coro niega a Clitemnestra el derecho de participar en las exequias. La Reina no se aparta, honrará al Rey pero sin llorarlo, pues afirma ser la encarnación del Destino, Alastor, Ates, Ares, Erinnias, Moiras, de la Eimarmene y Pepromene, Némesis vengadoras. Necesita aplacar el Coro de las Furias que mora en el hogar de los Plistenidas o Atridas. Macabra es esta disputa entre los Magnates, el Pueblo y la Reina ante los cadáveres de Agamenón y Casandra.

El Commos señala el momento en que la emoción mélica de la orquesta invade la escena. El drama se torna del todo lírico. Nada más espectral que este Commos. Como en el incubo de un sueño aparecen a grandes rasgos, corporizadas en imágenes aterradoras y se graban en nuestros nervios, las causas más remotas de la fatalidad que abrumba a las dos estirpes de Agamenón y Clitemnestra, de los Pelópidas y Tindáridas. Es la atávica materia de cantos populares, siempre en evolución desde la Biblia, Homero, Hesiodo, Stasinus y los cíclicos hasta Stesícoro y Píndaro, trágico folklore interpretado y vivido por la raza de los Dánaos, marinos y aventureros.

Al horror por la muerte del Rey suceden la angustia y el dolor: es el llanto que brota, es la expresión mélica que deja caer sobre el despojo del héroe el sudario de la reverencia y la tea

lacrimosa del pueblo amante. Este se inclina ante la obra irreparable del Destino, pero no deja de acusar a Clitemnestra. Es la asesina, y en vano intentará presentarse como vengadora de los amores ilícitos del Rey y del sacrificio de Ifigenia.

Esta composición lírico-dramática, que es otro magnífico alto relieve, consta de tres estrofas y tres antistrofas, de tres partes cada una. Las terceras estrofas y antistrofas no corresponden métricamente a las dos primeras y segundas, pudiendo ser consideradas como un final de carácter epódico, en el que se acentuará la pasión de los temas en los ritmos ora alternados, ora concomitantes de la danza, la declamación, el canto y las paracatalogués; todo lo cual, lo mismo que en la antigüedad, queda librado al genio del reconstructor musical, escénico y coreográfico, siempre de acuerdo con mi teoría del espectáculo de teatro griego sobre armónica fusión de las artes. Es un cuarteto en que intervienen el agonista, que en este caso es Clitemnestra, los dos hemicoros y el Corifeo, con sus leitmotiv o estribillos. De éstos en nuestro Commos es dable señalar tres, cuyos primeros versos son: "Oh Helena, Helena insensata, etc.", "Oh mísero, mísero Rey, etc." y "Tierra, tierra, etc.", respectivamente. También Clitemnestra, lo mismo que el Coro, alterna logaédicos y anapestos en este canto amebeo).

Estrofa I

CORO. —

¿Por qué rápida, sin mucho dolor,
sin antes postrarme en el lecho,
no llegas, oh muerte, y me das
el sueño infinito de la eternidad?
¿No ves que ha muerto mi dulce señor,
que tanto sufriera por una mujer?
¿Por una mujer la vida perdió!

¡Oh Helena, Helena insensata,
tú sola a cuántas, a cuántas
vidas en Troya perdiste!
A tantos torrentes de sangre
la sangre inexpiable

del Rey añadiste.
Se ocultaba en su mansión
el odio que le mató.

CLITEMNESTRA. —

Por tu pesadumbre no invoques
a las Moiras de muerte;
contra Helena tus iras no arrojes;
no la llames flagelo de hombres;
no digas que ella sola perdió
a muchos héroes Dánaos, entre horribles dolores.

Antístrofa I

Fatal Genio, que sobre esta casa
y los dos Tantálidas caes,
como tú despiadada es el alma
de esta mujer que tú invades.
El corazón me muerde
ésta, que sobre el cadáver,
como cuervo enemigo se yergue,
y entona altanera su himno execrable.

*(También Clitemnestra en vez de nombrar a Agamenón
dice más de una vez despectivamente: éste . . .).*

¡Oh Helena, Helena insensata,
tú sola a cuántas, a cuántas
vidas en Troya perdiste!
A tantos torrentes de sangre
la sangre inexpiable
del Rey añadiste.
Se ocultaba en su mansión
el odio que le mató.

CLITEMNESTRA. —

Hacia la verdad tu labio diriges
ahora que acusas al Genio funesto
de esta tres veces mísera stirpe.

Es él, que en sus venas el ansia de sangre
nutre, y fecunda
dolores antiguos con nuevo dolor.

(Esquilo grabó en su Clitemnestra el antagonismo entre espíritu y materia, dualismo ineludible, inconciliable, Destino de nuestra naturaleza, transacción de la vida para la vida).

Estrofa II

CORO. —

Evocas al grande Genio del odio,
que en esta mansión con ira profunda
un surco insaciable
de horrores abrió.
¡Oh Zeus, oh Zeus,
causa de todo, de todo Hacedor!
¿Sin ti los mortales qué pueden hacer?
¿Qué puede existir sin tu permisión?

¡Oh mísero, mísero Rey!
¿Cómo te lloraré?
¿Qué te dirá mi amante corazón?
Yaces en una tela de araña,
muriéndote de muerte sin honor.
En tu tálamo innoble, oh desgracia,
con dolo y dolor,
la bipenna veloz te postró.

CLITEMNESTRA. —

(Afirma una vez más su principal desdoblamiento. El Destino la utilizó para sus designios. Otro ser actuó en ella).

Pregonas que es mío este crimen;
mas no piensas que esposa
yo soy de Agamenón.
¡yo la esposa! . . . Mi forma asumió

el espectro de Alastor,
vengador del maldito convite de Atreo;
con la sangre de un adulto, de un reo,
de los niños la sangre inocente vengó.

Antístrofa II

CORO. —

Que eres pura de esta sangre
¿quién lo atestiguará?
¿Cómo? . . . ¿Cómo? . . . De los padres
el Numen vengador acudirá.
Arrecia en las rojas corrientes
de consanguíneas muertes
el negro Ares; doquiera que avance
al grumo el grumo del estrago añade.

¡Oh mísero, mísero Rey!
¿Cómo te lloraré?
¿Qué te dirá mi amante corazón?
Yaces en una tela de araña
muriéndote de muerte sin honor.
En tu tálamo innoble, oh desgracia,
con dolo y dolor,
la bipenna veloz te postró.

CLITEMNESTRA. —

¡Innoble parécete.
injusta su muerte!

(Se la ve transfigurarse, es su fantasma que habla).

¿No es él que la insidia
nos trajo de Até?
¡Oh flor de su germen, brotada en mi entraña,
mi dulce Ifigenia, que tanto lloré!

El mal que nos hizo pagó con su sangre,

eterno en el Hades martirio tendrá:
el mal que nos hizo pagó con su sangre,
con muerte la muerte vengó mi puñal.

Estrofa III

CORO. —

Dudoso, obcecado
y en áspera cuita
no sé dónde huir. El palacio derríbese.
¿Qué trueno me aterra? ¿Qué lluvia de sangre
va hundiendo los muros?

*(Entre fulgores de tormenta también el Coro magnetizado
se expresa como en un delirio).*

La lluvia de sangre arreció . . .
Ya en otra roca las Moiras afilan
para otra venganza de Dike el puñal.
Tierra, tierra, ¿por qué no enterrarme,
antes que viese a mi Rey
tendido en su lecho de muerte, en su baño de plata?
¿Quién podrá sepultarle y llorar sus exequias?

(A Clitemnestra).

¿Serás tan osada que sobre el cadáver
del esposo por ti degollado derrames tu llanto;
y al alma de quien por tu mano cayera
tributes odiosa, sacrílega ofrenda?

(Mirando hacia el muerto Rey).

Tu fúnebre elogio, divino varón,
sólo ha de cantarlo
con lágrimas puras un leal corazón.

CLITEMNESTRA. —

Sobre esto no falles; no es tuyo el cuidado.

Por mí cayó, murió:
también por mí debe ser sepultado.

(*Le honrará sin llorarle. ¡Que le llore Ifigenia!*).

Sola Ifigenia, su hija, que mucho ha de amarle,
vaya, cual debe, al encuentro del padre,
a orillas del rápido río del dolor:
le ofrezca sus brazos, su beso de amor.

Antistrofas III

CORO. — (*Reconoce las culpas de Agamenón*).

Tu crimen a su crimen sucedió:
es difícil juzgar.
Hurto por hurto, muerte por muerte:
ésta es la ley. Mientras gobierne Zeus,
el que hace el mal, el mal pagará.

¿De maldición los gérmenes
quién podrá de esta raza extirpar?
Como su propia sangre
en ella están.

Tierra, tierra, ¿por qué no enterrarme,
antes que viese a mi Rey
tendido en su lecho de muerte, en su baño de plata?
¿Quién podrá sepultarle y llorar sus exequias?

(*A Clitemnestra*).

¿Serás tan osada que sobre el cadáver
del esposo por ti degollado derrames tu llanto:
y al alma de quien por tu mano cayera
tributes odiosa, sacrílega ofrenda?

(*Mirando hacia el muerto Rey*).

Tu fúnebre elogio, divino varón,

sólo ha de cantarlo
con lágrimas puras un leal corazón.

CLITEMNESTRA. —

Tu sentencia alcanzó la verdad.
Os juro, y quiero jurar
por el Genio de los Plistenidas,
que sabré soportar el más insoportable mal.

(No llorará al Rey, mas en súbita reacción está a punto de romper en sollozos. Pero la mujer andróbulo se domina. Toda su turbación se concentra en una invocación al Genio funesto perseguidor de la casa de los Plistenidas. Le ofrece sus tesoros a condición que la libre de su maléfico influjo. Mas no le ofrece su amor por Egisto, único a quien no sabe renunciar).

Deja también que te pida,
oh Genio, abandones, si posible, mi hogar.
Que a otros persiga tu garra sin paz.
De toda riqueza
poca o ninguna quisiera guardar,
con tal que lograrse alejar de mis puertas
las recíprocas muertes, las furias del mal.

(Es el bálsamo de la plegaria, no obstante pronunciada por el ánimo impuro de la adúltera homicida. En verdad, nadie está exento de culpa, ni Argos ni el Pueblo ni Agamenón. Clitemnestra se aparta).

E X O D O

Pausa. Anochece. En la penumbra avanza un espectro: no es del todo hombre ni mujer. Casandra en su delirio le llamó lobo vil. Es Egisto. En esta tragedia, que en el tríptico de la Orestíada se define como el episodio de la sensualidad, Egisto es la máscara más repugnante. Todo es sensual en esta tragedia. Sensuales son Agamenón y su victoria, su botín de guerra, su Casandra, la sombra viviente de Helena, la sangre de

Ifigenia, el festín de Tiestes, el humo de los sacrificios, las púrpuras y el puñal de Clitemnestra, el Palacio conspirador, el livor de Egisto. Este en la pasión de Clitemnestra ha cimentado su usurpación del trono y de los tesoros del Atreida suplantado y muerto. El drudo quiere ser tirano. Su presencia corta el influjo de paz que emanara de la invocación de Clitemnestra. Este cuadro del éxodo completa la obra en todo su horror. El lobo sale de su cueva donde actuara como urdidor de la red criminal e instigador de muerte. Enfático, hipócrita, muñeco grotesco, pretende imitar a Clitemnestra. Como ésta para justificar su delito ha recordado además de las relaciones de Agamenón con la Criseida y con Casandra el sacrificio de Ifigenia, así Egisto empieza por el relato de la venganza de que fué objeto su padre Tiestes por parte de Atreo, padre de Agamenón).

EGISTO. —

¡Serena luz del justiciero día!
No negaré que Dioses vengadores
desde los cielos por el hombre cuidan.

(Movimiento de repulsión en todos).

En los peplos que urdieron las Erinnias
le contemplo.

(Fija pérfidamente su mirada en el muerto Rey).

¡oh placer! extinto, exangüe...
Tal de su padre la impiedad expía.

(Egisto inicia ahora el relato del festín de Atreo. Pronunciado ante el Pueblo de Argos y sus Magnates, frente al cadáver de Agamenón, hijo de Atreo, constituye una de las evocaciones más terríficas de Esquilo. La luz de véspero ensangrentado, la disposición y expresión de los Coros, tendrán aquí también un valor escenográfico substancial. Representamos tragedia griega en teatros modernos y ante espectadores no por cierto ataviados con quitonios, peplos y fecacias. Ni el edificio ni el público forman parte del espectáculo. En mis reconstruc-

ciones lo único que miro es la obra, rediviva, actuante allá en el hemicíclo de la orquesta, en el logeión y la escena).

De esta tierra señor, su padre Atreo,
contra Tiestes su hermano y padre mío
lidió por el poder . . . y ¡oíldo todo!
le expulsó de su hogar y de su patria.

Suplicante volvió Tiestes un día,
y su hermano juróle respetarlo,
no manchar con su sangre el patrio suelo.
Aquí fué . . .

(Señalando el sitio en que yace Agamenón).

Pero Atreo, el vil perjuro,
el padre de éste, que a mi padre odiaba,
le ofreció, ¡como huésped!, un banquete . . .
le sirvió carne de sus tiernos hijos . . .
De los pies las falanjes, de los dedos
desmenuza, que humanas no parezcan . . .
Tiestes, sin sospechar, comió la vianda . . .
funesta ¡ya lo ves! a los Atridas . . .

(La lengua trabada y seca de Egisto parece no poder continuar la evocación esquiliana, dantesca).

De súbito entendió: se arroja al suelo,
el macabro manjar lanza en un grito,
a todos los Pelópidas maldice,
hunde la mesa de una cox e invoca
que perezca de Plístenes la estirpe.

. . .

Su imprecación ha derribado al reo.
Yo fuí digno verdugo en la matanza.
yo de mi triste padre tercer hijo,
a quien él desterró aun en pañales.

(En estas palabras por fatal analogía prelúdiase el tema de la venganza de Orestes).

Hecho hombre aquí condújome Justicia.
La red urdí, aguardé junto a sus puertas,
he sido el zurcidor de su desdicha.

(*Su petulancia atribúyese el mérito exclusivo del asesinato del Rey*).

Hasta morir me es dulce, hoy que en la trama
derribado le vi de mi venganza.

(*Los versos con asonancia pareada, empleada también por los griegos, díganse con amplias cesuras*).

MAGNATES. —

Jactarse de un delito es repugnante.
¿A sabiendas le has muerto? ¿Así lo afirmas?
¿Has tramado tú solo el plan infame?

(*Señalándolo al Pueblo que rodea el Palacio*).

Pues escucha. Condeno tu cabeza
a la ira popular, al apedreo.

EGISTO. — (*Imperturbable*).

¿Hablas así... tú, el ínfimo remero
de esta nave? El timón está en mi puño.
Sabrás cuán duro es en la edad proveya
aprender por la fuerza de los hechos.

(*Con avieso cinismo*).

Hierro, ayuno serán médicos sabios,
que a los ancianos la cordura enseñen.
¿No ves lo que estás viendo? No des coces
al aguijón, que a quien lo toca hiere.

MAGNATES. — (*Escarneciendo a Egisto*).

Mujerzuela, que el tálamo manchaste.

OTROS. —

Al volver de la guerra el noble esposo
muerte innoble a traición le deparaste.

EGISTO. — (*Siempre amenazador tan sólo contra los ancianos y débiles Magnates, se esfuerza por rebatir sus argumentos y afrentas, tratando aunque en vano de granjearse la voluntad del Pueblo, que se halla frente al dragón flamígero, al Palacio, mudo personaje de la Orestíada*).

Llanto te causarán esta palabras.

(*Disimulando su ira, irónicamente*).

Es contraria tu voz a la de Orfeo.
Su dulzura atraía y alegraba;
tú te atrajiste el mal con tus ladridos.

(*Habla siempre a los Magnates en singular, como a una sola persona, pues todos representan y expresan un solo símbolo, uná sola entidad, la del Coro*).

En mi poder parecerás más blando.

MAGNATES. — (*Todos al unísono le echan en cara su cobardía. ¿Por qué no mató a Agamenón frente a frente?*).
¿Mi Rey serás, señor de los Argivos,
tú que contra mi Rey la trama urdiste,
sin osar darle muerte con tu mano?

EGISTO. — (*Cínico*).

Para envolverle... fué mejor su esposa.
Tiempo ha que él sospechábame enemigo.

(*Drudo, ladrón*).

Dueño de sus tesoros, dominaros
conseguiré...

(*Tirano*).

Bajo mi firme yugo
no podrán como potros en pradera
retozar los rebeldes. . .

(*Verdugo*).

Amansados
los veréis por el hambre y las tinieblas.

MAGNATES. — (*Conocen por fin toda la verdad del crimen. Conocen la abyección de Egisto por su propia revelación. Ya no se contiene su indignación. Las palabras de ludibrio y de lodo brotan de sus labios como ponzoña, acusándole una vez más ante el Pueblo y señalándole a su vindicta, conjuntamente con Clitemnestra*).

¡Oh tu ánimo cobarde! Por ti solo
que le ibas a matar. . .

(*Señalando a Clitemnestra*).

¡Mujer impía,
oprobio de esta tierra y de sus Dioses
fué la homicida. . .

¿Vive aún Orestes?

(*Se oye el eco repitiendo a lo lejos insistentemente: ¡Orestes, Orestes!!!*).

¿Ve la luz de este Sol? . . .

(*Pausa. Casi aguardando contestación*).

Que pronto vuelva,
pronto. ¡¡¡A los dos de un solo golpe aterre!!!

(*La sombra del futuro Orestes aparece y desaparece en un abrir y cerrar de párpados en todas las retinas, adorada por unos, aborrecida por otros, antagónicamente perturbadora*).

COMMOS FINAL

(El Pueblo ante los hechos y las palabras de los Magnates amenaza el Palacio y se agita en tumulto. Rumor de armas, gestos y gritos de conminación son el preludeo sinfónico del combate que estalla, como incendio, de improviso, después de la pausa en la que todos miraran absortos hacia la fugitiva sombra de Orestes. Egisto lee rápidamente en los ojos del Pueblo la intención del asalto, y tembloroso de ira y de terror da la voz de alarma a sus satélites, corriendo de un lado a otro. Hasta el final todo se ejecutará sobre paracatalogué, de intensidad consona con el momento del drama y el ritmo agitado, galopante de los tetrámetros trocaicos catalécticos).

EGISTO. —

¿Qué dices, qué pretendes? . . .

(Sin detenerse).

Ya, ya comprenderás . . .

(Con un grito).

¡Ea, mis fieles guardias!

¡Las armas aprestad!

(Del antro rojizo, como espectros del Erebo se ven surgir, casi por encantamiento, contra el Pueblo y los Magnates, sicarios de negra vestidura. En este Commos final, también originalísimo, no asistimos a lamentaciones; nadie se golpea el pecho en acto de contrición; sólo chocan espadas, insultos).

VOCES PROMISCUAS. —

¡Al aire los aceros!

¡En guardia cada cual!

(Egisto retrocede dejando paso a sus esbirros que arremeten contra los Magnates, mientras entre el Pueblo y los guar-

días se traba violenta pelea. El cuadro será armónico, y dentro de la fusión artística tendrá carácter marcadamente simbólico. Este carácter de símbolo se irá acentuando hasta el final del drama. En la matanza, hasta en el insulto grosero será el espíritu que intervendrá, casi exento de peso y articulaciones corpóreas, de acuerdo insisto con el arte espectral de Esquilo, cuyo genio en un particular ve lo general siempre; más que como un hecho tué, lo imagina como pudo ser; escribe como en éxtasis, y no para una sola generación de hombres mortales; extrae de todo ser lo substancial, lo eterno).

EGISTO. —

Mi espada está en mi puño . . .

VOCES. —

O morir o triunfar . . .

OTRAS VOCES. —

¡Hablas de muerte! ¡Muere!

OTROS. —

Nuestro el triunfo será . . .

(La lucha arrecia. Los Magnates son arrojados fuera. Frente al Palacio continúa el combate. De súbito corta el aire un grito poderoso, desgarrador, el de Clitemnestra).

CLITEMNESTRA. — *(Corre hacia Egisto, como para protegerle, imperativa y suplicante a la vez).*

Egisto, mi Egisto amado . . .

(Todos se detienen: silencio de expectativa: la lucha habrá durado pocos instantes; todos miran hacia Clitemnestra. Esta repite).

Egisto, mi Egisto amado,
no inflijamos otros males;
muchas ya muy tristes mieses
por los dos se han cosechado . . .

(Al Pueblo).

Basta, ya basta de muertes . . .
¿Por qué más sangre verter?
Todos a vuestros hogares
debéis, Argivos, volver . . .

(Clitemnestra es en verdad la que más sufre. No castigó en Agamenón ni el sacrificio de su hija, ni sus adúlteros amores. Lo sabe. Mató para librarse de él, porque ama a Egisto. Esta es su pasión, tenaz como su voluntad. Por este amor se ha desdoblado, pluralizado, enloquecido. Hoy se teme a sí misma, empieza a verse monstruosa. ¿Seguirá amándola Egisto? Sobre él se despedazó su nave. Fué su escollo. Deberá ser su roca de salvación).

No sufráis, no hagáis más daño . . .

(Dolorosamente).

Guió mi venganza el Destino.
¡Ojalá que el fin llegara
del doloroso camino,
que los Númenes airados
me mandaron recorrer . . .

(Desfalleciente).

Obedeced el consejo
de esta . . . afligida . . . mujer . . .

EGISTO. — *(Es por ahora el único vencedor. Ha vengado a su antepasado Tiestes, usurpado el trono, los tesoros y el tálamo de Agamenón. Es el único vencedor ileso. Su orgullo y la embriaguez del triunfo le hacen irreductible ante cualquiera concesión).*

(Con escarnio).

¿Permitiré que en sus labios

maduren viles injurias?
¿Que con su grito provoquen
contra mí todas las Furias?

(*Con altanería, al Pueblo*).

¿Toda prudencia perdisteis?
¿No soy yo vuestro señor?

TODOS. —

Nunca podrán los Argivos
¡respetar a un malhechor!

(*Vuelven a asaltar la áurea caverna. Los negros satélites los contienen. Al mismo tiempo las gigantescas puertas de bronce del Palacio lentamente van cerrándose, ocultando poco a poco la horrorosa visión. Últimos entre las últimas inectivas, que todos arrojan como piedra y lodo, desaparecerán los rostros contrahechos y agónicos de los dos protagonistas. En derredor resuenan confusos y rapidísimos los compases sarcásticos de los tetrámetros trocaicos*).

EGISTO. —

Lograré que pronto llores,
que altanero no contestes . .

VOCES PROMISCUAS. —

No podrás . . . si otorga el cielo
que en llegar no tarde Orestes . . .

EGISTO. —

Bien lo sé: los desterrados
se alimentan de esperanzas.

VOCES. — (*Contestando su ironía, villanamente*).

Mientras puedes, anda, engulle,
pisotea cuanto alcanzas . . .

(*Esquilo, Dante y Shakespeare, sublimes hasta en lo grosero*).

EGISTO. —

De vosotros cada uno
su insolencia pagará.

VOCES. — (*Bofetada*).

Te glorías como el gallo
junto a su hembra . . .

TODOS. —

(*Carcajada*).

¡Ah, ah!

(En esta tragedia del odio no aplacado única Cátharsis es el desahogo del impropio. Las Euménides dirán la última palabra. En el espacio aun abierto, entre las dos hojas de la tiránica puerta, se ve a Clitemnestra abrazando amorosamente a Egisto).

CLITEMNESTRA. —

¿Qué te importan sus ladridos?
Mío, tuyo es el poder.
Yo y tú en nuestra morada
todo lo hemos de vencer . . .

(La puerta se ha cerrado. Por ahora el Destino no permitirá que sea violentada. El Pueblo golpea en vano sus puños. Van retirándose. El huracán se aleja; el ronco estertor muere).

LA JORNADA TRÁGICA HA TERMINADO

LACIS EXESIS

LEOPOLDO LONGHI.

CICERÓN ‘IMPERATOR’

I. Cicerón procónsul. — II. Sus propósitos de gobierno. — III. La expedición contra los Partos. — IV. La campaña del Amano y las ‘supplicationes’.

I

Desde la dictadura de Sila, la designación de los gobernadores de las provincias romanas se hacía de acuerdo con la vieja ley *Sempronia* de C. Graco (631-123) ⁽¹⁾ modificada por la ley *Cornelia* que aquél había decretado en 673-81. Entre sus diversas providencias, esta ley reconocía al Senado el derecho de la *prorogatio imperii*, recurso que se venía empleando para solucionar las dificultades nacidas del aumento del número de provincias y la creciente complejidad de las atribuciones judiciales de los pretores a quienes incumbían antaño aquellos gobiernos. De esta manera los pretores, elevados a ocho, una vez cumplido su mandato de un año en Roma, recibían la prorogación de su *imperium*, generalmente por otro año y, por sorteo, el gobierno de una provincia con el título de *propraetor*. Igual procedimiento se adoptó con respecto a los cónsules, reservándoseles las provincias que por más importantes o menos sometidas, requiriesen comandos militares: su título era entonces el de *procónsul*. Fué así como en el año 691-63 las dos provincias consulares Macedonia y Galia cisalpina, tocaron en suerte para el año siguiente a los cónsules Cicerón y Antonio respectivamente, aunque el primero renunció

(1) De las dos fechas que regularmente se citan en estas líneas, la primera corresponde a la era Romana (desde la fundación de Roma), la segunda a la era Cristiana (antes del nacimiento de J. C.).

después al gobierno de la Galia que había permutado con Antonio a pedido de éste.

Pero los extremos a que había llegado la corrupción electoral en los desdichados últimos años de la república, exigía de los candidatos a las magistraturas el gasto de fabulosas sumas de dinero destinadas, no sólo a la compra de sufragios en las elecciones, sino también a costear las obras, festividades y donaciones que luego ofrecían al pueblo con vistas a una nueva candidatura. Ninguna fuente normal de recursos podía bastar a semejantes exigencias, de modo que el gobierno, prácticamente absoluto, de regiones, muchas de ellas riquísimas, miradas por los oligarcas romanos como simples presas de guerra, resultaba un medio providencial para rehacer y acrecentar las cuantiosas fortunas con que una desmedida ambición obligaba a los políticos a alimentar ese insaciable monstruo que seguía llamándose *Populus Romanus*, pero que ya no era más que un populacho saturado de extrangeros donde se confundían el liberto con el ciudadano, el esclavo con el amo y a donde las distribuciones gratuitas de trigo hacían confluír los mendigos, holgazanes y delinquentes de toda Italia. ⁽¹⁾

Semejante facilidad de disponer de seguras fuentes de riqueza, no sólo para sí mismos, sino también para las numerosas amistades políticas y sociedades comerciales con quienes estaban ligados estrechamente los miembros de la oligarquía dominante, contribuía a hacer más encarnizadas las luchas electorales donde la corrupción más extremada era la regla, sin que valieran a refrenarla las diversas leyes que ya de antiguo se habían venido votando. Una de las más recientes, la ley *Tullia*, databa del consulado de Cicerón (691-63) y precisamente de ella el mismo Cicerón debió defender a uno de los cónsules elegidos para el año siguiente, Lucio Licinio Murena, acusado por dos amigos y correligionarios del orador: el conocido jurisconsulto Servio Sulpicio Rufo y el célebre Marco Porcio Catón el joven.

El año 702-52, uno de los más turbulentos de esa época, comenzó con un interregno y se señaló con el asesinato del demagogo Clodio y los desórdenes consiguientes que llevaron

(1) APPIANO, *de bellis civilibus* II, 120.

a conferir a Pompeyo una dictadura disimulada con la fórmula de cónsul sin colega. Este trató de apaciguar a Roma con diversas medidas contra la violencia y la corrupción y entre ellas hizo votar como ley un senado-consulta del año anterior que establecía un intervalo de cinco años entre el desempeño de una magistratura en Roma y el de un gobierno provincial ⁽¹⁾. Con esta larga postergación de los beneficios que contaban retirar de las provincias, se esperaba quizá que los candidatos se volvieran más prudentes en la compra de votos y a la vez se evitaba la prorrogación automática del mando, peligrosa en una época de tanto desorden, puesto que en cada caso el nuevo imperium debía ser conferido por una ley especial.

Como en virtud de esta ley *Pompeia*, los cónsules y pretores que se hallaban en funciones sólo estarían disponibles dentro de cinco años, para proveer los gobiernos provinciales del año siguiente fué necesario acudir a los ex cónsules y ex pretores de los años precedentes que aun no hubieran cumplido ese mandato. En marzo del año 703-51 fueron designadas provincias consulares la Cilicia y la Siria y como los ex cónsules más antiguos que aun no habían ido a provincias eran Cicerón y Bíbulo, el conocido orador fué designado procónsul y le tocó en suerte la Cilicia, de cuyo gobierno debía hacerse cargo en el curso de ese año.

Lo que para casi todos los políticos romanos era una codiciada ocasión de enriquecimiento y de poderío personal, no representaba para Cicerón más que una ingrata carga pública que, no sólo lo apartaba del centro de sus más gratas actividades, sino que, a los cincuenta y cinco años, en una situación política espectable y en vísperas de acontecimientos cuya importancia se preveía, lo relegaba a funciones un tanto subalternas en una lejana provincia. Y aunque la vanidad no era una de las menores debilidades de su espíritu, la verdad es que algo de razón tenía cuando, escribiendo en la intimidad se mostraba harto de su provincia "no sólo porque me parece haber conseguido un renombre tal que no tanto deba buscar aumentarlo como temer que la suerte lo disminuya, sino también porque esta tarea no es digna de las fuerzas de quien.

(1) DION CASIO, *XL*, 46,2.

como yo, puede y acostumbra soportar más grandes cargas en el estado". (1)

Hombre político y mundano, la vida no tenía sentido para él fuera del centro único del gobierno y de la sociedad y, menos codicioso del dinero en sí que la mayoría de sus compatriotas, no tenía, como ellos, para hacer más llevadero su alejamiento, la compensación de dedicarse con ahinco a la acumulación de riquezas. Por eso, tanto después de su pretura, en 688-66, como después de su consulado, tres años más tarde, había renunciado a los gobiernos subsiguientes; pero ahora, las disposiciones de la ley Pompeia, al reducir considerablemente el número de las personas elegibles, le impedían substraerse a esa obligación. Del fastidio con que la aceptó son expresión elocuente las repetidas exhortaciones a su gran amigo Tito Pomponio Atico y a sus demás corresponsales, para que le eviten a toda costa la renovación del mandato y las consiguientes amarguras de la nostalgia: Ya desde su propiedad cerca de Pompeya le escribe al primero "no pienses que pueda haber para mí ningún otro consuelo de esta considerable molestia sino en la esperanza de que no ha de pasar de un año" (2) y todavía en Atenas, aun antes de llegar a su provincia "¡por lo que más quieras, que no se me prorrogue el mandato! Mientras estás allí, todo lo que pueda hacerse, hazlo. No puede expresarse lo que me devora la nostalgia de Roma y lo mal que soporto las tonterías de estas funciones". (3)

Una serie de abusos y desconsideraciones de su predecesor en el gobierno, sólo le sugieren como conclusión: "en fin, esto no me duele; lo que me duele es estar lejos de la luz, del foro, de la ciudad, de mi casa, de vosotros. Lo soportaré como pueda, con tal que sea por un año: si se prolonga, se acabó conmigo". (4)

Si en su calidad de hombre del foro y de los salones cultos, la perspectiva de ir a gobernar una obscura provincia le resultaba una carga tan poco grata, como hombre de letras, apasionado por las ricas y cómodas bibliotecas que acumulaba

(1) Correspondencia de Cicerón: *ad familiares* II, 11, 1.

(2) *ad Atticum* V, 2, 3.

(3) *ad Atticum* V, 11 1.

(4) *ad Atticum* V, 15, 1.

en sus costosas residencias, tampoco debía de sentir Cicerón gran entusiasmo por su misión al pensar que la provincia que le tocaba en suerte estaba en los límites de los dominios romanos y que sus vecinos inmediatos eran los Partos, que dos años antes habían destruído un considerable ejército junto con su jefe Marco Licinio Craso, el opulento triunviro, y por parte de los cuales parecía inminente una nueva invasión.

En Roma, la Cilicia se conocía de un modo bastante imperfecto y no gozaba de muy buena fama: (1) en una de las cartas a Atico relativas a la expedición de que más adelante hablaremos, se disculpa nuestro gobernador de los nombres que cita diciendo: "¿Qué le voy a hacer? ¿Acaso puedo convertir la Cilicia en una Etolia o una Macedonia?" (2) Una parte de su territorio era provincia romana desde 651-103, pero su nombre adquirió ingrata celebridad poco antes del consulado de Cicerón, cuando en el año 687-67 la ley *Gabinia* entregó a Pompeyo el enorme poder que pareció necesario para extirpar la plaga de los piratas, contra quienes ya en aquella fecha había sido enviado el abuelo de Marco Antonio (3). Estos, que durante la guerra contra Mitrídates habían constituido una verdadera nación organizada para el saqueo, disponían de importantes bases de operaciones con astilleros, talleres y almacenes distribuídos por las costas menos accesibles del oriente y uno de sus centros más importantes, el que habían elegido como fondeadero y campamento común, estaba precisamente en esa parte de la Cilicia que, por lo elevado y abrupto de sus costas desprovistas de puertos naturales, se llamaba la Cilicia rocosa: (4) de ahí que, según Appiano, el nombre de *Cílices* solía designar a los piratas.

Reorganizada definitivamente por Pompeyo en el año 690-64, la Cilicia comprendía seis distritos a los que más tarde se agregó la vecina isla de Chipre, abarcando una extensión territorial de algo más de 43.000 K². Determinada por una inflexión hacia el S. de la cordillera del Tauro, la región se divide naturalmente en dos partes: una, la occidental, muy

(1) PLAUTO: *Trinummus* 599. CICERÓN: *in Verrem* II, 10, 21.

(2) *ad Atticum* V, 20, 1.

(3) CICERÓN, *de Oratore* I, 18, 82.

(4) APPIANO, *de bello Mithridatico*, 102.

quebrada, en que la cordillera se levanta muy cerca del mar, la Cilicia rocosa, como antes se dijo; y la parte oriental o Cilicia llana, donde la cordillera, al dirigirse hacia el N., se aleja de la costa dejando extensas y fértiles llanuras, separadas de la Siria por la cadena del Amano. Toda esta región corresponde actualmente a la provincia turca de Adana, cuya población se acerca a medio millón de habitantes, número que no debe ser muy superior a su población en la antigüedad, a juzgar por la cantidad de ciudades que enumeran Estrabón y Plinio ⁽¹⁾, casi todas con nombres griegos, puesto que el Asia menor, principalmente en las costas, estaba intensamente helenizada.

II

Con la disposición de ánimo que ya le conocemos, en los últimos días de abril del año 703-51 partió Cicerón de Roma acompañado de su hermano Quinto y de los dos pequeños Cicerones, sus respectivos hijos. Siguiendo la vía *Appia*, pasó por su propiedad cerca de Pompeya y continuó por Benevento hacia Tarento, donde tuvo largas conferencias con Pompeyo, para llegar a Brindisi aproximadamente el 24 de mayo y embarcarse con el resto de su séquito. Sus lugartenientes, que sólo más tarde se le reunieron, eran, además de Quinto, C. Pomptino, M. Aneyo y L. Tulio, yendo como cuestor Mescinio Rufo a quien Cicerón, pocos meses más tarde, calificaba sin ambages de "poco serio, licencioso y ratero" ⁽²⁾. Tulio recomendado por un amigo de Atico, mereció más tarde un calificativo equivalente ⁽³⁾. Sus verdaderos ayudantes y consejeros de confianza eran, pues, Quinto y Pomptino, en cuya versación militar pensó seguramente en vista del peligro de una guerra en la provincia.

Quinto, aunque dotado de una discreta cultura, era más hombre de acción que su hermano mayor, en razón de su carácter un tanto violento que no dejaba de acarrearle preocupa-

(1) ESTRABÓN, *Geographica* XIV, 5. PLINIO, *Natur. Historia*, V, 22.

(2) *ad Atticum* VI, 3, 1.

(3) *ad Atticum* V, 21, 5.

ciones al orador por las rencillas conyugales de aquél con la hermana de su gran amigo Atico, mujer de genio no muy apacible, por cierto. Después de ser edil y pretor, había gobernado en 693-61 la provincia de Asia y desde 700-54 a 702-52 había sido uno de los lugartenientes de Julio César en las Galias. En el año 700-54, encargado de una legión que debía invernar en Bélgica, tuvo que sostener un terrible sitio contra los Eburones, Nervios y Aduátucos que acababan de destrozar un campamento vecino, y su habilidad y valentía consiguieron salvar las tropas a su mando y el prestigio romano en la región. ⁽¹⁾

En cuanto a Pomptino, había sido pretor en 691-63 bajo el consulado de Cicerón, quien le había confiado entonces la delicada misión de detener a los emisarios de Catilina con las pruebas de su intento de sublevar a los Alóbroges ⁽²⁾. El mismo fué enviado contra éstos en la guerra que siguió a la conspiración y sus relaciones recíprocas pueden deducirse de los términos de "hombre muy valiente, compañero de mis peligros y de mis designios" ⁽³⁾ con que Cicerón lo menciona en otras ocasiones. Aunque forzado por los deberes de la amistad a acompañarlo, parece que el viaje le sonreía tan poco como a su jefe a juzgar por lo que tardó en reunírsele, pues hasta su llegada a Atenas se encuentra en las cartas del próconsul, con una frecuencia casi obsesionante, la expresión de que Pomptino aun no ha llegado. Además, según convenio expreso, debía estar de vuelta en Roma para principios de julio del año siguiente, ⁽⁴⁾ lo que le obligó a partir de la provincia a mediados de mayo. No se conoce la importancia de los asuntos que lo solicitaban en la ciudad, pero por una discreta referencia de Cicerón podemos asegurar que una buena parte de ellos se encarnaba en Postumia, esposa del ya citado jurisconsulto Servio Sulpicio. ⁽⁵⁾

Después de atravesar el mar Jónico, Cicerón llegó a Accio el 14 de junio y, tanto para evitar una navegación que hasta

(1) CÉSAR, *de bello Gallico* V, 38-52.

(2) CICERÓN, *in Catilinam* III, 2, 5. SALUSTIO, *de Catilinae coniuratione*, 45.

(3) CICERÓN, *de provinciis consularibus* 13, 32.

(4) *ad Atticum* VI, 3, 1.

(5) *ad Atticum* V, 21, 9.

entonces había sido molesta, como para no llegar a un gran puerto griego con una flotilla de pequeñas naves que no juzgaba adecuada a su investidura, ⁽¹⁾ determinó cruzar la Grecia por tierra y el 24 de julio se encontró en Atenas. Diez días después se embarcaba de nuevo y pasando por la isla de Delos, arribaba el 27 de julio a Efeso, la gran metrópoli de la Jonia, donde lo recibía una importante manifestación pública y era visitado por numerosas delegaciones y notables de la ciudad. No hay para qué decir si se sintió halagada la conocida vanidad de nuestro procónsul, puesto que su fantasía, tan activa en lo tocante a su fama, creía que antes de su carta le habrían llegado a su amigo Atico los ecos del recibimiento. ⁽²⁾

Pero este ramo de flores no carecía de espinas, pues al darle la noción de su importancia como supremo funcionario romano, le anticipaba algunas de las dificultades con que iba a tropezar para conciliar sus ideas de filósofo sobre la función del gobernante, con el concepto muy distinto que de ella tenían los negociantes romanos en las provincias. En efecto, los que venían a agasajarlo eran en gran parte griegos más o menos curiosos y obsequiosos a quienes atraía la indiscutible fama de orador y hombre público de Cicerón, pero muchos eran representantes de sociedades de publicanos y hombres de negocios romanos que abundaban en esa rica provincia de Asia, cuyas atenciones guardaban estrecha relación con sus intereses inmediatos o futuros: ¡si hasta el bueno de Atico tenía en Efeso y en las cercanías sus asuntillos de los que, naturalmente, Cicerón se preocupó en seguida! ⁽³⁾ Y las intenciones de sus visitantes no debían quedar muy ocultas, cuando le hacen escribir a su amigo, de quien parece haber recibido graves consejos sobre su gobierno, pues gustaba de ser moralista y filósofo cuando no se trataba de sus negocios: "ya sé que por esto te darás cuenta de que han sido puestas a prueba las opiniones que desde muchos años he manifestado abiertamente; pero, como lo espero, haré uso de la enseñanza que he aprendido de tí y me conduciré a satisfacción de todos, tanto más fácilmente cuanto que en mi

(1) *ad Atticum V, 9, 1.*

(2) *ad Atticum V, 13, 1.*

(3) *ad Atticum V, 13, 2.*

provincia ha sido convenido ya el pago de los impuestos". (1)

El 31 de julio llega por fin a Laodicea, capital del distrito más occidental de su provincia y a medida que se va internando en ella crecen sus preocupaciones de gobernante: los Partos están todavía tranquilos, felizmente, pero ha habido una sedición de los soldados impagos y si bien el gobernador saliente la ha aplacado pagándolos, se conduce con una manifiesta desconsideración hacia su sucesor que motiva el cambio de cartas agrícolas.

Era su predecesor Apio Claudio, aristócrata infatuado y codicioso que, aunque hermano del turbulento Clodio, el encarnizado enemigo de Cicerón, había mantenido con éste una relación a ratos cordial y con quien, en favor de la causa común del partido y probablemente por recomendación de Pompeyo, el gran orador no quería malquistarse del todo. Claudio era procónsul en Cilicia desde 701-53 y en este tiempo se había dedicado, con la frescura habitual en los gobernadores de entonces, a esquilmar metódicamente a sus administrados dejándolos en el estado que describe su sucesor con estas palabras: "No he oído otra cosa sino que no se podían pagar las capitaciones impuestas, que los arriendos de todos los bienes estaban vendidos, gemidos y llantos de todas las ciudades; monstruosos actos, no de un hombre, sino de no sé qué fiera cruel; en una palabra están todos cansados de vivir" (2). Pero él opinaba que el terreno era aun fértil y contaba con una nueva prolongación de su mandato para concluir su tarea: siendo así, la designación de un sucesor le hizo poquísima gracia y dedicó los últimos meses de su gestión a resarcirse en algo de lo que le hacía perder la llegada de un reemplazante, a quien, por creerlo animado de las mismas intenciones, culpaba de haberse procurado esa designación en perjuicio suyo.

Por eso y muy probablemente porque tendría que concluir ciertas operaciones que no le convendría dejar pendientes, se olvidó, no sólo de que había dado cita a Cicerón en la ruta de Frigia, sino hasta de que sus poderes judiciales habían caducado con la llegada a la provincia del nuevo procónsul y se dirigió a Tarso para continuar ejerciendo allí funciones ju-

(1) *ad Atticum V, 13, 1.*

(2) *ad Atticum V, 16, 2.*

diciales. Cicerón, extremadamente discreto, se contentaba con franquearse melancólicamente a su amigo Ático, a quien escribía: "Nuestro amigo Apio, cuando supo que yo llegaba, partió de Laodicea a Tarso: allí administra justicia, estando ya en la provincia. No le reprocho esta usurpación pues bastante trabajo tengo en curar las heridas que han sido hechas a la provincia. Me esfuerzo en hacerlo del modo menos afrentoso para él, pero quisiera que le dijese a nuestro amigo Bruto que aquél no ha sido cortés en alejarse lo más que pudo a mi llegada". (1) No se imaginaba, por cierto, que en el cuñado de Apio Claudio, en el purísimo Bruto, símbolo para él de todas las virtudes republicanas, encontraría pocos meses más tarde uno de los menos escrupulosos entre esos usureros que ponían a dura prueba sus sentimientos de gobernante honesto. (2)

En verdad, cualquiera sea la opinión que se tenga sobre la vida de este hombre célebre, no puede negarse que su gestión de gobernador se inspiró en principios de justicia y honestidad que pesaban muy poco en el ánimo de la gran mayoría de sus contemporáneos. Y si consideramos la complicada red de intereses de todo orden que en épocas de turbulencia política se ciñe alrededor de los hombres más destacados, es justo tener en cuenta esa fuerza negativa si los vemos a veces transigir, en obsequio a un interés político más alto, con situaciones que desaprueba el rigor de los principios absolutos.

Se ha aludido más arriba, sobre todo en relación a sus causas, a la rapacidad de los gobernantes romanos en los últimos tiempos de la república y las palabras de Cicerón poco antes citadas, ofrecen a grandes rasgos un triste ejemplo de ella en la conducta de su predecesor. Nos llevaría muy lejos del objeto de estas líneas la exposición detallada de numerosos episodios donde el proceder de Claudio, como el de muchos otros, justifica estas severas palabras de Mommsen, que nos servirán de compendio: "Añádanse las exacciones propiamente dichas, no sólo del gobernador en persona, sino también de sus amigos, cada uno de los cuales se figuraba, por decirlo así, poder girar sobre el gobernador y tener el derecho de volver

(1) *ad Atticum V, 17, 6.*

(2) Véase *ad Atticum V, 21; VI, 1; VI, 2.*

rico de la provincia. (1) A este respecto, la oligarquía romana se parecía a una banda de ladrones y ejecutaba el pillaje de los provincianos según el sistema de los negocios; los miembros hábiles de la banda no tenían ningún reparo, porque debían repartir los despojos con los abogados y los jurados y cuanto más robaban, tanto más impunemente lo hacían. . . Tal era la conducta, en las provincias, de los sucesores de aquellos hombres que habían sido acostumbrados a no traer de su administración más que el agradecimiento de sus súbditos y la aprobación de sus conciudadanos" (2).

Cicerón, gran admirador y frecuente panegirista de las virtudes de aquellos viejos tiempos de la república, había obtenido el primer éxito de su carrera política acusando de concusión en el año 684-70 al ex gobernador de Sicilia, Gayo Verres, a pedido de los insulares que guardaban un cariñoso recuerdo de la honradez y equidad con que el orador había desempeñado entre ellos el cargo de cuestor cinco años antes. Siendo pretor en 688-66, a la abrumadora requisitoria de sus conocidos escritos relativos al caso particular del expoliador de los sicilianos, agregaba, en el discurso en favor de la ley *Manilia*, esta condenación general de los magistrados romanos en las provincias fronterizas y reinos aliados: "Es difícil decir cuán odiados somos entre los pueblos extranjeros a causa de las arbitrariedades e injusticias de aquéllos que en estos últimos años les hemos enviado con mando; pues ¿qué templo pensáis que en esas tierras haya sido venerable para nuestros magistrados, qué ciudad respetable, qué casa bastante segura y guardada? Se buscan las ciudades ricas y opulentas para alegar contra ellas un pretexto de guerra por el deseo de saquearlas. . . ¿Pensáis enviar un ejército contra los enemigos en favor de nuestros aliados, o contra nuestros aliados y amigos con la excusa de enemigos fingidos? ¿Qué ciudad hay en Asia que pueda saciar el orgullo y las aspiraciones, no ya de un general o de un comisionado, pero de un solo tribuno militar?". (3)

(1) Es "locus classicus" la indignación del poeta Catulo contra el pretor Memmio a quien había acompañado en su gobierno de Bitinia en 697-57.

(2) MOMMSEN, *Histoire Romaine* (trad. de Guerle), t. VII, p. 265.

(3) *pro lege Manilia*, 65.

Consecuente con este modo de pensar y con su respeto por las virtudes de los viejos tiempos, había expresado después muy nobles ideas sobre este punto en las cartas con que aconsejaba a su hermano Quinto durante su gobierno en Asia, la primera de las cuales es principalmente digna de nota. De la larga serie de ponderadas recomendaciones que contiene, sirva de ejemplo este párrafo tomado al azar: “Que sea bien conocido para toda la provincia que te son muy queridos la salud, los hijos, los bienes de todos los que gobiernas. Por último, que no sólo los que hayan recibido algún cohecho, sino también los que lo hayan dado, tengan la convicción de que tú serás su enemigo cuando lo sepas; y ciertamente ninguno dará nada cuando se sepa bien que nada conseguirán los que simulan tener mucho valimiento ante tí”. (1)

Pocos años después, su experiencia política y su pensamiento retemplado en la lectura de los filósofos griegos tomaban cuerpo de doctrina en el tratado *de República*, cuya publicación, en vísperas de su partida a Cilicia, fué uno de los grandes éxitos literarios de Cicerón (2). Las largas e irreductibles luchas políticas inclinaban los ánimos ya fatigados hacia fórmulas de transacción y los hombres de todos los partidos, atraídos por la fama del escritor, leían y admiraban en su tratado “no sólo la magnificencia del estilo, sino también el espléndido diseño de un gobierno armónicamente compuesto de democracia, aristocracia y monarquía” (3). Allí, como en sus discursos y en sus cartas, está expresado su elevado concepto de la misión del gobernante: “No hay cosa alguna, — dice desde el comienzo —, en que la virtud humana se acerque más a la divinidad, que en la fundación de nuevos estados o en la conservación de los ya fundados” (4). Más adelante, haciendo hablar a Escipión, uno de sus admirados héroes de la vieja república, le hace decir: “¿Qué puede haber de más ilustre que el que gobierna virtuosamente el estado? Cuando el que manda a los otros no está sujeto a ninguna concupiscencia, cuando sigue todos los preceptos a que enseña y

(1) *ad Quintum fratrem I, 13.*

(2) *ad Familiares VIII, 1.*

(3) G. FERRERO, *Grandezza e decadenza di Roma II, 241.*

(4) *de Republica I, 7.*

llama a los ciudadanos, éste no impone al pueblo leyes que él no cumple, sino que ofrece a sus conciudadanos su propia vida como ley". (1)

En consecuencia y penetrado de la responsabilidad que como gobernador le creaban sus opiniones tan abiertamente manifestadas, se esforzó en conducirse de acuerdo con ellas, pues, como escribe a Atico, se había atado a sí mismo como con fiadores, con aquellos seis libros de la *República* (2). Es así como antes de su partida de Roma, compuso cuidadosamente el edicto en que, como todo magistrado, debía hacer conocer las normas a que se ajustaría su gestión y en él se preocupó de disminuir los gastos de la provincia estatuyendo "algunas nuevas medidas saludables para las ciudades, de las que me complazco sobremanera" (3). A la verdad, estas loables intenciones iban a ocasionarle no pocos dolores de cabeza durante toda su administración, puesto que contrariaban abiertamente los descarados intereses de los publicanos, miembros todos de esa orden ecuestre que formaba la parte más sólida de su prestigio político. Por eso hubo de echar mano de toda su diplomacia para tenerlos contentos con el menor daño posible de los provincianos, según sus propias palabras: "Los mimo, los complazco, los cubro de alabanzas y de honores y consigo que no hagan daño a nadie". (4)

Otra de sus preocupaciones a este respecto, motivo de repetidas alusiones en sus cartas, fué, no sólo la de hacer un gobierno de puertas abiertas, mostrándose accesible a todos los que tuvieran que acudir a él, (5) sino de evitar en sus viajes todo el gasto posible que pudiera ocasionar su presencia y la de su séquito por concepto de hospitalidad, sobre todo en los lugares donde más se notaban los efectos de la rapacidad de su predecesor. Desde su llegada y con ingenua inmodestia, se complace en informar de ello al amigo: "Es un alivio para las desdichadas poblaciones que no se haga ningún gasto para mí, para mis lugartenientes, para el cuestor ni para nadie. Has

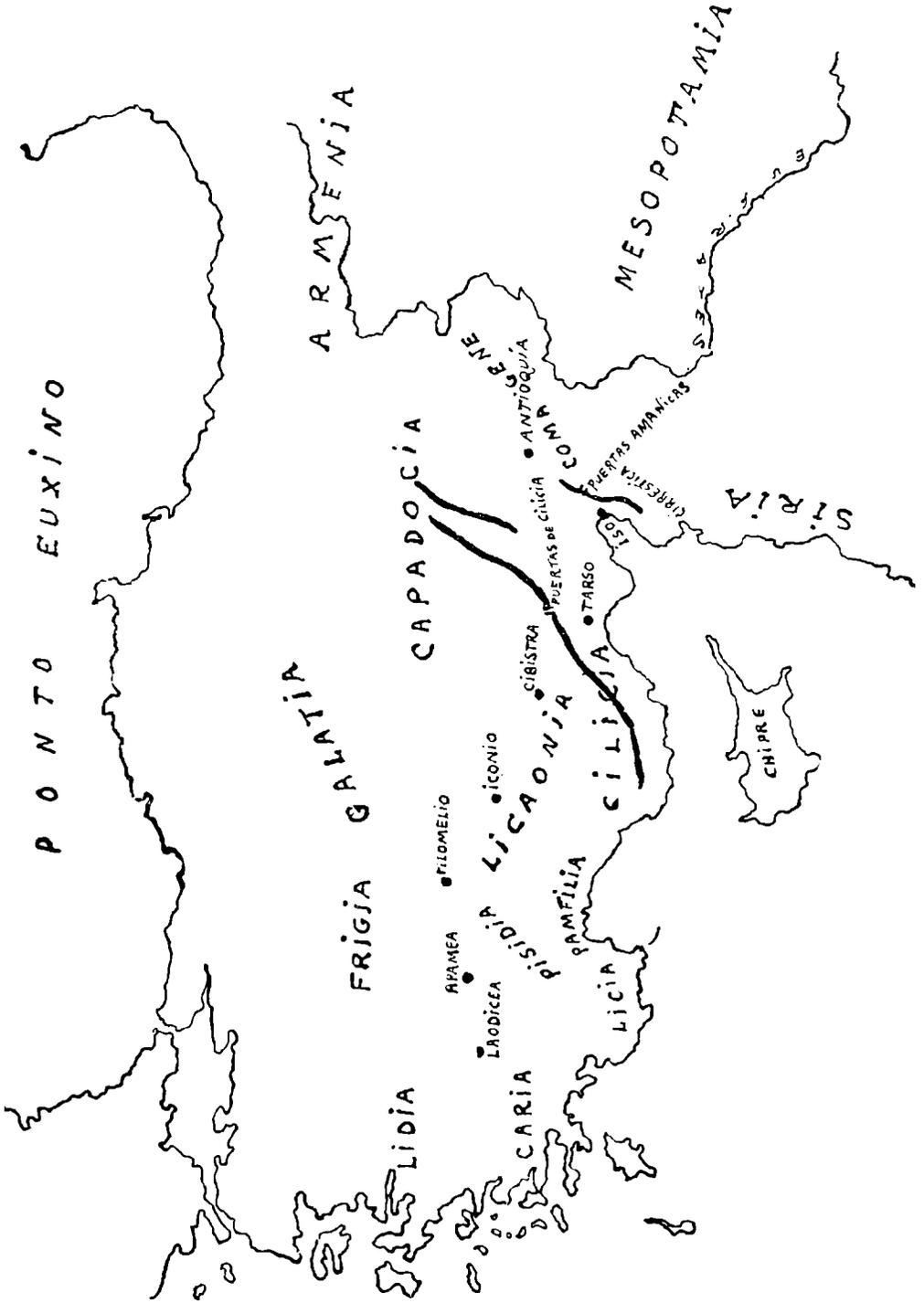
(1) *de Republica I, 34.*

(2) *ad Atticum V, 1, 8.*

(3) *ad Familiares III, 8, 4.*

(4) *ad Atticum V, 1, 16.*

(5) *ad Atticum VI, 2, 5; PLUTARCO, Kikéron 36.*



de saber que, no solamente no aceptamos el heno ni lo que por la ley Iulia suele darse, pero ni siquiera la leña. Nadie ha aceptado nada fuera de cuatro camas y el techo y en muchos lugares ni tan sólo el techo, por habernos quedado las más veces en las tiendas". (1) Claro está que ésta y varias otras manifestaciones de parsimonia hacían torcer el gesto a la mayoría de sus acompañantes, como lo consigna con cierta amargura algunos meses más tarde. (2)

III

Después de esta necesaria introducción concerniente a las circunstancias que llevaron al gran orador a esa parte del Asia y a sus disposiciones para afrontarlas, urge que lo sigamos en el episodio de su gobierno que motiva estas páginas. Hemos visto que las primeras noticias que recibió al acercarse a los límites de su territorio eran bastante tranquilizadoras con respecto a los Partos; pero la prudencia más elemental aconsejaba precaverse, por lo que decidió ir a hacerse cargo del ejército y dedicar los meses de verano que quedaban a los asuntos militares (3). En Laodicea primera ciudad de su provincia, a donde llegó el 31 de julio, aunque sin noticias precisas de invasión oyó hablar de alguna escaramuza con los bárbaros (4) y luego de haber encargado a uno de sus lugartenientes, M. Aneyo, que concentrase y reuniese al ejército cinco cohortes que, a consecuencia de la sedición antes aludida, se hallaban semidispersas y sin oficiales cerca de Filomelio (5) recorrió en veinte días los 400 kilómetros que lo separaban de Iconio (hoy *Koniéh*), en el centro de la Licaonia. Allí tenía sus cuarteles el ejército que Cicerón revistó el 30 de agosto, seguramente con poca complacencia, puesto que sólo constaba de dos legiones (6) muy reducidas en sus efectivos, entre otros motivos, por las numerosas comisiones destacadas

(1) *ad Atticum V, 16, 3*; cfr. *id. V, 14, 2*.

