



## Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

## Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

- + *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.
- + *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.
- + *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.
- + *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

## Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página <http://books.google.com>

BIBLIOTECA DE AUTORES CÉLEBRES

---

ENRIQUE HËINE

# LITERATURA ALEMANA

TRADUCCIÓN DE

MAURICIO BACARISSE

OBRA INÉDITA EN CASTELLANO

EDITORIAL-AMERICA

MADRID

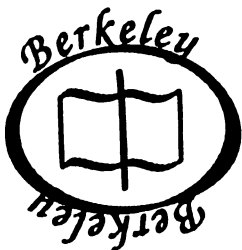
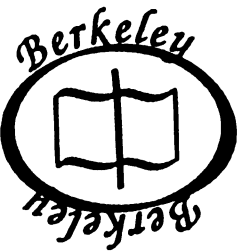
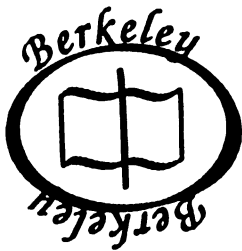
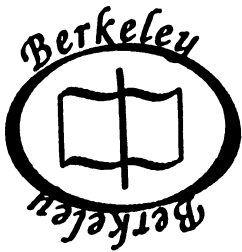
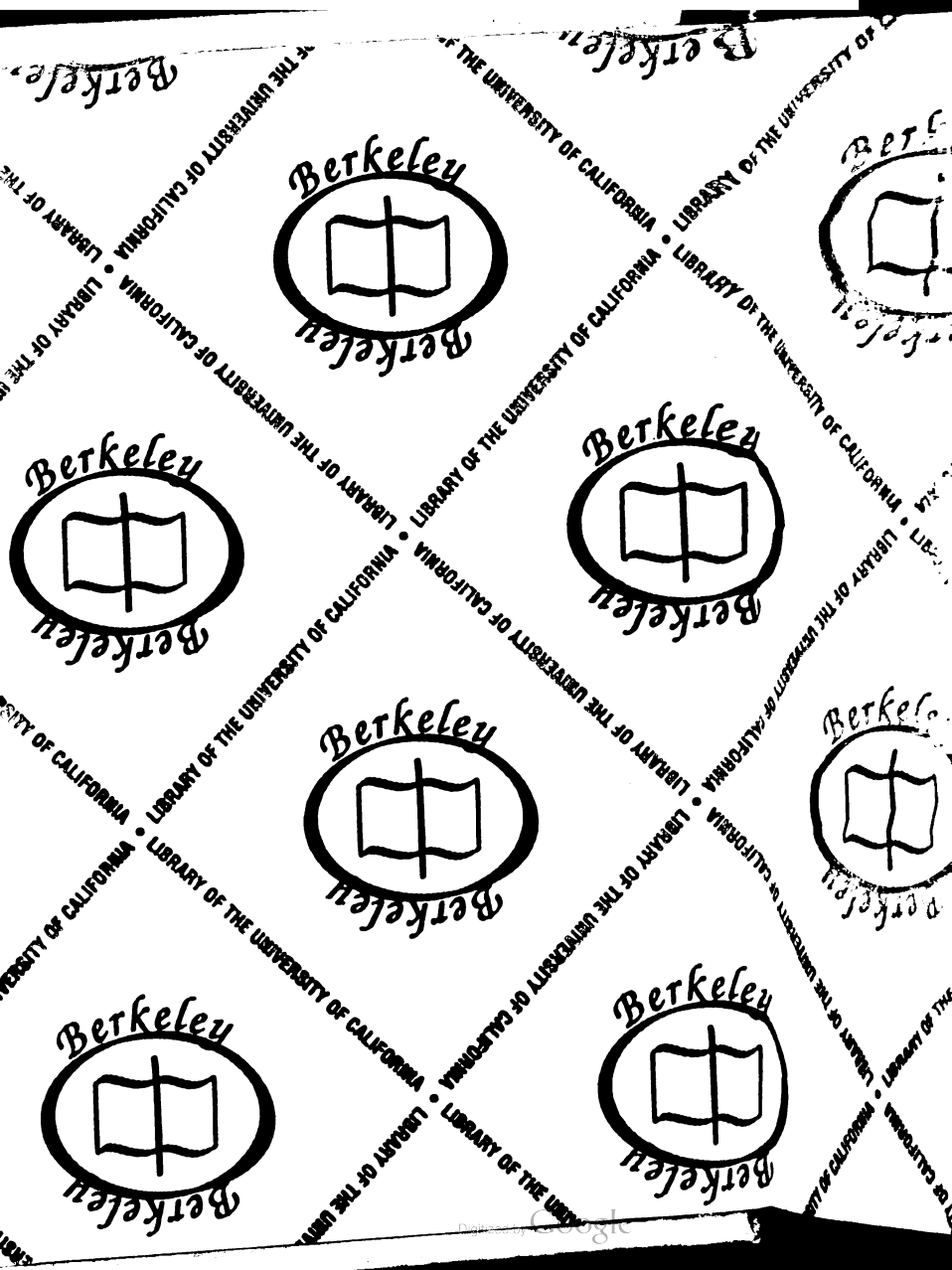
1920

Concesionaria exclusiva para la venta:

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

Ferraz, 21

Digitized by Google



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Berkeley







# EDITORIAL-AMÉRICA

Director: R. BLANCO-FOMBONA

Apartado de Correos 117. Madrid (España)

PUBLICACIONES:

I

**Biblioteca Andrés Bello (literatura)**

II

**Biblioteca Ayacucho (historia).**

III

**Biblioteca de Ciencias políticas y sociales.**

IV

**Biblioteca de la Juventud hispano-americana.**

V

**Biblioteca de obras varias (españoles e hispano-americanos).**

VI

**Biblioteca de historia colonial de América.**

VII

**Biblioteca de autores célebres (extranjeros).**

VIII

**Biblioteca Porvenir.**

*De venta en todas las buenas librerías de España y América.*

# LITERATURA ALEMANA



013932053

**BIBLIOTECA DE AUTORES CELEBRES**  
**(EXTRANJEROS)**

**Últimos tomos publicados**

- XVII.—OSCAR WILDE: *De profundis*.  
Traducción de A. A. Vasseur (obra inédita en castellano).—3,50 ptas.
- XVIII.—BALZAC. *Tratado de la vida elegante*.  
Traducción y notas de A. González-Blanco (obra inédita en castellano).—3,50.
- XIX.—JUAN PAPINI: *Historias inverosímiles*.  
Traducción de José Sánchez Rojas (obra inédita en castellano).—3,50.
- XX.—SAINTE BAUVE: *Los cantores de la Naturaleza*.  
Versión de María Enriqueta (obra inédita en castellano). 4 ptas.
- XXI.—EÇA DE QUEIROZ: *Paris*.  
Traducción del portugués y prólogo por Andrés González-Blanco. (Obra inédita en castellano). 4 ptas.
- XXII.—EUGENIO DE CASTRO: *Belkiss*.  
Traducción del portugués por Luis Berrisso. Precedida de una noticia crítica por el mismo y de un discurso preliminar por Leopoldo Lugones. 3,50 ptas.
- XXIII.—EÇA DE QUEIROZ *Notas contemporáneas*.  
Traducción directa y notas de A. González-Blanco.—2,50.
- XXIV.—MÁXIMO GORKI: *Cuentos de vagabundos*.  
Versión castellana de R. Cansinos Assens.—3,50
- XXV.—ENRIQUE HEINE: *Literatura alemana*  
Traducción de Mauricio Bacarisse. Obra inédita en castellano.—3,50.

---

Gráf. Ambos Mundos, Divino Pastor. 10—Téi. 22-21-J.—Madrid.

**BIBLIOTECA DE AUTORES CELEBRES**

---

**ENRIQUE HËINE**

# **LITERATURA ALEMANA**

**TRADUCCIÓN DE**

**MAURICIO BACARISSE**

**OBRA INÉDITA EN CASTELLANO**

**EDITORIAL-AMÉRICA**

**MADRID**

**1920**

**CONVENCIÓN EXCLUSIVA PARA LA PENINSULA**

**SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LIBRERÍA**

**FERRAZ, 21**

Digitized by Google



## LITERATURA ALEMANA

La obra de madame de Staël, *De Alemania*, es el único documento extenso que poseen los franceses acerca de la literatura de ese país. Empero, desde la aparición de ese libro ha transcurrido un gran período, y, mientras tanto, una literatura novísima se ha desarrollado en Alemania. ¿Es tan sólo una literatura de transición? ¿Ha dado ya sus frutos? ¿Se ha extinguido tan presto? Acerca de estas cuestiones están muy divididos los criterios. La mayoría se inclina a creer que una nueva era empieza al morir Goethe; que la Alemania caduca entra con él en su tumba, y que la época de la literatura aristocrática se consume y agoniza, afirmando que la democracia literaria empieza allí «donde ha cesado el espíritu de los individuos para abrir lugar al espíritu de todos».

Respecto a mí, no acierto a juzgar de una manera tan precisa las evoluciones futuras del espíritu alemán. Hace muchos años que predije el fin del «período de las artes», que nació con Goethe, y al

cual exorné con esa denominación. Se ha cumplido mi profecía. Conocía yo muy bien los recursos y manejos de los descontentos que querían dar al traste con el gran imperio intelectual de Goëthe: hasta se dijo haberme visto tomar parte en las algaradas que se produjeron en contra del gran déspota. Al recordarlo, ahora que Goëthe ha muerto, me siento invadido por un violento dolor.

Aun apreciando la importancia de la obra de madame de Staël acerca de Alemania, debo recomendar una gran circunspección a quienes la han leído o la leen, y no puedo prescindir del deber de señalarla como obra hija de un corro de salón. Madame de Staël, de espléndida memoria, ha abierto en tal circunstancia, y bajo la forma de un libro, un salón para recibir escritores alemanes, dándoles ocasión de presentarse ante la sociedad francesa; en medio del tumulto de voces numerosas y diversas, cuyos clamores retumban en el fondo de ese libro, se oye la voz de falsete de A. Schlegel, dominando a las demás. Allí, donde madame de Staël se muestra tal como es, cuando esa mujer expansiva habla sin intermediarios y se entrega a su fuego natural; cuando se abandona a sus radiantes explosiones de pirotecnia sentimental que tan bien sabe dirigir, allí su libro es curioso y digno de admiración. Pero cuando obedece a ajenas aspiraciones; cuando se somete a una escuela cuyo espíritu le es absolutamente extraño e

ininteligible, y cediendo a las incitaciones de esa escuela se aventura en tendencias ultramontanas que están en abierta contradicción con el espíritu de claridad protestante, entonces, su libro es lamentable y nauseabundo. Añadamos que esta parcialidad ignorada une la peculiar parcialidad, y que si alaba la vida intelectual y el idealismo de los alemanes, no es sino para arremeter contra el realismo que dominaba entre los franceses y la magnificencia natural del Imperio. En este sentido, el libro *De Alemania* se asemeja a la *Germania* de Tácito, que quizá pretendió hacer una sátira indirecta al escribir una apología de los alemanes.

Al hablar de esa escuela, a la cual se entregó madame de Staël, favoreciendo su tendencia, quise mencionar la escuela romántica. El conjunto de la presente obra demostrará que esa escuela era muy diferente de la que se conocía en Francia con el mismo título, y su objeto muy diferente de sus compatriotas al de los románticos franceses.

¿Qué era, pues, la escuela romántica en Alemania?

No era otra cosa mas que el despertar de la poesía medioeval, tal como se manifiesta en los cantos, en la pintura y arquitectura por las artes y por la vida privada. Esta poesía había surgido del cristianismo, era una pasionaria, nacida en la sangre del Cristo. No sé si esa flor melancólica tiene en Francia su nombre

alusivo, ni si se la ha atribuído un origen místico como en el Norte. Es una flor de matices singulares y contrarios, en cuyo cáliz están imitados los instrumentos que sirvieron en el martirio de Jesucristo: el martillo, las pinzas, los clavos... Es una flor que sin ser repulsiva es fúnebre; su visión excita en nosotros un placer desgarrador, parecido a esas sensaciones dulces que se experimentan en el seno del mismo dolor.

Debo hacer observar que al decir cristianismo, no me refiero a ninguna de sus iglesias ni a ninguno de sus sacerdocios, sino a la religión en sí, a esa religión cuyos primeros dogmas encierran una condenación para la carne, de manera que no sólo conceden al espíritu soberano dominio sobre ella, sino que por glorificar el alma quisieran destruir la materia. Religión es esta, sublime y divina en sus principios, pero ¡ay! harto desinteresada para este mundo imperfecto, y por tal causa ha venido a ser el más firme apoyo de los déspotas que han sabido explotar en su provecho ese desdén absoluto de los bienes terrenales, esa sencilla humildad, esa beatífica paciencia, esa celeste resignación, predicadas por los santos apóstoles. De entonces a acá han surgido predicadores menos benévolos, que con terribles parábolas, demuestran las dificultades prácticas y los peligros sociales de las doctrinas nazarenas; no se siente ya repugnancia por el banquete de

a vida, a pesar de las alusiones al cielo que les proponen; saben que la materia también tiene su parte buena; que no pertenece exclusivamente al diablo, y no rechazan ya las alegrías de la tierra, bello jardín de Dios, herencia inalienable. Ahora que tan bien alcanzamos las consecuencias de ese espiritualismo absoluto, ya podemos creer que su poderío social no está lejos de su extinción. Cada época se asemeja a la esfinge que se arroja en el abismo, en cuanto se ha descifrado su enigma.

De ningún modo abrigamos el propósito de negar los buenos efectos que el dogma católico ha producido en Europa. Ha sido una reacción necesaria y bienhechora contra el terrible y colosal materialismo que se había desarrollado en el imperio romano, y que amenazaba destruir toda la magnificencia intelectual del hombre. Así como las memorias escabrosas del pasado siglo pueden servir de documentos justificativos de la revolución francesa; así como el terrorismo de un comité de salvación pública, puede parecer medicina necesaria a aquellos que han leído las confesiones de los señores franceses desde la Regencia a aquí; así también se reconoce la virtud curativa del espiritualismo ascético cuando se ponen los ojos en escritos de Petronio o de Apuleyo, libros que pueden ser considerados como testimonios justificantes del cristia-



nismo: La carne se había mostrado con tanto des-  
coco en el mundo del imperio romano, que era ya  
menester, para morigerarla, aplicar todos los agu-  
ijones de la disciplina cristiana. Tras un ágape como  
el de Trimalción, se imponía el ayuno del cristia-  
nismo.

¿O fué, por el contrario, un recurso de la vieja  
Roma enervada, que, como los ancianos voluptuo-  
sos, que excitan a latigazos su cuerpo aterido, qui-  
so buscar entre los desgarramientos del ascetismo  
monacal, esos goces refinados que produce la tor-  
tura, ese placer que se halla en el seno del dolor?  
¡Enojosa sobreexcitación que arrebató al cuerpo ro-  
mano sus postreras energías! Roma no muere al  
ser separada en dos imperios. En el Bósforo como  
en el Tíber, Roma fué devorada por el espiritualis-  
mo judaico, y en Asia, como en Europa, la histo-  
ria romana, en su marcha lenta hacia el mismo ob-  
jeto, fué una agonía que duró varios siglos. El león  
de la Judá desmembrada, al obsequiar a los roma-  
nos con su espiritualismo, ¿quiso tomar venganza  
del enemigo vencedor, como hizo el centauro mo-  
ribundo que legó astutamente la túnica empapada  
en su sangre, al hijo de Júpiter? Verdaderamente,  
Roma, Hércules de los pueblos, fué abrasada por  
el veneno judío y su casco y su armadura cayeron  
de sus miembros rendidos, mientras su tonante voz  
imperial que dominaba las batallas, se debilitó y se

trocó en humildes murmullos de padrenuestros y en cadencias de soprano de capilla.

Más aquello que enerva al viejo fortifica al adolescente. El espiritualismo influyó felizmente sobre los pueblos transmigrantes del norte. Aquellos cuerpos de bárbaros, demasiado vigorosos y sanguíneos, fueron modificados por el espíritu cristiano, y comenzó entonces la civilización europea. Esa ha sido una bella y santa misión del cristianismo. Al civilizar a Europa, la iglesia católica adquirió los más tondados derechos a la admiración y al respeto. Por medio de amplias y geniales instituciones, ha sabido poner freno a la bestialidad de los bárbaros del Norte, y ha logrado domeñar la materia brutal. Las obras de arte de la edad media nos reproducen ese vasallaje de la materia al espíritu, y quizá ahí radique únicamente su misión. Se podrían clasificar las composiciones épicas de esa época según el grado de sumisión o vasallaje.

Y no podemos referirnos a las poesías lírica y dramática, pues la última no existía, y la primera se parece, en todos los siglos, como el canto de los ruiseñores se parece a cada primavera.

Aunque la poesía épica de la Edad Media se divide en poesía sagrada y poesía profana, las dos ramificaciones eran completamente cristianas por su esencia y su donaire, pues si la poesía sagrada se

ocupaba tan sólo del pueblo judío, que era diputado de único pueblo santo, y de su historia si cantaba los héroes del Antiguo y del Nuevo Testamento, las leyendas y, en una palabra, la Iglesia, no por ello dejaba de reflejar la poesía profana toda la vida de aquel tiempo, con sus contemplaciones cristianas y su movimiento religioso. La flor de la poesía sagrada, en la Alemania medioeval, quizás sea *Barlaam y Josaphat*, poema en el cual la doctrina de la abnegación, abstinencia y renunciamiento de todos los gozos humanos, está llevada hasta sus últimas consecuencias. A continuación, se puede citar el cántico de loores a San Hamnon, como de lo mejor dentro de ese género de poesía, aunque éste se adentra un poco más en las cosas terrestres. Difiere del primero, como una imagen bizantina de una gótica. Como en los cuadros bizantinos, hallamos en *Barlaam y Josaphat* las más extremada simplicidad. Nada de accesorios recargados. Los cuerpos enjutos parecen estatuas, y los rostros, con una seriedad ideal, se destacan rigurosamente si estuvieran pintados sobre uno de esos fondos de oro mate que decoran las iglesias del imperio de Oriente en el cántico de San Hamnon, lo accesorio es el tema principal, como en los cuadros góticos; en perjuicio de la disposición grandiosa, los detalles están tratados de una manera minuciosa. En resúmen, no se sabe si aquello que se admi-

ra es la concepción de un coloso o la obra paciente de un enano.

Las poesías evangélicas de Ottfried, que se acostumbra a ensalzar como las obras maestras de la poesía sacra, son menos notables que los dos fragmentos que acabo de mencionar. En la poesía profana, encontramos primeramente, siguiendo la dirección indicada, la serie de leyendas de los *Nibelungen* y el *Libro de los Héroe*s. Allí reina todavía toda la manera de sentir y de pensar que precedió al cristianismo en Germania; allí, la fuerza brutal no ha sido aún mitigada por la caballería; allí, aparecen como imágenes de piedra los rudos campeones del Norte y la luz tierna y el soplo dulcificador del cristianismo no penetran aún bajo las armaduras de acero. El día, empero, empieza a despuntar en las viejas selvas germánicas; los ídolos antiguos se desploman y se apercibe un circo, en donde el cristiano empieza a combatir al gentil. Tales huellas se encuentran en las leyendas de Carlomagno, en las cuales se ve un reflejo de cruzadas y de su espíritu. En seguida se desarrolla con la influencia del espiritualismo cristiano, la aparición peculiar de la Edad Media: la caballería que llega a su apogeo revistiéndose de carácter sacerdotal como puede verse en aquellas órdenes militares y religiosas a la vez. La caballería mundana se celebra; en las leyendas del rey Artús, en las cuales reina la más

dulce galantería, la cortesía más refinada y el más decidido gusto por los combates y aventuras. En medio de los rientes y locos arabescos, flores fantásticas y quimeras de esos poemas, tres bellas figuras nos saludan; son el inestimable *Iván*, el excelente *Lanzarote del Lago* y el valeroso, galante y leal *Vigaleo*. Cercana a esas leyendas, hallamos una que a ellas se asemeja: la leyenda del Santo Grial, en la cual se exalta la caballería religiosa y eclesiástica; allí, se ofrecen a nosotros las tres epopeyas más grandiosas de la Edad Media; el *Titurel*, el *Terciva* y el *Lohengrin*. Frente a frente nos encontramos ya con la poesía romántica; hundimos profundamente nuestras miradas en sus grandes ojos melancólicos; nos envuelve sin que nos percatemos con sus redes escolásticas y nos arrastra hasta las honduras del misticismo de aquel tiempo. Luego, topamos con poesías de aquella época que no tan sólo están dedicadas al espiritualismo cristiano, pues éste queda malparado en ellas, donde el poeta sacude las cadenas de abstracción de la virtud cristiana. No es el vate peor quien nos ha dejado la principal obra escrita en tal sentido: es el autor de *Tristán e Iseo*. Debo decir también que Gottfried de Estrasburgo, a quien se debe esa encantadora epopeya de amor, es quizá el más grande poeta de la Edad Media, y que sobrepasa las bellas invenciones de Wolfram de Eschilbach, a quien tanto admiramos en el *Per-*

*cival* y en los fragmentos de *Titurel*. Quizá hoy esté permitido alabar y estimar sin reserva la obra del buen maestro Gottfried. En su vida, sin duda fué considerado como un impío y su obra reputada de peligrosa; y, en efecto, en ella hay cosas que obligan a reflexionar. Francesca de Rimini y su bello amigo pagaron caro el placer de leer juntos un día, ese libro. Bien es verdad que el mayor peligro estribó en que, de pronto, dejaron de leerlo.

En todas esas composiciones de la Edad Media, la poesía tiene un marcado carácter que la distingue de la poesía de los griegos y de los romanos. Para marcar esa diferencia, llamamos a esta poesía clásica, y romántica a aquélla. Pero las denominaciones no son más que rúbricas vagas, que han conducido hasta hoy al desorden de ideas que se hace creciente, cuando se llama *plástica* a la poesía de los antiguos, en vez de clásica. En este punto es donde nacen más equívocos. Primeramente, los artistas deben trabajar los asuntos de una manera plástica, y ya sean paganos o cristianos, presentarlos con claros y distintos contornos; en una palabra, la forma plástica debe volver a hallarse en el arte moderno y romántico, como en el arte antiguo, y ser su principal cualidad. Las figuras de la *Divina Comedia* del Dante, o las de los cuadros de Rafael, ¿no son tan plásticas como las de Virgilio o las de los muros de Herculano? La diferencia consiste en

que las figuras plásticas, antiguamente eran eternamente idénticas a lo que querían representar a la idea que el artista quería reproducir. Por ejemplo, la vida errante de Odiseo, no significaba más que la vida errante del hombre hijo de Laertes, marido de Penlopeya y que se llamaba Odiseo; el Baco que vemos en el Louvre no es más que el amable hijo de Semelé con los ojos cargados de melancolía audaz y con una divina voluptuosidad repartida en los labios mórbidos. Otra cosa sucede en el arte romántico; allí, las vanas peregrinaciones de un caballero tienen además una significación esotérica e indican quizá todas las andanzas de la vida; el dragón vencido es el pecado; el almendro que desde lejos expande su aroma sobre los viajeros, es la Trinidad; Dios padre, Hijo y Espíritu Santo que hacen uno solo, es como la almendra que está hecha de cáscara, de piel y de pulpa. Cuando Homero describe la armadura de un héroe, no es más que una armadura que vale tantos o cuantos bueyes; pero, cuando un monje de la Edad Media describe las vestiduras de la madre de Dios, puede uno fiarse de él; bajo los diversos paños, ha imaginado otras tantas virtudes, y ha escondido un significado particular bajo la santa envoltura de la Inmaculada Virgen, que al ser madre del hijo, que es endocarpio de almendruco, puede ser loada muy oportunamente bajo el nombre de flor de almendro. Tal es

el carácter de la poesía de la Edad Media que denominamos romántica. El arte clásico tenía que reproducir una forma determinada, lo real y sus imágenes podían identificarse con la idea del artista; el arte romántico tenía que representar, o mejor aún, indicar lo infinito y las cosas intelectuales; era obligatorio extraer sus medios de un sistema de símbolos tradicionales, de hermosas parábolas semejantes a aquellas que el Cristo empleaba para dar mayor espiritualismo a sus ideas. De ahí, el carácter místico, enigmático y maravilloso que reina en las obras de arte de la Edad Media: la imaginación hace increíbles esfuerzos para darnos en imágenes materiales aquello que es puramente intelectual; así inventa las locuras más gigantescas y amontona Ossa sobre Pelión, el Percival sobre Titurel, para llegar hasta el cielo. En los pueblos en que la poesía se esfuerza por representar lo infinito, presentándose inmensas concepciones fantásticas, como en los escandinavos o los indios, encontramos composiciones verdaderamente románticas, a las cuales no podemos prescindir de darles ese nombre.

En cuanto a la música de la Edad Media, sería difícil hablar de ella con algún desarrollo. Faltan los documentos. No es sino mucho más tarde, en el siglo xvi, cuando aparecen las obras supremas de de música de iglesia de maestros afamados, que



**expresan con pureza admirable el espiritualismo que es la esencia de la Iglesia cristiana.**

Las artes de la memoria, que son espiritualistas por naturaleza, debieron florecer a la sombra del cristianismo, pero esta religión era menos ventajosa para las artes del dibujo, pues, como debían representar la victoria del espíritu sobre la materia, y no emplear ésta sino como medio de reproducción, tuvieron que combatir un difícilísimo obstáculo. Así nacieron en la pintura y escultura, esos espantosos temas, esas imágenes de martirio, esas crucifixiones, esos santos expirantes, todas cuantas cosas pintan la destrucción de los materiales despojos. Fué un verdadero martirio de la escultura; cada vez que he visto una de estas efigies descompuestas, en las cuales la abstinencia cristiana y el menosprecio de los sentidos son caracterizados por cabezas piadosas y débiles, por brazos descarnados y finos, por piernas adelgazadas, por cuerpos dolorosamente abatidos, no he podido guardarme de una infinita compasión para los artistas de aquel tiempo. Los pintores estaban menos cohibidos pues el material de medios de reproducción, el color en sus inaprehensibles desvanecidos, en sus caricias maravillosas, no resistía tan densamente como la piedra, el mármol y todos los materiales del escultor. Sin embargo, los pintores se vieron forzados a llenar sus lienzos de figuras dolorosas y

repugnantes. En verdad, cuando contemplamos algunas colecciones de cuadros, en las cuales no se ven más que escenas de sangre, instrumentos de tortura y de suplicio, sentimos la tentación de creer que estos antiguos maestros de la pintura se han pasado la vida trabajando para una galería de verdugo.

Sin embargo, el genio del hombre es poderoso. Así, un gran número de pintores sobrepasó estos obstáculos, y sobre todo los italianos, sacrificaron por la belleza bastante espiritualismo, para elevar ese ideal que alcanza su perfección en muchas imágenes de madonas.

En general, cuando se trataba de la Virgen, la iglesia católica ha hecho algunas concesiones al sensualismo. Esta imagen, de una belleza sin máculas, y que sin embargo está adornada por la radiante aureola que rodea el amor y el dolor materiales, siempre tuvo el privilegio de ser ilustrada por los poetas y los pintores y embellecida por los encantos terrestres. En efecto, esta imagen estaba hecha para atraer a la multitud al regazo del cristianismo. La Virgen María era la dama castellana de la iglesia católica, que atraía y retenía a los caballeros del Norte con su dulce y celeste sonrisa. Tenía la arquitectura en la Edad Media igual carácter que las otras artes, pues entonces todas las manifestaciones de la vida se armonizaban entre sí de una manera mara-

**villosa.** En la arquitectura de ese tiempo, se revela, como en la poesía, una tendencia simbólica. Cuando penetramos hoy en una vieja catedral, apenas si sospechamos el significado esotérico de ese símbolo de piedra. El efecto general de la masa obra solamente en nuestro espíritu. Sentimos confusamente la elevación del espíritu y la mortificación de la carne. La disposición de este templo está asentada en una excavación en forma de cruz, y vamos errando en el instrumento mismo del martirio; los vitrales policromos vierten sobre nosotros torrentes de luz verde o roja, como el pus y la sangre de las llagas; los cantos funerarios hieren nuestros oídos; bajo nuestros pies yacen las tumbas y la podredumbre; y, así dirigido, el espíritu se alza por los aires a lo largo de las colosales pilastras, desembarazándose con esfuerzo de su cadáver, que abandona en el suelo, como ropaje que le fatiga. Cuando se examinan desde fuera esas catedrales góticas, esos edificios inmensos de forma tan fina, tan transparente, tan aérea, que parecen recortados, imitando los encajes de Brabante en el mármol; sólo entonces se siente plenamente el poderío de aquellos tiempos que sabían agilitar la piedra, animarla con una vida de fantasma, y hacer expresar a esa materia, la más dura de todas, los impulsos del espiritualismo cristiano.

**Pero las artes no son más que el espejo de la vida**

humana; cuando el catolicismo vacila en el mundo real, palidece y se extingue en todas las artes. En tiempos del renacimiento, la poesía católica desapareció súbitamente de Europa; en su lugar, vemos resucitar la poesía griega, que descansaba en la tumba hacía siglos. Sin duda, era una primavera facticia, una obra de jardinería, y no era el sol mismo; los arbustos y las flores no crecían más que en vasos estrechos y una campana de cristal las preservaba del frío y del viento del Norte. En la historia del mundo, un acontecimiento no es siempre de una manera directa el resultado de otro, y más bien los sucesos influyen unos sobre otros por intermitencia. No fué de los sabios griegos que emigraron hacia nosotros después de la conquista de Bizancio, de quienes nos llegó el amor a Grecia y el deseo general de imitarla; fué más bien, porque en el arte como en la vida real, el protestantismo se produjo al mismo tiempo. León X, el suntuoso Médicis, era un protestante tan celoso como Lutero; y así como en Wittemberg se protestaba en prosa latina, en Roma se protestaba con piedra, colores y octavas rimadas. Las enérgicas imágenes del maestro Miguel Angel, las rientes figuras de ninfas de Julio Romano y la embriaguez voluptuosa, la alegría de vivir que reina en los versos de meser Ludovico Ariosto, ¿no es una oposición protestante al viejo, sombrío y moroso catolicismo? La polémica que sostuvieron

los pintores de Italia contra el sacerdotismo ejerció quizás más influencia que la de los teólogos sajones. La carne florida que resplandece en los cuadros del Ticiano no es más que el protestantismo, y las caderas de sus Venus son tesis más concluyentes que aquellas que fijó el atrevido fraile alemán en la puerta de la iglesia de Wittemberg. Hubiérase dicho que los hombres se habían sentido libres de pronto de las ligaduras que les sujetaban hacia varios miles de años; sobre todo, los artistas respiraban con alivio, como si la pesadilla ascética dejara de gravitar sobre su pecho; así se precipitaron con entusiasmo en el riente mar de la poesía griega, de cuya espuma nacieron de nuevo para ellos las más bellas diosas. Los pintores volvieron a representar los gozos que la ambrosía derrama en el olimpo; los escultores hicieron surgir, como antes, los héroes antiguos de los bloques de mármol; los poetas cantaron la casa de Atreo y de Layo; entonces empezó el nuevo período clásico.

Así como en Francia, bajo Luis XIV, la vida moderna alcanzó su acabado perfeccionamiento, la nueva poesía clásica llegó al más alto grado de esplendor, y en cierto modo a una originalidad real. Por la influencia política del gran rey, la nueva poesía clásica francesa se extendió en el resto de Europa. En Italia, de donde era oriunda, recibió un colorido francés; los héroes de la tragedia, fran-

cesa vinieron también a España con el duque de Anjou; a Inglaterra pasaron con Enriqueta; no hay que decir que nosotros, los alemanes, construimos en el polvoriento olimpo de Versalles nuestros inspidos templos. El más célebre pontífice de esos falsos dioses fué Gottched, gran peluca del tiempo antiguo, que tan hien retratado ha sido por Gœtte en sus memorias.

