



REVISTA ILUSTRADA

REDACCIÓN

D. BENITO PÉREZ GALDÓS D. EUGENIO SELLÉS
 LEOPOLDO ALAS ARMANDO PALACIO VALDÉS
 D. JOSÉ YXART

COLABORADORES: LOS PRINCIPALES LITERATOS ESPAÑOLES

AÑO 1882

Barcelona, 1.º de Octubre

NÚM. 3

LETRAS.—*Peregrinación á la Meca del porvenir*, por D. Joaquín Marsillach.—*Aguas fuertes*, por D. Armando Palacio Valdés.—*Propaganda*, por Clarín.

ARTE.—*Estudio*, de Julián Bastinos.—*Embarque de Manon Lescaut*, por C. E. Delort, fotogravura Goupil.—*Grupo de majos y boceto del Fandango de candil*, de J. Llobera.—*Reja de hierro forjado*, dibujo del arquitecto J. Vilaseca.—*Ilustraciones del Fausto*, por Liezen Mayer y Seitz.



PEREGRINACIÓN
 Á LA MECA DEL PORVENIR

Bayreuth 31 de Julio.

El miércoles, día 26, se dió la primera representación del *Parsifal*. El tiempo, inseguro y vario, como si participase de las desconfianzas que acerca del arte de Wagner inquietaban aún á muchos de los recién llegados, no impedía por eso que las calles de Bay-



ESTUDIO, DE JULIÁN BASTINOS

reuth se viesen llenas de impaciente y bullicio gentío, en el que se oían todas las lenguas y se entremezclaban todos los tipos, desde el desgachado yankee hasta el parisien vivaracho. Y cuando el sol con su porfiada insistencia, lograba filtrar un manojo de rayos de oro por entre la lloviznosa niebla, la ciudad, vistosamente engalanada, con sus anchurosas calles, con el alegre colorinar de trajes y flámulas y gallardetes, y con su campiña sonriente y rejuvenecida por la misma lluvia, presentaba puntos de vista pintorescos y expansivos.

A las cuatro de la tarde, en el teatro de Wagner, que se levanta en la falda de una colina inmediata, empezó aquella representación memorable, á la cual asistían celebridades musicales y artísticas en general de todos los países cultos. Para todos fué como la revelación de un arte nuevo: y así los que habían acudido por mero espíritu de curiosidad, como los que habíamos pasado ya horas enteras delante de la partitura, tratando, casi siempre en vano, de desentrañar el sentido de aquellas páginas, todos sintieron la influencia irresistible de esa obra grande, original, bella, llena de encanto y de misticismo, y cuyos misteriosos símbolos se aclaran allí y se nos descubren con todos sus complicados encadenamientos.

Es difícil dar idea del efecto que produce una obra de esta naturaleza ejecutada en aquellas condiciones. No cabe llevar más lejos la ilusión escénica, ni cautivar la atención del espectador de una manera más decisiva. La orquesta, como es sabido, está oculta é invisible para el público, y la colocación de los instrumentos es tan acertada, que en vez de las durezas y las incoherencias inevitables de nuestras orquestas sin pudor, sólo hay allí una sonoridad esfumada, lejana y maravillosamente ideal, en la que á par que se aprecian con nitidez inverosímil los dibujos más primorosos de la cuerda, el metal se suaviza de tal suerte que nunca llega á dominar la voz de los cantantes.

Desde las primeras notas del preludeo la sala queda en una oscuridad casi completa. Sólo el vasto escenario se presenta poderosamente iluminado, y todo en él con tanto arte dispuesto, el decorado tan verdadero, la luz tan finamente tamizada, los cantantes y los coros tan imbuidos de la importancia de la parte plástica, que aquel escenario es á cada momento del drama un cuadro digno de un pincel maestro. La estructura original de la sala favorece por tan extraña manera esta ilusión, que todo en la escena adquiere un relieve extraordinario, y en ella se presentan los menores detalles con sin igual limpieza; bien así como en el vidrio mate de la cámara oscura se perfilan los detalles de un paisaje y se deslindan y avivan los tonos de los objetos.

No es fácil explicar la primera impresión que allí se recibe. Es un mundo nuevo en donde el alma asaltada y puesta en vibración á la vez por todos los respiraderos de su corporal envoltura, por el oído, por la vista, por la inteligencia, no acierta á darse cuenta de nada. Sólo hoy, después de haber oído tres veces la obra, y aun á reserva de rectificar mis juicios en otras dos audiciones, me atrevo á analizar lo que tanto me ha hecho sentir.

Ante todo he de confesar que no puede apreciarse el último estilo de Wagner, sin una preparación que anule hábitos adquiridos en el teatro contemporáneo. Requiere también una atención devota, un conocimiento previo del asunto; y la misma frase musical está tan apropiada á la frase literaria, que es difícil apreciar su belleza si no se conoce punto por punto el verso alemán. En una palabra: es preciso considerar la obra de Wagner como una obra seria, y de ninguna manera venir á ella con el espíritu disipado con que se buscan cantables callejeros. Los goces que proporciona entonces este arte son tan intensos y de un orden tan refinado, que nada hay que pueda igualarse con ellos. Dicese que Wagner no excitará nunca los entusiasmos populares, que sus obras sólo podrán ser apreciadas en un círculo limitado de seres escogidos y de una superior cultura.... Yo fío algo más en la influencia regeneradora y universal de ese arte; pero ya que así no fuese ¿qué importaría? ¿Acaso estaba abierto á todo el mundo el Santuario del Graal? En su recinto sólo eran admitidos los hombres puros y vírgenes de mundanas influencias, y al santo festín sentábanse únicamente los seres elegidos. Los que merezcan ser de este número regocijense con su buena suerte y alaben á Wagner con el corazón reconocido.

El poema del *Parsifal* considerado en sí, es decir, haciendo caso omiso del concepto sintético del drama musical, podrá parecer inferior á los otros poemas del mismo autor que le precedieron, á partir de esa epopeya conmovedora del amor humano, que se llama *Tristán é Isolda*. Con todo eso, el *Parsifal*, que parece por el contrario una sublime y consoladora emanación del amor divino, tiene en la vida artística de Wagner una importancia excepcional y nueva de todo punto; y aun puesto caso que el asunto de esta obra fuese chocante y poco conforme con las tendencias contemporáneas, siempre sería sobremediana interesante conocer de qué modo ha sido tratado por un genio tan universal y vigoroso como el de Wagner.

Por la afinidad que existe entre este poema y los *Misterios* de la Edad media, y más aún ciertos *Autos sacramentales* de nuestro Calderón, puede creerse que el

autor ha intentado en Alemania una restauración del drama religioso. Muchos son los que en esta época de general decrecimiento, no han vuelto aún de su sorpresa ante esta nueva evolución del poeta; pero tratándose de naturalezas tan intensamente artísticas, bueno es estar prevenido y dispuesto para todo.

Wagner ha formado su poema con varios elementos tomados de las dos leyendas de Perceval (ó Parzival) y del Santo Graal. Pocos ignoran ya lo que era el Santo Graal, la copa que sirvió á Jesucristo para la Consagración en la última Cena, y en la cual después José de Arimatea recogió la sacratísima Sangre que la lanza de un oscuro soldado hizo brotar del costado del Dios-hombre enclavado en una cruz. El Santo Graal, junto con aquella lanza, fué confiado por Dios á la custodia del Rey Titurel; quien, para conservar tan venerandas reliquias, levantó un templo magnífico, todo él de mármoles y metales y maderas preciosas, en la cumbre del Monsalvat (*Mons salvationis*, Monte de salud) situado, según unos, en la India, y según otros en la España septentrional y en el lugar de la provincia de Álava que hoy llaman Salvatierra. En torno de Titurel se formó, á semejanza de los Templarios, una orden de caballeros castos y dedicados á obras meritorias, que por virtud de la contemplación del Graal gozaban de un perfecto bienestar moral y físico y de la gracia inestimable de la inmortalidad.