(2) *ad Atticum VII, 1, 6*.

(3) *ad Atticum V, 14, 2*.

(4) *ad Atticum V, 16, 4*.

(5) *ad Familiares XV, 4, 2*.

(6) *ad Atticum V, 15, 1*.

por el gobernador saliente para facilitar las gestiones de los agentes de los publicanos, a quienes solían darse pequeños comandos militares con este solo objeto.

Este asunto de las tropas preocupaba a Cicerón desde antes de su partida y convengamos en que no le faltaba razón. Los rumores de movimientos de los Partos habían determinado el senado a considerar el aumento de tropas en Cilicia y Siria, cosa que a todos parecía de evidente necesidad; pero uno de los cónsules era Servio Sulpicio que, bajo el consulado de Cicerón en 691-63, había sido derrotado por Murena a quien acusó en seguida de corrupción electoral. Como se sabe, el célebre orador defendió al cónsul electo y no escatimó sus pullas contra el acusador y contra su ciencia de jurisconsulto. Sea para tomarse un desquite o por quién sabe qué otro motivo, el hecho es que Sulpicio se opuso tenazmente ⁽¹⁾ al aumento de tropas y Cicerón fué urgido a ir a hacerse cargo de su gobierno, sin que sus gestiones ante el otro cónsul por intermedio de Atico parezcan haber dado resultado inmediato ⁽²⁾. De cualquier modo, resulta oportuna la reflexión de G. Ferrero al respecto: "mandar un orador a combatir contra los Partos era una extraña política, pero mandarlo sin ejército era refinada venganza". ⁽³⁾

Por añadidura, en Brindisi encontró Cicerón a un lugarteniente de su predecesor Apio Claudio quien le enviaba copia de una comunicación al senado donde anunciaba, entre otras cosas, el propósito de licenciar un gran número de soldados. Aunque el enviado de Claudio le informara que el propósito no era definitivo, Cicerón se apresuró a escribirle pidiéndole que no disminuyera en lo más mínimo esas tropas ya tan exiguas. ⁽⁴⁾

Mientras revistaba, pues, en Iconio su reducido ejército que, según la alarmada opinión de sus amigos de Roma, apenas alcanzaba para defender un solo desfiladero de las montañas, ⁽⁵⁾ fué informado por enviados del rey aliado de Coma-

(1) *ad Familiares III, 3, 1.*

(2) *ad Atticum V, 4, 2.*

(3) G. FERRERO, *Grandezza e decadenza di Roma II, 236.*

(4) *ad Familiares VIII, 1, 2.*

(5) *ad Familiares VIII, 5, 1.*

gene, región colindante por el noroeste con la Cilicia, que Pacoro hijo del rey de los Partos, Orodes, con un considerable ejército, comenzaba a pasar el Eufrates y que el rey de Armenia, su cuñado, se disponía a invadir la Capadocia, provincia limitrofe con Armenia por el norte de Cilicia ⁽¹⁾. De producirse la invasión y suponiendo que el ejército de Siria no la detuviese, los bárbaros avanzarían hacia el sudoeste por la Capadocia y Comagene para penetrar en Cilicia por los desfiladeros del Tauro llamados precisamente las *Puertas de Cilicia* ⁽²⁾. En vista de esto Cicerón partió inmediatamente de Iconio con el ejército y envió uno de sus oficiales a Apio Claudio quien, como se recordará, había ido a arreglar sus asuntos a Tarso, para reclamarle tres cohortes ⁽³⁾ que tenía ocupadas en menesteres seguramente poco guerreros, y fué a situarse en Cibistra, al pie de la cadena del Tauro, ⁽⁴⁾ frente a las citadas Puertas de Cilicia.

Las tropas romanas a su mando destacadas en la provincia alcanzaban, según Plutarco ⁽⁵⁾ a doce mil hombres de a pie y dos mil seiscientos jinetes, número seguramente calculado sobre la base de los cuadros completos de dos legiones y superior a la realidad, puesto que Cicerón habla de dos legiones *exiles*, es decir, incompletas ⁽⁶⁾. Contando lo que pudo reunir con el llamado de licenciados, las levas ⁽⁷⁾ y demás contingentes suministrados por algunos príncipes aliados, se puede creer que el ejército de que disponía entonces no debía ser muy superior a quince mil hombres; y aun de este número quizá haya que deducir gran parte de la caballería que envió al otro lado del Tauro para dar ánimos a las poblaciones de la Cilicia llana e informar de los movimientos de los invasores. ⁽⁸⁾

Aunque las medidas estratégicas de Cicerón deben de haber sido tomadas con la aprobación, si no por consejo, de sus

(1) *ad Familiares XV, 1; id. XV, 3; ad Atticum V, 18; Dion Casio XL, 28.*

(2) ESTRABÓN, *Geographica XII, 2, 7.*

(3) *ad Familiares III, 6, 5.*

(4) ESTRABÓN, *loc. cit.*

(5) PLUTARCO, *Kikéron 36.*

(6) *ad Atticum V, 15, 1.*

(7) *ad Familiares XV, 4, 3.*

(8) *ad Familiares XV, 2, 3.*

asesores militares Quinto y Pomptino, nada autoriza a negarle capacidad para darse cuenta de la situación, si se recuerda que en su juventud, bajo el mando del padre de Pompeyo que era cónsul, tomó parte en la campaña del año 665-89 contra los Marsos ⁽¹⁾. Por otra parte, una larga historia de guerras y la consiguiente confianza en la organización militar, ofrecían a los hombres públicos romanos ciertas normas tradicionales de conducta, fáciles de aplicar con ayuda de ese sentido de la realidad tan desarrollado en la raza. Claro está que la eficacia de estos recursos se proporcionaba al grado de desinterés y dedicación al estado con que se emplearan, condiciones éstas de no poca importancia en ese mundo asiático tan complejo e inestable: "Faltaba mucho para que esos territorios pudiesen ser considerados como posesiones directas de los romanos en el sentido actual de la palabra. Su forma y su organización quedaron, poco más o menos, lo que eran, sólo que la república romana tomó el lugar de los monarcas que habían gobernado hasta entonces. Como antes, esas regiones asiáticas estaban compuestas de una abundante mezcla de posesiones de dominio, de territorios urbanos efectiva y legalmente autónomos, de señoríos gobernados por príncipes o sacerdotes y de reinos que se hallaban más o menos librados a sí mismos para su gobierno interno y que, además, eran mantenidos bajo la dependencia ora dura, ora clemente, de la república romana y de sus procónsules, así como antaño habían sido gobernados por el gran rey y sus sátrapas". ⁽²⁾

Casi todos esos reyes o príncipes, sobre todo los de regiones fronterizas, estaban siempre dispuestos a sacar provecho de las dificultades en que pudieran verse los gobernadores romanos, de modo que si éstos querían velar por el prestigio de la república y por su propia seguridad, debían, en caso de guerras, conciliar hábilmente las exigencias estratégicas con la disposición de ánimo, no siempre fácil de conocer, de los príncipes sometidos. En este sentido, como en lo concerniente a la simple administración, también es justo reconocer que, aun en situaciones peligrosas, Cicerón supo inspirarse, antes que nada, en el interés y el prestigio del nombre romano.

(1) PLUTARCO, *Kikéron III*.

(2) MOMMSEN, *op. cit.* VI, 178.

En su primer informe oficial al senado, así como en una larga carta a Catón a quien, en su carácter de patrono de la vecina Capadocia, interesaban estos asuntos, explica nuestro prócsul que, de las dos entradas posibles a su provincia, ha preferido guardar la que vigila desde Cibistra, no sólo por lo fácil de defender, sino también para acercarse a los territorios de los reyes fronterizos que, “aunque ocultamente son amigos nuestros, no se atreven, sin embargo, a declararse abiertamente enemigos de los Partos” ⁽¹⁾; así, cualesquiera que fuesen sus intenciones, sabrían “que no lejos de sus fronteras había un ejército del pueblo romano”, ⁽²⁾ cosa que, naturalmente, los obligaría a ser razonables. En honor a la verdad hay que reconocer que, en casos como el presente, la situación de muchos de estos reyes y reyezuelos no dejaba de ser vidriosa y hasta se podría juzgar con ciertos atenuantes lo ambiguo de su conducta, puesto que, en una región donde las guerras no llevaban por mucho tiempo a soluciones definitivas, corrían siempre el riesgo de ser castigados por los Romanos si escapaban de ser presa de los Partos. Cuán equívoca era la posición de algunos de ellos, puede colegirse por la de Artavasdes, rey de Armenia, aludido por Cicerón en el párrafo arriba citado: su reino, abierto por el oriente a las incursiones de los Partos, lindaba por el occidente con las regiones del Ponto y de la Capadocia, dominadas casi enteramente a la sazón por el rey Deyótaro, grande y fidelísimo amigo de Roma; y para completar esta comprometida situación territorial, la hermana de Artavasdes era esposa, como antes se recordó, del rey de los Partos, Orodes, mientras que su hija estaba prometida al hijo de Deyótaro. ⁽³⁾

Por otra parte, en casi todos esos reinos donde, según su vieja política, los Romanos habían entronizado a un príncipe que sólo podría mantenerse con su apoyo, la contenida rebelión de algún pretendiente estaba siempre a punto de estallar a la menor amenaza de una invasión oriental. Y este era otro de los motivos que habían inducido a Cicerón a acampar en Cibistra donde, quizá por la autoridad de su palabra, pudo

(1) *ad Familiares XV, 4, 4.*

(2) *ad Familiares XV, 2, 2.*

(3) *ad Atticum V, 21, 2; ad Familiares XV, 3.*

evitar de reducir su ya pequeño ejército para dar la guardia que le pedía el rey Ariobarzanes de Capadocia, deudor moroso de Pompeyo y de Bruto (!), el cual por este motivo, le había sido especialmente recomendado por el senado a pedido de Catón. ⁽¹⁾

Puede deducirse de lo arriba expuesto que los cinco días que a fines de septiembre pasó Cicerón en Cibistra ⁽²⁾ deben haber sido de bastante actividad y de no menor expectativa si se piensa que el ejército podía creerse en vísperas de una seria batalla. La situación tal como la describe con estas precisas palabras a Atico, es así: “Los Partos han pasado el Eufrates con casi todas sus fuerzas bajo el mando de Pácoro, hijo de Orodes, rey de los Partos. Hasta ahora no se oye que Bibulo esté en Siria. Casio está en la ciudad de Antioquía con todo el ejército, yo con el mío en Capadocia junto al Tauro, cerca de Cibistra: el enemigo en la Cirrética, que es la parte de Siria más cercana a la provincia” ⁽³⁾. Si las fuerzas de Siria fueran arrolladas, los Partos ocuparían la Cilicia llana y pronto enfrentarían el ejército de Cicerón que, aunque pudiera impedirles el paso, no se hallaría en condiciones de arrojarlos de allí.

Ante la contingencia de hechos tan graves se apresura a informar al senado para exhortarlo a tomar medidas, sin recatarse de echarle en cara su responsabilidad: “Si algún peso tiene ante vosotros mi consejo, principalmente en cosas que sabéis de oídas mientras que yo casi las veo, os aconsejo y exhorto con todo empeño a que, — por cierto más tarde de lo que convenía, — por fin alguna vez miréis por estas provincias. No ignoráis con qué preparación y con qué apoyo me enviásteis a una guerra que se preveía tan grande; este, mandato no lo rehusé, no porque me cegara la presunción sino porque me contenía el respeto, pues nunca consideré tan grande un peligro para preferir esquivarlo antes que obedecer a vuestra autoridad”. Y como bien sabía que sus honorables

(1) *ad Familiares XV, 2, 4; id, XV, 4, 6.*

(2) *ad Atticum V, 20, 2; ad Familiares XV, 4, 6.*

(3) *ad Atticum V, 18.*

colegas no se inmutarían mayormente por ningún acontecimiento que no amenazase su ambición política y sobre todo la alimentación de sus arcas, agrega este argumento decisivo, con la esperanza de que Pompeyo sea enviado de nuevo a pacificar el oriente: ⁽¹⁾ “En este momento las cosas están en un punto tal, que si no mandáis apresuradamente a estas provincias un ejército tan grande como el que acostumbráis enviar para la mayor guerra, hay grandísimo peligro de que se pierdan estas provincias en que se contienen los principales recursos del pueblo Romano” ⁽²⁾. Como digno remate del sombrío cuadro, la carta concluye con una cláusula de tono patético que revela qué mano la escribió: “En medio de este escaso número de soldados no me faltará, por cierto, el ánimo: espero que ni siquiera el buen consejo. Es incierto lo que ha de suceder. ¡Ojalá podamos mirar por nuestra salvación!: por la dignidad ciertamente miraremos”.

Vistas las cosas con ánimo desapasionado, es de creer que nadie le reprocharía a Cicerón el haberse sentido seriamente alarmado en situación semejante. Pero sea que en su carta al senado haya querido mostrarse más inquieto para impresionarlo, sea que la confianza en la posición, en sus expertos lugartenientes y en el seguro auxilio del fiel Deyótaro hubiera disipado sus temores, lo cierto es que al exponer la situación a su amigo y confidente, lo hace con un tono de sereno y consciente optimismo que nos proporciona una página digna de parangonarse a la impecable precisión y a la seductora nitidez de las memorias de César: “Estamos firmes de ánimo y, puesto que, según nos parece, nuestros planes son buenos, esperamos estarlo también por nuestra fuerza: hemos acampado en lugar seguro, fácil de aprovisionar, que domina de cerca la Cilicia y que no ofrece obstáculos para cambiar de posición; con un ejército pequeño pero, como lo espero, concorde en su afecto hacia nosotros y que vamos a duplicar con la llegada de Deyótaro y todas sus fuerzas. Tenemos a nuestra disposición aliados mucho más fieles que nadie tuvo, a quienes les parece increíble nuestra bondad y desinterés. Se hace una leva de ciudadanos romanos; se reúne

(1) *ad Atticum V, 18, 1.*

(2) *ad Familiares XV, 1, 4-5.*

en lugares seguros el trigo de los campos. Si hubiere ocasión nos defenderemos con las armas, si no, con la posición” (1)

Consciente, pues, de haber cumplido con su deber de asegurar el orden en los reinos sometidos y de ponerse en condiciones de impedir el paso a los Partos, lo que, llegado el caso, pudo muy bien haber ocurrido, Cicerón esperó los acontecimientos con la serenidad que denotan sus palabras, inspirada no menos que en lo seguro de su posición, en la proximidad del invierno que podía postergar las operaciones hasta la primavera del año siguiente. Para entonces habría cumplido su mandato y si algo podían los insistentes ruegos que no cesaba de dirigir a sus amigos, sería otro gobernador el que se las tendría que haber con los Partos. (2)

Sin embargo las cosas iban a concluir de un modo mucho más feliz de lo que podían hacer suponer estos principios un tanto alarmantes. Las noticias posteriores le informaron que los Partos se habían acercado, por una parte a la ciudad de Antioquía del Tauro, ocupada por Casio y el ejército de Siria, mientras que un gran número de jinetes había entrado en la Cilicia llana por los desfiladeros de la cordillera del Amano y había chocado con los destacamentos de la caballería romana que, como antes se dijo, Cicerón había enviado allí y con la cohorte pretoria con guarnición en Epifanía, cerca del golfo de Issos (hoy de *Alexandreta*) (3). Puesto que el invasor dejaba de amenazar la Capadocia, era necesario ir a guardar la otra de las entradas a Cilicia, conocida también con el nombre de *Puertas Amánicas*, en esa ramificación del Tauro que separaba la Siria de la Cilicia, (4) llamada hoy *Alma-Dagh*.

Pasando, pues, las Puertas de Cilicia, Cicerón bajó en dirección a Tarso a donde llegó el 5 de octubre (5) y después de haber reforzado su ejército con un número bastante crecido de tropas auxiliares, (6) atravesó hacia el Amano casi toda la Cilicia llana en una marcha que, desde Cibistra, alcanzaba a cerca

(1) *ad Atticum V, 18, 2.*

(2) *ad Atticum V, 18, 1.*

(3) *ad Familiares XV, 4, 7; ad Atticum V, 20, 2.*

(4) ESTRABÓN, *Geogr. XIV, 5, 18; XVI, 2, 8.*

(5) *ad Atticum V, 20, 3.*

(6) *ad Familiares II, 10, 2.*

de doscientos kilómetros, los que recorrió en unos veinte días incluyendo la estada en Tarso y debiendo tenerse en cuenta que para llegar a esta ciudad, el ejército hubo de marchar más de diez días entre montañas. Si en este trayecto nuestro general sufrió algunas molestias, cosa que no dice, seguramente fueron compensadas con los halagos que le ofreció el viaje a partir de Tarso, puesto que, si hemos de dar entero crédito a sus palabras, entre las poblaciones porque pasaba era grande la expectativa por ver de cerca al hombre que había salvado a Roma y que el senado había llamado padre de la patria. ⁽¹⁾

Una satisfacción no menos grande lo esperaba en la región del Amanos, pues apenas llegado, recibió la noticia del rechazo de la invasión, ⁽²⁾ lo que representaba el alejamiento del peligro, por lo menos hasta la primavera. En efecto, el cuestor Casio Longino que mandaba el ejército de Siria, (el procónsul Bíbulo aun no había llegado) se había fortificado, como ya se dijo, en la ciudad de Antioquía situada en la Comagene, casi en el límite con la Capadocia y la Cilicia. Al acercarse allí, los Partos fueron vigorosamente rechazados y como sus ejércitos, formados generalmente de masas de caballería, no estaban capacitados para emprender un sitio en regla, se dirigieron a la vecina ciudad de Antigonía, cuyos suburbios se caracterizaban por estar profusamente arbolados. Como por esta razón no podían irrumpir por ellos a caballo, los invasores intentaron talar los árboles, lo que les llevaba un tiempo enorme y los exponía a las violentas salidas que desde Antioquía se realizaban contra los grupos que incursionaban por los alrededores. En consecuencia, resolvieron abandonar la partida y seguir su camino, lo que aprovechó Casio para emboscarse en su ruta y atacarlos por sorpresa, consiguiendo rechazarlos y copar un importante núcleo en el cual fué muerto Osaces, jefe efectivo de esas huestes, puesto que el príncipe Pácoro era todavía un niño. ⁽³⁾

El bueno de Cicerón se atribuyó generosamente gran parte de los laureles de Casio, persuadiéndose que su llegada a la fron-

(1) *ad Familiares* II, 10, 2.

(2) *ad Familiares* XV, 4, 7; II, 10, 2.

(3) DION CASIO, XL, 29; *ad Atticum* V, 20, 3.

tera de Siria había sembrado el temor entre los Partos, que se apresuraron a retroceder y envalentonado a Casio, que aprovechó esta circunstancia para atacarlos en su retirada; ⁽¹⁾ todo lo cual siempre en su opinión, hizo que su nombre se divulgase por toda la Siria agradecida. En realidad, no es imposible que, en vista de que las tropas de Antioquía permanecían intactas, los Partos hayan mirado con poco agrado la contingencia de encontrarse entre éstas y un nuevo ejército de cuya fuerza quizá no tuviesen noticias precisas. En cuanto a Casio, aunque no lo haga muy simpático su actitud posterior de asesino de César, no por aversión a la dictadura, según se dice de su compañero Bruto, sino por odio a la persona del dictador, ⁽²⁾ tampoco es imposible que se haya lanzado por propia inspiración contra los bárbaros, si se recuerda que, siendo cuestor del desventurado Craso, los soldados estuvieron a punto de darle el mando que éste desempeñaba tan mal y que fué él quien, después del desastre de Carres, supo salvar la caballería y una fracción del ejército. ⁽³⁾

Así concluyó, reducida a una marcha estratégica, una campaña que se había presentado con caracteres alarmantes y en la que, es justo repetirlo, Cicerón, librado por el senado a los escasos recursos militares de que podía disponer su provincia, supo emplearlos con un acierto y eficacia tales que, "si Casio no los hubiera detenido en Antioquía, pudo haber conquistado la gloria de rechazar el ataque de los Partos y de vengar los Manes de Craso y sus legiones" ⁽⁴⁾. Y aunque, como es fácil objetar, el acierto militar deba acreditarse principalmente a sus expertos colaboradores, no parece que se le pueda quitar a Cicerón el mérito, no sólo de haberlos elegido tales, sino también de haberse granjeado el respeto y la confianza de los príncipes sometidos, lo que sin duda contribuyó no poco a mantenerlos fieles.

(1) *ad Atticum V, 20, 3.*

(2) PLUTARCO, *Brutos VIII.*

(3) DION CASIO, *XL, 25, 28.*

(4) TYRREL AND PURSER, *The correspondence of Cicero I, pg. XXXII.*

IV

Alejado el peligro de la invasión y aprovechando la circunstancia de hallarse en esos lugares con un ejército en pie de guerra, resolvió Cicerón terminar su campaña con una expedición punitiva contra las tribus insumisas del monte Amanó. En efecto, los valles y desfiladeros de esa cordillera que, como se dijo, separaba la Cilicia de la Cirrética en Siria, estaban infestados por numerosas bandas organizadas, restos de los piratas dispersados por Pompeyo, reforzadas seguramente por bandoleros montañeses y esclavos fugitivos. Amparadas por los riscos y gargantas de los montes donde habían establecido muchos fuertes, estas bandas de salteadores hacían muy peligroso el tránsito y confiadas en su posición, habían desafiado hasta entonces la autoridad de los gobernadores romanos, por lo que Cicerón ya tenía pensado arrojarlas de allí en beneficio de ambas provincias. ⁽¹⁾

La llegada del ejército romano había inducido probablemente a los bandoleros a dispersarse por las montañas y para sorprenderlos reunidos, Cicerón simuló alejarse de allí acampando cerca de Epifanía, a un día de marcha. ⁽²⁾

El 12 de octubre al anochecer, dejando los bagajes en el campamento, se dirigió rápidamente a la montaña y al día siguiente, cuando amanecía, su ejército trepaba los cerros dividido en tres columnas que mandaban, una él y su hermano Quinto, otra Pomptino y la tercera Aneyo y Tulio. ⁽³⁾ Los fortines menores fueron inmediatamente tomados y la mayor parte de sus ocupantes copados y muertos, pero la columna de Pomptino encontró tres poblaciones algo más importantes, una de ellas casi una ciudad, donde se opuso a las tres columnas reunidas una tenaz resistencia que las obligó a combatir hasta muy entrada la tarde. Finalmente, después de una gran matanza, fueron incendiados casi todos los fuertes y poblaciones tomados y junto a las ruinas humeantes y los cadáveres dispersos, Cicerón tuvo la satisfacción de ser aclamado "imperator"

(1) ESTRABÓN, *Geographica* XIV, 5, 18; *ad Familiares* II, 10, 3; XV, 4, 8.

(2) *ad Familiares* XV, 4, 8.

(3) *ad Familiares* II, 10, 3; XV, 4, 8; *ad Atticum* V, 20, 3.

por sus soldados, cosa que, aunque bien distinta, seguramente le produjo tanto gozo como el mayor de sus triunfos oratorios en el foro. A continuación acampó al pie de los cerros y a la orilla del Iso, allí donde Alejandro había vencido a Darío y durante cuatro días ocupó sus tropas en quemar y arrasarse todas las guaridas y campos de los alrededores. ⁽¹⁾

Pero más al interior de las montañas y mejor protegidas por la altura, habitaban otras tribus montañosas que en todo tiempo habían defendido encarnizadamente y con éxito su independencia contra todos los dominadores de la región. Hombres bravos y semisalvajes, acogían con júbilo la noticia de cualquier invasión oriental que pudiera ayudarlos a alejar el peligro que para su libertad representaba la vecindad de los Romanos y resultaban un permanente foco de rebelión, dispuesto a extenderse en la primera oportunidad a los pequeños reinos vecinos que, si se exceptúa el del rey Tarcondimoto, eran de una lealtad muy dudosa.

La plaza fuerte de estos Cilices libres, como se llamaban, era la ciudad de Pindeniso, situada muy alto en plena montaña, sólidamente fortificada y abundantemente pertrechada. ⁽²⁾ Allí se dirigió luego Cicerón y ante la importancia de las defensas debió iniciar un sitio en regla, rodeándola, según la práctica Romana, de una trinchera y empalizada reforzada con seis casamatas y empleando para los asaltos diversas máquinas de guerra, torres rodantes, etc. con numerosos flecheros. El sitio fué bastante serio y sólo después de cincuenta y siete días, cuando casi todas sus fortificaciones habían sido quemadas o derruidas, los montañeses se rindieron determinando la sumisión de las tribus vecinas escarmentadas. ¡Lástima que, como se chanceaba Cicerón con sus amigos Celio y Atico, el desdichado y obscuro nombre de esta ciudad le iba a quitar gloria a su hazaña! ⁽³⁾ Lo cierto es que esa región quedó pacificada para lo sucesivo y que cerca de setenta años más tarde, cuando Estrabón escribió su Geografía, el fiel Tarcondimoto, que aun vivía, reinaba tranquilamente sobre toda esa parte agregada a sus estados. ⁽⁴⁾

(1) *ad Familiares XV, 4, 9.* QUINTO CURCIO III, 12, 27.

(2) *ad Atticum V, 20, 5; ad Familiares XV, 4, 10, II, 10, 3.*

(3) *ad Familiares II, 10, 3; ad Atticum V, 20, 1.*

(4) ESTRABÓN, *Georg. XIV, 5, 18.*

Concluída así su tarea militar a fines del año 703-51, el procónsul, ahora "imperator" como encabezaba sus cartas, envió el grueso del ejército a los cuarteles de invierno y, encargando a su hermano y lugarteniente Quinto de distribuir algunos destacamentos en las poblaciones no del todo pacificadas, se encaminó a Tarso para entregarse a los deberes administrativos y judiciales de su gobierno.

Pero esta campaña del Amano tuvo en Roma un epílogo no muy grato para Cicerón que, no sólo lo privó de los honores del triunfo a los que, en resumidas cuentas, tenía tanto derecho como muchos otros, sino que, como pocos meses antes con respecto a Bruto, le hizo sufrir un nuevo desengaño por obra de otro de esos hombres a quienes su espíritu impresionable y su bondad ingénita solían cubrir con un manto de grandeza y de acrisolada virtud, sin advertir el calculado disimulo con que disfrazaban de austeridad su egoísmo y su terquedad de entereza.

Sabido es que en Roma los acontecimientos y hechos de armas que interesaban la seguridad del estado, daban ocasión a un decreto del senado por el que se disponía que, por un número de días proporcionado a la importancia del hecho, se realizaran públicas acciones de gracias a los dioses presididas por los magistrados. Estas *supplicationes*, que en los viejos tiempos representaban un insigne honor para el ciudadano que las motivaba y se votaban por contados días y para sucesos de verdadera trascendencia, habían llegado a decretarse con bastante facilidad y por términos cada vez mayores, hasta llegar a los cincuenta días votados en favor de Octaviano el año 711-43, con motivo de la guerra de Módena contra Antonio. ⁽¹⁾

En los hechos de guerra, después de una victoria importante el general tenía derecho de asumir el título de *imperator*, sea por aclamación de sus soldados o por acuerdo del senado y a su regreso a Roma podía celebrar su victoria con una procesión triunfal que, para realizarse en la ciudad, requería un decreto especial del senado, que resultaba un decreto honorífico.

Si bien, después de las grandes empresas de guerra que los Romanos habían llevado a cabo en Asia, la pequeña campaña

(1) CICERÓN, *Philippica XIV, 14.*

de Cicerón aparezca en la historia con proporciones muy modestas, — vista la facilidad con que se concedían por entonces los honores de las acciones de gracias y del triunfo, su gran deseo de obtenerlos no merecería ser considerado más que como una debilidad bastante humana y, al fin y al cabo, disculpable en un temperamento como el suyo, si no mediaran otras razones muy ponderables desde su punto de vista, tal como lo expone en la ya citada carta a Catón.

En efecto, los seis últimos años, desde su destierro al proconsulado, forman un período ingrato en la vida del gran orador, cuyos gustos y aficiones lo hacían poco apto para gobernarse en medio de las desatadas ambiciones y desalmadas prácticas en que se debatía la vida política de su tiempo. La desdeñosa aristocracia senatorial que lo había colmado de elogios cuando, siendo cónsul, la defendía con riesgo de su vida de la audacia de Catilina, no se había atrevido a mover un dedo en su favor desde que, perseguido por los matones del energúmeno Clodio y escarmentado por el destierro, trataba de mantenerse al margen de la lucha. Pronto advirtió, sin embargo, que su prescindencia era más peligrosa que una decisión y, herido por el menosprecio y la “perfidia de esos príncipes, como quieren serlo y lo serían si tuvieran algo de lealtad”, confesó a Atico que “había sido un verdadero asno” y se dispuso a inclinarse a los triunviros siguiendo los consejos de su prudente amigo. ⁽¹⁾

La amargura del destierro y los consiguientes desengaños le habían inspirado entonces un gran deseo de públicas reparaciones y así, después de explicar confidencialmente a Catón sus deseos, admitamos que no sin retórica, agrega: “Si alguna vez hubo un hombre enemigo de la hueca alabanza y del renombre popular, no sólo por mi índole, sino principalmente, por lo menos como me parece sentirlo, por el propósito de mis estudios, seguramente ése soy yo. Testimonio de ello es mi consulado en el que, como en el resto de mi vida, declaro que he buscado con empeño aquello de donde puede nacer la verdadera gloria, pues nunca juzgué que la gloria debiera buscarse por sí misma. Así, renuncié, no sólo a una provincia honora-

(1) *ad Atticum IV, 5, 1-2.*

ble, sino también a la esperanza de un triunfo seguro; y tampoco codicié el sacerdocio ⁽¹⁾ cuando, como creo que es tu opinión, lo podía conseguir sin dificultad. Pero ahora, después de la injusticia que he padecido, la que tú siempre llamas una desgracia para la república pero para mí no sólo una desgracia, sino también una gloria, — me empeño en que se produzcan sobre mí los más honrosos juicios del senado y del pueblo Romano. Así he deseado ser augur, cosa que antes había rehuído; y pienso que debo procurarme este honor que el senado suele conferir a los hechos de guerra y que yo en otro tiempo había desdeñado. Te ruego, pues, que favorezcas y ayudes este deseo mío, en el que hay cierto anhelo de curar la herida de una injusticia y te pido encarecidamente ahora lo que poco antes me habría negado a pedir; si es que no te parece mezquino y menospreciable lo poco que he realizado, sino tal y tan importante como lo que a muchos, por obras muy inferiores, les ha valido por parte del senado los supremos honores”. ⁽²⁾

La mala suerte quiso que lo que tanto interesaba a Cicerón debiera tratarse en el senado en una de las sesiones de marzo del año 704-50, cuando había que considerar el vidrioso asunto del gobierno de las Galias, de donde iba a salir la guerra entre César y Pompeyo y esta circunstancia dió no poco que hacer a sus amigos, para satisfacerlo. En efecto, el tribuno Curión, oculto instrumento de César por entonces, ⁽³⁾ cuyas proposiciones tendientes a diferir el asunto de las Galias habían sido rechazadas y a quien, por medio de la multiplicación de días feriados, se impedía reunir los comicios, practicaba una sistemática obstrucción vetando las resoluciones de la mayoría, lo que, a pesar de su deseo de complacer a Cicerón, lo había obligado a oponerse a las acciones de gracias en su favor. Finalmente se llegó a una transacción: Curión no las vetaría, pero los cónsules se comprometerían a no celebrarlas en ese año y así se pudo dar una media satisfacción al ausente. ⁽⁴⁾

(1) La dignidad de augur, para la que había sido elegido en 701-53 en reemplazo del hijo de Craso, muerto con su padre por los Partos.

(2) *ad Familiares XV, 4, 13-14.*

(3) *ad Familiares VIII, 6, 5.*

(4) *ad Familiares VIII, 11.*

En cuanto a Catón, después de hablar largamente en honor de Cicerón y en alabanza de la entereza de su carácter, de la equidad de su juicio y de su lealtad a la república, acabó por votar contra la propuesta porque, según le escribía pocos días después en una carta de composición muy esmerada, creía que no era a los dioses inmortales, sino a Cicerón mismo, a quien había que agradecerse si en una ocasión en que, sin que debiera nada a la suerte, había servido al estado con su juicio y moderación. Y con respecto a las aspiraciones al triunfo del que llamaba su amigo, agregaba, en la misma carta: "Si tú piensas que la *supplicatio* es una garantía del triunfo y prefieres, por lo tanto, que se alabe a la suerte y no a tí mismo, te diré que no siempre el triunfo es una consecuencia de la *supplicatio* y que mucho más gloriosa que el triunfo es una declaración en que el senado reconoce que una provincia ha sido defendida y conservada, más por la mansedumbre y la integridad del general, que por la fuerza de los soldados o el favor del cielo". (1)

No cabe duda de que el autor de la *República* habría sido el primero en aplaudir estas bellas máximas si las hubiera leído en un tratado de moral, pero otra cosa era que se las obsesquiaran con toda gravedad en respuesta a los motivos que, según acabamos de ver, lo movían a desear con empeño una distinción que poco se escatimaba y que esos conceptos tan sutiles se los expusiera sin empacho este mismo "hombre sobresaliente en todas las virtudes", como él mismo lo llamaba. (2) que pocos meses más tarde conseguía un decreto de veinte días de *supplicationes* en favor de su yerno Bibulo llegado prudentemente a Siria después que su cuestor había rechazado a los Partos y maltratado por los bandoleros del Amano, contra quienes había querido emular a Cicerón. (3)

Este, sin duda algo olvidado entonces, de las amables aunque mordaces pullas, que le había dirigido públicamente en la defensa de Murena y a quien, en las presentes circunstancias, no convenía romper con Catón, no tuvo más remedio que

(1) *ad Familiares XV, 5.*

(2) CICERÓN, *pro Murena 26, 54.*

(3) *ad Atticum VII, 2, 6; ad Familiares VIII, 6, 4.*

poner a mal tiempo buena cara y le contestó con una de esas elegantes cartas que solía escribir agradeciéndole sus preciosos elogios, pero se desquitaba luego con Ático y hablaba de la infame malevolencia de aquél ⁽¹⁾, sin que pudiera evitar de compararla a la amabilidad con que César le escribía para felicitarlo por el decreto del senado, grandemente complacido por esta malicia de Catón que acaso pudiera atraer el gran orador a su partido.

ENRIQUE FRANÇOIS.

(1) *ad Atticum VII, 2, 7.*

“LA DOROTEA” Y LA VIDA AMOROSA DE LOPE ⁽¹⁾

Voy a decir unas cuantas palabras sobre la vida amorosa de Lope de Vega. Será ésta una charla un poco lírica, una reconstrucción semi-intuitiva de la intimidad sentimental del poeta, realizada con la fusión de diversos ingredientes: datos que brindan estudiosos y eruditos (De la Barrera, Tomillo y Pérez Pastor, Rennert, Américo Castro, Millé Giménez), y elementos extraídos de algunos pasajes de su propia obra. Para esto último, ha sido menester aislar el sustrátum humano que yacía debajo de las flores retóricas con que Lope desfiguraba y velaba el suceso vivido.

En 1632, hace justamente tres siglos, moría en Madrid la última compañera de Lope de Vega, Marta de Nevares. Y ese mismo año nacía en la casa aún entenebrecida por el duelo, una obra singular, “La Dorotea”. Tres años más tarde, se apagaba la vida del gran poeta.

No voy a intentar el análisis crítico de “La Dorotea”: mi tema no es ese. Ahora sólo me interesa como documento, como el documento que mejor testimonia andanzas eróticas del autor.

Como primera providencia, conjeturemos la génesis de la obra. Veamos a Lope, ya septuagenario, en su casita de Madrid. Está cansado, cansado de escribir y, acaso, cansado de vivir:

“Ninguna fuerza humana
al tiempo se resiste”.

Se siente derrotado por los años y por los infortunios:

“Aquel que coronaban
laureles por insigne,

(1) Conferencia leída en la Facultad de Filosofía y Letras con motivo del tercer centenario de “La Dorotea”.

— si no miente la fama
que a los estudios sigue —
ya por desdichas tantas
que le humillan y oprimen,
de lúgubres cipreses
la humilde frente ciñe”.

Y lo que antes no hacía, acuciado siempre por la fiebre del trabajo, hace ahora: revuelve papeles canosos. Hay arcas colmadas, muchedumbre de cuartillas que escaparon a la voracidad de las imprentas. Ya en 1607 declaraba que tenía “tantos papeles sueltos de varios sujetos que no llegará jamás lo impreso a lo que está por imprimir”.

Entre esos papeles duerme un legajo amarillento. Los dedos sarmentosos lo desatan, los ojos displicentes lo recorren. De pronto, una sonrisa apicarada le transfigura el rostro. Ese manuscrito actualiza épocas lejanas, años de juventud borrascosos y alocadamente vividos. ¡Cuánto hervor juvenil en ciertas páginas! Ahora no podría escribirlas con esa fiebre. ¡Y qué fresco el recuerdo de la “Celestina”, la tragicomedia que saboreaba con los amigos en los claustros de la Universidad de Alcalá! Ahora, hecho a la frase crespada de la nueva moda, no podría expresarse con la llaneza del pasado siglo. . . ¡Y qué viva la pintura de Dorotea!

Lope entorna los ojos y se corporiza, en el escenario de su conciencia, la imagen de una hembra jacarandosa que llenó cinco años de su mocedad, la Filis y la Jacinta de sus versos, Elena de Ossorio, la hija del cómico Velázquez. Verdad que nunca la olvidó del todo. Esporádicamente aparecía en su recuerdo y vibraba en su lírica. (“Nunca la podré aborrecer tanto que deseé verla fea: tan dulce me será siempre la memoria de su hermosura”).

¡Pobre Elena! Ahora piensa que fué injusto con ella, que no merecía aquellos brutales libelos que el amor propio sangrante arrancó de su pluma.

Y he aquí que de súbito nace en él el deseo de evocar ese pasado. Aprovechará algunas páginas del viejo manuscrito, las que destilan juventud, las perfumadas por la mujer que entonces tenía tan cerca de su corazón y de sus sentidos; y las escenas realistas imitadas de “La Celestina”, cuyo gracejo y jocundidad, con la tristeza de ahora, le sería imposible sobre-

pujar. E interpolará otros recuerdos, memorias de otras mujeres que se cruzaron en su camino. Y para que el balance sentimental sea completo, irán también versos que le inspirara la dulce amiga de los años postreros.

Eso es "La Dorotea": obra de juventud y de vejez, balance sentimental de una vida, refugio de experiencia y de lecturas y, para que nada falte, recipiente de enconos y opiniones literarias del autor.

Américo Castro lo había dicho: "La resultante artística de tanto erotismo se nos brinda en una obra pulida y acabada en la vejez de Lope, en "La Dorotea"; en torno a la imagen de aquélla, se agrupa el recuerdo de las otras amadas". Pulida y acabada, pero no empezada.

Lope anda por los veinte años: apenas el bozo sombrea sus labios. Es un rapaz movedizo, un "lindo" que se pavonea, de día, con sus "calcillas de obra y sus cueras de ámbar"; y ronda por las noches "con su broquelete y espada, su capita bordada, sus plumas y su guitarra". Ha recibido en Alcalá de Henares un barniz de humanidades. Tiene la boca llena de versos y de citas mitológicas. Con los primeros engolosina a las mozas; con las segundas las apabulla e intimida.

Ya hace roncha en el bello sexo. No conoce la timidez ni los escrúpulos, y completa estos atributos de conquistador con su temperamento amoroso. Es tierno de corazón. Tiene, como él dice, el alma portuguesa y dulces los ojos. Se enamora fácilmente, pone calor de sinceridad en lo que dice, y rubrica sus palabras con lágrimas oportunas. Le brotan los suspiros "a medio puchero, como muchacho acabado de azotar, que ha perdido la habla".

Entre sus conocidas hay una joven que en la ficción se llama Marfisa. Es buena moza, pero algo regordeta. "Con menos bulto, fuera más gentil". Se han criado juntos y juegan a los novios. "Fué — dice el poeta — el primer sujeto de mi amor en la primavera de mis años". Es un idilio que corta la vida. El es un mozalbete, casi un mocoso; ella toda una mujer. Por eso, cuando sale un candidato formal, la familia la casa. El día de la boda, los enamorados gimotean detrás de una puerta, "mezclando las palabras con las lágrimas".

Para olvidar — entramos en la conjetura — el doncel se

marcha a las Azores en una expedición militar. Al poco tiempo está de vuelta y se radica en Madrid, donde hace vida de bohemio pobre. En su habitación, que comparte con un camarada de Alcalá, promiscuan algunos libretes, una vihuela, una espada, muy escasa ropa y muchos pliegos ennegrecidos de versos.

El mozo ya escribe comedias y mira con ojos táctiles a las mujeres de la farándula, que fueron una de sus debilidades crónicas. Un actor, Jerónimo Velázquez, tiene una hija, Elena, mujer casada. Su marido se encuentra en el Perú, que es como decir en el otro mundo. Elena "es una linda moza, de gentil disposición, buen aire y talle"; tiene "ojos bellísimos, aunque algo desvergonzados", claros como los de Melibea y como los esquivos que acuitaban a Gutierre de Cetina. La boca es graciosa, el cutis trigueño claro, el cabello algo crespo. "Pica en flaca, pero no de rostro". Criada entre cómicos, es avispada, llena de chispa y de alegría. "El entendimiento es notable, la condición amorosa, el despejo desenfadado, el hablar suave, con un poco de ceceo con que guarece de oro cuanto dice".

No se necesitaba tanto para introducirse, como en tierra conquistada, en el corazón veinteañero del poeta. "Apenas nos vimos y hablamos cuando quedamos rendidos el uno al otro". Tierra conquistada es el corazón de Lope. Elena invade todos sus compartimentos y desaloja a la pobre Marfisa que luego enviudará y seguirá prendada del muchacho que despertó su corazón.

Pasión correspondida y "pasión celosa". Elena y Lope (Dorothea y Fernando) se aman furiosamente, tormentosamente. Pasan, sin transición, de las querellas a los mimos, de los celos rabiosos a las reconciliaciones dulces y lacrimosas. El, exaltado, mordido por los celos, en cierta ocasión llega a ponerle la mano en el rostro. Pero es leche hirviendo. Después del arrebato, se humilla y suplica el perdón. Ella tiene también su geniecito. No peca de tímida ni de recoleta: es briosa, decidida, agitana-da, suelta de lengua, bachillera.

Todo el Madrid literario se entera de estas relaciones, pues Lope, a pesar de su juventud, ya es hombre popular. Además, no tiene el pudor de sus sentimientos y hace públicos sus amores: "los dos éramos ya fábula de la corte". Nadie ignora que la Filis de sus versos es la hija de Velázquez. El estar en vi-

driera molesta a la mujer, pero el mocito piensa en Petrarca, quien rimando sus amores alcanzó la gloria para sí y para su Laura y jactancioso exclama: “¿qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada?”

Don Jerónimo hace la vista gorda: no le conviene enemistarse con el más fecundo proveedor de las carteleras. Pero su mujer, Inés Osorio, soporta refunfuñando. Y no por razones éticas, sino porque le parece que su hija está perdiendo sus mejores años con un pobre diablo sin más fortuna que frases bonitas. “Las mujeres — dice — no duran como los hombres”. Por eso, cuando ronda la casa un “pájaro lustroso”, un personaje de campanillas, y se encapricha con la moza, la madre, Teodora en la ficción, es la primera en incitarla al cambio, y hasta acude a la violencia para apartarla del poeta.

Según los exégetas de “La Dorotea”, el rival de Fernando, don Bela, parece haber sido don Francisco Perrenot, sobrino del cardenal Granvela. Perrenot, a la sazón, era hombre de unos 29 a 30 años, de complexión robusta, maneras señoriales y aficionado a las artes. No era entonces un quidam el presunto rival de Lope.

La lucha se presentaba muy desigual y Lope fué vencido. Muchas circunstancias se confabularon para minar la resistencia de Elena. “Mi madre me persigue, las amigas me riñen, los vecinos me murmuran, las envidias me reprenden, mi necesidad ha llegado a lo último”.

Digamos en honor de Elena que había llegado su apego al amante hasta el sacrificio, extraordinario en una mujer joven y linda, de vestir un año entero un hábito de picote. A esa indigencia vergonzante ponía término la rumbosa generosidad del nuevo pretendiente. Se explica entonces que Elena, asediada por todos los flancos, rompiese con el poeta.

Adivinamos la sorpresa de éste, su furor, su angustia, su tormenta y su tormento. Desde entonces, dice Américo Castro, “rimó inagotablemente su dolor y su despecho”. Y adivinamos otra cosa: su claudicación. El amor asentado en la carne tiene estos derivativos. Al fin, Elena no era su mujer, y hacía lo que hacía obligada por sus familiares. Cortaba con él no por desamor sino por circunstancias ajenas al amor.

Vemos al poeta, después del insomnio de muchas noches, acercarse, sumiso, como un cachorro, a la reja imantada, cuyos

hierros — alguna vez lo dijo — eran eslabones de su cadena, y la mano de ella “argolla de cristal que los ceñía”. Lo vemos acercarse y fingirse mendigo, y hablar furtivamente con Elena, y aceptar, agradecido, las migajas de su amor. “Yo llegaba a su puerta en hábito de pobre a las diez horas, todas las noches”. “Muchas veces podía hablarla echándome en el suelo, debajo de la reja de su ventana”. Simulaba dormir. “En este sitio me hallaba don Bela algunas noches y sin hacer caso de mí llamaba seguro y entraba confiado”.

Más de una vez el amante pospuesto se retiraría mohino, arrepentido, descontento de sí mismo, llena el alma de un sentimiento contradictorio: “de amar y aborrecer, dice, preguntad al mismo”.

Naturalmente, situación tan anormal no podía prolongarse. No era el Fénix hombre tan desvalido como para vivir de limosnas de amor. Su fama creciente y sus prendas personales le daban fácil acceso al corazón de las mujeres.

Sus relaciones con la hija de Velázquez se van enfriando. La ilusión se ha desvanecido. El odio, por momentos, va venciendo al amor. Ahora quisiera vengarse de sus desvíos, y piensa: “para huir de una mujer no hay tal consejo como tomar la posta en otra”.

En ese estado de ánimo, topa con una doncella que lo impresiona, con una jovencita de familia “bien”, Isabel de Urbina, la Belisa de sus romances. Y le hace la corte. La familia se opone, pero la chica “se inclina ante su persona y su fama”. Desoye los consejos de sus mayores, pero pone condiciones al pretendiente: le exige que rompa del todo con Elena, cuyos amores conoce.

El accede y quiebra con escándalo. Su ira le dicta unos libelos infamatorios contra Elena y contra su familia. Los damnificados incoan proceso por injurias. Consecuencias para el libelista: 42 días de sombra y exilio de la corte por cinco años.

Este alboroto era lo menos oportuno para que la familia de Isabel se ablandase. Lope, con la sentencia sobre la cabeza, tenía que abandonar Madrid. El tiempo urgía. Isabel le gustaba de veras y no quería perderla. ¿Qué hacer entonces? No le quedaba al pobre otro recurso que raptarla... y la raptó. Ella consentiría bajo promesa de casamiento.

Otro escándalo, otro proceso *ad portas*. Pero Lope se portó

caballerosamente: devolvió la novia a los padres y desde el destierro se casó por poder. Un íntimo amigo y pariente, Luis Rosicler, lo representó. Salvado el honor, la familia de Isabel, resignada, guardó silencio.

No es éste un amor acosado de urgencias. El recién casado, todavía con el dejo de Elena en los sentidos, se embarca en la Invencible. Deja la patria buscando "la paz de sus pensamientos". La Invencible es vencida, vencida por los elementos más que por los hombres, según la frase consuelo de Felipe II.

Lope retorna y descansa en la ternura de Isabel, tranquila y leal. En "La Dorotea" la recuerda con cariño. Recuerda que fué su compañera en el destierro y su animadora en la adversidad.

En 1595, después de siete años de matrimonio, Isabel cierra los ojos para siempre. Al año siguiente, en llorosa elegía, el poeta la rememora:

"Belisa, señora mía:
hoy se cumple justo un año
que de tu temprana muerte
gusté aquel potaje amargo".

La familia de Isabel se mantuvo hasta el final irreductible:

"Sólo yo te acompañé
cuando todos te dejaron,
porque te quise en la vida
y muerta te adoro y amo".

En el entre tanto, ha muerto también el marido de Elena. Ahora, viudos los ex-amantes, podrían reconciliarse y casarse. Elena ha prosperado, goza de una posición holgada y hace una tentativa de acercamiento. Su padre solicita el indulto del desterrado.

Lope vuelve a Madrid, pero no a los brazos de Elena. Es vengativo y se da el lujo de rechazar a la que tanto quiso. "Daréis vuelta a la corte, viuda ya Dorotea, que os solicitará para marido; pero no saldrá con ello, porque podrá más que su riqueza, vuestra honra, y que sus amores y caricias, vuestra venganza".