Lessing fué el arminio literario que libertó a nuestra escena de esa dominación extranjera. Nos mostró la nulidad, el ridículo, el mal gusto de esas imitaciones del teatro francés que a su vez eran imitaciones del teatro griego. No fué tan sólo por su crítica, sino por sus propias obras por lo que llegó a ser el fundador de la nueva literatura original alemana. Ese hombre siguió todas las direcciones del espíritu, se enfrentó con todas las caras de la vida con inteligencia y entusiasmos raros. Las artes, la teología, la ciencia arqueológica, la poesía, la crítica, el teatro, la historia, todo lo llevó al mismo punto, con igual ardor. En todas sus obras alienta la misma basta idea social, un sentimiento en favor del progreso de la Humanidad, esa bella religión de la razón de la cual ha sido el San Juan y de la cual esperamos al Mesías. Esa religión la predicó siempre, pero ¡ay! a veces se quedó solo y predicó... en desierto, Además careció de la virtud de hacer de las piedras pan; pasó la mayor parte

de su vida en la necesidad y en la miseria, maldición que ha pesado sobre la mayoría de los genios de Alemania y que no terminará, quizá, más que con la independencia política de nuestra nación. Lessing estaba más animado de sentimientos políticos de lo que se le suponía, cualidad que no encontramos en ninguno de sus contemporáneos; hoy ya vemos claramente la intención que tuvo al pintar el despotismo en su tragedia *Emilia Galotti*. Se le tomó entonces por un campeón de la libertad de pensar y adversario de la intolerancia clerical, pues eran mejor comprendidas sus tendencias teológicas. Los fragmentos sobre la educación de la raza humana que Eugenio Rodríguez ha traducido en francés, pueden dar una idea del vasto círculo que abrasaba el espíritu de Lessing. Los dos trozos de crítica que más influencia han ejercido sobre el arte son la *Dramaturgia de Hamburgo* y el *Laoconte, o de los límites de la pintura y de la poesía*. Sus obras teatrales más sobresalientes son: *Emilia Galotti*, *Mirra de Barnhelm* y *Nathan el Sabio*.

Gotthold Efraim Lessing nació en Camens, en la Lusacia el 22 de enero de 1729, y murió en Brunswick el 15 de febrero de 1781. Era todo un hombre, que cuando destruía en una polémica alguna cosa vieja, construía en seguida otra nueva. Se parecía—dice un autor alemán—a esos judíos piadosos que fueron turbados en la construcción del se-

gundo templo por los ataques del enemigo y que combatían con una mano, mientras sostenían con la otra la llana para construir la mansión de Dios. Lessing es, de todos los escritores alemanes, aquel a quien quiero más. También hablaré de otro hombre que escribió con el mismo espíritu y con el mismo objetó que Lessing, y que puede ser llamado su sucesor inmediato. No es que sea esta mención oportuna y ocupe el debido lugar, mas como aquel a quien me refiero es una figura aislada en la literatura, y cuyas relaciones con sus contemporáneos no han sido aún definidas, esta licencia puede permitírseme: se trata de Juan Gottlieb Herder, nacido en Morungen, en la Prusia Oriental en 1744, y muerto en Weimar, de Sajonia, en 1803.

La historia literaria es el gran camposanto, en el que cada cual viene a buscar sus muertos, aquellos a quienes se ha amado, o con los cuales existían vínculos de parentesco. Cuando veo entre tanto cadáver insignificante a Lessing y a Herder con sus grandes y nobles figuras, el corazón me late con violencia; me sería imposible pasar adelante sin dejar un beso en sus lívidos labios.

Pero si Lessing ha destruído poderosamente la afición a imitar la falsa antigüedad griega, sacada de segunda mano a los franceses; por otra parte ha dado lugar, él mismo, a un nuevo género de imitaciones locas, a consecuencia de sus apreciaciones so-



bre las verdaderas obras de arte de la antigua Grecia. Por el vigor con que combatió la superstición religiosa, prestó ayuda al prosaismo que se propagó en Berlín con extrema vivacidad. En aquella época, la deprorable mediocridad se agitó más que nunca, y los espíritus vácuos y soeces se hincharon como la rana de la fábula. Se equivocará aquel que juzgue que Goëthe, que ya había sobresalido, era por entonces reconocido por la generalidad. Su *Goetz de Berlichingen* y su *Werther* fueron acogidos con entusiasmo; más las obras de las mediocridades ordinarias fueron recibidas con idéntico favor, y a Gothë no se le concedió mas que un estrecho nicho en el panteón literario. El público leyó con entusiasmo *Goetz* y *Werther*; pero apreció en su justo valor estas obras maestras, mas bien por causa del asunto que del trabajo artístico. El *Goetz* era una novela de caballería, presentada bajo forma dramática, y por entonces gustaban mucho esta clase de obras. En *Werther* no se vió más que el arreglo de una historia verdadera: la del joven Jerusalem, que se mató por amor, historia que en aquel tiempo insulso había producido gran sensación; las cartas conmovedoras fueron leídas llorando; se observó, con mucha sagacidad, que aquella manera de descartar a Werther de la sociedad noble debió aumentar su despego a la vida; la cuestión del suicidio dió mayor sabor al libro; como en la cabeza

de muchos locos surgió también la idea de matarse, la obra puede decirse que hizo un completo efecto. Entonces eran leídas asiduamente las novelas de Augusto Lafontaine, y como éste escribía sin tregua, llegó a ser más célebre que Wolfgang Goëthe; Wieland era el más gran poeta de aquella época, y no tenía más concurrente que Rammler, fabricante de odas en Berlín. Wieland fué más festejado que Goëthe en toda su vida; hay que declarar que el autor de *Oberon* y de *Anstipo* merecía justamente el éxito, pues ha dado a Alemania obras maestras tan bellas como útiles. Era un coloso al lado de Iffland, que dominaba el teatro con sus dramas burgueses, y al lado de Kotzebue, autor de innumerables comedias.

Contra esa literatura se levantó en Alemania, en los últimos años del último siglo, una escuela literaria, que llamamos romántica, y de la cual Augusto-Guillermo y Federico Schlegel se han considerado gerentes. Jena, lugar donde vivían los dos hermanos, rodeados de numerosos espíritus dispuestos a secundarles, fué el punto central desde donde se extendió la nueva doctrina estética. Y digo doctrina, porque esta escuela empezó por emitir juicios acerca de las obras de arte del pasado y recetas para las obras de arte del porvenir. Por entonces, la escuela de Schlegel prestó grandes servicios a la crítica estética. En cuanto a la apreciación de las obras

que poseemos, fueron señalados sus defectos y sus flacos y también bellezas y perfecciones. En la polémica, en la investigación de los defectos y lagunas del arte, los dos Schlegel estuvieron por cima de todos los imitadores del viejo Lessing; ellos fueron quienes se apoderaron de su gran espada de combate, pero el brazo de Augusto Guillermo era harto blando y débil, y la mirada de su hermano Federico demasiado velada por las nubes místicas, para que pudieran asestar tan recio y calar tan hondo como lo hacía Lessing. A pesar de ello, en la crítica especial, cuando se trata de poner en claro las bellezas de una obra, cuando es menester hacer resaltar agudamente sus cualidades, los hermanos Schlegel aventajan a Lessing, el viejo. Pero, ¿qué diríamos de sus recetas para ejecutar obras maestras? Allí, se revela una impotencia que ya habíamos creído hallar en Lessing. También él, por muy poderoso que sea en la negación, muestra alguna flaqueza en la iniciativa; pocas veces llega a sentar un principio fundamental, y menos aún a sentarlo acertadamente. Carecía de terreno firme: una filosofía, un sistema filosófico. Lo mismo le sucedía a los Schlegel, y en su postura, es todavía más lamentable.

Pero, si no pudieron prescribir una teoría legisladora para las obras maestras que encargaban a los poetas de su escuela, llenaron ese vacío, propo-

niéndoles como modelos las más bellas obras de los tiempos pasados, haciéndolas accesibles a sus discípulos; y fueron sobre todo las obras del arte católico de la Edad Media las que más atrajeron sus miradas. Shakespeare, que se halla situado en ese límite del arte, y que ya sonríe a nuestros modernos tiempos con una claridad y una libertad protestantes, no fué traducido sino con objeto de una polémica de la cual sería muy largo dar explicación. Esta traducción fué emprendida por Augusto Guillermo Schlegel en una época en que el entusiasmo literario no había retrocedido años hasta la Edad Media. Después fué traducido Calderón, que fué antepuesto a Shakespeare, pues hallaron en el poeta español la poesía medioeval en toda su pureza, concebida bajo la influencia sus principales instituciones, la caballería y el monacato. Las comedias religiosas del eclesiástico poeta castellano, cuyo estilo florido parece bañado de agua bendita y aromado por el incienso de la iglesia, fueron imitadas en su santa grandeza con todo su lujo sacerdotal y sus locuras sagradas; entonces germinaron en Alemania unas composiciones profundas y disparatadas que representan el amor místico igual que la *Adoración de la Cruz*, o el martirio caballeresco como *El Príncipe constante*. Zacarías Wemer llevó las cosas hasta el límite que se puede alcanzar sin exponerse a ser conducido al manicomio.

Nuestra poesía, decían los hermanos Sehlegel, es vieja; nuestra musa es una mujer decrepita con una rueca en la mano; nuestro Cupido no un niño rubio, mas sí un enano arrugado con la cabellera gris; nuestros sentimientos están deshojados; nuestra imaginación seca y muerta; hay que refrescar la árida tierra y buscar con paciencia las fuentes umbrosas de sencilla y simple poesía de la Edad Media, allí correrá para nosotros el agua de Juvencio. Este triste pueblo, descarnado y empedernido, no se dejó decir dos veces esto, y los paladares secos de los que habitaban en los arenales de Prusia quisieron juventud y lozanía; así, se precipitaron sobre las fuentes maravillosas y bebieron y tragaron con immoderada sed. Mas sucedióles lo mismo que a la camarera cuya historia relataré. Había observado que su señora poseía un elixir maravilloso que devolvía la juventud y aprovechando la ausencia de la dueña de la casa se apoderó del pomo, y en vez de ingerir algunas gotas, trasegó parte del contenido y gracias a la eficacia del brevaje, volvió, no ya a la juventud sino a la más tierna infancia. Lo mismo le pasó al excelente Tieck, poeta de esa escuela; tanto sacó de los libros populares y de la poesía de la edad media, que casi se volvió niño; degeneró de fruto en flor y volvió al balbuceo inocente que madame de Staël admira con tanta reserva. Llega ésta a confesar que le parece curioso ver a un personaje

iniciar un drama con un monólogo que empieza así: «Yo soy San Bonifacio y vengo a deciros...»

Luis Tieck ha ofrecido también como modelo, a los artistas venideros, los rudos y simples comienzos del arte. En una novela titulada *Las peregrinaciones de Sternbald* y en un libro de un tal Wackenroder que ha llamado *Las expansiones del corazón de un monje amigo de las artes*. Por entonces, se recomendó la imitación de la sencillez y del espíritu piadoso de esas obras. No se quiso ya oír hablar de Rafael, ni siquiera de su maestro de Perugino, que sin embargo se le estimaba en más, y en el cual aún se hallaban reliquias de las magnificencias más admiradas en las inmortales obras maestras de Fray Giovanni Angélico da Fiesole. Quien quiera formarse una idea del gusto de los entusiastas de entonces, que vaya al Louvre, donde están colgados los mejores cuadros de esos viejos maestros; mas quien quiera averiguar y tener idea del número de poetas que por aquel tiempo imitaron, en todos los metros, a los poetas de la edad media, vaya a Charenton.

No obstante, los cuadros de la primera sala del Louvre son en alto grado agradables para que, al contemplarlos, pueda alcanzarse la noción del gusto que reinaba en Alemania. Habría que imaginarse esas viejas imágenes italianas, traducidas en alemán viejo, pues se consideraban las obras de los

primitivos pintores alemanes como más sencillas e ingenuas, y por lo tanto más dignas de ser imitadas que las antiguas obras italianas. Decíase que los alemanes con su *gemuht* (vocablo intraducible en lengua francesa) sentían el cristianismo más hondamente que otras naciones. Fiados en esto, Federico Schlegel y su amigo José Goerres, recorrieron las más antiguas ciudades del Rhin, en busca de restos de cuadros viejos y de góticos fragmentos de escultura alemana, venerados ciegamente como reliquias santas.

Acabo de comparar el Parnaso alemán de aquel tiempo a Charentón; pero en el parangón me he quedado corto. Una demencia francesa no llega, en locura, a ser cual una demencia alemana, pues en esta última, como hubiera dicho Polonio, hay más método. Tales insanias alemanas, se ostentaban con pedantería sin igual, con increíble gravedad, con una penetración de la cual ningún francés loco puede formarse idea.

El estado político de Ultra-Rhin era muy propicio a semejante dirección religiosa y a tal reterno hacia la anciana Alemania. Dice un refrán que la mala fortuna enseña a rezar, y como entre nosolros nunca fué peor, el pueblo se sintió inclinado a la plegaria. a la religión, al cristianismo. Ningún país como el alemán guarda a sus príncipes tanta lealtad y apego; lo que más afligía los alemanes no era

el triste estado en que la guerra y la dominación extranjera habían puesto al país, sino al aspecto deplorable de sus príncipes vencidos que se arrastraban a los pies de Napoleón. Los pueblos de Alemania se parecían a esos criados viejos de las casas grandes, que con tanta ternura vemos en el teatro, que sufren más que sus nobles dueños las humillaciones que estos han de soportar, derraman en secreto lágrimas amargas cuando las necesidades imponen vender la vajilla de oro y de plata, y hasta gastarían sus miserables ahorros con tal de no ver cómo la vela burguesa reemplaza a la bujía aristocrática en la mesa de sus señores. La aflicción general hizo buscar un refugio en la religión, y de ello resultó una devota resignación a la voluntad de Dios, del que solo se esperaba socorro. En efecto, contra Napoleón, sólo Dios en persona podía ayudarnos. No se podía ya contar con los ejércitos terrestres, y era menester alzar los ojos con confianza hacia el cielo.

Hubiéramos también soportado a Napoleón tranquilamente; pero nuestros príncipes, mientras esperaban que Dios les libertara, se entregaron a la suposición de que quizá las fuerzas reunidas de sus pueblos, llegarían a conseguir algo; se buscó en aquel propósito por despertar un sentimiento común a todos los alemanes. Entonces los personajes más eminentes hablaron de nacionalidad alemana,



de patria común, de reunión de razas cristianas de la Germania, de la unidad alemana. Se nos impuso el patriotismo y fuimos patriotas, porque nosotros hacemos todo lo que nos mandan. Sin embargo, no hay que suponer bajo esta palabra *patriotismo*, el sentimiento que lleva tal nombre en Francia. El patriotismo del francés consiste en que su corazón se inflama, se dilata y crece, encerrando en su amor, no solamente a sus allegados, sino a Francia entera, a todo el país de la civilización; el patriotismo del alemán, por el contrario, consiste en el encogimiento de su corazón, que se contrae como el cuero cuando hiela, en que deja de ser un ciudadano del mundo, un europeo, para no ser más que un estrecho alemán. Entonces contemplamos la astracanada ideal, puesta en práctica por Jahn, y despuntó la aurora de la oposición, tiñosa y rústica, contra el sentimiento más noble y más santo de todos cuantos ha producido Alemania, contra ese amor a la humanidad, esa fraternidad universal, ese cosmopolitismo que profesaron siempre nuestros grandes genios: Lessig, Herder, Schiller, Goëthe, Juan Pablo y todas las almas elevadas de nuestra patria.

Lo que después sucedió en Alemania, bien lo sabéis. Cuando Dios, los fríos y los cosacos destruyeron la flor de las tropas de Napoleón, a nosotros, alemanes, nos entró el más vivo anhelo de sacudir el

yugo extranjero; ardimos; entonces, en la cólera más viril contra aquella servidumbre por tanto tiempo soportada; nos entusiasmos al son de los bellas melodías y de los versos malos de las canciones de Koerner, y conquistamos la libertad en los combates, hicimos todo cuanto nos mandaron nuestros príncipes.

En el período en que se libraba aquella lucha, una escuela dispuesta hostilmente contra la manera francesa y que halagaba todos los viejos gustos populares de Alemania en la vida y en el arte, tenía que encontrar vigoroso apoyo. Los principios de la escuela romántica pasaron de mano en mano, con las excitaciones de los gobiernos y la consigna de las sociedades secretas, y así Augusto Guillermo Schlegel conspiró contra Racine con el mismo objeto que el ministro Stein al conspirar contra Napoleón. La escuela bogó en el torrente del tiempo, torrente que se remontaba a su propio origen. Cuando, al fin, el patriotismo alemán y la nacionalidad alemana consiguieron la victoria, la escuela romántica gótica, germánica y cristiana triunfó definitivamente, así como el arte «patriótico, religioso y alemán». Napoleón, el gran clásico, clásico como Alejandro y César, cayó al suelo, derribado, y Augusto Guillermo y Federico Schlegel, los pequeños románticos, románticos como Pulgarcito y Gato-Calzado, alzaron la cabeza como vencedores.

La reacción que sigue infaliblemente a las doctrinas exageradas no dejó de tener lugar en Alemania. Así como el espiritualismo cristiano había sido una reacción contra la dominación brutal del materialismo del imperio romano; así como el amor renovado del arte risueño y de las ciencias de Grecia durante el período del renacimiento puede ser considerado como una reacción contra el espiritualismo cristiano llevado hasta la mortificación; así como el despertar del espíritu romántico de la Edad Media puede ser mirado como una reacción contra la árida limitación del antiguo arte clásico, así, igualmente, vemos ahora comenzar, una reacción contra la restauración de las opiniones católicas feudales, contra la caballería y el espíritu clerical que fué predicado con ayuda de la poesía y de los monumentos en circunstancias especialmente extrañas.

Admirando y enalteciendo tanto a los viejos artistas de la edad media, de las obras puestas como ejemplo, se explicó la perfección alegando que aquellos hombres creían en el tema que representaban y que en su sencillez, exenta de arte, aventajaba a los maestros modernos, más hábiles en cuanto a técnica, pero inferiores, por estar privados de creencias; de ello se concluía que la fe había hecho en ellos milagros. En efecto, ¿era posible explicar de otra manera la belleza de un Fra Angélico da Fiesole o

las magnificencias de un Otffrid? Desde entonces, los artistas que habían tomado el arte en serio y que querían imitar lo desmañado de esos maravillosos cuadros, la santa torpeza de esas poesías milagrosas, con todo el misticismo inexplicable de las obras antiguas, resolvieron ir en peregrinación a la Hipocrene, en la cual los maestros habían bebido el entusiasmo sagrado; se dirigieron a la pila del agua bendita de la Iglesia católica, apostólica y romana, que es la única que beatifica. Varios de esos factores entusiastas de la escuela romántica no hubieron menester de una conversión formal; eran católicos de nacimiento y adjuraron solamente las opiniones independientes que habían tenido hasta entonces. Pero otros que habían nacido y se habían educado en el seno de la Iglesia protestante, como Federico Schlegel, Luis Tieck, Novalis, Zacarías Werner, Adam Muller, se vieron obligados a testimoniar su adhesión a la fe católica por medio de un acto público. No cito anteriormente más que a los escritores; el número de los pintores que adjuraron en tropel la religión evangélica, fué mucho mayor.

Cuando se vió a aquellos jóvenes hacer cola frente a la puerta de la Iglesia romana y agolparse y reñir por volver a las más viejas cadenas que ligan a espíritu humano, de las cuales sus padres se esquivaron con tanto vigor, se empezó a pensar en Ale

mania, y se reflexionó, sacudiendo la cabeza, con inquietud profunda. Cuando se supo que una propaganda de curas y de gentileshombres, que conspiraban contra la libertad política y religiosa de Europa, dirigía aquel asunto; cuando fué patente que el jesuitismo trataba de embaucar a la juventud alemana con los dulces acordes de la musa romántica, un vivo descontento y una fuerte cólera estallaron entre los amigos de la libertad de pensar y del protestantismo.

No creo que por citar al mismo tiempo la libertad ideal y el protestantismo, se me pueda acusar de ciega parcialidad para esta última religión; refiriéndome a Alemania he podido hacer esa conjunción, pues es un país en el cual ambas modalidades espirituales han guardado entre sí un vínculo más amistoso, ya que han estado siempre entrañablemente unidas, siendo, en cierto modo, madre e hija. Cuando se dirige a la iglesia protestante el reproche de estrechez de ideas, es preciso reconocer, para su eterna gloria, que al permitir el libre examen en la cristiandad, ha manumitido a los espíritus del yugo de la autoridad y que tal libertad de examinar, sobre todo en Alemania, ha permitido a la ciencia desarroyarse con independencia. La filosofía alemana, aunque se coloque a igual altura que la iglesia protestante, y aun por cima de ella, no deja de ser hija suya; en tal concepto le debe un

compadecido y cariñoso afecto; los lazos de parentesco exigieron que se abrazaran más estrechamente cuando fueron amenazados por el enemigo común: el jesuitismo. Todos los amigos de la libertad de pensar y de la iglesia protestante, tanto escépticos como ortodoxos, se alzaron a un tiempo contra los restauradores del catolicismo romano, y huelga añadir que los liberales ajenos a los intereses de la filosofía y de la iglesia protestante, pero ansiosos de libertad civil y política, entraron a engrosar las filas de esa oposición. Mas, en Alemania, muchos liberales eran por entonces también profesores de filosofía y teólogos, y estos, siempre combatieron en defensa de la idea de libertad, bien al tratar un asunto político, bien un tema filosófico o teológico. Así sucede en la vida de un hombre que minó la escuela romántica de Alemania desde sus principios y que contribuyó poderosamente a derribarla. Me refiero a Juan Enrique Voss.

Este hombre es desconocido en Francia. A pocos como él debe el pueblo alemán tanto agradecimiento por los adelantos intelectuales que ha introducido. Quizá después de Lessing, sea el más grande ciudadano de la literatura alemana. Por todos conceptos, fué un grande hombre, y merece que hable de él en términos nada lacónicos.

La biografía de Voss es la de casi todos los escritores alemanes de la vieja escuela. Nació en el

Mecklemburgo, el año 1750, hijo de padres pobres, siervos de condición. Estudió teología y luego la abandonó cuando empezó a conocer la poesía y los Griegos; después se ocupó muy seriamente de estas dos últimas cosas. Dió lecciones para no morir de hambre; fué maestro de escuela en Otterndorf, en el país de Hadeln, tradujo a los autores antiguos y vivió pobre, frugal y laboriosamente hasta los setenta y cinco años. Tuvo un nombre distinguido entre los poetas de la antigua escuela; los nuevos vates románticos deshojaron sin cesar sus laureles y mortificaron continuamente al honrado cantor pasado de moda que ensalzaba cordialmente—algunas veces en dialecto del Elba Bajo—la menguada y apacible vida burguesa de aquellos comarcas. Los héroes de sus poesías no eran caballeros feudales ni madonas; algún pastor protestante simple y modesto, acompañado de su virtuosa familia, era en ellas el protagonista. Todo en su obra era sano, abierto; burgués y natural, mientras las elecubraciones de los sonámbulos y enfermizos trovadores nuevos eran desdeñosamente caballerescas y originalmente amaneradas. A Federico Schlegel, sobre todo, al cantor ébrio de la lúbrica y romántica Lucinda, ¡qué fatal debió serle Voss, con su casta Luisa y sa venerable pastor de Grunan! Augusto Guillermo Schlegel, que no llevó las cosas tan lejos como su hermano, podía enten-

derse mucho mejor con el viejo Voss; entre ambos no se levantó más que una rivalidad de traductores, que por otra parte fué una considerable ventaja para la lengua alemana. Antes del nacimiento de la nueva escuela, Voss había ya traducido a Homero; púsose también ha traducir con gran ardor a los demás escritores paganos de la antigüedad, mientras Augusto Guillermo Schlegel traducía a los poetas cristianos de la época romántica católica. Los trabajos de ambos iban encaminados con propósitos polémicos que no guardaban tan secretamente que no pudieran ser adivinados. Voss, con sus traducciones quería propagar la poesía y las opiniones clásicas, mientras que A. G. Schlegel, haciendo populares por medio de buenas traducciones a los poetas románticos cristianos, buscaba inspirar afición a ellos en el público. Además, el antagonismo de los dos traductores aparecía asimismo en las formas de lenguaje que empleaban. Mientras Schlegel bruñía cada vez más sus obras y las dejaba más suaves y lucidas. Voss era cada vez más rudo y rígido en sus traducciones; si era fácil escurrirse sobre los versos de Schlegel como en un entarimado de caoba encerada y reluciente, no era difícil tropezar en los bloques de mármol versificado por el viejo Voss. Quiso este último, por rivalidad, traducir a Shakespeare que había sido vertido al alemán, admirablemente, por Schlegel en su



primer período; pero Voss no tuvo fortuna en tal empresa y su librero menos, pues la traducción no tuvo el menor éxito. En aquellos pasajes en que Schlegel ha traducido con demasiada blandura y en los cuales su poesía parece crema batida y en que el espíritu del lector no sabe si aquello es cosa de comer o de beber. Voss se muestra duro como la piedra, y tememos rompernos las mandíbulas al pronunciar sus versos. Lo que caracteriza poderosamente al viejo Voss, es el vigor con el cual lucha contra todas las dificultades; no sólo tuvo que combatir contra el idioma, sino también contra el dragón jesuítico que alargaba su informe cabeza desde las profundidades sombrías de la literatura alemana. Voss pudo alcanzarle con un rudo golpe y le hizo una dilatada herida.

Un escritor alemán, reputado de haber sido uno de los más agrios adversarios de Voss, le ha llamado campesino bajo-sajón. Esa denominación es muy justa, mal que pese a la intención injuriosa. En efecto, Voss era un aldeano bajo-sajón, como lo era Lutero. Carecía de modales caballerescos, cortesía y gracia. Perteneecía, por entero, a esa enérgica ruda y viril raza de pueblos, a quien hubo que predicar el cristianismo a sangre y fuego, y que no se sometió a tal creencia más que después de haber perdido tres batallas, conservando siempre en sus costumbres y maneras algunos restos de la rudeza.

pagana del Norte, y mostrándose tan valiente y encarnizado como sus antiguos dioses. En verdad, cuando examino a Juan Enrique Voss en su polémica y en todos sus ademanes, me parece ver a Odin, el dios tuerto, que abandona su Asgard para hacerse maestro de escuela en Otterndorff, en el país de Hadeln, y enseñar a los rubios niños del Holstein las declinaciones latinas con el Catecismo cristiano y traducir autores griegos y alemanes en las horas de solaz; utilizando primeramente el martillo del dios Thor para batir y allanar sus versos, y luego para asestar a Fritz Stottberg un golpazo en la cabeza.

Aquello constituyó una famosa historia. Federico, conde de Stollberg-Stollberg, era un poeta de la vieja escuela, extraordinariamente célebre en Alemania, menos por sus talentos poéticos que por su título de conde, que antaño tuvo más influencia que ahora en la literatura alemana. Federico Stollberg era un hombre liberal, de noble corazón, amigo de los jóvenes burgueses que fundaron una escuela poética en Goettingue. Recomiendo a los literatos franceses la lectura del prefacio a las poesías de Hoelty, en el cual Juan Enrique Voss pinta la vida común e idílica que llevaba la pandilla poética de la cual formaba parte, así como Federico Stollberg. Ellos dos sobrevivieron al resto de la peña cuando Federico Stollberg se pasó a la iglesia romana

con estruendo, abjuró de su amor a la libertad, y se hizo propagandista del oscurantismo arrastrando con su ejemplo a muchos débiles. Juan Enrique Voss, que por entonces contaba setenta años, se puso en abierta oposición de su amigo de infancia y escribió un opúsculo titulado: *De cómo Federico Stollberg vino a ser un servil*. En aquel librito analizó toda la vida del conde e indicó como su natural aristocrático permaneció astutamente oculto en toda ella; de como se dejó ver cada vez más a partir de los acontecimientos de la revolución francesa; como Stollberg se había adherido francamente a una asociación llamada *Cadena noble* que se oponía al desarrollo de los principios de la libertad francesa; como los nobles se habían aliado al catolicismo; como, al restablecer esta religión se esperaba servir los intereses de la nobleza, y expresó, en general, cuantos esfuerzos se hacían para restablecer la Edad Media feudal, cristiana y católica, y para aniquilar la libertad civil y burguesa, y la libertad del pensamiento protestante. La democracia y la aristocracia alemanas, que mucho antes de las revoluciones, cuando una nada tenía que esperar y la otra nada que temer, fraternizaban con juvenil desenfado, se abordaron entonces, en su ancianidad, dispuestas a un mortal combate. La parte del público alemán que no comprendía ni el significado ni la espantosa necesidad de tal combate, censuró al

pobre Voss por haber descubierto despiadadamente las circunstancias domésticas, los nimios sucesos interiores que componían, empero, el conjunto de las pruebas, también hubo, a propósito de eso, presuntos espíritus distinguidos que trataron con menosprecio aquellas angostas investigaciones de bagatelas, y que acusaron a Voss de comadreo y de mezquinos propósitos. Otros, burgueses redomados inquietos por ellos mismos y temiendo que se descorriera el velo que cubría sus propias miserias, recalcitraron sobre la misión de la literatura, aduciendo que en ella debe prescindirse de las personalidades y omitirse de los exámenes de la vida privada. Cuando Federico Stollberg murió, por aquel tiempo, y se atribuyó su fin a la pena de verse maltratado, y a continuación se publicara el *Pequeño libro de Amor* en el que se expresaba en tono de perdón, en el lenguaje piadosamente dulzón de los jesuitas, los llantos de la compasión germánica corrieron en abundancia; los buenos alemanes derramaron las más gruesas lágrimas, y se almacenó mucha rabia contra el pobre Voss. La mayoría de las injurias que cayeron sobre él partieron de los mismos hombres a quienes había defendido en sus bienes espirituales y temporales. Puede decirse, en general, que se puede contar en Alemania con la compasión y el lloro de la multitud, cuando se ha sido tratado rudamente en alguna polémica.

De todas formas, la polémica de Voss produjo inmensa impresión en la muchedumbre y cortó dentro de la opinión pública la epidemia medioevalista.

Esta polémica había atraído la atención de toda Alemania; una gran parte del público se declaró en favor de Voss; otra parte, mayor aún, no se declaró mas que en favor de su causa y criterio. En consecuencia, abundaron escritos y refutaciones. Los últimos días del grande hombre fueron amargados por tanto debate. Tuvo que entenderse con los más enojosos adversarios: los curas, que le atacaron poniéndole toda clase de hipócritas ropajes. No solamente los kriptocatólicos, pero también los pietistas, quietistas y místicos luteranos; en resúmen, todas las sectas sobrenaturalistas, olvidando sus diferencias de opinión y las animadversiones que les separan, se coaligaron con odio igual contra Voss, el racionalista. Con ese nombre se designa en Alemania a aquellos que conceden a la razón todos los derechos, aun en materia religiosa en oposición a los sectarios del dogma sobrenaturalista que renuncian por completo en semejantes problemas. Los últimos por odio a los pobres racionalistas, se asemejan mucho a los habitantes de una casa de locos que no por ser presas de locuras diferentes dejan de soportarse, hasta cierto punto, unos a otros, pero que dan rienda suelta a un descomunal furor contra el hombre

que toman por enemigo común: ese hombre es el médico que quiere devolverles la razón.

Si la escuela romántica empezó a vislumbrar su ruina por la revelación de sus intrigas ultramontanas, también recibió al mismo tiempo en su propio santuario un golpe terrible por mano de uno de esos dioses que había autorizado en su seno. Wolfgang Goëthe, desde lo alto de su pedestal pronunció una sentencia de condenación sobre los Schlegel, aquellos pontífices que le habían quemado tanto incienso. Los fantasmas medioevales huyeron; los buhos tornaron a esconderse en las ruinas de los castillos viejos; los cuervos se escabuyeron a todo vuelo hacia las torres góticas; Federico Schlegel se fué a Viena, donde oyó misa a diario y comió buenos pollancos asados, especialidad del país; su hermano Augusto-Guillermo se retiró a la pagoda de Brahma.

Hablando con franqueza, Goëthe entonces tuvo un papel harto equívoco, y no es posible alabarle sin reservas. Bien es verdad que los Schlegel nunca se portaron lealmente con él. Como en su polémica contra la vieja escuela necesitaban un poeta vivo por tipo, no encontraron uno que cuadrara a su objeto mejor que Goëthe. Como además esperaban de él algún apoyo literario, le levantaron un altar, quemaron incienso y obligaron al pueblo a arrodillarse. Gozaban de la ventaja de tener a su dios muy próximo. Una avenida de árboles hermosos que dan

sabrosas ciruelas cuando el calor excita la sed, lleva de Jena a Weimar. Los Schlegel tomaban con frecuencia aquel camino, y en Weimar sostenían sendos coloquios con el consejero íntimo de Goëthe, que fué siempre un gran diplomático, y les escuchaba apaciblemente, les sonreía con complacencia y algunas veces les convidaba a cenar. También se habían acercado a Schiller; pero éste era un hombre leal y no quería ni oír hablar de ellos. Su correspondencia con Goëthe, impresa hace unos años, ha proyectado cierta luz acerca de las relaciones de ambos poetas con los Schlegel. Goëthe siempre sonríe con distinción cuando de ellos se trata; pero Schiller se irrita por su manía de querer que se hable de ellos, a fuerza de escándalo, y les llama *estorninos*.