Klingsor quiso también entrar al servicio del Graal. Para acallar en su pecho los deseos impuros se atrevió á mutilarse; pero por este mismo crimen, que quitaba todo mérito á su castidad, fué rechazado ignominiosamente. Desde entonces, deseoso de venganza, apeló á medios diabólicos y abominables, poniendo á su servicio mujeres jóvenes de hermosura deslumbradora, que con artificiosos halagos atraen á los caballeros del Graal, los seducen y pierden para siempre. Una de ellas, la más peligrosa, es Kundria, personaje fantástico, misterioso y casi incomprensible. En la tradición revistió varias formas. Fué Herodias y fué también María Magdalena; como Ashaverus, se burló de Jesucristo en el camino del Calvario, y más tarde reaparece aún en el Norte y en el Mediodía con distintos nombres. En el drama de Wagner se nos presenta también bajo dos formas bien opuestas: tan pronto trabaja por instigación de Klingsor, que ejerce sobre ella un maléfico influjo, para hacer caer en pecado á los caballeros del Graal, como la vemos á las órdenes de estos mismos caballeros sirviéndoles con sin igual sumisión, llevando socorros y mensajes de uno á otro confin; pero rehusando siempre toda forma de agradecimiento, como si quisiera purgar las faltas de su vida pasada. Pero mal de su grado, vive sujeta al mal, y sólo podrá ser redimida cuando haya un sér que resista á sus seducciones. Tan poderosas son y tan terribles, que el mismo Amfortas, hijo y sucesor de Titurel (que por verse ya muy entrado en años había dejado el gobierno del Templo) sucumbe á su influjo, y mientras ebrio de amor en los brazos de la mujer funesta, olvida la santidad de sus votos, se presenta Klingsor, se apodera de la sagrada lanza y con ella infiere al mismo Rey una herida en el costado, que ha de causarle atroces dolores, y que sólo podrá cicatrizarse con el contacto de la misma lanza. En esta situación, cuando reinan la desolación y el desaliento entre los pacíficos habitantes del Monsalvat, empieza la acción del drama de Wagner.

El preludeo es una página instrumental de sublime inspiración, que inicia al auditorio en las místicas ceremonias del templo del Graal, produciendo un efecto de recogimiento religioso tan grande, que al abrirse las cortinas y presentarse en la escena un lugar agreste en los territorios del Graal, el ánimo, desprendido de todo terreno afecto, se siente transportado á un mundo superior.

En las primeras escenas se prepara el desenvolvimiento de la acción. Sería harto enojoso seguir palabra por palabra esta serie de diálogos, que están bordados de preciosos detalles orquestales; así es que no haré más que citar algunos episodios, por el carácter singularmente descriptivo de la música: la oración de la mañana que rezan Gurnemancio, anciano caballero, y dos jóvenes escuderos; la llegada de Kundria jadeante y con rústicas vestiduras, que trae un bálsamo para alivio de Amfortas; el cortejo del Rey enfermo al ser conducido al lago sagrado para tomar el baño reparador. Pero merece mención especialísima un largo período en que Gurnemancio, sentado á la sombra de un árbol secular, refiere á los escuderos el origen de la Santa Orden, los males que les causa el odio de Klingsor, la caída de Amfortas y la pérdida de la lanza. En este relato se entrelazan los motivos que en toda la obra simbolizan el Graal, Kundria, los sufrimientos de Amfortas y el maleficio de Klingsor; y cuando Gurnemancio habla del jardín encantado del Mago y de las jóvenes hechiceras de que se vale, tres clarinetes con un original acompañamiento de trompas, remedan con una sonoridad extraña el tema voluptuoso que en el acto segundo han de entonar las seductoras de Parsifal. Pero el Graal ha prometido al atribulado Amfortas que sus penas tendrán fin cuando llegue un sér puro y simple; y al llegar Gurnemancio á este punto hay en la música armonías dulcísimas y arrobadoras, como el vislumbre lejano de una esperanza en que ciegamente se cree. Todo este relato es una obra maestra y supera á otros dos modelos en el género que

Wagner ha producido anteriormente: la despedida de Lohengrin de la corte de Brabante y la relación de Tannhäuser al volver impenitente de Roma.

Parsifal entra en escena en este momento: ha tenido la audacia de dar muerte á un cisne dentro del bosque sagrado, y es conducido á Gurnemancio para que castigue semejante desacato. Parsifal está acompañado en la orquesta por un motivo ingenuo, pero brillante y vigoroso, que pinta muy bien al hijo inculto y atolondrado de las selvas. Gurnemancio le reprende por su acción, y en una frase de un corte original, llega á excitar su arrepentimiento hasta que el mismo joven rompe el arco y arroja las flechas. Interrógale entonces el anciano caballero, pero Parsifal nada sabe: sólo algún vago recuerdo de su infancia, de su madre... ni siquiera acierta á discernir el Bien del Mal. Kundria, que en su errante vida ha visto muchas cosas, responde por él y le anuncia que su madre, al verse de él abandonada, ha muerto de pena. En medio de su primitiva sencillez, tienen estas escenas una gracia encantadora.

Gurnemancio cree haber reconocido en Parsifal al sér puro é ingenuo prometido por el oráculo, y por si acaso, resuelve llevarle consigo á la ceremonia del Graal. La escena, con todos sus accesorios, empieza á cambiarse paulatinamente de izquierda á derecha, de manera que parece que los dos personajes van adelantando en su camino. Se les ve internarse por lo más cerrado y sombrío del bosque, luego pasan entre peñas gigantescas y por fin, siguiendo unas galerías subterráneas, llegan al Templo del Santo Graal, con sus columnas de pórfido y ágata y sus bóvedas resplandecientes de mosaico y pedrería. Esta mutación, presentada con los medios poderosos de que dispone el teatro de Wagner, produce una ilusión completa. La orquesta describe todo este viaje con un fragmento sinfónico de primer orden, que últimamente se combina con el pausado doblar de las campanas, que se oyen con mayor claridad conforme se va acercando el Templo.

El cuadro que sigue se impone á todo el mundo y producirá efecto donde quiera que se le ejecute: la orquesta y las masas vocales están tratadas en él con esa grandeza que Wagner sabe desplegar en las grandes situaciones. Al són de un tiempo solemne de marcha religiosa, llegan los Caballeros para asistir á la ceremonia acostumbrada. Los coros de niños y de adolescentes, colocados en lo alto de la cúpula central, y el de los caballeros, alternan en sus cánticos y se combinan con efectos nuevos y majestuosos. Amfortas, para quien desde que cayó en falta, la vista del Graal se ha convertido en causa de atroces tormentos, no quiere que se descubra la santa reliquia. Después de resistirse largo rato le vencen los ruegos de los caballeros y de su padre Titurel enfermo; saca del arca la copa preciosa, que resplandece con vívidos fulgores, y la presenta á la adoración de los circunstantes, acompañado de las sublimes inspiraciones de la orquesta, que en este momento despliega como una aureola de gloria sus armonías celestiales. Acabada la adoración, empieza la santa Cena, mientras desciende de lo alto un canto reposado y sereno como la envidiable paz que reina en la conciencia de los justos... Por fin, todos se levantan, se abrazan fraternalmente, se dan el ósculo de paz, y se alejan perdiéndose en las azulinas penumbras del fondo.

¿Y Parsifal? Inmóvil y como atontado ha permanecido durante toda la ceremonia sin comprender nada de cuanto ha visto... Únicamente los lamentos de Amfortas parece que han disipado en su alma una inconsciente emoción. Gurnemancio cree que se ha engañado al tomarle por el deseado redentor, y al quedarse solo con él, le echa del Templo con visible malhumor, mientras las trompas de la orquesta, con un novísimo efecto de sordina, balbucean el tema de Parsifal. Oyése por última vez en la cúpula el estribillo del himno religioso, y se cierra el telón sobre los acordes de los instrumentos de viento y el tañido casi apagado de las campanas.

Es el acto primero el más largo de la obra: dura poco menos de dos horas, y á pesar de esto es el que menos fatiga el ánimo del público, gracias á la profunda intención dramática de la frase musical y al efecto imponente del último cuadro, que deja una impresión tan honda y duradera, que mucho después aun el ánimo se siente influido por los esplendores nunca imaginados del Templo del Graal.