Lope se consolaba pronto. A los tres años de enterrada Isa-

bel (1598), casóse con Juana Guardo, hija de un rico carnicero. ¿Matrimonio de conveniencia? No es improbable. Casado con Juana se afincó en Madrid, y tal vez pudo hacerlo con el aporte de la mujer. Porque no era hombre para economías. Desordenado en los gastos, mano abierta, falto de sentido práctico, complicada su vida con la aventura femenina, cargado de hijos (es difícil llevar la cuenta de los que tuvo), vivió siempre a pesar de haber ganado mucho, con el agua al cuello. De tiempo en tiempo, el duque de Sessa aliviaba la situación con oportunos regalos que Lope retribuía redactándole las misivas amorosas.

No tiene por doña Juana la devoción que por las otras. Lo prueban estos dos hechos: no la cita nunca en sus versos, y se entrega, en vida de Juana, a una pasión irregular y absorbente, embrujado por una cómica que tenía el cielo mismo en los ojos: Micaela de Luján, Camila Lucinda en comedias y poemas, mujer casada y, como Elena, con marido en el remoto Perú.

No sabemos con justeza cuándo comenzaron estos amores, ni cuándo terminaron, ni porqué terminaron. Pero sabemos que fueron largos, y que de ellos frutecieron cinco hijos, entre ellos Marcela que heredó del padre la aptitud poética y concuyó monja en las Trinitarias, y que dieron estos amores también copiosa prole literaria. Dice Castro: "Ninguno de los grandes amores del poeta dejó tan abundantes reflejos en su obra como el amor de Camila Lucinda". El mismo crítico rastreó estos amores en los manuscritos del Fénix. Observó que durante muchos años aparece la firma de Lope precedida de una M, la M. de Micaela. Pero de pronto esta singular fineza se interrumpe. ¿Retorno del marido? ¿Cansancio? ¿Ruptura? Tal vez no se sepa nunca.

Lope se habría enredado en los cabellos de esta mujer ("atado a su libertad con mis cabellos", le hace decir en un poema), al iniciarse su segundo matrimonio; y siguió atado casi una década: todavía en 1608 aparece la M denunciadora.

Porque no habla de doña Juana sino en su testamento, no sabemos cómo era. La imaginamos una buena burguesa, una mujer opaca, una excelente madre de familia, sin mayores atractivos físicos ni mayor fineza espiritual; una mujer que nunca comprendió al hombre complejo que el destino le deparara.

y que no tuvo la ternura o la diablura suficientes para desalojar del corazón de Lope a la intrusa que lo llenaba. En cambio, Micaela, mujer de teatro, debió ser, además de guapísima, de una feminidad envolvente, y una maestra en el arte de cautivar.

¡Pobre doña Juana! Si era celosa, lo qué habrá sufrido con este hombre que la retenía en Toledo mientras él, en Madrid, vivía apichonado con la musa de los ojos azules.

Debieron ser muy bellos los ojos de Micaela, pues los canta muchas veces.

“Ojos por quien llamé dichoso al día”.

Y debió ser de cabellos rubios y de tez muy blanca.

“Ya sabe el blanco jazmín
que no se iguala a tu frente”

En 1610 compró la casita a que hicimos referencia y que habitara hasta su día postrero. Le puso esta inscripción que todavía, según hemos, leído se conserva:

“Parva propria, magna.
Magna, aliena, parva”.

En la casa hay un huertecillo cuyas flores “le divierten cuidados y le dan conceptos”. Ahora vive con doña Juana, ya roto, probablemente, el vínculo con Micaela.

Doña Juana, en 1613, al dar la vida a un hijo, recibió la muerte. El año anterior había Lope perdido a una criatura de siete años. Estos golpes provocaron en él una crisis de misticismo que se reflejó en “Cuatro soliloquios. . . llantos y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo, pidiendo a Dios perdón de sus pecados”. Pero las tragedias en Lope eran chubascos de verano. A las pocas semanas de la defunción de su segunda esposa, este hombre incorregible ya andaba en galanteos, volvía a caer en los amoríos con que siempre condimentaba los amores.

Estos lances pecaminosos debían dejarle un rescoldo de tristeza (“caro tristis”), sabor amargo en la boca, arrepentimiento en el corazón. En esos trances volvía los ojos al Cristo:

“Si quise, si adoré (¡qué error terrible!)
hermosura mortal, ¿cómo ignoraba
la tuya celestial, pues me enseñaba
lo invisible, Señor, por lo visible?”

Pasada la línea de los cincuenta, en uno de esos lampos de arrepentimiento, resuelve cambiar de vida cambiando de estado; determina abrazar el sacerdocio y, con ese fin, se allega a Toledo. No sería entonces muy firme su vocación religiosa, ni muy estable su arrepentimiento, pues encuentra en la posada a Jerónima de Burgos, una cómica de su amistad, y según su propia confesión, mientras hacía los trámites para vestir el hábito, se divertía con ella de sus tristezas.

En 1615 ya era sacerdote. Podríamos suponerlo contrito y decidido a un cambio total de vida. Sin embargo, sabe Dios en qué lios andaba. La verdad es que tuvo que abandonar la corte y refugiarse en Toledo, “corrido — son sus palabras — por la lengua de una mujer”. Pero este percance no le enmienda. En Toledo se arrima a otra, probablemente a Jerónima. El lo dice: “quise huir del mayor mal, aunque diese de ojos en el que era menos”. Con razón hace exclamar a un personaje de “La Dorotea”: “Nuestra primera patria sois las mujeres, y nunca salimos de vosotras”. Por lo menos, él nunca salió.

En 1616 se halla en Madrid. De pronto, se hace humo: se ha marchado a Valencia. ¿A qué ha ido a Valencia? Ha ido — según le escribe al duque de Sessa — a recibir a un hijo suyo, fraile franciscano que venía de Italia. El fraile que esperaba era una actriz, antigua conocida suya, a quien llamaban “la loca”, y que volvía a su tierra en el séquito del conde de Lemos.

Como de costumbre, el arrepentimiento sucede al pecado. Le confiesa al duque que ese viaje fué un desatino y sus relaciones con “la loca”, una bajeza.

Tales extravíos de erotismo senil fueron sofocados por un amor verdadero, al parecer de lenta incubación:

“Años ha, bella Amarilis,
que el alma a tus ojos doy”.

Lento, como lluvia mansa, este amor penetró muy hondo. A fines de 1616 escribe como desolado: “Yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer”.

Amarilis fué el último de sus amores y, seguramente, el más espiritualizado. La sangre ya otoñal tiranizaba menos. Elogia en Amarilis no sólo lo físico sino también "los méritos del alma".

"Amar tu hermosura
gracia y discreción
no quiero, Amarilis,
que se llame amor.
Méritos del alma,
justicia y razón,
quiere amor que sea
el amarte yo".

Si bien al margen de la moral más condescendiente, fué ésta la pasión más pura de Lope, porque el sufrimiento la purificó. Varias composiciones líricas mechadas en "La Dorotea" rezuman esta pasión. En la prosa de este libro revive Elena, en algunos versos Amarilis.

Este amor crepuscular era más sospechado que conocido. Cartas íntimas, descubiertas en el siglo XIX, revelaron que Amarilis, la zagala de los ojos verdes, era Marta de Nevares, también mujer casada. Nunca fueron para Lope un escollo los maridos. Esta vez el marido, Roque Hernández de Ayala, no vivía en las Indias sino en el propio Madrid. Marta no congeniaba con él, circunstancia que Lope explotaría. Según éste, el tipo era un parásito, un hombre que no había llevado, desde su enlace, un pan a su casa.

Marta debió sentir la distancia astronómica entre un hombre y otro, la pequeñez del uno frente al inmenso prestigio del otro. Y eso explica, aunque no justifica, el hecho insólito de aceptar relaciones tan irregulares, relaciones sacrílegas y con un hombre que le doblaba la edad. Lope frisaba en los 54, Marta apenas en los 26.

La belleza de los ojos tenía para Lope un atractivo irresistible: es lo que más encomia en sus amadas. Y los verdes de Amarilis lo hechizaron y le hicieron olvidar su estado, sus deberes, su edad.

"Madre, unos ojuelos ví,
verdes, alegres y bellos.
¡Ay que me muero por ellos
y ellos se burlan de mí".

“Y ellos se burlan de mí”. . . La rendición no debió producirse sin escaramuzas, sin reticencias, sin coqueterías, sin escrúpulos. En “La Dorotea” hay composiciones que corresponden a los preliminares de esta unión. He aquí una escena de celos. Él ha conversado con otras mujeres. Élla se ha resentido. Él entonces quiere desenojarla y explica su conducta:

“Por hablar con las serranas,
acaso y sin detenerme,
¡ay Dios qué duras venganzas
de culpas que no te ofenden!
Traen del baile a tu choza
mil almas tus ojos verdes
y no los riño celoso
(Dios sabe si culpa tienen).
Y tú me matas a mí
que si he pensado ofenderte.
antes que mire otros ojos
los míos llorando cieguen”.

Estos amores, como todo lo de Lope, salieron a la plaza pública y fueron seguramente comidilla paladeada con malignidad en peñas y mentideros. Lo denuncian los alfilerazos de sus enemigos. Son archiconocidas las alusiones de Ruíz de Alarcón en “Los pechos privilegiados”:

“Culpa a un viejo avellanado
tan verde que al mismo tiempo
que está aforrado de *martas*
anda haciendo magdalenos”.

Y éstas de Góngora donde, de camino, lo trata de bebedor:

“Dicho me han por una carta
que es tu cómica persona,
sobre los manteles, mona,
y entre las sábanas, *marta*”.

El marido de la adúltera no se resignaría, sin protesta, a la situación desairada en que lo habían colocado. Es probable que la castigara corporalmente, pues élla solicitó divorcio por sevicia, y le fué acordado.

En 1618, o al año siguiente, murió Roque y los amantes

quedaron libres. El Fénix no fué generoso con el muerto. Siempre lo recordó con palabras despectivas. Como en el caso de los libelos contra los Velázquez, aquí aparece patente su carácter, que él mismo ha definido en esta confesión: "nací en dos extremos que son amar y aborrecer: no he tenido medio jamás".

Pero la vida se cobra. Némesis lo castigó en lo que más quería. Aquellos ojos "color de esperanza" que lo hipnotizaran, un día no brillaron más. Fué una tragedia que no vino sola. Otro día, aquella mujer, trabajada quién sabe por qué remordimientos, perdió la razón.

Sombrios, harto sombríos, debieron ser los últimos años del poeta. A la ceguera y locura de Marta — la locura no fué definitiva — capaces de poner a prueba a un corazón más firme que el del poeta, se sumaron los quebrantos de su salud, y los ahogos económicos que atenaceaban como nunca, y el poco éxito de sus comedias de entonces. En 1627 escribe al duque de Sessa: "no tengo más hacienda que esta casilla y mis librillos". "Aquí, señor, está todo en peor estado que solía . . . ni hay sustento, ni vestido, ni dinero".

En 1628 cae gravemente enfermo. Repuesto en 1629, desea abandonar el teatro. Está cansado y el público ya no le responde: se desvía hacia ingenios más frescos y más identificados con el estilo nuevo. Se acerca el turno de Calderón.

Quiere retirarse, pero necesita vivir, y entonces pide a su Mecenas que lo tome a su servicio por un salario, por "un modesto salario", el cual, dice, "agregado a la pensión que tengo (era capellán mayor en la congregación de San Pedro), ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida".

A la sazón vivía con sus hijas Feliciana y Antonia Clara, y también con Marta. En 1632 la muerte se cuela en este hogar que sólo alegraban las risas y canciones de Antonia Clara. Marta fallece. Lope llora a la muerta en una elegía que intercala en "La Dorotea", obra que, como dije al principio, nace a la vida ese mismo año.

"Ya es muerta, decid todos,
ya cubre poca tierra
la divina Amarilis,
honor y gloria vuestra.
Aquella cuyos ojos

verdes, de amor centellas.
músicos celestiales,
orfeos de almas eran;
cuyas hermosas niñas
tenian, como reinas,
doseles de su frente
con armas de sus cejas,
Aquélla cuya boca
daba lición risueña
al mar de hacer corales
al alba de hacer perlas.
Aquélla que no dijo
palabras extranjeras
de la virtud humilde
y la verdad honesta.
Aquélla cuyas manos
de vivo azahar compuestas,
eran nieve en blancura,
cristal en transparencia;
cuyos piés parecían
dos ramos de azucenas,
si para ser más lindas
nacieran tan pequeñas;
la que en la voz divina
desafió sirenas
para quien nunca Ulises
pudiera hallar cautela;
la que añadió al Parnaso
la musa más perfeta,
la virtud y el ingenio,
la gracia y la belleza.
Matóla su hermosura
porque ya no pudiera
la envidia oír su fama
ni ver su gentileza...
Venid a consolarme
que muero de tristeza.

Vuelve a recordarla en la égloga "Amarilis" que publica al año siguiente.

Llegamos a 1634. Feliciano, fruto de su matrimonio con Juana Guardo, se ha casado. El poeta vive ahora con la sola criatura de diecisiete años que ha heredado la belleza de su madre, Amarilis, la de los ojos color de esmeralda. Y sigue ensañándose el destino: Antonia Clara un día desaparece del hogar: ha sido raptada. La historia se repite. Sufrir el poeta en

carne propia un desgarramiento semejante al que él produjo, con la inconsciencia de la juventud, en la familia de Isabel de Urbina. Pero el raptor de Antonia Clara — según sospechas, un noble poderoso de Madrid — no repara, como lo hiciera Lope, el honor de la doncella.

Este golpe inesperado y el deceso de su hijo, Lope Félix, acaecido en 1635, lo sumieron en una incurable "pasión melancólica"

"Primero que me alegre
con los corderos mansos
retozarán los tigres".

Y hundido en ella terminó sus dolores el 26 de Agosto de 1635.

Fué un hombre nacido bajo el signo de Venus. Lo que en otros es un accidente, la mujer, en él aparece como una preocupación obsesiva. Amoroso crónico, corazón blando, ni el sacerdocio ni la vejez adormecieron su extraordinaria capacidad de amar. Fué un prerromántico: por encima de los consejos de la razón, por encima de los dictados del deber, las exigencias del corazón. Su sentimiento amoroso no tuvo la pureza idealista del sentimiento de Dante hacia Beatriz, o de Petrarca hacia Laura, pero tampoco fué un sentimiento puramente instintivo. Mezcló ambas cosas: lo humano y lo divino, como el hombre normal.

No fué un veleta, un don Juan, como dicen los papeles. Mariposeó en los amoríos, pero fué constante en los amores: cinco años duraron con Elena, casi el doble con Micaela, y más de quince con Marta de Nevarés. No fué un veleta, pero amaba en serie: primero a una y después a otra. No tuvo, como algunos privilegiados, una grande y única pasión. Fué humano, profundamente humano. Por eso, llega a nuestro corazón, y comprendemos sus flaquezas y las perdonamos. Las perdonamos pensando en las palabras del Evangelio contra el fariseísmo de todas las épocas: el que de vosotros esté sin pecado, arroje la piedra el primero..

CARMELO M. BONET.

“LA BARRACA” NOVELA MEDITERRÁNEA

EL SESGO EPICO

No sigue hoy la novela un solo rumbo exclusivo. Conviven, en efecto, con rezagos, muy pocos, de escuelas que fueron ya de postrimerías, en el siglo diez y nueve, los vástagos demasiado abundantes, quizá, de los creadores de la moderna reseña de aventuras. Y no se olvide la pululación de las fábulas detectivescas, obra de esquiladores, más o menos descoloridos, del Poe de las “*Historias Extraordinarias*”. Juntamente con dichas hileras eslabónanse las que anudan los adeptos a la narración fantástica, sustentada en hipótesis científica, a veces irradiante en el ámbito de la posibilidad psicológica o social. Sólo faltaría recordar los artesanos y ocasionalmente artífices del relato erótico, arrimado a las doctrinas de Freud y a los cultivadores de la novela cosmopolita. Tendríanse, así, señalados casi todos los aspectos de la especie literaria en su nerviosa actualidad.

Casi todos los aspectos. Uno, sin duda el fundamental y que mejor precisa la actitud de nuestro tiempo, desde el punto de mira de la originalidad creadora, queda por indicar. No se trata por cierto de la biografía anovelada, tan en boga, y cuya mayor consecuencia habrá de ser, por ventura, el haber sometido al cartabón de la ironía el énfasis mitológico de la Historia. La alusión dirígese a la novela introspectiva, eco, ya que no remedo, de las alucinantes creaciones de Dostoyevsky. “A todos o a casi todos nos ha marcado profundamente” dice con energía Mauriac, refiriéndose al gigante ruso. Pertencen a la posteridad de éste los dos forjadores máximos de la narración contemporánea: Proust y Joyce. Uno y otro se manifiestan irreductibles a las seducciones de la objetividad del mundo y de la sensación transitiva, ese vínculo entre nosotros y el fluir de las apariencias. La actitud de ambos, sorprendentemente

paralela, es la de aquel repliegue hacia lo íntimo que bautizara Kant, con frase que no disonaría en Shakespeare, de “descendimiento a los infiernos del yo”.

Toda esta producción, si por una parte desdeñosa de la realidad objetiva y, por la otra, analítica de lo psíquico hasta lo indecible, opone a nuestra época de velocidad un ritmo de resignada lentitud. Dócil, dueño de una atención sin tropiezos ni fatigas, ha de ser quien la lea. El hombre de hoy, hijo de días de apresurado compás, ofrece este paradójal tipo de lector. Gustador de íntimos misterios, asimila capítulos y más capítulos de obras sin el menor interés argumental, pero que le brindan el arbitrario deleite de abismarse en lo recóndito de la subconciencia y los instintos primordiales. El universo ya no es engarce de la creatura novelesca: representa someramente una faceta de ese poliedro.

Por supuesto que nos conduce a tales apreciaciones, y, a causa de su misma antítesis, la perspectiva del libro que hoy, desde un sesgo particular, estudiaremos. Muchos años, muchos más que los denunciados por la cronología semejan haber transcurrido desde que se publicó *La Barraca*. Su mismo famoso autor, no obstante el tesón con que se esforzó por demostrar lo diverso de su afán, hállese catalogado entre los escritores que prolongaron durante el siglo veinte una fórmula legada por el diez y nueve: el naturalismo. ¡Toda una comarca literaria que se halla ya del otro lado del horizonte! Sin embargo, urgente es todavía el hechizo de esas páginas. Sobresalen, por intrínseca virtud, sobre las limitaciones de la divisa a que, en los comienzos, obedeció su autor. Difícil dar con obra como *La Barraca*, tan opuesta, en su pujanza dramática y llameante declaración de la verdad terrestre, a la novela que priva en la actualidad, por igual ajena al patetismo de la fábula y a la abundancia descriptiva. Ninguna más radicalmente diversa, por típica y terruñera, de la narración cosmopolita e introspectiva ahora en auge. Compúsola Blasco Ibáñez al promediar el primer período de su actividad, por entero dedicada a pintar los panoramas y hombres de su región, época en que, como nunca, exaltó su pluma golosamente epidérmica la belleza de lo elemental. Es presumible que, no obstante la opulenta energía de su lenguaje, el escritor valenciano no logrará en la historia de la prosa española una categoría que exceda a la que

ocupa como forjador novelesco. Pero acaso no se equivoque quien manifieste que tanto como el novelista valdrá en Blasco Ibáñez, ante el porvenir, su apasionada afirmación de vida. Y es este otro rasgo diferencial, frente al pesimismo y el análisis de muchísima novela vigente. A tal respecto y, pese a su amargura, pocos libros de nuestro narrador tan significativos como el relato donde la modesta figura del huertano Batiste se yergue, entre ondulantes púrpuras de incendio, émula, dentro de su modestia, de atormentadas imágenes antiguas.

Es ya venerable la opinión — acuñóla Federico Schlegel — que estima la novela una desviación del linaje épico. Tales altibajos ha padecido el más cultivado de los géneros, capicísimo de metamorfosis como ninguno, que en el instante actual, su remoto y grande origen sólo con esfuerzo cabe serle atribuído. Traspasada de lirismo, la esfumante novela contemporánea antes que nada afín con la objetividad épica, bien puede, y aun pugnazmente, significar el reverso. Grados hay empero, sin retroceder mucho en el tiempo, es dado hallarlos, desde *La Guerra y la Paz* y *Salambó* hasta *A la sombra de las muchachas en flor* y *Ulises* como para asegurar sobradas ratificaciones al aserto. Descúbrense relatos que no desaguan-do en lo atomizante del análisis, atiéndense a la marcha unívoca de una acción la cual, dotada de plasticidad, se plantea, anuda y desenlaza. Y cuando, como acontece en *La Barraca*, una de ellas, esta acción trasluce el arranque de una colectividad, dentro de ámbito desnudamente popular, casi primitivo, lleva certidumbre presumir que encaramos, algo próximo, estructuralmente, de esas primeras estribaciones, mansas todavía, de la arriscada cordillera épica, que son ciertos idilios. Así *Hermann y Dorotea*, así *Mireya*.

También en rudo estilo es ahora homérica Blasco Ibáñez. Con la precisión del libro niega al folletinista que fuera año, y que, tal cual vez, volverá a ser. . . En la limpidez de los ingredientes narrativos se desentiende de la lección de Zola que oyera al componer *Arroz y Tartana*. No se complace la sobriedad de su juego anímico con la idolatría a Víctor Hugo, de cuya tinta procede quizá el amontonamiento de visiones que escrespa *Los muertos mandan*. Libro macerado en lo íntimo de la facultad creadora. "El incendio de la barraca, en el cual sin pecado, creo sentir un potente aliento homéri-

co" sentenció Rubén Darío (1). "*La Barraca*, ese poema del Mediterráneo occidental, si se le buscan bien los entronques y ascendencias, uno por uno, muy atrás, vienen nada menos que de la *Odisea*", declaró Pérez de Ayala (2). Más que un efecto, más que la filiación: homérico es el tejido del libro. Y ello por lo que ya aclaramos y además por esta denuncia, también muy principal: la de ser la acción narrativa su instancia suma. A través de ella conocemos los personajes, y cuando la acción calla respecto a la cifra psicológica de tales creaturas, calla igualmente el autor. Estando construídas según el ángulo de la verdad verificable en episodios y situaciones no se ciñen a un intento de profundización analítica. Ello es forzoso, dado el temperamento del novelista, pero cierto es también que tal módulo corresponde al genuino creador épico.

Huérfana de "grandeza" *La Barraca* y no ya divinos ni semidivinos sino abatidamente humanos sus héroes. Pero ved como la fábula se transfigura en colores y relieves. Pincel y cincel alivian trabajo a la pluma, esforzándole el primor. Púrpura de horizontes presta patético contraluz a negros volúmenes que son hombres en los que late el furor. La pupila unitaria del novelista — épica pupila — otorga linaje de ente artístico a una barraca, a unos campos quemados de sed, a un caballo: lo inorgánico, lo sin razón, y truécalos en agentes de la actividad estética que por sus trascendencia afectiva, en un como reemplazo de la "máquina", se suman a la conducta de las creaturas humanas. Y homogenizadas con ellas participan de sus ansias. Ondaje humanado del Xanto discurre por el agua de la acequia que riega el campo implorante. El *Morrut* sin el don de las palabras aladas de los equinos homéricos comprende, sufre y exprésase con mirada que halla eco de ternura en el amo y los suyos. Y la vega, según los empujes de la fortuna del protagonista se esquiva o halaga "rostro ceñudo que se desarruga y sonríe". Mundo objetivo y extraversion de la riqueza íntima peculiarizan esta fábula que tanto se concibe compuesta hace pocos lustros como en los días de

(1) España Contemporánea, ed. Garnier, pág. 224.

(2) Libro homenaje al inmortal novelista V. Blasco Ibáñez, pág. 84.

Pablo y Virginia u ocupando una rapsodia en los relatos del trajinante Ulises.

ESCRITOR POPULAR Y NUEVO

La Barraca fué escrita en 1898. En una España remecida por los sacudimientos de las andanzas bélicas y de la posterior paz desastrosa apareció el libro, extrínseco a la agobiadora preocupación del instante.

Publicada primero en el diario *El Pueblo* de Valencia, no excedió de setecientos ejemplares la primera edición de la novela que luego había de alcanzar un tiraje que excede al de un ciento de millares, nada más que en lengua castellana. Si representó un acontecimiento editorial y consiguientemente económico para su entonces, menesteroso autor, fué gracias a la traducción francesa, hecha en 1901 por el profesor Herelle. Acreditado el libro en París, prodújose automáticamente su repercusión y auge en Europa. A la traducción francesa siguieron otras y otras en todos los idiomas de Europa. "Si se suman los ejemplares de sus numerosas versiones extranjeras, pasan seguramente de un millón", certifícanos Blasco Ibáñez no sin recordar la ganancia líquida de la primera edición: setenta y siete pesetas. Bien nos dice el hecho apuntado, en su gruesa materialidad que el valenciano no es autor para minorías. Ningún novelista puede serlo, por lo demás, salvo en grado relativo y durante cierto tiempo: el que tarde en asimilar la muchedumbre, su forzosa destinataria, la novedad del mensaje que se le envía.

No podríamos con solamente lo dicho deslindar a Blasco Ibáñez. De cierto no es escritor para unos pocos selectos. Más: es específicamente un antípoda de dicho linaje artístico. El ancho aliento de su estética pide acústica de multitudes. Definenlo la facundia del lenguaje y el dramatismo de los temas. En él no se da, por ningún modo, la circunstancia de un estilo señorial, altanero tabique interpuesto entre el lector y las escondidas gemas de la creación literaria. Llaneza y brazos abiertos, su novela. Ni exótico el ambiente, ni extraordinarios los personajes, figuras de cada día, labradas en el granito de lo popular y tan valencianos como los trigales de las huerta. La mira-

da del narrador se posa con respeto, ungidamente, sobre paisajes y criaturas. Sólo atiende al arabesco lineal y a la ponderación de la atmósfera envolvente. No obedeciendo a los vaivenes del lirismo ni a los del humor, ningún elemento herético, venido de los adentros del sentir: arbitrariedad de lo satírico, capricho de lo estético, turba su ortodoxa representación real. Y, sobre esas configuraciones panorámicas y morales, la prosa, dócil a las honduras y relieves de la materia que reviste, se extiende sin reticencias, acusándolas con diáfana fidelidad de aire cristalino.

Para atenernos sólo a plumas del Levante ¡cuán diverso su brochazo magnífico de las cautelosas filigramas de Azorín y Miró, esos dos sedentarios! Blasco Ibáñez, republicano de por vida, que soportara el destierro y el presidio, orador del Parlamento y el motín, empresario editorial, colonizador y viajero, emplea un lenguaje que en su hercúleo dinamismo patentiza limpidez y arrebató de ademán, si rara vez elegante, en todo caso dotado de pletórica eficacia comunicativa. La persistente prosperidad de su libro, justificada por lo popular del tema y lo espontáneo de una expresión sin ambiciones, descansa, explicación de ambas cosas, en el sesgo de su tremendo arranque vital ceñido por un cerco de estímulos, la tierra y la raza, capaces de hacerlo vibrar en grados de máxima simpatía.

Es también determinante de la irradiación afortunada de *La Barraca*, amén de la de otros libros de este autor que cuenta con millones de lectores, el sortilegio pictórico, halago del más laborioso de los sentidos. Aquí se ejerce iluminando figuras populares animadas de visceral autoctonismo. Blasco se muestra en *La Barraca* nervioso pintor de la vida rural, vida que pulsan en dolorido trémolo pasiones de un solo plano, sin escorzos ni matices. Y todo ello acompasado por los ritmos elementales de un paisaje enfurecido de luz. Cuando el valenciano se dió a construir relatos, Pérez Galdós había ya levantado inmensa catedral novelesca donde la absorbente atmósfera ética repelía los colores terrestres. La Pardo Bazán y Pereda aventaban sobre la sensibilidad contemporánea morriñas lluviosas de pazos solariegos o el imperial acento de las mares y montañas de Cantabria. Blasco Ibáñez trajo el esplendor febeo como un nimbo de oro jocundo sobre la cabeza de sus apasionados

labradores. He aquí una de las aristas de su novedad: contra el enlutado fondo del ascetismo español, puso una nota discordante: estremecimiento de la luz desnuda. Con él surge la emoción del campo levantino. Por virtud de estas páginas cunden hálitos vigilianos en las proximidades del pueblecillo de Alboraya y de los barrancos de Carraixet, no lejos de Valencia, frente al Mediterráneo. Naturaleza domesticada por el paso de las civilizaciones y el cultivo a que la somete una población tupida y tenaz. Toda ella, fácil al ojo que quiera dominarla en un pestañeo, tan breve muéstrase su panorama. Es un mundo diminuto concentradamente compacto, así en los predios donde sonríen las mieses, como en los corazones que amojonan la secular sabiduría de la costumbre y los dictados de una moral heredada, sin desviación posible, cualquiera sea quien intente corregirla. Todo allí vive en solidaridad, las barracas que se recortan idénticas bajo el cielo unánime y los hombres hechos un solo querer con sus familiares, sus viviendas y sus bestias de labranza ¡tan amadas!

De esa uniformidad fluye sensación de paz y ventura doméstica, de sana prosa donde el alma sin velos se arremansa en letargo que la halaga. Rotundidad plástica compensa el lirismo ausente en la naturaleza acotada, sin selvas ni desiertos inciviles. Regodeo de la animalidad de los sentidos, gozo de la conciencia sin honduras y quita de espirituales torcedores, hacen de la trágica historia de *La Barraca* una loa, sino de la felicidad, del arrebató de vivir. Y con ello se está, asimismo, en campo opuesto al de la eterna contrición española y a la metamorfosis intencional de los personajes: ascésis en Galdós, mordacidad de Baroja, estetismo lúbrico en Valle Inclán, urgencia metafísica en Unamuno. La musa de Blasco Ibáñez es, aquí, la impersonalidad. Impersonalidad tan afin con lo patético como falta del sentido de lo profundo.

EL REGIONALISTA

Estas páginas nos conducen a región de magnificencia agraria, una de las unguidas que ostenta en su cerco el "mare nostrum" del antiguo: la huerta valenciana. Cielos apasionados sobre tierras felices, y, en torno, la hornaza ondulante y azul del Mediterráneo para cuya evocación es impetuoso amuleto

el pincel de Sorolla. El narrador obedeció al conjuro de un ambiente, ambiente que fué su cuna. Ya, hijo de Valencia había trazado en *Arroz y Tartana* la novela de su ciudad. Y en *Flor de Mayo*, atando con el hilo de la aventura las playas de Levante con las del Africa, la del mar que contemplara en juegos infantiles y vagares de adolescente. Años después, tras *La Barraca* y *Entre Naranjos*, ambas de historia desenvuelta en la huerta, si bien la última con intensa radicación urbana, compuso *Cañas y Barro*, artística florescencia de la Albufera, el lago inmenso, orillado de selva. Y, saludándolo por entero novelista de una comarca, vémosle más allá de ciudad, mar, huerta, naranjales y lago reconstruyendo en *Sonica*, *la Cortesana*, el instante más vivo de la historia de Sagunto. Histórica y geográficamente el escritor se nos presenta como regionalista sin términos medios.

Tal acento no traduce preceptismo estético o capricho literario realizados sólo por virtud de artística destreza. Es algo más. Es el alargamiento en materia de hermosura de una fase de la biografía del artista: proyección de latencias viscerales en su naturaleza de mediterráneo. Blasco Ibáñez, lustros adelante, había de desbordar por el entero mapa español y aún por el universal. Situará la acción de *La Bodega* entre el fuego andaluz de Jerez de la Frontera y la de la *Catedral* entre las calcinaciones de Toledo y la de *La Tierra de Todos* en nuestro Río Negro y la de *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* en los campos de batalla de Francia. Con lo que ejercerá en la literatura peninsular el pontificado del cosmopolitismo, ganando en celeridad visual y soltura arquitectónica lo que haya de descontársele en agudeza evocativa y concentración argumental. Mas ahora es regionalista, regionalista con pasiones eternas, eso sí, pero que, de todos modos, obedece a ese rito de novela española, según la cual, el tipismo de cada comarca ibérica será ocasión de primicia que habrá de satisfacer ineludiblemente el catecúmeno. Si exceptuamos al isleño Pérez Galdós, ¿quién no se inició con ademán regionalista? ¿Quién se rehusó en sus comienzos y aun después a ser oriflama de su rincón nativo?

Blasco Ibáñez, al componer *La Barraca*, cumple un dictado de su vivir. Es no turista sino autóctono que vierte el caudal de sus sensaciones de toda la vida en páginas donde el color

vive como un ser. “Muchas veces, tendido en la playa a la sombra de una barca o en los cañares que bordean las acequias de la huerta, al ver sobre el azul del horizonte la colina roja de Sagunto y sus baluartes amarillos prometí a la ciudad heroica que escribiría una novela describiendo sus sacrificios... cuando llegase a ser un novelista. Y cumplí mi palabra” Esto que Blasco nos comunica relativamente a la invención de *Sonrica la Cortesana* extiéndese a todas sus narraciones vinculadas a la región del Turia. El escritor al revelarnos en *La Barraca* su comarca, la porción campesina en este caso, no es sino eco consciente y que goza serlo de la dilatada polifonía sensible de su espléndido terruño. Y lo es de modo singular.

Regionalistas hay como el andaluz Arturo Reyes y el montañés Pereda, de suerte tal que lo que en ellos no responde a esa inclinación, estorba. Recogimiento de pazo antiguo, bruar de pinares al claro de la luna nos da la Galicia moderna y casera de Emilia Pardo Bazán. Y de una Galicia medioeval procede el tizne humoso y litúrgico que arrebuja el esmalte de las páginas de Valle Inclán. Y si bien la autora de “*Morriña*” se evade hacia lo universal del pensamiento, y el padre de las “*Sonatas*” hacía las delicias de un estetismo entre católico y perverso, uno y otro perseveran en su retonar a la terriña. No son sino excepcionalmente libros fundamentales, en estos escritores, aquéllos donde lo céltico no irrumpe sea en alusión concreta — asunto y personajes — sea en escondidos trémolos de la expresión sensible.

Diverso giro ofrece el, en un comienzo, regionalista Blasco Ibáñez. Guarda su actitud cierta analogía con la de Baroja. Si practicó la religión literaria de lo terruñero fué nada más que durante una estación. Regionalista, mas para dejar de serlo, Sólo retornará en circunstancias en que lo local representa una de las muchas tintas de la construcción novelesca, no la totalidad de la atmósfera, polarizada ya por lo universal psicológico o histórico. Recuérdese la trilogía barojiana “*Tierra vasca*” libros gemelos en su propósito interpretativo de panoramas y costumbres de los de Blasco, cuya cúspide es *La Barraca*. Traspuestas las lindes de la Vasconia y la Valencia nativas, allá se van el vasco y el levantino a recorrer España y el mundo. Sin duda el ritmo dispersivo es mucho menos extenso en Baroja quien, por lo demás no deja de volver, de cuando en cuando, a la

tierra nativa. El vasco ante todo psicólogo y atento a la ética, el valenciano más que nada colorista y fabulador exuberante darán a su vez parejamente un vuelco hacia lo histórico. Baroja compondrá las *“Memorias de un hombre de acción”*, Blasco, añorando los días imperiales de España la serie que comienza en *“El Papa del mar”* y se interrumpe en *“El caballero de la Virgen”*. Y esta homología practicable sin esfuerzo entre temperamentos tan ensañadamente contrarios robustécese más aún, si se repara en que todas las posibilidades de arte de ambos narradores hállanse contenidas en los cuentos y novelas de sesgo vernáculo. Y unas y otras son asimismo obras de inauguración, primeros robustos pasos en la senda interminable.

Blasco Ibáñez, y he ahí lo inalienable de su regionalismo, no se vuelca hacia el íntimo latido de las cosas sino que acaricia sus apariencias rutilantes y apasionadas. Es un mediterráneo. Solicitan al hombre de esta estirpe la orgía de los aromas, las cabriolas de la luz, el jugar de los sonidos. Ninguna mano como la suya para posarse en los contornos cálidos del mundo. Su lengua gusta el sabor del viento. El entero perímetro sensual lo hará vibrar en eco fiel. Si la pluma del habitante del Norte es venablo siempre ansioso de abismarse en inéditas profundidades, la del hombre ribereño del *“mare nostrum”* se goza en resbalar sobre las superficies. Mediterráneo es Blasco Ibáñez. Un consanguíneo de Zola, Carducci, Verdi, Sorolla, y consiguientemente, más sobrado de pasión y sensaciones que de conceptos. No es el suyo el nivel de la voluntad deliberativa, de la intelección que engendra los sucesos, y determina, aplicándose a la conducta, al multiplicar y depurar los motivos de su esfuerzo, la propulsión del carácter. Pertenécele el de las individualidades instintivas, rápidas en su espontaneidad que no se dilata en resonancias, bajo las bóvedas de la conciencia y el raciocinio, sino que arden en llamaradas de temperamento.

Por ello los problemas psicológicos que afronte no serán los destinados a mantenerse, como tales, prolongadamente en estado de fructuosa irresolución sino los que de inmediato se volatilizan, alcanzado el epílogo mediante el dictamen de una moral asida a las normas usuales de la conducta de colectividad o individuo común. No hay elaboraciones psíquicas extraordinarias en nuestro escritor. Asiéntase en el ámbito de la sensa-

ción, y sus sensaciones, no decantándolas un sutilizador raiocinio, exhibelas en *La Barraca* desnudas en su pavorosa fuerza, sin que alcance a sacar de esa abundancia, relativamente a la expresión, todo el partido que pudo extraerle un temperamento intelectual más agudo.

Su novela, decimos *La Barraca* vale más por la riqueza de la materia que por la inflexión expresiva. Esta es casi tangencial si bien cromáticamente poderosa. La metáfora, el trozo descriptivo, la evocación de las apariencias físicas de los seres forman los modos característicos de su moldeamiento del tema. Pero en cambio, abunda el diálogo, y menos el monólogo interior, ojivas de la novela, abiertas hacia los panoramas de la profundidad anímica. Este silvestre mundo de realidades de primer plano a las que corresponden formas expresivas que representan la corporación transfigurada de circunstancias sin adherencia a la reconditez pensante, muéstrase impelido por una fuerza de insólita pujanza que vitaliza lo que sin su concurso fuera apenas haz de alusiones a lo epidérmico o pintoresco: la pasión. Es *La Barraca* un coherente organismo de acciones y de gestos que anudan y desatan situaciones de patética reciedumbre, rayanas, a veces en desmandada, bien que verídica, truculencia. Y esto, aquí, no proviene de la ejemplaridad del corifeo de Medan, tan pródigo en trances de melodramática rudeza. Surge de las propias entrañas del asunto, del movimiento psicológico de los personajes, agudamente irritables, entre la exaltación telúrica de los campos solares y el agujoneo de la miseria económica. Quiérello así, también, el empuje racial de esas creaturas cuyo oído deleita el trueno de las escopetas y para cuyos ojos se hizo el pasatiempo de las *fallas* ardientes en noches que punza el acento de las flores embriagadas. Y el autor, cuna levantina y oriundez aragonesa, es uno con ellas. Musa grave de Ausías March, pincel tremendo de Ribera.

La elocuencia se alía con el embrujo de lo lujosamente plástico. En nuestro meridional el arranque expresivo adviértese como un ansia, sin contrapeso, de modelar y modelar. Tiranía de la sedienta retina. Nace la imperfección de su estilo de tal exuberancia, índice a su vez de correlativa penuria en otros planos de lo perceptivo o ideal. El predominio de las alusiones sensuales vinculado al juego psíquico de los personajes, produ-

cido casi siempre en función de sensaciones o pasiones primarias que el escritor no sólo señala sino que también transfigura en imágenes de ordinario visuales o sonoras a la vez que poderosamente cinéticas, nos muestra la expresión de la novela sometida a un exclusivo movimiento pendular de trasposiciones de lo material a lo material. También, nueva cargazón, lo incorpóreo obedece al mismo proceso: metamorfoséase en términos espaciales. Nunca o rarísimamente adviértese el desvanecimiento de lo sensual en la atmósfera del espíritu. Por ello *La Barraca* adscribese en la percepción del lector, particularmente, por el juego de sus imágenes y comparaciones, como un conjunto de monótona y alucinante plasticidad. Nada vale argüir, como origen de tal desequilibrio, la carencia de clásica cultura, que alguien enrostró a Blasco Ibáñez. Ni tampoco, rozando un tema paralelo, puntualizar la desdichada acumulación de gerundios, el escaso registro de los nexos, la a veces manida adjetivación, las poco variadas conjugaciones, la adjetivación no siempre feliz, el apiñamiento de las comparaciones y metáforas. Prosa evidentemente flotante la de Blasco Ibáñez. Es que con el registro sensual variado, la morfología de las cláusulas y períodos, su íntimo *pathos* responde a sentido, intuición rítmica a la postre, negado al exorbitante levantino. Nunca había de ser suya la trabazón del período, por momentos soberana, de del Valle Inclán o Miró. Escasos en sus páginas los hallazgos eufónicos, los solemnes o traviosos movimientos de esas batutas ejemplares. Ni mucho menos habrá de pedirsele, hombre de pupilas deslumbradas por el mar latino, la riqueza idiótica y frásica de un Pereda o un Galdós por cuya peñola fluye en majestuosos trazos la sentenciosidad popular de la meseta y sus aledaños quemados por un sol teológico. Lejos de él, el acento genial de Castilla.

La prosa de Blasco Ibáñez, sanguínea y luciente, asimilase en la cortedad de su cláusula a la fácil abundancia de aquella que peyorativamente se moteja de periodística. Ni Víctor Hugo ni Zola, sus ídolos, aparte el ser extranjeros y lo incommunicable de su modo, pudieron suscitarle el ansia de una elocución que abarcase la totalidad de las excelencias formales. Por fortuna, las demasías de su pluma espontánea, tocada, a trechos, de vulgaridad, nunca consisten en lo azucarado de un Fernán Caballero, en la geométrica aridez de un Valera. Es un eruptivo.

“Sufrió alucinaciones. La noche en que terminó la novela (*La Barraca*) trabajó hasta la madrugada; estaba solo; acababa de escribir la cuartilla final y levantó la cabeza: sentado delante de él vió a Pimentó. La impresión fué tan violenta, que Blasco tiró la pluma y retrocediendo como para no ser acometido por la espalda se retiró a su cuarto; la sombra trágica del huertano permaneció allá, de codos sobre la mesa, junto al quinqué inmóvil en medio del silencio y la amplitud del salón obscuro. (1) Dominado por la impaciencia deja que sus originales vayan sin leer a la imprenta, y, como Balzac, únicamente los corrige cuando están en pruebas” (2)

Esto, que acaba de certificarnos Eduardo Zamacois, se compagina con lo que el mismo Blasco Ibáñez nos comunica:

“Yo soy un impresionista y un intuitivo; por lo mismo esa lucha terrible entre el pensamiento y la forma, de que tanto se lamentan otros autores, apenas si existe para mí. Es cuestión de temperamento. Yo creo que las obras de arte se ven instantáneamente o no se ven nunca: si lo primero, el asunto se agarra con tal fuerza a mi imaginación y me absorbe y me posee tan en absoluto, que, para descansar, necesito llevarlo al papel de un tirón. El alboroto nervioso que me produce la reacción de los últimos capítulos, especialmente, constituye para mí una verdadera enfermedad: se me cansan la mano y el pecho, me duelen los ojos, el estómago, y, sin embargo no puedo dejar de escribir; el desenlace tira de mí, me enloquece; parezco sonámbulo; me hablan y no oigo, quiero salir a dar un paseo y no me atrevo; la mesa me atrae y vuelvo al trabajo. Muchas horas he escrito diez y seis y diez y siete horas seguidas. En una ocasión llegué a escribir treinta horas sin descansar”. (3)

Dijérase que sus dotes son impersonales, gracia de una estirpe que el beneficiado no canaliza conforme el dictado de una síntesis personal. Al no ser un cultivador de sí mismo, no logró proyectar sobre su obra los dones de conquistadas riquezas. En síntesis *La Barraca* nos muestra una convergencia de facultades hacia la objetividad del mundo. Quien pudo corporizar el terror:

“¡Cuánta sangre tenía el tío ladrón! La acequia, al enrojecerse, parecía más caudalosa. De repente, el labriego, dominado por el terror, echó a correr, como si temiera que el riachuelo de sangre le ahogase al desbordarse”.

y el movimiento:

“Pasaban las viejas por las sendas con la reluciente mantilla sobre los

(1) Vicente Blasco Ibáñez, por Eduardo Zamacois, pág. 42.

(2) *Idem*, pág. 16.

(3) *Idem* pág. 17.

ojos y una silleta en el brazo, como si tirase de ellas la campana que volaba lejos, muy lejos, sobre los tejados del pueblo”.

consumará, en juego de contrastes y subordinaciones, así en el volumen como en el color, descripciones de un grupo humano tan potente como la que sigue, donde hasta la luz dijérase escultórica:

“Allí estaban, en cuerpo de camisa, con pantalones de pana, ventruda faja negra y pañuelo a la cabeza en forma de mitra, todos los hombres del contorno, los viejos se apoyaban en gruesos cayados de Liria amarillos y con arabescos negros; la gente joven mostraba arremangados los brazos nervudos y rojizos, y como contraste movía delgadas varitas de fresno entre sus dedos enormes y callosos. Los chopos que rodeaban la taberna daban sombra a los animados grupos”.

“Muchos labradores, cansados de admirar a los tres guapos, jugaban por su cuenta o merendaban formando corro alrededor de las mesillas. Circulaba el porrón, soltando su rojo chorrillo que levantaba un tenue glu-glu al caer en las abiertas bocas; obsequiábanse unos a otros con puñados de cacahuets y altramuces. En platos cóncavos de loza servían las criaturas de la taberna las negras y aceitosas morcillas, el queso fresco, las aceitunas partidas, con su caldo en el que flotaban olorosas hierbas; y, sobre las mesas veíase el pan de trigo nuevo, los rollos de rubia corteza, mostrando en su interior la miga morena y succulenta de la gruesa harina de la huerta”.

Panteísmo, sensualidad, regocijo pagano de las fuerzas. Sobre la reconcentración sensible el rebosar apasionado. Tales guiones de la concepción estética de Blasco Ibáñez se unifican con su actitud ante el Universo al que evoca insistentemente en lo que tiene de espacial y configurable. Paralelamente, eco de su más íntima resonancia, aquilátase como novelista que antes propende a la narración amena que a la morosidad del análisis. Lo humano en él vale por nota característica de un ambiente que lo absorbe y explica. Eje de su arte es el paisaje, máxima instancia, a su vez, de lo mediterráneo.

LA COMPOSICION

Es *La Barraca*, fuera de duda, la más límpida de las producciones de raíz regional que compuso Blasco Ibáñez. El, estimándola en mucho, no la anteponía sin embargo, a *Cañas y Barro*. A ésta juzgábala, propias palabras, “más redonda”. Na-

die disenterá. Priva en dicha última novela tanta plenitud de materia física y psicológica concorde con una más diversificada riqueza en la configuración narrativa que vuelve irrecusable la preferencia del escritor. Pero sólo en el sentido que él le asigna. El de la rotundez. Por lo que toca a la épica pureza, tan ajena al encarnizamiento del análisis como a la atomización episódica en que la novela halla su autonomía, damos en *La Barraca* con una obra típica sin discusión. Es de las de nuestro escritor la que más se aproxima a la ventilada y libre estructura del poema. Agrandamiento de un breve relato anterior ⁽¹⁾, al dotarlo Blasco Ibáñez de proporciones de novela, hízolo, por fortuna, manteniéndolo dentro de la ingravidez nacida del predominio de una acción no impedida por la materialidad embarazosa que agobia otros libros suyos. En ese equilibrio estriba, con la vitalidad estética del relato, su concentrada fisonomía.

Pintura de costumbre y ambientes es a primera vista *La Barraca*. Los mismos diálogos en lengua vernácula certifican su fundamental realismo descriptivo, pero a poco que nos internemos en tales páginas advertimos cada vez más verídicamente perfilada su estructura de novela. Muévenla espumosas pasiones, pasiones que no anidan en el instinto. No es el fácil Eros de las consejas folklóricas al uso quien domina en estos párrafos pujantes. El fervor de los encontrados alientos se nutre de fe moral, rízase en llamaradas de austera voluntad.

(1) "Así escribí en dos tardes un cuento de la huerta valenciana, al que puse el título de "*Venganza Moruna*". Era la historia de unos campos forzosamente yermos, que ví muchas veces siendo niño, en los alrededores de Valencia, por la parte del Cementerio: campos utilizados hace años como solares por la expansión urbana; el relato de una lucha entre labriegos y propietarios, que tuvo por origen un suceso trágico y ahondó luego en conflictos y violencias".

"Así recobré el cuento "*Venganza Moruna*", volviendo a leerlo aquella noche, con el mismo interés que si lo hubiera escrito otro. Mi primera intención fué enviarlo al "*Heraldo de Madrid*," en el que colaboraba yo casi todas las semanas, publicando un cuento. Luego pensé en la conveniencia de ensanchar este relato, un poco seco y conciso, haciendo de él una novela, y escribí *La Barraca*. Al relato primitivo le quité su título de "*Venganza Moruna*", empleándolo luego en otro de mis cuentos". LA BARRACA. Prólogo de 1925.

Ética es la entraña de la fábula, lujosa en colores y centelleos, estremecida de roces y aromas como un abrazo de voluptuosidad, pero obediente a un ritmo que se puntualiza en estimación de la conducta. Constituye, puede decirse, una ascesis en que colectividad e individuo se esfuerzan a través de caminos de sangre, en acendrar la respectiva ley de su existencia.

Tal conformación de un adentro ético hacia un afuera narrativo imprime su pauta a la obra. Resuelto el problema con el castigo del personaje delincuente — Batiste — y la prevalencia de la moral colectiva sobre la individual que la desafiara, la novela termina. No habría justificativo para un paso más. Ello prueba con la sobriedad de movimientos del relato su docilidad a una razón superior a los sortilegios de lo descriptivo o argumental. Narración dosificada *La Barraca* y toda ella celebradora de hazañas de la sociedad victoriosa sobre el individuo. Como "*Fuente Ovejuna*" de Lope su antecedente más famoso.

Un buen día, Batiste llega con los suyos a unos campos donde se yergue ruinosa barraca, cerca del lugarejo denominado Alboraya, en la huerta. Nadie había osado tanto hasta ahora. El, rendido por la miseria, jugándose tranquilamente la vida, aceptó la oferta tentadora de los propietarios: dos años libres de arrendamiento. Pena de muerte para quien ocupara esos terrones. Habíanlo decidido así las gentes del contorno, deseosas de castigar a los descendientes del dueño, aquel usurero de Don Salvador, ricacho a quien degollara desesperado por la miseria el tío Barret. Era una historia ya muy antigua. Barret condenado a presidio murió en Ceuta. A su familia la dispersó la desventura. No importa. Todos a una se hacen cargo de la venganza. Nadie abrirá surcos en el predio que cultivara el desdichado. No gozarán los mala sangre de los hijos de Don Salvador las rentas de las tierras homicidas. La desolación de la barraca será también amenazadora enseñanza para todo propietario con humos de tirano. Así transcurrieron diez años. A quien se atrevió a poner los pies allí con voluntad de radicarse en el rincón prohibido, la indirecta de amenazante alusión o el traicionero escopetazo hicieronle desistir. Pero hete aquí que aparece Batiste. Y el intruso, al encrespar la malquerencia de los huertanos, por ofender de su ley de venganza, imprime un nuevo rumbo, que es el fundamental, a la novela. La contienda abunda en sombríos por-

menores y en ella desempeñan el papel de protagonistas Baste y la entera huerta que asume personalidad en la figura del matón Pimentó. Termina con la muerte de éste y la derrota del otro, intruso indigente a quien el incendio de la barraca, obra de los vengativos huertanos, restituye a su ayer de miseria. Tal es, contemplado en sus líneas mayores, el dibujo de la novela.

Analicemos su composición. Blasco Ibáñez inicia la fábula presentándonos el ambiente en que se desenvolverá la acción. Lujos de pintor y alarde también de todos los sentidos del artista, despiertos para exhibirnos en su riqueza de rumbos, sonoridades y matices el escenario jovial de la tragedia. Esto de por sí puntualiza una filiación literaria a la vez que declara la verdad de un temperamento:

“Desperezóse la inmensa vega bajo el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba por la parte del Mediterráneo.

“Los últimos ruiseñores, cansados de animar con sus trinos aquella noche de otoño, que por lo tibio de su ambiente parecía de primavera, lanzaban el gorjeo final como si les hiriese la luz del alba con sus reflejos de acero. De las techumbres de paja de las barracas salían las bandadas de gorriones como un tropel de pilluelos perseguidos, y las copas de los árboles empezaban a estremecerse bajo los primeros jugueteos de estos granujas del espacio, que todo lo alborotaban con el roce de sus blusas de plumas.

“Apagábanse lentamente los rumores que habían poblado la noche: el borboteo de las acequias, el murmullo de los cañaverales, los ladridos de los mastines vigilantes.

“Despertaba la huerta, y sus bostezos eran cada vez más ruidosos. Rodaba el canto el gallo de barraca en barraca. Los campanarios de los pueblecitos devolvían con ruidoso badajeo de toque de misa primera que sonaba a lo lejos, en las torres de Valencia, esfumadas por la distancia...