Sin embargo, Goëthe debía a los Schlegel parte de su fama. Habían éstos introducido y recomendado el estudio de sus obras; el gesto ofensivo y altanero con que al fin licenció a esos dos hombres, tiene algo de ingratitud. Quizá Goëthe el perspicaz estuviera molesto por suponer que los Schlegel no querían hacer de él más que el medio de conseguir su objeto; quizá sospechó que ese objeto podía comprometerle siendo ministro de un estado protestante; quizá se despertara en él la vieja cólera pagana de los dioses, cuando se dió cuenta de sus sordas maniobras católicas, pues si Voss se aseme-

jaba al tuerto Odín, Goëthe era, por su aspecto y sentimientos, Júpiter en persona. El primero se vió obligado a golpear con el martillo de Thor; el otro no tuvo más que sacudir su cabellera aromada de ambrosía para enterrar a los Schegel. Un documento auténtico de esa ruptura, por parte de Goëthe, aparece en la segunda de su obra periódica *Arte y Antigüedad* y lleva este título: *Del Arte moderno alemán, cristiano y patriótico*. Con ese artículo, Goëthe hace un 18 brumario en la literatura alemana: afirma su dominación y se hace proclamar dueño absoluto, expulsando rudamente fuera del templo a los Schlegel, y atrayendo hacia sí a multitud de sus más celosos discípulos. Desde aquel momento ya no se volvió a hablar de los Schlegel más que de cuando en cuando, como se habla aún de Barras y Gohier; ya no se trató de poesía romántica o clásica, y sí de Goëthe y tan sólo de él. Sin duda, salieron en aquella sazón a la palestra poetas que no le iban a la zaga en cuanto a vigor e imaginación; pero ellos mismos, con toda cortesía, le tomaron por jefe, le rodearon de homenajes, le besaron la mano y se arrodillaron ante él. Aquello *grandes* del Parnaso, semejantes a los grandes de España que gozan privilegio de permanecer cubiertos ante el rey, se distinguían de los otros poetas en que podían guardar la corona de laurel sobre sus sienes, en presencia de Goëthe. Algunas veces arre-



metían contra él, mas se irritaban al ver que algunos inferiores querían hacer otro tanto. Los grandes señores, por muy malas disposiciones que tomen contra su soberano, siempre se enojan con la plebe cuando se subleva contra él. Los aristócratas intelectuales de Alemania tenían en aquellos años motivos más que sobrados para estar algo más inquietos. Como he hecho observar varias veces, Goëthe se parecía a Luis XI, que oprimía a la nobleza y elevaba su estado. Goëthe temía a todo escritor original un poco resuelto; sólo estimaba y ensalzaba a los pequeños espíritus insignificantes; llevó las cosas a tal extremo que ser alabado por Goëthe equivalía a un certificado de mediocridad.

Más adelante hablaré de los poetas nuevos que aparecieron bajo el régimen imperial de Goëthe. Formaron una selva joven, de la cual no se percibieron los troncos sino después de caer el gran roble centenario, cuyas ramas a todos ocultaban y obscurecían.

Como ya he dicho, no faltó oposición a la encima, Goëthe, y no se formó sin amargura. Hombres de las más opuestas opiniones se reunieron en contra suya. Los viejos creyentes, los ortodoxos, se enfurecieron porque en tal tronco no se hallara una hornacina con su santo y que por el contrario retozaran a su sombra las driadas desnudas de la antigüedad. De buen grado, como San Bonifacio, hu-

bieran abatido con un hacha bendita, la vieja encina encantada. Los nuevos creyentes, los apóstoles del liberalismo se irritaban porque, a su juicio, no era un árbol de libertad y no podía utilizársele para hacer una barricada. El árbol era muy alto, en efecto; no se podía poner un gorro frigio en su cima ni bailar la carmañola a su sombra. Respecto al público, le honraba por su belleza porque llenaba el mundo de perfumes y su ramas se elevaban magníficamente hacia el cielo, tan alto, que las estrellas no parecían sino los puntos dorados de tan maravilloso árbol.

Empieza la oposición contra Goëthe al aparecer los *Falsos años de peregrinación*, en 1821, bajo el título de *Años de peregrinación de Wilhem Meister*, poco después de la decadencia de los Schlegel, en casa de Gottfried Basse, en Quedlimbourg. Goëthe había anunciado con este título una continuación de los *Años de aprendizaje de Wilhem Meister*, y por una circunstancia singular, esa combinación salió al mismo tiempo que la parodia literaria, en la cual de manera exagerada, no sólo se había imitado el modo peculiar de escribir de Goëthe, sino también el carácter del protagonista de la novela original, llamado Meister. Tal imitación no acusaba ni mucho ingenio ni mucho tacto, y como el autor supo guardar el anónimo durante largo tiempo, fué empeño general el descubrirle, ya que tan

habitualmente se había excitado la pública curiosidad. Se supo al fin que era un ministro campesino, perfectamente desconocido, llamado *Pustkuchen*, nombre que significa *tortilla batida o hueca*, lo cual indica muy bien el carácter de tal escritor. No era otra cosa sino la vieja salmuera pietista, que había sido inflada a toda espuma por un soplo estético contra Goëthe. En aquel libro, se le reprochaba que sus poesías no tenían objeto moral, y que no sabía crear caracteres nobles, y sí únicamente figuras vulgares. Por el contrario, Schiller no había representado más que caracteres ideales y elevados. En consecuencia, era mucho mejor poeta.

Este último punto, a saber, que Schiller era más gran poeta que Goëthe, era el pensamiento principal que hizo nacer aquel libro. Cundió la manía de comparar las producciones de ambos, y se dividieron las opiniones. Los schillerianos se afianzaron en el candor y magnificencia de un Max Piccolomini, de una Thekla, de un marqués de Poza y de otros personajes del teatro de Schiller, mientras motejaban a algunas encantadoras criaturas de Goëthe: Filina, Margarita, Clara, de mujeres inmorales. Los goëthianos confesaban que tales personajes y otros no aparecía en su aspecto moral, y sostenían que la propagación de la moral que se exigía a las poesías de Goëthe, no era, de ningún modo, la finalidad del arte; en arte no hay más finalidad que en la

construcción del universo, donde el hombre destierra con gran dificultad las nociones de *fin* y de *medio*; el *arte*, lo mismo que el universo, no existen sino para sí mismos. Así—decían ellos—como el universo sigue siendo siempre el mismo, aunque en sus juicios los hombres cambien sin cesar, el arte debe permanecer independiente de los propósitos temporales de los hombres. Debiera ser también el arte, independiente de la moral, que cambia en este mundo tan a menudo como se presenta una religión nueva que pugna con las antiguas. En efecto, como después de transcurridos unos cuantos siglos, se forma ordinariamente una nueva religión en el mundo, y como al mismo tiempo una nueva moral se introduce y toma poderío sobre las costumbres, cada época declararí­a heréticas e inmorales las obras del tiempo pasado, si hubiera que juzgarlas según la censura de la moral pasajera. Los buenos cristianos que condenan la carne como una cosa diabólica experimentan siempre la viva acritud ante las imágenes de los dioses griegos; algunos frailes castos le han puesto un delantal a una Venus antigua; en estos tiempos modernos hemos visto pegar sobre la desnudez de las estatuas una ridícula hoja de parra, y un devoto cuáquero ha sacrificado todo su patrimonio en adquirir, para quemarlos, los más hermosos cuadros mitológicos de Julio Romano. ¡Ciertamente, merecía subir al

cielo y allí ser azotado a vergajazos por una eternidad! Una religión que quisiera poner a Dios en la materia, y que, por consiguiente, tuviera por divina a la carne, y pasara a las costumbres, debería producir una moral según la cual no se apreciaran sino las obras de arte que glorifican la carne, y que haría rechazar como inmorales las obras de arte cristiano que representan la marchitez de la materia. Aún más; no solamente la moral cambia de siglo en siglo, sino que las obras de arte, que son morales en un país, son diputadas de inmorales en otro. Así, nuestras artes del dibujo excitan el horror de un verdadero creyente musulmán; y en revancha, algunos objetos que pasan por ser muy inocentes en un harén de Oriente, son objeto de escándalo para el cristiano. En la India, donde la profesión de bayadera no está menoscabada, según las costumbres, el drama *Vasantasena*, del cual es heroína una venal y alegre hembra, no es considerado como inmoral. Si fuera representado en el Teatro Francés, toda la cazuela protestaría contra tanta inmoralidad, y, sin embargo, esos mismos espectadores ven, desde sus lunetas, con fruición, muchas piezas de intrigas, en las cuales las heroínas son viudas jóvenes que acaban por casarse alegremente, en vez de abrasarse con sus difuntos esposos, como exige la moral india.

No discrepo completamente de los goëthistas que

llevando sus miras artísticas al máximo grado le colocan tan alto, que llegan a hacer de él un segundo universo, por debajo del cual se agitan los hombres en su vida, religión y moral, tan movedizas y mutables; mas, tampoco, puedo aprobarles cuando parten de ese principio para proclamar el arte como la cosa más elevada y poner de lado el mundo real, al cual pertenece el primer puesto.

Schiller está más apegado a este último mundo que Gohête; y desde tal punto de vista, no le debemos más que elogios. El espíritu de su tiempo se apoderó por completo de ese gran Federico Schiller. Con él luchó. El poeta fué constreñido por ese espíritu y le secundó en los combates y llevó su pendón, bajo el cual con tanto entusiasmo se combatió en aquel lado del Rhin. Schiller escribió para las grandes ideas de la revolución; destruyó los adarves intelectuales, trabajó en la erección del magno templo de la libertad que debía cobijar a todas las naciones y mancomunarlas en la misma cofradía. Fué cosmopolita. Schiller inicia este odio contra el pasado, patente en *Los bandidos*, en el cual aparece como un pequeño y revoltoso Titán, recién salido de la escuela y que quiere apedrear los cristales de Júpiter; acaba con aquel amor a lo porvenir que hace su aparición en *Don Carlos* como un arriate de flores. El marqués de Posa es él mismo, a la vez profeta y soldado, que combate por lo que

predica y que lleva, bajo su capa española, el más noble corazón que haya amado y sufrido en Alemania.

El poeta, el creador, se parece a Dios en aquello que hace semejantes a su propia imágen a todas sus criaturas. Así, si Carl Moor y el marqués de Posa son Schiller, Gohëte se parece a su Werther, a su Wilhelm-Meister, a su Fausto, en el cual pueden estudiarse las diferentes fases de su espíritu. Si Schiller se arroja de lleno en la historia, si se entusiasma por los progresos sociales de la humanidad y canta los anales del mundo, Goëhthe se sumerge en las sensaciones individuales, o en el arte, o en la Naturaleza. Goëhte, el panteísta, debía ocuparse, únicamente, como de su principal misión, de la historia de la naturaleza, y no fué tan sólo en poesías, pero sí también en obras científicas, donde dió cuenta de sus investigaciones. Su indiferentismo también era un resultado de su contemplación panteísta del mundo. Puesto que Dios está en todo, es indiferente para ocuparse de una cosa o de otra, de piedras o de nubes, de cantos populares o de osamentas de monos, hombres o comediantes. Mas Dios también está en el movimiento, en la acción, en cada manifestación, en el tiempo. Su santo soplo agita las hojas de la historia, que es el verdadero libro sagrado; esto fué lo que sospechó y presintió Federico Schiller al escribir *La emancipación de los*

*Paises Bajos, La Guerra de treinta años, La doncella de Orleans y Guillermo Tell.*

También Goëthe, sin duda cantó las grandes crisis de la emancipación; pero las cantó como artista. Como había prescindido del entusiasmo cristiano, porque le parecía repugnante, y como no comprendía la exaltación filosófica contemporánea, pues temía que al entregarse a ella perdería su tranquilidad de alma, trató el entusiasmo, en general, de una manera histórica, como un dato que había que comprobar, como una tela bruta que era menester suavizar. El espíritu vino a ser materia en sus manos, y con ellas le dió la más bella y agradable forma. Así llegó a ser el más grande artista de nuestra literatura, y todo cuanto escribió fué una obra maestra maravillosamente acabada.

El ejemplo del maestro alentó a los discípulos, y Alemania vió nacer un período literario al que yo llamé en otro tiempo *período de las artes*, y al que atribuí la más funesta influencia política en el desarrollo del pueblo alemán. No quiero, con ello, negar el valor real de las obras maestras de Goëthe. Exoran a nuestra querida patria, como las bellas estatuas decoran un jardín; mas ellas son también estatuas. Puede uno enamorarse de ellas; pero no hay que olvidar que son estériles. Las poesías de Goëthe no determinan a la acción como las de Schiller. La acción es hija de la palabra, y las bellas palabras de



Goëthe no engendran criaturas. Es el castigo de todo aquello que no nació más que para el arte. La estatua que Pigmaleón hizo era una hermosa mujer; su creador se prendó de ella y le dió la vida en sus besos; pero éstos no la fecundaron. (Greco que Carlos Nodier ha dicho ya algo semejante). En ello pensaba ayer, paseando por las salas bajas del Louvre al contemplar las viejas estatuas de los dioses. Allí estaban, con sus ojos y blancos, con sus sonrisas de mármol en las que yacía una melancolía secreta, quizá una afligida remembranza del Egipto, país de los muertos, donde tuvieron origen estos dioses; quizá un doloroso deseo de la vida, de la cual han sido desterrados por otras divinidades; puede ser que la angustia de su muerta inmortalidad. Parecían esperar el verbo que les devolviera a la existencia y les librara de su fría y rígida inmovilidad. Esos mármoles antiguos me hicieron pensar en las poesías de Goëthe, que también están acabadas, espléndidas, tranquilas, y parecen sentir con dolor que su inmovilidad y frigididad les separen de nuestra vida cálida y animada; que no pueden alegrarse y sufrir con nosotros; que no son seres humanos sino aciagas mixturas de divinidad y de piedra.

Estas cortas indicaciones explican el mal talante con que se alzaron contra Goëthe en Alemania diversos partidos. Los ortodoxos se mostraban indig-

nados contra el *viejo pagano*, como le llamaban a Goëthe; temían estos su influencia sobre el pueblo, pues infiltraba en la plebe su doctrina por medio de cancioncitas y poesías alegres. Vieron en él al más peligroso enemigo de la cruz, que le era tan desagradable como las chinches, el ajo y el humo del tabaco; tal, al menos, era el sentido de la *Xenie* que Goëthe no temió publicar en Alemania, país en donde esos insectos, el ajo, el tabaco y la mogigatería han hecho santa alianza. No era eso lo que nos disgustaba en Goëthe, a nosotros, hombres de la revolución. Lo que censurábamos era la esterilidad de su palabra y el espíritu artista que hizo cundir en Alemania y que entumeció a la juventud, impidiendo la regeneración política de nuestra patria. El panteísta indiferente fué atacado desde los más opuestos sitios; la derecha y la izquierda extremas se unieron contra Goëthe, y mientras un negro reaccionario le golpeaba con su crucifijo, un rabioso descamisado le ponía el puñal al pecho.

Un escritor alemán que había publicado una colección de chistes titulada *Streckverse* y que era llamado el Saphir cristiano, para distinguirlo de Saphir, el ingenioso fabricante de chistes de Viena, Wolfgang Menzel entró en Lizá con Goëthe en la misma época. Menzel no se mostró en esa lucha cristiano, espiritualista o patriota descontento, basó una parte de sus ataques sobre los últimos ra-

zonamientos de Federico Schlegel, que, después de su caída, lanzó desde lo hondo de su templo anatemas contra Goëthe, cuyas poesías, según decía, *carecían de punto central*. Menzel llevó las cosas al mayor extremo y mostró cómo Goëthe no tenía genio, sino talento, y por oposición alabó a Schiller. Esto tuvo lugar un poco antes de la revolución de julio. Menzel era un gran adorador de la Edad Media, tanto en sus obras de arte como en sus instituciones. Con rabia ininterrumpida afrentaba a Juan Enrique Voss y enaltecía, con inaudito entusiasmo, a José Goerres. Su odio hacia Goëthe era verdadero y escribió contra él por convicción y no como se dijo, para darse a conocer. Aunque había tomado posición entre los adversarios de Goëthe, no dejaba de disgustarme la rudeza de aquellas diatribas, y en una crítica que hice de sus autores, me quejé de su falta de piedad. Hice observar que Goëthe seguía siendo el rey de nuestra literatura, y que cuando se aplicaba a un soberano la cuchilla crítica, era menester hacerlo con una conveniente cortesía, como hizo el verdugo que decapitó a Carlos I, que se arrodilló ante el príncipe antes de cumplir su cometido, y pidióle su perdón con toda humildad.

Entre los antagonistas de Goëthe estaba el famoso consejero áulico Müllner, y su único amigo fiel, el profesor Schütz, hijo del viejo Schütz. También figuraban otros, cuyos nombres son

menos famosos. Spann, por ejemplo, que pasó una temporada en una casa de corrección. Dicho sea entre nosotros, era una sociedad un tanto mezclada. He dicho cuanto se hacía en aquel campamento, pero sería difícil enunciar el motivo que decidió a cada cual separadamente a la declaración de guerra. No conozco el móvil determinante, sino de una persona; ésta soy yo, y le expondré claramente; confieso con franqueza que era la *envidia*. Debo además añadir a mi elogio que en Goëthe no he atacado nunca al poeta, sino al hombre. Nunca censuré sus obras; nunca descubrí faltas en ellas, como algunos críticos que por medio de sus lentes apreciaron manchas en la luna. ¡Oh, gentes perspicaces! Aquello que tomaban por manchas del astro eran bosques floridos, ríos de plata, montañas majestuosas y rientes valles. Nada más absurdo que una depreciación de Goëthe en favor de Schiller, con el cual no se obraba lealmente tampoco al ponerle tan alto, con el solo propósito de rebajar a Goëthe. Además ¿no se sabía que aquellas imágenes ideales tan ensalzadas, aquellas estatuas que Schiller levantaba y ponía en los altares de la virtud y de la honradez, eran más fáciles de modelar que las humildes criaturas pecadoras, mundanas y mancilladas que Goëthe nos deja ver en sus obras? ¿Ignoraban que la mayoría de los pintores mediocres extienden sobre sus lienzos figuras de santo de tama-

ño natural, mientras que es preciso ser un muy gran maestro para pintar con verdad y vida necesarias un diminuto mendigo español que se expulga, o un campesino flamenco a quien arrancan un diente, o una de esas horrorosas viejas que vemos en los cuadros de caballetes de la escuela holandesa? En arte, se consigue más fácilmente representar lo grande o lo terrible, que lo diminuto o placentero. Los brujos de Egipto llegaron a imitar un gran número de los milagros de Moisés, el de las culebras, el de la sangre y el de las ranas, pero cuando realizó encantamientos mucho más fáciles al parecer, como el de la producción de insectos, confesaron aquéllos su impotencia al decir «Ese es el dedo de Dios». Indignaos de las escenas vulgares del Fausto, de las orgías en el Brocken en la bodega de Anerbach; indignaos de la lubricidad de Wilhelm Meister, y al no poder imitar tales temas exclamad: «Ese es el dedo de Goëthe. Ya sé que no queréis imitarle; ya os oigo decir «Nosotros no somos hechiceros, somos perfectos cristianos». Brujos, ya sé que no sois.

El mayor mérito de Goëthe es la perfección de todo cuanto representa. En él no hay partes fuertes y partes endebles. No hay cosas acabadas frente a otras apenas esbozadas; no hay embarazo, ni chapucería, ni preferencia por algunos trozos destacados. Trata cada personaje de su drama o novela,

cada vez que se presenta, como si fuera el protagonista. Igual que Homero y que Shakespeare. En todas las obras de los grandes poetas, no hay, por decirlo así, personajes secundarios, cada figura es protagonista en su puesto. Tales poetas son como príncipes absolutos que no conceden a los hombres un precio independiente, pero les dan el valor máximo, a medida de su albedrío y placer.

Si he hablado con dureza de los adversarios de Goëthe, más rudamente he de tratar a sus apolo-gistas. La mayoría en su celo han cometido más imperdonables locuras. A este respecto, un tal Eckermann se ha puesto en los límites del ridículo. En su lucha contra el señor Pustkuchen, Carl Immermann, nuestro más grande poeta dramático actual, ganó sus espuelas de crítico y dió a la luz en tal ocasión un excelente librito. Los berlineses se han distinguido particularmente en ese asunto. El campeón más distinguido en favor de Goëthe fué siempre Varnhagen de Euse, hombre que llevaba en su corazón pensamientos grandes como el mundo y que los expresaba con palabras elegantes y graciosas como joyas finamente talladas: Goëthe ha concedido siempre el mayor aprecio al juicio de este distinguido espíritu. Quizá deba recordar aquí que Guillermo de Humboldt había escrito hacía tiempo un libro notable acerca de Goëthe.

En los últimos diez años cada feria de Leipzig

hacía nacer varios libros sobre el gran poeta. Las investigaciones de Schubart acerca de Goëthe pertenecen al dominio de la alta crítica. Aquello que el señor Haering, que firma con el pseudónimo de Willibald Alexis, ha dicho en escritos periódicos, es tan importante como ingenioso. El profesor Zimmermann de Hamburgo, en sus lecciones verbales ha dicho, a propósito de Goëthe, excelentes cosas que pueden encontrarse en sus *Hojas dramáticas*. En varias Universidades de Alemania se dieron cursos sobre Goëthe. De todas sus obras ninguna ocupó al público tanto como él *Fausto*. De mil modos fué parafraseado y comentado. Fué la Biblia mundana de los alemanes.

No sería yo alemán si no diera algunas explicaciones a propósito de Fausto. Desde el más alto pensador al más insignificante colegial, desde el filósofo hasta el doctor en filosofía, recorriendo la escala en sentido descendente, no ha habido persona que no haya ensayado su perspicacia con motivo de tal obra. Es, en verdad, tan basto como la Biblia; como ella, abarca cielo y tierra, con el Hombre y su exégesis. También en este caso es el asunto la causa principal de la estremada popularidad de Fausto. Si Goëthe ha sacado el asunto de las tradiciones populares, ello no demuestra más que la profundidad de su pensamiento y de su genio que siempre supo escoger el asunto más próximo,

más justo y más derecho. Debo suponer que el tal *Fausto* es ya muy conocido, pues en estos últimos tiempos ha sido un libro que se ha hecho muy célebre en Francia, mas no sé si la vieja tradición popular es, asimismo, muy conocida en el mismo país y sí aquí, en los mercados, se exhibe un librito de papel gris, mal impreso y adornado grotescamente por torpes grabados en madera, en cuya cubierta se lee este título circunstancial: «De cómo el »famoso encantador Johannes Faustus, sabio doctor, que había estudiado todas las ciencias, acabó »por tirar los libros, e hizo un pacto con el diablo »para gozar todos los placeres de la tierra, y fué »obligado de entregar su alma al infierno». El pueblo, en la Edad Media, en presencia de almas potentes, siempre les ha atribuído esa clase de alianzas con el diablo. Alberto el Grande, Raimundo Lulio, Teofrasto Paracelso, Agripa de Nettesheim y en Inglaterra Rogelio Bacón, han pasado por maestros de magia negra y conjuradores de demonios. Dimes y diretes mayores ha habido acerca del doctor Fausto, que obtuvo del demonio, no sólo el conocimiento de las cosas, sino también los goces más reales. Este es el Fausto que inventó la imprenta y que vivía en tiempos en los cuales se empezaba a predicar contra la autoridad de la Iglesia y se la examinaba con independencia. Tanto que, con ese Fausto se acaba el período clerical de la



Edad Media y empieza la época moderna, crítica y científica. Muy significativo es que en el tiempo en el cual, según la opinión popular, había vivido el doctor Fausto, empezara la Reforma y que hallara también el arte que daba la victoria al saber sobre la fe, la imprenta, arte que nos ha robado la tranquilidad de alma católica y que nos ha sumido en la duda y sus revoluciones. Otros dirían que nos ha entregado a merced del demonio. Pero, no; el conocimiento de las cosas por la razón, el saber, nos proporciona goces que la fe nos negaba hace tiempo. Hoy reconocemos que los hombres no están llamados a disfrutar tan sólo de una igualdad celeste, sino también de una igualdad terrestre; la fraternidad política que la filosofía predica, es más bienhechora que la fraternidad puramente espiritual, a la cual alude el evangelio; la sabiduría se hará palabra, la palabra se convertirá en acción y podremos ser felices en este mundo bajo nuestra envoltura mortal. Si entramos en posesión, después de nuestra muerte, de la beatitud celeste que la religión promete, nada nos será más agradable.

Esto ya lo había sospechado desde hacía mucho tiempo el pueblo alemán. Ese mismo pueblo alemán es el doctor Fausto; es ese espiritualista que reconoce con su propio espíritu la insuficiencia del espíritu que pretende alegrías materiales y reivindi-

ca los fueros de la carne. Encerrados como estábamos en los símbolos de la poesía cristiana, en la cual Dios es el representante del espíritu y el diablo el representante de la carne, pudimos denunciar esa rehabilitación de la carne como una renegación de Dios y una alianza con el demonio.

Pasará mucho tiempo antes de que en Alemania, aquello que tan hondamente se profetiza en el poema, llegue a realizarse antes de que el espíritu nos sirva para reconocer las usurpaciones del espíritu y que podamos reclamar los derechos de la carne. En este punto, la gran revolución es hija de la transformación.

El *Diván del Oriente Occidental* es en Francia menos conocido que el *Fausto*. Es un libro escrito mucho más tarde, del cual madame de Staël no tiene conocimiento, y que debemos mencionar particularmente. Encierra las opiniones y los sentimientos del Oriente expresados en floridos cantos y en sentencias llenas de pensamientos, donde todo ello arde y perfuma como un harem lleno de odaliscas, de pintados párpados, de ojos de gacela, de brazos nítidos y movimientos mórbidos; el corazón del lector late y desfallece como el del feliz Gaspar Debureua cuando se encontró en Constantinopla en el último travesaño de una escalera, y vió de arriba a bajo todo cuanto el director de creyentes ve de abajo arriba. Algunas veces se figura el lector que está muelle

mente tendido en un tapiz Perseá, fumando tabaco amarillo del Turkestán en un *tchibouk* de jazmín y ámbar, mientras una esclava negra le refresca con un abanico de plumas de pavo real, y que un garri-do mancebo le ofrece moka legítimo. Goëthe transportó en esa poesía todas esas embriagadoras voluptuosidades; sus versos son tan fáciles, felices, aéreos y aterciopelados que asombra haber llegado a dar tanta soltura a la lengua alemana. Al mismo tiempo ofrece en prosa las más preciosas explicaciones acerca de las costumbres y la vida de Oriente y la existencia patriarcal de los árabes. Allí Goëthe se muestra calmoso, sonriente, ingénuo como un niño, lleno de cordura como un anciano. Su prosa es transparente como el mar en una tarde de estío, apacible y dulce, en que los ojos pueden sondear las profundidades en las que aparecen las ciudades sumergidas con sus esplendores olvidados. Algunas veces esa prosa es mágica como el cielo, cuando el crepúsculo le vela. Los grandes pensamientos de Goëthe aparecen puros y dorados como estrellas. El encanto de ese libro es inexplicable; es un *selam* que el Occidente envía al Oriente; hay muchas flores curiosas, rosas rojas y rientes, hortensias semejantes a los pechos desnudos de las muchachas, digitales purpúreas y en medio del ramo, modestas y escondidas, silenciosas violetas alemanas. Ese *selam* significa que el Occidente está fatigado de su enteco y

glacial espiritualismo y que quiera calentarse junto al cuerpo sano y vigoroso del Oriente. Al escribir el *Diván*, Goëte, que en *Fausto* había manifestado su repugnancia hacia las abstracciones intelectuales y su deseo de los goces reales, se arrojó, con su alma, en brazos del sensualismo.

Es de suma importancia observar que ese libro salió inmediatamente después del *Fausto*. Fué la última fase de Goëte, y su ejemplo tuvo gran influencia en la literatura, nuestros líricos se pusieron entonces a cantar el oriente. Tampoco será inútil advertir que Goëte, mientras cantaba alegremente la Persia y la Arabia, testimonió la repugnancia más pronunciada para la India. Lo que le disgustaba en ese país era todo cuanto hay en él, extraño, confuso y obscuro, y su repugnancia pudiera tener origen al haber adivinado alguna camándula católica en los estudios sanscritos de los Schlegel y cofrades. Aquellos señores miraban el Indostán como la cuna de la organización del mundo en las formas católicas; allí veían el tipo de su jerarquía; allá encontraban su trinidad, su encarnación, su redención, sus pecados y sus manías favoritas. La repugnancia de Goëte hacia la India avinagró a aquellos señores, y Guillermo Augusto Schlegel le llamó con amargura «un pagano convertido al Islamismo».

Entre las obras que salieron el año pasado sobre Goëte es digno de atención un libro póstumo de

Juan Falk, titulado: *Goethe pintado según sus relaciones íntimas y personales*. Además de un minucioso exámen del Fausto—eso no podía faltar—el autor comunica muy preciosas nociones acerca de Goethe y nos le enseña en todas las relaciones de la vida, siempre fiel a la naturaleza, siempre imparcial, con todas sus virtudes y todas sus faltas. Allí vemos a Goethe en relación con su madre, cuyo carácter se refleja maravillosamente en la persona de su hijo; le vemos, como naturalista, observar una oruga envuelta en la crisálida, futura mariposa; le vemos cerca del gran Herder que le reprende por su indiferentismo, de no conceder mayor atención a la transformación del hombre que a la transformación de un insecto; le seguimos hasta la corte del gran-duque de Weímar, improvisando alegremente, sentado entre las jóvenes damas de honor, semejante a Apolo en medio de las rubicundas terneras del rey Admeto; después le vemos con el orgullo de un dalai-lama, negándose a reconocer a Kotzebue, cuando éste, para humillarle preparó una solemnidad pública en honor de Schiller; siempre prudente, cauteloso, bello y amable, figura feliz y regocijante, como la de los dioses eternos.

En efecto, se encontraba en Goethe, la reunión de la personalidad con el genio, así como quisiéramos encontrarla en todo hombre extraordinario.

Su aspecto era tan imponente como la palabra que vivía en sus escritos; su apariencia era armoniosa, precisa, agradable y llena de nobleza hasta tal punto que en ella se podía estudiar arte griego. Aquel cuerpo lleno de dignidad, nunca estaba encorvado por una rampante humildad cristiana; los rasgos de su rostro no estaban contraídos por una mística mortificación; sus ojos no estaban velados por la timidez del pecado y no echaban devotas miradas al cielo y tampoco tenían mirar a la tierra; estaban serenos como los de un dios. En general, el signo distintivo de los dioses es que su mirada es firme y sus ojos apenas vacilan. Así cuando Agui, Varunna, Yama e Indra tomaron la forma de Nala en las bodas de Damayantí, ésta reconoció a su bien amado por el movimiento de sus pupilas, pues como ya he dicho, los dioses las tienen siempre inmóviles. Los ojos de Napoleón tenían esa virtud. También estoy convencido de que era un dios. Los ojos de Goëthe debieron ser en la más avanzada edad tan divinos como en su juventud. El tiempo pudo cubrir de nieve la cabeza, pero no pudo doblegarla. Alta y digna la frente, cuando hablaba siempre crecía.

Cuando extendía la mano, parecía que su dedo podía enseñar a las estrellas el camino que debían seguir. Han querido observar en su boca un pliegue de glacial egoísmo, pero ese rasgo de rictus es pro-

pio asimismo de los dioses eternos, sobre todo peculiar del padre de los dioses, del gran Júpiter, al cual ya he comparado a Goëthe. Cuando yo le visitaba en Weimar, mientras estaba frente a él, miraba de soslayo, furtivamente para ver si el águila, con el rayo en el pico, se encontraba a su lado. Estaba a punto de hablarle en griego; pero como observaba que comprendía muy bien el alemán, le decía en esa lengua que las ciruelas de los árboles del camino de Jena a Weimar tienen un gusto exquisito.

Durante muchas noches de invierno había reflexionado cuanto diría, elevado y sublime, a Goëthe, el día en que la viera. Y cuando le ví no se me ocurrió decirle otra cosa sino que las ciruelas de Sajonia son riquísimas! Y Goëthe sonrió. Sonreía con los mismos labios que habían besado antaño a la bella Leda, a Europa, a Danaz y muchas otras princesas o simples ninfas.