Demás de esto, en el acto primero se prepara el drama que con pasiones más humanas ha de desarrollarse en el acto siguiente, y se apuntan ya los temas capitales que forman la armazón melódica de la obra, y que son los del Graal, de la Santa Cena, de la queja de Amfortas, de Parsifal, del Mago y de Kundria. Este último motivo consiste en un diseño ingrato, una especie de espiral insultante de notas que hieren el oído como una blasfemia. Los dos motivos del Santo Graal son amplios y expansivos como la Misericordia divina. El de Amfortas, por el contrario, lleva impreso el sello de una angustia indecible, de un remordimiento pertinaz, y contrasta con las consoladoras armonías del lago sagrado. Un volumen podría escribirse para poner de manifiesto el ingenio inagotable con que Wagner combina estos temas de mil maneras según la situación, ora apuntándolos no más, como una borrosa reminiscencia, ora desarrollándolos en toda su plenitud; pero este estudio no puede entrar en los límites que me he impuesto.

El acto segundo nos transporta al castillo encantado de Klingsor, en las montañas septentrionales de la España árabe. El funesto mago tiene su guarida en un derruido torreón, y allí le sorprendemos rodeado de instrumentos infernales, mientras con signos y palabras cabalísticas evoca la sombra de Kundría, para obligarla a seducir a Parsifal, cuya perdición, por tratarse del *sér puro* y predestinado, le interesa en gran manera. En la oscuridad del fondo, en medio de vapores fosforescentes y mientras la cuerda hace circular por la orquesta una especie de zumbido fantástico, se dibuja confusamente una forma humana. Es Kundría, que acude al llamamiento de Klingsor lanzando lastimeros gemidos. Si, la infeliz condenada se resiste, se niega a servir de instrumento de perdición y en su rabia desesperada llega a afrontar al Mago, le echa en cara su impureza y le recuerda sus fracasadas tentativas para entrar en el Orden del Graal. Pero demasiado conoce Klingsor su influjo mágico, para ceder en su intento: se enfurece contra la mujer sin ventura, tan pronto la intimida con amenazas como la fascina pintándole con incitantes palabras la apostura del mancebo, que se acerca ya al castillo, y al fin Kundría se rinde al obstinado maleficio.

Toda esta escena, desde el preludeo, está pintada musicalmente con siniestros colores. La angustiada situación de Kundría se traduce por notas abrasadoras que parecen quejidos de una alma en pena, y por la orquesta persistentean en zig-zags diabólicos diseños y frases persistentes, que se enroscan insidiosas al rededor de las palabras de Kundría, y os persiguen luego y os asedian en las largas noches de desvelo, como las importunas obsesiones de un amor culpable.

Pero Parsifal va a llegar. Klingsor, que se ha puesto en acecho desde una ventana, le ve ya acercarse con jovial talante; y aunque acuden a cortarle el paso todos los héroes que se albergan en el castillo, a todos los vence y pone en precipitada fuga. El Mago astuto, ha querido oponer algún obstáculo al joven incauto para despertar más en él con la fruición de la victoria, el deseo del descanso y los impulsos del sensualismo. Mientras Klingsor, asomado a la ventana, refiere la breve lucha, que se supone que ocurre fuera, la orquesta la describe por medio de una frase melódica sencillísima, de un ritmo brusco, é interrumpida por unos acordes estridentes que parecen el choque de las armas. En esto, Kundría va desapareciendo en las tinieblas, acometida de una carcajada espasmódica, como ese desatado reír de los dementes que nos causa un calofrío de terror; y aquella frase, en tanto, va creciendo y se multiplica, y se despliega hasta convertirse en el radiante motivo que nos anuncia el triunfo de Parsifal. Este procedimiento, que es a todas luces beethoveniano, Wagner lo emplea con tal maestría que llega a producir efectos inesperados: una frase insignificante y repetida de esta suerte en progresión creciente le bastó en el *Lohengrin* para hacer sentir la aparición del día.

De pronto se hunde la torre en el abismo, y en su lugar se ve un jardín de extraño aspecto, de vegetación tropical, con plantas y flores gigantescas y de formas inverosímiles, por entre cuya espesura se descubre a la izquierda el palacio encantado, de riquísima árabe arquitectura. Por todos lados acuden en tropel jóvenes hechiceras, que por sus trajes semejan también animadas flores. Se han despertado llenas de sobresalto al oír el rumor de la antena; han dejado el lecho, y al encontrarse con sus amantes muertos ó heridos, increpan irritadas al intrépido Parsifal, que desde una almena de la muralla contempla el jardín deleitoso. Es un verdadero motín, un vaivén de chillidos femeninos con entonaciones duras y armonías casi cacofónicas, que dan a esta situación cierto sabor cómico shakspeariano. No dura mucho tiempo en la música este carácter: desde el punto en que Parsifal arroja la espada y salta al jardín, asegurando a las enojadas niñas que no las quiere mal alguno, y éstas, ya más sosegadas, le examinan primero con curiosidad, le rodean luego con mil mimos, quieren acariciarle y se le disputan a porfía, hay en el acento de aquellas mujeres inflexiones de una dulzura que recuerda las marrullerías de un gato juguetón; y después un canto lento, cadencioso, tentador y tan impregnado de voluptuoso sensualismo, que hace vibrar los nervios con tenues estremecimientos.

Parsifal se prestaba al principio al inocente juego; mas aburrido al fin de tan importuno galantear, rechaza al juvenil enjambre y trata de huir; pero se detiene al oír una voz que le llama: «¡Parsifal, quédate!» y que le conmueve como el eco remoto de un acento que ya se había olvidado. Vuelve temeroso sus miradas a un seto de flores que se abre a su espalda y ve una mujer de hermosura sobrehumana, muellemente recostada, y vestida a la usanza árabe. Las jóvenes se han detenido también, y cuando aquella mujer extraordinaria (que no es más que una nueva forma de Kundría) las ordena que se vayan, obedecen al punto despidiéndose con bulliciosa risa de Parsifal, del *sér simple* que no sabe sentir las gracias seductoras del amor.

Estamos en la situación más solemne y decisiva del drama: el espectador lo comprende instintivamente, y se recoge y espera ansioso el desenlace de esta escena, como si se jugase allí su propia suerte. Parsifal se turba, y se queda pensativo al oír pronunciar su nombre.

Parsifal!... Un día, en sueños, su madre le llamó así, pero nada más recuerda.

¿Y Kundría? Ya se comprende que no ha de poner en juego el coquetismo vulgar y pueril de las jóvenes flores. Ella conoce mejor el camino para llegar hasta el corazón del inexperto mozo: no es, como ya sabemos, la primera vez que con él se encuentra. Le habla de su madre, —¿a quién no conmueve el nombre de una madre que se perdió en edad temprana?— del amor inmenso que por él sentía, del extremoso afán con que le cuidaba, y le mecía, y le abrumaba con sus caricias. Parsifal, a este recuerdo, siente el corazón traspasado de agudísimo dolor, y llora amargamente a los piés de Kundría el abandono en que dejó a aquel *sér querido*. La hábil seductora aprovecha estos arranques para insinuarse en el alma de Parsifal, brindándole como una reparación y un consuelo, el amor mismo que en otro tiempo le dió forma y vida.

Hay en toda esta escena frases de una ternura infinita; en las palabras de Kundría palpitan todas las afecciones de un corazón materno, y la instrumentación que acompaña este fragmento es suave y adorable, como el tímido resuello de un pecho apasionado. Sólo más tarde, cuando Kundría empieza a tantear la obra de seducción, cruza de vez en cuando por la orquesta aquel diseño ingrato, que ahora perdido en medio de las dulcísimas armonías hace el efecto de las primeras sugerencias del pecado, y nos intimida como los fugaces relámpagos de una tempestad que se acerca.

Parsifal permanece indiferente a las embozadas insinuaciones amorosas. Absorto en su dolor inmenso, cae desalentado... Kundría se incorpora, le rodea blandamente con su brazo, y une sus labios a los de Parsifal en un prolongado beso. Lo que la música expresa en este instante es imposible traducirlo con palabras. Al principio es una calma aterradora, que expresa muy bien la situación respectiva de la mujer que no busca en aquella caricia más que una seducción vulgar, y la del joven candoroso que desconoce los perturbadores transportes de la carne. Pero luego, cuando al contacto de aquellos labios, que no son los de su madre, empieza a abrir los ojos a la luz, y a leer en su estéril y vagaroso pasado y en su porvenir incierto, se levanta de pronto con una actitud imponente, y estallan en una explosión de soberana grandeza todos los sentimientos por tanto tiempo adormecidos en su alma; entonces se le representan al vivo las angustias de Amfortas, la ruina de los caballeros, la llaga rebelde, la lanza perdida; se siente llamado a una misión regeneradora, y rechaza con horror los corruptores halagos de Kundría.