“De los corrales salía un discordante concierto animal: relinchos de caballos, mugidos de vacas, cloquear de gallinas, balidos de corderos, roncidos de cerdos; un despertar ruidoso de bestias que, al sentir la fresca caricia del alba cargada de acre perfume de vegetación, deseaban correr por los campos.

“El espacio se empapaba de luz; disolvíanse las sombras, como tragadas por los abiertos surcos y las masas de follaje. En la indecisa neblina del amanecer iban fijando sus contornos húmedos y brillantes las filas de moreras y frutales, las ondulantes líneas de cañas, los grandes cuadros de hortalizas, semejantes a enormes pañuelos verdes, y la tierra roja cuidadosamente labrada.

“Animábanse los caminos con filas de puntos negros y movibles, como rosarios de hormigas, marchando hacia la ciudad. De todos los extremos

de la vega llegaban chirridos de ruedas, canciones perezosas interrumpidas por el grito que arrea a las bestias, y de vez en cuando, como sonoro trompetazo del amanecer, rasgaba el espacio un furioso rebuzno del cuadrúpedo paria, como protesta del rudo trabajo que pesaba sobre él apenas nacido el día.

“En las acequias conmoviase la tersa lámina de cristal rojizo con chapuzones que hacían callar a las ranas; sonaba luego un ruidoso batir de alas, e iban deslizándose los ánades lo mismo que galeras de marfil, moviendo cual fantásticas proas sus cuellos de serpiente.

“La vida, que con la luz inundaba la vega, iba penetrando en el interior de barracas y alquerías.

“Chirriaban las puertas al abrirse, veíanse bajo los emparrados figuras blancas que se desperezaban con las manos tras el cogote, mirando el iluminado horizonte. Quedaban de par en par los establos, vomitando hacia la ciudad las vacas de leche; los rebaños de cabras, los caballejos de los estercoleros. Entre las cortinas de árboles enanos que ensombrecían los caminos vibraban cencerros, y cortando este alegre cascabeleo sonaba el enérgico “¡jarre, acá!” animando a las bestias reacias.

“En las puertas de las barracas saludábanse los que iban hacia la ciudad y los que se quedaban a trabajar los campos.

—¡Bon día nos done Deu!

—¡Bon día!

“Y tras este saludo cambiado con toda la gravedad propia de una gente que lleva en sus venas sangre moruna y solo puede hablar de Dios con gesto solemne, se hacía el silencio si el que pasaba era un desconocido, y si era el íntimo, se le encargaba la compra en Valencia de pequeños objetos para la mujer o para la casa.

“Ya era de día completamente.

“El espacio se había limpiado de tenues neblinas, transpiración nocturna de los húmedos campos y las rumorosas acequias. Iba a salir el sol. En los rojizos surcos saltaban las alondras con la alegría de vivir un día más, y los traviesos gorriones, posándose en las ventanas todavía cerradas, picoteaban las maderas diciendo a los de adentro con su chillido de vagabundos acostumbrados a vivir de gorra: “¡Arriba, perezosos, ¡a trabajar la tierra, para que comamos nosotros!...”

Conocemos el lugar de los hechos, único e inmutable en su brevedad ceñidora del acontecimiento trágico, tanto más explosivo cuanto más opresor sea, por razón de su parvedad el contorno material de las cosas. Lo inmediato de la arquitectura de la novela no tardará en acentuarse. En los tres capítulos iniciales el narrador traza la exposición del asunto, justificación de los sucesos que sobrevendrán; ata a cada momento los hechos de ahora con el doloroso pasado que los determina. (De un ayer distante o cercano, que nunca el novelista deja de historiar, procede el impulso de todas las no-

velas regionales de Blasco). Anima estos tres capítulos — la acción actual se inicia ya desde el primero que es por lo demás una síntesis temática de la narración entera — un acecho de amenaza, un como soplo de muerte y castigo, transcendencia de la condena a eterna esterilidad que dejara caer sobre los campos, antaño del tío Barret, la vindicta del contorno. Pronto adénsase la atmósfera permitiéndonos sospechar, los probables caminos de la fábula. La acción comienza a anudarse con la llegada de los intrusos:

“Era un pobre carro de labranza, tirado por un rocín viejo y huesudo, al que ayudaba en los baches difíciles un hombre alto que marchaba junto a él animándole con gritos y chasquidos de tralla.

“Vestia de labrador; pero el modo de llevar el pañuelo anudado en la cabeza, sus pantalones de pana y otros detalles de su traje, delataban que no era de la huerta, donde el adorno personal ha sido poco a poco contaminándose del gusto de la ciudad. Era labrador de algún pueblo lejano: tal vez venía del riñón de la provincia.

“Sobre el carro amontonábanse, formando pirámide hasta más arriba de los varales, toda clase de objetos domésticos. Era la emigración de una familia entera. Tísicos colchones, jergones rellenos de escandalosa hoja de maíz, sillas de esparto, sartenes, calderas, platos, cestas, verdes banquillos de cama, todo se amontonaba sobre el carro, sucio, gastado, miserable, oliento a hambre, a fuga desesperada, como si la desgracia marchase tras de la familia pisándole los talones. En la cumbre de este revoltijo veíanse tres niños abrazados, que contemplaban los campos con ojos muy abiertos, como exploradores que visitan un país por vez primera.

“A pie y detrás del carro, como vigilando por si caía algo de éste, marchaban una mujer y una muchacha, alta, delgada, esbelta, que parecía hija de aquélla. Al otro lado del rocín, ayudando cuando el vehículo se detenía en un mal paso, iba un muchacho de unos once años. Su exterior grave delataba al niño que, acostumbrado a luchar con la miseria, es un hombre a la edad en que otros juegan. Un perrillo sucio y jadeante cerraba la marcha.

“Pepeta, apoyada en el lomo de su vaca, les veía avanzar, poseída cada vez de mayor curiosidad. ¿A dónde iría esta pobre gente?

“El camino aquel, como agotado por las bifurcaciones innumerables de sendas y caminitos que daban entrada a las barracas.

“Pero su curiosidad tuvo un final inesperado. ¡Virgen Santísima! El carro se salía del camino, atravesaba el ruinoso puente de troncos y tierra que daba acceso a las tierras malditas, y se metía por los campos del tío Barret, aplastando con sus ruedas la maleza respetada.

“La familia seguía detrás, manifestando con gestos y palabras confusas la impresión que le causaba tanta miseria, pero en línea recta hacia la destrozada barraca, como quien toma posesión de lo que es suyo”.

“La huerta seguía risueña y rumorosa, impregnada de luz y de susurros, aletargada bajo la cascada de oro del sol de la mañana.

“Pero a lo lejos sonaban voces y llamamientos: la noticia se transmitía a grito pelado de un campo a otro campo, y un estremecimiento de alarma, de extrañeza, de indignación, corría por toda la vega, como si no hubiesen transcurrido los siglos y circulara el aviso de que en la playa acababa de aparecer una galera argelina buscando cargamento de carne blanca”.

Y el nudo se aprieta dramáticamente, de modo tal que las acciones que sucedan no serán sino su corolario alargado en episodios, en el desafiante diálogo que Pimentó sostiene con Batiste:

“Y soltó el par de razones, aconsejándole que dejase cuanto antes las tierras del tío Barret. Debía creer a los hombres que le querían bien, a los conocedores de las costumbres de la huerta. Su presencia allí era una ofensa, y la barraca casi nueva un insulto a la pobre gente. Había que seguir su consejo, e irse a otra parte con su familia.

“Batiste sonreía irónicamente mientras hablaba Pimentó, y éste, al fin pareció confundido por la serenidad del intruso, anonadado al encontrar un hombre que no sentía miedo en su presencia.

“¿Marcharse él? No había guapo que le hiciera abandonar lo que era suyo, lo que estaba regado con su sudor y había de dar el pan a su familia. El era un hombre pacífico ¿estamos? pero si le buscaban las cosquillas, era tan valiente como el que más. Cada cual que se meta en su negocio, y él haría bastante cumpliendo con el suyo sin faltar a nadie.

“Luego pasando ante el matón, continuó su camino, volviéndole la espalda con una confianza despectiva”.

Tras la morosidad de los tres capítulos liminares suceden, con ritmo de andante, las alternativas de la lucha entre Batiste y la malquerencia popular cuyo instrumento es Pimentó. Larga serie de malandanzas comunica a la acción un movimiento de báscula según se incline hacia el lado de la tozudez combativa que, listo el ojo y pronta la escopeta, está resuelta a imponerse y, si el caso viene, a morir matando, y la voluntad vengadora a cuyo servicio cada huertano es saeta de inmensa aljaba. Acusan a Batiste ante el Tribunal de las Aguas, zahieren a Roseta, su hija, las compañeras en la fábrica y las convecinas en la fuente del lugar, maltratan a Batiste y Pascualet, sus hijitos, en la escuela. El odio de los mayores convierte a los niños en homicidas. Pascualet, arrojado por sus condiscípulos en una zanja sucumbe a consecuencia de la fiebre. Esa misma noche, hiriéndole el caballo a Batiste, en-

cienden a éste en furor mortal ante las puertas del avieso Pimentó.

La acción a pique de despeñarse, ahora en la catástrofe, con lo que se frustraría la novela, arremánsase bruscamente. Acierto de psicólogo más que ardid de tramoyista narrativo. Dice el escritor:

“Parece que el pequeñín al irse del mundo hubiese dejado una espina en la conciencia de los vecinos”.

Prodúcese un hiato en la malquerencia, con lo que la acción se desplaza hacia alusiones de serenidad, región sentimental desconocida todavía en el curso de la novela:

“A cada uno alcanzaba algo de responsabilidad en esta muerte, pero cada uno con hipócrita egoísmo atribuía al vecino la principal culpa de la enconada persecución, cuyas consecuencias habían caído sobre el pequeño. Todos los vecinos se levantaron rumiando mentalmente la forma de acercarse a la barraca de Batiste y entrar en ella. Era un examen de conciencia, una explosión de arrepentimientos que afluyó a la pobre vivienda de todos los extremos”.

Nos hallamos en uno de los vértices del relato, sobrealiento del proceso que se inició con la llegada de Batiste a la barraca maléfica. Vana la resolución de no odiar de los odia-dores. La tragedia es ultraimpersonal y alienta más allá de sus agentes visibles: en el aire, en las alusiones apagadísimas de lo que se dice, en los resquicios más escondidos del pensamiento, en la mudez de los labios avezados a la mueca de la cólera y el desdén, electricidad moral pronta estallar en lumbrarada de crimen. El genio de la huerta vigila. Palabras quemantes de mordacidad ponen de nuevo, frente a frente, en un aire de filos de navaja a matón e intruso. Esto sucede en la taberna habitual de los labriegos. Brusca reaparición de la fatalidad que vuelve el rumbo de la acción hacia el antiguo cauce. Cuando Pimentó rueda con la cabeza maltrecha por un taburetazo que le asesta Batiste, reiníciase, concentrado por presión de inauditas violencias, el período anterior de vejámenes y amenazas. Que el forastero, tras ciega persecución quite la vida a Pimentó, quien intentara asesinarle, y estallará, inexorable, animada por los centenares de venganzas que bullen en su seno la Némesis de la huerta. Una noche, allá lejos

velan entre escuálidos cirios al valentón difunto, la barraca es incendiada. Y estas palabras, epilogan el suceso:

“Allí, un poco más serenos se contaron.

“Todos: estaban todos, hasta el pobre perro, que aullaba melancólicamente mirando la barraca incendiada.

“Huirían de allí para empezar otra vida, sintiendo el hambre detrás de los talones; dejarían a sus espaldas la ruina de su trabajo y el cuerpecito de uno de los suyos, del pobre *albaet*, que se pudría en las entrañas de aquella tierra como víctima inocente de una batalla implacable”.

Novela ésta, según vemos, de precisa traza; no al azar comenzada ni interrumpida fortuitamente, según es uso en quienes, no desentrañando en la vida su latente arquitectura sólo se dan a reconocer en ella un fluir interminable; así Azorín y Baroja. Blasco Ibáñez que no pocas veces antes y después de *La Barraca* incidió en rebuscamientos de argumentista, sea por sometido a una concepción sentimental a priori o a una tesis social que pedía demostración a rajatabla, sea por desenfadado efectismo — no arte sino tramoya — descubre aquí, más que en ninguna otra obra, su sentido dramático de la narración, esa destreza en el gobierno de la economía argumental que esforzando la evocación panorámica le permitiera intentos en la pantalla cinematográfica. El relato se desenvuelve con holgura, pausada, equilibradamente. Al presentarnos la moción humana obedeciendo a la marcha de los sucesos, sometido ya que no ahogado lo individual a la sangrienta fatalidad que preside la fábula, se aproxima a la desnudez de la epopeya. La misma carencia de una ulterior noción metafísica coincidiendo con la escasa complejidad de los personajes, animados todos de robusto dinamismo pasional, favorece el ajuste y desenvolvimiento de la acción. Rasgo del relato concebido, no conforme a un diagrama de profundidad mental sino de relieve físico es la armonía muchas veces ausente de las novelas donde un argumento conducido a tropezones, con páginas y más páginas digresivas, representa tributo que sufragará el lector al buceo psicológico o moral o al discreto estetizante. En Blasco Ibáñez, y más que nunca en *La Barraca*, el progresivo y automático desarrollo de la acción es uno de los principios más felizmente consumados de su construcción novelesca.

Pero tanta proporción acompasada no se traduce, felizmente, en monotonía. Ya hemos puntualizado como este artista sin cálculo — sumo intuitivo — nos ofrece en *La Barraca* una narración compuesta con equilibrio en cuyo homenaje es lícito recordar símiles musicales. ¿Qué representan sino “variaciones” de un mismo tema los cuatro encuentros de Batiste y Pimentó, en que el *pathos* trágico coincidiendo con otros tantos momentos arquitectónicos del libro lo ilumina siniestramente? Notables aquí la variedad de movimientos y el dominio que ejercen sobre la distribución total determinados acentos fundamentales, sostén de la homogeneidad del curso narrativo. Con lo cual la curiosidad del lector, tantas veces espoleada y refrenada, mantenida en angustiosa alternación que sólo halla término en la catástrofe, conquista intermitente sosiego, trechos de delicia, sea por los nuevos sentimientos que despierta el relato sea por la riqueza diferencial de lo pintoresco con amenidad o suntuosamente descriptivo. Así, por ejemplo: en la pintura de la huerta matinal, en el episodio de la reunión del Tribunal de las Aguas ante las puertas de la catedral valenciana, en el relato de los amores de Roseta y Tonet. Estímulo del buen humor significa la descripción de la escuela de don Joaquín, especie de dómine Cabra local, en cuyas aulas se congregaba la alocada chiquillería de la huerta. Y si la imagen del mercado de caballos en las afueras de Valencia y la de la taberna de Copa en el trance de la porfía de Pimentó y los Terrerola son evocaciones de sabor pintoresco, en exceso, pormenorizadas, ahí tenemos — fragante de elegía — la figuración del entierro del pobrecito Pascualet que, constituyendo un trozo de soberbio poder representativo, oprime el ánimo con amordazante melancolía.

“Batiste, solo bajo la parra, sin abandonar su postura de oriental impasible, mordía su cigarro, siguiendo con los ojos la marcha de la procesión. Esta comenzaba a ondular por el camino grande como una enorme paloma blanca entre el desfile de ropas negras y ramos verdes.

“¡Bien emprendía el pobre *albaet* el camino del cielo de los inocentes! La vega, despezándose voluptuosa bajo el beso del sol primaveral envolvía al muertecito con su aliento oloroso, lo acompañaba hasta la tumba, cubriéndole con impalpable mortaja de perfumes. Los viejos árboles, que germinaban con una savia de resurrección, parecían saludar al pequeño cadáver agitando bajo la brisa sus ramas cargadas de flores. Nunca la muerte pasó sobre la tierra con disfraz tan hermoso.

“Desmelenadas y rugientes como locas, moviendo con furia sus brazos, aparecieron en la puerta de la barraca las dos infelices mujeres. Sus voces prolongábanse como un gemido interminable en la tranquila atmósfera de la vega impregnada de dulce luz.

— ¡Fill meu...! ¡Anima mehua! — gemían la pobre Teresa y su hija.

— ¡Adiós, Pascualet! ¡adiós! — gritaban los pequeños sorbiéndose las lágrimas.

— ¡Auuu! ¡auuu! — aullaba el perro, tendiendo el hocico con un gemido interminable que crispaba los nervios y parecía agitar la vega bajo un escalofrío fúnebre.

“Y de lejos, por entre el ramaje, arrastrándose sobre las verdes olas de los campos, contestaban los ecos del vals que iba acompañando al pobre *albaet* hacia la eternidad, balanceándose en su barquilla blanca galoneada de oro. Las escalas enrevesadas del cornetín, sus cabriolas diabólicas, parecían una carcajada metálica de la muerte que con el niño en sus brazos se alejaba a través de los esplendores de la vega”.

Pasajes regocijados alternan con pasajes lúgubres o terro-ríficos; consignase el suceso truculento y síguele el amplio lienzo descriptivo: todo ello en un feliz acoplamiento de tonos diferentes donde la unidad de la obra lejos de dispersarse se recoge en recia integración. Equilibrio de lo único y lo diverso. Modulan las pasiones de los hombres atroz monodía en torno al tema del odio, y en el mismo sentido unitario, despliega la Naturaleza, siempre ornada de atavíos de diosa que enriquecerá variándolos el tránsito de las estaciones, su júbilo inexorable. Vemos la barraca, epónima de la novela padecer y alborozarse, renacer y morir como consciente creatura. Y es, en sus altibajos semáforo de las idas y vueltas del destino: cubierta de desolación atestigua la desventura del tío Barret, resucita, verde de parras y alborozada de esperanzas, bajo el cuidado de Batiste; abísmase, hecha rugiente antorcha, ante los ojos vencidos del intruso. Y tal policromía se recoge en el tono exclusivo de un personaje que en su abatida individualidad, mezcla de miseria y de leyenda, desempeña función equivalente a la del coro en la tragedia: el tío Tomba. Este anciano de ojos sin luz, tenido por brujo, avanza guiando su rebaño por la huerta. Es el único de allí que cambia con Batiste alguna palabra tierna. Cuantas veces a él se acerca, profiere insistente alusión a los campos malditos, que acompaña el sonar de las esquilas:

Creume, fill meu: te portarán desgrasia!

Consejo a la vez que profecía: pulsa estas palabras el acento de pólvora y de crimen que se propaga por todos los maderos de la novela: esencia de su sentido de desventura.

El ajuste del argumento no es todo, pero sí cosa principal en *La Barraca*. Aquí, como siempre en Blasco, lo argumental juntamente con lo patético constituye instancia definitiva del arte de novelar. Diez capítulos componen la obra. Céntralos a cada uno una anécdota fundamental, y, lo que más importa, de delineada autonomía estética. El conjunto se organiza en fervoroso espectáculo. Quien lee el libro contempla diez paneles diversos donde el pincel creador no olvidó consignar — temática o simbólica — la debida alusión unitaria. Un políptico. *La Barraca*.

INTIMA ESTRUCTURA

Es la que consideramos novela de pasión arraigada en la hondura de la tierra nativa. ¡Ante todo solidaridad para con los propios!. Es también apología de un indestructible sedentarismo que pone en los labios de los héroes, en dichas páginas transeúntes, acento de milenios. Por quebrantar la ley de la huerta veráse constreñido a luchar y reluchar hasta caer anulado el tozudo Batiste: forastero no calcula cuanto sacrilegio entraña su osadía: inexplicable para él la santidad de las decisiones de la huerta que decide e impera: sola voluntad inapelable. Es, evocados el padre y el abuelo, viendo latir, en la barraca de que aviesamente le despojan, la presencia de progenitores inmemoriales como pisotea el tío Barret, con amoroso odio, el campo donde naciera, hasta desplomarse rendido sobre el surco “pensando que en adelante la tierra sería su cama eterna” Batiste por ofender al terruño reemprenderá expulsado la azarosa andanza de su vida; Barret en la diestra la hoz de sus abuelos degollará al despiadado propietario de la tierra que ocupa. ¡Ley de la tierra! ¡ley de los antepasados!

Tal doble fuerza anímica exasperando la desnudez agreste del escenario desplaza la obra en el tiempo, hace al lector olvidar que la acción transcurre en días contemporáneos y sitúala, hechizado, en horas remotas. Nada estorba para la ilusión, por lo demás, fácil de provocar cuando la curiosidad se deleita

contemplando idílicas figuras: así la enamorada Roseta a quien su tímido novio obsequia, escena engarzable en Teócrito, con nidos robados en los árboles del contorno, o bien la de Tomba, el pastor ciego que cuida sus ovejas de sucios vellones a través del esplendor de la huerta. Y, si se quiere más, ahí están entre álamos de plata, las muchachas que van a la fuente como las convoca el autor:

“Llevando su cántaro inmóvil y derecho sobre la cabeza, recordando con su rítmico paso y su figura esbelta a las canéforas griegas. Este desfile daba a la huerta valenciana algo de sabor bíblico. Recordaba la poesía árabe cantando a la mujer junto a la fuente con el cántaro a sus pies, uniendo en un solo cuadro las dos pasiones más vehementes del oriental: la belleza y el agua”.

Ni la menor alusión a la modernidad mecánica y muy apagada la tocante al complejo vivir urbano. Lo actual en *La Barraca* no es sino persistencia, eco de costumbres que se adivinan perennes, provenientes de tiempos primordiales, donde el sol que se adormeció en los cabellos de Ruth y Nausícaa dejó para siglos su pátina de leyenda.

El libro atestigua por otra parte una ultrarrealidad subyacente a esos dos impulsos capitales y que, por instantes, los envuelve en cálida atmósfera: la psicología racial. “Gente que lleva en sus venas sangre moruna y sólo puede hablar de Dios con gesto solemne”: Palabras del novelista. Nos las repite una y cien veces, salpicando de alusiones al atavismo arábigo párrafos de subido valor folklórico. Pero por sobre lo declarado, algo más nos certifican en su mudez las actitudes y la acelerada vida interior de los personajes de la ficción, todos dados a la fe de la varonilidad vengativa, de la sangre cuya senda abrió la pólvora o el puñal. Fulguran ojos del desierto en rostros de bronce o de jazmín, y las palmeras parecen recoger rizándolas en un aire de fuego, preces del almúcdano. Moriscos los hombres, morisco el paisaje y morisco también el entero movimiento psicológico y moral de la obra donde la barraca, ayer de Barret y hoy de Batiste modula, con la voz de las ruinas y la del incendio, salmo fatalista que condena las creaturas al aniquilamiento, especie de soplo de simún entre cuyas espirales la voluntad se pulveriza. Don Salvador, el tío Barret, Pascualet, Pimentó, tributarán su vida a este *fatum cor-*

porizado en cañas y barro que así devora la existencia de los hombres como las de las bestias, amen de las familias, los bienestares y las honras. En el hospital termina sus desventuras la esposa del tío Barret, sus hijas pararán en la servidumbre doméstica o la mancebía; Batiste y los suyos ¡Dios lo sabe! Tales nos los muestra Blasco ante el porvenir vacío, desertores de la miseria vueltos a su inicial desventura por la maldad de los demás:

“Y todos con resignación oriental, sentáronse en el ribazo, y allí aguardaron el amanecer con la espalda transida de frío, tostados de frente por el brasero que teñía sus rostros con reflejos de sangre, siguiendo con la pasividad del fatalismo el curso del fuego, que iba devorando todos sus esfuerzos y los convertía en pavesas tan deleznable y tenues como sus antiguas ilusiones de paz y trabajo”.

Cláusula acerba. Versículos del Corán tienen una fragancia así.

Agua y pólvora comunican sentido al relato donde siempre varones de pelo en pecho son los que se trenzan en lances que provoca la ira o el alcohol. Entre latente amenaza de muerte, difundida dondequiera, murmura el agua. Agua de acequia sufrida y perseverante que regala el Turia en anchas venas, no al modo de jugar lujoso del Darro en la perfumada molicie de las fuentes granadinas sino en un fluir administrado y útil que habrá de trasuntarse mañana en esmaltes de maizal o en mansedumbre de pan en el mantel. Detona la pólvora en los días de caza y festejo, y también su silbo sella las “cosas” que resuelven los hombres hasta caer, uno de los dos o los dos, rota la entraña o volada la cabeza, en lo escondido del trigal.

Y la fuerza. Y la salud. No hay débiles ni debilidad sobre la huerta dorada, en este libro cuyas creaturas respiran a pleno pulmón el orgullo de existir. La enferma Pepeta, la ramera Rosario, tan a mal con la vida, hallaron en la resignación o en la cólera estímulo para persistir, pese a la malandanza. Y por desmandada que sea la desventura que se ensaña en el prócer Batiste y los suyos, reconocémoslos superiores a su fiero destino. Humanidad casta, de músculos y voluntad magníficos la de *La Barraca*. Interdicciones cristianas le vedarán el solazarse de las saturnales, pero ella se ufana demostrando su pujanza en contrastes donde la sangre fría o la resistencia a

descomunales borracheras pondrán en juego su inclinación al riesgo. No es más que el prolongamiento, en el plano de la conciencia, de la huerta jubilosa en su fecundidad milenaria. Así, esta novela, sin evasión posible hacia horizontes de trascendencia sentimental, estimula, casi exalta, a despecho de su tema, fácil de derivar hacia la melancolía. El Mediterráneo dilata por todo el ámbito de las ardientes páginas incontenible jovialidad pagana.

Tal unificación del ambiente con las creaturas que, tras conducirse como meras emanaciones de la virtualidad distintiva de la tierra, nada más que en la determinación estética de la misma resultan concebibles, singulariza la fábula. Negación del afán transeúnte, posibilidades ceñidas a un solo ámbito emotivo — la odisea de Batiste no interesa al escritor sino en cuanto el héroe es residente allí, átomo psicológico de un conjunto molecular que lo repele — colocan a *La Barraca* en uno de los polos de la novela peninsular. Antípoda de la picaresca.

LOS PERSONAJES Y LA ALUSION SOCIAL

Blasco Ibáñez, novelista largamente descriptivo, no engendró las figuras de su relato en un sentido absoluto, si por ello se entiende el descenderlas, arrebatándolas a su valor, de la esfera de una exclusiva postulación ideal, mediante los recursos del análisis: cosa platónica encarnada en la zafia realidad terrestre. No: revelador antes que creador. Al quitar a sus personajes la corteza cotidiana, consumó lo que se propuso y el temperamento le ordenaba: una obra de arte verídica, enjuiciable en su autenticidad por quienquiera, lo mismo que un documento. Fué como una luz ultrapotente que anuló la mediocre claridad donde sus héroes se movían, perfilándolos en atmósfera de más noble estructura.

Esto lo consumó empleando rigurosamente su capacidad de observador, por cierto más recia que aguzada, pero que le permitió elevar los entes de su ficción del nivel de las costumbres al de la humanidad. Todos habíanse codeado con ellos pero nadie los reconoció hasta que él hubo de apresarlos en diáfano escaparate. "A mis bravos amigos — dícenos, — no

podían interesarle gran cosa, unas luchas entre huertanos, rústicos personajes que ellos contemplaban de cerca todos los días". El valenciano fué el brusco revelador de una humanidad ignorada por demasiado conocida.

Aspera masculinidad la de esta novela donde la mujer: Teresa, Roseta, Pepeta, doña Marcela, Rosario, etc., poco cuenta. La piedad de la Eva de la huerta ¡tan casta, tan sufrida! es lon-tananza que mejor perfila las dominantes figuras varoniles del ciego y brujo Tomba, de Don Salvador, del tío Barret, de Copa, de don Joaquín, de Pimentó y, dominándolos a todos, en arranque humano y artística entraña el protagonista Batiste. No individuo absoluto sino, concreción representativa de su grupo social, carne de multitud.

El habitante de esos campos conviviente con los elementos y las bestias es mezcla de ser telúrico y moralista cauteloso. Hombre que clama dejando caer sobre la tierra sedienta el agua aliviadora, con acento como de humano amor: "¡bebe, bebe, pobrecita!", corazón que cuida al par de fraterna creatura a su caballo, y, muerta la bestia servicial sobre el surco donde la rindieran los años y el trabajo, despídela con lágrimas, halla su expresión realista a la vez que simbólica en Batiste. Forastero mas hombre de la provincia también. Si como ente artístico es, ya lo hemos dicho, el más musculoso de la novela, juntamente con Pimentó polariza el doble sentido trágico de las tierras, donde el perdonavidas habrá de trabarse con él, en así para el uno como para el otro, anuladora batalla. Al trazar los rasgos del infortunado protagonista, el escritor ahondó con mayor intención su cincel. Conocemos a Batiste físicamente, a través de una serie de parciales presentaciones sucesivas — Blasco rechaza el retrato estático y por una sola vez; — en cambio el temperamento del héroe, temperamento sin mudanzas, cuyo contenido, por lo volátil de sus ingredientes cabe en la ceñida receptividad de una sola situación, acúsase enteramente en el trance del agresivo cambio de palabras con Pimentó. Lo que sucederá después no será sino corolario de esa irradiante premisa.

Significa Batiste, al par de todos los hombres que le rodean, salvo el maestro don Joaquín, — briosa caricatura novelesca — un personaje serio, sobrecargado de explosivo moral a quien el destino habrá de herir sañuda y repetidamente para doblegar-

lo. No es un débil siendo un tímido. Padeció la miseria y, por miserable, a sabiendas del riesgo que desafía, aceptó, al arrendar los campos malditos, lo que tantos, más precavidos o miedosos, eludieron. ¿Cuál la culpa de este pecho abierto a la bondad, trabajador como el que más, esposo y padre en quien el cariño tanto abunda que alcanza obsequiosamente al caballo y al perro cuotidianos?: la pobreza. “¡El pan! ¡Cuánto cuesta ganarlo! ¡Y cuán malo hace a los hombres!”: clama el novelista ya en el trámite postrero de la novela historia con palabras que cifran su acerbo sentido.

Ni un segundo de sosiego para Batiste en su cuerpo a cuerpo con el infortunio. Y cuando consiga una tregua, comprenderá de pronto, ante la vega azul de noche, contemplando las estrellas — ya abrumado de angustia — que esa paz la consiguió a trueque de inmolar lo que más quería: el pobre Pascualet, tan hermoso con aquella piel fina, con aquel pelo rubio muchas veces acariciado. Término de su andanza — habla otra vez Blasco Ibáñez — será caer en medio de un desierto: “el vacío del odio es mil veces peor que el de la Naturaleza”. Tremendo el irse barranca abajo del infeliz proletario rural que en vano quiso emanciparse de su eterna carcelera. Y el espectáculo irradia belleza por ser Batiste un fuerte, varón de holgada salud y heroica voluntad. Compréndese bravo y como tal se conduce ante la afrenta cotidiana y la asechanza mortífera. Frente a él en vano se contoneará el disimulado Pimentó, “cazador de pájaros con liga, enemigo del trabajo y terror de la contornada”, personaje cuya agencia dentro del equilibrio novelesco será, aparte su pugnacidad contrastante, la de iluminarlo a guisa de reflector moral, esclareciendo al protagonista, ante el lector, en sus perfiles y repliegues.

La miseria hace de Batiste un intruso en ambiente cuya reacción automática consistirá en convertir en delincuencia la conducta en sí honradísima del invasor. Chocan colectividad e individuo, y el encuentro es a morir porque idéntica pureza ética anima a ambos. Honrada y justiciera en su venganza. la huerta; honrado y asistido de justicia en su agresión. Batiste. Este y aquélla representan polos coincidentes de morales que se excluyen. Así, cuando el protagonista, al dar muerte a Pimentó, comete una acción que su íntima voz repudia, pasará sin transición, y es un efecto de arte que no deja de

revestir potente significación moral, del castigo que su conciencia le inflige al que le aplica la gente de la huerta. Entre los terrores de un mal sueño, la sobrenatural aparición del sangrante Pimentó será imagen que se confunda con la espantosamente cierta de su barraca incendiada por manos vengadoras. Púrpura de pesadilla y púrpura de incendio, al acontecer simultáneamente, se amalgaman en su conciencia en una sola tremenda emoción que duplica en amargura su sentido de fatalidad punitiva. Mató siendo bueno y siendo bueno es castigado. Batiste es un prócer encarnación de la inocencia rebelde y sufridora.

Y sin alegación ni tesis. Recuérdese que son los días de *Juan José y Tierra Baja*. Pintores y escultores puján con dramaturgos y novelistas por comunicar a sus obras latidos de la circunambiente tragedia social. *Germinal* ilumina en los horizontes de Europa a los soñadores de la redención proletaria. Eso — la tesis — para Blasco Ibáñez corresponderá más tarde, en la serie de novelas, no regionales sino españolas, que comienza en *La Catedral* y halla cabo en *La Horda*. El sentido de piedad humana, la mayor intimidad de este hombre sin profundidades, se confunde ahora en un solo acento con la creación literaria, y sin descentrarse. Por ello Batiste, hijo del pueblo y su víctima, a la vez que de los amos interesadamente generosos con él, yergue su límpido perfil en la explanada del arte verdadero. Anímalo la tremenda neutralidad de la justicia. Sus labios que no exhalan doctrinarias peroraciones, acusan con silencio de lágrimas.

La Barraca, más allá de la materia y la expresión, es novela popular, no por ojeriza a los bienhallados sino por amor a la multitud oscura. Este no le vedó a Blasco Ibáñez presentar — ¡y de sus conterráneos se trata! — a los hijos de la huerta con la suma de sus esquiveces y virtudes. Por ello las arrugas que surcan el rostro de los Arestis, los Lunas y los Maltranas, entes de depauperada sangre ideológica, no marchitan las mejillas de Batiste. El mísero habitador de las tierras infaustas, entre los cadáveres del hijo bien amado y del astuto enemigo, dirá claramente al porvenir cuanta fué la amargura social de sus días. Y las limitaciones — perennes — de la solidaridad entre los hombres. Al mismo tiempo, envolviéndolo en su autoridad, cosa grosera elevada por la hechicería artística al nivel de personaje anímico, donde confluyen los

opuestos aluviones de una conciencia que se engalana y enluta, conforme el vaivén de un atorbellinado sentir moral, la barraca de su estéril fatiga habrá de perpetuar una de las más afortunadas empresas de realización simbólica a la vez que terruñera en la literatura universal de naturalismo.

ARTURO VÁZQUEZ CEY.

LEONARDO DE VINCI Y SU EPOCA

I. VIDA, CULTURA Y OBRAS DE LEONARDO

En Leonardo de Vinci se concentran las cualidades más genuinas del Renacimiento: mezcla de imaginación y realismo, amor a la ciencia y a la verdad, pasión por lo bello, curiosidad insaciable que se extiende a los más amplios dominios de la inteligencia y aspiración hacia una vida más alta, más pura y sublime.

Nace Leonardo en Vinci en 1452. Desde niño sorprende por la riqueza de sus dones; su precocidad alada y su belleza física atraen; turba a sus maestros con inquietantes preguntas; aprende a tañer la lira y compone exquisitas canciones que canta con acompañamiento musical. Dibuja, pinta, practica el relieve, por lo cual su padre le lleva al taller de Verrocchio, escultor y pintor de Florencia. Allí trabaja con entusiasmo en compañía de otros jóvenes entre los cuales están, Lorenzo de Credi que será más tarde uno de sus brillantes discípulos y Pietro Perugino, pintor de prestigio, que influirá en la iniciación artística de Rafael.

Leonardo pasa largos años de su juventud en Florencia. Asiste a las reuniones de la Academia; acendra su espíritu con las lecturas de los humanistas. Siente la influencia nobilísima de un genio múltiple como León Battista Alberti, discípulo de Marsilio Ficino; oye hablar frecuentemente de Platón, que fascina a los pensadores florentinos. En el taller de Verrocchio, Leonardo se liberta audazmente del arte de su maestro, comienza a crearse un estilo propio, de originalidad exquisita. Asiste a los suplicios, toma notas de la expresión de los rostros de los ajusticiados, del movimiento de los cuerpos. Inicia estudios anatómicos; consulta a los sabios de su tiempo acerca de sus búsquedas y descubrimientos; pide consejos a los mé-

dicos, informes a los ingenieros. Un ansia inextinguible de saber rige su vida.

En esa época impera en Florencia el neoplatonismo. Los espíritus superiores deslumbrados por esta corriente filosófica se apartan del estudio de la realidad, de la contemplación del mundo que les rodea, para elevarse, como en éxtasis, a regiones supraterrrestres. Este neoplatonismo transforma el realismo práctico que inspira al arte de comienzos del siglo XV, le infunde un fuego más puro, le sumerge en un idealismo más alto. Leonardo entra en el círculo de esta influencia encantada, como lo harán Rafael y Miguel Angel, en uno de cuyos poemas escuchamos este grito del alma ávida de belleza suprasensible: "Mis ojos ya no ven las cosas terrenales".

Esta inquietud platónica tiraniza el espíritu de la generación de Lorenzo, el Magnífico. Leonardo no puede abstraerse a la sugestión mágica de su época: su curiosidad, su deseo de alcanzar una belleza perfecta, su claridad prístina y su ansia de absoluto tienen origen platónico. Nobles pensadores dedican entonces la plenitud de sus vidas a traducir a Platón, a quien se denomina "príncipe de los filósofos". A través del *Timeo*, se presienten las celestes meditaciones de Pitágoras. Además se traducen obras de Plotino, Porfirio, Proclus, Jámblico. Juan Battista Alberti impregnado de espíritu platónico afirmaba en su tratado *De Re Aedificatoria* (1452) que, Hermes filósofo había proclamado por vez primera "el origen sagrado de la pintura". Leonardo que admiraba la honda sabiduría de Alberti y leía asiduamente sus meditaciones no podía apartarse de este neoplatonismo; lo acepta con rebeldía para transformarlo de acuerdo con la pujanza de su genio de artista.

Del neoplatonismo deriva en Florencia toda una corriente mística que considera, que el sol es el centro del cosmos, para convertirlo más tarde en Dios mismo. Miguel Marullo, Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino, Diacceto, Vieri Vierini, penetran en este mar luminoso. Para justificar esta preponderancia del sol en la cosmología se citan las más diversas autoridades: Platón, Plotino, los ritos egipcios y caldeos, Denis Areopagita y Proclus.

Leonardo de Vinci se deja seducir por estas meditaciones, pero su inteligencia despierta se aparta de todo misticismo;

organiza su cosmología como un sabio, de acuerdo con la realidad, la experiencia y la ciencia. No admite ni sofismas, ni hermetismo, ni interpretaciones veladas. Recurre a la ciencia, consulta a los sabios. Lee el libro de los *Meteoros* de Aristóteles, *Los meteoros*, de Temón, las obras de Alberto de Saxe.

Esta época es para Leonardo de actividad intensa. Observa pacientemente, medita en soledad, lee con fiebre. Consulta la obras de Vitrubio; *De Ponderibus*, de Euclides; busca con afán el tratado de *De Proportione*; sabe que en casa de Jiulano da Marliano existe un rico herbario.

Le atrae la ciencia de los árabes. Consulta las obras de medicina de Avicenne, su teoría acerca de los líquidos; le entusiasma la doctrina metafísica sobre lo semejante. Le fascina luego el milagro griego; se familiariza con Aristóteles, consulta su *Ética*, las obras de carácter científico. Se interesa por la filosofía de Anaxágoras, por los tratados de Arquímedes y los comentarios al sistema de Tolomeo. Pasa luego a la lectura de Santo Tomás, de Alberto el Grande. Se compenetra de la pura esencia del *Tratado de la inmortalidad del alma*, de Marsilio Ficino.

Es una época en que su espíritu se enriquece, su sabiduría se ahonda, su visión del mundo se ensancha. En casa de Verrocchio, en las reuniones académicas, en las bibliotecas, en el ambiente de la Ciudad de las flores, todo le habla de arte y de ciencia; todo le conduce a la más alta aspiración de su genio: a la belleza.

Durante la temporada inicial que permanece en Florencia (1470-1483) lleva una vida inquieta, en medio de un fasto brillante. Viste lujosamente, pasea por las calles montado en raros corceles que se encabritan o caracolean; vive placenteras horas de alegría en compañía de camaradas; goza del encanto voluptuoso de la luz de la ciudad, que señorea en los espíritus, flota y se irisa en el aire, se quiebra en ondulantes matices o se estremece con una vida ultrasensible. Ebrio de entusiasmo, se consagra a la pintura, quiere competir con los jóvenes de su tiempo, sobrepasa rápidamente a todos en potencia creadora. Muchas de las obras ejecutadas entonces ya no existen, perdidas en la marea de siglos; se duda de la autenticidad de cuadros como *La Anunciación* del Louvre, *La Anunciación*, de Florencia, *La Madona Litta*, de San Petersburgo; pero

bastan *La Adoración de los Magos* y *La Virgen de las rocas*, para justificar su genio juvenil, para presentir a qué sublimes cumbres llegará su arte.

En 1482 Leonardo se traslada a Milán para ofrecer sus servicios a Ludovico el Moro. Lleva consigo un laúd que él mismo ha construído. En la mansión del príncipe se convierte en un poeta que recuerda a los trovadores de la época de Dante. Canta, ejecuta música, improvisa exquisitas canciones, seduce a las damas con su porte gentilicio y su espiritualidad refinada. Leonardo ansía desplegar en Milán sus extraordinarias dotes de constructor, escultor e ingeniero. La carta que dirige al príncipe anunciándole las actividades que puede desarrollar es de una multiplicidad que asombra.

Leonardo se siente feliz en Milán. La Corte de Ludovico era de las más fastuosas de Europa. quería rivalizar con el esplendor de los Médicis de Florencia. Deseoso de gloria, Ludovico protegía a los filósofos, los médicos, los poetas y los sabios. Allí estaban el célebre matemático Luca Pacioli, autor del tratado *De Divina Proportione*, el poeta florentino Bellincione, el arquitecto Bramante. Leonardo alterna con esta pléyade, vive la gloria de la ciudad, pero si se exceptúa el maravilloso fresco de *La Cena* (1495-98), casi se aleja de la pintura creadora, sólo le interesa desde el punto de vista teórico.

Escribe sus observaciones y conclusiones acerca de la figura humana (1489). De 1490 datan sus referencias sobre la luz, la sombra y la perspectiva. Profundiza el estudio de los autores griegos y romanos, se entusiasma por algunos maestros medievales. Relee el Tratado de Vitrubio que le fascina; por indicación de Luca Pacioli, vuelve a Euclides. La abstracción le deleita y resume su espiritual desasosiego en pensamientos como estos: "Ninguna investigación humana puede ser verdaderamente llamada ciencia, si no pasa por la demostración matemática". "Ninguna seguridad existe donde no se puede aplicar una de las ciencias matemáticas". "Que aquel que no sea matemático no me lea", frase que recuerda, en mucho, la inscripción puesta por Platón en la Academia: "Aquí no penetra nadie que no sea géometra".

Durante su permanencia en Milán, además de los estudios matemáticos, otras variadas actividades apartan a Leonardo de la pintura. Los trabajos de arquitecto, principalmente los



ADORACION DE LOS MAGOS
(Museo de los Oficios, Florencia).

croquis, cálculos y planos para el Duomo de Milán; el proyecto para la construcción de la catedral de Pavia; los trabajos de defensa contra los Grigioni. Interviene también activamente en la preparación de las fiestas que se celebran en la Corte con motivo del casamiento de Ludovico el Moro, con Isabel de Este. Leonardo medita, fantasea, ejecuta planes maravillosos, pone en actividad las múltiples facetas de su genio creador. Organiza procesiones, cabalgatas, pantomimas, escenas mitológicas, crea maquinarias curiosísimas, figuras aéreas, deslumbrantes decoraciones. Todo un paraíso de formas, brillos y colores. Dibuja las vestiduras, pinta los decorados, inventa las sorpresas, prepara los bailes y desfiles. En todo lo que ejecuta pone delicadeza, refinamiento, pureza en las líneas, gracia en el colorido. En todo flota el esplendor de la época, el fuego de su imaginación exquisita, la originalidad de su arte.

En 1501 Leonardo retorna a Florencia. El ambiente espiritual de la ciudad se ha transformado durante su ausencia. Flota un hálito de desesperanza, de amargura y remordimiento. Un crepúsculo sombrío lo empaña todo. Intrigas y conspiraciones frecuentes; asesinatos de nobles y príncipes; los suplicios de los ahorcados; la muerte de Lorenzo de Médicis, del poeta Poliziano y de los pensadores Pico de la Mirandola y Marsilio Ficino. Savonarola luego de atacar con violencia la vida de placeres y goces, el paganismo y amor al lujo de sus contemporáneos, muere trágicamente en la hoguera. Su fin doloroso entristece y convierte a muchas almas. Savonarola era un símbolo. Lorenzo de Credi, discípulo de Leonardo abandona la pintura; Fra Bartolomeo toma hábito de monje dominicano; Sandro Boticelli, el artista de las líneas delicadas, de la melancolía voluptuosa, se convierte. Su arrepentimiento le lleva a renunciar a las vanidades terrenales. Se aleja del mundo, destruye sus obras paganas, se consagra de nuevo a la pintura religiosa, a la ilustración de la obra de Dante.

Leonardo experimenta espiritualmente las oscilaciones de esta época turbada, pero permanece ajeno a este movimiento religioso. Es llamado entonces por Isabel de Gonzaga, figura femenina extraordinaria, que recomienda a Mantegna los planos para un monumento a Virgilio, que está en relación espiritual con los pintores Correggio y Ticiano y los poetas Bembo, Ariosto y Tasso. Leonardo pinta por aquel tiempo su *Santa*

Ana. Mas de nuevo la ciencia le atrae en perjuicio de la pintura. Se pone otra vez en contacto con los sabios. Pacioli le explica el sistema de la multiplicación de raíces. Estudia con avidez un libro científico que le facilita Francisco Pandolfini. Responde a la consultas que se le hacen acerca del deslizamiento del monte San Salvatore.

Vive en soledad, medita, investiga con criterio de sabio, hasta tal punto que un amigo se lamenta de su abandono de la pintura con estas palabras: "Leonardo se consagra con ardor al estudio de la geometría; sus experiencias matemáticas le han alejado tanto de la pintura que no puede sufrir los pinceles". Es inútil que se le pidan cuadros, promete pero no cumple.

En 1502 se pone a las órdenes de César Borgia. Entonces se aleja más de la pintura. Sólo le cautivan los croquis que ejecuta para máquinas de guerra; proyectos para canalización y distribución de aguas; planos para una fortaleza erizada de torres, para un puerto con defensas militares o estudia el movimiento de las aguas para descubrir sus leyes. Y algo que revela su fascinación científica: persigue constantemente a dos personajes que, a cambio de obras pictóricas, le han prometido manuscritos de Arquímedes.

Leonardo se aleja voluntariamente del arte. Es en vano que los delegados regios le inciten al trabajo, es inútil que Isabel de Este le halague para que le pinte un Cristo joven. A todos promete y a todos engaña, pues nada ejecuta o deja inconclusas las obras iniciadas como el episodio de la *Batalla de Anghiari*. ¿Qué hace Leonardo en este lapso de tiempo? Se abstrae en estudios e investigaciones científicas. Francisco Serigatti le ofrece cálculos sobre hechos astronómicos; Bartolomé Vespucci le facilita un raro libro de geometría; Giovanni di Americo Benci un mapamundi. En 1505 se traslada a Fiesole y realiza ensayos de navegación aérea con aerostatos. En este mismo año termina el cuadro de la *Gioconda*, que viene ejecutando desde hace mucho tiempo.

Durante el año 1506-1507 se traslada a Milán. Vuelve a trabajar en los planos de las fortificaciones, en los proyectos de canalización del río Arno. Sus investigaciones le obsesionan tanto que su amigo Petrus Nuvolaria afirma que Leonardo ya sólo ama las matemáticas. Al retornar a Florencia man-

tiene largos coloquios sobre cuestiones científicas con Piero di Braccio; habla de escultura con Francesco Rustici, discípulo de Verrocchio e ingenioso pintor de caballos. En 1508 se ocupa de la canalización del Adda, continúa la obra comenzada en la época de Ludovico, el Moro. Inicia una prolija recopilación de elementos de matemáticas, de investigaciones de física, que utilizará más adelante.

En 1509-1510 pinta el *Baco*, pero le interesa la terminación del Canal de San Cristóbal en Milán. Vuelve a la ingeniería militar y se dedica a proyectar obras de defensa. Estudia los fundamentos científicos de la pintura, las leyes que rigen su técnica. De nuevo la anatomía humana le entusiasma. Gozoso ante una invitación del profesor Marcantonio della Torre, se dedica durante varias semanas a disecar cadáveres, a estudiar los músculos, el movimiento de las articulaciones, la conformación y recorrido de venas y arterias.

A fines de 1512 se traslada a Roma donde Rafael, Miguel Angel y Bramante imprimen las huellas de sus genios. Allí, en un medio hostil, rodeado de enemigos, principalmente del odio de Miguel Angel, Leonardo vuelve a consagrarse a la ciencia. Reanuda sus anteriores trabajos con el deseo de construir una máquina para volar; estudia la forma de los espejos, el funcionamiento de complicadísimos instrumentos de óptica; vuelve a las investigaciones anatómicas, ejecutando por repetidas veces la disección de cadáveres. Lleva una vida misteriosa de mago o traumaturgo; termina su tratado *De ludo geometrico*.

En el año 1516 vuelve a Milán. Vive casi definitivamente alejado de la pintura. Está a las órdenes del rey de Francia, Francisco I°. Construye un león automático que se abre derramando lises, junto al monarca. Se ocupa de obras de ingeniería, dirige ingeniosos trabajos de hidráulica; prepara diversas fiestas regias en las que despliega toda su pompa imaginativa, su lirismo soñador y su fantasía volandera. A pedido del rey pinta el *San Juan Bautista*, misterioso arabesco de luces y sombras, "reverie", música pictórica que revela la culminación de su técnica de lo pintoresco.

Leonardo muere el 2 de mayo de 1519.

En Leonardo el artista y el sabio se unen en una alianza perfecta. En presencia de su prodigiosa labor cabe preguntar-

se si sus contemporáneos comprendieron y apreciaron sus investigaciones y trabajos científicos. La época de Leonardo es rica en grandes espíritus. Los sabios de Italia luchan por liberarse de la ciencia griega, romana y medieval y sólo desean trazar nuevos horizontes. Leonardo está dentro de esta tendencia, por eso encuentra maestros que le alientan, que admiran la labor titánica que realiza. Esto explica también su amistad y sus conversaciones con Luca Pacioli, Marcantonio della Torre, Piero Martelli, León Battista Alberti; el apoyo que le dispensaron los sabios florentinos y los príncipes Julián de Médicis, Ludovico el Moro y César Borgia.

En medio de sus trabajos cíclopeos, ninguna pasión amorosa parece haber turbado el corazón del pintor. Salvo sus cuadros, croquis, dibujos y manuscritos, no poseemos de él ninguna confianza íntima. Leonardo es como Donatello un artista que acaso no haya amado a ninguna figura de existencia corpórea. Se apartó de la vida de placeres de su tiempo, del epicureísmo que envolvía a todos los espíritus. Giorgione y Rafael mueren fulminados o agobiados por la pasión abrasadora. Miguel Angel arde en un fuego platónico por Victoria Colonna. Andrés del Sarto sacrifica todo por el amor a su esposa. Y sin embargo, ¿quién pintó como Leonardo la fascinación del eterno femenino, su misterio inquietante, en figuras de una levedad de pluma, de celestial pureza, de una gracia más adorable? El Vinci sólo encuentra su amor en el sueño, en la belleza creada, en la obra de arte. "*Cosa bella mortal passa e non d'arte*".

La originalidad artística de Leonardo se descubre ya desde su iniciación pictórica. Asimila con una fuerza incontrastable; supera rápidamente a su maestro Verrocchio en algunas de cuyas obras algunos críticos creen advertir la influencia del discípulo. En esto Leonardo aventaja también a sus contemporáneos, revela la potencia creadora de su genio. Miguel Angel, a pesar de su incomparable grandeza, su fuerza titánica y su intensa expresión del dolor, toma elementos del arte griego y romano y siente la fascinación de Signorelli y Ghirlandajo en la pintura, y de Donatello y della Quercia en escultura. Rafael imita igualmente a Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Pollaiuolo y Leonardo, y sólo en su madurez se liberta de la tiranía de los maestros. Idéntico proceso evo-



LA VIRGEN DE LAS ROCAS
(Museo del Louvre, Paris).

lutivo ofrece Boticelli que sufre el influjo de Lippi, Verrocchio, Pollaiuolo, para transformarse luego en el artista sutilísimo que rehabilitan Ruskin y los prerafaelistas ingleses. En cambio Leonardo desde su iniciación imprime a las obras el brillo inédito de su genio soberano.

Si estudiamos la vida y las obras de Leonardo advertimos que el destino adverso que gobernó su vida se abate cruelmente sobre sus producciones. Algunas son destruidas antes de terminarlas, como la estatua ecuestre del Conde Sforza y el fresco mural de la *Batalla de Anghiari*. Otras restan inconclusas como el *San Girolano* del Vaticano, la *Santa Ana* del Louvre y los *Reyes Magos* de Florencia. Otras se van perdiendo poco a poco debido al ultraje de los hombres y a la acción del tiempo como la *Cena*. De otras no se puede afirmar con justeza si le pertenecen, como la *Anunciación* de Florencia y el *Baco* del Louvre. Con sus manuscritos y dibujos sucede lo mismo, o se perdieron o están dispersados por diversas ciudades de Europa.