Los dioses se van. Goëthe ha muerto. Murió el 22 de marzo de 1832, año señalado en que nuestra tierra ha perdido a sus hombres más ilustres. Diríase que ese año la muerte se sintió aristócrata y distinguió a todas las notabilidades de la tierra, enviándolas a un tiempo a la tumba. Quizá haya querido fundar un señorío, allá, en el reino de las sombras; en ese caso, la hornada no estaba mal escogida. O por el contrario, ¿la muerte había que-

rido favorecer a la democracia en aquel año fatal, y establecer la igualdad intelectual, envolviendo a las grandes autoridades? ¿Era el respeto o la insolencia lo que le hacía perdonar a los reyes? Ni un rey murió en aquel año. Los dioses se van y los reyes se quedan.







## POETAS ROMÁNTICOS

La sinceridad concienzuda que me he impuesto con todo rigor, me obliga a decir que varios franceses me han reprochado hablar de los Schlegel y particularmente de Augusto-Guillermo, en términos demasiado duros. Creo que esos reproches no se me hubieran dirigido, si estuvieran en Francia más enterados de la historia literaria de Alemania. Aquí, no se conoce a Augusto Guillermo Schlegel más que por los escritos de su noble protectora, la señora de Staël. Un gran número de personas no conocen más que su nombre, y en su memoria suena éste como algo venerable e ilustre, algo así como el nombre de Osiris, del cual tampoco saben mucho, sino que era un maravilloso y divino monigote que fué adorado en Egipto. Conocían al uno como al otro y por eso no sospechaban el parecido que entre ellos existe.

Aunque haya un número grande de escritores alemanes que merezcan, mejor que los Schlegel, una extensa mención, me veo obligado a consagrar algunas líneas a estos últimos para responder al re-

proche de dureza que se me ha dirigido. Desgraciadamente, estas nuevas reflexiones no se asemejaran mucho a un panegírico.

Como, en otro tiempo y de algún modo, formé parte de los discípulos del mayor de los Schlegel, podría juzgárseme obligado a mostrar mayor clemencia a su respecto. Pero, a su vez, Augusto Guillermo Schlegel perdonó al viejo Burger, su maestro y padre literario? De ninguna manera, pues en literatura, como en los bosques de los salvajes de América septentrional, los hijos acogotan a sus padres en cuanto éstos son viejos y débiles.

He hecho notar que Federico Schlegel era un espíritu digno de mayor consideración que su hermano Augusto Guillermo, que no vivía más que de las ideas de aquél trabajadas y pulidas artísticamente. Federico Shlegel era un pensador profundo; reconocía todas las magnificencias del pasado y sentía todos los dolores del presente, mas no comprendía la santidad de semejantes dolores y su necesidad para la futura salvación del mundo. Miraba ponerse el sol y contemplaba melancólicamente el ocaso, doliéndole las tinieblas que veía amontonarse en el horizonte. Ignoraba que en el opuesto diametral estallaban los fuegos de una nueva aurora. Federico Schlegel dijo un día que el historiador era «un profeta al revés». Mejor designación no puede cuadrarle a él mismo. El presente le era odioso; estaba asus-

tado del porvenir; sólo en el pasado, que tan grato le era, hundía sus profundas miradas de vidente y sólo en él reconocía el heroísmo y la dicha. Pero, en los dolores de nuestra actualidad, el pobre Federico Schlegel no adivinaba los sufrimientos de un alumbramiento y de una resurrección. Sólo percibía la agonía y el estertor de la muerte y por eso no se maliciaba por qué la cortina del templo se desgarraba y por qué temblaba la tierra y se derrumbaban las rocas. El miedo a morir le obligó a refugiarse en medio de las ruinas de la iglesia. El autor de *Lucinda* se encontró allí en el sitio más apropiado a su disposición de alma. Había derrochado en su vida un exceso de presunción y de alegría que ahora juzgaba culpable y sentía necesidad de expiar sus pecados de juventud y de madurez. Y se hizo católico.

*Lucinda* es una novela. Con algunas poesías y el drama *Alarcos*, imitado de lo español, es una de las pocas obras originales que haya dejado Federico Schlegel. En tiempos, las alabanzas no le faltaron a la novela; por entonces, el reverendo señor Schelemacher escribió y publicó cartas llenas de entusiasmo por la *Lucinda*. Los críticos se adelantaron y dijeron que la tal producción era una verdadera obra maestra, y no temieron profetizar que sería una novela considerada en el día de mañana como el mejor libro de la literatura alemana. Las autoridades debieron ejercer justicia sobre aquellas gentes, como

se hace en Rusia con los profetas que anuncian una desgracia pública: se les encierra hasta que su predicción se cumpla. Pero, afortunadamente, los dioses han preservado a nuestra literatura de tan gran calamidad; la novela de Schlegel fué muy pronto rechazada por su desenfrenada nulidad. Hoy, su resonante éxito, se ha desvanecido del todo. *Lucinda* es el nombre de la heroína de la novela; es una mujer toda arrebatos y sensualidades. Los defectos de la novela provienen de que la protagonista no es una mujer, sino una composición mal combinada de dos abstracciones: el espíritu y la sensualidad. La madre de Dios quizá perdone al autor de ese libro; pero las musas no le perdonarán nunca. Una novela parecida, *Florentino*, fué atribuída por error al difunto Schlegel. Ese libro es obra de su mujer, hija del célebre Moisés Mendelsohn. Schlegel se la quitó a su primer marido, y con ella se pasó al seno de la Iglesia católica.

Creo que Federico Schlegel obró de buena fe respecto al catolicismo. En él, lo creo; de muchos de sus amigos no creo nada. En semejante circunstancia es bastante difícil cerciorarse de la verdad. La hipocresía es la hermana gemela de la religión, y tanto se parecen las dos, que, a veces, es imposible distinguir las. Es la misma figura, el mismo vestido, el mismo lenguaje. La una, empero, es más suave en su idioma, y la palabra *amor* se le viene a los la-

bios a menudo. Aquí, en Francia, una de estas hermanas ha muerto, y la otra le lleva el luto.

Desde que salió el libro de la señora de Staël sobre Alemania, Federico Schlegel ha obsequiado al público con dos grandes obras que quizá sean sus mejores producciones, y que merecen, de todos modos, la mención más favorable. Son éstas: *La sabiduría y la lengua de los indios* y *Las lecciones sobre la historia de la literatura*. Con la primera de estas obras, no sólo ha introducido el estudio del sánscrito entre nosotros sino que le ha fundado. Así ha sido para Alemania lo que William Yones fué para Inglaterra. Había aprendido el sánscrito de la manera mas original y los cortos fragmentos que ofrece el libro están admirablemente traducidos. Gracias al poder de observación de que estaba dotado comprendió toda la significación de la versificación épica de los indios, de los *slokas*, que fluye tan suavemente como el Ganges, río de aguas límpidas y santas. Prescindo de las alabanzas, pues la obra de Federico Schlegel está ya, sin duda, traducida al francés; sólo encuentro viturable la oculta intención del libro. Está escrito en provecho del ultramontano. Aquellas buenas gentes encontraron en las sásias indias, no solamente los restos del imperio romano, sino también muchas cosas con el

elefantes. En efecto, en esta última epopeya, cuando el rey Wiswamitra lucha con el sacerdote Wasischta, aquella lucha lleva consigo los mismos intereses que pusieron frente a frente al emperador y al papa, aunque el objeto de la querrela sea en Europa la investidura, y en la india la vaca Sabala.

El mismo reproche se puede dirigir a las lecciones de literatura. Federico Schlegel examina todas las literaturas desde un punto de vista elevado; pero esta posición elevada es siempre la punta del campanario de una iglesia gótica. Después de todo cuanto dice Schlegel, se oyen doblar las campanas, y también el graznar de los cuervos que revolotean alrededor de las algafías de la vieja flecha. A mí, el incienso de la misa, se me sube a la nariz en cuanto abro ese libro, y en los mejores pasajes veo elevarse de pronto largas filas de pensamientos tonsurados. Empero, no conozco libro mejor en su género; sólo los trabajos de Herder podrían ofrecernos pareja opinión acerca de la literatura de todos los pueblos. Mas Herder no se ponía en el sitio como un gran inquisidor para juzgar a las diferentes naciones y clasificarlas o absolverlas, según el grado de su cultura. Herder miraba a la Humanidad como un todo, y en su mano de un máximo arte se encontraba la verdad particular de cada una de ellas.

monía universal que resultaba de sus diferentes acordes.

Federico Schlegel murió hace cinco años a consecuencia de un exceso gastronómico, según se dice. Contaba cincuenta y seis años. Su muerte acarreó uno de los más repugnantes escándalos literarios. Sus amigos, el partido pacato, que tenía en Munich su cuartel general, se encorajinaron por la manera descarnada con que la prensa liberal habló de aquella muerte. Ultrajaron e injuriaron de mil modos a los liberales alemanes. Sin embargo, no pudieron decir de ninguno de ellos que hubiera arrebatado la esposa a su huésped, y que después hubiera vivido a expensas de la caridad del marido ultrajado.

Ahora me toca hablar, pues así lo quieren, de su hermano mayor Augusto Guillermo. Si fuera en Alemania donde intentara hablar de él, se me miraría con sorpresa.

¿Quién habla en París de la girafa?

Augusto Guillermo Schlegel nació en Hannover el 5 de septiembre de 1767. Esta particularidad no se la debo a él. Nunca tuve la descortesía de intor-  
marme de su edad. Si no me equivoco, creo haber hallado esa fecha en las biografías de las mujeres sabias de Alemania, hechas por Spindler. Augusto Guillermo Schlegel tiene sesenta y siete años. Alejandro de Humboldt y algunos naturalistas dicen



que tiene más edad. Champollion opinaba lo mismo. Hablando de sus servicios literarios, volveré a hablar de sus traducciones, pues en ellas los prestó ampliamente. Su traducción de Shakespeare, sobre todo, es una obra maestra incomparable. Quizá, exceptuando al señor Gries y al conde de Platen, Augusto-Guillermo Schlegel sea el mejor métrico de Alemania. En los demás trabajos, no se le puede conceder más que el segundo o el tercer puesto. En la crítica estética, le falta, como ya he dicho, la base de una filosofía, y en ese género le aventajan algunos contemporáneos, particularmente Solger. En el estudio de la lengua alemana antigua, Schlegel está muy por bajo de Jacobo Grimm, el cual, con su gramática, ha puesto fin a aquellos procedimientos superficiales con los cuales se explicaban, —así lo hacían los Schlegel— los monumentos de nuestra lengua. Quizá Schlegel hubiera profundizado más en el estudio de la lengua antigua si no se hubiera lanzado en pos del sánscrito. Pero la lengua alemana antigua ya no estaba de moda y el sánscrito podía excitar una nueva sensación. También en ese estudio se detuvo largo tiempo en calidad de deleitante; la iniciativa de sus pensamientos pertenece también a su hermano Federico; cuanto hay de real, de científico en sus inducciones sánscritas, es obra—todo el mundo lo sabe—de su sabio colaborador señor Lassen. Pranz Bopp, de Berlín,

fué en Alemania el verdadero erudito sánscrito y el primero de todos. En la ciencia histórica, Schlegel quiso agarrarse a la nombradía de Niebuhr, a quien atacó; pero si se le compara con este gran crítico o con Juan de Muller, Heeren y otros historiadores, no es posible reprimir la sonrisa. ¿Y cuál es su categoría como poeta? Esto es difícil de determinar.

El violinista Solomons, que daba lecciones al rey de Inglaterra Jorge III, dijo un día a su augusto discípulo: «Los ejecutantes de violín se dividen en tres »clases. A la primera pertenecen los que no saben »tocar nada; a la segunda, los que tocan mal; a la »tercera aquellos que saben tocar bien. Vuestra Ma- »jestad se ha elevado ya hasta la segunda clase».

El señor Schlegel, ¿pertenece a la primera o a la segunda clase de poetas? Unos dicen que de poeta no tiene nada, otros dicen que es un poeta muy malo. Yo lo que sé, es que nó es un Paganini.

Augusto-Guillermo Schlegel no debió su celebridad más que al aplomo inaudito con que atacó a las autoridades literarias que existían entonces. Arrancó las coronas de laurel que cubrían las pelucas y sacudió mucho polvo sobre los ojos del público. Su fama es una hija natural del escándalo.

Ya lo he hecho notar varias veces: la crítica con que Schlegel atacó a las autoridades no descansa sobre una fundamentada filosofía. Cuando nos repusimos del asombro en que nos había dejado

aquella desfachatez, nos percatamos del vacío absoluto de la crítica del señor Schlegel. Por ejemplo, cuando quiere rebajar al poeta Burger, compara sus baladas con las viejas baladas inglesas compiladas por el obispo Percy, y demuestra que son inferiores a éstas, menos sencillas, candorosas y góticas, y por tanto están menos impregnadas de poesía. Schlegel ha comprendido suficientemente el espíritu del pasado, sobre todo el de la Edad Media, y ha conseguido poner de relieve ese espíritu en los antiguos monumentos y explicar sus bellezas desde ese punto de vista. Mas todo cuanto pertenece al presente, no sabe comprenderlo; tan solo percibe algunos rasgos exteriores, algo de la fisonomía del tiempo presente, casi siempre lo menos bello; y al no comprender el espíritu que la anima, no ve en nuestra vida más que una tibia prosa. En general, no es más que del dominio de un gran poeta el aprehender la poesía del pensamiento del tiempo presente; la poesía del tiempo pasado se adivina más fácilmente y es más fácil comunicársela a los otros. Así, Schlegel logra rehabilitar cerca de la multitud las poesías donde yace lo pasado a expensas de aquéllas en que respira y vive nuestra época moderna. Las *relics of ancient poetry* coleccionadas por Percy expresan el espíritu de su tiempo como las de Burger ofrecen el espíritu del nuestro. Si Schlegel hubiera desentrañado ese espíritu, no

hubiera intrepredado tan mal el brio de las poesías de Burger, tomando por grito ronco de maestro de escuela lo que era alarido de Titán martirizado por la aristocracia de los hidalgillos y pedantones académicos del Hannover. Tal fué el suplicio del pobre autor de *Lenore*, hombre de genio que vegetaba penosamente en Goettingue, en funciones de profesor mezquino, y moría luego en la miseria. El magnífico caballero Augusto Guillermo de Schlegel, protegido por soberbios Mecenas, remunerado, ennoblecido y condecorado no podía entender los versos en que Burger exclama con rabia: «Un hombre de honor, antes que mendigar favores de los ricos, debe dejar que se le lleve el hambre».

El nombre de Burger significa en alemán *ciudadano*.

Lo que también aumentó mucho la reputación de Schlegel fué la sensación que produjo al atacar a las autoridades literarias de Francia. Vimos con alegría y orgullo cómo nuestro belicoso compatriota demostraba a los franceses que toda su literatura clásica no vale un comino; que Moliere es un bufón y un farsante, y no un poeta; que Racine carece de valor y que, por el contrario, nosotros, los alemanes somos incontestablemente los dioses del Parnaso. Su estribillo afirmaba que los franceses eran el pueblo más prosaico del mundo, y que no había poesía en Francia. Ese hombre decía todas

esas cosas en una época en que, antes sus ojos, se sucedían los corifeos de la Convención y veía pasar en carne y hueso a los últimos actores de aquella tragedia de gigantes; época en que Napoleón improvisaba cada día una sublime epopeya, y París rebosaba de dioses, héroes y reyes. El señor Schlegel no vió nada de eso. Cuando estuvo en Francia no se vió más que a sí mismo; se pasó el tiempo mirándose en el espejo. Así es fácil comprender que no haya percibido la poesía de Francia.

Repito que Schlegel nunca pudo comprender más que la poesía del pasado. La del presente se le escapa, Todo cuanto es vida moderna les parece excesivamente prosaico, y así no ha podido concebir la poesía de Francia, suelo materno de la sociedad y de la poesía modernas. Racine debió ser el primer poeta que Schlegel no ha podido comprender, pues ese gran poeta se presenta ya como heraldo de los tiempos modernos al lado del gran rey con que comienza la nueva época. Racine es el primer poeta moderno, como Luis XIV fue el primer rey moderno. En Corneille aún respira la Edad Media. En él y su partido agoniza la voz de la vieja caballería que exhala su último suspiro; por eso se le designa muchas veces como poeta romántico. En Racine, los sentimientos y las poesías medioevales están por completo extinguidos; no despierta más que ideas nuevas; es el órgano de una sociedad

nueva. En el seno de su obra se ve abrirse las primeras violetas de la primavera que abre nuestra joven edad; hasta se ven los brotes de los laureles que han de desarrollarse luego. ¡Quién sabe cuantas acciones famosas salieron de los versos tiernos de Racine! Los héroes franceses que yacen enterrados en las pirámides, en Marengo, en Austerlitz, en Jena, en Moscú, habían oído los versos de Racine y su emperador los había escuchado de labios de Talma. ¿Cuántos quintales de fama corresponden a Racine del peso glorioso de la columna de Vendôme? ¿Es Eurípides más gran poeta que Racine? Lo ignoro; cuanto sé es que este último fué una fuente viva de entusiasmo que encendió el coraje con el fuego del amor que embriaga, y arrebató y ennoblecio a un pueblo. ¿Exigís algo más de un poeta? Todos somos mortales; bajamos a la tumba y tras nosotros sólo dejamos nuestra palabra; cuando ésta ha cumplido su misión, vuelve al seno de Dios, refugio de todas las palabras de poeta, patria de todas las armonías.

Si Schlegel se hubiera limitado a decir que la misión de la palabra de Racine terminaba, que el tiempo que venía exigía otros poetas, sus ataques tuvieran fundamento; mas carecieron de base al querer demostrar la inferioridad de Racine por una comparación con los poetas antiguos. No solamente Schlegel no ha alcanzado nada de la gracia infi-

nita, de la dulce finura, del profundo encanto que hay en la poesía de Racine, donde los héroes franceses están vestidos con ropajes antiguos, mezclando al interés de las pasiones modernas el interés de una aguda mascarada, y, además, ha sido en extremo torpe para tomar en serio aquellas belicosas mixtificaciones, y juzgar a los griegos de Versalles, según los griegos de Atenas, y comparar la Fedra de Racine con la Fedra de Eurípides. Esa manera de juzgar lo presente por el módulo del pasado, está fuertemente arraigada en su espíritu. Fustiga con los laureles de los viejos poetas a los jóvenes, y para rebajar a Eurípides, no halla mejor cosa que compararle con el viejo Sófocles o con Esquilo.

Iría muy lejos al querer demostrar su detalle como Schlegel al despreciar a Eurípides según ese método, ha sido para con él tan agrio e injusto como lo fué en otro tiempo Aristófanes. Este se encontraba también en un lugar que ofrecía gran semejanza con el punto de vista de la escuela romántica. Su polémica está fundada sobre sensaciones semejantes y tendencias parecidas; si se ha podido decir de Tieck que era un Aristófanes romántico, podría decirse con razón que el parodiador de Eurípides y Sócrates era un Tieck clásico. Así como Tieck y los Schlegel, a despecho de su incredulidad, han gemido ante el derrumbamiento del catolicismo; han

deseado restaurar esa creencia en la multitud; con tal propósito, se han mofado de los racionalistas y humanistas y han testimoniado la más amarga repugnancia por los hombres que prodigaban en la vida y la literatura un honrado pensamiento burgués, silbando contra este espíritu de burguesía y oponiéndole la grandiosa vida caballeresca de la Edad Media; así también, Aristófanes, que se burlaba de los Dioses, atacaba, sin embargo, a los filósofos que preparaban la caída del Olimpo y odiaba al racionalista Sócrates, que predicaba una moral mejor y a los poetas que anunciaban una vida moderna tan diferente al antiguo período de los dioses, los héroes y los reyes de Grecia, como nuestro tiempo actual del período feudal de la Edad Media. Aristófanes odiaba a Eurípides porque no estaba embriagado por la Edad Media de Grecia como estaban Esquilo y Sófocles, sino que ya se acercaba a la tragedia burguesa. Dudo que el señor Schlegel conozca el verdadero motivo que le ha llevado a echar por los suelos a Eurípides, al compararle tan desfavorablemente con Esquilo y Sófocles; creo que un sentimiento, ignorado por él mismo, guiaba su pluma y que sentía el elemento moderno, la burguesía y el protestantismo, como un antiguo trágico.

Quizá conceda a Schlegel un honor inmerecido al asignarle simpatías y antipatías; quizá carezca de



unas y otras. En su juventud fué helenista; después, se hizo romántico. Fué el corifeo de la nueva escuela; fué también el que menos la tomó en serio. La sostuvo con su talento y la ayudó con sus estudios y se divirtió mientras aquello iba bien. Cuando la escuela tuvo un mal fin, entonces condujo sus estudios por otros derroteros.

Aunque la escuela se deshizo en ruinas, los esfuerzos de Schlegel han dado buenos resultados a nuestra literatura. Sobre todo, enseñó cómo podían tratarse asuntos científicos en lenguaje elegante. Anteriormente, ningún escritor alemán se atrevió a escribir un libro científico en estilo claro y agradable; se escribía en un lenguaje seco y difuso que olía a vela y a tabaco. El señor Schlegel es del corto número de alemanes que no fuman. Esta virtud se la debe a la sociedad de madame Staël. A esta dama debe ese barniz exterior que con tanta ventaja ha hecho valer en Alemania. Desde ese punto de vista, la muerte de la admirable señora de Staël fué una gran pérdida para el sabio alemán, que encontró, en su salón, tantas ocasiones de conocer las modas nuevas, y que en calidad de acompañante suyo, por todas las capitales de Europa, pudo relacionarse con la alta sociedad y apropiarse sus modales más delicados. Semejantes costumbres de estar en contacto con el gran mundo le eran tan necesarias, que después de la muerte de su noble

protectora, estuvo a punto de ofrecerse a la célebre Catalaní, para acompañarla en sus viajes.

Como he dicho ya, la propagación de la elegancia es el mérito principal de Schlegel; gracias a él, se deslizó un poco de civilización en la vida de los poetas de Alemania. Goëthe dejó ya un ejemplo lleno de influencia; había demostrado que se puede ser poeta alemán y hombre de gran mundo. En otros tiempos, nuestros poetas alemanes despreciaban todas las formas convencionales y los nombres de poeta alemán o de genio poético tenían el más innoble significado. Un poeta alemán, entonces, era un hombre que llevaba un traje raído y hecho andrajos, que hacía, por un escudo, composiciones poéticas en ocasión de bodas y bautizos y que se emborrachaba a distancia de las personas de calidad entre las que no era admitido. Algunas veces se le hallaba tirado en las piedras de la calle, acariciado sentimentalmente por los rayos amorosos de Febea. Cuando esos hombres llegaban a viejos, acostumbraban a hundirse aún más en su miseria. Cierta que era una miseria sin cuidados, o que sólo llevaba en sí el cuidado de saber dónde se bebían más *schnaps* por menos dinero.

Así me había yo representado siempre al poeta alemán. ¡Qué agradable sorpresa tuve el año 1819 al verme frente a frente, joven visitante de la Universidad de Boun, del genio poético representado

por la persona del señor Augusto-Guillermo Schlegel. Después de Napoleón, era el primer grande hombre que veía y nunca olvidaré su inefable aspecto.

Hoy vuelvo aún a sentir el santo terror que penetró en mi alma cuando estuve ante su cátedra y le escuché. Llevaba yo una levita de buriel blanco, una gorra roja, largos cabellos rubios; pero no llevaba guantes. El señor Augusto-Guillermo Schlegel llevaba lustrosos guantes y estaba vestido a la última moda de París. Traía un olor de buena sociedad y de agua de mil flores, de la que no había prescindido. Era la gentileza y la elegancia personificadas. Cuando habló del gran canciller de Inglaterra añadió *mi amigo*. A su lado, estaba un lacayo con la librea de la casa de Schlegel, que cuidaba de las bujías puestas en candelabros de plata. En la mesa brillaba una copa de agua azucarada sobre una salvilla de cristal. ¡Un lacayo con librea, candelabros de plata, amigo del gran canciller de Inglaterra, guantes relucientes, agua azucarada! ¡Cuántas cosas inauditas de un profesor alemán! Todo aquel esplendor no dejó de deslumbrarnos a todos los jóvenes estudiantes, y a mí sobre todo, que compuse tres odas dedicadas al señor Schlegel que empezaban con estas palabras: «¡O tú que...» Pero tan sólo en poesía osaba tutear a un hombre tan distinguido. Su aspecto exterior era realmente muy im-

ponente; en su cabeza no quedaban más que algunos cabellos grises y su cuerpo era tan enclenque, consumido y traslúcido, que parecía todo espíritu o, por lo menos, el símbolo del espiritualismo.

A pesar de ello, acababa de casarse en Heidelberg con la hija del consejero Paulus, jefe del racionalismo alemán, aun siendo el caudillo de los románticos. Era aquella una misión simbólica; también, al mismo tiempo, se aliaba el romanticismo al racionalismo; mas aquel ayuntamiento monstruoso no dió fruto alguno. Por el contrario, la separación se hizo mayor. Después de la noche de bodas, el racionalismo se volvió a su casa y no quiso nada, desde aquel momento con el romanticismo, pues aquél, razonable como siempre, no quería estar desposado de una manera púramente simbólica, y en cuanto reconoció la nulidad interior del romanticismo, se marchó. Reconozco que todo esto es un tanto oscuro. Voy a explicarme más claramente.

Tifón, el malvado Tifón, odiaba a Osiris (que como sabéis era un diós egipcio) y cuando se apoderó de él le despedazó.

Isis, la pobre Isis, esposa de Osiris, buscó trabajosamente los esparcidos restos, los juntó y consiguió restaurar a su destrozado esposo. ¿Integralmente? ¡Ay, no! Le faltaba un fragmento capital que la infortunada diosa no pudo encontrar. ¡Po-

bre Isis, se vió obligada a contentarse con un trozo de maderal! ¡Pobre Isis! De aquella desgracia nació en Egipto un gran culto y en Heidelberg un gran escándalo.

En aquel tiempo, el viejo mito produjo fecunda sensación. Desde entonces se perdió de vista al señor A. G. Schlegel. Se había desvanecido. El descontento que le produjo aquel olvido le llevó, tras largos años de ausencia, a Berlín, la antigua capital de su grandeza literaria. Fué a dar algunas lecciones públicas sobre estética; mas como no había adquirido conocimientos nuevos durante aquel intervalo y como hablaba ante un público que había recibido de Hegel una filosofía del arte y una ciencia de la estética, las gentes se chancearon y se encogieron de hombros. Le ocurrió lo que a las comediantas viejas, que después de veinte años de ausencia, vuelven al teatro de sus antiguos éxitos, y no comprenden por qué el público rie en vez de aplaudir. Aquel hombre estaba espantosamente cambiado y divirtió a Berlín durante cuatro semanas, por la ostentación de su ridículo. Se mofaron en todas partes de aquel fátuo envejecido y de ello se cuentan cosas increíbles.

Aquí, en París, tuve la pena de volver a ver a Augusto Guillermo Schlegel. Nunca pude figurarme que semejante cambio fuera posible. Fué poco después de mi llegada. Visitaba yo la casa que ha-

bitó Moliere, pues yo venero a los grandes poetas y por todos lados busco con espíritu religioso las huellas de su paso por la tierra; es un culto. No muy lejos de la santa casa, bajo los soportales del mercado, divisé a un personaje cuyos imprecisos rasgos ofrecían algún parecido con Guillermo Schlegel de antaño. Creí contemplar su espíritu; pero no era más que su cuerpo. Su espíritu ha muerto; sólo el cuerpo vuelve a la tierra. Aquel cuerpo había en, gordado bastante; la carne había vuelto a sus flacas piernas espiritualistas, y hasta lucía una barriga preponderante sobre la cual ostentaba muchas cintas de órdenes y condecoraciones. La pequeña cabeza, en otro tiempo tan argentada, llevaba una alegre peluca rubia. Iba vestido a la moda de 1818, año en que murió madame de Staël. Sonreía alegremente y se contoneaba con coquetería juvenil. Se había operado en él un maravilloso rejuvenecimiento, una segunda edición de su juventud, una refflorescencia, y hasta sospecho que el bermellón de sus mejillas no era hijo del arte, sino de una sana ironía de la naturaleza.

En aquel momento, me pareció ver en la ventana al difunto Pocquellín que me echaba una sonrisa y designando con el dedo aquella jovial y melancólica aparición. El lado ridículo se me ofreció con vivos colores; comprendo toda la profundidad y el alcance de la bufonería que llevaba impresa y me

di cuenta con toda precisión del carácter de comedia de aquel sér, que por desgracia no encontró un gran cómico para llevarle a la escena. Tan solo Moliere hubiera sido capaz de transportar semejante figura al teatro francés; él solo tenía suficiente talento para tamaña empresa. También lo sospechó pronto el señor Schlegel, y por eso tuvo por Moliere la misma aversión que Napoleón tuvo por Tácito. Schlegel, el crítico sutil presintió ha mucho que no hubiera podido escapar a la mirada de Moliere, el gran cómico, de ser contemporáneo suyo. Napoleón, el César francés, decía que Tácito había calumniado a los emperadores romanos. Schlegel, el Osiris alemán, dijo de Moliere que no era un poeta, sino únicamente un bufón.

Augusto Guillermo Schlegel abandonó París después de haber sido condecorado con la cruz de la Legión de Honor. El *Moniteur* no se ha atrevido a dar oficialmente la noticia, pero Talía, la musa de la comedia, la ha inscrito profundamente en sus regocijantes tablas.

## II

Después de los Schlegel, Luis Tieck fué uno de los escritores más activos de la escuela romántica. Compuso y combatió por ella. Fué un poeta, nombre que no mereció ninguno de los dos Schlegel. Fué un verdadero hijo de Apolo, y como el dios

perennemente joven, no sólo tañó la lira, sino que esgrimió el arco y llevó el carcaj lleno de estruendosas flechas. Estaba ébrio de entusiasmo lírico y de crueldad crítica como su padre, el Delfico. Como él, en cuanto había desollado despiadadamente a algún Marsyas literario, con los dedos ensangrentados acariciaba las cuerdas de oro de su lira y empezaba a cantar una canción de trovador.

La polémica que sostuvo, bajo forma dramática, contra los adversarios de la escuela, es una de las más curiosas novedades de nuestra literatura; son unos dramas satíricos que se comparan de ordinario a las comedias de Aristófanes, pero que difieren tanto de ellas como una tragedia de Sófocles difiere de una de Shakespeare. Las comedias antiguas tenían todas unidad de acción, marcha rigurosa y lengua elegantemente métrica, como las tragedias, de las cuales eran par o dia. Las sátiras dramáticas de Tieck están cortadas de manera arbitraria y tan irregulares, y están concebidas en un lenguaje tan caprichoso como el de las tragedias de Shakespeare. ¿Era esa forma una invención nueva de Tieck? No; ya existía en el pueblo y también en Italia. Aquellos que sepan el italiano podrán formar una idea precisa de los dramas del señor Tieck, añadiendo algunas ensañaciones alemanas de claro de luna a las comedias fantásticas, maravillosas y abigarradas del veneciano Gozzi. Tieck también ha imitado de los hijos de



las Lagunas la mayoría de sus máscaras. Siguiendo su ejemplo, muchos poetas alemanes se adueñaron de esa forma, y tuvimos comedias cuyo efecto no estaba producido por un carácter risueño o por una intriga bufa, sino que introducían al espectador en un mundo fabuloso en que los animales hablan y obran como los hombres, y adonde el azar y el capricho suplantán el orden natural de las cosas. Otro tanto vemos en la obra de Aristófanes. Mas éste adoptó esa forma para dramatizar su honda visión de la sociedad: verbi gracia, en *Las Aves*, en que las insensatas manías de los hombres, su prurito de hacer quimeras en el espacio, su audacia para desafiar a los dioses eternos y la vanidad de sus triunfos, están representados bajo las más burlescas máscaras. De ello depende la grandeza de Aristófanes. Sus ojeadas son inmensas; sus miradas son más trágicas que las de los trágicos; sus comedias son tragedias rientes. Ahí tenéis su *Paisteteros*. Un poeta moderno le hubiera mostrado al final de la obra en toda su nulidad ridícula. Allí, por el contrario, alcanza a Basilea, la bella y poderosa; se erige en ciudad de nubes con su divina esposa, y los dioses están obligados a conformarse con su voluntad. La locura efectúa su enlace con el poderío, y la obra termina con un alegre canto de himeneo. Para un hombre razonable ¿cabe algo más terrible trágico que esa victoria y ese triunfo de los locos? Nuestros Aristó-

fanos alemanes no se elevan a tales alturas; ellos mismos se han prohibido todo pensamiento alto, toda grandiosa contemplación del mundo; acerca de las dos cuestiones humanas más importantes, la política y la religión, han guardado un modesto silencio, y no se han atrevido a tratar más que el tema escogido por Aristófanes en *Las Ranas*. Como objeto principal de sus sátiras han escogido el teatro y se han burlado, con mayor o menor número, de los defectos de nuestra escena.