Ante el fervido entusiasmo de Parsifal, toda la malignidad de Kundría se ha convertido en una apasionada admiración por el héroe predestinado: reitera sus ataques, pero diríase que ya no obra por instigación del Mago, sino que trabaja por cuenta propia. Wagner ha hecho sentir perfectamente esta transición, que es una de las peripecias capitales del drama, porque ella ha de explicarnos más tarde la regeneración moral del personaje.

No puede darse momento dramático más interesante. Parsifal se siente cada vez más poseído de aquel santo ardor, y cuanto más transfigurado se presenta por esta mística aspiración, más violento es en Kundría el deseo concupiscente. Entonces se arroja suplicante a sus piés; mujer al fin, trata de explotar en beneficio de su pasión esta nueva actitud de Parsifal, presentándose como un *sér abyecto* y réprobo que sólo él, con su amor, puede redimir. «¡Cruel! —le dice— Ya que tu corazón no es capaz de sentir sino el dolor ajeno, ¿siente hoy también el mío. Si eres redentor ¿por qué no te unes a mí para salvarme? Déjame llorar sobre tu pecho, déjame siquiera por una hora unirme a tí, y que, rechazada de Dios y del mundo, en tí sea rescatada y salvada.» Ruegos, súplicas, amenazas, todo es en vano: Parsifal sólo piensa en su misión salvadora, en Amfortas. Al oír este nombre Kundría se enfurece, apostrofa duramente a Parsifal, quiere atajarle el paso, hasta que a sus gritos acude Klingsor armado de la terrible lanza, que arroja contra Parsifal. Pero éste la coge en el aire y haciendo con ella la señal de la cruz, jardín y castillo, todo desaparece, las flores se marchitan en un instante, cae una lluvia de hojas secas y la escena queda convertida en un yermo árido, con el horizonte cerrado por montañas cubiertas de nieve. Parsifal, antes de partir llevándose la preciosa arma, dirige a Kundría, que yace tendida en el suelo, una palabra de esperanza.

Toda esta escena es de una belleza poética de primer orden y comprende las páginas más inspiradas del poema por la energía del verso, por el atrevimiento de las imágenes y por la gradación con que por un lado se desencadenan todas las malas pasiones de Kundría y por otro se va revelando la iniciación mística de Parsifal. Tal vez en la escena, desde el momento en que éste rechaza resueltamente a Kundría, el interés musical decae algo, y parece que la acción debería correr con mayor rapidez a un desenlace; pero no es esto debido a que musicalmente este trozo sea inferior a los anteriores, sino a la duración excesiva de una escena reducida a dos solos personajes. El drama impone a Wagner estos escollos, y él, por otra parte, no es hombre que use de muchos miramientos con las facultades perceptivas del

público, que se resistirán siempre a ciertas tiranías. A pesar de esto, en medio de las calmosas melopeas de Kundría y de Parsifal, asoma de vez en cuando algún chispazo del genio potente y creador de Wagner: las imprecaciones de Kundría, sobre todo, están llenas de fuego y de intención dramática.

El primer cuadro del acto tercero tiene toda la poesía encantadora de un idilio. Desde las primeras notas del melancólico preludeo, el alma se dispone ya a saborear las íntimas emociones de una apacible beatitud, bien diferentes, por cierto, de los esplendores religiosos del Templo del Graal. La escena representa un valle primaveral, matizado de flores, en una hermosa mañana de Viernes Santo: a la izquierda, y arrimada a un peñasco, se ve una humilde choza, en donde Gurnemancio vive retirado como un eremita. La acción se reduce al encuentro del buen anciano con Parsifal, que después de haber andado errante por el mundo, trae la lanza deseada, y a la realización de Kundría, que por la gracia compasiva de Parsifal se ve libre de su condena.

Wagner ha tratado estas escenas con un arte tan exquisito, las ha realizado con una instrumentación tan rica y delicada, que todo este cuadro es una filigrana de amor y de ternura. Uno tras otro se suceden varios episodios a cual más interesante: Parsifal se prosterna y adora el arma santa, Gurnemancio le refiere el misero estado a que se ven reducidos los caballeros, y unge después al *sér puro* y redentor como Rey del Graal, mientras Kundría, cual otra Magdalena, lava sus piés y llora arrepentida los extravíos de su vida pasada. Parsifal, hondamente impresionado, queda en extático arrobamiento, mientras en la orquesta se desenvuelve como una visión paradisiaca un motivo límpido, aéreo, que se reparten el oboé y el clarinete, acompañados de un murmullo imperceptible de la cuerda, que hace sentir con prodigiosa verdad el encanto del Valle-de-flores, con el blando susurrar de las hojas, y las irrisaciones del sol en las gotas de rocío... Este motivo se repite luego por fragmentos y a intervalos como esos blandos oídos de la brisa que nos traen a distancia bocanadas del silvestre aroma de los campos en flor y de los verdes prados.

Al ser medio día Gurnemancio reviste a Parsifal con el traje de Caballero, y acompañado de Kundría le conduce hacia el Templo. El fragmento sinfónico que acompaña esta mutación, tiene un carácter más tétrico que el del primer acto. A los dolores acerbos de Amfortas se agrega ahora la pena de la muerte de Titurel causada por la desobediencia del hijo, y en las frases lúgubres y discordantes de la orquesta, se advinan las indecibles torturas de aquel hombre desdichado, revolviéndose desesperadamente contra su cruel destino.

Estamos de nuevo en el sagrado recinto. Por un lado traen a Amfortas enfermo en su litera y por otro el féretro de Titurel, al compás de un coro mesurado, en el que parece que la música ha cubierto sus graves armonías con un fúnebre crespón. Y ahora, bajo aquella riquísima bóveda, en vez de las cristalinas voces de los ángeles, sólo resuenan los desgarradores lamentos del Rey pecador. A la vista del cadáver de su padre, quiere darse muerte con bárbara obstinación, pero en este momento llega Parsifal, y por el solo contacto de la lanza milagrosa cierra y sana para siempre la enconada herida. El héroe prometido es proclamado Rey del Graal, y él es quien ahora descubrió la copa sagrada y la muestra majestuosamente a los caballeros: una blanca paloma baja de lo alto y se cierce sobre su cabeza, mientras que Kundría, del todo purificada, fija en su redentor una mirada dulcísima y cae inanimada a sus piés.