II. LA PINTURA ITALIANA DURANTE EL SIGLO XV

Para establecer cómo Leonardo es la síntesis victoriosa del arte del 400 es preciso analizar su época. Durante el siglo XV, de Massolino (1418-1430) a Boticelli (1444-1510), el arte pictórico realiza brillantes progresos en la conquista de nuevos elementos expresivos. Se estudian y resuelven los más variados problemas: la perspectiva lineal y aérea; el dibujo y el colorido; el relieve y movimiento de las figuras; la visión anatómica del cuerpo; el desnudo y el realismo viviente; la técnica de las luces y de las sombras en la evocación de paisajes; la expresión de los más variados sentimientos y el reflejo de la vida espiritual intensa ⁽¹⁾.

(1) MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, 1889-91; WÖLFFLIN, *L'Art classique*, trad. de Mandach, Paris, 1911; CHIAPPELLI, *Arte del Rinascimento*; CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura in Italia*, Florencia, 1875-1908; SCHNEIDER, *La peinture italienne des*

Es un siglo de labor paciente, renovadora; de ubérrimos descubrimientos. Masolino, Massaccio, Fra Angélico, del Caccagno, della Francesca, Signorelli, Lippi, Verrocchio, Ghirlandajo y Boticelli, trabajan afanosamente durante casi cien años, forman la tradición, son los precursores de Leonardo, Rafael y Miguel Angel, quienes aprovecharán muchos de los hallazgos y conquistas de sus antecesores. La lección de los artistas del siglo XV ha sido proficua, emuladora, para los grandes maestros del siglo XVI, o como afirma Müntz, el magnífico Renacimiento del siglo XVI, es desde muchos aspectos, el prolongamiento, la culminación luminosa del arte del siglo anterior. Estudiaremos, entonces, los artistas de la época de Leonardo para descubrir los aportes técnicos y espirituales con que enriquecen la pintura de su siglo.

1. MASOLINO (1418-1447). Se inició como orfebre en el estudio de Lorenzo de Ghiberti en Florencia; sobresalía principalmente en el labrado artístico de las puertas. Aprendió luego la pintura, la técnica del dibujo, la magia del colorido con Gerardo Starnina, que propagaría en España, la tradición realista, el espíritu nobilísimo de Giotto. Su obra capital la ejecuta en Florencia donde se le designa para decorar la iglesia de Santa María del Carmen. Esta labor que Masolino no termina, será continuada por su discípulo Massaccio, cuyas innovaciones abrirán nuevas posibilidades para la pintura.

Masolino no es un gran pintor, es como afirma sabiamente Berenson, un artista de transición, un puente entre Giotto y su escuela y los maestros que vendrán a renovar la tradición italiana. A pesar de sus innovaciones, de sus búsquedas afanosas, la influencia giottesca se perfila con nitidez en muchos de los frescos de Masolino, principalmente en el *Festín de Herodes* y en la *Cura del paralítico*.

En las primeras obras que pinta en Roma pueden señalarse ya algunas de las características más personales de su estilo: amor a la belleza femenina, a la que comunica no sólo dulzura,

origines au XVI siècle, París, 1929; LAFENESTRE, *La peinture italienne jusqu'à la fin du XV siècle*, París, 1900; VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milán, 1901-06; MICHEL, *Histoire de l'Art*, París, 1908; FAURE, *Histoire de l'art*, París, 1922.

sino también emoción y delicadeza. Se aleja, con manifiesta timidez, del idealismo religioso, de la unción ultraterrena de Fra Angélico; observa más la vida, estudia los modelos en la realidad, contempla inteligentemente el paisaje circundante. Este realismo natural, con sabor primitivo, si bien es menos intenso que en Giotto, está suavizado y ennoblecido por una gracia clara, por un candor simple, como asimismo por la delicadeza de líneas del gótico florido.

Masolino es un artista curioso, escrutador, ávido de invenciones, por eso le cautivan todas las manifestaciones y hallazgos que conducen a la renovación de la pintura. Muchas de las figuras de sus frescos: *Bautismo de Cristo*, *Pecado original*, *Predicación de San Juan*, *San Juan en presencia de Herodes* y el *Festín de Herodes*, tienen esa nobleza de gestos, esas tranquilas actitudes que admiramos en las esculturas de sus contemporáneos Ghiberti y della Robbia. Da mayor valor al paisaje que sus antecesores. Ciudades lejanas, palacios, montañas, bosques, riberas marinas están observadas con curiosidad inteligente, hasta con cierta rudimentaria visión de la perspectiva como se advierte en la *Fundación de Santa María Mayor*, *Cura del paralítico*, *Bautismo de Cristo*, *Festín de Herodes* y el *Calvario*. La arquitectura de los palacios que decoran algunos de sus frescos, nos habla de su admiración por la antigüedad clásica, del estudio paciente del nuevo estilo arquitectónico que crea Filippo Brunelleschi. Este amor a la antigüedad no sólo es original del arte de Masolino. Se inicia con Giotto, fascina a casi todos los artistas del cuatrocientos; reaparece luego en Massaccio, della Francesca, Ghirlandajo y Boticelli como principio de renovación espiritual o aspiración hacia una belleza más pura y severa.

La obra de Masolino, para su época, es turbadora. ⁽¹⁾ según una frase feliz de Faure. En efecto, se interesa por todas las novedades con audacia mesurada; renueva el ambiente, abre rutas luminosas, entrevee provechosas posibilidades en beneficio de la pintura. En el fresco *El Pecado original*, con las figuras de Adán y Eva ensaya un tímido estudio del desnudo. Los personajes de sus obras poseen una cierta majestad llena de gracia espiritualizada, más delicada que en Giotto; las

(1) FAURE, *lib. cit.*, tomo III, pág. 16.

cabezas y los rostros mayor hermosura y verismo; los ropajes son elegantes, con pliegues simples, pero reales y vivientes. A su amor por el colorido une ya Masolino la fuerza en el relieve, la seguridad en el dibujo, el interés por la perspectiva, es decir, se preocupa ávidamente por casi todos los problemas técnicos que absorberán la labor artística de Massaccio y sus continuadores.

2. MASSACCIO (1401-1428). Es el artista más raro del siglo XV, uno de los innovadores más fecundos de todos los tiempos. A pesar de su vida breve — murió antes de los treinta años — sus conquistas fueron múltiples, hasta el punto de que con él, la pintura adquiere un valor nuevo, una elevación desconocida. Massaccio comenzó sus estudios pictóricos como discípulo de Masolino a quien muy pronto supera, convirtiéndose en un creador originalísimo. Las esculturas de Donatello y el estilo arquitectónico de Brunelleschi propendieron también valiosamente a su formación artística. Amó la antigüedad clásica e interpretó, a través de los frescos de Giotto, la escultura romana ⁽¹⁾.

A los 23 años era ya un pintor célebre. Casi todas sus primeras obras han desaparecido. Para valorar su producción, para darle la jerarquía espiritual que le corresponde en la evolución del arte italiano, sólo nos quedan los frescos que pintó en la Capilla de Santa María del Carmen en Florencia. Estos frescos, a pesar de los retoques sufridos y de la pérdida del colorido, dan una clara visión del genio de Massaccio, de ese genio eminentemente decorativo que advertimos en Giotto y Ghirlandajo y que volveremos a descubrir, en pleno Renacimiento, en las grandes obras de Rafael. Massaccio continúa en la Capilla citada la obra que Masolino deja trunca. Pinta allí, la *Expulsión del Paraíso terrestre*, *San Pedro orando*, *San Pedro distribuyendo limosnas*, *San Pedro y San Juan curando a los enfermos*, *San Pedro bautizando*, *Resurrección de un niño*, *San Pedro pagando el tributo*. Massaccio deja también inconcluso este ciclo inmenso de inspiración titánica, acaso abrumado por la misma grandeza de su sueño, tal vez porque su

(1) MICHEL, *lib. cit.*, pág. 597.



CABEZA DE ADOLESCENTE
(Biblioteca de Windsor).

genio grave y triste, aspiraba a una belleza más imperecedera todavía. Años más tarde Filippino Lippi continuará la obra de Massaccio.

Los frescos de Massaccio fueron un constante motivo de admiración, para los artistas italianos. Según Vasari ⁽¹⁾, Botticelli, Signorelli, Rafael, Miguel Angel y Leonardo los estudiaron profundamente, analizaron sus procedimientos de composición, enriquecieron sus técnicas frente a las figuras fuertes, grandiosas, de pujante energía, que Massaccio hacía emerger de las sombras del muro como estatuas de las tinieblas.

Massaccio acentúa las innovaciones de Giotto; por su poderosa imaginación, por su inquietud ardiente se aproxima al Renacimiento. Es un genio creador que recuerda a Leonardo por sus frecuentes búsquedas y su pasión por el saber. Crea un estilo nuevo, inventa la pintura ⁽²⁾ con sus estudios y descubrimientos técnicos. Massaccio es un realista. Observa el mundo de las formas y de los ritmos vivientes, la humanidad que le rodea, para reproducir lo que contempla, por medio del dibujo firme, sólido y del color sombrío. Esta característica se nota en las actitudes graves de las figuras, en el movimiento acordado de los miembros, en la pujanza de los cuerpos, en el relieve casi escultórico del dibujo. Profundiza también el estudio del desnudo iniciado por Masolino de manera incipiente. Las figuras de Adán y Eva de la *Expulsión del Paraíso terrestre* y el Cristo del *Bautismo* son admirables estatuas sin ropaje, que denuncian al discípulo que admira los mármoles de Donatello.

La máxima gloria de la técnica de Massaccio consiste en el hallazgo imprevisto, en la creación de las leyes de la perspectiva que Giotto desconoció. Fué un artista admirable que supo vencer con lúcida inteligencia las más complicadas dificultades derivadas del problema. Giotto es el pintor que rompe con la tradición bizantina y crea el mundo de las formas nuevas en Italia, mas no sabe disponer las cosas en el espacio, agrupar

(1) VASARI, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Firenze. pág. 280.

(2) FAURE, *lib. cit.*, Tomo III, pág. 18.

las figuras con profundidad en el campo del fresco. Esta dificultad la soluciona admirablemente Massaccio, que es en realidad, *el maestro de la perspectiva*. Dispone las formas estudiando las distancias, los fondos que se esfuman, abre lejanías profundas como en la *Resurrección*, *San Pedro y San Juan distribuyendo limosnas* y *San Pedro pagando el tributo*.

Massaccio es dueño del espacio, de las lontananzas; se interesa más por las masas de figuras que distribuye con sabiduría, que por la figura aislada. La expresión de las pasiones es intensa, sumamente dramática, con ese dramatismo que hallaremos luego en Signorelli y Miguel Angel. La *Expulsión del Paraíso terrestre* y la *Resurrección*, ilustran ampliamente esta característica del pintor. El estilo de Massaccio se diferencia del de Giotto y Masolino, porque aspira a lo grandioso, a lo monumental. Es majestuoso, de una ordenación geométrica, de un ritmo escultórico. Como en Miguel Angel, la fuerza es su don primordial; la tristeza, la atmósfera en que crea su pensamiento. Por medio del relieve acentuado, los juegos de luces y sombras y la visión espacial precisa y clara, Massaccio ofrece a la pintura insospechadas posibilidades creadoras.

3. PAOLO UCCELLO (1396-1476). Al comienzo de su carrera artística ejecuta labores de orfebre, más tarde se dedica a la escultura. Trabaja con Ghiberti, es uno de sus ayudantes en la ejecución de las puertas del Baptisterio. En el Duomo donde Ghiberti pinta la *Presentación al templo* y Donatello el *Coronamiento de la Virgen*, Ucello ejecuta la *Asunción*, la *Navidad*, la *Resurrección* y la *Ascensión*.

Al poco tiempo se convierte en un pintor de batallas, que ama lo grandioso, a quien parece alentar un soplo épico. Algunas de estas obras, policromas, de una fantasía atrevida, de un ritmo desordenado, se han perdido. Nos quedan algunos cuadros en el Louvre y en la Galería de los Oficios. La *Batalla de San Egidio* del Museo de Londres también es obra suya. Acaso le pertenecen *La toma de Pisa* y *La Batalla de Anghiari*. Su gran obra fué realizada en el claustro verde de la Iglesia de Santa María Novella en Florencia. Este ciclo comprendía una serie de escenas bíblicas: *La creación de los animales*, *Creación del hombre y de la mujer*, *Pecado original*, *Expulsión del Paraíso*, *El diluvio*, *Embriaguez de Noé*. etc.

Uccello fué un espíritu ingenioso y sutil, un investigador infatigable. Estudió apasionadamente el dibujo, los más arduos problemas de la perspectiva. Leía con atención a Euclides. El pensamiento del artista consistía en reducir a una ley, a un cuerpo de doctrina, los fenómenos ópticos que observaba. Perfeccionó la manera de representar la perspectiva de las plantas, de los edificios más complicados, de los animales; hizo progresar visiblemente la técnica del escorzo. Se dedicó con ahinco al análisis de las figuras geométricas. Un motivo de orgullo para él era dibujar a la perfección un poliedro de setenta y dos caras. Abismado en el problema de la perspectiva se aisló del mundo, hizo vida de solitario, se entregó con fervoroso tesón a las meditaciones matemáticas. Cuando la esposa quería sustraerlo de sus cálculos, alejarlo de sus estudios favoritos, Uccello exclamaba jubilosamente: “¡Ah, qué cosa bella es la perspectiva” (1).

Se dedicó también Uccello al análisis de los seres vivientes; escrutó la anatomía de los pájaros, los reptiles, los perros, los caballos y otros animales extraños. Es en este aspecto el más lejano precursor de Leonardo. Se aproximó cada vez más a la naturaleza, investigando la constitución del cuerpo humano y los secretos de la anatomía animal. Pero su realismo se resiente porque es abstracto, científico; es la búsqueda fría, metódica del hombre de gabinete, carece de ese soplo vital, de ese estremecimiento humano que descubrimos en la pintura de Giotto. Llevado por su afán de investigar, creó un tipo de caballero a caballo de una estructura monumental, que tiende a lo grandioso como lo confirma la estatua ecuestre de John Hawkood que pinta en la Catedral de Florencia.

Uccello fué un artista raro, un pintor extravagante que hizo progresar las investigaciones acerca de la perspectiva. Estos estudios los lleva a su culminación en la pintura de batallas. Sobre el fondo amarillo oscuro de las colinas sembradas de árboles se agrupan, en masas agitadas, los guerreros. Es una mezcla confusa de armas que fulgen, de hombres que luchan y caen, de corceles que piafan, avanzan, se encabritan o caracolean. En el fondo sombrío brillan los estandartes rojos, las trompetas de oro, las corazas resplandecientes, las bru-

(1) VASARI, *libs. cit.*, pág. 253.

ñidas armas, los blancos caballos. Todo en tumulto, pero con cierto orden rítmico, con cierta ordenación geométrica. Más que sentimiento o pasión, más que dramatismo humano como en Massaccio, lo que resalta en la obra de Uccello es la fuerza, la pujanza, el dinamismo poderoso de estas evocaciones épicas.

Sus figuras humanas en vez de unirse unas a las otras como en los pintores que dominan los grupos vivientes, la técnica de las masas, se juxtaponen como si se tratase de estatuas agrupadas. El camafeo es su procedimiento pictórico favorito ⁽¹⁾, el que emplea en los frescos de Santa María Novella de Florencia.

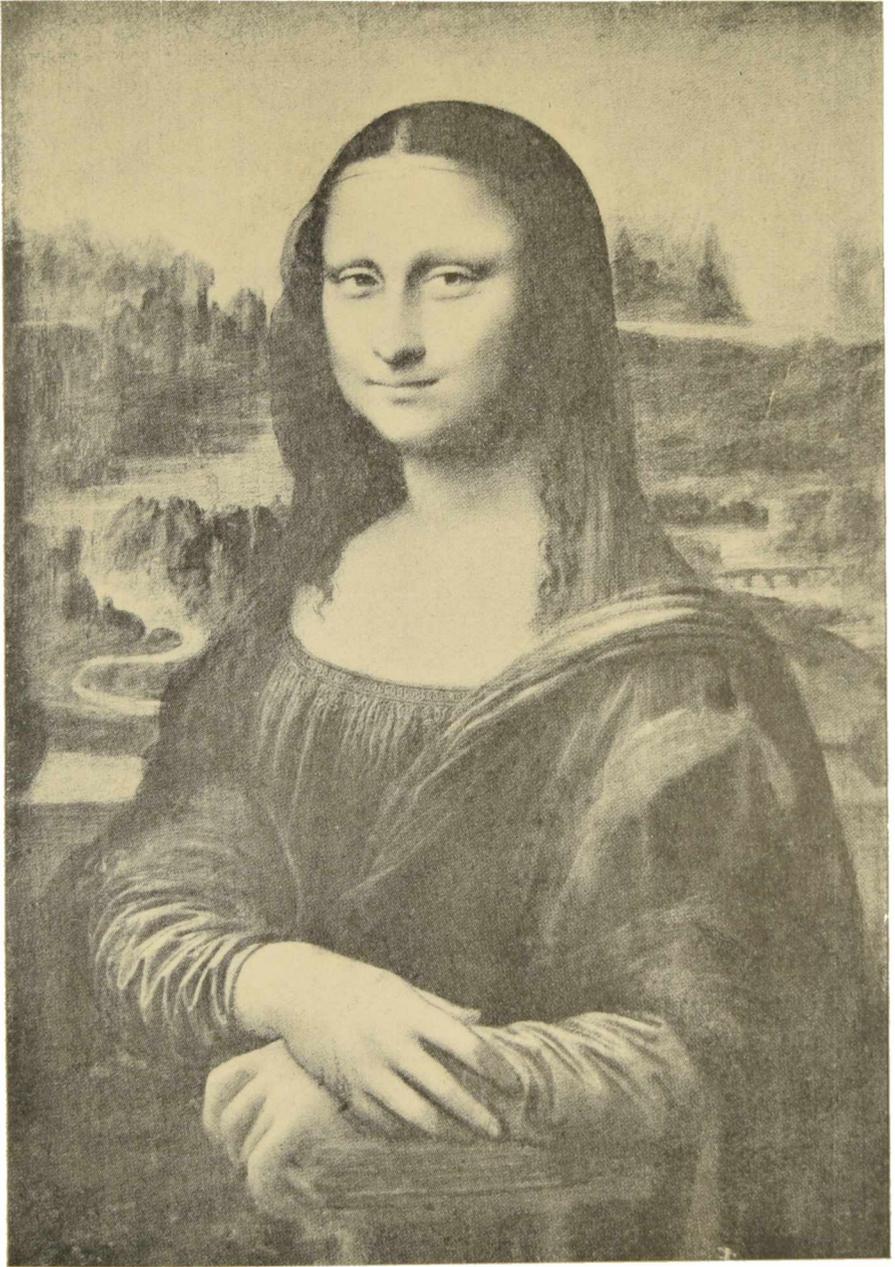
Uccello fué un observador constante, un investigador inteligente. Intentó resolver los más difíciles problemas pictóricos; enriqueció los aportes de Masolino y Massaccio ofreciendo a sus contemporáneos un nuevo campo de investigaciones en el dominio de la pintura.

4. ANDREA DEL CASTAGNO (1390-1457). Pertenece como Uccello a la escuela realista de Florencia. Aprendió a dibujar solo, trazando sobre los muros y las piedras con carbón o a punta de cuchillo, animales y figuras humanas ⁽²⁾. Al retornar victoriosos los Médicis, pinta en el palacio del Podestá una serie de retratos que representan los enemigos inmolados en honor del vencedor. Estas obras, ejecutadas con fuego, con pasión desbordante de odio, de rencor salvaje, le ganaron el nombre de "Andrea degli Impiccati" (Andrea, pintor de ahorcados). Pintó asimismo varios retratos dedicados a personajes ilustres de Florencia: hombres de estado, soldados, poetas, nobles. A esta serie pertenecen: *Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Filippo Scolari*, *Farinata degli Uberti*, *Pippo Sparo*, *Acciajoui*, que representan figuras grandiosas, sólidamente plantadas, de expresión fuerte, de amplias vestiduras, de líneas macizas, de un realismo tan robusto y humano que recuerdan las estatuas de Donatello ⁽³⁾.

(1) MÜNTZ, *lib. cit.*, tomo II, pág. 621.

(2) VASARI, *lib. cit.*, pág. 368

(3) MICHEL, *lib. cit.*, tomo III, pág. 635



LA GIOCONDA
(Museo del Louvre, Paris);

Del Castagno fué pintor de asuntos profanos y religiosos. En ambas manifestaciones espirituales puso la misma vehemencia, el mismo extraordinario realismo. De todas sus obras, *La Cena* que pintó en el convento de Santa Apolonia es la más célebre. Se aparta de la disposición usada por Giotto y crea una obra de estilo monumental, algo así como un mosaico inmenso donde resaltan, bien ordenadas, las figuras de los apóstoles, rudas, graves, llenas de vida, en una riquísima variedad de actitudes.

En las primeras obras de del Castagno se advierte la influencia de Giotto. Es contemporáneo de Uccello, pero no se preocupó tanto como éste por los problemas de la perspectiva, del espacio y de los fondos arquitecturales. Le interesa más el drama humano; la expresión de los sentimientos y pasiones que agitan el alma de los personajes. Es un artista tosco, vigoroso, ajeno a toda delicadeza. No gusta de la belleza física. recurre a la exageración, a la extravagancia, a la fealdad para comunicar a sus figuras mayor expresión o energía.

La pintura de del Castagno es plástica, de relieves sólidos. Es un escultor que pinta, audazmente, estatuas de contornos netos, como recortados en los fondos oscuros. Donatello ejerce una honda influencia en su estilo que tiende a lo raro, que ama lo majestuoso. El retrato fué para del Castagno el medio expresivo más concorde con su temperamento. Soldados y poetas se yerguen poderosamente en sus frescos. Figuras de pie, fuertes como columnas de acero; de medio cuerpo, resistentes como bloques de piedra o a caballo en inmovilidad escultórica, como talladas en granito, es decir, todo un mundo poderoso de seres que se perfilan entre armaduras, espadas, corazas, laureles, aceros bruñidos. Si con frecuencia su colorido es precario, su dibujo, en cambio, es penetrante, incisivo, como las líneas que traza el cincel sobre el mármol del Castagno rehuye toda blandura en las formas, toda mollicie. Es un artista audaz, que ama lo brutal, lo violento como medios de expresión en la pintura. Su influencia es manifiesta en algunos de los pintores de su tiempo que le imitan y admiran.

5. PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492). Desde joven se dedica con entusiasmo a las matemáticas. Estudia la perspectiva; le cautiva la geometría. Escribe un tratado acerca de

la perspectiva y otro titulado: *Libellus de Quinque Corporibus regularibus*. Más tarde, analiza en la obra de Uccello sus hallazgos acerca de la perspectiva, la representación de los animales. Se inicia bajo la influencia de Massaccio aunque atempera la fuerza de éste, clarifica el colorido, suaviza la combinación de tonos, crea un ambiente de tácita severidad que será la característica sobresaliente de su arte.

Favorito de Malatesta, pinta en 1451 el retrato de *Pandolfo Malatesta arrodillado ante San Segismundo*, composición fría, sin vida, donde se advierte una hermosa perspectiva abierta a lo infinito. Luego pasa a Roma; trabaja a las órdenes del Papa Nicolás V decorando parte de las Estancias del Vaticano. Con el tiempo estos frescos son destruidos para que Rafael pueda pintar la *Liberación de San Pedro* y *La Misa de Bolsena*.

El verdadero valor del genio de della Francesca debe estudiarse en los frescos de San Francisco de Arezzo. Estas pinturas marcan el apogeo de su arte. Allí pinta: *La historia del tiempo del cristianismo*, *Historia de nuestros primeros padres*, *La Visita de la reina de Saba a Salomón*, *La invención de la verdadera Cruz*, *El sueño de Constantino*, *Erección de la Cruz frente a Jerusalem*, *La Anunciación*, *Los Profetas*, *La victoria de Heraclio sobre los persas*. Como retratista, si bien muchas de las obras que se le atribuyen son dudosas, los retratos del *Duque Federico de Urbino* y la *duquesa Baptista Sforza* lo colocan entre los primeros artistas de su tiempo.

Piero della Francesca pinta sus primeras obras subyugado por el arte de Uccello y Massaccio. En los frescos de Arezzo se revela ya el artista original, rico, en posesión de múltiples recursos pictóricos. Es un maestro realista; observa con pasión el mundo circundante, escruta la realidad viviente con ojos avizores. Le interesa vivamente la anatomía, la estructura del cuerpo y las articulaciones, los juegos de luces sobre las figuras y en los paisajes. Fiel a este verismo sacrifica, con frecuencia, la belleza física, el orden rítmico, la expresión de los sentimientos, para crear una atmósfera de perfecta serenidad en torno a sus personajes.

En los frescos de Arezzo su técnica se enriquece. Consigue una armonía maravillosa entre las acciones humanas, la nobleza de las figuras y la gracia luminosa de los paisajes. Allí

aparecen figuras desnudas de anatomía sabiamente observada como en *La historia de nuestros primeros padres*; mujeres jóvenes, de rostros serenos, de cuellos largos, flexibles como en la *Visita de la Reina de Saba a Salomón*; soldados, armaduras, estandartes en revuelto desorden, en confusa mezcla, que evocan obras de Uccello y del Castagno, pero con expresión más enérgica, con mayor entusiasmo bélico. Usa por primera vez el recurso del claroscuro en la *Visión de Constantino*, procedimiento que Leonardo y Miguel Angel emplearán luego con extrema sabiduría. En todos estos frescos predomina el estilo monumental caro a Massaccio, porque della Francesca es un virtuoso decorador como su contemporáneo Ghirlandajo.

Como retratista della Francesca recuerda a Massaccio, pero su defecto principal consiste en el abuso del realismo. Su exceso de fidelidad con el modelo perjudica sus producciones, las torna vulgares, les hace perder significación estética. Hay sin embargo en los retratos pintados de perfil — como en las efigies de las medallas — mucha precisión. Las siluetas son finas, delgadas; el colorido luminoso, suave, lo distribuye por contraste: claro en el rostro y oscuro en las vestiduras o vice-versa.

Piero della Francesca es el maestro de las líneas serenas, de los colores suaves, de las formas robustas. Sus figuras, humanas o divinas, se mueven siempre en una atmósfera apacible, de quietud solemne. "Perfiles que parecen burilados en cobre" ⁽¹⁾, estatuas pintadas con un ritmo de calma majestuosa, geometría humana de contornos regulares, sabiamente estudiados. No hay movimiento vital en sus frescos, todo semeja petrificado en un acorde de inmovilidad perfecta, de equilibrio medurado. Sus figuras enormes destacan, con precisión, su masa: su volumen tiene algo del equilibrio de las columnas, de las formas arquitecturales. Los cuerpos son robustos: cabezas, troncos, brazos y piernas poseen la sólida contextura de la piedra, su regularidad de planos; las figuras erguidas semejan pesadas cariátides. Todo en la obra de este pintor denuncia el estudio metódico, el cálculo minucioso del artista que intenta subordinar el mundo de las formas a sus investigaciones y descubrimientos geométricos. "Buscó la fusión entre la sensibilidad y

(1) FAURE, *lib. cit.*, tomo III, pág. 78.

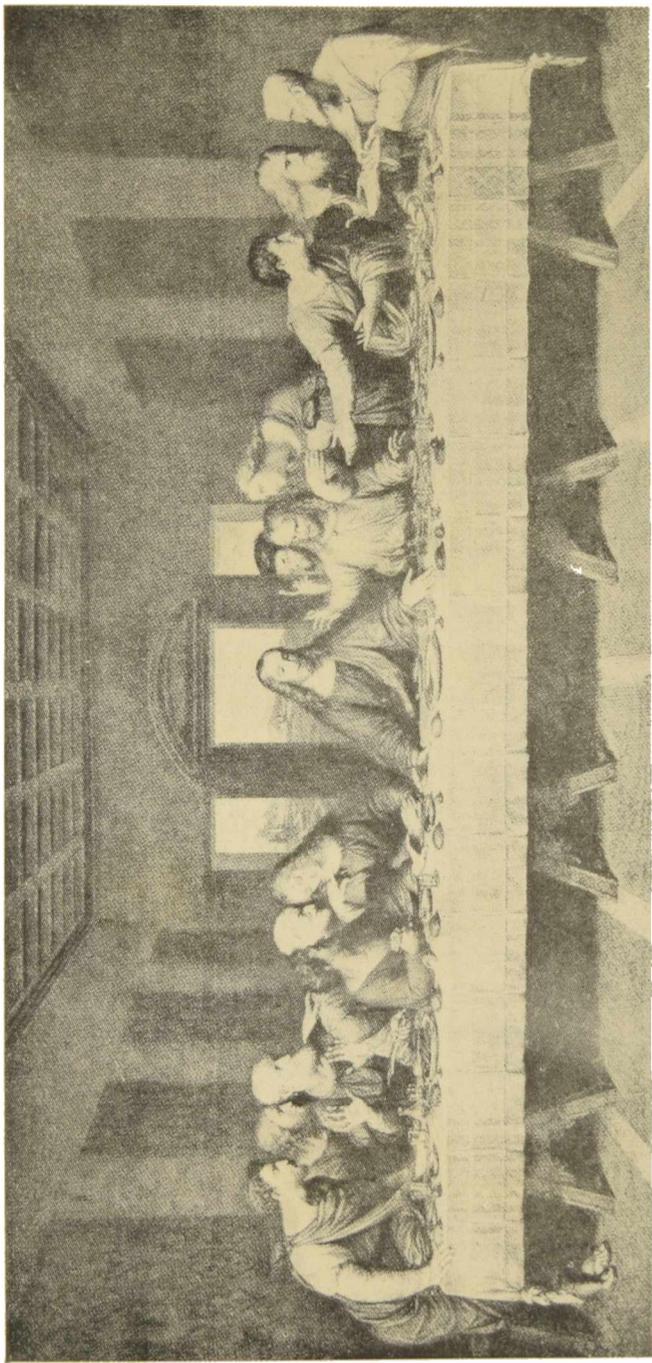
la inteligencia, la armonía entre el arte y la ciencia, más estrechamente que en Uccello, menos ficticio que en Leonardo" (1). Mas si es cierto que en este aspecto supera a Uccello, está lejos de la rica sensibilidad de Leonardo, de su colorido sabiamente logrado, de la gracia noble de sus figuras; se diferencia en la aplicación del método científico, en los hallazgos técnicos, en las pacientes búsquedas del extraordinario maestro florentino. El mundo de Leonardo palpita de humanidad, de misterio viviente; el de della Francesca es frío, ensombrecido, con algo de espectral. La vida aparece esquematizada en formas geométricas, rendida a los principios de la ciencia.

La pintura de della Francesca carece de estremecimiento humano, es fría, conceptual, a veces, prosaica. Su originalidad artística no reside ni en el dibujo calculado, de precisión científica, ni en el empleo de la perspectiva, ni en la aplicación de los principios geométricos a la pintura. Su don personalísimo reside en la técnica del colorido, en la visión nueva de los tonos, en la manera de obtener contrastes luminosos mezclando tintas claras y oscuras. De todos los maestros de su tiempo es el que más progresos realiza en este sentido. Se aparta deliberadamente de los colores oscuros preferidos por los pintores anteriores; sólo le interesan los colores claros, vivos, a los que comunica un desconocido encanto. En sus figuras, la coloración blonda de las cabezas semeja el resultado de una mezcla sutil de nácar y ópalo; los trajes son rosados, marfilinos, azules o anaranjados, las carnes transparentes, los cielos de una claridad evanescente, los campos dorados, los ríos de un azul diáfano, lúcido, un azul de tono originalísimo, cuyo secreto "sólo poseyó della Francesca durante el siglo XV" (2).

Piero della Francesca une la fuerza a la pureza, el colorido nuevo y rico a un estilo heroico; trata de conciliar el arte y la ciencia, la sensibilidad y la inteligencia; la serenidad de las formas a un mundo espiritual que tiene algo de trágico en su misterio indescifrable. Sus discípulos más geniales fueron Lucas Signorelli y Melozzo da Forli, quienes, a veces, superan al maestro.

(1) FAURE, *lib. cit.*, pág. 76, WATTERR, *Piero della Francesca*, Londres, 1901.

(2) MÜNTZ, *lib. cit.*, pág. 632.



I.A. CENA
(Según un grabado de Rafael Morghen).

6. LUCAS SIGNORELLI (1441-1523). Es un discípulo genial de della Francesca. Se inicia siguiendo las huellas del maestro: serenidad en las formas, vida rígida, inmovilidad constructiva. Esta influencia es visible en una de las primeras obras de Signorelli: *Flagelación de Cristo*, aunque la audacia técnica de la composición, el vigor de las figuras y la expresión de fuerza, anuncian ya la personalidad del discípulo.

Mientras della Francesca se abisma en el estudio de la perspectiva durante toda su vida, Signorelli estudia el desnudo, el problema de la anatomía humana como Massaccio y Verrocchio. Signorelli es en este aspecto el precursor de Miguel Angel. Parte de la realidad viviente, de la observación directa del cuerpo humano. Infunde vida a los cuerpos, relieve a los músculos, movimiento a los huesos y a las articulaciones, sentimientos a los rostros.

A partir de 1470 perfecciona en Florencia sus estudios anatómicos. Comienza entonces a pintar desnudos vigorosos, esquetos: cuerpos largos y fuertes donde cada músculo parece vivir una vida aislada. Esta característica se acentúa por el dominio del escorzo que comunica a las figuras relieves escultóricos. Su pasión por la anatomía le lleva a la expresión enérgica, a la violencia sin límites, a la fuerza incontenida. Signorelli es un realista como Uccello, del Castagno y della Francesca. Está ansioso por conocer el mundo viviente. Este anhelo le conduce a un episodio dramático. Al morir su hijo, disimula su dolor, le desnuda y llevado por su afán insaciable de verdad estudia su estructura anatómica y le pinta serenamente ⁽¹⁾.

Un soplo vital intenso, una pasión poderosa estremece las figuras que con energía su pincel traza en los muros. Por eso su obra no conserva la serenidad calmosa que descubrimos en della Francesca, sino que es intensa, dramática, como en la pintura de Rafael y Miguel Angel. Tampoco advertiremos la inmovilidad de della Francesca, pues Signorelli infunde vida, movimiento e intensidad expresiva a las figuras. En sus frescos vemos: cabezas que se inclinan, brazos que se tuercen, manos que se agitan, que golpean, que se mueven sobre las cuerdas de los instrumentos musicales, las páginas de un libro o las guir-

(1) VASARI, *lib. cit.*, pág. 330.

naldas de flores. La vida se manifiesta en su plenitud, la pasión en una intensidad tan aguda que llega a la violencia.

Las obras más célebres de Signorelli son los frescos que pintó en la catedral de Orvieto. Allí su genio, enriquecido por el estudio constante y la observación de la naturaleza humana, llega a su culminación máxima. Es la labor gigantesca de su espíritu atormentado, de un alma entristecida que ansía traducir las vicisitudes y angustias morales de su tiempo. Es como afirma Reinach, "el Dante de la pintura del siglo XV" (1).

El tema que desarrolla en Orvieto es el *Juicio final*, que comprende cuatro instantes: *La Predicación del Antecristo*, *la Resurrección de los muertos*, *el Infierno* y *el Paraíso*. Si bien otros artistas anteriores habían pintado ya el mismo tema, Signorelli aventaja a todos por el ritmo majestuoso de la composición, el ordenamiento de las figuras, el realismo viviente, la audacia expresiva, como así también, por la visión sombría del mundo del más allá. De todos los episodios del *Juicio final*, *el Infierno* es el más admirable, el que anuncia el genio de Miguel Angel. En esta composición hallamos las virtudes más estimables del arte de Signorelli. Su magnífica imaginación creadora renueva totalmente la escena narrada en el Apocalipsis. Llevado por su energía desbordante y su fuerza expresiva, pinta grupos humanos en donde es posible advertir claramente toda la gama de los sentimientos y las pasiones. En este sentido es más atemperado que Miguel Angel; no llega casi nunca a la angustia inenarrable ni al dolor o la desesperación sin límites como en la obra de este último.

En los frescos de Orvieto es el mundo de las formas el que mejor caracteriza el genio de Signorelli, el que revela su original maestría. Fué un realista que atribuyó valor único a la arquitectura del cuerpo, a la precisión anatómica. Müntz le ha llamado "el campeón del naturalismo" (2). En estos frescos las figuras poseen una vida intensa, un equilibrio que asombra; en el estudio de las expresiones llega fácilmente a lo audaz, a lo increíble. Pero a pesar de todo las figuras conservan una

(1) REINACH, *Apollo, Paris, pág. 153.*

(2) MÜNTZ, *lib. cit., tomo II, pág. 698.*

solidez de masa admirable, una fuerza varonil, casi salvaje, que contrasta con el ambiente refinado de su tiempo.

En los frescos de Orvietto el desnudo impera soberano. Pero no el desnudo incipiente de Masolino y Massaccio o el tosco desnudo de Verrocchio, sino un desnudo verídico, científico. Se nota que el desnudo que pinta Signorelli es el fruto de largos estudios, de meditadas observaciones; es la ciencia del cuerpo humano aplicada a la pintura. Así vemos cuerpos fuertes, hercúleos; músculos tensos que siguen todos los movimientos del ser; huesos macizos que giran en las articulaciones; musculaturas recias y precisas. Son estas grandes visiones las que aprovechará Miguel Angel en su labor titánica de la Capilla Sixtina.

Signorelli fué el pintor que más ahondó el estudio de la anatomía, el que analizó con más ahinco sus problemas. Llegó a ocupar en su época un sitio tan preeminente sólo por el estudio, la meditación y el esfuerzo paciente y continuado. La influencia de su genio se proyecta sobre el siglo XVI, y Miguel Angel, con ser tan grande, se entronca al arte de Signorelli.

7. MELOZZO DA FORLI (1431-1494). Es también discípulo de della Francesca. Pintó en su juventud, en la Biblioteca del Vaticano, al Papa Sixto IV, *en el instante de nombrar bibliotecario a Platina*. La escena se desarrolla en una atmósfera apacible, con esa impassibilidad severa, libre de gestos, de movimiento, de soplo vital, que amaba della Francesca. Las figuras tienen algo de las estatuas, impresión que se profundiza por el fondo arquitectural del fresco.

En la iglesia de los Santos Apóstoles de Roma, pinta *La Ascensión*, su obra maestra, nueva, de técnica audaz, de estilo grande y fuerte, casi heroico, de emoción palpitante. En Loreto, en la Capilla del Tesoro trazó las figuras de los profetas *Baruch, Isaías, Jeremías, David, Amos, Zacarías, Abdías y Ezequiel*, como así también ocho ángeles con las alas abiertas, tañendo instrumentos musicales.

¿Cuál es el proceso de evolución espiritual de Melozzo da Forli? Se inicia fiel a la serenidad de formas, a la ausencia de sentimientos que predominan en la obra de della Francesca. Poco a poco se aleja de la grandeza abstracta, de la geometría

pictórica, del mundo de formas frío y retórico del maestro para interesarse por el elemento humano. A la frialdad y rigidez de las primeras obras se suceden figuras rebosantes de espíritu, vivientes, llenas de apasionada grandeza como el Cristo de la Ascensión y los Apóstoles.

El escorzo, que Mantegna había aplicado ya felizmente en Roma, encuentra un seguro cultor en Melozzo. Ahondó el estudio del movimiento aéreo, lo creó en la maravillosa figura del Cristo de la *Ascensión*, que imitarán Correggio y otros artistas. A su interés por lo humano, agrega un soplo de inspiración heroica, la nobleza grandiosa de sus ángeles músicos, la técnica de los ropajes, como la pintura de rostros llenos de elevación ultraterrestre.

8. FRA FILIPPO LIPPI (1406-1469) ⁽¹⁾. — Inicia su carrera artística estudiando los frescos de Masolino en la Capilla de Santa María del Carmen de Florencia. Fué también testigo de la labor pictórica de Massaccio en la misma iglesia. Lippi se entusiasmó con estos maestros, copió sus obras, analizó sus recursos técnicos, trató de penetrar en sus secretos íntimos. Luego, dueño de sí mismo, intentó superar a sus maestros. Pero Massaccio le había fascinado hondamente y esta influencia se advertirá en toda su obra. Es un deslumbramiento que le dura toda la vida.

En la ciudad de Prato pinta Lippi sus frescos más famosos, las obras que sustentan su prestigio en el arte del siglo XV. Representan la *Vida de San Juan Bautista* y la *Vida de San Esteban*. Al primer ciclo corresponden: *El Nacimiento*, la *Predicación*, el *Bautismo de San Juan*, el *Festín de Herodes*, la *Degollación de San Juan*, obras en donde el pintor prodiga sus condiciones espirituales más notables. Allí advertimos gracia, ternura, voluptuosidad, realidad vibrante, en una mezcla desordenada, carente de ritmo, de figuras femeninas y masculinas. De todo este ciclo, el *Festín de Herodes* es la composición más típica, de una fina espiritualidad, de un ambiente suntuoso, de una atmósfera de cálida voluptuosidad con la figura de Salomé, flexible, ondulante, en su arabesco de danza.

(1) STRUTT, *Fra Filippo Lippi*, Londres, 1901; SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, Firenze, 1902.



ESTUDIO PARA LA CABEZA DE CRISTO
(Museo Brera, Milán)

Los funerales de San Esteban, que pinta en la misma catedral del Prato, es una composición de nobleza litúrgica, de estilo grandioso, grave, de ambiente solemne. La arquitectura del cuadro habla de la influencia de Brunelleschi; la gravedad de las figuras, firmes como estatuas inmóviles, recuerdan las lecciones de Massaccio, el maestro inolvidable.

Lippi fué un religioso que vivió vida de aventuras, que gozó la plenitud de amar, llegando a la exaltación incontentida. Es de esta sensibilidad ardiente de pasión, de esta alma estremecida de amoroso deseo, de este perseguir lo vedado, que surgirá la obra nueva, el matiz desconocido, que distingue la producción de Lippi de la de sus contemporáneos. En sus frescos descubrimos una alianza feliz del estilo de Massaccio y del lirismo de Fra Angélico. Une a la fuerza y grandeza solemne del primero, la gracia, la ternura, hasta la deliciosa ingenuidad del Beato.

Fra Filippo es un religioso, pero su mundo no es ideal, soñado como en Fra Angélico. No busca, como éste, fuera de la realidad sus figuras, no recurre a las visiones supraterrrestres, ni pinta arrobado, en extásis seráfico como su contemporáneo ⁽¹⁾. Lippi no es un místico como el Angélico. Su punto de partida es la vida, la realidad que sus ojos admiran. Sus figuras divinas tienen profunda expresión humana; les comunica no la nobleza grave que las aleja de la tierra, sino un sentimiento familiar que las acerca. No poseen la belleza ideal de lo que no existe en el mundo, sino que se trata de una hermosura humana y viviente.

La contribución técnica de Lippi al arte de su tiempo no es rica, pero sí valiosa. En la *Adoración del niño Jesús*, la imagen de la Virgen es de una delicadeza tal que parece una figura transparente, tan etérea que más que pintada con colores, semeja el resultado de un maravilloso juego de luces. En él *Festín de Herodes*, el ambiente voluptuoso y la sensibilidad palpitante, mórbida, anuncian ya las obras más exquisitas de Botticelli. En la *Virgen y el Niño*, pinta como fondo un paisaje rocoso tan sabiamente logrado, que acaso imita o toma como

(1) FUMIOTTI, *Fra Angelico*, Firenze, 1897; SUPINO, *Fra Angelico*, Firenze, 1901; PICHON, *Fra Angélico*, Paris; WYZERWA, *Les Maîtres italiens d'autrefois*, Paris, 1907.

modelo Leonardo en su *Virgen de las rocas*. En toda la producción pictórica de Lippi arte y religión se hermanan íntimamente. Su ansia insatisfecha de eternidad, su deseo irrevocable de expresar lo divino, no anula en ningún momento la música latente de sus sentidos, que aparecen siempre despiertos, como puede observarse en la atmósfera voluptuosa con que pinta las fiestas y festines.

Cuando se analiza severamente la obra de Lippi, se nota que no posee ni riqueza invectiva, ni gran elevación de pensamiento, ni tampoco grandeza de estilo. Sus condiciones más personales son: su móvil espiritualidad que brilla en toda su obra, y un realismo medido, que no llega nunca ni al tono dramático de Giotto, ni al prosaísmo grotesco de Uccello o de del Castagno. Acaso su mérito esencial reside en el colorido suave, aterciopelado, mórbido, que sólo hallaremos en Verrocchio, Boticelli y Leonardo.

9. ANDREA VERROCCHIO (1435-1488) ⁽¹⁾. — Es un maestro de transición. Su obra pictórica es reducida, pero su técnica rica, variada y novedosa ejerce saludable influencia en otros grandes artistas. Une los elementos de la escuela florentina con las corrientes artísticas del Renacimiento del siglo XVI. Leonardo llevará a su apogeo el arte de Verrocchio.

Verrocchio se inicia como orfebre y tallista; se distingue desde sus comienzos por la multiplicidad de sus recursos y su imaginación audaz en el trabajo de los metales preciosos. En su juventud, música y geometría deleitaron su espíritu. Luego se consagra a la pintura y a la escultura siguiendo los principios de las escuelas de Baldovinetti y Donatello respectivamente. Junto con Verrocchio trabajaron Perugino y Lorenzo de Credi. Más tarde, en plena posesión de su genio, ejerce influencia en el arte de Boticelli; es el maestro de Leonardo, quien aprovecha genialmente las lecciones, recibidas en su adolescencia. El mismo Miguel Angel — muerto ya Verrocchio — admira sus obras, las analiza, se compenetra de su tecnicismo sabio y de sus vastos conocimientos anatómicos.

La producción de Verrocchio como escultor es múltiple, de extraordinaria originalidad ⁽²⁾. Como pintor ha dejado una

(1) RAYMOND, *Verrocchio*, París, 1906.

(2) MÜNTZ, *lib. cit.*, Tomo II, pág. 497-508.

obra rara, ponderable, cuyos recursos técnicos serán imitados con frecuencia. Esta tela, pintada al óleo, flúida, aterciopelada, es el *Bautismo de Cristo*. El tema tratado ya por otros pintores, adquiere espiritualidad nueva, nobleza majestuosa, grandeza desconocida en el cuadro de Verrocchio. Las figuras de San Juan y Jesús, fuertes, vivientes, se recortan en la tela como trabajadas a golpes de cincel. Se siente el influjo de la técnica del escultor y del tallista. Se diría un Donatello pintando.

El dibujo de Verrocchio es sobrio, pero impecable. Dulcifica las líneas tan severas en los maestros anteriores, las torna más nerviosas, les comunica un ritmo ágil, móvil, que sigue las alternativas de la vida. Esta expresión del movimiento adquiere en la figura de San Juan valores insuperables. Profundiza Verrocchio el estudio de la anatomía humana, realiza disecciones. Su amor por lo viviente es visible en esta obra. La cabeza y el cuerpo de Jesús están pintados frente a un modelo observado en la vida, analizado en la realidad, no friamente, sino con arte, con pasión, con mirada científica. Su verismo expresivo recuerda algunas figuras humanas pintadas por grandes maestros flamencos como Van Eyck y Rembrandt. Verrocchio enriquece también el tecnicismo de los ropajes. Nadie hasta entonces los había pintado con tanta gracia y flexibilidad, con esa ondulación tan verdadera que se observa en las vestiduras de los ángeles y en el manto de San Juan. Perfeccionó el problema del claroscuro, comprendió maravillosamente el valor nobilísimo, que adquieren las figuras que se mueven en una atmósfera de luces y sombras. Dió a la luz, al aire, al paisaje, excepcional importancia. Aguas, rocas y árboles, constituyen para Verrocchio, no un marco para las figuras, sino que se unen formando un todo armónico.

La técnica de Verrocchio, el colorido nuevo, la dignidad que atribuyen al paisaje sabiamente tratado, la visión anatómica de los cuerpos, la ciencia del claroscuro, la sutileza, el anhelo insatisfecho de perfección y la espiritualidad que fluye de sus creaciones, anuncian ya, el arte rico y sublime de Leonardo de Vinci.

10. DOMENICO GHIRLANDAIO (1449-1494) ⁽¹⁾. — En los comienzos de su vocación fué orfebre como casi todos los

(1) HAUVETTE, *Ghirlandaio*, Paris, 1907.

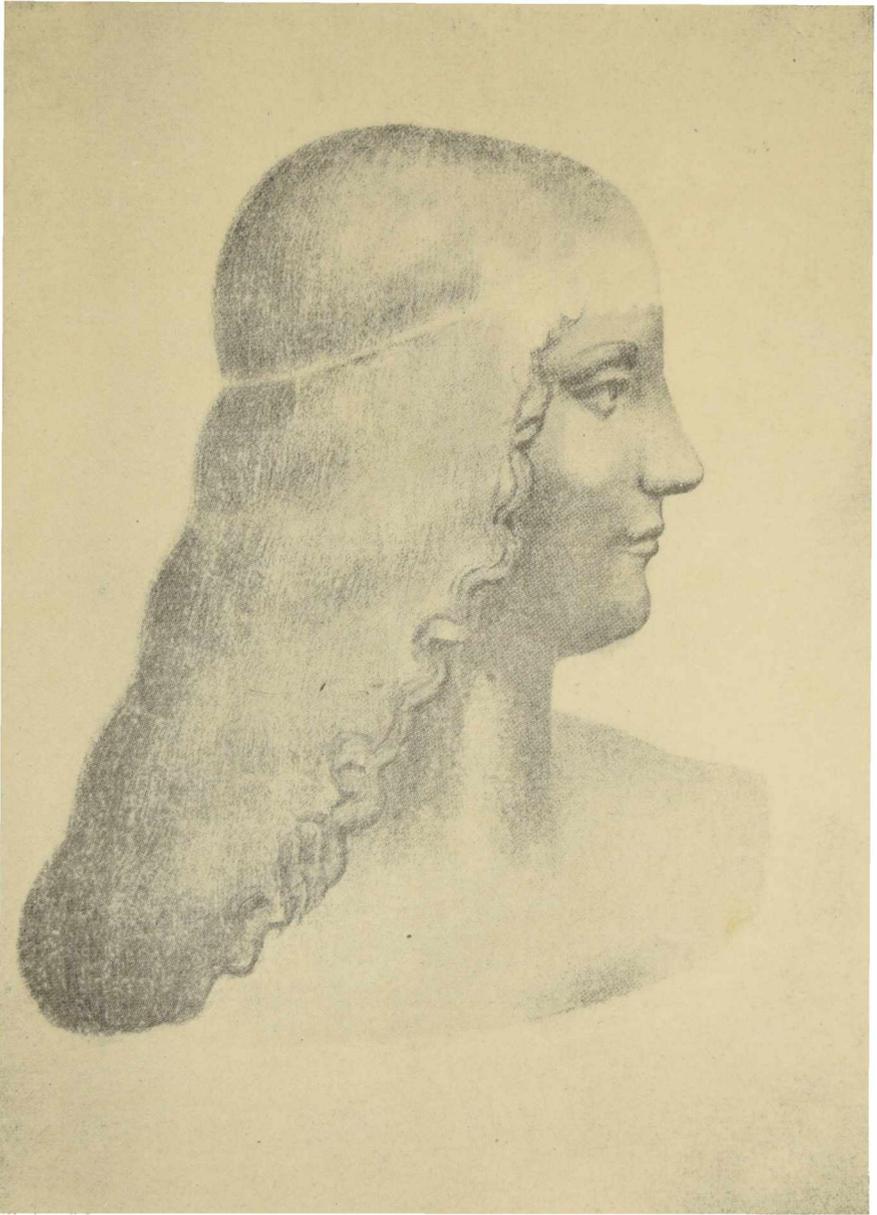
artistas de su tiempo. Luego se consagra a la pintura conjuntamente con sus hermanos David y Benedicto. Fué un pintor precoz, discípulo de Benozzo Gozzoli y Filippo Lippi. Amó la pintura apasionadamente. Sentía como los maestros flamencos o venecianos, voluptuosidad por el color; el pintar le proporcionaba una alegría inenarrable. Amó los grandes espacios libres de acuerdo con su imaginación arrebatada que tiende a lo monumental. Deseaba poseer "todo el circuito de los muros de Florencia para cubrirlo de pinturas". No sólo se dedicó a la pintura al fresco o al temple, le atraía el arte del mosaico como a tantos pintores primitivos. Y así, llevado por su entusiasmo, definía el mosaico "como la verdadera pintura para la eternidad".