Había que guardar todo género de consideraciones al estado político de Alemania. Nuestros satíricos obligados a desviar sus dardos lejos de los verdaderos príncipes, quisieron resarcirse de semejante obligación con los reyes del teatro y los príncipes de bastidores. Nosotros, que casi no poseíamos periódicos políticos militantes, hemos estado abrumados por un fárrago de hojas estéticas que no contienen más que cuentos ociosos y artículos de teatros; de manera que, al ver nuestras publicaciones periódicas, cualquiera creería que toda la nación alemana está compuesta de nodrizas charlatanas y de críticos de teatro. Se nos ha juzgado mal. Después de la revolución de julio, y desde que se permitió pronunciar una palabra libre en nuestra querida patria, se echó de ver cuán poco nos satisfacían aquellas lamentables elucubraciones. Nuestras Scheherazades literarias que solían, con sus cuentos, adorme-

cer al público, su sultán, viéronse obligadas a callar y los comediantes vieron con extrañeza que el patio estaba vacío el día en que trabajaban divinamente. La jaula de los terribles críticos también quedaba desierta. Los buenos héroes de teatro se habían quedado a menudo de ser objeto de todas las conversaciones y todos los escritos y de que sus virtudes domésticas fueran pasto de las gacetas. ¡Cuál no sería su extrañeza, al ver el rumbo que tomaban las cosas y presumir que en breve ya no se ocuparían de ellos!

En efecto, cuando el sol de julio nos alumbró, el teatro, la crítica y los cuentos se acabaron en Alemania, y los comediógrafos, los críticos y los cuentistas temblaron y dijeron que el arte tocaba a su fin. Aquella gran catástrofe que amenazaba a nuestra patria ha sido felizmente conjurada por la cordura y el poder de la dieta de Francfort. Debe esperarse que una revolución no estalle en Alemania; estamos preservados de la guillotina y de todos los horrores de la libertad de prensa; las cámaras de los diputados, que tan dañina competencia hacen a los teatros, serán suprimidas, y el arte quedará en salvo. En Alemania y particularmente en Prusia se hace cuanto es posible hacer por el arte. Los museos irradian todos los colores del iris, retumban las orquestas, las bailarinas ejecutan las más voluptuosas cabriolas, el público está distraído y regocijado

por mil y un cuentos y la crítica de teatro prospera como nunca.

Justín cuenta en sus historias que Ciro, después de haberse apaciguado la sublevación de los lidios; supo refrenar el espíritu turbulento de aquel pueblo valeroso, obligándole a ocuparse de bellas artes y otras cosas jocundas. Desde entonces no se volvió a hablar de motines lidios; y creció la celebridad de los restauradores, las danzarinas y los artistas lidios.

Ahora gozamos de algún descanso en Alemania; la crítica de teatros y los cuentos son los principales objetos de atención y como el señor Tieck despunta en ambas especialidades, todos los amigos del arte le rinden el tributo de admiración que se merece. Ciertamente, es el mejor escritor de novelas cortas de Alemania. Sus escritos no son siempre de la misma clase ni del mismo valor. Como en los pintores, pueden distinguirse en Tieck varias maneras. Su primera manera pertenece todavía enteramente a la antigua escuela; no escribía más que por encargo de un librero y este librero era nada menos que Nicolai, el más encarnizado campeón de las luces y de la filantropía, el mayor enemigo de la superstición, del misticismo y del romanticismo. Nicolai era un mal escritor, una peluca prosaica, que se había puesto en ridículo esgrimiendo su nariz contra los jesuitas; los que hemos nacido más tarde

debemos **confesar** que el **viejo Nicolai** era un **hombre** todo **rectitud** que **habló** con **lealtad** al **pueblo alemán** y que, por **amor** a la **santa causa** de la **verdad**, no **retrocedió** ante el **más cruel** de todos los **martirios**: el **ridículo**. Me han **contado** en **Berlín** que **Tieck** **vivió** en **casa** de **Nicolai**, en el **piso** de **encima**. La **nueva época** se **sobreponía** a la **antigua**.

Las **obras** que **Tieck** **escribió** en la **primera** **manera**: **cuentos** y **novelas** como **William Lowel**, son **insignificantes**. Diríase que **aquella** **opulenta** y **poética** **naturaleza** **fué** **avara** en su **juventud** y **conservó** sus **tesoros** para **más dilatados** **términos**; quizá el **mismo** **Tieck** no **conociera** él **mismo** las **riquezas** que **encerraba** su **pecho**, y los **Schlegel** **tuvieron** que **descubrírse**las con su **varita** **mágica**. Desde que **Tieck** se **puso** en **contacto** con los **Schlegel**, se **abrieron** todos los **tesoros** de su **imaginación** y de su **alma**; **brillaron** los **diamantes**, **desgranáronse** las **perlas** y **resplandeció** el **carbunco**, **piedra** **fabulosa**, de la que los **poetas** **románticos** tanto **hablaron**. Aquel **hombre** **constituyó** el **tesoro** del **cual** **sacaron** los **Schlegel** **cuanto** **necesitaban** para **subvenir** a los **gastos** de las **campañas** **literarias**. **Tieck** **tuvo** que **escribir** para la **escuela** **aquellas** **comedias** **satíricas** de las que ya he **hablado** y **confeccionar** al **mismo** **tiempo**, según la **nueva** **receta** **estética**, **gran** **número** de **poesías**. **Esa** **fué** la **segunda** **manera** de **Tieck**. Sus **producciones** **dramáticas** **más** **notables** en **esa**

manera son: *El Emperador octaviano*, *Santa Genoveva* y *Fortunato*, tres dramas compuestos según los libros populares del mismo nombre. Esas viejas leyendas que el pueblo alemán conserva preciosamente, fueron revestidas por el poeta de rica y reciente vestimenta. Yo, las prefiero en su vieja forma sencilla e ingenua. Por muy bella que sea la *Genoveva* de Tieck, me place más el libro popular, mal impreso en Colonia, con grabados en madera, donde está representada de manera conmovedora la pobre princesa palatina, desnuda, púdicamente cubierta por sus largos cabellos, dejando amamantar a su niño por la cierva compadecida.

Las novelas cortas que Tieck ha escrito dentro de sus segunda manera son más preciosas que estos dramas; también están imitadas de las viejas leyendas populares. Las excelentes son *el rubio Eckbert* y *el Runenberg*. En sus poesías se siente una misteriosa intimidad, un concierto singular con la naturaleza, con el imperio de las plantas y las piedras. El lector se siente transportado a una selva encantada y escucha el rumor melodioso de las fuentes subterráneas. Algunas veces cree oír su nombre pronunciado por los murmullos del follaje. Algunas plantas de anchas hojas, que parecen animadas, se enredan en sus pies y dificultan su marcha; algunas flores, maravillosas y desconocidas, abren, para contemplarle, unos ojos desmesurados.

y polícromos; labios invisibles le besan la frente; altos hongos dorados titilan al pie de los árboles y tintinean dulcemente como campanillas; grandes pájaros silenciosos se balancean en las ramas e inclinan hacia él sus picos meditabundos. Todo respira; todo está estremecido y en espera. De pronto suena un cuerno; una mujer adornada de plumas, con un halcón en la mano, pasa sobre una acanea blanca. Es bella y rubia; sus ojos son azules, a la vez serios y rientes, tan sinceros y tan irónicos a un tiempo, tan castos y voluptuosos, que parece la imaginación de nuestro excelente Luis Tieck en persona. Sí, su imaginación es una gentil damisela que en la selva encantada persigue a los animales fabulosos, quizá el raro unicornio que no se deja coger más que por una virgen.

Una singular modificación se opera ahora en el señor Tieck, y ella denota y anuncia su tercera manera. Después de haber guardado silencio en tiempos de la decadencia de los Schlegel; reapareció en público y de la más inesperada de las maneras. El antiguo entusiasta, que se había arrojado en el seno de la iglesia católica con el celo de neófito, que había combatido briosamente la filantropía y el protestantismo, que no vivía sino por la feudalidad y la Edad Media y que no amaba en el arte más que en las expansiones de un corazón sincero, se presentó desde entonces como adversario de la ex-

travagancia, como pintor de la moderna vida burguesa, como artista que pide la claridad de la conciencia en el arte, en una palabra, como un hombre de buen sentido. Así se muestra en nuevas novelitas, conocidas algunas en Francia. El estudio de Goethe es visible en ellas, y, en general, en su tercera manera Tieck aparece como discípulo de Goethe. Se ve en él la misma claridad artística, la misma serenidad y la misma ironía. La escuela de los Schlegel no consiguió atraer a Goethe; ahora la escuela, representada por Luis Tieck, se pasa al campo de Goethe. Esto recuerda la leyenda musulmana. El profeta dijo: «Ven», a la montaña. Esta no vino. Pero un milagro mayor tuvo lugar: el profeta fué a la montaña.

Tieck nació en Berlín, el 31 de mayo de 1773. Desde hace muchos años este autor está establecido en Dresde, donde se ocupa del teatro particularmente; y aunque en sus escritos dirigía su rechifla a los consejeros áulicos, tomándolos como prototipo del ridículo, ahora él es a su vez consejero áulico de S. M. el rey de Sajonia. Hay que convenir que el Todopoderoso es un satírico mayor aún que el señor Tieck.

Hoy se ha alzado una singular desavenencia entre la razón y la imaginación de Tieck. La primera es el burgués sobrio, que venera la economía y el orden, y no quiere oír hablar de entusiasmo; la se-



**gunda**, es la mujer caballeresca de las plumas flo-  
tantes y del halcón en la mano. Ambas criaturas  
forman una unión curiosa; a veces es entristecedor  
ver a la noble dama obligada a servir al esposo bur-  
gués en el hogar y ayudarle en su tienda a vender  
queso y manteca. Mas otras veces, cuando el hon-  
rado esposo ronca apaciblemente hundida la cabe-  
za en su gorro de dormir, la noble dama se levanta  
furtivamente de su lecho de miseria conyugal y  
monta en su corcel blanco para cazar alegremente,  
como antaño, en la selva encantada del romanti-  
cismo.

No podré omitir que la razón de Tieck se ha he-  
cho más rígida que nunca en sus últimas novelas  
cortas, y que su imaginación hace penitencia por  
dominar su temperamento romántico, quedándose  
en las noches frías en el tálamo conyugal, y acer-  
cándose casi con amor al flaco esposo,

Sin embargo, Tieck sigue siendo un gran poeta,  
pues puede crear seres animados y de un corazón  
salen palabras que pueden conovernos. Un carác-  
ter blando, algo indeciso e incierto, una extrema  
debilidad, no son cualidades que hoy se encuentren  
en él; son las que siempre le han granjeado mayo-  
res alabanzas.

La falta de fuerza y de resolución se manifiesta  
en todo cuanto hace y escribe. Nunca se muestra  
original ni espontáneo. Su primera manera no le

acredita como tal; la segunda le presenta como fiel escudero, portador de adarga, lanza y yelmo de los Schelegel. Su tercera manera indica un imitador de Goëthe. Sus críticas de teatro que ha reunido bajo el título de *Hojas dramáticas*, son de lo más original que ha hecho. Pero hay que tener en cuenta que son críticas de teatro.

Para pintar a Hamlet como hombre débil, Shakespeare le hace entablar conversación con unos comediantes y aparecer como un buen crítico de teatros.

Nunca se ha sometido Tieck a una disciplina severa. No ha estudiado más que las lenguas modernas y los viejos documentos teutones. Parece haber permanecido ajeno a los estudios antiguos, como un verdadero romántico. Nunca se ha ocupado de filosofía; hasta parece repugnarle esa rama del saber. En los campos de la ciencia, Tieck no ha cogido más que las flores y ramas ligeras, para obsequiar el olfato de los amigos con las primeras, y las espaldas de los adversarios con las segundas. Sus escritos son olorosos ramos o manojos de varas. Pero nunca gavillas.

Después de Goëthe es a Cervantes a quien Tieck ha imitado más. La ironía humorística, el humor irónico de ambos escritores, expande su perfume en las novelitas que pertenecen a la tercera manera de Tieck. La ironía el *humour* está tan fusionadas que

forman una sola cualidad. Entre nosotros es cuestión siempre en pie esa de la ironía humorística; la escuela de Goëthe la tomó como una de las mayores cualidades del maestro, y hoy representa un importante papel en la literatura alemana. Sin embargo, no es más que un signo de nuestra servidumbre política, y ha tenido que buscar, como Cervantes; contemporáneo de la Inquisición, un refugio en la ironía del buen humor, no para esquivarse del Santo oficio como aquél, sino para decir como Goëthe, con ironía, aquello que no podía decir claramente como ministro del Estado y cortesano. Goëthe no ha callado nunca la verdad, sólo que a veces no ha podido mostrarla desnuda y la ha vestido de ironía y *humour*. Los honrados alemanes que se doblegan ante la censura y las trabas de todas clases, y que no por eso se avienen a guardarse sus opiniones, quedan particularmente obligados a la forma irónica y humorística. Es el único medio de evasión que le queda a su rectitud, y en esa forma, su honradez se manifiesta del modo más conmovedor. Esto me hace volver a Hamlet, príncipe de Dinamarca. Hamlet es el ser más honrado del mundo. Su disimulación no sirve más que para ocultar las apariencias. Es extravagante, porque la extravagancia hierearnos la etiqueta de la corte que la vigorosa franqueza. En todas sus agudezas irónicas deja entrever que se moldea a sí mismo a voluntad; su opinión verdade-

ra se descubre en todo cuanto dice y hace para todo aquel que sea perspicaz, y así es visible aun para e rey, a quien no confiesa la verdad, porque es débi para ello, pero a quien tampoco pretende ocultarla. Hamlet es perfectamente leal; sólo el hombre más leal pudo decir: «Todos somos unos trapaceros». Haciéndose el loco tampoco quiere engañarnos. Bien sabe él que está loco.

He de alabar aún dos obras del señor Tieck por las cuales, particularmente, ha adquirido derecho al agradecimiento del público alemán. Son dos traducciones: una, la de los dramas anteriores a Shakespeare; otra, la de *Don Quijote*.

Entre esos dramas hay algunos que llevan el mismo título y tratan el mismo asunto que las obras de Shakespeare. Encontramos en ellos la misma intriga, el mismo desarrollo escénico; toda la tragedia de Shakespeare, menos la poesía. Algunos comentaristas han creído que eran bocetos del gran poeta, algo así, como sus cartones o dibujo al carbón dramáticos. Si no yerro, creo que el mismo señor Tieck ha sostenido que el *Rey Juan*, que forma parte de las obras antiguas, era una obra de Shakespeare, con la que hubiera prologado la obra maestra que con ese título conocemos; pero es un error. Esas tragedias son aquellas obras rancias que sabemos que fueron remendadas o rehechas por Shakespeare, según las necesidades de los directo-

res de teatro, y por 'las cuales' le fueron abonados de doce a dieciséis chelines. Era un pobre refundidor que valía tanto como los más soberbios monarcas literarios de hoy. El otro gran poeta, Miguel de Cervantes, no representaba un papel menos humilde en el mundo real. Esos dos hombres, el autor de *Hamlet* y el autor de *Don Quijote*, son los mayores poetas del tiempo moderno. Pero Cervantes, aún más que el dulce William, ejerce sobre mí un indefinible encanto. Me gusta hasta el punto de hacerme llorar. Este cariño es muy antiguo.

«La vida y aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, escritas por Miguel de Cervantes Saavedra». Es el primer libro que he leído, después de haber aprendido a pronunciar las letras. Recuerdo aún perfectamente aquel tiempo en que, muy de mañana, me escapaba de casa, y me iba a jugar al jardín, mejor dicho a leer, sin que nadie me turbara mi *Don Quijote*. Era una bella mañana de mayo. La primavera, que comenzaba, brillaba en una apacible aurora, y se dejaba loar por el ruiseñor, dulce adulator que cantaba sus endechas con trinos tan suaves y acariciadores que las rosas más púdicas entreabrían sus capullos; los céspedes dábanse besos tiernos y vivos con los rayos de sol y los árboles y las flores se estremecían de arrobamiento. Me senté en un viejo banco rodeado de musgo, en la avenida llamada de los Suspiros, cer-

ca del surtidor de la fuente; mi corazón gozaba con las grandes aventuras del valiente caballero. Con mi probidad infantil, todo lo tomaba en serio. De cualquier manera que el héroe fuera bamboleado por la fortuna, juzgaba yo que debía ser así, que era gaje de la caballería ser ofendido y golpeado, y esto me afligía mucho. Era yo un niño y no conocía la ironía, que Dios ha creado en su universo, y que el gran poeta ha imitado en el suyo, y así, vertí las más amargas lágrimas cuando el noble caballero no cosechaba en premio a su grandeza de alma, más que ingratitudes y puñadas. Torpe aún en la lectura pronunciaba en alta voz cada palabra, y así los árboles y las aves podían oirme. Como yo, aquellos seres inocentes no conocían la ironía; ellos también todo lo tomaban en serio y lloraban los infortunios del pobre caballero. Creí que gemía una vieja encina, y me pareció que el surtidor de la fuente sacudía con violencia sus ondulada barba para llorar la dureza de los hombres. Opinamos también que no menor admiración merecía el heroísmo del caballero, cuando el pacífico león le vuelve los lomos, y que cuantas aventuras le acaecieron eran tanto más gloriosas y meritorias, teniendo en cuenta que su cuerpo era flaco y seco, su armadura mohosa, y huesudo su rocín. Despreciábamos mucho a aquella soez canalla que atacaba cobardemente, a estacazos, al héroe, pero aún

más a la otra canalla, que vestida de seda y revestida de un título ducal se burlaba de un hombre que la aventajaba en nobleza y espíritu.

Crecía mi estimación por el caballero de Dulcinea e iba granjeándose mi afecto de día en día a medida que iba leyendo el libro maravilloso, hasta que le acabé cuando terminó el otoño. Nunca olvidaré el día en que leí el relato del combate funesto en que el caballero fué tristemente vencido.

Fué un día triste. Unos nubarrones feos cubrían el cielo gris; las hojas amarillentas se desprendían dolorosamente de los árboles; algunas lágrimas de lluvia estaban suspendidas de las flores tardías que inclinaban melancólicamente sus cabezas moribundas. Los ruiseñores habían dejado de cantar hacía tiempo; la imagen de la decadencia general de las cosas me rodeaba por doquier, y mi corazón sufrió un duro golpe cuando el noble caballero estuvo molido, maltrecho y lleno de polvo, y sin alzarse la visera, se dirigió al vencedor y le dijo con una voz debilitada y enferma, que parecía salir de una tumba: «Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad; aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida».

¡Ay, aquel brillante paladín de la Blanca Luna,

que venció el más valiente y noble de los caballeros, era un barbero disfrazado!

Creí que no me consolaría nunca; pero el tiempo consuela de todo.

Pero volvamos a Tieck. Su traducción ha tenido un completo éxito. Nadie como él ha comprendido la loca grandeza del ingenioso hidalgo de la Mancha; nadie como él la ha transmitido tan fielmente. Ese libro se deja leer en alemán como en el original; con el *Hamlet* y el *Fausto*, es la obra favorita de los alemanes, y es que en esas dos obras sorprendentes, como en Don Quijote, hemos vuelto a hallar la tragedia de nuestra insignificancia. Los jóvenes alemanes gustan de Hamlet, porque se dan cuenta que el tiempo se ha salido de sus goznes». Suspiran porque tienen que ser ellos los que han de restablecer el curso de las cosas y al sentir su flaqueza, declaman acerca de «ser o no ser». Los hombres maduros gustan más del Fausto. La disposición de su alma les lleva junto al atrevido investigador que forma un pacto con el mundo de los espíritus y no teme al diablo. Pero aquellos que han reconocido que todo es vanidad, que son vanos todos los esfuerzos humanos, prefieren la obra de Cervantes; allí ven una rechifla de todo entusiasmo, y todos nuestros caballeros actuales que combaten por una idea les parecen otros tantos Don Quijotes. ¿Pudo sospechar Miguel de Cervan-



tes la aplicación que harían de su obra los modernos tiempos? ¿Parodió él realmente el entusiasmo ideal en su alto y enjuto caballero, y la razón positiva en su zafio escudero? Justo es consignar que esta última hace el papel más ridículo, pues la razón, con todos sus probervios sensatos y usuales, no deja de trotar en su asno detrás del entusiasmo; a pesar de su perspicacia, ella y su jumento tienen que compartir los infortunios que agobian al noble caballero y al noble rocinante, pues el entusiasmo ideal es de naturaleza tan poderosamente arrebatadora, que la positiva razón, con sus asnos, está sujeta a seguirle involuntariamente.

¿O es que el profundo pensador español ha querido satirizar la humana naturaleza? ¿Ha representado nuestra alma en la forma de Don Quijote y nuestro cuerpo en la de Sancho Panza? Entonces, ¿esa obra sería un gran misterio en que la cuestión del espíritu y de la materia estuviera discutido en su verdad más horrible? Yo lo que veo en ese libro es que el pobre y material Sancho sufre mucho a causa de las quijotadas espiritualistas; recibe siempre ignominiosos golpes por las opiniones de su señor, y aún es más inteligente que él, pues sabe que los golpes son muy enojosos y las ollas podridas muy agradables.

Realmente, el cuerpo parece más perspicaz que el espíritu, y el hombre también parece pen-

sar mejor con su espalda y andorga que con su cabeza.

Pero si el viejo Cervantes sólo ha querido pintar en su *Don Quijote* a aquellos locos que han querido restaurar un pasado extinto, y particularmente la caballería de la Edad Media, ha sido una ironía del azar que la escuela de los Schlegel nos haya legado la mejor traducción de un libro, que es el espejo más regocijante de su propia locura.

### III

Entre todas las locuras de la escuela romántica en Alemania, merece especial mención la constancia con que se alabó y aduló a Jacobo Boehm, zapatero de Vorlitz. Su nombre era algo así como el *schiboleth* de aquellas gentes. Cuando pronunciaban el nombre de Jacobo Boehm hacían las muecas más graciosas. No podré decir si ese singular zapatero fué un filósofo tan distinguido como aseguran muchos místicos alemanes; pero estoy persuadido de que hacía tan buenas botas como al señor Sakoski. En general, los zapateros desempeñan un cierto papel en nuestra literatura, y Hans Sachs, zapatero que vivía en Nuremberg en 1454, está considerado por la escuela romántica como uno de nuestros mejores poetas. A ese sí le he leído, y confieso mis dudas acerca de que el señor Sakoski haya hecho jamás tan

bellos versos como nuestro viejo y laborioso Hans Sachs.

Tengo que indicar; asimismo, la influencia de José Schelling sobre la escuela romántica. Residía entonces en Jena que era el cuartel general de la escuela. Lo que el público ignora es que Schelling escribió poesías con el nombre de Bonaventura; entre ellas hay una titulada: *Las últimas palabras del pastor de Drontheim*. Esa composición no está mal; es misteriosa, siniestra y sobrecogedora. Es la historia de un ministro protestante que es arrebatado a media noche por unos caballeros enmascarados; es conducido, con los ojos tapados, a una vieja iglesia en donde se le ordena dar la bendición nupcial a dos jóvenes arrodillados ante el altar. La novia es una rara belleza, pero triste y pálida como la muerte. Apenas terminada la ceremonia, los enmascarados le cortan la cabeza. El pastor es llevado a su casa después de prestar juramento de no decir palabra de lo que ha visto; sólo divulga el secreto en su lecho de muerte.

He hablado ya de la importancia filosófica del señor Schelling, y de su antiguo esplendor; y ahora tengo que hablar ¡ay! de su deplorable alianza con el partido del pasado y de la decadencia de su reinado filosófico.

El odio y la envidia han causado la caída de los ángeles, y, desgraciadamente, es cierto que el des-

pecho de ver cómo Hegel crecía en fama ha llevado a Schelling donde hoy le vemos, es decir, a las redes de esa triste propaganda que tiene su cuartel general en Munich. Schelling ha traicionado a la filosofía y la ha entregado a la religión. Todos los testimonios coinciden en eso y podía preverse que llegaría a ello. Había yo oído; por boca de algunos de los principales de Munich, aquellas memorables palabras «Hay que aliar la fe y la ciencia». Aquella frase era inocente como la flor, pero bajo la flor se escondía la sierpe. ¡Ahora sé lo que habéis querido.

Schelling está obligado a emplear toda la fuerza de su alma en sostener la religión, y todo cuanto enseña con el nombre de filosofía no es más que justificación por la fe. Al mismo tiempo se especulaba sobre la ventaja secundaria de atraer a Munich, con ayuda de su nombre célebre, una juventud ávida de lecciones de sabiduría, y poderle así adjudicarle la mentira jesuítica, bajo el manto de la filosofía. Esa juventud se arrodilla piadosamente ante el hombre al que considera como gran sacerdote de la verdad y recibe sin desconfianza una hostia envenenada.

Entre los discípulos de Schelling, Alemania nombra con muchas alabanzas a Steffens, que profesa en estos momentos la filosofía en Berlín. Vivía en Jena, cuando los Schlegel hacían allí sus manejos, y su nombre se encuentra a menudo en los fastos de

la escuela romántica. Más tarde escribió algunas novelitas en las cuales hay mucho buen sentido y poca poesía. Sus obras científicas son más originales, sobre todo su Antropología, que está llena de ideas originales. En este punto se le ha hecho menos justicia de la que se merece, otros ha tenido maña para modelar sus ideas y presentarlas al público como suyas. Steffens tiene derecho como nadie a quejarse de la deformación de sus ideas; entre éstas, hay una que nadie se ha apropiado y es su idea principal. Esa preciosa idea es que Enrique Steffens, nacido el 2 de mayo de 1773 en Stavanger, en Noruega es hoy el más grande hombre de su siglo.

En estos últimos tiempos, ese hombre ha caído en manos de los pietistas y su filosofía no es más que un pietismo llorón y de agua tibia.

José Goerres es un espíritu semejante. Ya he hablado de él varias veces. Pertenece a la escuela de Schelling. Se le conoce en Alemania con el nombre de *el cuarto aliado*. Así le llamó, en 1814, un periodista francés, cuando, por orden de la santa alianza, predicaba un odio violento contra Francia. Goerres ha vivido hasta hoy con ese mote halagador. En efecto, nadie mejor que él sabría animar el odio de sus compatriotas contra los franceses, por medio de recuerdos nacionales; el periódico que escribió con esa intención, titulado *el Mercurio del Rhin*, está lleno de fórmulas de evocación que tendrían

aun gran influencia si la guerra se encendiera de nuevo. Ahora, Goerres se ha perdido casi en el olvido. Los príncipes, como ya no le necesitan, le han mandado a paseo; cuando quiso refunfuñar, le persiguieron. Procedieron con él como los españoles de Cuba que en sus guerras con los indígenas habían amaestrado a sus perros para destrozar a los salvajes y cuando terminaron aquéllas hubieron de librarse violentamente de los vogos sanguinarios, pues éstos habían tomado gusto a la sangre humana y querían devorarles las piernas. Cuando Goerres, abandonado por los príncipes, no tuvo nada que morder; se echó en brazos de los jesuítas. Aun les sirve a estas horas y es uno de los principales sostenes de la propaganda de Munich. Allí le vi hace unos años, en todo el esplendor de su rebajamiento. Daba lecturas sobre historia universal delante de un auditorio compuesto en su mayor parte de seminaristas; había llegado a la caí la del hombre y al pecado original. ¡Qué horroroso es el destino de los enemigos de Francia! ¡El cuarto aliado está condenado a recitar todo el año, delante de seminaristas, la historia del pecado original! En la charla de aquel hombre, como en sus libros, reinaba la mayor confusión y desorden de lenguaje y de ideas; no en balde se le ha comparado con la torre de Babel. Se asemeja verdaderamente a una torre inmensa en la que mil pensamientos brotaran, fermentaran, se interpe-

laran y riñeran, sin que uno pueda comprender a otro. Algunas veces el bullicio parecía amortiguarse en su cabeza y entonces disertaba amplia, larga y sediosamente y de sus labios descontentos caían palabras monótonas como gotas de lluvia de una gotera de plomo. Cuando, a veces, el viejo salvajismo demagógico se despertaba en él, aviniéndose mal con la sencillas frases de humildad monacal, o cuando peroraba con tono caritativo y cristiana saltando de un lado a otro con rabia y ferocidad, cualquiera hubiera creído ver en aquella cátedra una hiena tonsurada revolviéndose en su jaula.

Goerres nació en Coblenza el 25 de enero de 1776.

Pido la venia para no tener que abordar algunas particularidades de su vida, así como de las de su maestro y compañeros de escuela. Quizá haya traspasado los límites de la crítica en mi juicio acerca de los dos Schlegel; pero ¡ah!, es muy doloroso considerar desde cerca a los astros de nuestra literatura. Puede ser que si las estrellas del cielo aparecen tan bellas y puras sea porque están muy alejadas e ignoramos su vida privada. Ciertamente que allá arriba existen estrellas que mendigan y estrellas que engañan, estrellas hipócritas y estrellas obligadas a cometer toda clase de bajezas, estrellas que adulan a sus enemigos y aun a sus amigos, como nosotros aquí abajo. Los cometas que atraviesan los espacios con los cabellos sueltos y centelleantes, como ména-

des celestes, quizá sean estrellas libertinas que van después a retirarse a un rincón oscuro del cielo envidiosas del sol.

No he hablado más que de los dos discípulos de Schelling que se han distinguido en el movimiento del romanticismo; pero no son, ciertamente, las cabezas más eminentes de la escuela. Para disipar todo error, indicaré de paso que Oker y Francisco Baader son superiores a todos sus condiscípulos vivos. El primero, el ilustre Oken, ha permanecido fiel a la doctrina primitiva de su maestro; el otro, Baader, ha caído demasiado en el misticismo; pero dudo, sin embargo, que se haya abismado en la intriga ultramontana, según dicen. Está bastante separado de esa piadosa cofradía de Munich, que se ha propuesto salvar la religión con la filosofía.

Así como los filósofos de la escuela de Alejandría empleaban toda su sagacidad en preservar de una ruina total al culto de Júpiter, por medio de sus deducciones alegóricas, los filósofos alemanes intentan algo semejante con nuestra religión moderna. Nos parece poco necesario investigar si esos filósofos persiguen un fin interesado o desinteresado, mas como los vemos vinculados con el partido de los curas, cuyos intereses materiales dependen de la religión, no vacilaremos en llamarles jesuítas. Empero, no deben esperar que les confundamos con los antiguos jesuítas; estos eran grandes y po-



derosos espíritus llenos de sabiduría, de fuerza y de voluntad. Y vosotros, que sois débiles, pensais que triunfaréis de los obstáculos que hicieron dar traspies a los negros gigantes! Nunca el espíritu humano ha hallado más sutiles combinaciones que aquellas con las cuales los jesuítas han pretendido sostener el catolicismo. Si no han podido lograr su propósito, ha sido por sobra de celo, no por el catolicismo en sí, sino por su conservación. En cuanto a la religión en sí, les importaba muy poco; a veces, por asegurar su dominio, profanaban el principio católico; en ocasiones, se entendían con paganos que eran poderosos; servían sus gustos y sus vicios; se hacían asesinos o mercaderes, y donde era menester, hasta se mostraban ateos. En vano sus confesores concedieron las más regocijantes absoluciones y sus casuistas se afanaron en aumentar su indulgencia para cada falta y cada crimen; en vano lucharon con los laicos en las artes y las ciencias para convertir a estas en instrumento de éxito. Su impotencia se reveló visiblemente. Tuvieron envidia de todos los grandes sabios y de todos los artistas hábiles, y no pudieron, por su parte, crear ni producir nada sublime. Han compuesto himnos piadosos y han construído áspulas, pero, en sus poesías gime una obediencia temerosa de les jefes de la orden; en sus edificios se reconoce un espíritu ansioso de servidumbre; sus piedras parecen te-

ner la misma docilidad y blandura que los que las han acoplado. Barranet decía un día, con razón, «Los jesuitas, no pudiendo elevar la tierra hasta el cielo, han rebajado el cielo hasta la tierra». Todos sus esfuerzos y sus trabajos han sido sin fruto; la verdad no puede nacer de la mentira y Dios no puede ser salvado por el demonio.

Dejemos descansar en sus tumbas a los jesuitas y encojamos los hombros con piedad ante los nuevos jesuitas. Aquéllos han muerto; éstos no son mas que los gusanos que se escapan rampando de esos cadáveres. Se parecen tampoco a los antiguos jesuitas, como el Schelling de ahora al Shelling de antes.