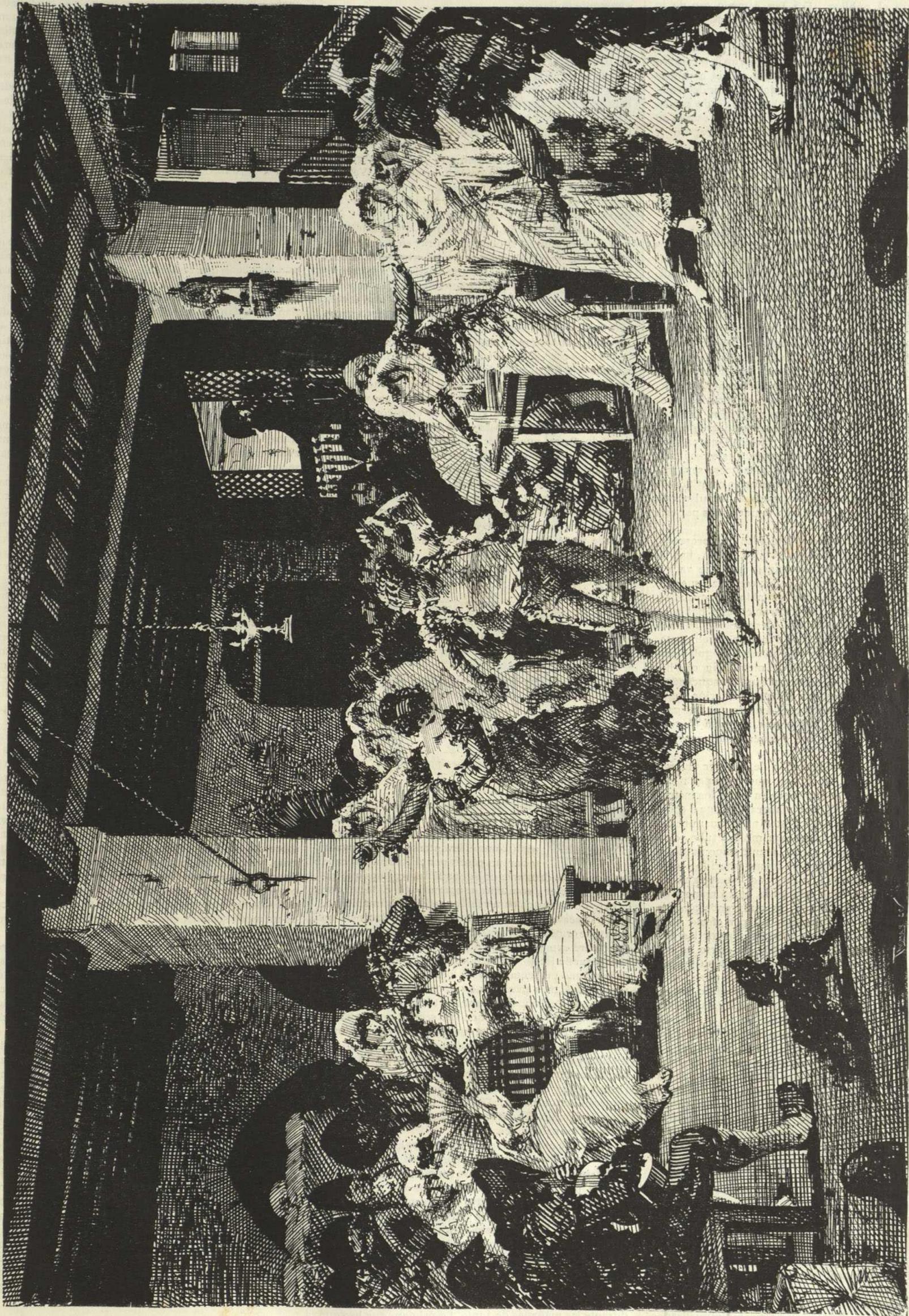
Bayreuth 4 de Agosto.

Es muy difícil, si no se quiere pecar de prolijo, dar un análisis circunstanciado de estas obras, en que la belleza del conjunto resulta de la verdad asombrosa de los detalles: por eso en mi correspondencia del lunes he procurado ceñirme a los hechos generales que permitan apreciar el verdadero sentido de lo que debe entenderse por *Drama musical*. De mí puedo decir que si abrigaba aún algunas dudas acerca de la bondad de la teoría de Wagner llevada hasta el último extremo, estas dudas han desaparecido después de la audición del *Parsifal*.

El último estilo de Wagner no ofrece para el público en general más que dos dificultades reales. Estriba una de ellas en la construcción de la frase melódica, que por estar subordinada por completo a la frase literaria, se presenta subdividida en pequeños fragmentos ó ideas musicales que se corresponden perfectamente con cada frase poética. En vano se buscará en estas obras (no siendo en algún trozo sinfónico de carácter descriptivo) un largo período musical que abarque é! solo una serie de pensamientos, que estén allí como ensartados en una sola melodía; por más que no teniendo todos el mismo carácter, exigirían en rigor formas musicales diferentes. En cambio, examinando la forma melódica de Wagner, se observa que cada oración ó pensamiento poético está traducido por una sola frase melódica de una potencia expresiva tan exacta y apropiada a las palabras, que podría decirse que no es más que una ampliación tónica de la prosodia del verso, y que la letra por una parte,



GRUPO DE MAJOS, DIBUJO DE J. LLOBERA, GRABADO DE LA SOCIEDAD HELIOGRÁFICA.



BOCETO DEL FANDANGO DE CANDIL—DIBUJO DE J. LLOBERA — GRABADO DE THOMAS

y la música y el juego escénico por otra, son dos mitades que juntas se completan y separadas pierden todo su significado. Bien se ve que comparado este procedimiento con el antiguo resulta más difícil para el compositor y para el público. ¡Era tan cómodo eso de ir siguiendo un cantable que apenas anunciado se deja casi adivinar!

Pero el público encontrará aún otro escollo, que sólo el hábito puede hacer desaparecer, en la incesante vaguedad del tono y de la modalidad, en el continuo modular a los tonos más inesperados, en la indeterminación de las cadencias y en la exuberancia de armonías nuevas que mantienen al espíritu en un estado de desasosiego, en un deseo no satisfecho de reposo. A cada nuevo orden de sentimientos que se manifiesta en los personajes, la música se muda en una nueva tonalidad, y sólo así puede expresar los matices inasequibles del pensamiento, el flujo y reflujo incesante de las pasiones, y no de ninguna manera concretándose a las gastadas leyes de tónica y dominante.

Y al fin y al cabo, en esta tendencia, que ya no es exclusiva de Wagner, sino que se acentúa en todos los grandes compositores de Europa, es preciso ver el síntoma de una feliz restauración de las antiguas modalidades griegas, conservadas con mayor ó menor exactitud en el canto gregoriano, pero en mala hora perdidas después en esa inmensa colada intelectual del Renacimiento. Han hecho uso de los modos griegos, aunque con excesiva parquedad, Gounod (*balada del Rey de Thulé*), Saint-Saëns (*Samsón y Dalila, Danza macabra*), Boito (*Me-fistofele*, acto cuarto), Thomás (*Hamlet*, coro de sepulcros), Berlioz, Rubinstein, Goldmark, Massenet, etc., etc. El día en que la música, rompiendo con la rutina inveterada y sosa de los modos mayor y menor, entre en posesión de todos los otros modos del arte griego, adquirirá recursos, cuya infinita variedad no es fácil prever en este momento. No se llegará a este resultado sin pasar por muchas probaturas y tanteos: será menester que antes se constituya sobre bases científicas la armonía adecuada a cada modo; pero el impulso está ya dado, y Wagner es quien ha avanzado más por esta vía.

En cambio de estas dos dificultades que presentan los dramas de Wagner para un público nuevo, hay un elemento poderoso, en cuyo manejo nadie le va a la mano al maestro de Bayreuth, según confiesan sus mismos adversarios más implacables. Hablo de la orquesta, de esa instrumentación incomparable, que habla en estos dramas un lenguaje nuevo, desconocido hasta el día, y de una precisión superior a todo encarecimiento. En donde se manifiesta de una manera singular esta maestría, es en el uso frecuente del metal, sin que llegue nunca a ofender el oído con sus brusquedades. ¡Cómo quisiera yo que oyese la instrumentación suave y soñadora del *Parsifal* todos esos señores que, juzgando por las obras de ruines imitadores, acusan a Wagner de ensordecer al público con estruendosas sonoridades!

Hay todavía en la orquestación de Wagner una novedad importantísima, en la cual, que yo sepa, nadie ha puesto atención, y que consiste en tratar los instrumentos de la orquesta de una manera análoga a como el pintor trata los colores. El pintor no toma nunca el color directamente tal como se exprime del tubo, sino que los tiene todos en la paleta a un tiempo unidos y separados, de tal suerte que al tomar amarillo, toma un amarillo que contiene una cantidad inapreciable de los colores vecinos. Y que esta es la única manera de obtener resultados verdaderos, se comprende con sólo considerar que en la naturaleza, sea por efecto de la constitución molecular de los cuerpos, sea por las dispersiones luminosas de los objetos, lo cierto es que nunca se nos presentan los colores en toda su pureza, nunca vemos el amarillo puro, ni el azul puro, ni el rojo puro, sino un empastelamiento general de tintas y de tonos, en donde cada color dominante está influido y como impurificado por otros muchos.