Sus principales frescos se encuentran en la Capilla Sixtina, y en las iglesias de la Santa Trinidad y Santa María Novella de Florencia. En la Capilla Sixtina pintó la *Vocación de los Apóstoles San Pedro y San Andrés*, uno de los cuadros murales más célebres; composición grave, de un estilo grandioso, clara, con esa nitidez trasparente que caracteriza el colorido de Ghirlandaio. Es en esta obra donde puede verse más libremente al decorador pujante, al artista viril que tiende a un arte monumental, que establece un cercano nexo entre Massaccio y Rafael. La obra de Ghirlandaio se oscurece frente a los frescos que Miguel Angel ejecutó en la misma Capilla, pero la labor de aquél señala un progreso evidente en la pintura italiana. O como dice Michel: "Con un poco más de ritmo y flexibilidad está cercana ya la obra de Rafael" ⁽¹⁾.

En la iglesia de Ognissanti de Florencia pintó una *Cena*. El tema había sido tratado anteriormente por Giotto, Fra Angélico y del Castagno, pero Ghirlandaio los supera en la expresión de los sentimientos, en la vida que anima los rostros de los personajes, en la energía viviente de las acciones. Es preciso llegar todavía a Leonardo para que el tema se inmortalice, quede fijo en una expresión sublime y eterna, mas Ghirlandaio está ya cerca del gran maestro florentino.

Los frescos que pinta en la iglesia de la Trinidad — temas inspirados en la vida y leyenda de San Francisco de Asís — señalan el nacimiento de su genio decorativo, de un arte que tiende al estilo heroico que gustó Massaccio, a las escenas am-

(1) MICHEL, *lib. cit.*, pág. 655.



ISABEL DE ESTE
Dibujo — (Museo de los Oficios, Florencia).

plias, de innumerables figuras. En este ciclo Ghirlandaio despliega sus dotes más originales: imaginación fecunda y desbordante; fantasía que parece rehuir todo límite; colorido variado, luminoso; ordenación tumultuosa de los personajes; inspiración libre, osada, grandiosa. A veces, es posible establecer el influjo de Giotto, artista que en verdad creó el tema de San Francisco en la pintura, pero la nota personal de Ghirlandaio en estos frescos consiste en los magistrales retratos de sus amigos, en el exquisito realismo de las cabezas, en la vida expresiva de los rostros, en la visión fresca y cándida del paisaje.

La obra que marca la culminación del arte de Ghirlandaio se halla en la iglesia de Santa María Novella. Es una labor de vastas proyecciones, de variedad múltiple. Las escenas se suceden sin descanso, se asiste a un desfile de personajes y paisajes siempre renovados. Ha tratado todos los temas: *Joaquín arrojado del templo*, *Navidad de la Virgen*, *Matrimonio de la Virgen*, *La adoración de los Reyes Magos*, *la Masacre de los inocentes*, *la Muerte de la Virgen*, *Aparición del Ángel a Zacarías*, *La Visitación*, *el Nacimiento de San Juan*, *la Predicación de San Juan*, *el Bautismo de Cristo*, *la Presentación de la cabeza de San Juan Bautista a Herodes*.

Muchos de estos frescos están actualmente deteriorados, el colorido, ha perdido su fuerza, el dibujo su línea, pero todo Ghirlandaio está en ellos. Retratos tomados de la realidad; fineza en la observación de la naturaleza, reflejada en paisajes claros y luminosos; desfile de personajes en las actitudes más variadas; fuerza y verdad en el agrupamiento de las figuras; ambiente de lujo, de elegancia suntuosa; emoción intensa que llega al dramatismo apasionado como en la *Masacre de los Inocentes*; gracia alada en la representación de los ángeles y encantadora delicadeza en la pintura de tipos femeninos. Además, un ardiente amor hacia la antigüedad clásica que se revela, como en Boticelli, en las decoraciones arquitectónicas. Allí se ven: columnas, cúpulas, arcos triunfales, pórticos, el Foro, las basílicas, las termas y los templos paganos. En estos frescos parecen contemplarse las ruinas de Roma que, en el siglo siguiente, Rafael evocará con más ciencia y con un arte más verídico todavía.

Doménico Ghirlandaio es un artista vigoroso, un temperamento robusto, un alma tranquila que transparenta, con fre-

cuencia, cierta serena gravedad. Es pintor de visión amplia, de fantasía exuberante, de inspiración fuerte y sostenida. Si bien carece del fuego creador de Verrocchio y de la poesía exquisita de Boticelli, posee en cambio grandeza, estilo heroico, arte sumo para equilibrar los grupos de figuras humanas, con una técnica superior a Massaccio, que Rafael perfeccionará en breve. Su dibujo es neto, de una precisión sin desfallecimientos. El colorido es claro, transparente. Una luciente alegría aletea en sus composiciones en donde se mezclan el rojo, el lila, el verde, el blanco y el azul con sutil refinamiento. No supera a Massaccio en la técnica del claroscuro; acaso el misterio de la combinación de luces y sombras no fué un problema para él, no le interesó mayormente como a Leonardo en cuya obra constituye un sueño realizado.

Ghirlandaio amplifica el arte de Filippo Lippi, lo torna más elevado en su tendencia constante a lo monumental; mezcla lo humano y lo divino, lo antiguo y lo moderno, con imaginación atrevida. Junto a los santos alternan los hombres de su tiempo; los personajes de ambos sexos usan vestiduras que tienen mucho de griego y algo de florentino. Profundiza el estudio de los rostros que revelan los sentimientos íntimos. Amó el lujo que prodigó, con abundancia, en sus obras. Decoraciones suntuosas, cortejos resplandecientes de sedas, encajes y joyas; trajes ricos, canastos de frutos, guirnaldas de flores, cristalería, orfebrería. A veces creemos estar en presencia de un cuadro de Ticiano o el Veronés, llenos de boato magnífico.

Ghirlandaio es un retratista insigne. Algunas cabezas de ancianos que aparecen en sus frescos son admirables por la precisión, la fuerza emotiva y el verismo. En la *Aparición del Angel a Zacarías*, los retratos de los humanistas son obras de una perfección lograda, de un arte que se acerca a lo sublime. Este grupo es uno de los "fragmentos más hermosos de la pintura florentina" (1). El Rafael retratista de papas y personajes ilustres tiene ya en Ghirlandaio un precursor eximio.

Las escenas que pinta Ghirlandaio son vivientes, no se descubre en sus frescos el elemento retórico como en algunos de sus contemporáneos, Uccello y della Francesca, por ejemplo. La

(1) MICHEL, *lib. cit.*, pág. 666.

vida aparece reflejada en sus frescos como en un espejo; la aprisiona, la depura, la somete a su mundo pictórico con verdad sorprendente. El problema de la perspectiva toma nuevas proyecciones en su obra. El espacio adquiere en sus creaciones un valor insospechado. Los paisajes se ahondan en perspectivas lejanas; los campanarios, las torres, las terrazas se vislumbran bajo cielos distantes, formando con las figuras una armonía plena.

La obra artística de Domenico Ghirlandaio revela una firmeza ejemplar, una voluntad inquebrantable. Persigue lo bello afanosamente, lo crea sin arredrarse nunca. Es un temperamento pictórico eminentemente viril, un decorador que evoca el mundo de sus sueños en grande, que pretende encerrar en sus frescos el drama de la creación donde se hermanan lo divino y lo humano. Es este aspecto de su obra el que influirá en la formación estética del genio de Miguel Angel, que admiró la técnica y el pensamiento nobilísimo de Ghirlandaio ⁽¹⁾. No busquemos en él excesiva delicadeza como en Lippi o Boticelli, ni lirismo puro, ni poesía pictórica. Poseyó un gusto acendrado, sinceridad expresiva, amor a la tradición y sobre todo, mucha fuerza, mucha imaginación y sabiduría ilimitada.

11. SANDRO BOTICELLI (1444-1510) ⁽²⁾. — Es el último de los renovadores de la pintura del siglo XV. Artista originalísimo, de fina sensibilidad, crea una forma personal de arte que se extingue con él. Fué contemporáneo de Lippi, Gozzoli, Verrocchio, Ghirlandaio; pero mientras la fama de estos artistas permaneció estable en el tiempo, la gloria de Boticelli ha aumentado en los siglos, hasta situársele junto a Leonardo y Rafael. Esta exaltación tuvo origen en el siglo XIX, debido a las críticas del esteta inglés Ruskin y a la influencia que ejerció en los pintores prerrafaelistas, quienes denominaron "*gracia boticeliana*", a cierta manera pictórica propia del artista italiano.

Boticelli se inició en la pintura fascinado por el arte de Fi-

(1) REYMOND, *Miche!-Ange*, París, pág. 7.

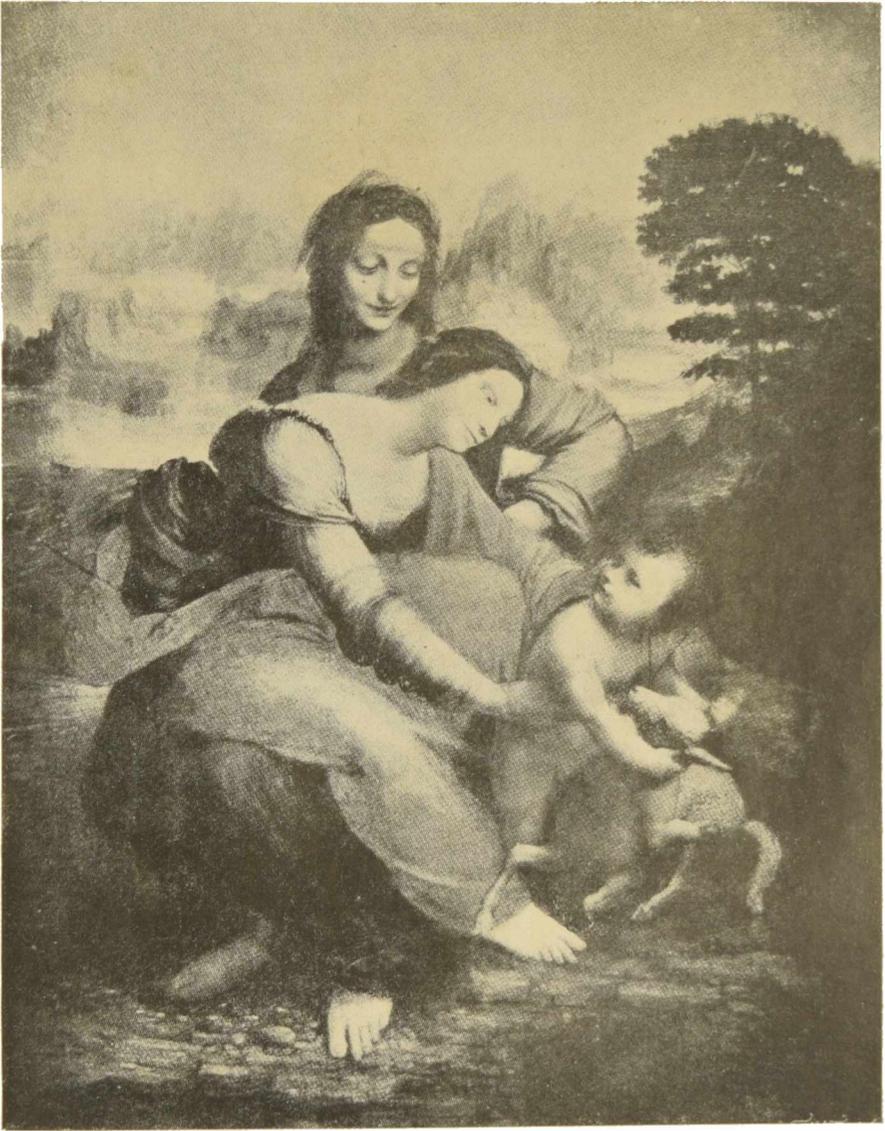
(2) SUPINO, *Sandro Boticelli*, Florencia, 1900; CARTWRIGHT, *Sandro Boticelli*, Londres, 1904; DIEHL, *Sandro Boticelli*, París, 1906; SCHNEIDER, *Sandro Boticelli*, París, 1909; GEBHART, *Sandro Boticelli et son époque*, París, 1907; GEBHART, *Sandro Boticelli*, París, 1907.

lippo Lippi; asimiló algunas de sus características como la voluptuosidad y la sana alegría, para exagerar luego hasta lo artificial las enseñanzas del maestro. Sin embargo, a esta influencia, que de ser exclusiva en su obra hubiera resultado nefasta para su genio, Boticelli superpone las lecciones del arte violento de Verrocchio y el realismo de Pollaiuolo. Además contribuyen a la formación del espíritu de Boticelli, a afinar su sensibilidad estremecida, el ambiente afeminado de Florencia, la sociedad de los Médicis, el trato con los humanistas de su tiempo y la relación con el poeta pagano Poliziano. Es la síntesis artística de todos estos elementos, unidos a su temperamento nervioso y atormentado, que engendrarán el genio de Boticelli.

La maestría pictórica de Boticelli se forma por evolución lenta como en Rafael. Estudió y amó con pasión a los primitivos pintores de Florencia. Lippi le convierte en el artista cristiano pintor de vírgenes y santos; Pollaiuolo le inicia después en el amor a las formas bellas, a la perfección anatómica, le transforma en el artista pagano, innovador, en el intérprete de la sociedad de su época. Pero si Lippi y Pollaiuolo purifican el arte de Boticelli, éste toma de los maestros primitivos: la gracia, la ingenuidad sencilla, el misticismo puro, la elevación ultraterrena.

En las primeras obras de Boticelli: la *Fuerza*, *Judith*, la *Virgen rodeada de Santos* y *San Sebastián* se nota la influencia de sus maestros, pero se advierten asimismo valores personales que el artista perfeccionará: gracia ligera, delicadeza, expresión soñadora de los rostros; esbeltez temblorosa de líneas, atmósfera de luminosidad radiante; colores finos, sutiles que crean un ambiente de tibieza lánguida y cierta melancolía que hallaremos con matices diversos, en todas sus creaciones. Más tarde con la *Anunciación*, la *Adoración de los Reyes Magos*, la *Virgen de Magnificat*, la *Coronación de la Virgen*, *Judith y Holofernes*, *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*, su personalidad se revela de manera total, única y definitiva en la historia del arte italiano.

Boticelli es uno de los genios más originales de la pintura, acaso el más atormentado de los artistas de todos los tiempos. Por su alma delicada, por su vibrante sensibilidad exquisita, casi mórbida, recuerda a Watteau. Crea en la pintura un ritmo



SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS
(Museo del Louvre, Paris).

nuevo, un arte que es quintaesencia de lo sutil y refinado. Anuncia ya ciertas formas futuras del arte de Leonardo. En el alma de Boticelli se mezclan lo cristiano y pagano, hasta el punto de pintar con el mismo lirismo exaltado, la hermosura de madonas y venus.

No fué precisamente un colorista de la jerarquía de Leonardo, Rembrandt, Ticiano o el Greco, si bien estudió el color e hizo investigaciones y ensayos como Leonardo. Boticelli es principalmente dibujante. Es el artista de la línea fina, de la línea temblorosa en constante movimiento. El color le sirve para acentuar el "*trémolo continuo de las líneas*" (1). Por eso el mundo material ha desaparecido de su pintura, es un mundo ideal, incorpóreo donde las figuras que se mueven entre resplandores luminosos, perfilan sus formas etéreas. Boticelli nos guía por un paraíso vaporoso, nos conduce por una atmósfera de ensueño donde todo palpita y se estremece. Es un arte aristocrático, femenino, que revela la vida de Florencia durante el siglo XV, como el arte de Wateau el alma de la Francia del siglo XVIII. Boticelli es la última transformación del arte de su siglo; es el fruto postrero que queda en la rama dorada de otoño, está maduro pero tiene algo que anuncia la descomposición, el fin próximo.

Boticelli exagera el movimiento de las líneas hasta tornarlas fugitivas e inapresables. Los cuerpos femeninos adquieren agilidad artificiosa; abusa del juego de curvas, de la vibración nerviosa de los miembros, de la tensión de los músculos. En sus obras la figura humana es una orografía de curvas o un esquema de líneas. Ha pintado para deleite de los ojos; su pintura causa un placer visual intenso, una sensación turbadora. No emplea ni los colores raros, ni el modelado impecable, ni el claroscuro, pues le bastan para crear la belleza plástica el dibujo y la línea estremecida, que aletea en los fondos diáfanos. Es la línea que encierra el secreto del movimiento fugaz en la pintura de Boticelli. Por medio de la línea hace flotar los largos ropajes aéreos, volar al viento las cabelleras sueltas, comunica distinción a las actitudes, ligereza a la marcha, a la danza, a los desfiles procesionales. Es la línea quien da a las figuras esa levedad de pluma, ese estremecimiento de luz,

(1) REINACH, *lib. cit.*, pág. 151.

que las hace inasibles, que las convierte en visiones etéreas, supraterrrestres. Como admirador del paganismo de Pullaiuolo y Policiano, adoró el desnudo, lo exaltó en la plena belleza, como en el *Nacimiento de Venus*, donde la figura de la diosa semeja, por la delicadeza, gracia y morbidez voluptuosa, un mármol de Praxíteles.

Boticelli posee un espíritu sensual, un alma apasionada y ávida de belleza como Leonardo. En éste, la imaginación está vigilada por una inteligencia lúcida, de un rigorismo lógico que lo acerca a la ciencia. En cambio en Boticelli, imaginación e inteligencia están en desacuerdo constante y es de este contraste interior, de esta lucha dramática, que nacen su melancolía, su tortura espiritual y su afán de hallar lo inalcanzable. Leonardo es el artista sabio. Boticelli es el imaginativo exquisito, el pintor poeta que huye de la realidad, que la vida angustia, que se sumerge en el mundo de los sueños donde la imaginación reina soberana. ¿Será, acaso, como lo insinúa Reinach, el superpintor ⁽¹⁾. Todo lo bello visible le cautiva, todo lo delicado le exalta. No sólo ama el desnudo en su pureza virginal, sino también la naturaleza en su frescura prístina. Los bosques, las aguas, los frutos, las flores, perfuman todas sus composiciones contribuyendo a crear una atmósfera lánguida y cautivadora. Si su maestro Lippi — como lo nota Ruskin — fué el pintor de los lirios, Boticelli lo fué de las rosas que brillan abundantes en sus obras.

A pesar de sus defectos espirituales, Boticelli contribuyó con valiosos aportes al arte del Renacimiento. Perfeccionó la técnica de la perspectiva lineal, problema arduo que apasionó a tantos artistas del cuatrocientos. Se dedicó, con paciencia, al estudio de las plantas y las flores hasta reproducirlas con esa fidelidad y hermosura natural que admiraremos en la *Bella Jardinera* y en la *Virgen de la Granada* de Rafael.

En la *Adoración de los Reyes Magos*, Boticelli se aparta de la manera usada por sus antecesores Fra Angélico y Ghirlandajo; desarrolla la acción dramática con una espiritualidad tan ardiente que Leonardo le recordará en su *Adoración*. Perfeccionó asimismo Boticelli los *tondi*, cuadros circulares como la *Coronación de la Virgen* y la *Virgen de la Granada*, donde es

(1) REINACH, *lib. cit.*, pág. 151.

tan difícil crear el ritmo de las figuras principalmente cuando son múltiples. Boticelli vence con maestría el obstáculo de pintar en el interior de un círculo y su recurso será superado luego por Rafael en la *Virgen de la silla*.

Influye también Boticelli en la visión espiritual de otros grandes artistas del siglo XVI. El tipo de mujer que aparece en sus obras: rostro alargado, frente alta, boca grande, mentón enérgico y fuerte es el modelo que encontraremos, con algunas modificaciones, en la *Santa Ana* y la *Gioconda* de Leonardo, acaso en la *Sibila líbica*, que Miguel Angel pinta en la Capilla Sixtina. La misma sonrisa que Boticelli pinta en el rostro de la Primavera es la que Leonardo pondrá en los rostros de la *Gioconda*, de *Santa Ana*, *San Juan Bautista* y *Baco* y hasta ese dejo de melancólica tristeza que advertimos en las figuras femeninas de Boticelli, lo hallamos en las mujeres de Leonardo.

El drama intenso de Boticelli nace del conflicto entre la inteligencia y una sensibilidad rica, vibrante, nerviosa que lo domina. A su arte le ha faltado vida, pasión, elevación, grandeza humana. Se ha detenido más en lo formal, en el virtuosismo técnico, en la hermosura pictórica. Rafael, Leonardo y Miguel Angel, fieles también a la belleza de las formas no se detendrán sólo en éstas, sino que ahondarán el misterio del hombre, los matices cambiantes de su alma, para revelarnos, en lo divino a veces, la grandeza del espíritu humano.

III. LOS PROBLEMAS TÉCNICOS EN EL ARTE DE LEONARDO

Los artistas del cuatrocientos son narradores. Se apartan de la pompa que gustaban los pintores bizantinos, del dramatismo exaltado que descubrimos en Giotto. Poseen una gracia simple, un ímpetu contenido, una emoción tamizada. Descubren los más variados secretos en la composición, las invenciones más sutiles, las más ricas creaciones técnicas y nuevas formas de estilo que nacen de búsquedas y ensayos pacientes. Todas estas tentativas culminan en Boticelli, que es como el punto de fusión de todo el movimiento artístico de un siglo.

Leonardo retoma todos estos elementos, es más genial que todos sus antecesores. Es pintor, escultor, matemático, filó-

sofo, ingeniero y arquitecto. Es un observador sagacísimo, un creador admirable; maneja el pincel o el lápiz y eleva a una perfección insospechada los esfuerzos de los cuatrocentistas. Plantea de nuevo los problemas que entusiasmaron a estos artistas, los resuelve, revelando en todo, la llama de su genio y su extraordinaria fuerza creadora. Si comparamos el arte de Leonardo con el de los precursores cuatrocentistas advertimos en el maestro: más libertad, más originalidad y más espiritualidad y poesía. Leonardo sueña con un ideal de hermosura que desconocieron los precursores; crea un mundo de formas puras, de gracia nobilísima, de melancolía voluptuosa, de misterio sutil, de ritmos eternos. Entrevé una belleza ideal, suprasensible, que es visión de eternidad apresada en la línea fugacísima, en el ensueño misterioso y en la atmósfera velada e indecisa del claroscuro. Realiza nuevas conquistas de un valor definitivo. Pero la tradición cuatrocentista existe, es una fuerza viva y Leonardo no rompe violentamente con ella. La respeta en lo posible, acaso la acepta como ley inexorable, si bien perfecciona todo cuanto recibe, enriquece aún más los medios expresivos, lleva el arte a un punto delicioso de madurez soberana.

Leonardo es la síntesis del cuatrocientos, síntesis originalísima, obra acabada de su genio. Por eso, a pesar de ser resumen del movimiento que le precede, Leonardo es una evolución, quizá una revolución, dentro del arte de su época, ya que crea una gracia nueva, al par que un espíritu y una expresión técnica desconocidas hasta entonces. Leonardo cierra todo un ciclo y abre una nueva ruta luminosa en donde encontraremos, con frecuencia, a Rafael, Fra Bartolomeo, Miguel Angel y Andrea del Sarto.

Leonardo, ávido de originalidad, resolverá de acuerdo con su genio muchos de los problemas técnicos que apasionaron a los pintores del 400. Halla nuevas soluciones en el problema del claroscuro; principalmente en la exquisita visión del modelado, en los rostros adorables que reflejan la vida espiritual, en la sonrisa; en el paisaje donde mezcla la ciencia y la fantasía; en la atenuación del colorido utilizando tonos neutros; en el movimiento y la composición agrupando en un todo rítmico hasta entonces desconocido, las figuras.



BATALIA DE ANGIARI

Según un dibujo de Rubens (Museo del Louvre, París).

1. *El Chiaroscuro*. La luz obsesiona a Leonardo desde sus primeras obras pictóricas. Hay en esto una doble influencia, física y espiritual. Desde el punto de vista físico recordemos el influjo que ejerce sobre su vida y su visión artística la contemplación de ese cielo límpido, de ese aire trasparente sobre las líneas ondulantes de las colinas, en su ciudad natal, en Vinci. Luego en Florencia donde la luz es tan extraordinariamente rica en matices e irisaciones, donde la visión del claroscuro se ofrece a los ojos del contemplador más desprevenido. A esta doble impresión luminosa — Vinci, Florencia — es preciso agregar sus visitas a los Alpes, a los montes, a los lagos, donde su alma de artista, sensible a la hermosura de la naturaleza, se extasiaría frente a las variadísimas tonalidades de la luz en las diversas horas del día.

La otra influencia es de orden espiritual, surge de la época misma en que Leonardo actúa. Es el sueño metafísico del brillo, es la "estética del esplendor". Es la especulación filosófica acerca de la luz y la sombra; la imagen del espejo relacionada íntimamente con las creaciones artísticas. Ficino, Diacecto, León Hebreo, Juan Battista Alberti aluden al espejo con frecuencia. Frente a esta corriente espiritual, Leonardo se siente deslumbrado, un estremecimiento de inquietud y de misterio agita su alma. Fiel a su tiempo, el maestro orienta sus búsquedas sobre la luz. El resultado de sus investigaciones y especulaciones aparece en todos sus manuscritos, se vislumbra en todas las páginas de sus tratados. Leonardo estudia la luz como sabio, la analiza como filósofo. La persigue obstinadamente a través de sus meditaciones, la busca con ansia viva. Su especulación es primero de orden espiritual, abstracta. Luego lleva sus investigaciones a la obra pictórica; el cuadro es casi la demostración práctica de sus ensayos científicos.

Leonardo se ocupa frecuentemente en sus manuscritos de los cuerpos opacos, de los lustrosos y brillantes; de los matices, tonalidades y reflejos; de los colores, de las sombras, del resplandor de los follajes. De estas investigaciones derivan también sus referencias acerca del espejo y el arco iris; el uso de barnices muy vivos, de mixturas complicadas, de pinturas rarísimas. En sus escritos encontraremos, con frecuencia, alusiones como estas: "Mirad la luz y admirad su belleza". "La luz es la más pura expresión de un alma de artista".

El problema de la luz se relaciona en Leonardo con sus ensayos acerca del claroscuro (*ombra e luce, chiaroscuro*). Anteriormente otros pintores, Massaccio y della Francesca, y en su época Miguel Angel, emplearon el claroscuro. Pero en estos artistas el recurso técnico se reduce a preponderancia de lo claro sobre lo oscuro, del relieve y de lo escultural. En Leonardo, en cambio, el claroscuro es esfumado, prevalencia casi absoluta de la sombra. Las formas de las figuras se atenúan, aparecen envueltas, sutilmente rodeadas de la atmósfera ambiente o en fusión de la forma con la penumbra. Es decir, que para Leonardo la sombra tiene el significado de penumbra, de *sfumato*.

La sombra le revela el valor pictórico de las cosas. Ya lo dice en su Tratado: "Si la figura está en casa oscura y la ves de afuera, desde la luz, tiene gracia, regocija al imitador por el relieve que adquiere y por la sombra suave y esfumada y más en la oscuridad de la habitación donde las sombras son casi insensibles". Y luego agrega: "Por la calle, al caer la tarde, cuando es mal tiempo, los hombres y las mujeres que pasan adquieren una gracia y una dulzura insospechadas".

Leonardo recrea la estética del claroscuro. Los pintores del cuatrocientos modelaban por la gradación de matices en el color y la luz. En cambio Leonardo rodea la forma de sombra, usa el negro más cargado y denso para obtener variadas opacidades y ricas medias tintas. Así afirma Vasari: "que deseoso Leonardo de dar el mayor relieve posible a los objetos que representa, se esfuerza con la ayuda de sombras oscuras en encontrar los negros más profundos para tornar más claras las partes luminosas. Llega así a suprimir los claros y a dar a sus cuadros el aspecto de un efecto de noche".

Leonardo reemplaza los colores claros y francos de los pintores cuatrocentistas y emplea tonos más sutiles y atenuados, casi humosos o bituminosos. Así obtiene una manera nueva que se distingue del arte anterior por el abandono que hace del modelado lineal franco, de los contornos nítidos, de los planos bien delineados, que gustaban Massaccio y Miguel Angel, en cuyas obras se advierte la plástica solidez de las formas y el deseo de acentuar la estructura arquitectónica de las cosas. Leonardo, en cambio, "ve las cosas a través de un velo extraño, no en la luz o en las tinieblas habituales, sino en una luz de

eclipse, a través de un agua profunda o en la claridad fugitiva del alba" (1).

Leonardo crea lo vaporoso, lo indeciso e indefinido. Las formas vanas, como lejanas, se fusionan en la sombra; adquieren levedad y gracia en la hora propicia de los atardeceres, en la penumbra, cuando el crepúsculo pone una gasa alígera sobre las cosas; en los días grises, en el desvanecido de las sombras. Es el reino de lo velado, de lo impreciso, de lo aterciopelado. Las figuras emergen de la sombra como espíritus de la luz, como albos lirios de entre crespones.

Es el claroscuro el que comunica a los cuadros de Leonardo tanto misterio y poesía, tantos efectos mágicos que no están en la naturaleza. El colorido se esfuma, la forma se hace más etérea, adquiere levedad de pluma. Se diría que flota en el aire desvanecida, que el aire la sostiene livianamente.

Toda la estética de Leonardo, todo su arte nuevo, toda su gracia, nacen del juego casi musical de luces y sombras, de la fusión flúida, entre las formas y la penumbra. ¿Cómo arribó Leonardo a esta concepción artística?

Además de sus búsquedas y ensayos y de la pujanza creadora de su genio, su técnica del claroscuro deriva en mucho de los fundidores de bronce del 400, principalmente de Verrocchio y Donatello (2). De la técnica del bronce toma Leonardo los reflejos; el resplandor sombrío que se desvanece gradualmente, el brillo emergiendo en remansos de sombras. Esta influencia le conduce a la fusión de tonos, a la unidad de tonos. Es lo luminoso que brota de la oscuridad, es la columna de luz huyente en las tinieblas.

Leonardo se aparta de la forma vista plásticamente por los artistas del 400; del mundo arquitectónico de un Massaccio, de un del Castagno o de un della Francesca. Ya no observa la vida en un bloque macizo, no la expresa como a golpes de luces cristalinas, ni la narra con colores claros y francos. Leonardo recurre a lo indefinido, a la vaguedad brumosa. Las formas viven en relación con las sombras que las ciñen; se bañan en la atmósfera que las envuelve.

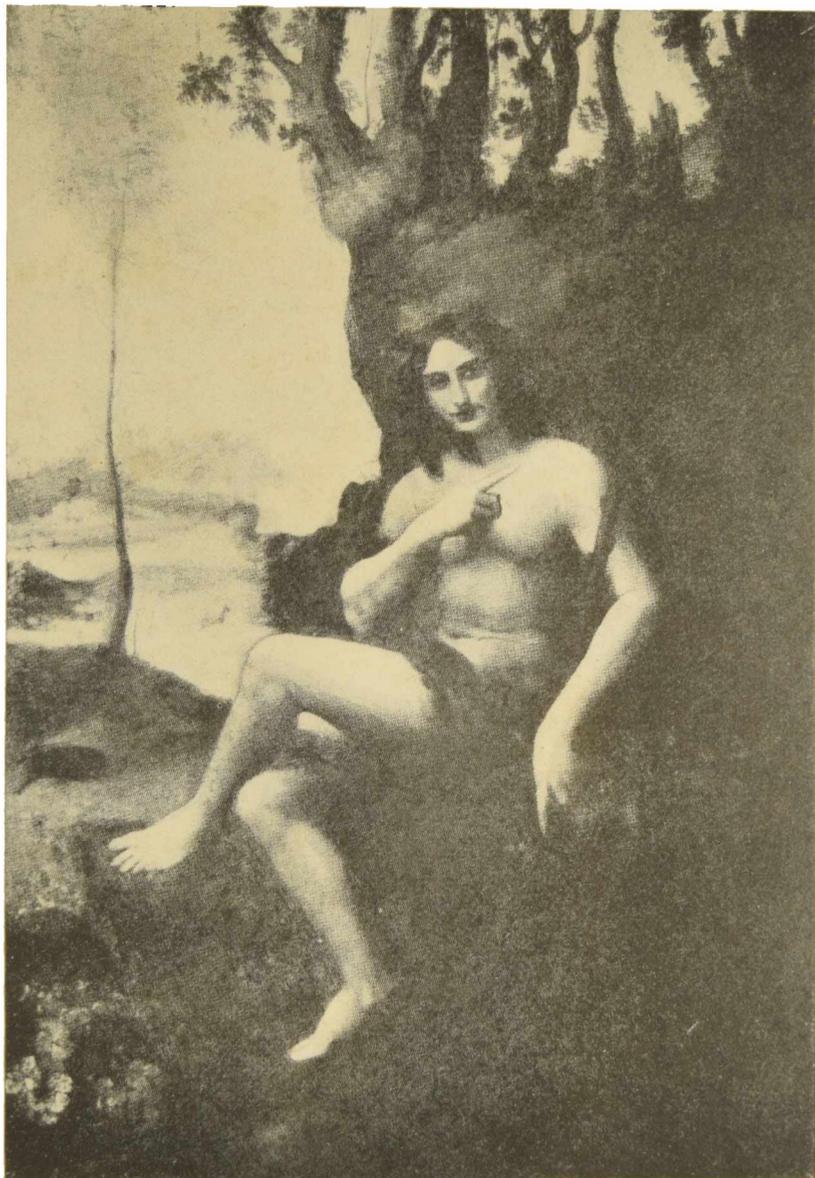
(1) PATER, *La Renaissance*, Trad. Roger-Cornaz, París, 1917, pág. 186.

(2) BAYER, *Léonard de Vinci*, París, 1933, pág. 161.

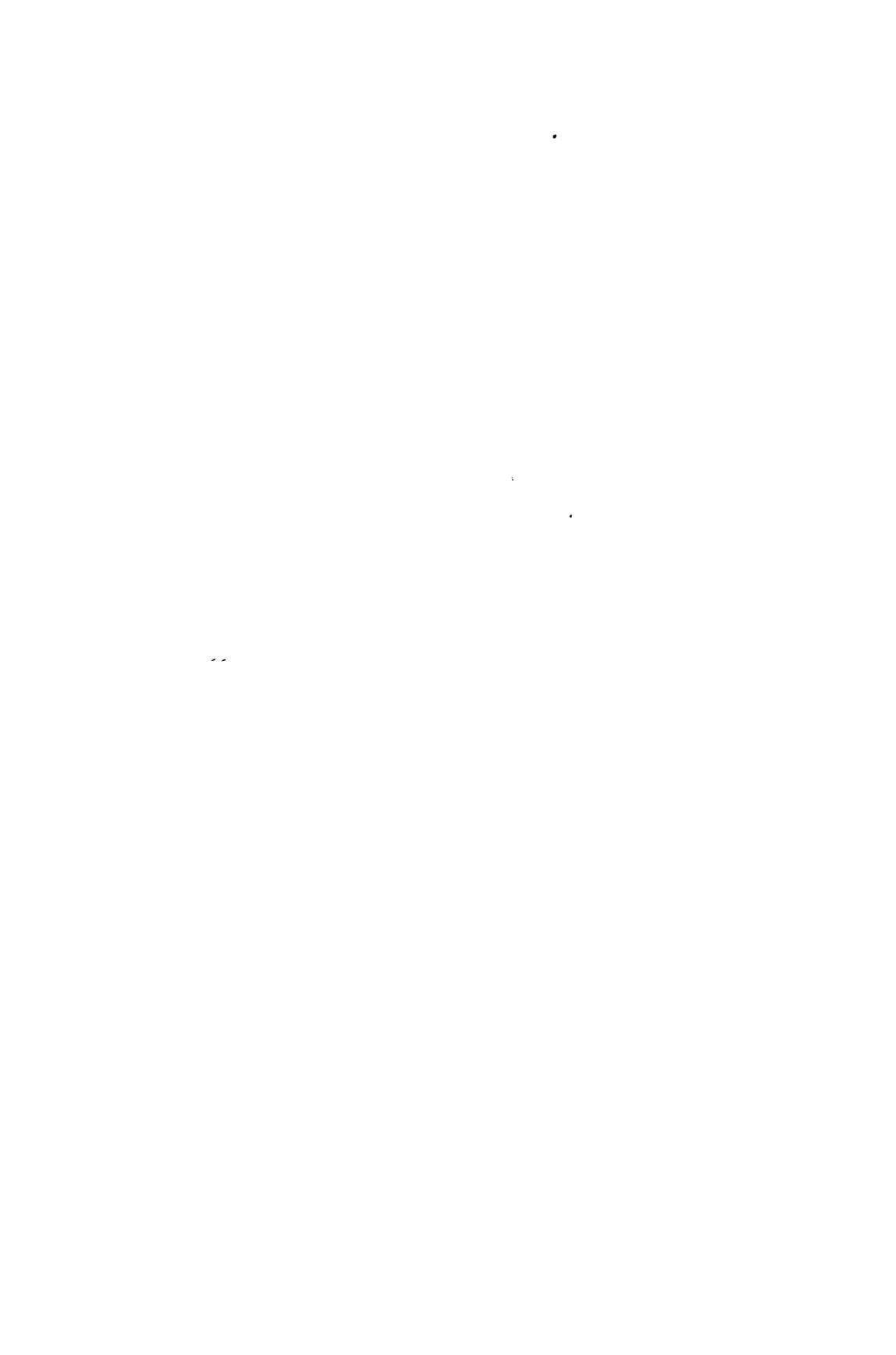
Esta técnica del claroscuro varía en Leonardo. Descubrimos en su arte cómo el desarrollo de todo un proceso evolutivo, que va, de sus primeras obras pictóricas a la última. En la *Adoración de los Magos*, el problema está ya bosquejado; hay un sentido contraste de partes claras y oscuras, principalmente en algunas figuras del primer plano que parecen pintadas con haces de luz. El cuadro como dice Venturi "es una fantástica escena de fuegos fatuos serpenteantes en la sombra nocturna". En la *Virgen de las rocas* la luz en el paisaje y en las figuras es todavía límpida, y límpida es también la sombra. Ambos elementos gozan aún de una vida independiente, pero el problema deslumbra ya a Leonardo. Usa los colores neutros, los tonos oscuros. Las cuatro figuras humanas participan ya del ensueño de la penumbra: los rostros de la virgen y del ángel, y los cuerpos de los niños tienen el reflejo metálico del bronce; se destacan sobre el fondo sombrío de las rocas bituminosas. En la *Gioconda* y en *Santa Ana* la tonalidad ambarina de las figuras se funde el paisaje acuoso, como entrevisto entre brumas. La penumbra borra los contornos, crea una atmósfera mórbida donde la línea desaparece, donde flota lo impreciso en una vaguedad sin límites. Pero en el *San Juan Bautista* — su última obra — Leonardo comunica al claroscuro una originalidad única e insospechada. El cuerpo del Bautista, de un modelado exquisitamente femenino, surge del negror de las tinieblas que lo absorben. El contraste es tan perfecto, la fusión entre la figura y la sombra es tan íntima que se diría un mármol de Praxíteles, puro, brillante, emergiendo de la oscuridad de la noche. Después de Leonardo sólo Rembrandt, llegará en algunos de sus cuadros a esa ciencia del claroscuro en que el genio del Vinci señorea.

2. *El Color.* — El problema del claroscuro se entronca en Leonardo con su nueva concepción del colorido. Raramente usa los colores claros que descubrimos en Ghirlandajo o Botticelli, ni el esplendor deslumbrante de un Benozzo Gozzoli, ni esa orgía magnífica de colores que encantaba a los venecianos.

Leonardo huye del centelleo del oro, de las telas brillantes, de las carnes translúcidas o de vivo resplandor. Usa con preferencia los tonos oscuros, los colores neutros, los matices



BACO
(Museo del Louvre, Paris).



borrosos. El azul desvanecido y el marrón denso en los paisajes (*Virgen de las rocas, Gioconda*); para las figuras, emplea tonalidades de ámbar y bronce como en la *Gioconda*, la *Virgen de las rocas* y *San Juan Bautista*; o rosados densos y azules difusos como en *Santa Ana y Baco*.

Todo revela en él, su ansia ardiente de realidad y ensueño; su tendencia a crear un arte fascinante, un mundo espectral en la atmósfera temblorosa, un dechado del más puro intelectualismo.

3. *La Anatomía.* — Leonardo poseyó un hondo sentido de la realidad. Si bien en su época predomina, el idealismo platónico, la tendencia al ensueño, Leonardo analiza, observa, escruta; tiene una visión clarísima de la vida real, se basa frecuentemente en la experiencia. Para llegar a pintar el cuerpo con fidelidad estudió pacientemente su anatomía, el juego de músculos y tendones, el movimiento de las articulaciones, la disposición ósea del esqueleto, la manera cómo la carne recubre los huesos formando líneas, curvas y ondulaciones. Durante toda su vida, la arquitectura del cuerpo humano fué motivo de análisis atento. Este estudio lo realizó prácticamente, analizando cadáveres. Estudió anatomía en los hospitales de Milán, realizó disecciones con criterio de sabio para llevar luego al arte el fruto de sus observaciones. Así confiesa en su Tratado: "Para tener verdadera noticia deshice más de diez cuerpos humanos, destruí miembros, reduje a menudas partículas toda la carne que en torno a las venas se encontraba, sin hacerlas sangrar. Y como un solo cuerpo no bastaba, utilizaba muchos hasta tener un conocimiento completo de lo que investigaba". Lo que se complementa con sus indicaciones teóricas cuando afirma que el pintor después de estudiar la anatomía humana debe evitar exageraciones para no restarle gracia a la figura, para no convertirse en pintor "legnoso" (*Tratado*, 122, 287, 316). Debe también el artista usar sombras y luces para enriquecer el relieve, el donaire y belleza del rostro (*Tratado*, 90) y suaves sombras en las deleitosas sombras hasta obtener gracia y hermosura sin par (*Tratado*, 287). La anatomía basada en la experiencia tiene fundamental importancia. Sus investigaciones le llevan a proyectar el plan de un tratado completo que comprendía los siguientes

capítulos: *De la medida universal del hombre; De ciertos músculos y de todos los músculos; De las articulaciones del hombre; Libro de los movimientos*. Y otros que revelan su tendencia al estudio de la fisiología, la locomoción, la función del corazón y del ojo, la anatomía comparada en relación con la física y la mecánica, como se advierte en los siguientes títulos: *El libro de los pájaros; Descripción de animales cuadrúpedos; Anatomía del caballo*.

Todos estos estudios están ilustrados con admirables dibujos que constituyen obras de inestimable valor artístico, donde el análisis se enriquece por la fuerza del movimiento, la justeza de las formas y la intensidad de vida de las figuras. Es esa impresión de síntesis magnífica de arte y ciencia la que producen los dibujos de Windsor.

Este realismo de anatomista y fisiólogo se trasparenta en su arte, en el verismo constructivo de los cuerpos, en la solidez que se advierte en el firme modelado de las figuras. Nada de la suavidad de retablo o camafeo de Fra Angélico, de la blandura de Ghirlandajo, de la fluidez de Domenico Veneciano, de la fuga luminosa de un Lippi o de la indecisión y el aplastamiento de Boticelli. En Leonardo aparece ante todo el constructor, el amador del relieve obtenido por el contraste con la atmósfera envolvente. Su arte se entronca al arte de Massaccio, Verrocchio, del Castagno, Pollaiuolo, es decir, a los maestros del volumen, de los planos vigorosos, de la línea firme, de los anatomistas. La técnica de Leonardo es una nueva visión del modelado entre Boticelli y Correggio. Leonardo llega al modelado por medio del relieve. Sus conocimientos anatómicos le permiten pintar las formas humanas con un arte impecable. La boca, las orejas, los ojos, las manos, el cuerpo, todo está pintado con la ciencia del sabio, pero con la gracia primorosa y el amor al detalle que recuerda a los orfebres cinceladores de vasos, o a los lapidarios que tallan un camafeo. Es esa misma visión científica hermanada al arte la que se descubre en las líneas sedosas de los rostros, en los cabellos ondulados, en las flores esparcidas entre la hierba, en el movimiento de las aguas, en el pasaje de las nubes.

Pero Leonardo no sólo pinta cuerpos anatómicamente perfectos, sino que transparenta en los rostros la vida espiritual del personaje, su estado de alma. En este sentido la sonrisa

es la expresión más original de su arte. Es una nueva forma de la gracia leonardesca, es una verdadera creación estética. Si se exceptúan algunas figuras en cuyos rostros Boticelli pone una voluptuosa sonrisa, los pintores del cuatrocientos no se valieron de este recurso sutilísimo. En cambio, en la escultura en mármol y bronce, en Verrocchio y Donatello la sonrisa florece en el rostro de las estatuas. Leonardo aprovecha las enseñanzas de sus precursores y por medio de la luz proyectada en la boca y los ojos obtiene la sonrisa que comunica al rostro anatómicamente perfecto: misterio, sugestión de ensueño, ansia secreta apresada en lo enigmático, vida interior, rica e insondable. La *Virgen de las rocas*, *Gioconda*, *Santa Ana*, *San Juan Bautista*, son las cimas de esta visión perseguida constantemente y obtenida en una ascensión triunfal hacia lo divino. ¡Y qué variedad, qué riqueza de matices en esas cuatro expresiones! La sonrisa es de una pureza celestial que llega casi al éxtasis en la *Virgen de las rocas*; es melancólica, flúida, de encantadora gracia en la *Gioconda*; es apacible y llena de majestuosa nobleza en *Santa Ana*; es misteriosa, ambigua, faunesca, en el rostro de *San Juan Bautista* que esplende bajo la negra masa de su rizada cabellera. Nadie como Leonardo ha pintado la sonrisa que aletea en los labios, que centellea en los ojos. Esa expresión tenue, fugaz, de extremada delicadeza, comunica intelectualismo y sutileza al arte leonardesco. Es esta sonrisa de infinitos matices la que resurgirá más tarde, bajo el recuerdo de Leonardo, en los rostros ávidos de amor de las mujeres de Correggio.

Esa vida espiritual intensa, anima los retratos dibujados o pintados por Leonardo (*Estudio para una cabeza de Virgen*, *Estudio para la cabeza de Cristo*, *Isabel de Este*, *Cabeza de Santa Ana*, *Cabeza de mujer*, *Retrato de Lucrecia Crivelli* y los mismos rostros de la *Gioconda*, *Santa Ana*, *Baco* y *San Juan*). Es una serie admirable de verdaderos retratos. Junto a ellos, las obras de los más célebres retratistas: Rembrandt, Rafael, Durero, Holbein, etc., resultan pobres porque sólo reproducen "un instante del ser". En cambio en Leonardo por la suma de elementos reunidos y por la atmósfera de sugestión misteriosa que los rodea, nos expresan toda la vida psicológica en sus más complejos matices y variaciones que sólo su arte sutilmente maravilloso sabe armonizar.

En verdad si se estudia la pintura italiana desde los orígenes al 400 se advierte que los artistas — salvo rarísimas y mediocres tentativas — no habían revelado en los rostros de las figuras los matices cambiantes y huyentes del alma, ni la expresión de infinita gama de sentimientos que alientan en toda humana existencia, ni menos todavía, los sutiles, fugaces y misteriosos.

La inexpresividad rígida, el estatismo sin vida de la pintura bizantina predomina en Italia durante mucho tiempo. Cimabue rompe con esta tradición. Giotto continúa la obra animando sus personajes, pero la expresión de pasiones y sentimientos en los rostros es todavía simple, sin variaciones e imprecisa. Durante el siglo XV hay un progreso evidente debido a la labor cumplida por Massolino, Massaccio, Fra Angélico, Lippi, Ghirlandajo, Melozzo da Forli, pero el rostro no expresa aún con seguridad plena la vida emotiva del personaje, el drama de su alma.

Algunos artistas expresan la gracia, la adoración sincera, el éxtasis, la visión de un mundo supraterrrestre, pero los rostros no tienen mayor movimiento, los músculos faciales están casi inmóviles, con los mismos recursos técnicos se repiten los estados emotivos hasta la monotonía. Acaso se exceptúan: Fra Angélico que comunica a los rostros una purísima elevación mística, un éxtasis celestial; Piero della Francesca que traduce, como Miguel Angel más tarde, las variadas gamas del dolor, el terror y la angustia; Botticelli, que en los rostros de las figuras de la *Primavera*, pone movimiento delicado, voluptuosa sonrisa, tierna melancolía.

Pero Leonardo es como el resumen de todo este proceso y los rostros de los hombres y mujeres que pintó o dibujó, encierran las más infinitas riquezas de sentimientos y sensaciones, que van, de las más simples a las más complejas, a las más misteriosas y secretas, hasta ascender a la cima de un puro intelectualismo. El mismo ha compendiado esta tendencia de su arte en la célebre frase: la pintura es *cosa mentale*.

Leonardo llega a crear ese mundo de ensueño y de misteriosa poesía que es su pintura partiendo de la realidad. Todo su arte se basa en el más puro realismo, en la observación minuciosa del mundo que le rodea, en la visión experimental de la vida. Ama la naturaleza, imita sus formas, trata de descubrir

sus leyes, de escrutar su enigma. Se convierte en su guía espiritual. "La natura è piena de infinite ragioni che non fuorono mai in esperienza", exclama sabiamente. Lomazzo recuerda que Leonardo "no pintaba jamás el movimiento de una figura sin haberla estudiado primero, rasgo por rasgo, en la vida. Por medio de sus croquis obtiene la imagen de la naturaleza a la que agrega luego el efecto del arte, pintando a los hombres superiores a los vivientes". Esta búsqueda constante, esta tendencia a la verdad, se refleja esencialmente en sus dibujos. Allí reproduce el cuerpo humano, rostros, miembros, vestiduras, toda la vida y el movimiento de las cosas existentes. Eso explica también su maravilloso don de observación. Estudia a los hombres humildes cuando hablan o ríen; la expresión de los condenados que se dirigen al suplicio, los gestos que realizan al ser ejecutados. Busca afanosamente en la ciudad los tipos humanos que le servirán de modelo para los trece personajes de la *Cena*. Va en pos de hombres y mujeres a través de las calles, plazas y mercados para descubrir sus gestos, sus miradas y movimientos que reproduce en croquis rápidos de un verismo prodigioso. Contempla ávido de belleza a las mujeres hermosas de Florencia para descubrir un rasgo, o una actitud nueva que le servirá para su concepción de la belleza.

Pero este realismo no es nunca común, ni prosaico como el de algunos maestros primitivos. Se aparta siempre de lo trivial, sólo le cautiva lo raro, lo nuevo, que persigue a través de numerosos ensayos, como lo comprueban los cuatro años que emplea para pintar la *Gioconda*, los trabajos de observación previos a la ejecución de la *Cena*, los múltiples croquis para estudiar el movimiento del caballo para la estatua ecuestre del Conde Sforza. Todo lo que contempla lo transforma de acuerdo con su fantasía y su sensibilidad sutilmente refinada. Esto explica la lentitud con que trabaja sus obras; las pocas pinturas que ejecutó; los ensayos y experiencias que recuerdan al sabio que investiga. Pero el arte subsiste a través de la visión real porque su genio pone en las cosas algo de insondable que lo acerca a lo increado. O como dice Séailles que ha penetrado sutilmente la esencia del espíritu de Leonardo: "Sólo el artista sobrepasa la naturaleza imitándola, porque a las formas que constituyen la belleza y ornamento del mun-

do, agrega formas nuevas donde se revela un alma más claramente consciente de las armonías divinas" (1).

4. *Paisaje*. — El problema del claroscuro se relaciona íntimamente con la nueva visión del paisaje que ofrece Leonardo. Su primera obra es en este sentido un dibujo que data de 1473, en donde por medio de luces y sombras ofrece la perspectiva de un terreno sembrado de colinas, campos y bosques. En este croquis está ya lo esencial del Leonardo paisajista: amor al detalle, reflejo de la realidad, atmósfera de ensueño. En sus creaciones parte de la realidad, estudia el paisaje con criterio científico. Teóricamente primero, refiriéndose a la constitución del terreno, a la variedad de los estratos minerales, a los fósiles, a las formaciones geológicas en sus manuscritos. Luego pasa a la naturaleza y pinta de acuerdo con las ideas que expone en páginas admirables: "Los paisajes se deben representar de manera que los árboles aparezcan medio iluminados, medio en las sombras; pero mejor es pintarlos cuando el sol está velado por una nube, pues entonces los árboles se iluminan con la luz universal del cielo y la sombra universal de la tierra y son más oscuros en las partes que están más cerca del medio del árbol y de la tierra" (*Tratado*, 80).

Igual procedimiento emplea en la pintura de paisajes rocosos tan abundantes en sus pinturas. En la *Virgen de las rocas*, *Santa Ana*, *Gioconda*, *Baco*, el escenario es de piedra. El mineralogista ofrece un cuadro variadísimo de masas de rocas, donde se observan arrecifes que dividen las napas de agua; crestas abruptas o en zig-zag; grutas erizadas de estalactitas. conos de rocas gigantescas a través de cuyas aberturas luminosas se divisan lejanías veladas en la penumbra de los crepúsculos.

Leonardo paisajista ama los panoramas amplios, las grandes líneas ondulantes que recuerdan su visión de los Alpes. Caracoles y conchas marinas centellean en la arena; las rocas están cubiertas de hierbas verdosas; el suelo de flores que inclinan sus corolas palpitantes de luz en la sombra. Estas flores están pintadas con exquisita delicadeza, con fraternal cariño: ciclámenes, jazmines, eglantinas, violetas. Son las flo-

(1) SÉAILLES, *Léonard de Vinci*, París, 1912. pág. 494.