He tenido que dar pocas indicaciones acerca de las relaciones de Schelling con la escuela romántica. Su influencia ha sido casi puramente personal; hay que decir también que el impulso iniciado por su filosofía prestó vivas ideas a los poetas y les condujo a mirar a la Naturaleza con más profundidad. Algunos se hundieron en aquella contemplación con todo el aliento de su alma; otros tuvieron siempre presentes algunas fórmulas del encantamiento, con las cuales se podían sacar de la naturaleza unos sentimientos y un lenguaje más humano que los hasta entonces conocidos. Los primeros de aquellos poetas fueron los místicos propiamente dichos, bastante parecidos, por muchos conceptos, a muchos religionarios de la India, que se inspiran en la Na-

turalaleza y se identifican con ella. Los otros eran más bien conjuradores que solicitaban a voluntad a los espíritus malignos que semejaban a los hechiceros árabes que prestan vida a las piedras y petrifican a los seres animados.

Novalis pertenecía a la primera de esas dos clases, y Hoffmann a la segunda. Novalis veía milagros en todas partes, y milagros gratuitos; sorprendía el lenguaje de las flores, sabía el secreto de cada rosa joven, y se identificaba perfectamente con toda la naturaleza. Cuando llegó el otoño y las hojas cayeron, murió. Hoffmann, por el contrario, no veía más que espectros en todas partes; le hacían guiños desde el fondo de las teteras chinas y por cima de cada peluca de Berlín; era un encantador que transformaba los hombres en bestias y las bestias en consejeros aúlicos de Prusia y en consejeros de Hacienda. Sabía evocar a los muertos y hacerlos salir de sus tumbas; la vida le repugnaba como una aparición triste. Llegó a sentirlo por sí; se dió cuenta que él mismo no era ya más que un fantasma; toda la Naturaleza le pareció un espejo turbio y mal tallado, en el cual se veía despedazado en mil fragmentos a través de una nube, descompuesto como la faz de un cadáver, y, así, sus obras no fueron más que un espantoso grito de angustia en veinte volúmenes. Hoffmann no pertenece a la escuela romántica. No estuvo en contacto con los Schlegel y menos aún.

con sus tendencias. No le menciono aquí mas que por oposición a Novalis, que era por todo un poeta de aquella escuela. Este es menos conocido en Francia que Hoffmann, al cual Loeve-Weimars y Eugenio Reuduel han traído de la mano ante el público francés, y para él han conseguido en esta tierra una nmensa reputación. Hoy, en Alemania, Hoffmann ya no está en boga; pero lo estuvo en un tiempo. Entonces se leyeron sus obras, mas tan sólo por las personas de nervios muy vigorosos o muy suaves para ser afectados por dulces acordes. Los verdaderos pensadores y las naturalezas poéticas no quisierae oír hablar de él. Empero, hay que convenir que, como poeta, Hoffmann tiene mayor importancia que Novalis. Este último, con sus imágenes ideales, flota siempre en las nubes, mientras que Hoffmann con sus inquietantes máscaras siempre se agarra a la realidad. Como el gigante Anteo, que era más vigoroso e invencible cuando pisaba a su madre, la tierra, y más flojo cuando Hércules le levantaba en vilo; el poeta es poderoso cuando no abandona el terreno de la realidad, y débil cuando se eleva soñando a través del espacio.

La mayor semejanza que existe entre ambos poetas es que su poesía es una enfermedad. Tanto es así, que se ha dicho que corresponde a los médicos, médicos, más que a los críticos, el juzgar sus escritos. El matiz rosado que domina en las obras

de Novalis no es el color de la salud, es la embustera lozanía de la tisis, y el tinte purpúreo que anima a los cuentos fantásticos de Hoffmann no proviene de la llama del genio, sino del fuego de la fiebre.

¿Tenemos derecho a ejercer tales críticas los que no estamos colmados de exceso de salud? ¿Es propicio este momento, ahora que parece la literatura un vasto lazareto? A menos que la poesía no sea en sí más que una enfermedad, como la perla que es un mal que padece el molusca.

Novalis nació el 2 de mayo de 1772 y murió a los veintinueve años. Su verdadero nombre era Hardenberg. Se enamoró de una señora joven, enferma de tisis que murió de ese mal. Esa triste historia domina cuanto ha escrito; su vida no fué más que una soñadora agonía, y él también murió de una enfermedad del pecho, en 1801, sin haber podido acabar su novela. Esta novela, tal como nos la legó, no es más que el fragmento de un poema alegórico en el que, como en la *Divina Comedia* del Dante, debían ser loadas todas las cosas del cielo y de la tierra. Enrique de Ofterdingen, célebre poeta, es el héroe de la novela. Aparece joven, en Eisenach, encantadora ciudad situada al pie de la vieja Wartbourg donde han sucedido las más interesantes y las más estúpidas cosas, donde Lutero ha traducido su Biblia y algunos imbéciles teutómanos han quemado el código de gendarmería del señor Kampte. En

aquel castillo tuvo lugar la famosa lucha de trovadores en que Enrique de Ofterdingen sostuvo contra Klingsohr de Hungría el peligroso combate poético del que conserva un recuerdo el caballero de Manesse en su colección de antigüedades. El verdugo tenía que cortar la cabeza del vencido y el landgrave de Turingia era el juez de campo. El castillo de la Wartbourg, teatro de la fama de Enrique de Ofterdingen, se alza sobre la cuna de éste y el comienzo de la novela de Novalis nos presenta a su héroe en Eisenach, en la casa paterna. Los ancianos padres están acostados y duermen; se oye el tic-tac monótono del reloj rústico; el viento silba a través de las ventanitas redondas y la alcoba se ilumina de vez en cuando con los rayos de la luna.

«El joven se agitaba penosamente en su lecho, »pensando en el extranjero y sus relatos. «¡No son »sus tesoros los que han despertado tan ardientes »deseos en mi alma!—decía—¡Lejos de mi ánimo la »avidez y la avaricia, pero ardo en deseos de ver la »flor azul de que me ha hablado. Ocupa mi pensa- »miento sin tregua y no puedo pensar en otra cosa. »Nunca tuve semejante sensación; me parece que »hasta hoy, mi vida no ha sido más que un sueño, »que me dormí en otro mundo, y despierto ahora. »Entre la gente con quien vivo, ¿quién se hubiera »ocupado de una flor? ¿Quién oyó decir que una »flor haya inspirado una pasión tan viva?»

Enrique de Ofterdingen empieza con estas palabras esa novela que tiene el perfume y el esplendor de la flor azul. Es notable que los personajes más fabulosos de ese libro tengan para nosotros una apariencia de parentesco y trato antiguo; parece que les hemos visto en otra parte, y que han vivido con nosotros familiarmente en épocas remotas. Sentimos cómo se despiertan los antiguos recuerdos; la misma Sofía tiene un rostro que conocemos, y en ciertos pasajes vemos unas grandes avenidas de abedules en las que paseamos y departimos con ella. Pero todas esas cosas están vistas a un débil fulgor crepuscular; es un sueño medio olvidado.

La musa de Novalis era una muchacha blanca y esbelta, con ojos serios y azules, cabellos de un rubio dorado, labios reidores y un lunar color fresa en el lado izquierdo de la barbilla. Me figuro que es la musa de la poesía de Novalis aquella jovencita que me le dió a conocer, y en cuyas manos hallé el libro de cubierta de rojo tafilete y cantos dorados que encerraba la novela de Ofterdingen. Llevaba vestido azul, y se llamaba Sofía. Vivía a unas leguas de Goettingue, en casa de su hermana, administradora de postas, mujer gorda y jovial, de mejillas coloradas y pecho imponente, al cual los muchos y almidonados encajes le daban aspecto de fortaleza, y de fortaleza inexpugnable, pues aquella mujer era un Gibraltar de la virtud. Era una

mujer de su casa, activa y práctica. Todos sus placeres se reducían a leer las novelas de Hoffmann, pues en ellas topaba con el autor que sabía conmover su naturaleza ruda e imprimíale gratas emociones. En cuanto a su pálida y tierna hermana, la presencia de un libro de Hoffmann, por sí sola, le causaba una impresión desagradable; si por descuido abría alguno, involuntariamente, le esquivalea, y se reconcentraba en sí misma. Era tan delicada como una sensitiva y sus palabras tan perfumadas y armoniosas, que sólo con juntarlas podían hacerse versos. He anotado muchas cosas de las que me dijo; son poesías singulares, a la manera de Novalis, pero más espiritualizadas y brillantes. Una de aquellas poesías que me recetó al decirme adiós al marcharme a Italia, me era particularmente grata. Una noche de otoño, después de de la iluminación de una fiesta, se entabla un coloquio entre una lamparilla, la última rosa y un cisne salvaje. La niebla de la mañana se disipa, la última lámpara se apaga, la rosa se deshoja y el cisne, abriendo sus alas blancas, huye volando hacia el sur.

En el país de Hannover hay, en efecto, muchos cisnes salvajes que parten en otoño hacia las comarcas meridionales. y que vuelven en la estación cálida. Sin duda, pasan el invierno en Africa; una vez, encontramos en el cuerpo de un cisne muerto, una flecha, que según el profesor Blumenbach, era



africana. La pobre ave volvió con ella en el pecho, a su nido del Norte, para morir. Muchos otros cisnes no tuvieron fuerza para realizar ese viaje; más de uno se habrá quedado languideciente en un desierto de arena ígnea, o posado en una pirámide egipcia, alicaído, puestos los ojos dolorosamente, allá en el Norte, hacia su fresco retiro estival, en el país de Hannover.

Cuando a fines del otoño de 1828, volví del mediodía (yo también, con la flecha ardiente en el pecho) mis pasos me llevaron a las cercanías de Goettingue y me detuve para cambiar de caballo ante la casa de mi amiga, le gruesa administradora de postas. Hacía más de un año que no la veía. La buena mujer me pareció muy cambiada; su pechuga se asemejaba aún a una plaza fuerte, pero saqueada; sus baluartes estaban derruidos; las dos torres principales no eran ya más que unas ruinas vacilantes; no tenían centinela sus murallas, y la ciudadela, el corazón, estaba destrozado. El postillón Piper me dijo que había perdido su afición a las novelas de Hoffmann, y había, por el contrario, acrecentado su predilección por el *brandevin*. Era muy comprensible aquello; estaba más cerca el aguardiente que se tenía en casa que las novelas de Hoffmann, guardadas en el gabinete de lectura de Banerlich, a cuatro leguas de allí, en Goeittingue. El postillón Piper era un hombrecillo agrio y ente-

co, que parecía beber vinagre. Cuando le pregunté por la hermana de la administradora de postas me respondió: «La señorita Sofía morirá pronto. Está hecha un angel». Era una admirable criatura aquella de la cual decía el postillón Piper: «Es un angel», mientras espantaba a las aves de corral con sus gruesas botas. La casa de postas, tan reidora y blanca, había cambiado como su dueña; tenía un color enfermizo y amarillento y sus paredes estaban surcadas por hondas arrugas. En el patio había unos coches rotos y de una cuerda colgaba una capa de postillón color escarlata, desgarrada y húmeda. Sofía leía en la ventana, cuando me acerqué a ella encontré en sus manos el tomo de tafílete rojo de cantos dorados, la novela de Ofterdingen, de Novalis. Había leído aquel libro sin cesar. Parecía una sombra. Su belleza era completamente celestial, y su aspecto excitaba un dolor suave. Tomé entre mis manos las suyas, pálidas y adelgazadas y pregunté «¿Cómo estáis, Sofía?»—Estoy bien—respondió—y pronto estaré aún mejor.» Y me enseñó por la ventana en el nuevo cementerio, un pequeño collado, cerca de la casa. En el otero blancuzco se alzaba un chopo seco y delgado; no se le veían más que algunas hojas que temblaban al soplo del viento de otoño. No era un árbol, era el fantasma de un árbol.

Bajo aquel pobo descansa ahora la señorita So-

fía, y el recuerdo que me dejó el libro de tafilete rojo y cantos dorados que contiene la historia de Enrique de Ofterdingen, de Novalis, está en estos momentos sobre mi mesa, y me ha servido para escribir estas páginas.

## IV

¿Conocéis la China, patria del dragón volante y de las teteras de porcelana? Todo el país es un gabinete de rarezas, rodeado por una inmensa e interminable muralla de cien mil centinelas tártaros. Más las aves y los pensamientos de los sabios de Europa vuelan sobre ella, y cuando todo lo han visto hasta la saciedad, vuelven para contarnos las maravillas de la región curiosa y del más curioso pueblo. La Naturaleza con sus apariciones flacas y con torsionadas, sus flores gigantescamente extrañas, sus árboles enanos, sus montañas recortadas, sus frutos barrocos, sus abigarrados pájaros, es allá una caricatura tan fabulosa como el hombre, con su cabeza puntiaguda y coronada de trenzas, sus reverencias, sus uñas desmensuradas, su vieja e inteligente gravedad y su habla infantil, compuesta de monosílabos. En ese país, la naturaleza y el hombre no pueden mirarse sin reír. Pero no ríen muy alto, porque ambos son muy civilizados y corteses, y para contenerse hacen las muecas más extrañas. Allí no

hay sombra ni perspectiva, y sobre las casas de mil colores se añaden tejados, tendidos como paraguas, guarnecidos de campanillas ruidosas, de manera que hasta el viento produce un sonido cómico y ridículo al pasar por aquel sitio.

En una de esas casas de campanillas vivió en tiempos una princesa cuyos diminutos pies eran aun más pequeños que los de las otras chinas, cuyos ojos menudos eran más dulces y soñadores que los de las demás damas del Imperio celeste, y cuyo corazoncito palpitante encerraba el más loco humor y los caprichos más desordenados. Su mayor alegría era desgarrar las más suntuosas telas de seda y de oro. Cuando las oía gemir y abrirse bajo sus dedos, desfallecía enajenada de placer. Cuando, al fin, hubo sacrificado toda su fortuna a semejante gusto, cuando acabó de destrozar con sus telas todos sus bienes y dominios, fué declarada incapaz de administrarse por el fallo unánime de todos los mandarines, y reconocida como una insensata incurable fué encerrada en una torre redonda.

Aquella princesa china, el capricho personificado, es al mismo tiempo la personificación de la musa de un poeta alemán, del que no debe prescindirse en una historia de la poesía romántica. Es la musa que nos sonríe con expresión de extravío en el fondo de las poesías de Clemente Bretano. Rompe las telas más brillantes de satín, los brocados de oro

más espléndidos y su admirable espíritu de destrucción, su alegre y floreciente locura llenan el alma de un deleite funesto y angustioso. Desde hace quince años, Brentano vive alejado del mundo, y en su reclusión, amurallado en su catolicismo, nada precioso le quedaba ya por desgarrar. Se dice que ha desgarrado hasta los corazones que le amaban; cada uno de sus amigos se queja de una injustificada injuria; pero, sobre todo, ha despojado su afán destructor consigo mismo y contra su propio talento poético.

He de llamar la atención preferentemente sobre una comedia de este poeta titulada *Ponce de León*. No puede concebirse obra más despedazada que esa, tanto en lo que se refiere a los pensamientos como al lenguaje. Todos los fragmentos viven y se mueven alegremente dando la sensación de un baile de máscaras de palabras y de imágenes. El conjunto zumba con un desorden encantador, y tan sólo la demencia dominante produce una cierta unidad. Los chistes disparatados corren en toda la pieza como ágiles arlequines y lo golpean todos con sus leves palmetas. Algunas veces apunta una idea seria, pero tropieza como el doctor boloñés. Grandes y descoloridas frases se bambolean como payasos blancos de mangas colgantes y botones desmesurados; brincan los epigramas gibosos, zambos, deformes y grotescos como Polichinela; los sentimientos suaves vuelan de aquí para allá como incitantes Colombi-

nas; todo danza, piruetea, salta y chilla con increíble gozo y todo lo domina el estruendoso sonido de las trompetas del espíritu de destrucción.

La obra más notable de ese poeta es una tragedia: la *Fundación de Praga*. Allí hay escenas que nos sobrecoge el espanto misterioso que causan las leyendas seculares. Se oye cómo tiemblan los sombríos bosques de Bohemia, que recorren las coléricas divinidades eslavas; suena el gorjeo de los ruiseñores paganos, pero las copas de los árboles están ya iluminadas por la aurora dulce del cristianismo. Brentano ha escrito algunos buenos cuentos, entre ellos el del buen Gaspar y el de la bella Nanette. Cuando ésta era todavía niña, como fuera con su abuela a casa del verdugo, para comprarle, por una tradicional superstición del pueblo alemán, algunas drogas eficaces, oye que tras el armario se mueve algo y asustada grita: «¡Un ratón, un ratón!» El verdugo se sobresalta, y dice con cara de muerto a la abuela: «Buena mujer, en ese armario pende el sable de las ejecuciones, y cuando se agita por sí mismo, es que está cerca alguien que ha de ser decapitado. Mi sable tiene sed de la sangre de la niña. Concededme que arañe con su punta el cuello de la criatura. Con una sola gota de sangre el sable se quedará satisfecho y desaparecerá el deseo de derramar la demás». Pero la abuela no prestó atención al aviso, y después hubo de arrepentirse, cuando la

hermosa Nanette fué decapitada por el sable del verdugo.

Clemente Brentano debe tener hoy cincuenta y siete años. Vive en Francfort en una soledad de ermitaño. Es miembro correspondiente de la propaganda católica. Su nombre se ha olvidado casi por completo, y no se le recuerda más que algunas veces con ocasión de algunas canciones populares publicadas con su amigo Arnim. Juntos, ofrecieron al público, con el título: *El niño de la bocina maravillosa (des Knaben Wunderhorn)*, una colección de cantos, recogidos en parte de la boca del pueblo y en parte de hojas sueltas y de antiguos mamotretos. Nunca alabaré el tal libro suficientemente; guarda las fiore más delicadas del espíritu alemán. Aquel que quiera conocer al pueblo germano en su aspecto amable, debe leer ese libro. Abierto delante de mí en este momento, creo gozar del olor de los tilos del Norte. El tilo, en efecto, tiene mucha importancia en esas canciones; los amantes charlan por la tarde bajo su sombra, es su árbol favorito, sin duda porque la hoja del tilo tiene la forma de un corazón. Esta observación fué hecha por un poeta alemán que prefiero a todos los demás, por mí mismo. En la portada del libro hay un niño que sopla en una bocina y cuando un pobre alemán arrojado en país extraño contempla esa imagen, cree oír el sonido de esa trompa que tan

bien conoce, como el lansquenete suizo, centinela en el baluarte de Estrasburgo, que al oír el ranz de las vacas, tira la pica, pasa el Rhin a nado, es capturado y fasilado como desertor. El niño de la bocina maravillosa ha recogido acerca de ese asunto una canción conmovedora:

*«En el baluarte de Estrasburgo, un día aciago, oí  
retumbar la bocina de los Alpes. Quise ir a nado  
hasta mi tierra: más ¡ay! no pude escapar,—A me-  
dia noche me detuvieron y llevaron a presencia del  
capitán. Me han pescado en las aguas azules, Dios  
mío ¡Todo acabó para mí—Mañana por la maña-  
na, cuando den las seis, me pondrán ante el regimien-  
to, pediré perdón y la licencia última. ¡Ay. ya lo  
sé!—Aquí estoy, hermanos míos, me veis por última  
vez. El pastorcillo es causa de mi desventura; el  
corno de los Alpes me ha traído todas mis desgra-  
cias y de él me quejo».*

Reina un encanto singular en esta canción del pueblo. Los poetas artistas se esfuerzan en imitar estas producciones espontáneas, por medio semejante al de hacer piedras artificiales; cuando han obtenido las partes integrantes por procedimientos químicos, el total o conjunto no es conseguido, y se esquiva porque no puede reemplazarse la energía simpática de una obra. En las canciones, se oyen los latidos del corazón del pueblo alemán. Allí se revelan su melancólica serenidad y su dispa-



ratada razón; se oye el fragor de la cólera alemana, y el silbido de la burla germánica; el amor alemán deja en ellas sus besos y la sensibilidad alemana su llanto. ¡Un sabio analizador solo encontraría sal y hierro en esas lágrimas! ¡Qué ingénuas es la fidelidad del pueblo y qué leales sus traiciones! ¡Qué honrado es el pobre Schwartenhals, ladrón de caminos. Escuchad lo que dice él mismo:

En la venta, la mujer  
quería inquirir mi nombre.  
Yo le dije: «Soy un hombre  
que ha de yantar y beber.»

Llevánme a la mejor sala;  
dánme una pinta de vino  
y por llenarle sin tino  
mi vaso tiembla y resbala.

Como a un hombre principal  
me tratan, más el escote  
no ha de pagar mi capote  
horro siempre de metal.

Todo cambió. En un granero  
mi pobreza fué a dormir;  
pocas ganas de reir  
da engaño no duradero.

Y cuando estuve enjaulado  
me muerden cardos voraces  
y la espiga de los haces  
del colchón improvisado.

Cuando desperté, la escarcha  
cubría todo el tejado;  
por mi mal regocijado,

riendo, emprendí la marcha.

No me olvidé de la espada.  
y me la ceñí al costado;  
corno estaba desmontado  
a pié empecé mi jornada.

Nada tenía que hacer  
y vino a aliviar mi mal.  
dándome todo el caudal  
del hijo de un mercader.

El pobre Schwartenhals es un verdadero caracter alemán. Una gran energía anima esta canción. También la de Margarita merece ser conocida. Hans dice a Gretel:

Gretlina,  
ponte el vestido de raso  
y ven a cenar conmigo,  
que ya está cortado el trigo  
y el vino espera en el vaso.

Haslin mío, más dispuesta  
estoy para aquí quedar.  
Hoy se debe trabajar  
y beber en día de fiesta.

En la toma de la mano  
pulida, menuda y blanca  
y de su casa la arranca  
hasta el hostal más cercano.

«¡Venga la hostelera!—grita—  
»traiga vino a todo pasto,  
»porque han de pagar el gasto  
»las ropas de Margarita.»

Se echa a llorar la doncella

Mojan dos claros arroyos  
de sus mejillas los hoyos.  
El llanto la hace más bella.

«No digas eso, Hastín mío,  
»que no sé lo que me pasa  
»al pensar que habrá en mi casa  
»vergüenza por mi desvío.»

El la estrechaba la mano,  
la mano tierna y blanquísima,  
y se la llevó, tristísima  
hasta el jardín más cercano.

.....  
«¡Ay, Gretlín, Gretlín querida!  
»¿Lamentas tu honor perdido  
»o el amor que me has tenido?  
»¿Por qué estás tan afligida?»  
—«El no ser pura y honesta  
»no lo debo llorar ya,  
»mas ¿quién me devolverá  
»mis galas de día de fiesta?»

No es esta la Margarita de Goëthe y su contricción  
no ofrecerá asunto al pincel de Scheffer. No es,  
ciertamente, un claro de luna alemán. Hay en ella  
tan poco sentimentalismo como en ésta, en que  
un pillito pide de noche hospitalarios favores de su  
dama y ésta le responde:

Que desande la calzada  
el galán por donde vino;  
en la piedra del camino  
tendrá tu cabeza almohada.

Ya que con ruegos me abrumas,

descanse en ella tu afán,  
y así no se enredarán  
en tus cabellos las plumas.

Empero, la claridad de la luna cae a argentados  
raudales y brilla en esta canción:

Corazón, ¿por qué no igualas  
la celeridad del ave?  
Menos mal que mi amor sabe  
que a mí me faltan las alas.

Cuando estoy lejos de ti,  
el ensueño a ti me junta.  
y con el día despunta  
una pena para mí.

En la noche todo es calma  
y vigilia de mi amor,  
y sospecha mi fervor  
que me has entregado el alma.

Al que quiera saber el nombre del autor, la can-  
ción se lo dice con estos últimos versos:

¿Quién ha inventado la canciencilla?  
Por los espejos de los remansos  
nos la han traído estos tres gansos;  
el uno es blanco, tan sin mancilla  
como la nieve; los otros, grises...

Estos tres gansos  
nos han traído la cancioncilla.

Casi siempre es el pueblo errante, vagabundos,  
soldados, colegiales y artesanos, quien ha compues-  
to estas canciones. Los menestrales, sobre todos,

son grandes poetas. ¡Cuántas veces les he visto improvisar una poesía movidos por una circunstancia extraordinaria y silbarla alegremente! Les escuchaban con atención lasavecillas posadas en las ramas de los árboles, y éstas cuando pasaba un compañero con el morral a la espalda y el bastón de la mano, le gorjeaban a medias el canto que habían aprendido; el menestral tarareaba los versos que faltaban y así se completaba la canción. Las palabras caen desde el cielo a la boca de los artesanos; no tienen que hacer mas que pronunciarlas, y resultan más poéticas que todas las bellas frases que desanterramos de nuestro cerebro. El carácter de los obreros alemanes respira en los cantos del pueblo; es una muy estimable clase de hombres que sin blanca en el bolsillo recorren toda Alemania libres, candorosos y alegres. Casi siempre van en grupos de a tres en sus peregrinaciones. Entre ellos hay siempre un digresor que discute acerca de todo cuanto aparece y pasa, sea el ave que vuela o el jinete de cabalga; cuando llegan a una fea comarca, llena de chocines miserables y de habitantes andrajosos y mendigos, el discutidor descontento exclama irónicamente: «Dios ha hecho el mundo en seis días; pero, por lo que parece, aún le queda mucho que hacer». El segundo compañero le interrumpe raras veces; pero es un iracundo, y hace objeciones furiosas. Tiene que acompañar toda palabra de un juramento; mal-

dice a todos los patronos para quienes trabajó, y, como estribillo, manifiesta su arrepentimiento por no haber dejado en recuerdo a la hospedera de Halberstod, que le daba de comer, unos cariñosos volesos. Al oír mentar a Alberstad, el tercer compañero, que es el más joven, suspira. Es el primer viaje que emprende, y como no deja de pensar en los ojos negros de su gentil amada, inclina la cabeza sobre el pecho y no pronuncia palabra.

*El niño de la bocina maravillosa* es un monumento notable de nuestra literatura. Ese libro ejerció una muy noble influencia sobre los líricos de la escuela romántica y particularmente sobre Uhland, para que dejáramos de hablar de él. Este libro y el poema de los Nibelungos desempeñan importante papel en ese período. Esta última obra debe también mencionarse.

Durante mucho tiempo no se habló en nuestro país de otra cosa que del libro de los Nibelungos; los filólogos clásicos se escandalizaron cuando fué comparada a la Iliada esa apopeya y cuando se entabló una discusión para determinar cuál era mejor. En aquella circunstancia el público guardó la actitud de los niños a quienes se pregunta: «¿Qué te gusta más, un caballo o una caja de dulces?». Sin embargo, el canto de los Nibelungos es de un alto valor; es difícil que un francés se dé cuenta de toda su magnitud. El lenguaje sería para él aún más in-

**Inteligible.** Es un idioma de piedra y los versos son bloques rimados. Aquí y allá, en los intersticios, crecen bellas flores, rojas como la sangre, o brota la rampante yedra. ¡Vosotros, hombres civilizados y corteses, no podéis tener idea de las pasiones gigantes que se agitan en esta epopeya! Figuraos una clara noche de estío, unas estrellas de plata, grandes como el sol, brillando en el cielo azul, y todas las catedrales góticas de Europa que se han congregado en la llanura; en ese grupo de colosos se distinguirían el monasterio de Estrasburgo, la cúpula de Colonia, el campanario de Florencia, la catedral de Rouen, la flecha de Amiens y la iglesia de Milán, agrupándose alrededor de Nuestra Señora de París, para hacerle la corte galantemente. Su paso es tarde, sus modales torpes y risibles sus ademanes amorosos; pero acaba toda burla, cuando se les ve entrar en combate y engarrafarse unos con otros hasta que Nuestra Señora de París alza con desesperación los brazos y corta la cabeza al mayor de los templos. Aun así, no podríais formar una idea de los principales personajes del poema de los Nibelungos; no hay torre tan alta ni piedra tan dura como el ferroz Hagen y la vengativa Krimhilda.

Mas ¿quién ha compuesto este poema? Se sabe tan poco del nombre del autor de los *Nibelungen* como del nombre del autor de los cantos populares. Casi siempre se ignora quiénes han sido los creado-

res de los libros más admirables, de los poemas, de los edificios y monumentos más nobles del arte. ¿Cómo se llamaba el arquitecto que concibió la catedral de Colonia? ¿Quién ha pintado en el altar de ella el cuadro en que la madre de Dios y los tres reyes están tan admirablemente representados? ¿Quién ha compuesto el libro de Job que ha consolado a tantas dolientes razas de hombres? La humanidad olvida con demasiada facilidad el nombre de los bienhechores; por boca del pueblo no se repite nunca el de los buenos y nobles que laboraron por la dicha de sus conciudadanos; su memoria espesa no conserva más apelativo que los de sus opresores o erucles paladines de guerra. El árbol se olvida del taciturno jardinero que le ha preservado del frío, le ha regado a pesar de la sequía y le ha defendido de las perniciosas alimañas; pero conserva fielmente los nombres que el afilado acero graba en su corteza, y los transmite en letras agrandadas a las futuras generaciones.

## V

Es costumbre juntar los nombres de Brentano y de Arnim, a causa de *El Niño de la bocina maravillosa*, libro que publicaron conjuntamente. Yo no he de separarlos. Mas el último merece nuestra atención a más alto grado. Luis Achim de Arnim



es un gran poeta, y una de las cabezas más originales de la escuela romántica. Los amantes a lo fantástico sentirán por sus obras una afición mayor que por las de los otros escritores alemanes. En lo fantástico aventaja tanto a Hoffmann como a Novalis; más que éste, sabía vivir íntimamente con la Naturaleza, y por otra parte podía conjurar espectros más terribles que los de aquel. A veces, cuando miraba a Hoffmann, me parecía que había salido en carne y hueso, de una obra de Arnim.

Este escritor ha permanecido completamente incógnito para el público, y no tiene reputación más que para los literatos; pero estos últimos, aún reconociendo sus infinitos méritos, nunca le han hecho la justicia que merecía, y algunos han llegado a hablar de él con desprecio.

Huelga decir que estos últimos han sido precisamente los que le han imitado. Se les podría aplicar lo que dijo Steevens de Voltaire, cuando este trataba con desdén a Shakespeare, después de servirse de Otelo para componer su *Orosmane*. «Estas gentes se asemejan a los ladrones que incendian la casa que han saqueado». ¿Por qué Tieck no ha hablado convenientemente de Arnim, cuando de otras obras, más insignificantes; ha hecho tan lindos comentarios? Los Schlegel han guardado también silencio respecto de Arnim. Después de su muerte, uno de sus compañeros de escuela le tri-

butó el homenaje de una nota biográfica. Creo que la fama de Arnim nunca se eleva muy por alto, porque durante mucho tiempo permaneció demasiado protestante para sus amigos del partido católico, y era considerado como cripto-católico por el partido protestante. Sin embargo, por qué fué desatendido por el público, que encontraba sus novelas sin dificultad, en los salones de lectura. Hoffmann corrió la misma suerte respecto de la prensa literaria. Casi no se habló de él en nuestras gacetas y hojas estéticas: la alta crítica le otorgó un silencio desdeño; pero, a pesar de todo, fué leído en todas partes. ¿Por qué el público alemán desestimó a Arnim, siendo este un escritor cuya imaginación vastísima abrazaba tantas cosas y cuya alma estaba impregnada de un sentimiento profundo, y poseía al mayor grado el don de pintar? Algo, empero, faltaba a este poeta, y era la vida, que es lo que precisamente busca el público en los libros. El pueblo exige que los escritores experimenten con él las cotidianas pasiones y que saquen de su entraña las sensaciones agradables o penosas; en una palabra, el pueblo quiere que le conmuevan. Arnim no podía satisfacer esa necesidad. No era un poeta de la vida; era un poeta de la muerte.