De la misma manera, en la orquesta de Wagner, no se nos presentan individualizados los instrumentos, sino fundidos siempre en proporción variable. Era muy fácil, por ejemplo, dar carácter bélico al relato de Radamés cuando exclama: *Nel fiero anelito di nuova guerra*, acompañando sus frases con un diseño seco de cornetines. Era muy cómodo eso de saber que para expresar la agitación bastaba poner un trémolo de contrabajos, para el amor un cantable de viola, para dar sabor pastoril acudir al oboé; y haber convenido en tener así clasificados los efectos instrumentales, ni más ni menos que el droguero tiene en la anaquelera de su tienda en botes diferentes y debidamente rotulados, el amarillo, y el azul de Prusia, y el carmín. Pero examinando desapasionadamente la cuestión, se comprende que no hay arte en esto, sino un error tan grave como el del pintor que se figurase que el amarillo sirve y basta él solo para pintar condecoraciones, el azul para pintar mares y cielos, y el verde para pintar forraje. No es así como Wagner entiende el verdadero valor expresivo de la orquesta. Para él no hay instrumentos individualizados que sirvan para un caso determinado: la ley suprema que le rige es que *todo* puede servir para *todo* según las circunstancias; y así es como obtiene esa unidad admirable en que se armonizan todos los timbres, y en que no se oyen nunca los instrumentos aislados, y siempre

se oye el instrumento orquesta con una riqueza sin igual de matices. Con todo eso, ellos, es decir, los que buscan el carácter bélico en un toque de cornetines, son los que acusan a Wagner de emplear procedimientos groseramente imitativos.

Para concluir: del *Lohengrin* al *Parsifal* la distancia es tan grande como del *Rienzi* al *Lohengrin*. Hay, ciertamente, en esta última obra algunas escenas que entran de lleno en el cuadro definitivo del Drama musical: en ella se ve ya la idea de Wagner bosquejada en todas sus partes. Así, entre otros ejemplos que podría poner, la escena entre Ortrudis y Federico en el acto segundo, tiene muchos puntos de contacto con la escena entre Kundría y Klingsor. Conviene que sepan esto ciertos sujetos que revelando una ignorancia completa en esta materia, se atreven a sostener que en el *Lohengrin* no hay nada de lo que constituye la innovación de Wagner. Pero lo que allí está sólo en embrión, en el *Parsifal* lo tenemos ya completamente desarrollado en todas sus partes y sin una sola inconsecuencia.

De caso pensado no he hecho más que estudiar de una manera general la obra, sin entrar en detalles acerca de las fiestas de Bayreuth, de las ovaciones hechas a Wagner, de los personajes que asistieron a las representaciones, ni de otras mil menudencias, cuya oportunidad habrá pasado cuando se publiquen estas cartas. Mi intento ha sido dar una idea, justa en cuanto me ha sido posible, del efecto que me ha producido el artista. En cuanto al hombre he de ser más reservado. Quédese para los corresponsales de la prensa diaria que ha de satisfacer la febril curiosidad de sus lectores el decir si Wagner está grueso ó cenceño y si lleva ladeado el lazo de la corbata: quédese para ellos el referir conversaciones más ó menos reales y el darse tono consignando que el Maestro les ha obsequiado con algún habano estupendo. De mí puedo decir que no me ha dado ningún cigarro... porque no fumo. Fuera de esta noticia, que no causará grandes perturbaciones en el equilibrio europeo, las mismas atenciones del Maestro para conmigo me impiden darme el gustazo de ser indiscreto acerca de los breves momentos de cordialísimo trato, que no han hecho más que acrecentar en mí un afecto tan grande por el hombre, que sólo puede igualarse a la admiración que siento por el artista.

JOAQUÍN MARSILLACH.

AGUAS FUERTES

EL RETIRO DE MADRID

I

MAÑANAS DE JUNIO Y JULIO



ENTRE las muchas cosas oportunas que puede ejecutar un vecino de Madrid durante el mes de Junio, pocas lo serán atno como el levantarse de madrugada y dar un paseo por el Retiro. No cabe duda que el madrugar es una de aquellas acciones que imprimen carácter y comunican superioridad. El lector que haya tenido arrestos para realizar este acto humanitario, habrá observado en sí mismo cierta complacencia no exenta de orgullo, una sensación deliciosa semejante a la que habrá experimentado Aquiles después de arrastrar el cadáver de Hector alrededor de las murallas de Troya. El heroísmo presenta diversas formas según las edades y los países, mas en el fondo siempre es idéntico.

Cuando madrugamos para ir a tomar chocolate malo al restaurant del Retiro, una voz secreta que habla en nuestro espíritu nos regala con plácemes y enhorabuena. Nuestra personalidad adquiere mayor brío, nos sentimos fuertes, nobles, serenos, admirables. Los barrederos detienen la escoba para mirarnos, y en sus ojos leemos estas ó semejantes palabras: «¡Así se hace! ¡Mueran los tumbones! ¡Usted es un hombre, señorito!» Y en testimonio de admiración le echan media arroba de polvo en los pantalones.

El día que madrugamos no admitimos más gerarquías sociales que las determinadas por el levantarse temprano ó tarde. Todas las demás se borran ante esta división trazada por la misma naturaleza. Los que tropezamos paseando en el Retiro, adquieren derecho a nuestra simpatía y respeto, son colegas estimables que forman con nosotros una familia aristocrática y privilegiada. A la vuelta, cuando encontramos a algún amigo que sale de su casa frotándose los ojos, no podemos menos de hablarle con un tonillo impertinente que acusa nuestra incontestable superioridad.

Pero no todo es tomar chocolate malo en el Retiro durante las mañanas de Junio. Lo primero que hay que ver es al sol levantándose majestuosamente por encima del parque, al principio esparciendo una luz triste y blanca que viene a besar friamente el *rege Carolo III* de la puerta de Alcalá, después otra rojiza y más alegre que tiñe los muros de las primeras casas con que tropieza, y

últimamente la vívida, risueña y esplendorosa que tanto le caracteriza. El cortejo de nubecillas que le acompaña en su ascensión es de lo más gracioso y elegante que pueda verse. Todas ellas van vestidas de un modo caprichoso y pintoresco, y ejecutan pasos de gran dificultad y efecto en torno de su director. Los madrileños, sin embargo, no son aficionados a esta clase de espectáculos. Prefieren ver alzarse a la luna disfrazada de queso en el escenario del Teatro Real, oportunamente evocada por los trinos solemnes de una *mezzo-soprano*. Hay razón plausible para esto. El sol tiene el deber de salir todos los días, haga frío ó calor, al paso que la luna únicamente cuando el señor Rovira lo considera oportuno. Si el sol no se prodigase tanto y se hiciese pagar algo más, yo creo que tendría mucha mayor reputación. Por ejemplo, haciendo tres ó cuatro salidas cada año y anunciando los periódicos que «el más eminente de nuestros astros hará su *debut* el martes a primera hora y que todas las localidades están vendidas con anticipación,» se me figura que los revendedores de sillas en el Retiro harían negocio redondo.

Después del sol, lo más notable que yo encuentro en el Retiro son las modistas. Este respetabilísimo gremio, aun más bello que respetable, se pone en contacto con la naturaleza al llegar el mes de Junio. Impidiéndoles sus numerosos quehaceres ir a pasar una temporada a San Sebastián ó a Biarritz, y necesitando por fuerza dar alguna expansión a los sentimientos poéticos de su alma, eligen nuestras hermosas costureras el Retiro como campo de sus excursiones matinales. Los árboles, los pájaros, las flores, cuando no son de papel, ofrecen indudablemente mayores atractivos. Nada hay que apetezca tanto una modista de corazón como el estado primitivo conforme con la naturaleza. Durante el invierno, su espíritu yace dormido mientras las manos trabajan afanosas debajo de la lámpara de petróleo; mas al llegar el mes de Mayo, cuando el cuerpo empieza a sentir calor, el alma también lo siente, despiertan la égloga y el idilio, se sueña con verdes praderas esmaltadas de flores, con arroyos bullidores y cristalinos, con grutas frescas y sombrías y con hermosos zagales que aguardan en ellas la dulce recompensa de sus rendidas instancias. Entonces la modista como primera manifestación de la influencia que ejercen sobre ella tales puras ideas y tales visiones risueñas se despoja del corsé; y si es de temperamento verdaderamente apasionado y guarda en su corazón el mundo de tiernos é inefables sentimientos que es de esperar, se queda con poca, con poquísima ropa. Se levanta muy tempranito, y sin aguardar el *landau* toma el camino del Retiro en compañía de sus amigas predilectas y de algunos menestrales distinguidos. ¡Qué fresca y qué risueña! ¡Cómo brillan sus grandes y hermosos ojos negros! ¡Cómo palpita de alegría su seno delicado! El grupo va dispuesto a olvidar por algunos instantes las ridículas convenciones sociales, los refinamientos empalagosos de la vida madrileña, y volver en lo que cabe al estado natural. Al efecto marchan todos bien provistos de los enseres y artefactos propios de una civilización primitiva y que se supone han usado más ordinariamente nuestros primeros padres; aros, cuerdas, trompos, volantes, etc., etc. Nuestra modista, según va llegando a la Arcadia municipal adquiere mayor desenvoltura y en sus movimientos y ademanes adviértese la influencia que ejercen sobre ella las ideas campestres. Charla, corre, ríe, salta, grita, y se autoriza con sus compañeros las inocentes libertades que acostumbran en los bosques las pastoras con los zagales; les tapa los ojos con las manos, les da pellizcos, les quita el sombrero y les tira por las narices de un modo sencillo, encantador, conforme en un todo con las leyes de la naturaleza.