LEDA

Según una copia — (Galería Borghese, Roma).

res que estudió Leonardo minuciosamente en sus dibujos, pétalo por pétalo, detalle por detalle, para lograr un todo frágil y sensible. Todo está observado con exactitud: las formas de las cosas, la gradación de la luz en el horizonte, la coloración desvanecida de los cielos crepusculares. Todo está visto por el sabio, pero evocado por el artista de sensibilidad estremecida, que revela su curiosidad inagotable, su simpatía ebria de ternura hacia la naturaleza.

“Pero como Mantegna, Leonardo cree, que la representación de la naturaleza simple no ofrece interés suficiente. Busca lo que es extraño, reúne sin gran verdad en una misma obra singularidades pintorescas que llaman la atención del contemplador” (1). Es de esta concepción estética que deriva — a pesar de su realismo escrupuloso y científico — su amor a lo raro en la pintura de paisajes, sus extrañas perspectivas aéreas, sus fondos fantásticos y ese ambiente de fantasía y ensueño que rodea a sus personajes. Leonardo fiel a su principio puso en todas estas evocaciones la más exquisita fineza de su arte, la más delicada fantasía de poeta que descubre la hermosura del mundo de las formas.

Corot le llamó por esta causa “padre del paisaje moderno”. Y es cierto, por la manera de armonizar las figuras humanas temblorosas con el mundo de la naturaleza circundante, como por el empleo de tonos rosados y azules desvanecidos, presagia ya las visiones exquisitas de Corot, Turner y Watteau.

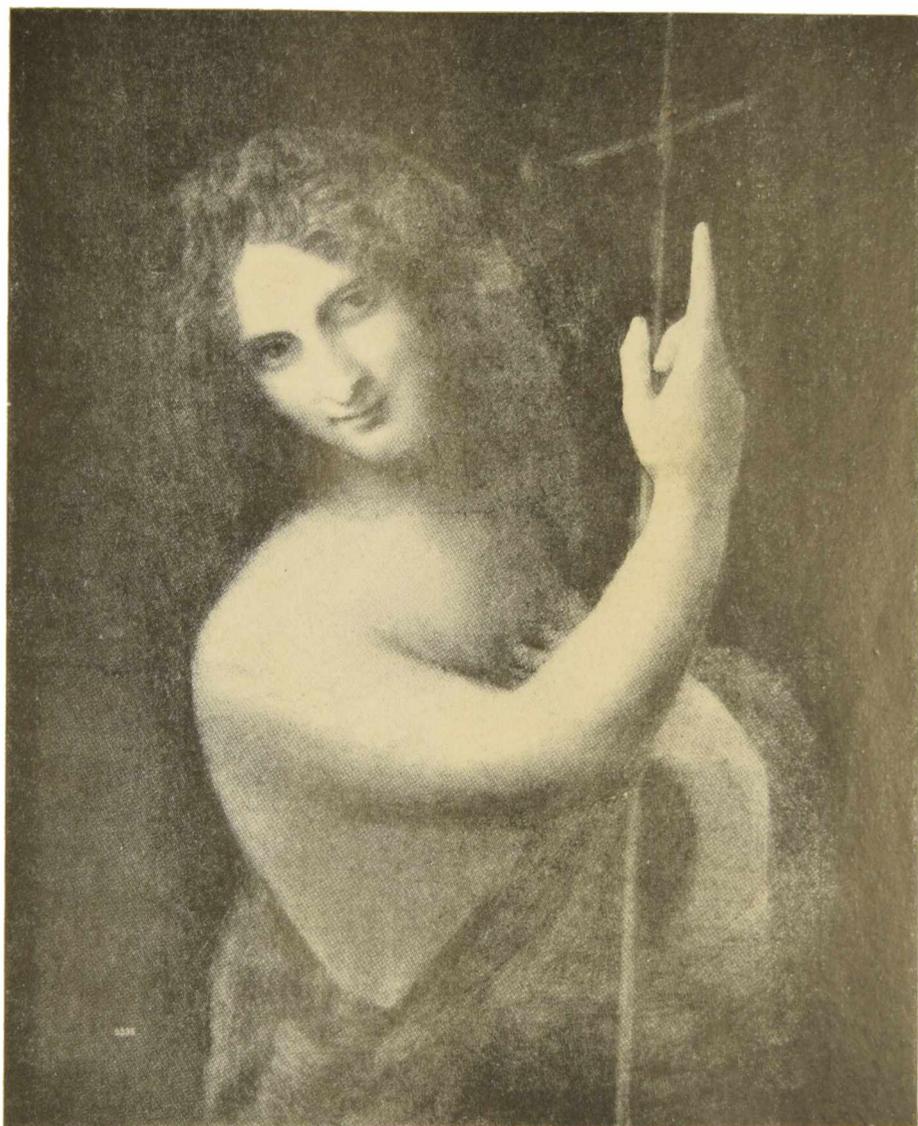
5. *Composición.* — En Leonardo la correspondencia rítmica entre las líneas y las figuras tiene un valor sinfónico, es de esencia puramente musical. Si el conjunto alado de líneas de un templo griego nos induce a afirmar que el arquitecto ha esculpido el aire o petrificado la luz, las pinturas de Leonardo semejan la anotación plástica de una melodía. En el 400 los pintores emplean la línea ondulante, indecisa, que culmina en Verrocchio, Lippi y Boticelli, que son los artistas más próximos al arte del Vinci. Leonardo prolonga esta corriente estética del arabesco, pero encrespa la línea, la deshace, la hace penetrar en la atmósfera del esfumado, la funde en el fuego de luces y sombras. Luego organiza líneas y figuras, ordena como un arquitecto, impone armonía al caos.

(1) MICHEL, *libr. cit.*, pág.

Cada una de sus obras es la victoria del orden, es la revelación de una euritmia nueva y sapientísima, que desconocieron sus antecesores. Su genio plástico, su sentido inimitable de la ordenación, su ritmo móvil, se advierten en obras de una sola figura como *San Girolano* y la *Gioconda*. Cuando son dos las figuras como en *Leda* el movimiento es más amplio, la cadencia más prolongada, el balanceo de ola más ondulante, principalmente en el cisne que se une al cuerpo de Leda en líneas serpentinadas, huyentes, de un triunfal arabesco.

Pero cuando son tres o cuatro las figuras, la técnica de la composición de Leonardo, su ritmo ordenador, llega a una perfección cumbre. Tal sucede en la *Virgen de las rocas* y en *Santa Ana*. Emplea entonces un recurso geométrico, se vale de la forma de la pirámide para disponer las figuras; da un valor preponderante a la figura central en quien concentra todo el dinamismo de la construcción. Esa figura es el vértice del triángulo, es el centro de la simetría. Esta simetría que parece no existir a primera vista, es perfectísima en Leonardo; la obtiene por recursos técnicos propios de su arte. En la *Virgen de las rocas*, la Virgen apoya su mano derecha en el hombro de San Juan; la izquierda, abierta, se extiende sobre la cabeza del niño Jesús uniendo así todas las figuras en un mismo centro de atracción, formando un todo armónico, en un mismo plano. En *Santa Ana*, la figura vértice es la Santa que permanece en un reposo calmoso. En sus faldas sostiene a la Virgen, que con ímpetu rápido toma con las manos al niño Jesús que se apodera del cordero. Hay toda una línea sinuosa que parte de Santa Ana, eje de la composición, y se proyecta hasta el animal inocente; una línea que va de la figura mayor a la menor. Es toda una oscilación inestable, un ritmo de ondas que avanzan, una cadencia de danza. Se diría la nota musical que parte vibrante, plena de sonido, para extinguirse en un lejano eco. Esta tendencia al ritmo se acrecienta en el cuadro por el contraste entre la calma estática de la Santa, modelo de plasticismo sereno, y la flexibilidad alada, el ritmo de *berceuse* de María, el Niño y el Cordero. El ansia de equilibrio y su audaz fantasía llevan a Leonardo a construir así una oscilante pirámide humana, viviente, a base de finas líneas y colores suaves.

Mas el problema de la composición llega en el maestro a



SAN JUAN BAUTISTA
(Museo del Louvre, Paris).

su máximo de esplendor rítmico, de armonía geométrica en la *Cena*. En esta maravillosa obra donde se constata la gracia ordenadora de Leonardo, su potencia inventiva en oposición a Giotto, del Castagno, Ghirlandaio, que habían colocado a sus personajes uno junto al otro, aislando a Judas. Leonardo aísla a Jesús y dispone a los doce discípulos en cuatro grupos de tres. Maneja los conjuntos tripartitos con un ritmo grandioso de marea, los balancea. Es el músico que pone armonía a los sonos más adversos. Cada grupo tiene una intensa vida aislada, pero la correspondencia del conjunto nace de las inclinaciones de las cabezas, de los brazos tendidos, del dinamismo dramático de la acción que converge hacia Cristo. Para obtener esta plenitud viviente de figuras distribuidas en grupos de tres, Leonardo despliega una incalculable riqueza técnica. La línea ondulante, de flexibilidad alada, que crea el grácil arabesco; la múltiple variedad de actitudes plásticas de cada apóstol para expresar un estado de alma; la ciencia prodigiosa del claroscuro, esa luz atenuada, muelle, aterciopelada que llega del exterior y espolvorea como aguanieve sobre el extremo derecho de la sala, dejando en una penumbra violácea el lado izquierdo, donde Judas acecha; el magistral virtuosismo no sólo de la perspectiva lineal, sino de la aérea que le permite crear esa vasta sinfonía humana donde la ley del número en su intangible pureza, reina soberana.

La forma de composición en forma de pirámide que descubre Leonardo será un recurso técnico que emplearán luego muchos pintores del Renacimiento. Reaparecerá en la *Virgen del cardenal*, en la *Bella jardinera*, en la *Virgen de la pradera*, de Rafael quien comunica a la forma piramidal una serenísima solidez constructiva; en la *Santa Familia*, de Miguel Ángel que reduce el grupo de figuras a una verdadera masa viviente donde predomina la fuerza unida a elegancia de las actitudes; en *Fra Bartolomeo*, la estructura de los grupos es maciza, llegando con frecuencia al énfasis atormentado y oratorio. En cambio el ritmo soberano, la armonía de los grupos y la ondulante euritmia que se advierten en vastas composiciones de Rafael como *La Escuela de Atenas* y *La Disputa del Santísimo Sacramento* son un vivo reflejo de la grandiosa potencia ordenadora que puso el Vinci en su *Cena*.

6. *El movimiento.* — El arte de Leonardo que parte de la observación de la realidad, del estudio de todo lo que existe en la vida, está dotado de un dinamismo extraordinario. No hallaremos en él nada de ese estatismo monótono que se descubre en casi todos los pintores anteriores. Leonardo retoma el problema del movimiento que apasionó a ciertos artistas del 400, como Massaccio, Ucello, della Francesca, Melozzo da Forlì y lo lleva a nuevas soluciones mediante el empleo del esfumado. En las notas que toma para pintar la *Batalla de Anghiari* aparece toda su riqueza técnica para evocar la vida mecánica. Los hombres en lucha, los brazos que se levantan, los puños que caen, los caballos en acción, encabritados, al galope, en revuelto tropel, son fuerzas vivientes. Lo mismo sucede en sus croquis cuando reproduce conductores de máquinas, caballeros, soldados, es siempre la misma vitalidad, el mismo ímpetu animador, como en las anotaciones de Rubens y Delacroix.

En sus pinturas en cambio se vale del claroscuro para acrecentar este movimiento vital. Las manos tendidas y la inclinación de los cuerpos en la *Virgen de las rocas*. La confusa agitación, el viviente tumulto de hombres y animales que se distingue en el segundo plano de la *Adoración de los magos*. El ritmo de la danza, la sensación de lo inestable y aligero de las figuras de *Santa Ana*. La impresión del movimiento en el reposo en la *Virgen* y las alas abiertas y el cuello ondulante de ansia voluptuosa del cisne, en *Leda*. Esa fluctuación de ola móvil que va de izquierda a derecha y viceversa en la *Cena*, que se obtiene por el movimiento de las cabezas, la inclinación de los bustos y los brazos tendidos o las manos levantadas. Y hasta advertimos ese dinamismo en *San Juan Bautista*, donde Leonardo tuerce en la sombra la figura del apóstol que tiembla como una llama en la tiniebla.

Pero esta vida móvil no aparece sólo en las criaturas humanas, palpita en todas las cosas. En las largas y ensortijadas cabelleras; en las finas manos largas, llenas de estremecimientos; en las vestiduras ondulantes, que se ahuecan, se encrespan, se despliegan muellemente; en esas telas y sedas que gozan de la impalpable consistencia de las espumas; en los velos que cubren las testas de las vírgenes, gasas que caen con la tácita ligereza de una nieve cernida.

La misma técnica se descubre en el paisaje. Se siente el pasaje de las nubes; la palpitación de la niebla que huye; las corrientes acuáticas; el vaivén de las olas; la línea sinuosa de las ondas en cuya orografía descubriría, acaso Leonardo, la ondulación de los cabellos y la luz de la sonrisa que pone en los rostros de sus criaturas. Este movimiento intenso se descubre asimismo en las masas de rocas caladas como encajes, llenas de picos, aristas, curvas huyentes que ascienden hasta el horizonte; en los árboles, las flores y las hierbas que parecen absorber la luz, que se agitan en el aire, que fulgen en la sombra o se inclinan con tremulante gracia como acariciadas por invisible viento.

Leonardo puebla todo el universo que crea de intensa vida. La materia orgánica trasparente en su pintura toda la fuerza que la anima, todo el soplo vital que la gobierna.

IV. EL GENIO DE LEONARDO. — Leonardo de Vinci pertenece a esa rara categoría de "hombres universales" como Platón, Aristóteles, Miguel Angel y Goethe, extraordinarias organizaciones humanas, verdaderas enciclopedias que asombran por la riqueza de sus dones, la multiplicidad de sus aptitudes y la suma de conocimientos que poseen. Esta inmensa sabiduría de Leonardo desorientaba a sus contemporáneos que veían en él, la presencia de un misterio, la revelación de un milagro, por cuyo motivo Lomazzo le llamó "el mago". Es esa misma impresión fascinante la que arranca este grito a Benvenuto Cellini: "no existe hombre más extraordinario que Leonardo... es un ángel en carne".

Por la originalidad de su genio, por su curiosidad nunca satisfecha, por las nuevas posibilidades que abre al arte y a la ciencia y su espíritu moderno, Giordano Bruno denominaba a Leonardo "el hombre nuevo"; todo lo cual se compendia en las palabras de Edgar Quinet, quien descubría en la obra prodigiosamente variada de Leonardo, "las leyes del Renacimiento italiano y la geometría de la universal belleza".

Leonardo resume las más diversas facultades humanas, llega a la fraternización del arte con la ciencia. Su inteligencia analiza, su imaginación juguetea, su corazón se derrama en ternura. Se da íntegramente a la humanidad en sus manuscritos, en sus dibujos, en sus pinturas. Esta entrega de bienes, esta

donación sublime de la belleza creada, revela que su alma, como lo afirma Descartes, es generosidad purísima.

La multiplicidad de su genio lo lleva a sondear todos los secretos del universo; nada pasa inadvertido para su espíritu siempre alerta. Analiza todo lo que ve, escruta el misterio de las cosas, organiza lo que descubre. Su erudición y la variedad de sus conocimientos causan estupefacción, sobrepasan, casi, el límite de lo humano. Técnicamente le fascinan la perspectiva, el claroscuro, la anatomía y el movimiento, problemas que resuelve con magistral visión artística. Pinta o dibuja exquisitas figuras femeninas cuyas cabezas y manos parecen obras de un sutil orfebre; haces de luz que se proyectan sobre un muro en sombras; corceles que piafan en confuso desorden; la orografía de un pájaro sorprendido en su vuelo; la curva que describe un insecto en el aire o un molusco en la arena; la ondulación del agua, su agitación, el drama de su vida móvil; los arabescos de la espuma; el tiemblo del árbol en el crepúsculo; la fantasía del fuego en la llama que asciende imponderable.

Nadie sintió como Leonardo el goce de descubrir, la ebriedad de conocer, de llegar a una multiforme sabiduría. Adora el cuerpo humano, lo glorifica en sus dibujos y pinturas. De esto derivan sus estudios anatómicos, su deslumbramiento ante las formas perfectas, su amor a la arquitectura humana. La organización del cuerpo le parece tan maravillosa, que afirma, que el alma aunque es cosa divina se separa siempre apenada del cuerpo donde mora. Y agrega: "Creo que sus lágrimas y su dolor son razonables". Estudió con veneración el cuerpo; en sus obras artísticas se detuvo principalmente en las cabezas, las manos y la sonrisa. En sus dibujos descubrimos la ternura del niño, la gallardía del joven, la rigidez del anciano; el gesto brutal, en las caricaturas. En sus pinturas la delicadeza de la Virgen, la nobleza soberana de Cristo, la levedad alígera del ángel. Advertimos también el movimiento de danza reposada de las figuras; los cuerpos de formas mórbidas de Bacq y San Juan, sin esqueletos, como de concreción de rosa y nieve; las carnes con la blancura mate del marfil o el tono dorado del bronce. Las cabezas de mujeres de sus cuadros y cartones reflejan toda la timidez del eterno femenino, la delicadeza, la gracia airosa, apresada en lo que tiene de más fugaz y huyente.

en la sonrisa que es como un temblor luminoso de la boca y los ojos.

Su ansia de movimiento se manifiesta en los cartones para la batalla de Anghiari; en los ataques a las fortalezas con máquinas rarísimas que él mismo inventa; en las fuerzas desatadas de la tempestad; en el flujo y reflujo de las mareas como en la epopeya del diluvio. Y luego proyecta puentes, iglesias, fortalezas, cúpulas, murallas, carros de guerra, cañones, máquinas de ataque y hasta el plano de una ciudad, como así también portentosos trabajos hidráulicos y perforaciones en las montañas, canales, monumentos públicos y privados. Es entonces el ingeniero que trabaja. O es el escultor que funde en bronce, que cincela en mármol, que modela en terracota o levanta la grandiosa estatua ecuestre en memoria del duque Francisco Sforza. Es el genio en su creación multiforme, es el Proteo del Renacimiento. O como dice Pater: "Durante años fué para los que le rodeaban como quien escucha una voz imperceptible a los otros" (1).

En todo su proceso creador, Leonardo curioso, ávido de verdad, permanece fiel a la naturaleza, la acata respetuosamente, se impregna de realidad. No le hallaremos jamás extraviado en sueños metafísicos, sino siempre en análisis y experimentaciones racionales. Sus expresiones son concluyentes: "Todas sus creaciones han nacido bajo la simple y mera experiencia, la cual es verdaderamente maestra". "La naturaleza es hija de Dios".

El espíritu de Leonardo ama la realidad, busca con avidez en la naturaleza el principio de todo, pero gusta también perderse en el estudio de las cosas abstractas. Así se explican estas palabras en que el entusiasmo parece encerrado en fórmulas: "En el estudio de causas y razones naturales la luz regocija a sus contempladores. Entre los grandes efectos de las matemáticas, la certidumbre de la demostración es lo que eleva principalmente el espíritu de los investigadores. La perspectiva debe ser preferida a todas las otras disciplinas humanas, pues en ella la línea luminosa se une al método demostrativo".

Esta misma tendencia, este fervor por el análisis abstracto se descubre en su pasión por las matemáticas. Oigamos sus

(1) PATER, *lib. cit.*, pág. 175.

palabras: "Al pintor le es indispensable la matemática y una parte nobilísima de ésta, la perspectiva. No existe ninguna parte de la astrología que no se base en las líneas visuales y en la perspectiva, hija de la pintura, porque el pintor es aquél que por necesidad de su arte ha creado esa perspectiva. Esta no puede obtenerse sin líneas, pues en ellas se encierran todas las figuras de los cuerpos generados por la naturaleza, sin los cuales el arte del geómetra es nulo".

Si bien Leonardo habla despectivamente de los astrólogos y alquimistas, practica en cambio, el hermetismo y demuestra una constante inclinación por lo prodigioso y por el ilusionismo mágico. Emplea en sus manuscritos una curiosa forma de escritura, de derecha a izquierda, que hace muy difícil la comprensión del texto. Mezcla hierbas, barnices y colores raros para obtener pinturas desconocidas. Pinta en un escudo un monstruo pavoroso formado con unión de miembros de grillos, serpientes, mariposas, buhos y murciélagos, que envuelve en una atmósfera de fuego. Inyecta sustancias químicas en la corteza de los árboles para obtener frutos envenenados. Todo lo cual se acrecienta con la construcción del laúd de plata que tenía la forma de la cabeza de un caballo; los aparatos mecánicos para las fiestas; el autómatas que accionaba libremente, león que se abría y dejaba caer una lluvia de lises. Pero todas estas excentricidades, todos estos sueños de una fantasía brillantísima, no perjudican ni su método rigurosamente científico, de sutil analista que permanece intacto, ni su visión de artista que parte de la naturaleza circundante.

El ansia ardiente de belleza comunica a Leonardo una curiosidad insaciable. Busca desesperadamente lo bello con la obstinación encarnizada de un sabio. Su lema: *Hostinato rigore*, aplicado al arte, encierra todo el drama íntimo de la creación leonardesca. Los dibujos, croquis y manuscritos que se conservan en el British Museum, el Louvre, la Biblioteca de Windsor y los museos de Brera y Offizi, nos revelan sus búsquedas obstinadas, sus ejercicios y ensayos preparativos a la obra perfecta. A través de las palabras de los manuscritos o de las líneas purísimas de los dibujos, presentimos sus inquietudes, que van de la desesperación y la angustia, hasta el goce del hallazgo. Se asiste a todo el proceso de un espíritu que medita, a la transparente claridad de una vida a quien

consume el pensamiento, porque Leonardo como muy bien lo dice Goethe, “pensó hasta el agotamiento”.

Este deseo de belleza explica asimismo la lentitud desesperada con que trabaja; los retoques sucesivos de sus cuadros; el abandono de algunas obras; sus combinaciones químicas y sus ensayos acerca del color hasta tal punto que viéndolo destilar aceites y elegir hierbas para preparar curiosos barnices, León X exclama amargamente: “¡Ah, este hombre no hará nada, pues se ocupa de la terminación de la obra, antes de pensar en su comienzo!”

Palabras que hablan de la inquietud del artista a quien nada satisface. Leonardo no se calma nunca, persigue lo inalcanzable, lo que sabe que jamás hallará en la pintura. Esto explica los diez años que trabaja en la *Cena*, el frecuente abandono de su labor iniciada, sus largas épocas de descorazonamiento, su búsqueda obstinada de tipos humanos; los cuatro años de desasosiego que tarda en pintar la *Gioconda*; el no haber dado el toque definitivo a cuadros como *Santa Ana y Baco*, donde se advierte la colaboración de un discípulo, acaso Marco de Oggione; el abandono de la pintura mural que debía evocar la *Batalla de Anghiari*; la creación de ese mundo pintoresco que es *San Juan Bautista* — su última obra — donde el espíritu innovador del Vinci ante la imposibilidad de alcanzar la belleza anhelada, parece refugiarse en una impalpable visión de ensueño, de misteriosa magia.

Por eso sus dibujos con sus líneas sutiles, la fugacidad de sus toques, la espumosa ondulación de sus contornos, están más cerca de su escrupulosa persecución de lo bello, de su anhelo de perfección acabada. Sin colores, parecen hechos de luz, de aire tembloroso. Su *Estudio para la Cabeza de Cristo*, es de una tal fineza de trazos que semeja una obra supraterestre. Los dibujos de Leonardo son como lo recuerda Venturi, “la más fascinante creación de su genio, la confidencia íntima que su volátil fantasía se hizo a sí misma”.

Vinci vivió la vida de Florencia, captó la sutileza de los espíritus contemporáneos, la inteligencia vivaz que acariciada por el neoplatonismo analiza las cosas y los seres hasta llegar a la quintaesencia; el amor a la línea incisiva, flexible, ondulante. Tradujo esa fascinación de la Ciudad de las flores en misterios plásticos llenos de sugestión, de gracia magnética, de

puro intelectualismo, que dejan en el alma una resonancia indefinida.

Poseyó, sin embargo, una libertad absoluta de pensamiento, no buscó consolación en la religión como tantos de sus contemporáneos, ni se hizo arrastrar por la vehemencia fanática de un Savonarola, cuyo verbo de fuego fascinó a muchos artistas y pensadores de Florencia. Leonardo trató de escrutar el Universo en su totalidad infinita, como sabio y como artista. Pero a medida que él avanza, la distancia que lo separa de su sueño, se hace mayor ⁽¹⁾. Su tragedia espiritual, su inmenso naufragio, nacen de la desarmonía entre sus aspiraciones creadoras y la imposibilidad de realizarlas. Es el drama eterno entre la realidad y lo soñado. Leonardo lo comprendió plenamente. De allí deriva que este maestro admirado por todos los contemporáneos, protegido por los príncipes, halagado por los religiosos y venerado por sus discípulos, estuviera siempre insatisfecho, en continua revuelta consigo mismo, abandonando las obras antes de terminarlas. En esa melancolía que le asedia, esa inquietud, que le lleva, a veces, al grito: "*Dove me poserò?*" "*Leonardo mio, perchè tanto penate?*" Y la frase inmortal que compendia toda su ansia insaciable de sabiduría: "Cuando más se conoce, más se ama".

Leonardo ejerció sus actividades en todos los dominios de la ciencia y el arte. Estaba dotado de una potencia creadora que desconcierta, que se aproxima al misterio, que lo acerca a lo divino. Fué pintor, músico, escultor, arquitecto, biólogo, matemático, anatomista, ingeniero, filósofo. Sus palabras: "La música es la revelación de lo invisible", parecen una definición de su genio, imagen de lo divino. Persiguió la síntesis total como su contemporáneo Juan Battista Alberti. Leonardo fué discípulo de Arquímedes y Euclides, creó el método y el pensamiento moderno. Estudió todas las ciencias. Analizó la estructura del cuerpo humano; el vuelo de los pájaros, las leyes de la fisiología, las funciones del corazón. Fué precursor de la aviación y de la navegación submarina. En la ciencia del método se adelantó a Descartes; en metodología, a Bacon; en hidráulica a Castelli; en las leyes de la gravedad a Galileo. En Astronomía sufre la influencia de Paolo Tos-

(1) SÉAILLES, obra citada, pág. 172.

canelli, pero descubre la luz cinérea de la luna. Estudia las aguas, las piedras, los fósiles, las flores y las plantas, descubriendo en todo relaciones, similitudes y paralelismos que la ciencia moderna confirma más tarde.

El caso de Leonardo es único en la historia del pensamiento. Da la impresión de una cima inaccesible dorada por un resplandor ultra terrestre.

El arte maravilloso de Leonardo de Vinci ejerció influencia no sólo en sus discípulos e imitadores como Lorenzo di Credi, Ridolfo Ghirlandajo, Marco de Oggiono, Cesare de Sesto y Bernardino Luini, sino en la técnica de grandes maestros de su tiempo. Verrocchio toma algo de la línea sinuosa y la graciosa ternura de Vinci. Fra Bartolomeo emplea las medias tintas, modela en los fondos de tono plumizo, en una penumbra de niebla desvanecida en tiernas gradaciones. Recuerda en mucho la tonalidad de los venecianos, pero posee el fascinante misterio de la técnica leonardesca. Miguel Angel, en contacto con las obras de su rival atempera su violencia, flexibiliza las formas; envuelve en una atmósfera de melancólica ternura a sus criaturas, principalmente en la *Creación de la mujer*, o en la *Sibilia*, que tiene ya la sonrisa creada por Leonardo. Andrea del Sarto, deslumbrado por el pintor de la *Gioconda*, enriquece sus cuadros con grises y violetas temblorosos, atenúa los relieves, hunde las figuras en la seda de la sombra cálida y ondulante. Rafael se apodera del ritmo grandioso de la *Cena* para hacerlo penetrar en la euritmia de muchas de sus composiciones; dulcifica los contornos, abre para el paisaje un horizonte sin confines, de perspectivas huyentes como Leonardo en la *Virgen de las Rocas*, *Santa Ana* y la *Gioconda*. Correggio poeta de la gracia femenina, emplea de nuevo el sfumato ennoblecido por Leonardo. Mezcla en la atmósfera el mórbido tono opaco del terciopelo con el centellante lucir de la plata. Sus figuras emergen de los fondos oscilantes en un serpentear de líneas voluptuosas, de ondular de encajes o de espumas. Correggio, parte del gran arte del maestro de la *Gioconda*, pero anuncia ya una nueva gracia que hechizará a los pintores de los siglos XVI y XVII.

JOSÉ R. DESTÉFANO.

BIBLIOGRAFIA

- J. BURCKARDT, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Trad. Schmidt, Paris, 1885.
- R. BAYER, *Léonard de Vinci*, Paris, 1933.
- L. BORDES, *Vingt leçons d'histoire de l'art*, Paris, 1927.
- G. CAROTTI, *Leonardo da Vinci pittore, scultore, architetto*, Turín, 1921.
- J. CHARBONNELL, *La pensée italienne au XVI siècle*, Paris, 1919.
- CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura in Italia*, Florencia, 1875-1908.
- B. CROCE, *Leonardo filósofo*, Milán, 1910.
- M. CERMENATI, *Leonardo in Valtellina* (Istituto di Studi Vinciani in Roma), 1919.
- P. DUHEN, *Etudes sur Léonard de Vinci*, 3 vol., Paris, 1906, 1909, 1913.
- L. DOREZ, *Léonard de Vinci au service de Louis XIII et de François I* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
- G. D'ADDA, *Leonardo da Vinci e la sua libreria*, Milán, 1873.
- E. FAURE, *Histoire de l'art. La Renaissance*, Paris, 1922.
- T. KLINGSOR, *Léonard de Vinci*, Paris, 1930.
- LAFENESTRE, *La peinture italienne jusqu'à la fin du XV siècle*, Paris, 1900.
- E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, 1889-91.
- E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, 1899.
- E. MAC CURDY, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1904.
- V. MALAGUZZI, *La corte di Ludovico il Moro*, Milán, 1915-17.
- C. MAUCLAIR, *Léonard de Vinci*, Paris.
- E. MICHEL, *Le dessin chez Léonard de Vinci*, Paris, 1908.
- E. MICHEL, *Histoire de l'art. La Renaissance*, tomo IV, Paris, 1908.
- M. MIGNON, *Le naturalisme de Léonard de Vinci* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
- E. MILLOSEVICH, *Leonardo e la luce cinerea* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
- W. PATER, *La Renaissance*, Trad. Roger-Cornaz, Paris, 1917.
- PELADAN, *Léonard de Vinci, Traité de la peinture*, Paris, 1899.
- PELADAN, *Léonard de Vinci, Traité du paysage*, Paris, 1914.
- G. POGGI, *Leonardo de Vinci, pittore*, Boloña, 1920.
- F. T. PERRENS, *Histoire de Florence depuis le Médicis*, Paris, 1888.
- A. DE RINALDIS, *Storia dell'opera pittorica di Leonardo da Vinci*, Boloña 1926.
- A. DE RINALDIS, *Il sorriso di Leonardo* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
- G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, Paris, 1892.

- G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci*, Paris, 1912.
O. SIRÉN, *Léonard de Vinci*, Paris, 1928.
E. SOLMI, *Leonardo da Vinci*, Florencia, 1900.
A. SCHIAPARELLI, *Leonardo ritrattista*, Milán, 1921.
R. SCHNEIDER, *La peinture italienne des Origines au XVI^e siècle*, Paris, 1929.
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Vol. IX, Parte I^a, Milán, 1925.
A. VENTURI, *Leonardo da Vinci, pittore*, Boloña, 1920.
L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1920.
A. VENTURI, *Rapporti d'arte tra Raffaello e Leonardo* (Istituto di Studi vinciani in Roma), 1919.
P. VALÉRY, *Introduction a la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, 1919.
P. VILEY, *Les Sources d'idées au XVI^e siècle*, Paris, 1914.
H. WOLFFLIN, *L'art classique*, Trad. de Mandach, Paris, 1911.

EL LENGUAJE DE FRANÇOIS VILLON

I

SUS FUENTES

Villon pudo leer, sin duda, algunas novelas de las llamadas "antiguas" por la Edad Media, pero seguramente le habría costado gran esfuerzo comprenderlas. Una prueba evidente de ello es su "Ballade en vieil langage francoys" que atestigua una perfecta ignorancia de las formas arcaicas. No tenía, pues, ninguna familiaridad con esa gran literatura de los siglos XII y XIII que dormía ya en los manuscritos. Un libro de aquella época, precisamente el que marca su final, había permanecido en pie gracias a los remozamientos de forma que le aseguraron su gran éxito: el "Roman de la Rose". Villon estaba penetrado de él. El "Roman de la Rose" ha ejercido una acción poderosa, dominante y decisiva sobre Villon. La originalidad y la audacia de la concepción de Jean de Meung, enemigo de los monjes y de los hipócritas; sus ideas amplias y profundas; la preponderancia que concede a la razón, eran otros tantos rasgos que respondían perfectamente a la naturaleza de Villon. Las consideraciones que Jean de Meung había hecho sobre el amor, la muerte, la fortuna, las sátiras contra los monjes y las mujeres, los lamentos sobre la fuga del tiempo, los discursos filosóficos sobre la riqueza y la pobreza, fueron señalados por Villon en la obra de su predecesor, pero expresados por él de una manera nueva y personal.

Villon imita con mucha frecuencia el "Roman de la Rose"; a veces lo nombra:

test. XV. *Et, comme le noble Romant
de la Rose dit et confesse
en son premier commencement . . .*

En primer lugar, Villon imita este comienzo:

“Il y a bien cinq ans ou plus, alors que j'étais dans ma vingtième année” . . . dice más o menos el “Roman de la Rose”. Y el “Testament” de Villon empieza:

test. I. *“En l'an de mon trentiesme aage” . . .*

Se nota aquí una reminiscencia evidente de los primeros versos de Lorris.

Guillaume de Lorris pasea por el campo, una mañana de mayo; llega al jardín de Amor rodeado de muros altos, sobre los cuales están representadas las figuras más horribles de la vida: Vergüenza, Felonía, Vejez, Odio, Codicia. He aquí el retrato que hace de Vejez:

*Après fu Viellece portraite,
Qui estoit bien un pié retraite
De tel come ele soloit estre,
A poine qu'el se pooit paistre,
Tant estoit vieille e redotee,
Mout estoit sa biauté gastée
Mout estoit laide devenue.
Toute sa teste estoit chenuie
E blanche com s'el fust florie,
Ce ne fust mie grant morie
S'ele morist, ne granz pechiez,
Car toz ses cors estoit sechiez
De viellece e aneientiz.
Mout estoit ja ses vis flestiz,
Qui fu jadis soés e plains,
Or estoit toz de fronces plains.
Les oreilles avoit mossues,
E toutes les denz si perdues
Qu'ele n'en avoit mais nes une.*

En su Balada: “Les regrets de la belle Heaulmiere”, Villon dice:

LI. *“Qu'est devenu ce front poly,
Cheveux blons, ces sourcils vouldiz
Grant entroeil, ce regart joly,
Dont prenoie les plus soubtilz.
Ce beau nez droit grant ne petiz,
Ces petites jointes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traictiz.
Et ces belles levres vermeilles?”*

LIV. *“Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcilz cheus, les yeulx estains,
Qui faisoient regards et ris
Dont mains marchans furent attains,
Nez courbes de beaulté loingtains,
Oreilles pendantes, moussues,
Le vis pally, mort et destains,
Menton froncé, levres peaussues!”*

La semejanza de los dos retratos es perfectamente visible. Villon, al componer su Balada de la “Belle Heaulmiere”, ha seguido de cerca el pasaje citado de Lorris.

Dice Villon en otra parte del “Testament”:

test. XXXIX. *Je cognois que poures et riches
Sages et folz, prestres et laiz,
Nobles, villains, larges et chiches,
Petiz et grans, et beaulx et laiz,
Dames a rebrassez colletz,
De quelconque condicion,
Portans atours et bourreletz,
Mort saisit sans excepcion.*

Esta parte ha sido imitada también de Lorris cuando éste habla de la crueldad del tiempo que pasa sin volver jamás y de la despiadada muerte que nos lleva a todos.

Se podría citar otros trozos de la obra de Villon donde se nota la influencia del “Roman de la Rose”. En las baladas de “Dames du temps jadis” y de “Seigneurs du temps jadis”, Villon ha tomado el cuadro y hasta los personajes de la obra citada: Esbaillart y Hellois, en la primera, Artus de Bretagne y el “Preux Charlemaigne” en la segunda. Pero en estas dos baladas hay algo mejor que el cuadro y los personajes de Jean de Meung. El mérito de Villon, su originalidad y su gracia de

espíritu están, principalmente, en los refranes que repite al final de cada estrofa: “Mais ou sont les neiges d’antan?” en la primera, tan bien elegido y apropiado a la belleza fugitiva que se desvanece en tan pocas horas. No se encuentra en su predecesor esta forma de estribillo que constituye toda la belleza formal de la composición y que se aplica muy bien aquí, puesto que se trata de mujeres y de bellezas célebres. “Mais ou est le preux Charlemagne?”, en la segunda, después de una serie de preguntas en que intervienen los papas, los reyes, los duques, los altos personajes. Carlomagno es el personaje que cubre toda la Edad Media con su sombra; cuando Villon se pregunta: “mais ou est le preux Charlemagne?” expresa con elocuencia perfecta este pensamiento: “si Carlomagno ha desaparecido, todos los otros personajes que son inferiores, bien han podido morir también”.

Las reminiscencias de la obra de Lorrís y de Meung se multiplican en el curso de la lectura de las poesías de Villon. Conviene anotar, sin embargo, que Villon imita adaptando siempre lo que toma a su época, a los gustos del momento y, sobre todo, a su inspiración y gusto personales.

Aparte del “Roman de la Rose” y, entre los modernos, Villon debe algo a Charles D’Orléans, cuya influencia se ve en este pasaje, por ejemplo:

lais. VI. *Au fort, je suis amant martyr
Du nombre des amoureux sains”.*

Charles d’Orléans dice en una de sus baladas:

*Au fort martyr on me devra nommer
Se Dieu d’Amours fait nulz amoureux sains”.*

A Alain Chartier debe lo que en su lenguaje hay de convencional y de ficticio cuando habla del amor. Así:

lais. IV. *Et se j’ay prins en ma faveur
Ces doulx regards et beaux semblans
De tres decevante saveur
Me trespersans jusques aux flans . . .*

Es el lenguaje de la fraseología amorosa convencional del siglo XV. Chartier dice:

*“Volage cuer que tant amer souloye
Qui beau semblant a touz voulez montrer . . .*

II

CREACIONES PERSONALES

a) El vocabulario

Después de las favorables reimpresiones entre 1498 y 1512, los dos Testamentos pierden atractivo. Esto no debe atribuirse únicamente a la vetustez del lenguaje; una razón más valerosa es la falta de eficacia de numerosas alusiones que dejaron de ser comprendidas cincuenta años después. La lengua de Villon es desigual, oscura, complicada y torpe; pero cuando quiere elevarse al estilo noble, sorprende amenudo en un giro vivo y desenvuelto, de una precisión maravillosa. La necesidad de la rima, que se presenta tan rigurosamente en sus octavas (cada tres rimas), y sobre todo en sus baladas, lo hace caer en superfluidades y en impresiones; pero en sus buenos momentos, elige sus palabras con una felicidad poco común y no admite términos inútiles, impropios ni débiles.

Expresiones gastadas o desaparecidas; alusiones rápidas a las costumbres y a la jerga de la época; neologismos de un momento, palabras técnicas, hechos tradicionales, proverbios y dichos, personajes de su tiempo, antiguos y legendarios, nombres de animales, de profesiones y de oficios; recuerdos históricos, máximas y sentencias, palabras y frases latinas e inglesas, imágenes y metáforas, vocablos extraídos del léxico judicial, equívocos, diminutivos, palabras de sentido despreciativo e irónico. . . He aquí el lenguaje de Villon.

Algún matiz que hoy se nos escapa completamente, debió ser fácilmente percible para sus contemporáneos de 1470. Tal palabra encierra una alusión expresa a una moda de la época;

sin embargo, se nos presenta oscura y nos hace el efecto de una salida imprevista cuyo sentido no debe buscarse mucho. Alguna acepción corriente en la lengua del siglo XV ha desaparecido tan absolutamente que hoy provoca sorpresa el descubrirle un uso tan corriente en aquel entonces. No hay nada vago en él, todo es concreto y preciso. Nuestra poca penetración es la culpa de que la intención del poeta no nos sea clara a veces.

Estas observaciones se comprueban de continuo cuando se recorre la obra de Villon.

Locuciones.

test. LXX. *Ma vielle ay mys soubz le banc.*

loc.: “*mettre la vielle soubz le banc*” — *renunciar a la vida de placeres y de fiestas.*

test. LXXXIII . . . *bourde jus mise.*

loc.: *bromas aparte.*

test. LXIV. *Or ont ces folz amans le bont
et dames prins la vollee.*

loc.: “*prendre le bont*”, “*donner le bont*” — *expresión corrientemente empleada en la fraseología amorosa del siglo XV en el sentido de romper con alguno. Este sentido corresponde perfectamente a este pasaje de Villon.*

test. XXXI . . . *qui ne quoy.*

loc.: *expresión empleada según su equivalente latino: “quid ne quod”, que significa “nada”.*

test. CXXXV. *Ne leur chaille. . .*

loc.: “*ne pas chaloir*” — *no inquietarse, no preocuparse por eso.*

Oir recorder.

loc.: *haber oído decir.*

test. LXIV. *Chacun le dit a la vollee.*

loc.: “*dire a la vollee*” — *decir espontáneamente.*

test. LXII. *Je crache, blanc comme coton.*

loc.: “*cracher blanc*”, “*cracher du coton*” — *Tener sed. estar sediento.*

Alusiones.

test. I. *S’evesque il est, seignant les rues.*

dice hablando de Thibault d’Aussigny, obispo de Orléans. Es una alusión a la misa que se celebraba en Orléans para recor-

dar la fecha de la liberación de la ciudad; durante la misa el obispo recorría las calles de la ciudad accionando repetidamente la señal de la cruz.

test. IX. *Bons comme fut. Saint Marcial.*

“Bons” en el sentido de “braves”: “braves comme Saint Marcial”. Alusión a la conducta de este obispo, que al mismo tiempo había sido soldado. Es una alusión irónica.

test. XLIII. *Touz sommes soubz mortel coutel.*

Alusión a Damocles en el festín que le dió el tirano Dionisio

test. XC. *Item, m'amour, ma chiere Rose.*

“Ma chiere Rose”, nombre que da a su amada aludiendo a: “Roman de la Rose” donde la persona amada es llamada en esta forma.

Imágenes y Metáforas.

lais. VII. *Dont oncques soret de Boulogne,
Ne fut plus alteré d'urneur.*

Manera de expresar la sensación de sed intensa experimentada por Villon cuando se vió traicionado: “nunca arenque de Boulogne tuvo tanta sed como yo”.

tes. II. *Souzb luy ne tiens, s'il n'est en friche.*

Manera de decir que no posee nada, pobre como un erial.

test. XXXVIII. *Si ne suis, bien le considere,
Filz d'ange portant dyademe.*

Manera de decir: Yo no soy de origen divino ni llevo corona.

Diminutivos y despectivos.

*Clergon por cleric.
Seulet por seul.*

*Tarteletes por tartes.
Brunetes por brunes.
Bacheletes por bachelieres.
Pourete por poure.
Bergeronete por bergerete.*

Alusiones irónicas.

lais. XVI. *A mon amy Jacques Cardon,
Le glan aussi d'une saulsoye.*

“A mi amigo Jacques Cardon le dejo la bellota de un sauce...” Así expresa Villon la sordidez de su legatario.

test. LXXXVII. *Maistre Guillaume de Villon,
Qui esté m'a plus doulx que mere
A enfant levé de maillon.*

Esto es una referencia irónica a los sufrimientos que padeció en su infancia en casa de Maistre Guillaume.

Sentencias.

test. XL. *Bienfait ne se doit oublier.*
test. XIII. *Combien que le pescheur soit ville,
Rien ne hayt que perseverance. **
test. XXI. *Necessité fait gens mesprendre
E' faim saillir le loup du bois.*
test. XXXVI. *Mieux vault vivre soubz gros bureau
Povre, qu'avoir esté seigneur
Et pourrir soubz riche tombeau.*
test. XLV. *Tousjours viel cinge est desplaisant.*
test. LXXV. *Ung chascun n'est maistre du sien.*
test. C. *Mais bon droit a bon mestier d'aide.*
test. CXXXII. *Car enfans si deviennent gens.*
test. CLIII. *A menue gent menue monnoye.*
test. CLVIII. *Jamais mal asquest ne prouffite.*

Palabras técnicas.

lais. V. *Veult et ordonne...*

Términos del léxico judicial, lo mismo que “Item” al comienzo de cada nuevo legado del testamento.

test. II. *Foy ne luy doy n'hommage avecque.*

Términos de jurisprudencia feudal.

test. XCV. *M'arenta . . .*

“Arenter” — arrendar.

test. X. *Si peu que Dieu m'en a presté.*

Fórmula testamentaria muy en uso en aquella época.

Personajes.

Las alusiones a los personajes conocidos y a los lugares que frecuentan constituye lo más variado del lenguaje de Villon. Invoca al Señor, a la Virgen y a su hijo, cita reyes como Luis de Francia, Alejandro de Macedonia, emperadores como el bravo Carlomagno y el emperador de Constantinopla; personajes mitológicos como Paris y Helena o legendarios como Berta “la del gran pie”, que en la leyenda figuraba como la madre de Carlomagno; patriarcas como Matusalem, filósofos griegos como Aristóteles, personajes históricos como “Jehane, la bonne Lorraine” que los ingleses quemaron en Rouen. Al lado de éstos universalmente conocidos, los que veía a su alrededor, su madre “la povre femme”, a la que deja una balada para saludar a Nuestra Señora; su padre, su protector Guillermo, su apoderado Jehan Cotart, la “belle Heaulmiere” en el apogeo de su belleza; la Machecoue, carnicera establecida cerca del Grand Chatelet, la “Grosse Margot”, el príncipe de los “Sotz”, el jefe de la cofradía burlesca que representaba las “soties”, Robin Turgis el propietario de la taberna de la “Pomme de Pin”, en los lugares donde con más frecuencia los encontraba: en las tabernas del “Grand Godet”, de la “Pomme de Pin”, del “Heaulme”, de la “Mule”, del “Trou Perrette”, con las enseñas del “Boeuf couronne”, del “Cheval blanc”, del “Mouton”.

Así, en la última balada del Testamento, con el pretexto de pedir gracia a todos, “*crier a tous gens merci*”, Villon pasa revista a los diferentes tipos de su época. Unos son fácilmente

reconocibles: Chartreux, Celestins, Mendians, Devotes: se ve en seguida de quien habla y aún cabe suponer que cada uno de estos nombres ha debido despertar en el espíritu de sus lectores contemporáneos una imagen mucho más nítida de la que hoy representa.

Pero ¿quiénes son los Musards y los Claquepatins? Se ha explicado esta última denominación (Lucien Foulet) por alusión a una costumbre muy difundida entonces: los jóvenes para llamar la atención de su dama, al salir de la iglesia o en otras ocasiones, se levantaban sobre la punta del pie y hacían sonar sobre el pavimento el taco de sus zapatos. Usaban patines, es decir, zapatos de taco bajo propios a esta clase de ejercicio (Claquepatins).

Se ve entonces que Villon, "habitué" de las tabernas y de los lugares turbios, nos muestra también tipos de la vida elegante del siglo XV y reproduce su lengua hasta en los más pequeños detalles. Pasó por sociedades muy diferentes; fué estudiante de la Universidad, amigo de los procuradores, del preboste de París, llevó después una vida apacible con el capellán de Saint Benoit, al mismo tiempo frecuentaba los estudiantes turbulentos y compañeros de la Coquille. Todos los personajes de estos ambientes sucesivos aparecen en su obra.

b) El "jargon"

Por su inclinación natural al arcaísmo, Villon nos ha dejado expresiones pintorescas. Fué el primero en expresar el lenguaje popular en sus formas concisas, nítidas, sencillas, frecuentemente llenas de espiritual bonhomía, mostrando de esta manera el camino seguido por Rabelais, Mathurin Régnier, La Fontaine.

Expresiones arcaicas.

test. CXXXV. *Ne leur chaille . . .*

loc. arc.: "*Ne pas chaloir*" — *no inquietarse.*

test. XVI. *. . . ainsi m'ait Dieu.*

loc. arc.: *así pueda Dios ayudarme.*

Villon ha dejado con el título de "jargon" siete baladas unidas a la primera edición de sus obras en 1498. No se podría decir con certeza si el público de su época comprendía fácilmente este lenguaje. Lo seguro es que en 1532 puede considerarse como extinguido; abundan las pruebas en este sentido. Sin duda, la larga ocupación inglesa ha debido dejar rastros en el lenguaje popular y, sobre todo, en el lenguaje de la población que frecuentaba Villon. Se ve en sus poesías algunos vestigios del lenguaje extraño evidentemente hablado en las callejuelas de París (soldados, proveedores, etc.) y la porción del pueblo que alternaba con ellos. El uso de ciertas palabras inglesas fué mantenido en las tabernas, en los suburbios, en casa de la "Grosse Margot", "Marion l'Idolle". Se adoptó, sobre todo, términos de cabaret, blasfemias, exclamaciones. que Villon emplea no sólo en estas baladas en "jargon" sino también en el resto de su obra escrita en lengua corriente.

Palabras inglesas.

test. CL. . . . *brulare bigod.*

Es ésta una exclamación inglesa: *by lord, by god*. ("por nuestro Señor Dios"). La palabra francesa moderna "bigod", parece haber tomado su significado de aquella palabra inglesa aplicada a los insulares que invocan a Dios en todo momento (*bigot*: persona que profesa una devoción desordenada, estrecha, malentendida).

test. CVII. . . . *hohete.*

Que significa: "¡oh! sí, ciertamente"; (de la expresión inglesa: "oh! height!"). Durante muchos años todavía el pueblo seguirá llamando a los ingleses "godons" como recuerdo de su palabra favorita "goddam".

Bajo la influencia del inglés también llama Villon "Mil-lour" a todas las personas lujosamente vestidas, de "mylord".

El "jargon" de Villon tiene además un amplio fondo popular. Las baladas en "jargon" fueron escritas en un francés antiguo, oscuro, o fuera de uso en aquella época, sembrado de

expresiones de doble sentido, donde los términos asimilables al argot figuran en número casi igual al de los términos extranjeros. En estas baladas Villon se dirige únicamente a sus amigos más cercanos y el principal objeto, la única razón de ser de estas baladas en "jargon" son las exhortaciones, los consejos imperativos prodigados por el autor a sus compañeros. Sus baladas en "jargon" no dejan ninguna duda sobre lo que era el lenguaje del pueblo en aquella época. Ningún otro documento referente a esta cuestión ha llegado hasta nosotros. Era una lengua sembrada de expresiones extrañas, cambiantes y a menudo provista de una exhuberancia de palabras y de imágenes para expresar la misma idea.

Palabras del "jargon" en la obra de Villon.

lais XXXIII. *A Jehan, l'espicier, de la Garde.*

.....
De par moy saint Antoine l'arde.

De "arderie" — quemadura.

Epístola a sus amigos: *Venez le voir en ce piteux arroy.*

"Arroy" — séquito de un personaje, de "arriere" — compañía, banda.

test. CLIX. *Gardez vous tous de ce mau hasle*

.....
Eschevez le, c'est ung mal mors.

Hasle de "hasler" — divulgar. Eschevez de "eschever" — evitar. Mal mors, significa mordedura venenosa.

Hay que agregar que el "jargon" de Villon encierra también palabras propias de los compañeros de la "Coquille". La "Coquille" era una sociedad de bandidos establecida en las fronteras alemanas. Esta sociedad tenía su organización y lenguaje propios. Los afiliados a la "Coquille" se llamaban "Coquillards". Durante uno de sus varios destierros Villon había asistido a sus reuniones. Estos designaban en su jerga a sus víctimas de latrocinio, con los nombres de: *blanc, sire, cornier, dupe.*

El vestido se llamaba: la jarte.
La justicia „ „ : la marine o la roue.
El dinero „ „ : le caire.
El calabozo „ „ : le jonc.
La llave de abrir los cofres: David.
Un encuentro, un asalto: une hurterie.

Palabras del lenguaje de los "Coquillards" en Villon.

Bal. jarg. I. *Advisez moy bien tost le blanc*
.....
L'un des sires si ne soit endormis.
Bal. jarg. II. *Qu'en la jarte ne soyez ample*
Bal. jarg. IV. *Et vous gardez bien de la roue*
Bal. jarg. VII. *Vive David*

Bal. jarg. I. *De peur d'estre sur les joncs*
Bal. jarg. III. *Les dupes sont privés de caire*
Bal. jarg. VI. *Et frappez en la hurterie*

La balada en francés antiguo.