Todo cuanto escribe es como un movimiento de semillas; las figuras se agitan y mueven los labios como si hablaran, pero no se las oye. Esas figuras

saltan, corren, dan volatines, se acercan misteriosamente y nos dicen al oído que están muertas. La gracia que Arnim extiende en todas sus composiciones se parece a la sonrisa de un niño, pero de un niño muerto. Arnim sabe pintar el amor, también algunas veces la sensualidad, pero no podemos sentir con él lo que describe; contemplamos unas bellas formas, unos senos agitados y unas mórbidas caderas, pero un frío sudario envuelve todos esos cuerpos. Algunas veces Arnim es caústico, y no es posible contener la risa, aunque sea ésta como el cosquilleo que nos hiciera la punta de la guadaña de la muerte. Casi siempre Arnim permanece serio; más serio que un alemán muerto la víspera. Un alemán vivo ya es una criatura suficientemente grave, pero no puede figurar un francés, lo serio que nos ponemos los alemanes después de nuestra muerte; nuestras caras se alargan y los gusanos que viven a expensas nuestras se tornan más melancólicos. En Francia se fórman una idea espantosa de la seriedad terrible de Hoffmann; pero no tiene comparación con la seriedad de Arnim. Cuando Hoffmann conjura a sus muertos y éstos salen de sus tumbas y bailan a su alrededor, él mismo tiembla con espanto, danza en medio de ellos y hace las muecas más horribles. Arnim, por el contrario, conjura a sus muertos, como el general que revista sus tropas, montado en su caballo

espectro, hace desfilar con sangre fría los terribles batallones que le miran con respeto y parecen temerle. El se limita a saludar con afabilidad.

Louis-Aclim de Arnim, nació en Brandeburgo el año 1785, y murió en el invierno de 1830. Escribió composiciones dramáticas, novelas y cuentos. Sus dramas están henchidos de poesía íntima, particularmente una obra titulada *El pavo agreste*. La primera escena no es indigna de un gran poeta. El tedio más abrumador está fielmente representado con increíble veracidad. Uno de los tres hijos naturales del difunto Landgrave está sentado, solo, en un rincón de la inmensa sala del castillo abandonado. Habla consigo mismo, bostezando, y se queja de que le crezcan las piernas bajo la mesa y de que el aire frío de la mañana se le entre silbando entre los dientes. Su hermano, el buen Franz, se acerca despacio, vestido con las ropas del padre muerto que le vienen muy anchas. Piensa con melancolía en los tiempos pasados, cuando ayudaba a su padre a vestirse, y recuerda que el Landgrave le arrojaba a veces el mendrugo demasiado rebelde a sus viejos dientes y daba, malhumorado, algún puntapié que otro. Estos recuerdos emocionan al buen Franz y hacen que le broten las lágrimas, y él lamenta entonces que haya muerto su padre y no pueda ya golpearle.

Las novelas de Arnim se titulan *Los Guardianes*

*de la corona y La Condesa Dolores.* La primera de esas novelas tiene un magnífico comienzo. Se des-arroya la escena en lo alto de la torre del vigía de Waiblingen, en el cuarto del guardián y de su digna y gruesa mujer, que no es tan gorda, sin embargo, como creen en la ciudad. Dicen las lenguas calumniosas que toda su corpulencia la ha adquirido en la torre, y que al no poder bajar por la angosta escalera de caracol ha tenido que casarse, después de la muerte del guardián anciano, con el nuevo torrero. A la pobre mujer le afligían mucho aquellos chismes, pues si no podía bajar la escalera de caracol era porque se mareaba.

La segunda novela de Armin, *La Condesa Dolores*, ofrece también un brillante principio. El autor pinta admirablemente la poesía de la pobreza, de la pobreza noble que era la que él padecía y que muchas veces escogió por tema. ¡Buen maestro es Arním en la pintura de la destrucción! Creo estar siempre viendo el castillo desierto de la joven condesa Dolores, que parece más en ruinas, por su risueño estilo italiano, en el cual mandó construir el viejo conde, sin lograrle ver acabado. El castillo es una ruina moderna; el jardín está completamente desierto, las avenidas de boj recortado han vuelto al desorden salvaje; los árboles crecen al azar y proyectan sus ramas sobre el camino; los olivos y los laureles rampan por el suelo dolorosamente; las

bellas flores exóticas están rodeadas de hierbas parásitas; las estatuas se han caído de sus zócalos, y dos muchachos mendigos, sentados a horcajadas sobre una Venus de mármol, caída sobre el césped, la golpean con matas de cardos borriqueros. Cuando el viejo conde vuelve al castillo tras una larga ausencia, la singular conducta de sus servidores, y más aún, la de su esposa, le sorprenden vivamente. Suceden muchas cosas extrañas, sobre todo en la mesa. Sin duda, la causa de los hechos insólitos es que la dama haya muerto de pena, así como el resto de los habitantes del castillo. Al fin, el conde se da cuenta de que está entre espectros, y sin manifestar su emoción, vuelve y emprender su camino, silenciosamente.

El más precioso cuento de Armín es *Isabela de Egipto*. En él nos muestra la vida aventurera de los zingaros, llamados bohemios o egipcios en Francia. Vive y respira en él ese raro y maravilloso pueblo de rostros morenos, ojos dulces y proféticos y secretos dolorosos. Su alegría tumultuosa y vocingiera esconde una profunda y misteriosa melancolía. Según una leyenda, que el cuento reproduce, los zingaros están condenados a errar por el mundo durante cierto tiempo, para expiar su inhospitalaria dureza, cuando rechazaron a la santa madre de Dios, en Egipto, al pedirles ésta cobijo para una noche. En la Edad Media no existía aún una filosofía

católica, y era necesario emplear la poesía para justificar las leyes más indignas y crueles. Para nadie fueron las leyes medioevales tan bárbaras como para los zíngaros. En algunos países, autorizaban para ahorcarlos, sin procedimiento ni juicio, por mera suposición de robo. Así fué ejecutado, siendo inocente, Michael, llamado duque de Egipto. Con este episodio comienza el cuento de Arnim. Los zíngaros han descolgado al duque del patíbulo, le han cubierto los hombros con un rojo manto de príncipe, han ceñido a sus sienes una corona de plata y le han arrojado al Schelde, convencidos de que el río piadoso le devolverá a su patria, el amado país de Egipto. La pobre princesa bohemia Isabela, su hija, nada sabe de esta horrible historia. Vive sola en una casa en ruinas en los bordes del Schelde. Una noche, oye murmurar a las ondas de una manera rara; de repente, ve surgir del río a su padre, lívido y cubierto del purpúreo vestido de los muertos. La luna vierte su claridad afligida en la corona de plata que le ciñe la cabeza. El corazón de la niña está a punto de estallar. En vano quiere retener el cuerpo de su padre que flota tranquilamente hacia el bello Egipto, donde se le espera para embalsamarle, según corresponde a su jerarquía, bajo una de las más altas pirámides. Nada más conmovedor que la comida fúnebre con la que la muchacha honra la memoria de su padre. Tiende en el campo, sobre una

pedra grande, un blanco mantel, dispone los manjares y come solemnemente. El excelente Arnim no deja de ser enternecedor mientras habla de los zín-garos por los cuales manifiesta compasión en varias de sus obras, como en la conclusión de la *Bocina maravillosa* en que pretende que a los bohemios les adeudamos múltiples favores y la mayoría de nuestras medicinas. Con ingratitud y persecuciones les hemos pagado. Se queja de que todo el amor que nos demuestran no les haya servido para obtener una patria, y les compara a los enanos de la leyenda, que llevaban cuanto era necesario al festín de los enemigos y que fueron maltratados y desterrados por haber cogido algunos guisantes en un sembrado. Fué un triste espectáculo ver a aquellas diminutas gentes corriendo de noche, como un rebaño, sobre el puente, teniendo que dejar cada hombrecillo una moneda para llenar entre todos un tonel.

Una traducción de *Isabela de Egipto*, no serviría para dar a los franceses una idea de los escritos de Arnim, pero les demostraría que las terribles, espantosas, crueles y fantásticas historias que han sacado de su meollo, con tanto trabajo, en estos últimos tiempos, no son comparadas con las composiciones de Arnim, más que sueños rosados y matinales de una bailarina de opera. Todas las narraciones francesas de espectros, juntas, no encierran



tanta idea escalofriante como la carroza que Arnim hace viajar de Brake a Bruselas, en la cual se encuentran sentados unos junto a otros, los cuatro personajes siguientes:

1.º Una gitana vieja y bruja, se parece al más lindo de los siete pecados mortales. Lleva un brillante y magnífico vestido de brocado de oro y seda.

2.º El señor Piel-de-oso, un muerto que ha dejado la tumba para ganar algunos ducados, y que se ha comprometido a servir de ayuda de cámara durante siete años. Es un cadáver rollizo que lleva una levita de piel de oso blanco, dentro de la que tiritita.

3.º Un *golem*, es decir una figura de arcilla, modelada en forma de mujer hermosa y que como tal se conduce. Sobre su frente, oculta por los bucles negros, está escrita el vocablo *verdad*, en letras hebreas. Cuando se borra la palabra, la figura pierde su animación y se vuelve otra vez de arcilla.

4.º El feld-mariscal Cornelio Nepote, que nada tiene que ver con el célebre historiador del mismo nombre, y que ni siquiera puede atribuirse un origen burgués, pues es una raíz metamorfoseada, una raíz llamada en Francia mandrágora. Esta raíz crece bajo el patíbulo en el sitio donde caen las equívocas lágrimas de un ahorcado. Cuando la hermosa Isabela la arrancó de la tierra, a media noche,

profirió un grito espantoso. Esa planta se asemeja a un enano; pero no tiene ni ojos, ni boca, ni cabellos. La muchacha encantadora le puso encima del rostro dos granos negros de cebada y una rosa silvestre, que fueron sus ojos y su boca; después, extendió un poco de mijo sobre la cabeza del hombrecillo y le brotó el pelo, un tanto crespo. Después, meció al monstruo en sus blancos brazos, y como llorara como un niño le besó tan fuertemente con sus labios de rosa que a punto estuvo de saltarle los ojos de granos de cebada; le mimó en extremo, y quiso a toda costa que fuera feldmariscal. Hubo que cubrirle con aquel brillante uniforme, y conferirle tan noble título; y era algo así como lord Wellington en miniatura.

¿No son, ciertamente, cuatro personajes muy distinguidos? Aunque saquéis la Morgue, los osarios, la Corte de los Milagros y todas las leproserías de la Edad, no reuniréis una sociedad tan selecta como la que se encuentra en esa carroza que rueda sobre la carretera de Bruselas. ¡Oh, ingeniosos franceses, debéis reconocer que lo terrible no es vuestro género, y que Francia no es la tierra que produce semejantes espectros! Cuando conjurais fantasmas, no podemos contener la risa. Nosotros, alemanes, que podemos permanecer serios ante vuestras facecías más regateadas, nos entregamos a la más loca hilaridad al leer vuestras historias de

aparecidos; aparecidos que siempre son espectros franceses. ¡Espectro francés! ¡Qué terrible contradicción hay en estas palabras! En la palabra *espectro*, hay tanto aislamiento, hosquedad y mutismo, algo tan *alemán*, cuanto en la palabra *francés*, hay un caudal de sociabilidad, desenfado y cháchara. ¿Cómo podría un francés convertirse en espectro, y cómo podría existir un espectro en París?

¡En París, foco de la sociedad europea! Entre las doce de la noche y la una, que es la hora dedicada a los espectros, la vida más animada se agita aún en las calles de París. Es el momento en que retumba en la Opera el ruidoso final; alegres pandillas salen del Gimnase y de las Varietés; todo el mundo rie y salta en los bulevares, y se apresura a ir a los bailes. ¡Qué desgraciado se sentiría un espectro entre esa turba bulliciosa! ¿Y cómo podría conservar un francés muerto la gravedad necesaria para ejercer el oficio de aparecido, si la alegría popular le rodeara? Si realmente hubiera espectros en París, estoy convencido de que los franceses, que tan sociales son, intimarían entre sí como fantasmas, y pronto se formarían reuniones de espectros, se fundarían un café de los muertos, una gaceta de los muertos, una *Revue de París* muerta, y podríamos recibir invitaciones para saraos de los muertos en que se celebrarían conciertos musicales.

Estoy seguro de que los muertos se divertirían en

París más que nosotros en Alemania. Respecto a mí, si supiera que era fácil existir en París como espectro, no temería a la muerte. Tomaría mis medidas de previsión, y procuraría ser enterrado en el Fère-Lachaise, con el objeto de hacer mis apariciones en París entre las doce y la una de la noche, ¡Hora deliciosa! Queridos compatriotas, cuando a París después de mi muerte, y veáis como ambula mi espectro por las calles, no os asustéis; no seré una terrible estantigua, al modo alemán, sino un espectro parisien que vuelve por gusto del otro mundo.

¡Pobres escritores franceses que conjuráis fantasmas! Me producís el efecto de los niños que se ponen careta para asustarse unos a otros. Vuestras máscaras son graves y terribles, pero detrás de sus agujeros brillan alegres miradas pueriles. Nosotros, los alemanes, por el contrario, mostramos ojos de muerto tras la amable máscara juvenil. Vosotros, sois un pueblo elegante, sociable, discreto y lleno de vitalidad; todo cuanto es bello, noble y humano pertenece a vuestro dominio. Esto lo habían comprendido muy bien vosotros, escritores actuales, acabaréis por comprenderlo. Renunciad a los espectros y a las cosas terribles. Dejadnos a los alemanes los horrores del delirio, las pesadillas de la fiebre y el reino de los espíritus. Alemania es un país adecuado para las brujas viejas, las pieles de

oso, de los muertos, los *golems* de todo sexo, y, sobre todo, para los feldmariscales como el pequeño Cornelio Nepote. Sólo del otro lado del Rhin pueden tener éxito tales espectros. Francia no será nunca su país. Cuando me puse en camino para venir a Francia, mis fantasmas me acompañaron hasta la frontera. Allí se despidieron de mi tristemente, pues la presencia de la bandera tricolor disipa toda clase de visiones.

Quisiera llegar a la flecha del campanario de Strasburgo y enarbolar una bandera tricolor que flotara hasta Francfort. Creo que al extender esa bandera sobre mi querida patria y pronunciar mis verdaderas palabras de exorcismo, las viejas brujas huirían montadas en sus palos de escoba, la fría raza servil de las pieles de oso volvería a su tumba, se desharían los *golems*, el feldmariscal Cornelio Nepote volvería al sitio de donde salió, y la aparición se desvanecería para siempre.

## VI

Tan difícil como escribir la historia natural es escribir la historia de la literatura. En una ciencia como en otra no deben preocupar al historiador más que los más salientes fenómenos. El vaso de agua contiene todo un mundo maravilloso de animalículas que atestiguan la omnipotencia de Dios

con tanta evidencia como las bestias más enormes. Así también, el más breve almanaque de las Musas encierra un número de poetastros que, ante los ojos del aficionado son tan interesantes, como los elefantes de la literatura: ¡Dios es grande!

La mayoría de los historiógrafos de las bellas letras no hacen mas que convertir la historia de la literatura en una exposición de fieras en que todo está perfectamente rotulado, y en la que pueden distinguirse en jaulas separadas a los mamíferos épicos, las aves líricas, los autores dramáticos de agua dulce, los prosistas anfibios que escriben novelas, tanto marítimas como continentales, los moluscos humorísticos, etc. Otros, por el contrario, tratan dogmáticamente la historia de la literatura: empiezan por hablar de los sentimientos primitivos de la humanidad que se han formado y cultivado en las diferentes épocas y que han terminado por tomar forma artística. Estos señores comienzan *ab ovo* como los historiadores que hacen salir la guerra de Troya del huevo de Seda. Sistema ridículo, pues estoy seguro de que si éste hubiera servido para una tortilla, no por eso hubieran combatido con menor denuedo Héctor y Aquiles. Los grandes acontecimientos y los grandes libros no nacen por causas tan insignificantes: son productos de la necesidad. Quizá dependan de revoluciones celestes y broten en nuestro globo por influencias solares, planetarias o astrales.

Los hechos no son mas que los resultados de las ideas... Pero, ¿a qué se debe que en ciertas épocas algunas ideas se apoderan tan fuertemente de los hombres que cambien por completo su vida con sus alegrías y sus penas y reforman al mismo tiempo la expresión artística de su pensamiento, es decir, su estilo?

Puede ser que sea este el momento de escribir una astrología literaria y de explicar la aparición de ciertas ideas o de ciertos libros, según las constelaciones.

¿O es que la aparición de ciertas ideas responde a las necesidades momentáneas de los hombres? Buscan éstos siempre las ideas que legitimarán sus deseos presentes? Los hombres, en efecto, a juzgar por sus íntimos resortes, son todos doctrinarios. Siempre saben hallar una doctrina para justificar su renunciamiento o su codicia. En los peores días de ayuno en que la alegría es casi inaccesible, se inclinan ante el dogma de la abstinencia, confesando que las uvas de este mundo están muy verdes. Cuando llegan mejores tiempos y las gentes tienen a su alcance los bellos frutos de la tierra, entonces aparece una doctrina más risueña que reivindica todas las dulzuras de la vida y el derecho inalienable al deleite.

¿Nos acercamos a la muerte del mancebo cristiano, o alcanzamos ya la edad riente de la gloria?

¿De qué modo transformará el porvenir la alegre doctrina?

En el pecho de los escritores de una nación reside la imágen de sus destinos futuros, y un crítico que disecara a uno de nuestros recientes poetas alemanes, con un escalpelo afilado podría profetizar fácilmente, por el estado de sus entrañas, la suerte futura de Alemania.

Como un Calcas literario, tendría un verdadero placer en inmolar bajo mi crítica a algunos de nuestros poetas jóvenes, si no temieran descubrir en sus entrañas muchas cosas acerca de las cuales no quisiera pronunciarme en este momento. No se puede hablar de la nueva literatura alemana sin entrar en el terreno de la política. En Francia, donde los escritores tienden a apartarse del movimiento político más de lo debido, se puede juzgar a los hombres del día sin decir una palabra de los asuntos del día. En el otro lado del Rhin, los mejores autores se arrojan ciegamente en el movimiento político del que estuvieron por mucho tiempo alejados. Vosotros, los franceses, hace cincuenta años que peleais, y ahora ya estáis fatigados. Nosotros, alemanes, que hasta hoy llevábamos una vida sedentaria en nuestro gabinete de trabajo, ocupados en desarrollar sistemas de filosofía transcendental o a comentar librotos de la antigüedad, sentimos ahora el deseo de hacer un poco de ejercicio. La misma



razón, indicada anteriormente, me impide hablar, como merecería, de un autor del que la señora de Staël no habla más que superficialmente, y que después de los ingeniosos artículos de Philarète Chasles ha venido a ser preferente objeto de atención para el público francés. Me refiero a Juan-Pablo-Federico-Richter, llamado el *Unico*. Excelente denominación de la que ahora alcanzo la precisa y justa conveniencia, después de haber buscado inutilmente el lugar de la historia literaria en que pudiera hablarse de él. En sus comienzos era contemporáneo de la escuela romántica, sin que esto diga que estuviera relacionado con ella; más tarde, tampoco se puso en comunicación con la escuela artística de Goëthe. Se quedó aislado absolutamente porque, en oposición a esas escuelas, se entregó por entero a su época y su alma se sintió henchida de ella. Su corazón y su obra son lo mismo. Esta cualidad, esa unidad, se encuentra en la mayoría de los jóvenes escritores de la Alemania actual, que forma parte de la agrupación llamada *Joven Alemania*. No quieren ellos tampoco que haya diferencia alguna entre su vida y sus escritos, y no separan la política de la ciencia, el arte de la religión, y a un tiempo son artistas, tribunos y apóstoles.

Los llamo *apóstoles* porque no podría encontrar para ellos una designación más característica. De una creencia nueva sacan una pasión de la que los

escritores de la época anterior no tenían el menor presentimiento. Esta pasión, es la fe en el progreso, y esta fe ha nacido de la ciencia. Hemos medido los países, pesado las fuerzas de la naturaleza y considerado todos los medios de industria, y hemos deducido lo siguiente: Es tan grande la tierra, que cada cual tiene suficiente espacio para edificar la cabaña de su felicidad. Esta tierra puede alimentarnos a todos, si queremos trabajar, en vez de vivir los unos a expensas de los otros. Entonces será supérfluo predicar a los pobres la esperanza en el cielo para que no envidien la dicha de los ricos. El número de los que poseen esa fe y esa ciencia no es aun muy considerable, ciertamente. Mas ha llegado ya el momento en que los pueblos cuentan menos con el número de las cabezas que con el valor de los corazones.

He dicho como Juan Pablo precedió a los jóvenes escritores del progreso de Alemania en su tendencia política y social. Pero estos nuevos autores han sabido, conservando la tendencia práctica de Juan Pablo, prescindir de la confusión y de los giros grotescos de su estilo, que tan difícil es de apreciar. Para un cerebro francés clarividente y bien organizado es imposible concebir el estilo de Juan Pablo. El edificio de sus periodos está formado por cuartos tan estrechos, que cuando en ellos se encuentran dos ideas, corren el riesgo de empujarse. En

los techos, Juan Pablo cuelga toda clase de pensamientos, y en los muros adosa sus muebles, en cuyos cajones esconde sus sentimientos.

No hay escritor alemán que sea tan rico como él en el pensar ni en el sentir, pero todo lo malogra antes de estar maduro, y el caudal de su ingenio y de su corazón causa más extrañeza que deleite. Aquellos sentimientos o pensamientos que se elevarían como árboles gigantescos, si les dejara echar raiz, y extender sus ramas, hojas y flores, son arrancados del suelo cuando no son más que pequeñas hierbas o ínfimos gérmenes. Así, a veces, nos sirve un plato de legumbres con lo que debería llegar a ser una selva. Ello hace un manjar poco gustoso, pues todos los estómagos no pueden digerir tanto roble, tilo, abeto, cedro o palmera encipientes. Juan Pablo es poeta y también algo filósofo, pero es difícil llegar a ser menos artista que él en sus escritos. Ha dado vida en sus novelas a algunas figuras verdaderamente poéticas, pero estas creaciones arrastran consigo un cordón umbilical de longitud fabulosa en el cual se enredan y se agobian. En vez de ofrecernos sus pensamientos, parece ofrecernos la misma facultad de pensar, y asistimos a la formación material de sus ideas, a la acción cerebral de su espíritu. Entrega al lector más bien su cerebro que su pensamiento. Es el más alegre y al mismo tiempo el más sentimental de los escritores; el sentimentalis-

mo siempre le domina, y su risa se cambia de pronto en lágrimas. Esconde a veces su grandeza de alma bajo los andrajos de un mendigo, y después, como los príncipes de incógnito del teatro, se desabrocha la burda chamarra, y nos muestra como brilla en su pecho la principesca estrella.

En eso, Juan Pablo se parece al gran irlandés, con el que a menudo se le compara. Aun cuando se pierda en las trivialidades más groseras, el autor de *Tristán Shandy* sabe, por medio de sublimes transiciones, recordarnos su dignidad egregia, su noble estirpe, su parentesco con Shakespeare. Como Lorenzo Sterne, Juan Pablo enseña toda su personalidad con el mayor abandono, pero con cierto pudor, sobre todo en lo sexual. Sterne se presenta desnudo ante el público; Juan Pablo con los pantalones agujereados. Su desnudez es más ridícula que ideal. Sin razón han opinado los críticos que creen que Juan Pablo ha poseído sentimientos más hondos que Sterne, porque éste, en cuanto su *humour*, alcanza una altura trágica, cae sin transición en el tono más picaresco y cínico, mientras que Juan Pablo, en cuanto su chanza toma cariz serio y amargo, empieza a llorar poco a poco y deja sus lágrimas gota a gota. No; Sterne siente más profundamente que Juan Pablo y es más gran poeta. Tiene, como ya he dicho, la misma estirpe de Shakespeare, y también como él, ha sido educado en el Parnaso por las nobles da-

miselas de tan elevados parajes, las Musas. Mas, como todas las mujeres, le han mimado pronto excesivamente. Era el niño adorado de la pálida diosa de la tragedia. Un día, en un raptó de ternura cruel, le besó con furia y amor delirante el corazón que empezó a sangrar, y comprendió todos los dolores de este mundo. El tierno corazón del poeta empezó a henchirse de una inefable conmiseración, y entonces la más joven de las hijas de Mnemosina, la fresca diosa de la alegría, tomó en sus brazos al niño condolido. Quiso consolarle con sus risas y sus cantos, y le dió por juguetes su carátula y sus cascabels de locura, dejando en sus labios el beso más incitante, y le dotó de su ligereza, de su atolondramiento y de su estro desvergonzado. Y desde entonces el corazón y los labios de Sterne cayeron en desigual desacuerdo. Cuando su corazón está embarazado por las emociones más trágicas, al querer expresar sus más hondos dolores, siente con sorpresa que se escapan de sus labios las palabras mas alegres y jocosas. ¡Pobre Yorik!

## VII

En la Edad Media, el pueblo creía que en todo lugar en que se fuera a exigir un edificio, era menester inmolar alguna criatura viviente y teñir con su sangre la piedra fundamental, y esta precaución ha-

cía firme e inquebrantable a la obra construída. ¿Era la misma superstición pagana que se figuraba ganar los favores de los dioses con sus sacrificios sangrientos, o era una falsa interpretación de la doctrina cristiana lo que había hecho nacer aquel criterio acerca del poder maravilloso y santificativo de la sangre? Lo cierto es que aquella creencia sanguinaria reinaba por doquier, y en todos los cantos y tradiciones populares hallamos múltiples historias horripilantes de niños y de animales cuya sangre empapó los cimientos de las construcciones. Hoy, la Humanidad, tiene algo más de sentido común. No creemos ya en el poder maravilloso de la sangre, sea de un gentil-hombre o de un dios, y, por su parte, la mayoría no tiene fe mas que en el dinero. Mas, entonces, ¿en qué consiste la religión de hoy, en el dinero hecho Dios o en Dios hecho dinero? Sea como sea, el dinero es el único culto actual. Sólo el metal acuñado, a las hostias de oro y de plata atribuye el pueblo una virtud milagrosa. El dinero es el principio y el fin de todas las obras de los hombres de hoy, que cuando han de levantar un monumento, tienen buen cuidado de colocar en una hoquedad de la primera piedra algunas monedas de todas clases.

Como todas las cosas de la Edad Media, los edificios, tanto los de piedra como los del espíritu, el Estado y la Iglesia descansaban sobre una creencia en a virtud de la sangre; nuestras constituciones e ins-

tituciones de hoy no tienen más fundamento que el dinero. El culto sanguinario de la Edad Media era una superstición; la religión del dinero contante y sonante que hoy impera, es puro egoísmo. La razón destruyó el primero; el sentimiento aniquilará a la otra. Un día mejor será el fundamento de la futura sociedad humana, y todos los grandes corazones de Europa están inquietos por encontrar ya la nueva base.

Quizá fuera el asco a la religión del dinero lo que impulsó en Alemania a algunos poetas de la escuela romántica; llenos de leales intenciones, a buscar en el pasado un refugio contra el presente y favorecer la restauración de la Edad Media. A esta clase pertenecen los poetas de los que he hablado separadamente en estas páginas, después de tratar de la escuela romántica en general. A causa de su importancia histórico-literaria, y no por su valor intrínseco, he hablado primeramente y en detalle de los miembros de aquella pandilla, cuyo fin y esfuerzo eran comunes. Por ello advierto que nadie interprete mal mis intenciones si hablo tardía y sobriamente de Zacarías Werner, del barón de Lamotte-Fouqué y de Luis Uhland. El mérito de estos escritores exigiría que se les tratara en detalle y se le ensalzara con menos reservas que a aquellos de quienes he hablado. Zacarías Warner fué el único autor dramático de la escuela que ha visto puestas sus obras

en escena con aplauso del auditorio. El barón de Lamotte-Fouqué fué el único poeta épico de la escuela, cuyas novelas hayan interesado al público, y Luis Uhland es el único lírico de la escuela cuyas canciones hayan penetrado en las muchedumbres y perduren aún en boca de sus contemporáneas.

Estos tres poetas son superiores a Luis Tieck, a quien he alabado como a uno de los mejores escritores de la escuela, aunque el teatro haya sido la pasión favorita de este último, y aunque desde su infancia sólo se haya ocupado de los comediantes, y nunca ha sabido crear un drama que emocionase al público como los de Zacarías Werner, Tieck ha necesitado siempre un público íntimo, un patio de butacas familiar, en donde declamar sus versos personalmente, y obtenga los aplausos pretendidos. Mientras Lamotte-Fouqué era leído con igual deleite por la duquesa y la planchadora y brillaba como el sol de los gabinetes de lectura, Tieck era tan sólo la lámpara de una velada o de un té, en que los invitados olfatearan el aroma de la infusión y la poesía con una calma perfecta, ante la lectura de los cuentos y las novelitas de Tieck. Debía resaltar la fuerza de tal poesía, tanto más cuanto que contrastaba con lo insípido de la bebida. En Berlín, que es donde se bebe el té más anodino es donde Tieck ha podido pasar por un poeta de los más enérgicos. Mientras los *Lieder* de nuestro buen



Uhland retumban en bosques y valles y son vociferados en coro por los oscos estudiantes y musitados por las tímidas doncellas de ojos azules, ni un solo *Lied* de Tieck ha penetrado hasta nuestras almas y se ha grabado en nuestra memoria. El público no conoce ni un solo *Lied* del gran poeta lírico.

Zacarías Werner nació en Koenigsber, en Prusia, el 18 de Noviembre de 1768. La relación que tuvo con los Schlegel fué de simpatía, pero no personal. Alejado de ellos comprendió cuanto querían e intentaban e hizo todo lo posible para escribir en la misma tendencia que ellos; empero, no podía entusiasmarse sino muy parcialmente por la restauración de la Edad Media, y sólo ensalzó uno de sus aspectos, la jerarquía católica. La parte feudal de los tiempos viejos no ha podido conmover su espíritu tan poderosamente. Su compatriota T. A. Hoffman, en los *Cofrades Serapios*, nos ha dado acerca de ello una muy notable explicación. Cuenta que la madre de Werner estaba un poco chiflada y que durante el embarazo se figuro que era la madre de Dios y que iba a parir al Salvador del mundo. El espíritu de Werner, durante toda su vida, conservó la huella indeleble de aquella demencia religiosa. El más espantoso de los fanatismos religiosos reina en todas sus obras. Sólo está exenta de él una titulada *El 24 de Febrero*, que es reputada como uno de los productos más preciosos de nuestra literatu-

ra dramática. Más que ningún otro drama de Werner, ha excitado éste un grande entusiasmo. Las otras piezas han gustado menos a la masa popular, porque, a pesar de toda potencialidad dramática de poeta, ignoraba por completo los tradicionales conocimientos del teatro.

El biógrafo de Hoffman, el consejero Hitzig, también ha escrito la vida de Werner. Es un trabajo concienzudo, tan interesante para el psicólogo como para el historiador literario. Ultimamente me han contado que estuvo aquí, en París, y que le encandilaban mucho las lindas peripatéticas, de brillantes atavíos, que recorrían las galerías del Palais-Royal y que se chanceaban de su indumentaria y de sus modales cómicos. ¡Eran aquellos los buenos tiempos! Pero, ¡ay! Zacarías Werner ha cambiado como el Palais-Royal. La postrera chispa de placer se extinguió en el corazón del pobre hombre; se puso triste e ingresó en Viena en la Orden Liguria. Allí, en la catedral de la metrópoli, predicó contra la vanidad de los goces humanos; se habría dado cuenta de que todo era mentira en el mundo. El cinturón de Venus—decía—no es más que una serpiente venenosa y la grandona Juno, debajo de su blanca túnica, lleva unos pantalones de piel amarilla como los de los postillones. El padre Zacarías se mortificaba, ayunaba y predicaba contra las obcecaciones de los placeres mundanos. Maldita

sea la carne, decía en alta voz y con acento prusiano tan penetrante que hacía temblar a las estatuas de los santos en sus pedestales y reír a las modistillas vienesas. Además de esta novedad importante de la vanidad de las cosas, solía decir que él era un gran pecador. Observándole detenidamente podía verse que aquel hombre era consecuente consigo mismo, pues no hizo más que cantar primero lo que luego había de practicar. Los héroes de la mayoría de sus dramas son enamorados, llenos de monacal renunciamiento, ascetas voluptuosos que han descubierto en la abstinencia un refinamiento del placer y que espiritualizan su necesidad de goce por el martirio de la carne y que buscan en las maceraciones del misticismo religioso las beatitudes más terribles y que merecerían el nombre de santos taimados.

Poco antes de morir, Werner sintió que se despertaba en él otra vez el deseo de la composición dramática, y escribió su última tragedia titulada *La Madre de los Macabeos*. Con ella no trató de coronar con los pámpanos de la poesía romántica, la seriedad profana de la vida. Para tratar de aquella materia, escogía un tono sacerdotal, y campanudo, y unos ritmos solemnemente acompasados que se suceden lentamente como una procesión de Viernes Santo, acompañada de un toque de campanas. Es una leyenda de Palestina con la forma de las trage-

dias griegas. La pieza, aunque tuvo poco éxito entre los mortales, no por eso ha de ser menos apreciada por los ángeles del cielo.

Pero, el buen Zacarías murió al poco tiempo, en los comienzos de año 1823, después de haber errado durante cincuenta y cuatro años en esta tierra de pecados.