Así que entran en el parque y eligen un sitio a propósito, silencioso, umbrío, embalsamado por las acacias, empiezan los juegos. La costurera es un portento de gracia y habilidad en saltar la cuerda, tirar el volante y chillar como una golondrina. ¡Qué linda está brincando y haciendo carocas a los señoritos que acuden al reclamo de los chillidos! El juego la vuelve a los días de su infancia y en consecuencia se sienta sobre las rodillas de sus compañeros y les ordena que le aten las trenzas del cabello, sin pasárselo por la mente que estas escenas despiertan en los señoritos que las presencian ideas vituperables de adquisición. Nadie diría al ver aquella gracia inocente y modesta, que nuestra heroína ha corrido algunas borrascas en las berlinas de punto y conoce los misterios de la calle de Panaderos, tan bien como D. Antonio San Martín. En ciertas ocasiones, rendida, jadeante, las mejillas inflamadas, los ojos brillantes y el cabello desgredado, la he visto separarse del juego y tomar el brazo de algún zagal sietemesino, con guantes amarillos. La he visto seguir lentamente una calle solitaria de árboles y perderse con él entre el follaje. Iban tal vez en busca de alguna gruta fresca y solitaria como aquella en que la esposa de Salomón dejó olvidado su cuidado? No lo sé. En la vida del campo hay misterios inefables que sería más grato que prudente el escrutar.

ARMANDO PALACIO VALDÉS.

PROPAGANDA

DEL ESTILO EN LA NOVELA

III

Qué ridículo me parece ese odio irreflexivo y hasta poco sincero, por lo inmotivado, que algunos, muchos escritores que aspiran á la nota de clásicos, manifiestan contra la literatura francesa contemporánea!

Si aquí algún autor, de los más ingeniosos y de más talento y miras más altas, se atreve á seguir el impulso que las nuevas corrientes infunden á las letras contemporáneas, más allá de los Pirineos, luégo se le echan encima multitud de académicos y aspirantes á los nichos vacíos, protestando contra el *afrancesado* que quiere dar carta de naturaleza en España al espíritu más propio de la literatura de nuestros días. Pues, si odios y más odios se acumulan contra los innovadores extranjeros y quien aquí sigue sus pasos, aún crece el furor cuando se trata de la pequeña parte de nuestra juventud literaria, que aplaude entusiasmada la benéfica reforma, aunque sea extranjera, y más aplaude todavía á los pocos escritores que aquí la acogen y cultivan.

Pienso en esto, al atreverme á decir que el lenguaje literario, según está hecho entre nosotros á la hora presente, ofrece grandes obstáculos á la libre expansión del estilo natural, sencillo, expresivo y modesto que en mis artículos anteriores recomendaba, como el más propio de la novela.

El lenguaje moderno de la literatura española lo han hecho los oradores políticos, los académicos, los periodistas y los poetas gárrulos. Predomina en las formas una sensualidad aparatosa, una hinchazón que no basta á vencer el más puro intento de sencillez y naturalidad, y es punto menos que imposible escribir de ciertas recónditas materias con el idioma esquinado, duro, de relumbrón que nos dan hecho, como sagrado inviolable.

Para los que nieguen que la literatura está pasando por una transformación que ha de hacer de ella un gran interés social, en armonía con las tendencias generales de la civilización presente, parecerá una queja vana, sin motivo, del todo gratuita ésta que formulo; pero el que lo mire despacio y crea que va siendo hora de que se despojen las letras del aparato retórico que hace de ellas un pasatiempo vulgar, de dudosa seriedad, comprenderá que el lenguaje literario se queda atrás respecto de las nuevas ideas y que las formas de expresión de que disponemos son moldes estrechos para los pensamientos de que han de ser vehículo.

Mientras el asunto literario estuvo limitado á tan pequeña parte de la realidad; mientras tantas y tantas cosas del mundo real y del mundo del pensamiento, no menos real á su modo, fueron materia vedada en literatura, pudo bastar el lenguaje convencional, hecho por retóricos.

Pero si al fin el arte de escribir va á ser una forma más de la expresión de la verdad, y si va á poderse hablar de todo lo que hasta ahora se juzgó indigno de la literatura, no debe extrañar nadie que sea deficiente no el habla castellana, considerada en su virtualidad, sino el grado actual de su desarrollo.

Si no fuera salir de mi objeto directo, pasaría rápida revista á los varios géneros en que se nota la falsedad del lenguaje vulgar retórico, su falta de flexibilidad y transparencia, su afectación y énfasis, casi inevitables, lo mucho que tiene de obra muerta, de estéril hojarasca. En la oratoria, donde no pocos se valen de estos defectos para pasar plaza de elocuentes, los vicios del modo general de explicarse están muy arraigados, parecen plantas parásitas propias de este terreno. ¡Oh, si fuéramos á prohibir á muchos de nuestros oradores parlamentarios las *muletillas*, los lugares insignificantes, los idiotismos necios, las corruptelas inveteradas de su bárbaro tecnicismo, cuántos que hoy pasan por afluentes quedarían mudos, materialmente imposibilitados de hablar como el buen gusto y hasta el buen sentido moral exigen!

Pero ahora debo referirme sólo á la novela.

Es preciso tener en cuenta todo lo dicho en los artículos anteriores, todos los distingos entonces señalados, para no cometer la injusticia de tacharme de apasionado, irrespetuoso y atrevido al leer lo que tengo que decir del estilo de algunos de los autores que pasan aquí por mejores estilistas.

Si en este punto fuera á detenerme ante los veredictos que ha pronunciado la opinión vulgar, sin propia conciencia de lo que hacía, seríame preciso dejar en el tintero casi todas mis observaciones.

No se trata aquí de quitar ni poner fama de escritor elegante, puro, correcto, etc., etc., á nadie. Sólo se trata de ver qué vale y qué no vale en la manera de escribir de nuestros novelistas, para el propósito de

cultivar la forma peculiar del lenguaje según, á mi entender, conviene que sea en la novela.

No cabe duda que hemos adelantado algo desde los tiempos en que estaba la novela en manos de Fernández y González, que nunca supo escribir en castellano siquiera, verdadero romancista de la novela, á pesar de algunas buenas facultades que su incontinencia de escritor destruyó bien pronto; tampoco es discutible que Pérez Escrich, Tarrago, Ortega y Frias, etc., etc., contribúan en todo lo que podían á que se abismase en la



REJA DE HIERRO FORJADO

Construida en los talleres de D. F. Vidal. Dibujo del arquitecto Vilaseca

necesidad el público que les leía. Pero el progreso realizado no debe envanecer mucho á nadie, si se considera que todo eso no era literatura, pertenecía al género de las coplas de los ciegos, sin más diferencia que la de los lectores de unos y otros papeles.

Desde el punto de vista de la dignidad, decencia y corrección del lenguaje, es claro que fué una inmensa ventaja el ver á escritores tan pulcros, discretos y doctos como Valera escribir novelas y hablar con la frase gallarda, viva, graciosa, pura de *Pepita Giménez*, *D. Luz*, *El Comendador Mendoza*, *Pasarse de listo*, *Las ilusiones del doctor Faustino*, etc., etc. Pero, después de reconocer el gran progreso cumplido en este respecto, déjolo por

ahora y refiérome solamente al que interesa á mi asunto.

¿Es el lenguaje que hoy emplean nuestros novelistas el más oportuno para producir el encanto de copiar artísticamente la vida en la novela? ¿Quién se acerca más al ideal en este sentido? ¿Qué falta á cada cuál? ¿Qué cumple?