Se puede relacionar con las baladas en "jargon", la balada en "vieil langage francoys", pues también aquí Villon ha tratado de reproducir una tradición muy difundida entonces. Pero con seguridad ignoraba las reglas de la declinación romana. Esta declinación agregaba una "s" a los sustantivos masculinos cuando estaban empleados en la frase como sujeto singular y régimen plural, y suprimía esta letra cuando estaban en el sujeto plural y régimen singular. Villon, cuando quiso reproducir esta tradición, caída ya en desuso en su tiempo, agregó "eses" por todas partes tanto en el sujeto como en el régimen, lo que prueba que no conocía muy bien esas reglas. Del mismo modo ha reemplazado siempre "le" por "ly" mientras que la lengua antigua lo hacía solamente al sujeto singular y plural. Así:

Bal. vieil lang. fr. *Sains apostolles*
L'empereires
Ly Dauphins

son formas correctas, pero:

Grans Dieux
Grenobles
Constantinobles

no debieran tener "s", pues están empleados todos como complementos de verbo o de sustantivo.

Esto puede explicarse tanto por torpeza e ignorancia de las reglas como por intención expresa del autor que, para rimar, se ha permitido agregar una "s" final a ciertas palabras que no tienen derecho a ella.

c) **Sintaxis, versificación, rima.**

La obra de Villon está dividida en cuatro partes: a) "Lais o Petit Testament", b) "Grand Testament" o simplemente "Testament", c) diez y siete piezas bajo el título de "Poesías diversas", d) aisladamente, las siete "Ballades en jargon". El "Lais" se compone de cuarenta estrofas, cuarenta octavas la mayor parte de ocho sílabas. El "Testament" tiene ciento sesenta y tres estrofas, octavas de ocho sílabas sin contar las numerosas baladas que se hallan intercaladas y que lo mismo que las "poesías diversas" tienen estrofas de ocho y diez versos. La balada en Villon tiene tres coplas idénticas por el número y la medida de los versos y por la rima. A menudo la balada termina por un "envoi" o dedicatoria que reproduce la forma de la segunda mitad de la copla. El mismo verso "refrain" termina necesariamente cada copla y el "envoi". Este está generalmente dirigido a un príncipe o simplemente la palabra "prince" está agregada al primer verso del "envoi".

Desde el punto de vista de la sintaxis, de la versificación, de la rima o de los procedimientos de construcción, Villon ofrece particularidades interesantes.

Gaston Paris dice: "La poesía de Villon ejerce sobre nosotros el mismo género de fascinación que la prosa de Rabelais. Su frase es como una fórmula mágica, como un sortilegio, en el que las palabras deben su poder no tanto a su significado directo como a su sonoridad, a su disposición en la frase, a su misterio. La lengua de Villon ha envejecido hasta el punto de ser, en ciertos lugares, ininteligible hasta para los eruditos. Las formas de su versificación han pasado de moda y, sin embargo, gracias a la fuerza y a la vida que animan esta poesía tan efímera en apariencia, sus estrofas leídas o repetidas nos producen todavía ese efecto indefinible que experimentan los que son sensibles a la verdadera poesía..." y agrega: "Su

sintaxis es una de las causas principales de la imprecisión y oscuridad de su texto”.

A los que han reprochado a Villon la oscuridad de sus versos, Petit de Julleville ha respondido: “Son hechos oscurecidos premeditadamente porque Villon se dirige a lectores contemporáneos, más aún, a amigos que comprenden con medias palabras. Su lengua no es oscura. Son oscuros los hechos”.

No pueden desconocerse, sin embargo, algunos rasgos de oscuridad. Podría verse en Villon una especie de descuido, de afectación cuando comienza sus dos poemas con una frase que deja inconclusa. Así:

Lais I. *Je, Francoys Villon, escollier .*

no es sujeto de ningún verbo.

test. I. *En l'an de mon trentiesme aage . . .*

empieza una frase que se interrumpe después por un inciso “nonobstant maintes peines eues” y que no termina.

A veces una frase comenzada en una octava se interrumpe y termina en la siguiente. Así:

test. XXIX. *Les aucuns sont morts et roidis .*

test. XXX. *Et les autres sont devenus .*

Por otra parte esta “inhabilidad” para construir proposiciones demasiado largas, interrumpidas por incisos y paréntesis era común entonces y se ha prolongado hasta mucho más adelante.

Se puede señalar características de su composición:

a) *El uso frecuente de la antífrasis o empleo del contrario.*

test. XXXIX. *Povres et riches
Sages et folz
Prestres et laiz
Nobles et villains
Larges et chiches
Petiz et grans
Beaulx et laiz.*

A menudo, los términos opuestos no están uno al lado del

otro sino separados por varios versos en la misma estrofa o colocados en estrofas diferentes. En:

Ballade pour s'ameye:

faulse (primera estrofa) se opone a *franc* (última estrofa)
rigueur (primera estrofa) se opone a *pitié* (segunda estrofa)

b) *el empleo del acróstico.*

Casi siempre se encuentra el nombre de Villon formando acróstico. En la "Ballade pour s'ameye", la primera estrofa deja leer marginalmente: FRANCOYS. La segunda MARTHE, a quien está dirigida la balada y la tercera, VILLON. En las últimas estrofas de las baladas de "La Grosse Margot" y de "Bon Conseil" se lee: VILLON. En la "Ballade pour Robert d'Estouville: AMBROISE DELORÉ, nombre de la esposa de éste según parece.

c) *el empleo de refranes*, procedimiento que es también frecuente en muchos autores de la época.

El refrán presenta en Villon formas y significados diferentes. A veces es una sentencia, un proverbio o simplemente una conclusión.

En la "Ballade des contrediz de Franc Gautier", Villon opone la dulzura de la vida de los hombres ricos al rigor de la vida de los pobres y sin embargo concluye:

"Il n'est tresor que de vivre a son aise".

En la "ballade des proverbes" el refrán es el siguiente:

"Tant crie on Noel qu'il vient".

Otras veces es una simple frase bien elegida que responde a la naturaleza del asunto tratado en la balada. En "La belle Heulmiere aux filles de joie" dice Villon: ahora que la Belle Heulmiere está vieja y decrepita no vale más

"que monnoye qu'on descrie".

En "Ballade de bonne doctrine" declara que un bien mal adquirido no produce ningún provecho y que va:

“tout aux tavernes et aux filles”.

En “Ballade de mercy” puesto que debe irse de este mundo Villon dice:

“je crie a tous gens mercy”.

En “Epitaphe” confiesa lo que ha sido, lo que ha hecho en su vida y después se encomienda a Dios:

“repos eternal donne a cil”.

Es a menudo una frase irónica y picante. En “Ballade pour Jehan Cotart”, después de haber hablado mal de ese señor por lo que Villon hubo de sufrir en su casa, pide para él el paraíso por medio de este refrán:

“l'ame du bon feu Maistre Cotart”.

d) *la repetición de la misma palabra al comienzo de cada verso.*

En la “Ballade des Proverbes” todos los versos empiezan con la palabra “tant”. En la “Ballade des menus propos” todos empiezan con “je cognois”. En la “Ballade des contre verités” casi todos empiezan con la negación “ne”.

Rima.

Las octavas riman: 1.3 - 2.4 - 5.7 - 6.8. Cada octava está dividida en dos partes que se unen por medio de la rima, es decir, que el verso 4 que termina la primera parte es igual al verso 5 que empieza la segunda.

test. CII. *bouviars* verso 4
 esperviars verso 5

de tal manera que una sola rima se repite cuatro veces.

test. CII. *louviars* verso 2
 bouviars „ 4
 esperviars „ 5
 p!ouviars „ 7

En las baladas la misma rima se repite más veces. En la “Ballade pour s’amyé” la rima “eur” se presenta en

<i>doulceur</i>	<i>verso</i>	2
<i>seur</i>	„	4
<i>cuer</i>	„	5
<i>rigueur</i>	„	7
<i>honeur</i>	„	2
<i>deshonneur</i>	„	4
<i>mineur</i>	„	5
<i>teneur</i>	„	7
<i>fleur</i>	„	2
<i>foleur</i>	„	4
<i>couleur</i>	„	5
<i>douleur</i>	„	7
<i>greigneur</i>	„	1
<i>seigneur</i>	„	3

Tratamiento de la “e” muda.

Ya se sabe que desde el siglo XIII se encuentra ejemplos de la supresión de la “e” muda en la medida de los versos y por consiguiente en la pronunciación. Villon no lo hace generalmente pues cuenta esta “e” muda como una sílaba tanto al final como en el interior de los versos. Ej.:

test. CIX. *A une espee lyonnoise.*

Lo mismo ocurre cuando la “e” muda está seguida de “nt” o de “s”. Ej.:

test. LIX. *Et rient lors que bource pleure.*

double ballade: *Suivez assemblees et festes.*

Sin embargo, pueden citarse casos en que la “e” muda desaparece completamente en el interior y al final de los versos. Ej.:

test. XXII. *Jusques a l’entree de viellesse.*

test. XX. *Ta fortune je te mueray.*

Y un ejemplo extraordinario en lo que se refiere a esta supresión es la rima siguiente:

test. LXIII. *Fors qu'on dit a Rains ou a Troies*
Que six ouvriers font plus que trois.

donde no sólo no ha contado la "e" final de "Troies" sino que ha hecho rimar una palabra de terminación femenina con otra de terminación masculina.

En lo que se refiere a la medida de los versos Villon no cuenta nunca la "e" ni la "a" cuando están en hiato delante de vocal, es decir, que escribe: "veoir" y cuenta "Voir", "aage" y cuenta "age", excepto en el primer verso del "Testament" donde "aage" cuenta tres sílabas.

La distinción entre las rimas femeninas y masculinas es siempre rigurosamente observada. Villon rima "er" con "ar".

test. LXXVI. *terre-barre*
test. LXXIV. *Robert-Lombart*

"eme" rima con "ame". Ej.:

test. XXXVIII. *dyademe-ame*

"ien" rima con "an". Ej.:

test. CXLVI. *ancien-valerien*
an-crestien

"iene" rima con "aine"

test. CLXXX. *douzaine-Estiene.*

"oine" rima con "aine".

Ball. dames temps jadis. *moyne-essoine-royne-saine.*

Las consonantes finales de las rimas masculinas y femeninas son siempre idénticas. Naturalmente no debe tenerse en cuenta las diferencias entre "s", "z", "x"; "m", "n"; "d", "t", que son solamente gráficas. La igualdad de la consonante final en la rima es tan rigurosamente observada que Villon escribe "don" en lugar de "donc".

La existencia de la "s" final de las rimas de Villon es un hecho curioso e interesante. Fuera de la "ballade en vieil lan-

gage francoys" donde agrega "s" por razones gramaticales. Villon hace terminar con "s" muchas veces palabras que no exigen esta consonante final; todo ello por la rima. Ej.:

test. LVII. *Par mon clerc Fremin l'estourdis.*

Como versificador, se permite muchas licencias; hace rimar una vocal breve con una larga: "ostes", "sotes"; se permite rimar sin tener en cuenta la diferencia de las consonantes internas: "enfle", "temple"; "rouges", "courges"; "Grenobles", "Doles", pero nunca olvida la igualdad de las consonantes finales ni de las consonantes de apoyo; esta particularidad, al mismo tiempo que agrega belleza a sus versos, contribuye a facilitar su retención. Los versos de Villon se recuerdan fácilmente.

Es necesario hacer notar que la mayor parte de las rimas son ricas. Ej.:

test. LXXIX. *Papier-espier-papier-coppier*

test. LXXVIII. *Veau-naveau-nouveau-escheveau.*

En su afán de emplear siempre rimas ricas, Villon llega a repetir la misma palabra entera al final del verso. Ej.:

test. XIX. *fortune-fortune.*

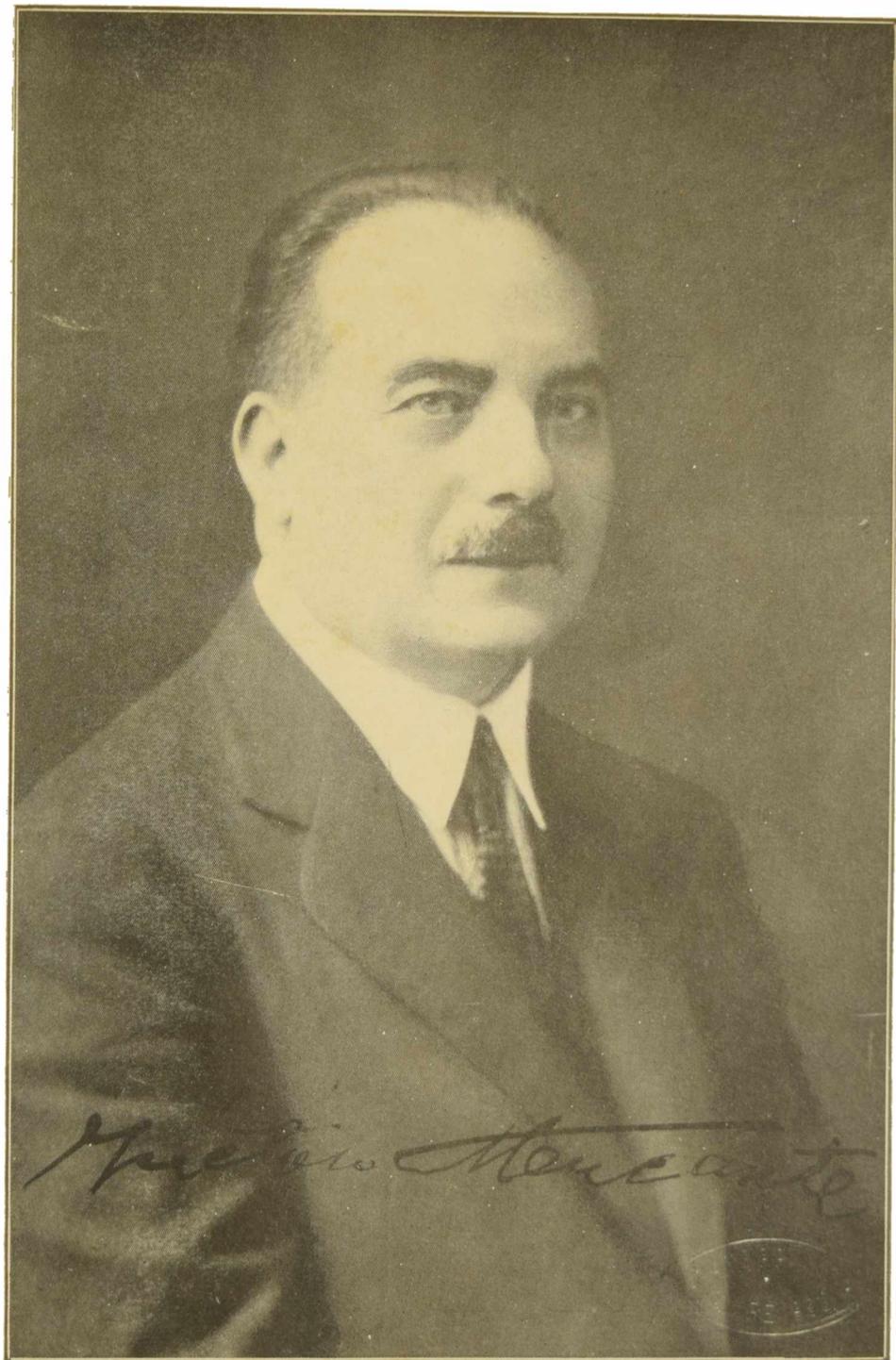
Las rimas pobres son poco comunes en Villon.

Considerándole como poeta, dijo Gaston Paris: "Cuando el poeta consigue, sin emplear ripios, términos impropios o construcciones forzadas, rimar por medio de rimas ricas desde el principio hasta el fin de la composición (y eso le ocurre más de una vez), la balada alcanza la perfección de las joyas más ricamente cinceladas y el lector experimenta un encanto de cuyas causas, con frecuencia, no se percata, pero que el poeta ha querido, sin duda, poner en su obra".

SUSANA MENASSÉ.

NOTAS NECROLÓGICAS





VICTOR MERCANTE

Homenaje de "¡Luminidades"

VICTOR MERCANTE

El 20 de setiembre durante el viaje de regreso de Chile, país donde fuera como representante del gobierno argentino al Congreso Pedagógico Internacional, falleció el profesor Don Víctor Mercante, Decano fundador y organizador de la Facultad de Ciencias de la Educación.

El profundo sentimiento de pesar causado por su muerte se exteriorizó en el acto del sepelio de sus restos, presidido por el primer magistrado de la República. La Facultad se adhirió al duelo y habló en su representación el profesor Dr. Alfredo D. Calcagno, haciéndolo en nombre de la Universidad el Decano profesor José Rezzano, quien pronunció el siguiente discurso.

Ha muerto Víctor Mercante y parece como si el destino hubiera querido presentarlo al país todo en un momento fugaz sobre el más grande de los pedestales graníticos, para reclamar el homenaje de reconocimiento y de gratitud que con justicia le debe.

Su final trágico, tan conforme sin embargo con el sentido de su vida entera, se nos antoja como la última lección del maestro insigne.

En aquellas horas que precedieron su definitiva desaparición, al remontarse desde los valles del país hermano hasta la línea de las altas cumbres andinas, donde sus ojos velados esperarían gozar por vez postrera la visión de la Patria grande, repite y nos muestra, en una síntesis estupenda, lo que fué su vida toda: una línea ascendente ininterrumpida hasta escalar las más altas cimas espirituales. El jadear anhelante del pulmón cansado al repechar la cuesta abrupta de la montaña, reproduce en segundos de dolor los largos años de esfuerzos tesoneros hacia el excelsior que le sirviera de lema por su acción. Y la mirada última lanzada cuesta abajo hacia los campos ubérrimos del oriente, cargada con el peso sentimental de una aspiración suprema, debe haber alcanzado el pueblecito de Buenos Aires en el cual viera la luz hace sesenta y cuatro años, para cerrar así el ciclo de una vida bien cumplida.

El examen de esa vida nos permite afirmar hoy que Víctor Mercante perteneció a aquella raza de hombres que, según la expresión de Goethe:

se elevan desde el fondo oscuro de lo desconocido, por un fuerte batir de alas poderosas que ellos mismos se crean, hasta el reinado de la plena luz, en el cual brillan y se extinguen para dejar un recuerdo perdurable en la memoria de los demás hombres.

Era la suya una auténtica personalidad de educador. Construida sobre la piedra angular de una vocación íntima revelada desde la escuela primaria por la influencia saludable del maestro noble y sencillo que recordara siempre con admiración y con cariño, afirmada por su formación magisterial en la Escuela Normal de Paraná al lado de profesores austeros y eminentes, y mantenida sin declinaciones hasta el final, porque llevó siempre dentro de sí una juventud tan pura que todo el peso de los años y toda la madurez de su existencia no llegaron a obstruir su ardoroso e inagotable manantial.

Alcanzó una cultura profesional extraordinaria por la copiosa erudición y los frutos acumulados de la observación y de la investigación personal, la fortaleció y la estructuró sólidamente con sus continuados y profundos estudios científicos y filosóficos, y la ennoblecó con el culto de la belleza, en sus formas y aspectos más elevados, aplicando aptitudes estéticas naturales despertadas desde temprano en un viaje a Italia, que introdujo en su espíritu por sus ojos de niño, el paisaje saturado de arte de la patria de sus padres.

Su personalidad espiritual así integralmente constituida tenía el sentido de la armonía y de la paz.

Huía naturalmente del desorden y del apresuramiento para encauzarse en sus manifestaciones por el camino de una armoniosa progresión. Procedía también naturalmente con método, con el esfuerzo aplicado oportunamente en su lugar y a su tiempo. Definió así su vida como un drama bien ordenado, sin estridencias ni obstrucciones en su desarrollo.

Poseía las condiciones esenciales para que un hombre de ciencia y un teórico de la educación pudiera ser, a la vez, un gran realizador.

Las había demostrado ya en la cátedra y en la dirección de las Escuelas Normales de San Juan y Mercedes, cuando fué llamado por ese espíritu superior y aquilatador de valores humanos que fué Joaquín V. González, para dirigir la Sección pedagógica que, en la Universidad de La Plata, figuraba como un anexo de la Facultad de Derecho.

Su talento organizador utilizó los elementos precarios y dispersos del primer momento, arbitró recursos y buscó colaboradores; su espíritu creador infundió unidad y dió sentido a las actividades de la incipiente institución y, cuando a la vuelta de pocos años, presidió su transformación en Facultad de Ciencias de la Educación asumiendo el cargo de primer Decano de la misma, pudo decirse con justicia que había dotado a nuestro país de una institución cultural con personería propia y destacada en el campo científico y pedagógico cuya fama trascendió pronto las fronteras de la Patria para ser reconocida y avalorada en los países más adelantados.

Al frente de la Facultad de Ciencias de la Educación la personalidad ya prestigiosa del educador y del investigador se perfila con rasgos destacados y definitivos. Se afirma como el representante más conspicuo en los países de América de la posición filosófico-pedagógica que a fines del siglo pasado v

comienzos del actual propulsaba la constitución de la Pedagogía como ciencia autónoma sobre la base de la psicología experimental entonces dominante. Pero no es el mero divulgador de doctrinas extrañas porque las transforma con el aporte de la experiencia acumulada y de las observaciones y de las investigaciones realizadas día a día en su terreno más indicado.

Crea para ello el Laboratorio de psicología experimental para la investigación científico-pedagógica, funda la Escuela graduada anexa y el Colegio Secundario de Señoritas como campo de aplicación y de experimentación de los métodos y formas de enseñanza e inicia la publicación de *Archivos de pedagogía y Ciencias afines*, para divulgar el conocimiento de la obra realizada.

En la cátedra la fusión admirable de su eros pedagógico, de su método didáctico y de sus condiciones de investigador estudioso y concienzudo, dan a la palabra y al ejemplo del maestro un valor incalculable en la formación espiritual de sus discípulos, y por la dirección de la práctica de la enseñanza influye en forma insospechada en la formación profesional de los futuros maestros y profesores.

Al lado de esta acción personal y directa, el profesor Víctor Mercante realiza una obra de alcances más amplios y valiosos si cabe con la publicación de sus obras didácticas. Su *Metodología de la enseñanza primaria* se divulga rápidamente por todo el país y, por obra de las Escuelas Normales que la adoptan como texto, va a informar en buena parte la marcha de la enseñanza primaria argentina. Su obra *La Crisis de la pubertad y sus consecuencias pedagógicas* constituye un aporte valiosísimo para fundamentar biológica y psicológicamente la escuela intermedia ideada por un ministro progresista y desgraciadamente malograda.

Sus libros sobre la enseñanza de la lectura y la escritura y sobre la aptitud matemática del niño, sus artículos y conferencias de carácter didáctico iluminan cuando no resuelven muchos de los más interesantes problemas de la educación primaria. Sus comunicaciones a los Congresos internacionales, revistas y educadores eminentes extranjeros, recibidos con aplauso, reflejan prestigio y honor sobre nuestro país.

Y si se piensa que toda esa acción ingente y altamente beneficiosa reseñada tan escuetamente fué realizada con un fondo de bondad ingénita, con ecuánime ponderación, con un espíritu siempre inspirado en el bien de la Patria y de la humanidad, no es aventurado afirmar que su nombre quedará como el de uno de los mejores servidores del país y como uno de los representantes más altos del pensamiento pedagógico argentino.

Y esa afirmación categórica y definitiva no se verá disminuida en nada por que, como se ha dicho, su obra haya podido estar sujeta a las mudanzas de los tiempos, a los cambios inevitables de las corrientes espirituales y a la renovación y progresos de la técnica. Porque los grandes educadores no se ven separados en nuestra memoria ni por los años, ni por las ideologías, ni por las técnicas. Sus retratos tienen un fondo común de fe, de bondad y de amor y tienen un profundo parecido en los bienes culturales que nos ofrecen. Semejan cada uno de ellos los aspectos diversos de una misma y grande figura de educador superhumano. Constituyen como una original

y legítima nobleza del mundo y de ellos nos viene la señal y el estímulo para proponernos llegar a una meta cada vez más alta.

Señores:

En nombre de la Universidad de La Plata que le vió entre los hombres que, en las horas iniciales, contribuyeron con su esfuerzo, a cimentarla; que le contó como director de la Sección pedagógica y primer Decano de la facultad de Ciencias de la Educación, como fundador de Colegios, escuelas e institutos, y como profesor que honró la cátedra con saber y dignidad insuperados, cumpla con el ineludible deber de tributar a la memoria del que en vida fué Víctor Mercante, el homenaje del más profundo reconocimiento y de la más íntima gratitud y de pedir para sus restos la eterna paz.

Como homenaje a la memoria de Víctor Mercante, el Consejo Académico de la Facultad resolvió designar con su nombre al Laboratorio de Psicología Experimental que él fundó y donde realizó numerosas investigaciones que contribuyeron a prestigiarlo en el país y en el extranjero.



ANTONIO RESTANO

Homenaje de "Humanidades"

ANTONIO RESTANIO

Durante las vacaciones, el 17 de Febrero de 1934, dejó de existir el profesor de Higiene Escolar, Ingeniero Don Antonio Restanio, que desde 1910 pertenecía al personal docente de la Facultad y había ocupado el cargo de Decano durante un breve período en el año 1932.

Al sepultarse sus restos el Vice-Decano, profesor Arturo Marasso habló en nombre de la Facultad de Humanidades.

Dijo que la vida del profesor Restanio había sido una consagración incansable a su materia predilecta, la Higiene escolar. Dedicó a ella un entusiasmo que tenía algo de quijotesco, por la fe sin vacilaciones, por la energía sin desfallecimientos. En la cátedra, en las publicaciones diarias trató de resolver los problemas de la higiene y llevar sus conclusiones a la práctica. Discípulo del profesor Súnico continuó la obra del maestro con igual entereza, con el mismo ardor. Pasó por la dirección de importantes reparticiones públicas y en todas dejó la huella perdurable de sus innovaciones, de su amor al bien, de su convicción profunda de que la higiene escolar era la ciencia de las ciencias y la forjadora de generaciones físicas y espiritualmente sanas y vigorosas. Su carácter caballeresco y batallador le impidió mantenerse en esos cargos y la obra empezada no llegó a dar todos sus frutos. Restanio tenía siempre a mano su renuncia. Y era un hombre desposeído de medios de fortuna, que durante años desempeñó gratuitamente las cátedras de su maestro que se encontraba enfermo. Ejemplo precioso de desprendimiento y de generosidad, de grandeza de alma. Dedicado con ardor a la transformación del mobiliario escolar, creó numerosas clases de ingeniosos muebles, y alguna vez, ante la magnitud de sus proyectos llevados a la práctica debió de ver en lo futuro sonreírle, sino la riqueza, una mediana fortuna que iluminase su hogar que tanto amaba, fortuna que fuese para sus hijos seguridad y bienestar en la infancia. Pero esos sueños sin cesar renovados no le dieron en la realidad más que sinsabores que él recibía con sonrisa estoica y con fe en el triunfo de que alguna vez llegaría. Amigo de los amigos, sin odios para nadie, cuánto amor sentía por los niños; quería que la luz y la alegría penetraran en el aula, que la escuela fuese un jardín construido por la ciencia. Queda para el técnico

futuro la tarea de estudiar las escuelas que hizo levantar en el país el querido colega que hoy se aleja de nosotros. Puede decirse que en cada ladrillo de esos edificios, como en las sílabas de un poema, estaba la inspiración de su alma. Y no solamente fué constructor de escuelas, millares de árboles que en este día abren en lo azul del espacio sus verdes copas, millares de árboles de la provincia de Buenos Aires fueron plantados por iniciativa de Restanio. Amaba la naturaleza con el mismo afecto con que amaba el alma delicada de los niños. Su brazo abierto traslucía el ademán de la siembra fecunda que él quería que fuese para el bien de todos. De ahí que en su mirada, mirada mística de los enamorados de una obra, obra más vasta cuando más se le penetra, tenía un no se qué de la mirada del Ingenioso Hidalgo. Vida humilde, vida sencilla, la suya fué una vida llena.

Al despedirlo en nombre de la Facultad de Humanidades ahora que se retira al eterno descanso quiero hablarle también en nombre de la amistad que fué en él tan leal y tan honda. Amigo mío: Hace pocas semanas que te vi por última vez en una luminosa mañana de diciembre. Me hablaste como siempre, de tu deseo de honrar de no sé qué manera a un amigo entrañable. En tí vivía incólume el amor a la justicia, el acicate de lo bello y de lo bueno. En tu jovialidad levemente empañada de melancolía alentaba un grande amor que desbordaba en generosos sentimientos. Acepta en esta hora mi más íntimo dolor, en la voz platónica de amigo, que lo fuiste enteramente en la región ideal, y descansa en paz, después de haber trabajado, amado y padecido en tu vida buena de hombre ejemplar y laborioso.

JUAN CHIABRA

Perteneció el Dr. Juan Chiabra al grupo de profesores fundadores de la Facultad, a la cual consagró sus mejores esfuerzos durante más de 20 años. "Humanidades" se honró en contarle entre sus colaboradores y en este mismo tomo publicamos su último trabajo, cuyas pruebas no alcanzó a corregir, escrito ya durante el retiro forzoso impuesto por la enfermedad que lo llevó a la tumba, el 11 de Noviembre del corriente año.

Desaparece con el Dr. Chiabra un profesor de profunda cultura humanista dedicado exclusivamente a la cátedra que supo despertar con su actuación una profunda corriente de simpatía entre sus colegas y alumnos, quienes recordarán siempre con cariño al erudito profesor de Latín, que alentó altos ideales

y sirvió a la Facultad con abnegada consagración. El profesor Dr. Leopoldo Longhi cumplió con la misión de despedir al colega en nombre de la Facultad pronunciando el discurso que transcribimos.

Un solo pensamiento, un solo dolor. Esta vida, hermosa o no hermosa, triste o alegre, este Sol te han abandonado. Mejor que la palabra fuera aquí el silencio, mejor que el epicedio quizá la meditación. Pero es necesario honrar al amigo, al colega: es deber rendir el supremo tributo y reprimiendo el sollozo darle la última despedida. Dentro de poco estas flores, este féretro que encierra tus despojos desaparecerán de nuestra vista. Nunca oiremos tu palabra efusiva y erudita, la espontaneidad de tu risa inquieta y distraída, no veremos tu ancha frente, tu figura descuidada y serena, semejante a la de Plotino, tu rostro de facciones latinas. Es ésta la inmutable ley de la vida. Las Parcas no interrumpen su fatal desfile. Pero tu espíritu está más que nunca y estará siempre presente porque fuiste el sabio, el humanista que un día de inefable ensueño, por imperioso destino de la estirpe, viniste de Italia, obrero infatigable de la energía occidental, con tu acervo de milenaria cultura. La antigüedad clásica, en todas sus ramas, la civilización oriental, la de Hélade y Roma y sus idiomas, ética y estética brindaron sus frutos a tu madurez romántica. Siempre presente, entre nosotros, permanecerá tu espíritu porque además del sabio fuiste el maestro. No te encerraste en sensual apartamiento a so'as con tu doctrina. Dedicado a la cátedra, a la enseñanza, la misión más pura y noble, cotidianamente, con profundidad de pensador y afecto de padre, transfundías en tus alumnos, sin ostentación, lealmente, los resultados de tus investigaciones y pacientes vigiliias. Las tormentas arreciaban en tu redor con resplandores espectrales. No importa. Ni el carácter ni la sabiduría han de salvarnos. Santificaste tu alma en el dolor. Dolor que más de una vez, después de la labor diaria, quedó apaciguado y se volvió música en tu corazón gracias a las cuerdas confidentes de tu inseparable violoncelo y de sus melódicas evocaciones.

El latín, el griego, hallaron en el Dr. Chiabra al explicador ideal según Horacio, al maestro que en toda disciplina y creación "miscuit utile dulci". Filología, historia, estética, deducidas oportunamente del texto, cotejaban en sus clases los austeros cánones gramaticales. Sus libros de crítica literaria, de ética, de filología quedarán como valiosas obras de consulta y estudio, síntesis del saber acumulado en su vida de constante profundización y laboriosa investigación. Su doctrina estaba hondamente cimentada en las materias humanistas, no era doctrina fácilmente adquirida. El saber universitario es ciencia de las causas y de la historia de la evolución del esfuerzo secular de la humanidad. La cultura no puede ser sino historia de la cultura. El humanismo, científico, filosófico y literario es el fundamento ineludible, necesario de toda cultura que quiera en verdad tener el derecho de llamarse universitaria.

Pero no es esta la hora de aquilatar con la amplitud requerida los méritos de la obra del amigo y colega extinto. Pero hacerlo a su tiempo será

obligación de profesores y publicistas. Aquí, en presencia de sus restos mortales sólo es lícito repetir con Esquilo:

Quiero llorarte
sin apocar ni exceder
la gloria que supiste merecer.

Tu gloria, tu virtud quedarán siempre presentes en el recuerdo de profesores y alumnos. Siempre presentes en nuestra memoria porque además de intelectual, profesor, sabio, fuiste el hombre bueno. Esta bondad fué el sello característico de tu temperamento, bondad que inspira todos los actos de tu vida. Por lo cual tu ética, la ética que dictaste, siendo la de Roma, pagana y cristiana, quedó en tus labios dignamente explicada e interpretada. Tu ética fué exenta de todo egoísmo; ética sin gérmenes de ambiciones subalternas, ética de profesor y no de politicante, ética humana y humanista, ética aprobada pero no practicada, que tú aceptaste no por debilidad sino por superioridad íntima del carácter; ética que arranca de la humilde grandeza de Sócrates quien prefiere sufrir el mal antes que hacerlo, antes que devolver mal por mal, en contra de todos los anteriores preceptos, incluso el bíblico, y no se aparta de la senda que la razón pura, único móvil de su sana voluntad, le señala, y bebe la cicuta y acepta la muerte.

Queda con nosotros, siempre presente. Te acompañamos profesores, alumnos, amigos. Mira en todos los rostros un solo dolor. Vivirás en nosotros. Se enturbian las miradas y se estremece el corazón. Pero es virtud de varones fuertes llorar ante las cenizas del amigo.

Señor, sea como sea, porque fué hombre bueno, porque fué sabio y educador, como le concediste vida activa y fecunda y "la serena muerte de los justos", también concede a su alma la paz de los cielos, la paz que no es de esta tierra, tierra de lágrimas.

CARLOS RODRIGUEZ ETCHART

El fallecimiento del Dr. Carlos Rodríguez Etchart ocurrido el 6 de Noviembre repercutió dolorosamente en la Facultad donde desempeñó las cátedras de Legislación Escolar y Psicología durante los años 1908 a 1920.

El Decano dictó una resolución adhiriendo al duelo causado por su muerte y designó al profesor Dr. Juan E. Cassani para que hablara en el acto del sepelio, quien lo hizo en los siguientes términos:

La Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, vienen, por mi intermedio, a rendir homenaje al ilustre profesor que actuó largos años en sus aulas.

La Sección Pedagógica de la Universidad de la Plata, contó desde 1908 al Dr. Carlos Rodríguez Etchart entre el grupo de profesores experimentados y decididos que la impusieron en el país y consagraron un nuevo tipo de estudios en la vida universitaria argentina. En ella dió vida a una nueva cátedra, la de Legislación Escolar, y la orientó dentro de una acertada visión de la política educacional y de una exacta y erudita apreciación de los fundamentos jurídicos de la enseñanza pública argentina. Fué su propósito dar a esa cátedra una función elevada y ponerla al servicio de futuros orientadores de nuestra instrucción pública. Sus lecciones y sus escritos prueban el profundo conocimiento que el Dr. Rodríguez Etchart poseía de la gestación de nuestras leyes escolares así como de la misión y funciones que corresponden al Estado, a los particulares y a las instituciones en cada uno de las ramas y ciclos escolares.

Durante muchos años consagró su esfuerzo y entusiasmo a la enseñanza de la Psicología en aquella Sección y en la Facultad de Filosofía y Letras, como suplente y como titular, y no limitó su cátedra a la simple información. Sus alumnos y colegas reconocieron y recuerdan sus afanes por superar las viejas dificultades relativas a la unión de los conceptos de materia y espíritu, subordinándolos al concepto de energía. Los libros, trabajos y lecciones del Dr. Rodríguez Etchart quedarán en la historia de la enseñanza superior de la Psicología en el país, que él fué de los primeros en iniciar, como una de las tentativas más empeñosas por resolver las cuestiones psicológicas colocando a la energía como substrato de la vida del espíritu.

Su obra docente estuvo animada por un permanente y fino espíritu de cordialidad hacia el alumno, buscando estimular en cada uno la lectura y reflexión sobre los asuntos de sus cursos y una abundante producción monográfica es el resultado de la acción didáctica que el Dr. Rodríguez Etchart supo realizar con ese propósito.

Los alumnos tuvieron siempre a su alcance los espontáneos servicios de la vasta cultura y el intenso afán de enseñanza que constituyeron los anhelos de toda su vida, y sus años de retiro no han disminuído la cordial simpatía que supo inspirarles.

En nombre de esos alumnos y de las Facultades que represento, expreso en estas dolorosas circunstancias, el reconocimiento a que fué acreedor el Dr. Rodríguez Etchart, deseándole paz en su tumba y memoria destacada en la historia de la educación argentina.

FRANCISCO LEGARRA

La muerte de Francisco Legarra ocurrida el 21 de Octubre de 1932 significó para la Facultad la desaparición de uno de sus viejos servidores. Formado en sus aulas, fué Director de la Escuela graduada "Joaquín V. González", a su acción tesonera e inteligente se debió el rápido prestigio alcanzado por esta Institución. Más tarde fué profesor de Práctica de la Enseñanza y Metodología cumpliendo con todo el fervor de un maestro auténtico la difícil tarea de adiestrar a los que se inician en el arte de enseñar.

El Decano de la Facultad profesor José Rezzano habló en el momento de sepultarse sus restos. La Asociación de maestros de la Provincia colocó una placa en su tumba y en esa oportunidad el doctor Alfredo D. Calcagno en representación de la Facultad pronunció el siguiente discurso:

Después del de sus discípulos, ningún homenaje podía ser más grato al espíritu de Legarra que el que hoy le tributa la gratitud de los maestros. Es que él, maestro casi diría por predestinación, puso toda su capacidad al servicio del magisterio, se afanó denodadamente por su mejoramiento, luchó con aquella energía suya, tesonera y valiente, en pro de sus derechos, y el desinterés con que bregaba, su entusiasmo contagioso, su elocuencia comunicativa, su integridad moral — hecha de virtud callada, de probidad intachable, de rectitud sin alardes — captaban las voluntades y atraían los mejores aliados.

Será inútil buscar entre los hombres de su generación otro que haya realizado una obra de dignificación de la carrera docente comparable a la suya. Parte de ella conocen los maestros, pero es mayor todavía la que se ignora. Los que le hemos visto hora tras hora, durante años y años, en congresos, en asambleas, en comisiones, en la prensa, en la Confederación nacional del magisterio, en la Liga nacional de educación que él mismo fundara, en la gestión privada ante los poderes públicos, como presidente de la Asociación de maestros de la Provincia o como consejero general de educación, luchar por ellos ¡y tantas veces a pesar de ellos! en campañas memorables, elaborando proyectos legislativos sobre materia escolar, sugiriendo medidas, proponiendo reformas, entregando iniciativas, corrigiendo errores, evitando injusticias, tomando como propio el pleito de todos, admirábamos en él, al par que su versación y dinamismo, su abnegación sin límites y su enorme corazón.

Si se me pidiese una definición de la personalidad de Legarra, me bastaría una palabra para retratarle de cuerpo entero: Legarra fué un filántropo;

filántropo en la más pura acepción del término. Amaba a sus semejantes, y en especial a los desvalidos, a los enfermos y a los desamparados, con una devoción que enternecía y se trasuntaba, al tratarlos, en las inflexiones de su voz y en la cordial simpatía de su sonrisa.

Donde había una tarea que exigiese todos los sacrificios y ninguna compensación, una obra de protección o de asistencia social en trance de desbaratarse por incuria o incapacidad, una misión altruista y de responsabilidad que cumplir, una arriesgada comisión honoraria que desempeñar, se recurría a Legarra. Después de cada campaña retraíase humildemente en su hogar; pero no tardaban en ir a sacarle de su retiro para una nueva empresa.

Como defensor general de menores de la Provincia, como presidente de la Liga popular contra la tuberculosis, como comisionado del gobierno en la comuna de Miramar, como presidente de la Comisión provincial del patronato de menores y en cualquiera de las múltiples comisiones, siempre honorarias, que le encomendaron, su obra, fervorosamente cumplida, fué, ante todo, la de un filántropo.

Nadie podrá ocuparse, en nuestro país al menos, del problema desolador de la niñez desamparada, sin recurrir como antecedente, como orientación y como norma a la solución que él propusiera e hiciera efectiva en el prodigioso hogar de redención que fué en sus manos el Patronato de menores de la Provincia. En vano lo bautizarán con otro nombre; el de Francisco Legarra ha quedado para siempre vinculado a esa institución. Lástima que él no escribiera el libro que tanto le reclamamos sobre ese nuevo tipo de hogar-escuela-taller-granja, que él había concebido, planeado y realizado con el apoyo de un grupo de colaboradores que tuvieron el tino de dejarle hacer y de estimular y sostener sus iniciativas. Habríase logrado así la conservación y difusión de un ensayo mucho más significativo que tantos otros que andan agitando la opinión y los medios educacionales. Sólo él podía escribirlo; pero temía que se interpretara como dictado por la vanidad lo que había de ser una ceñida exposición doctrinaria y una reseña objetiva de la experiencia realizada. Como recompensa final por esa acción extraordinaria, que prestigiaba al país y que hubiera bastado para popularizar su nombre, sólo amarguras tuvo y el más irritante desagradecimiento de los poderes públicos.

Cuando, en su presencia, comentábamos con Hipólito Zapata, su amigo fraternal, estas y otras ingratitudes que con él tuvieron hombres e instituciones, concluía invariablemente por decir, sin que le aprovechara la experiencia: "¡Y qué vamos a hacer! ¡Yo he nacido para ser madre!" Es que lo movía en su actuación una incoercible vocación de sacrificio, que no puede comprender quien no la siente, pero cuyos efectos se perciben como una bendición. Lo intuían perfectamente las almitas ansiosas de ternura de los niños del Patronato, cuyas vidas ennobleció con amoroso celo; lo sentían hasta los enfermos de la Liga contra la tuberculosis, cuyos servicios reorganizó combatiendo la inhumana prevención de las gentes contra las víctimas de ese mal tremendo; lo comprendieron sus maestros, cuando jugó su porvenir por defenderlos, perdiendo la partida, pero salvando airoosamente su honor; mas, sobre todo, lo sabían sus alumnos, y en primer término

sus ex-alumnos de la Escuela Graduada Anexa que, hombres ya — ingenieros, astrónomos, químicos, abogados, industriales, médicos, poetas, legisladores —, convocábase año tras año para rendirle, en ágape ritual, cuenta de sus vidas, como un homenaje filial al maestro que supo descubrir en cada uno de ellos la orientación de su destino y despertar en sus espíritus un ansia de superación; así lo sintieron también sus alumnas de la Escuela normal y del Liceo de señoritas que en un impulso incontenible, en la hora amarga de sus exequias, no sabiendo en qué otra forma traducir en ese instante su cariño, nos arrebataron el féretro y, doblegadas por el lianto, lo trajeron basta aquí con sus débiles brazos de adolescentes.

Su obra de educador se desenvuelve paralelamente a su obra de filántropo: al fin aquella no es sino una de las formas de exteriorizarse, en ciertas almas elegidas, el amor por sus semejantes.

Legarra veía el hombre que estaba en potencia en cada niño: la mujer que habría de surgir como una mariposa de la forma infantil. De ahí su respeto por la personalidad del alumno y el inmenso cariño, la bondad inaudita, el optimismo arrollador que ponía en formarlos, en hacerlos encontrarse a sí mismos, en darles oportunidad de expandirse, de ensayar vuelo, de cobrar altura.

De lo que hizo en la Escuela graduada "Joaquín V. González", infiltrándole su espíritu, prestigiándola y convirtiéndola en la escuela ejemplar de La Plata, algo, muy poco al fin, se encuentra registrado en la revista que él fundara: "La educación moderna". Para el que convivió sus horas fecundas en la Escuela, falta allí, claro está, el ritmo vital que la animaba, como en esas bellas láminas escolares de un huevo en los primeros días de su incubación falta el latido con que palpita el germen, que dice el prodigio de la vida que alienta. Ya ha expresado aquí mismo el profesor Rascio, en nombre de sus colaboradores y sucesores, de qué magnitud era la herencia que de sus manos recibieron.

Su actuación en esa Escuela, en el Colegio nacional, en el Liceo de señoritas y en la Facultad de humanidades y ciencias de la educación, fué juzgada oportunamente en cálidos conceptos por sus alumnos y colegas y por el presidente de la Universidad doctor Levene, que trajo aquí, con su presencia, el homenaje de nuestra alta casa de estudios.

De la que le cupo desenvolver en la Escuela normal, sus directores y discípulos encarecieron la trascendencia y el Ministerio de justicia e instrucción pública, al hacerse representar en el acto de la inhumación de sus restos por uno de sus inspectores, que había sido su alumno, patentizó el alto concepto en que se tenía la actuación docente del profesor Legarra.

Lo dijo aquí, con el alma atribulada como en la despedida de un hijo, Don Víctor Mercante, al señalar como un ejemplo la trayectoria de la vida de su discípulo, cuya actuación había seguido con el santo orgullo de quien ve florecer la propia obra.

Y lo expresó elocuentemente el doctor Rezzano, Decano de la Facultad, que le había visto actuar durante años fuera de la casa y pudo apreciar luego la significación de su labor dentro de ella.

Legarra era hijo de nuestra Facultad, a la que debía su formación

mental: allí tuvieron arranque su cultura filosófica y su preparación científica, acendradas en largas vigiliás. Su competencia didáctica ya la traía desde la Normal de Mercedes y aquí la perfeccionó bajo la dirección del pedagogo eminente que había sido allá su iniciador.

Como un premio a sus merecimientos, reconociendo su talento e ilustración y honrándose al honrarle, la Facultad de humanidades y ciencias de la educación había designado a Legarra su Profesor extraordinario. Y quiere nuevamente, al adherir por mi intermedio a este homenaje, expresar cuánto debe a su acción inteligente y a su consagración de catedrático la formación profesional de sus egresados, qué lección viviente de dignidad y de hombría de bien era él para sus alumnos y cuánto esperaba todavía de su madurez intelectual, para bien de la patria.

Unimos en nuestra evocación, junto a Legarra, a la dama virtuosa que fué su compañera y tuvo tan grande influencia en su vida. Ella comparte merecidamente este homenaje, por la fe que tuvo en su esposo, alentándole, sosteniéndole e iluminando sus días tristes con la diafanidad de su dulce sonrisa.

No he de terminar sin un recuerdo cariñoso de la madrecita, quebrada por la pena, que veía en su Francisco un don providencial. Vano sería pretender consolarla, pero que sepa al menos que la memoria de su hijo perdura en el corazón de sus amigos, de sus maestros y de sus discípulos, venerada como una reliquia.

El 11 de setiembre del corriente año con motivo de celebrarse el día del maestro se colocó una placa de bronce recordatoria en la Escuela Graduada "Joaquín V. González", haciendo uso de la palabra el Decano de la Facultad y el Director de la Escuela Profesor Don Vicente Rascio.

TERMINÓSE LA
IMPRESIÓN A LOS
VEINTE Y NUEVE
DÍAS DEL MES DE
DICIEMBRE DE MIL
NOVECIENTOS TREIN-
TA Y CUATRO, EN LA
IMPRESA LÓPEZ
CALLE PERÚ 666,
BUENOS AIRES.

CUADERNOS DE TEMAS PARA ESCUELA PRIMARIA

- I. *Concepción actual de los problemas de la escuela primaria*, por María de Maeztu, con Advertencia de Ricardo Levene.
- II. *Fundamentos psicológicos y pedagógicos del método Montessori*, por María Montessori.
- III. *El concepto pedagógico de la reforma escolar rusa*, por José Rezzano.
- IV. *Pestalozzi y su doctrina pedagógica*, por Enrique Mouchet.
- V. *La enseñanza de las ciencias naturales en la escuela primaria*, por Ángel Cabrera.
- VI. *Perfil geográfico*, por Juan José Nágera.
- VII. *Labor educativa de la Escuela graduada "Joaquín V. González"*, por Vicente Rascio.
- VIII. *La nueva educación y la escuela activa*, por Clotilde Guillén de Rezzano.
- IX. *La lectura en la escuela primaria*, por Arturo Marassi.
- X. *La enseñanza de la física en la escuela primaria*, por Enrique Lombardi Palumbo.
- XI. *Función del maestro en los sistemas nuevos de educación*, por José Rezzano.
- XII. *La enseñanza primaria de la Cosmografía*, por Juan Hartmann.
- XIII. *La enseñanza de la Botánica en la escuela primaria*, por Augusto C. Costa.
- XIV. *El problema de la educación*, por Juan Mantovani.
- XV. *Ciencia y pedagogía*, por Alberto Palcos.
- XVI. *Educación del razonamiento en la escuela primaria*, por Alfredo Franceschi.
- XVII. *Algunos aspectos de la enseñanza de la Geografía*, por Romualdo Ardissonne.
- XVIII. *Lo principal y lo accesorio en la renovación de la metodología pedagógica*, por Clotilde Guillén de Rezzano.
- XIX. *Las edades en el hombre. Su significado pedagógico*, por Juan Mantovani.
- XX. *Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela primaria*, por Pedro Henríquez Ureña.
- XXI. *La enseñanza agrícola en la escuela primaria*, por Tomás Amadeo.
- XXII. *El lenguaje gráfico: su función en la escuela primaria*, por Luis Falcini.

HUMANIDADES

24 volúmenes publicados (1920-1934).
Humanidades sólo publica trabajos inéditos.

EN PREPARACIÓN

Tomo XXV. Dedicado a temas de Filosofía y Educación.

BIBLIOTECA HUMANIDADES

- I. *El lenguaje interior y los trastornos de la palabra*, por Enrique Mouchet, con Introducción por Ricardo Levene, 1 vol.
- II. *Historia de la historiografía argentina*, por Rómulo D. Carbia, 1 vol.
- III. *Elementos de neurobiología* (primera parte), por Chr. Jakob, 1 vol.
- IV. *La teoría del conocimiento*, por Alfredo Franceschi, 1 vol.
- V. *Reconstrucción y versión poética de "Edipo Rey"*, por Leopoldo Longhi, 1 vol.
- VI. *Filología y estética*, por Juan Chiabra, 1 vol.
- VII. *Estudios de literatura española*, por Juan Millé Giménez, 1 vol.
- VIII y IX. *Investigaciones acerca de la historia económica del Virreynato del Plata*, por Ricardo Levene, 2 volúmenes.
- X. *Las ideas religiosas y morales en el teatro de Sófocles*, por José R. Destéfano, 1 vol.
- XI. *Bergson (exposición de sus ideas fundamentales)*, por Ernesto L. Figueroa, 1 vol.
- XII. *Escolios y reflexiones sobre estética literaria*, por Carmelo M. Bonet, 1 vol.
- XIII. *Fuentes de las poesías de Rubén Darío*, por Arturo Marasso.
- XIV. *La crónica oficial de las Indias Occidentales*, por Rómulo D. Carbia.
- XV. *Instituciones sociales de la América Española en el período colonial*, por José María Ots.

EN PRENSA

XVI. *La ciudad del bosque*, por Rafael Alberto Arrieta.

ANUARIO BIBLIOGRAFICO

- Tomo I. Bibliografía correspondiente al año 1926, con Advertencia de Ricardo Levene.
- Tomo II. Bibliografía correspondiente al año 1927.
- Tomo III. 1ª y 2ª partes (2 volúmenes). Bibliografía correspondiente al año 1928.
- Tomo IV. 1ª y 2ª partes (2 volúmenes). Bibliografía correspondiente al año 1929.

TRABAJOS DE LOS ALUMNOS EN LOS CURSOS DE SEMINARIO,
LECTURA Y COMENTARIO DE TEXTOS Y CLASES
PRACTICAS

- I. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, por Enrique Bergson. Comentario a los tres primeros capítulos; con Advertencia de Ernesto L. Figueroa.
- II. *Diálogo entr'el Amor y un Viejo*, de Rodrigo Cota; edición crítica con Prólogo de Augusto Cortina.
- III. *El valor testimonial de cuatro cronistas americanos: Funes, Rui Díaz, Las Casas y Acosta*; con Advertencia del profesor Rómulo D. Carbia.
- IV. *Plan de organización fundamental del sistema nervioso central de los vertebrados*; con Advertencia del profesor doctor Christofredo Jakob.
- V. *Pueyrredón, Agrelo y Sarmiento, considerados como memorialistas. (Valor cierto de sus testimonios)*, con Advertencia del profesor Rómulo D. Carbia.
- VI. *Exposición crítica a los prólogos e introducción de la "Crítica de la razón pura"* de Manuel Kant, con Advertencia del profesor Ernesto L. Figueroa.
- VII. *Paisajes de Emilia Pardo Bazán*, con Advertencia del prof. Dr. Arturo Vázquez Cey.