Empecemos por el autor que acabo de citar. Tratándose de la forma literaria merece, por lo que la opinión le considera, que hablemos de él antes que de ninguno. Valera, hace pocos años, cuando comenzaba el renacimiento del género de que trato, era llamado, casi por todos, el mejor novelista de España. Hoy le va siendo menos favorable el voto de los aficionados, y es que el gusto, llevado por influencias que se imponen, á pesar de todas las protestas de académicos y revisores, pide algo más en la novela de lo que Valera puede darnos. Cuando apareció *Pepita Giménez*, verdadero prodigio de belleza en el lenguaje, gracioso alarde de elegancia y soltura en el estilo, salíamos de los antros de los novelistas sin gramática; no se escribían aquí apenas novelas en español, que fuera claramente español; el encanto de la expresión nos deslumbró á todos, y se prodigaron alabanzas, no inmerecidas, pero que no podían ser absolutas como lo parecían entonces. Valera siguió escribiendo, y si como composición ninguna de las novelas sucesivas llegó al mérito de *Pepita Giménez*, por lo que toca á la intención y á la belleza de la frase, cuanto escribió fué digno de Valera. Y sin embargo, el público empezó á enfriarse; el *Doctor Faustino*, que no todos comprendían (sucedióle, aunque por motivos diferentes, lo que pasó en Francia con la *Educación sentimental* de Flaubert), fué recibido sin entusiasmo; menos hubo por *Doña Luz* y *El Comendador*, y pocos leyeron *Pasarse de listo*. Se seguía diciendo que Valera es el primer estilista de España; pero en la novela, como tal novela, unos preferían ya á Galdós y muchos al ya famoso Alarcón, que había dado en el blanco del gusto general con el *Sombrero de tres picos*.

¿Es que Valera no es en rigor novelista, como pretendió algún crítico? Yo creo que sí es novelista, pero que su manera de entender el género le aparta de la corriente de la actualidad, que nos lleva á la forma naturalista pura, en la que el autor se esconde y deja que la realidad imitada aparezca sola en el libro. Valera escribe siempre de sí propio; su personalidad literaria, que tiene en mucho, y hace bien, porque es de los que positivamente valen, llena sus libros. Es Valera un humorista, de la cepa legítima, no por gustos pasajeros de la moda, sino por su temperamento psicológico y literario; para él la vida es un grande y muy divertido espectáculo, un juego de antítesis, de graciosas combinaciones, donde es un placer deshacer una gran síntesis bonachona y quimérica con un análisis sabio, frío, burlesco, pero siempre suave, elegante, gracioso. Si el mundo no sirve para otra cosa, no hay razón para querer que en la novela suceda de otro modo; la novela, como la vida, será un juego en que no hay que tomar los sucesos ni los seres mismos demasiado en serio. Valera sabe tan bien como cualquiera, que sus personajes se le parecen, que hablan como él y de él; pero no importa; eso es lo que él se propone; el arte es eso, según Valera, una diversión, una hermosura fugaz que sirve para darnos un gusto pasajero, ni más ni menos que los placeres reales del mundo. Mis novelas son yo, mi capricho, mi fantasía, piensa el creador de don Juan Fresco; no aspiro á dar el espectáculo de la vida exterior, que no estudio sino hasta donde me interesa; os doy el espectáculo de mi alma, por medio de imágenes bellas, en parte realidad, en parte fantasía; y, lo que vale más que todo, os doy todo eso envuelto en un ropaje digno de reyes; todo púrpura, seda y oro....

Y aquí entra la cuestión del estilo de Valera. No es el estilo del académico empalagoso, pseudo-clásico, de gusto arcaico, enamorado de los vocablos del desván del diccionario; ni tampoco es sólo el estilo del buen hablador, que conoce á fondo la vida y el carácter de la lengua en que escribe; es además el estilo de un verdadero artista, que sobre conocer bien la técnica del material que maneja, tiene toda la inspiración necesaria para producir belleza sin más que escribir; esa belleza, legítima en su esfera, que consiste en la elocuencia de la frase, belleza que queda reconocida como buena, aceptable en todo tiempo, pero que no es á la que debe aspirar precisamente el novelista.

Valera es artista escribiendo y escribe además con naturalidad relativa; no es un retórico huero; siempre tiene algo que decir; pero con todo esto, no es su estilo el propio del novelista, según aquí se pide. Su humorismo, esa especie de lirismo prosaico de su naturaleza literaria, roba al estilo la imparcialidad necesaria, la impersonalidad recomendable en la narración y en la descripción, y por completo turba las reglas naturales del diálogo, cuando se decide Valera á hacer que sus personajes se hablen.

En las novelas de este autor estais admirando al escritor, cuando el interés exigiría que os figuraseis que estabais presenciando lo que leéis. El mismo estilo, personalísimo, contribuyé no poco á hacer de la novela

de Valera una continua autobiografía, una exposición constante de los usos y costumbres, ideas, gustos y sentimientos del autor. ¿Cómo he de alabar, en mi punto de vista, un estilo semejante?

Es digno de encomio y de imitación en la manera de escribir del autor insigne de Asclepigenia cuanto se refiere al tecnicismo del arte del lenguaje literario; es también digno de admiración su hermoso y graciosísima estilo, como obra de un humorista que, lejos de la novela, según su concepto total la pide, se vale de representaciones exteriores para decir, artísticamente, lo que por él mismo pasa, lo que á él le sucede por dentro; también ha de ser alabado é imitado Valera en la llaneza del escribir, á pesar de lo mucho que sabe y de lo aficionado que le vemos á la literatura antigua, así como también debe notarse que el saber pensar por cuenta propia y conocer el significado y valor de palabras y giros, le libra de emplear con frecuencia las frases hechas, los idiotismos de los idiotas, las mil y una neces-

dades que cada día la moda de los estúpidos va estereotipando en el lenguaje corriente.

Pero, en cuanto estilo de novela, el de Valera no puede recomendarse. En la narración no sigue el movimiento natural de los sucesos, ni cuenta con sinceridad, ni sabe, quiero decir, ni quiere esconderse tras la cortina. Sus narraciones son prolijas ó rápidas á capricho, según su humor, no por la ley natural que unas veces pide la rapidez, otras la prolijidad; en la descripción no ve el mundo desde el lugar que indica la perspectiva propia del novelista que imita á la naturaleza, sino en relación y con miras extrañas á esa realidad imparcial, á ese desinteresado aspecto.

En el diálogo, aunque delecte, es falso casi siempre, y así, escenas tan bien escritas como la de la entrevista amorosa de Vargas y Pepita, son absurdas por la manera de explicarse los personajes.

Por culpa de este estilo, en gran parte, Valera ve hoy disminuir su fama de novelista, mientras á su lado

crece y llega á las nubes la de otros, que en no pocas cualidades del escritor le son inferiores sin duda.

Hasta Pereda, que tampoco el vulgo considera como novelista, porque le faltan *argumentos*, hasta Pereda va siendo considerado más novelista que Valera. ¿Por qué? Porque hay un elemento en las obras del escritor montañés que les da gran valor de verdad; Pereda huye de todo subjetivismo, á lo ménos en el fondo, al describir sus montañas, las costumbres de su tierra; allí el humor, bueno ó malo, del pintor no entra para nada.

Así, y por análogas razones, se explica que siendo Valera acaso mejor *literato* que todos sus rivales, se vaya quedando zaguero en cuanto novelista.

Pasemos ahora al estilo de otro de estos ilustres escritores.

CLARÍN.

(Continuará.)



TRADUCCIÓN EN VERSO

DE

D. TEODORO LLORENTE



HAUSTO

POEMA DE

J. WOLFANG GOETHE

PRIMERA PARTE

Se publicará próximamente en la BIBLIOTECA

ARTE Y LETRAS



BIBLIOTECA

ARTE Y LETRAS

SEGUNDA EDICIÓN

Véase el prospecto que acompaña el presente reparto

BARCELONA

E. DOMENECH Y C.^ª

AUSIAS MARCH, 95

[IMPRESA DE FIDEL GIRON, AUSIAS MARCH, '97]



ILUSTRACIONES

DE

A. LIEZEN MAYER, R. SEITZ

Y

A. SCHMITZ