Descanse en paz y volvamos al segundo poeta del triunvirato romántico. Es este el excelente barón Federico de Lamotte-Fouqué, nacido en la marca de Brandeburgo hacia el año 1777 y nombrado profesor de la Universidad de Halle, en 1833. Antes de desempeñar la cátedra fué mayor al servicio del rey de Prusia. Es de los poetas heroicos cuya lira y cuya espada sonaron con mayor gloria en la mal llamada guerra de la libertad. Su triunfo es de mejor ley que el de los Tirteos contemporáneos. Es un verdadero poeta; la aureola de la poesía circunda su cabeza. Todavía hoy tiene lectores en los gabinetes de lectura; su público aun es grande, y Fouqué puede vanagloriarse de ser el único escritor de la escuela romántica, cuyas obras hayan agradado a las clases más bajas. Mientras en Berlín, en los tés estéticos, hacían la cruz al caballero venido a menos, una muchacha de maravillosa belleza, que hablaba de Fouqué con un entusiasmo encantador, confesaba ruborizándose que daría con gusto un año de vida a cambio de un beso del autor de la *Ondina*.

Yaquella muchacha tenía los labios más bonitos que he visto en mi vida.

¡Qué deliciosa poesía es la *Ondina*! Ella misma es un beso. El genio de la poesía besa en la frente a la primavera dormida. Esta entorna los ojos sonriendo, y las rosas se abren y los ruiseñores cantan. El perfume de las unas y el gorjeo de los otros revestidos de palabras, es lo que Fouqué ha llamado *Ondina*.

No sé si este cuento ha sido traducido al francés. Es la historia de una bella hada de las aguas que no tenía alma, y que si llega a adquirirla es porque se enamora de un hombre. Pero ¡ay!, con ese alma viene a conocer todos los dolores humanos; de buen esposo, el arrogante caballero se torna infiel; entonces, ella le da la muerte en un beso. Porque en este libro, la muerte no es otra cosa que un beso.

Puede considerarse la *Ondinia* como la musa de Fouqué. Aunque es inefablemente bella, sufre como nosotros; y cede a la misma carga de nuestras penas terrestres; ne se puede decir que sea realmente una ciatura humana. Nuestra época repudia a las hijas del aire y del agua, aún a las más bonitas; pide imágenes reales de la vida, y lo que más le repugna son esas lindas mujeres, fantasmas que se enamoran de los caballeros nobles. He aquí lo que ha ocurrido; esas tendencias retrógradas, esos elogios continuos en honor de la nobleza, la incesante glorifica-

ción de los buenos tiempos pasados y el eterno panegírico del feudalismo disgustaron a la postre a los sabios burgueses del público alemán, y se desdeñó un tanto al poeta rezagado. En cuanto al hecho, ciertamente aquella interesante cáfila de arneses, hacaneas, paladines, castellanas, donceles, ricos homes, enados; escuderos, monjes, trovadores y demás elementos de guardarropía, acabaron por fatigarnos. Como el ingenioso hidalgo de la Mancha, el pobre Federico de Lamotte-Fouqué se abismó cada vez más en sus libros de caballería, y perdió de vista las ideas del presente en medio de sus sueños del pasado. Aun sus mismos amigos tuvieron que apartarse de él con honda lástima.

En cuanto a las obras que el desventurado barón escribió en los últimos tiempos nadie puede leerlas. Los defectos de sus primeros ensayos están llevados a sus extremos. Los caballeros que creaba, aún en el mejor de sus períodos, no tenían más que hierro y sentimiento, y carecían de razón y de sentido común. Las mujeres no eran más que muñecas, cuya cabellera dorada descendía con gracia sobre el rostro de rosas. Como las novelas de Walter Scott, los cuentos de caballería de Fouqué recuerdan los enormes tapices de lana que atraen nuestras miradas por la abundancia de las figuras y la magnificencia del colorido. Los asuntos son: torneos, juegos de pastores, fiestas de iglesia, duelos, etc.; todo esto

está arreglado de una manera rica, variada y fantástica; pero es superficial y carece de sentido profundo. Tanto de los imitadores de Fouqué como en los de W. Scott, esa manía de pintar la indumentaria y el exterior, en vez de describir la naturaleza íntima de los hombres y las cosas, se manifiesta igualmente deplorable. Ese género fácil y trivial abunda hoy mucho en Alemania, tanto como en Inglaterra y Francia, y aunque esas composiciones no glorifiquen ya los tiempos caballerescos y traten asuntos modernos, su procedimiento es siempre el mismo, no toma más que lo occidental en los fenómenos de la vida, en vez de representar su esencia.

Nuestros modernos fabricantes de novelas, en vez del corazón humano, conocen sólo el ropaje de los hombres, sus vestiduras más o menos usadas. Muy distintos eran los antiguos novelistas, sobre todo, los ingleses: Richardson nos ofrece la anatomía de los sentimientos. y Goldsmith trata en moralista los impulsos del corazón de sus héroes. El autor de *Tristán*, Shandy nos revela lo más recóndito del alma, y nos permite echar una ojeada en sus abismos, sus paraísos, sus infiernos y sus cloacas, y después, de golpe, deja caer el telón. Nos ha permitido echar una ojeada al singular teatro, como el espectador en el patio de butacas; no ha faltado el alumbrado ni la perspectiva; y al creer contemplar lo infinito, hemos experimentado un sentimiento

ilimitado, inefable, ideal, como aquel que debe producir toda poesía verdadera. En cuanto a Fielding, él es quien nos conduce enseguida tras los bastidores, y nos muestra los coloretos con que se matizan los sentimientos, los resortes más groseros, las acciones más delicadas, el polvo sulfuroso y la colofona que proyectarán los relámpagos del entusiasmo, y el mazo que descansa apaciblemente junto al bombo, al que después golpeará con tormentoso estruendo. En una palabra, nos muestra todo el mecanismo interior, toda la gran mentira por la cual los hombres nos parecen distintos de lo que son y por la que perdemos toda la alegre ilusión de la vida. ¿Y para qué poner a los ingleses de ejemplo, cuando Goëthe, en su *Wilhelm Meister*, nos ha dejado el mejor modelo en novela?

El número de las novelas de Fouqué es considerable; es uno de los escritores más fecundos. *El anillo encantado* y *Teodolfo de Islandia* merecen sobre las demás una mención honorífica. Sus dramas en verso, que no están destinados a representarse, contienen grandes bellezas. Sobre todo, *Sigurd, matador de dragones*, que es una obra llena de audacia, donde los sagas heroicos de la antigua Escandinavia están reflejados con todo su acompañamiento de gigantes y brujos. El personaje principal del drama. Sigurd, es una creación monstruosa. Este héroe es fuerte como una roca de Noruega e impetuo-



so como el mar que la circunda. Tiene tanto arrojo como cien leones y el mismo ingenio que un par de asnos.

Fouqué ha compuesto también algunos *Lieder*. Son la gentileza misma; tan ligeros, abigarrados, brillantes, graciosos y munudos, que podría llamarlos colibrís líricos.

Pero el verdadero poeta de los *Lieder* es Luis Uhland, nacido en Tubingen en 1787, y que ahora vive en Stuttgard ejerciendo la abogacía, Este escritor ha hecho un libro de poesías, dos tragedias, un tratado acerca de *Walter von der Vogelweide* y otro sobre los trovadores franceses. Son dos pequeñas monografías que denotan serios estudios de la Edad Media. Sus tragedias se llaman *Luis el Bávaro* y *Ernesto de Suabia*. No he leído la primera, y no me han hablado de ella como de la mejor. La segunda contiene bellezas de primer orden, encanta por la nobleza de los sentimientos y la dignidad de sus tendencias. Trae un dulce céfiro de poesía que no se encuentra en las obras que tantos aplausos cosechan en escena. El asunto del drama, es la vieja fidelidad germánica, que aparece más fuerte que un roble, retadora de todas las tormentas. En la lejanía, apenas patente, florece un amor alemán cuyo perfume, dulce como el de las violetas, penetra en el corazón con más intimidad que fuerza. Este drama, o mejor dicho, esta poesía, tie-

ne pasajes que pueden contarse entre las perlas de nuestra literatura. Sin embargo, el público de los teatros acogió el drama con indiferencia, o, mejor dicho, lo desechó. No quiero censurar con demasiada crudeza al buen público de la sala que quiere ciertas satisfacciones para sus gustos y se las pide al poeta. Las producciones de un autor no deben responder a las simpatías de su propio corazón, sino a las exigencias del público. Este último se asemeja en todo al buduino hambriento que, en medio del desierto, cree que el saco que halla está lleno de guisantes; le abre apresuradamente y ¡ay! encuentra que son perlas. El público devora con voluptuosidad los guisantes secos del señor Raupach y las habas de la señora Birch-Pfeifer, pero no le gustan las perlas de Uhland.

Como es muy probable que en Francia se ignore quién es la señora Birch-Pfeifer y el señor Raupach, debo advertir que estos dos autores forman una pareja divina, como Diana y Apolo, y son los dioses más venerados en nuestros templos de arte dramático.

El señor Raupach es tan digno de ser comparado a Apolo como la obesa y desgarbada señora Birch-Pfeifere, de aspirar al título de Diana. En cuanto a su posición social, esa Febea tudesca es actriz del teatro Imperial de Viena, y Febo-Raupach desempeña en Berlín el cargo de poeta del teatro de Su Ma-

jestad el Rey de Prusia. La primera ha escrito ya una gran cantidad de dramas, en los que representa ella misma los principales papeles. Debo exponer un hecho que parecerá increíble a los franceses, y es, a saber, que la mayoría de nuestros actores son poetas y se hacen las obras ellos mismos. Se dice que ha sido Luis Tieck el que ha ocasionado este siniestro. El ha sido el que ha hecho observar que los comediantes pueden trabajar mejor en una pieza mala que en una buena. Basándose en el primer axioma, los señores actores se apresuraron a tomar la péñola y escribieron a porrillo dramas, comedias y tragedias. Muchas veces es difícil discernir si el comediante ha escrito mal la pieza con toda intención—para trabajar bien—, o si interpretaba mal en la obra de su composición para hacernos creer que era buena. El comediante y el poeta que hasta entonces habían tenido relaciones de buenos colegas (aproximadamente, como el verdugo y el paciente), se hicieron abiertamente una guerra enconada. Los actores procuraron expulsar por completo de los teatros a los poetas con el pretexto de que no tenían noción de las exigencias de las tablas, ni de los efectos dramáticos y golpes de teatro, y que, tan sólo ellos, los actores, que habían aprendido esas cosas con la práctica, sabían cómo había de armar y traer el triunfo de una obra. Los cómicos, o mejor dicho, los artistas dramáticos, que es como gustan llamar-

se preferentemente, preferían trabajar en sus propias piezas o en la de uno de sus compañeros artistas. Ciertamente aquellas obras respondían a todas sus exigencias; en ellos encontraban sus trajes favoritos, su poesía color de sangre, sus ingenuidades, sus llamadas a escena, sus gestos tradicionales, su afectación remilgada y todo su atractivo de farsante, es decir, un lenguaje que sólo se habla en las tablas, unas flores que no crecen mas que en tierra falaz, unos frutos que no maduran mas que al calor de las candilejas, una naturaleza que si no está animada por el aliento de Dios, lo está por el del apuntador (1), un furor que sólo hace temblar las bambalinas, una dulce melancolía con acompañamiento de flautas, una inocencia embadurnada y el abismo que abre ante los pies criminales sentimientos de alquiler, risas agudas, descabellados sollozos, charangas, etc., etc.

De esta manera, en Alemania los actores se han emancipado de los poetas y aún de la poesía Sólo permiten a mediocridad que les pise el terreno, y velan cuidadosamente por que ningún verdadero poeta se deslice en su campo bastardeando su espíritu. Por durísimos trances ha tenido que pasar el

---

(1) *Le soufflé du souffleur (soplo del apuntador)*. El donaire del juego de palabras sólo es posible en francés (N. del T.).

señor Raupach antes de afianzarse en el teatro. Y aún ahora, los señores comediantes le vigilan, y cuando por casualidad escribe un trozo que no está del todo mal, le obligan a que componga en seguida una docena de piezas miserables, so pena de sufrir el ostracismo dramático. Quizá os sorprenda la palabra «docena», pero os aseguro que no envuelve exageración alguna. Positivamente ese hombre puede escribir cada año una docena de dramas. Su fecundidad es de admirar. Pero como a Jantjen de Amsterdam, es ilustre prestidigitador cuando le admiramos en sus alardes de destreza, no es por sus hechizos, sino por su celeridad.

Una asociación de ideas, hija del contraste, me ha detenido, hablando del señor Raupach y de la señora Bisch-Pfeifer, cuando quería tratar de Ulhaud. Aunque la divina pareja, no pertenezca a la verdadera literatura.—Diana menos aún que Apolo,—forzoso me fué hablar de ella, puesto que representa al mundo dramático de ahora.

Estoy en un brete. No puedo hacer mención de las poesías de Luis Uhland, sin hablar de ellas con cierta latitud. y por otra parte, estoy en una disposición de espíritu que no es de ningún modo favorable a ese empeño.

El silencio, en este trance sería interpretado como seña de mala voluntad o cobardía, y la honrada y leal franqueza como falta de caridad. Ciertamente,

los sectarios fanáticos de la *musa* de Uhland y los vasallos de su gloria no se quedarán satisfechos del entusiasmo que tengo hoy a mi disposición. Les ruego tomen en consideración el tiempo y el lugar en que escribo estas páginas. Hace veinticinco años, era adolescente y entonces se hubiera alabado con entusiasmo frenético al excelente Uhland. Entonces apreciaba mejor sus cualidades que estaban al nivel de mi inteligencia juvenil. Después ¡cuántas cosas han acontecido: Aquello que me parecía tan bello, aquel mundo feudal y sacerdotal; los pares que daban grandes estocadas, los peregrinos de los santos lugares, los torneos, los cariñosos escuderos, los honestas azafatas, los belicosos escandinavos, los trovadores, las monjas y los frailes, los subterráneos pavorosos, los renunciamientos de amor, el suave tintineo de las campanas y las lamentaciones melancólicas, me ha molestado después. En otro tiempo me gustó mucho. Cuántas veces, en las minas del castillo de Dusseldorf, me he sentado y he declamado esta bella composición de Uhland:

Junto al palacio real  
pasaba el galán pastor.  
Desde sus altas almenas  
la hija del rey le vió  
y le dijo estas palabras:  
—Contigo bajara yo  
donde pacen tus corderos  
y crece la roja flor.

El mancebo le responde:

—Baja, y así veré yo  
la blancura de tus brazos  
de tu cara el arrebol.  
Después de aquella mañana  
todos los días pasó  
para ver a su adorada  
y suspirarle su amor.

—Dios te guarde, hija de rey,  
a quien dí mi corazón.

Y la princesa responde:

—Gracias, mi galán pastor.

El invierno ya se ha ido  
la primavera volvió.  
Llamó el mancebo a la infanta  
pero nadie apareció.

—Dios te guarde, hija de rey,  
que tienes mi corazón.

Y le respondió un espíritu

—Adiós, mi galán pastor,

Cuando estaba sentado en las ruinas del viejo castillo y declamaba mi romance, he oído muchas veces a las ondinas del Rhin, que corre al lado, parodiar mis palabras, suspirar y gemir sobre las aguas con un *pathos* burlón:

Adiós, mi galán pastor.

Yo no me dejaba intimidar, por las diabluras de las ninfas del Rhin, aun cuando se echaban a reir en los mejores pasajes de Umland. Atribuía a mi mismo aquellas carcajadas, sobre todo cuando caía

la noche y tenía que cantar en voz alta para ahuyentar el miedo misterioso que me producían las viejas ruinas. Había oído decir en mi infancia que por la noche ambulaba en tal sitio una mujer sin cabeza. Me parecía oír cerca de mí el susurro de su largo vestido de seda, y mi corazón latía con violencia... He ahí el lugar y el tiempo en que era entusiasta de las poesías de Uhland. Aquel mismo libro de versos está ahora entre mis manos, pero como han transcurrido veinte años, y he visto y oído mucho, aunque crea todavía que existen muchas mujeres sin cabeza, las antiguas apariciones nocturnas no me producen ningún efecto. Vivo en el boulevard Montmartre, que es donde vienen a romper las olas más agitadas del día, y se oye vociferar a las pasiones más modernas. Aquí todo chilla, retumba y ruge. Se toca el tambor, la guardia nacional corre a pasó de carga, y todo el mundo habla francés. ¿En tal lugar puede leerse a Uhland? Repito para mis adentros, por tres veces, el final de la precedente poesía. Pero ya no siento la inefable melancolía que se apoderaba de mí cuando el lindo pastor que ignora la muerte de la princesa exclama con voz quejumbrosa: «Dios te guarde, hija de rey...» Y la lúgubre voz del espíritu le responde:

**Adiós mi galán pastor.**



Quizá se haya enfriado mi entusiasmo para esa clase de poesía, desde que tengo experiencia de que hay amores más dolorosos que el amor de aquel que no posee jamás el objeto amado a que le pierde para siempre. Se sufre más cuando el objeto amado reposa día y noche en nuestros brazos, y sabe atormentarnos a todo momento con una obstinada oposición, y continuos caprichos, hasta el día en que el pobre corazón rechaza a la preferida, y nos vemos obligados a conducirla al patio de las Mensajerías, y ayudarla a subir a la diligencia con rumbo a su país.

«Adiós, linda hija de rey.»

Sí, más dolorosa que la separación por la muerte es la separación por la vida, como cuando la bienamada, por un loco empeño insiste en ir a un baile, al que ningún joven alemán digno osaría acompañarla y ataviada con vestido descotado y de mil colores, rizado el pelo, toma el brazo del primero que llega y nos vuelve la espalda:

«Adiós, mi galán pastor.»

Quizá le haya pasado a Uhland como a nosotros; sus inspiraciones han debido cambiar, y puede decirse, que ya no ha vuelto a hacer más poesías. No creo que esa hermosa alma de poeta haya sido dotada tan menguadamente por la naturaleza para no

haber tenido más que una primavera. No, mejor me explico el silencio del señor Uhland por la oposición que las inclinaciones de su musa encontraban en las exigencias de su postura política. El poeta elegíaco que sabía cantar en bellas romanzas y baladas el pasado católico-feudal, el Ossean de la Edad Media, ha venido a ser en la Asamblea de los Estados de Wurtemberg, un celoso defensor de los derechos del pueblo, un atrevido tribuno de la igualdad civil, y de la libertad. Uhland ha probado la pureza y la buena ley de sus sentimientos democráticos y protestantes, por los sacrificios que por ellos ha hecho. Sí, en otro tiempo mereció los laureles del poeta, ahora merece la corona de roble de la virtud cívica. Pero, precisamente por ser tan leal y convencido de los derechos del presente, no podía ya entonar con el entusiasmo de ayer la vieja canción del tiempo pasado, y como su Pegaso era un brioso corcel que gustaba de caracolear en lo pretérito, y se encabritaba o no se movía cuando se trataba de avanzar en la vida moderna, el bueno de Uhland ha puesto pie en tierra, y sonriente ha mandado desensillar y conducir a la cuadra a su cabalgadura. Allí está, y como su famoso compañero el caballo de Bayard, posee todas las cualidades y un solo defecto: el estar muerto.

Dícese que ojos expertos han percibido hace tiempo que el magnífico corcel con sus gualdrapas ador-

nadas de escudos y penachos no siempre estuvo en armonía con el jinete andante, que en vez de bota alta y espuelas de oro, calzaba zapatos con hebillas de hierro, como un buen burgués de Tubingue, y cuya cabeza, en vez de casco, llevaba un birrete de doctor en Derecho. Dicen haber observado que Uhland no ha podido nunca ponerse completamente de acuerdo con su tema, que no llega a ofrecer en toda su punzante verdad el aspecto de la Edad Media ni sus sonidos ingenuos y potentes hasta la crudeza y que, por el contrario los descompone en una melancolía enfermiza, ablanda los acentos<sup>s</sup> enérgicos y heroicos de las tradiciones populares del Norte, para que sean más tolerables al gusto del público moderno. Ciertamente, cuando se fija la atención en las mujeres de Uhland, se ve que son bellas sombras, claros de luna hechos carne, que tienen leche en las venas y lágrimas dulces en los ojos, es decir, lágrimas sin sal. Así los caballeros de Uhland tienen un perfume más sentimental para los olfatos delicados de hoy que los antiguos campeones germánicos que llevaban vestidos de hierro, comían mucho y bebían más.

Todo esto no constituye un reproche. Uhland nunca quiso presentar a la verdadera Alemania de antaño; ha querido, tan solo, encantarnos con una reproducción tan superficial como inofensiva, y así deja que todas esas imágenes se reflejen en el espejo

crepuscular y tierno de su espíritu. Ello da a sus poesías un encanto particular, y quizá le haya valido el afecto de muchos hombres de temperamento dulce y bueno. Los cuadros de lo pretérito deleitan siempre, por muy descolorida que esté su pintura; aun los hombres que tienen preferencia por la vida positiva, siempre conservan secretas simpatías por las leyendas antiguas. Esas voces llegan a nosotros como cantos de espíritus y nos conmueven singularmente con el mas débil de sus ecos. Se comprenderá fácilmente que las baladas y romanzas, del excelente Uhland hayan tenido acogida tan favorable, no solamente cerca de los patriotas de 1813, de los mancebos soñadores y de las muchachas enamoradas, sino también cerca de las más robustas organizaciones que aspiraban a una nueva vida.

He añadido a la palabra patriota la fecha de 1813, para distinguir a los de ayer de los de hoy. Estos antiguos patriotas deben recibir de la musa de Uhland el más dulce goce, pues una gran parte de sus poesías está impregnada del espíritu de una época en que aquellos brillaban en todo el esplendor de la juventud y florecían sus esperanzas primaverales. La simpatía hacia las poesías de Uhland fué transmitida a los correligionarios, y la cesión de un ejemplar de poesías uhlandesas era una obra de patriotismo para los jóvenes dedicados a los ejercicios

gimnásticos, fundados entonces por el galófono Jaher para regenerar lo físico de la nación alemana. En Uhland encontraban poesías tan bellas en su género, que Max de Schenkendorf y Ernest Morik Arndt no hubieran llegado a hacerlas mejor. Y, en efecto, ¿cuál es el nieto de Arminio y de la rubia Thusnelda, que no se sienta animado por esta canción de Uhland?

«*¡Siempre adelante! Rusia ha lanzado el grito de la dignidad. ¡Adelante!*

»*Prusia la ha oído con gusto, y repite: ¡Adelante!*

»*¡Alzate, Austria poderosa! Haz como las demás: ¡Adelante!*»

«*¡En pie, Sajonia vieja! ¡Siempre adelante, cogidos de las manos! ¡Adelante!*

»*¡Imitadlas, Hesse y Baviera! ¡Suabia y Franconia, id al Rhin! ¡Adelante!*

»*¡Dios te salve, Confederación helvética! ¡Alsacia, Lorena y Borgoña! ¡Adelante!*

»*¡Adelante, España e Inglaterra! ¡Dad la mano a nuestros hermanos! ¡Adelante!*

»*¡Adelante! ¡Viento propicio y puerto próximo! ¡Adelante!*

»*¡Adelante! He aquí el nombre de vuestro general. ¡Adelante, valerosos vencedores, adelante!*

El general a que alude esta canción es el famoso Blücher.

Repito que la generación de 1813 encuentra en las

poesías de Uhland el espíritu de su tiempo conservado preciosamente, y no tan sólo por su política, sino hasta por sus tendencias morales y estéticas. Uhland representa a todo un período que se resume en su nombre, ya que todos los demás representantes han caído en el olvido. El tono de los *Lieder*, de las baladas y romanzas de Uhland es el tono de todos sus contemporáneos románticos, algunos de los cuales han llegado a hacer cosas que, si no están mejor, por lo menos igualan a las suyas. El les aventaja más por la forma que por el valor poético. ¡Cuán excelente poeta es, por ejemplo, el barón de Eichendorf! Las poesías que ha intercalado en su novela *Presentimiento y realidad* no difieren en nada de las mejores poesías de Uhland. Tan sólo puede apreciarse más lozanía y limpidez verídica en las poesías de Eichendorf. Justino Kerner, casi desconocido, también merece una mención honorífica. Ha compuesto los *Lieder* más encantadores. Es un compatriota de Uhland. Citemos también a Gustavo Schwab, poeta algo más célebre, que también florece en la bella Suabia, y que todos los años nos envía la fragancia de sus lindas poesías. Tiene un talento particular para hacer baladas, y con tal forma ha cantado las leyendas del país con el más feliz de los efectos. También debe citarse a Wilhem Müller, que nos fué arrebatado por la muerte en la plenitud y serenidad juveniles. En la imitación de

los cantos populares marcha al unísono con Uhland y hasta me parece que en ese terreno ha tenido más aciertos y le ha aventajado en la verdad de expresiones. Si se hubiera inspirado más hondamente en el espíritu de los viejos cantos populares, no hubiera tenido que imitar lo exterior en forma. Apreciamos en él un manejo más fácil de las transiciones y una sobriedad más honesta en la imitación de los giros viejos y de las expresiones arcaicas. Recordemos al difunto Wotzel, olvidado hoy. También tiene alguna afinidad con Uhland, al que aventaja en dulzura y efusión íntima en varias poesías que he leído. Esas poesías, mitad flores y mitad mariposas, están desparramadas con todo su perfume y atolondramiento de algunos almanaques que Brockhans publica con el título de *Urania*. Es muy fácil comprender que Clemente Brentano haya compuesto *Lieder* en el mismo tono y con los mismos sentimientos que Uhland. Han bebido en la misma fuente—los cantos populares—, y dan a beber lo mismo; sin embargo, el vaso, la forma, está mejor labrado por Uhland. No debiera hablar de Adalberto de Chamisso. Aunque fué contemporáneo de la escuela romántica y tomó parte en sus movimientos, su corazón se ha rejuvenecido tanto en estos últimos tiempos, que ha encontrado asuntos modernísimos y se ha hecho valer como uno de los poetas más originales de ahora; puede decirse que pertenece más a

Alemania nueva que a la vieja. Pero en su primera manera poética sopla el mismo hálito de las poesías de Uhland, igual tono, color y perfume; la misma melancolía y las mismas lágrimas. Quizá sean más conmovedoras las de Chamisso, porque brotan de un corazón más recio, como una fuente de unas rocas.

Las poesías que Uhland ha compuesto en metros meridionales son semejantes a los sonetos, asonancias y *ottaverimes* de sus compañeros de la escuela romántica, y es imposible distinguirlas ni por la forma ni por el fondo. Pero, como ya he dicho, casi todos sus contemporáneos cayeron en el olvido. No los encontramos sino buscándolos en colecciones de las que ya no se habla, como, por ejemplo, la *Floresta de poetas*, la *Peregrinación de los Chantres* en algunos Almanagues de las Musas editados por Tieck y Fouqué, sobre todo en la *Soledad consoladora* de Achim de Arnim, y en la *Varita adivinadora*, redactada por Enrique Stranbe y Rodolfo Christiani, en los periódicos viejos, y ¡Dios sabe dónde más!...

Uhland no es el padre de una escuela como Schiller o Goethe, o algún otro de cuya individualidad salía un acento particular que halló un eco en las poesías contemporáneas. Uhland es el padre de aquel que dió un matiz a la escuela, matiz que encontró en las obras de los poetas antiguos a los que



exhumó cuidadosamente. Sin embargo, como compensación de esa falta de originalidad, Uhland presenta una porción de buenas cualidades que siempre serán estimables. Es el orgullo de la Suabia feliz, y a todo hombre que sepa el alemán, le deleitará esa noble alma de poeta. Como él representa la mayor parte de los líricos de la escuela romántica, en el nombre de Uhland podemos amar y venerar a todos. Y a él le amamos más a medida que entra en los dominios de lo pasado.



## LA LEYENDA DE FAUSTO

M. Lumley, director del Teatro de la Reina, de Londres, me había rogado que escribiera un baile para su escenario; para complacerle en su deseo, he compuesto el siguiente poema, que no ha sido representado, primeramente porque la temporada para la que estaba destinado se nutrió con los éxitos del fabuloso ruiseñor de Suecia, y en el mismo teatro una nueva exhibición era supérflua, y después, porque el director del cuerpo de baile, sin duda por espíritu de cuerpo, hizo surgir, con toda la mala intención imaginable, obstáculos y demoras sin fin. El día en que tuve el gusto de entregar a Lumley el manuscrito de mi poema, charlamos, mientras tomábamos el té, del espíritu de la leyenda de Fausto y de qué manera le había concebido; el ingenioso empresario me encargó la redacción de los principales detalles de nuestro diálogo con el fin de enriquecer después el libreto que deseaba ofrecer al público la noche del estreno. Para corresponder a su invitación he escrito la carta que podrá leerse a continuación, y que dirigí al señor

Lumley, tratando tanto del Fausto histórico como del Fausto místico, y como en ella sólo doy indicaciones insuficientes, no puede prescindir de ofrecer en su somero resúmen el resultado de mis investigaciones en cuanto atañe al origen y desarrollo de la leyenda de Fausto.

No es, ciertamente, la leyenda de Teófilo, senescal del obispo de Aldama, en Sicilia, sino un viejo drama anglo-sajón acerca de esa leyenda, lo que debe ser considerado como fundamento de la fábula de Fausto. En el poema de Teófilo, poema en bajo alemán que poseemos aún, se observan arcaísmos sajones o anglo sajones, palabras petrificadas, locuciones fósiles, prueba cierta de que este poema no es más que una imitación de un original más antiguo perdido en transcurso del tiempo. Ese original debió existir después de la conquista de Inglaterra por los normandos, pues ha sido manifiestamente imitado por el poeta francés Rutebenf, y ha aparecido en el teatro bajo la forma de un misterio del que Carlos Magnin ha hablado detalladamente hace unos siete años, en el *Diario de los Sabios*. Cuando el poeta inglés Marlowe escribió su Fausto, el misterio del trovador Rutebenf no le fué inútil. Marlowe sacó la leyenda análoga del brujo alemán de una vieja historia de Fausto, ya traducida al inglés, y la revistió de aquella forma dramática que le había sugerido el misterio francés, conoci-

do también en Inglaterra. El misterio de Teófilo y el antiguo libro popular de Fausto son los dos elementos de donde ha salido el drama de Marlowe. El héroe de ese drama ya no es como en el misterio de Teófilo, un personaje en ardiente rebeldía contra el el cielo, un ser que, seducido por un mago y con objeto de asegurarse el goce de los bienes terrenales, vende su alma al diablo, y a pesar de ello se salva por la gracia de la madre de Dios, que extingue el pacto fatal en el fondo del infierno. El héroe de la pieza es él mismo, un mago; en él como en el nigromante del libro de Fausto se resúmen todas las tradiciones de los brujos precedentes, cuya ciencia expone ante las más ilustres compañías, y como esto sucede en tierra protestante donde no puede estar la madre de Dios, la liberadora, el diablo, al final del drama, arrebatada despiadadamente al hechicero. Los teatros de polichinelas que florecían en Londres, en tiempos de Shakespeare, y que se apoderaban enseguida de las obras aplaudidas en los grandes teatros, debieron dar un Fausto según el modelo de Marlowe, ora parodiando el drama original de una manera más o menos seria, ora haciéndoles refundir por el autor en persona para satisfacer el punto de vista de su público. Tal es el Fausto de polichinelas que pasó al continente desde Inglaterra, atravesó los Países Bajos, recorrió Alemania en barracas de feria, y allí, traducido en tor-

pe dialecto y cargado con groseras payasadas, hizo las delicias de las clases inferiores. Muy diferente entre sí son esas versiones elaboradas en el transcurso de los siglos por los improvisadores; más lo que ellas guardaban de esencial, no ha sufrido alteración notable, y a una de estas comedias de polichenelas representadas en Estraburgo en el rincón de una calle, en presencia de Goëthe, debió éste la forma y el fondo de su obra maestra. Esto se hace visible, sobre todo en la primera y fragmentaria edición del *Fausto* de Goëthe; en ella no está aún la introducción, que fué tomada de *Sakuntala*, ni el prólogo, compuesto más tarde a imitación del libro de Job. No está encubierta la simplicidad de las obritas de polichinelas, y no hay razón suficiente para creer que el autor ha conocido los viejos libros originales de Spiess y de Widmann.

Tal es el desarrollo de la fábula de Fausto desde el misterio de Teófilo hasta Goëthe, a quien debe su actual popularidad. Abraham engendró a Isaac, Isaac engendró a Jacob, y éste a Judá, en cuyas manos quedará el cetro para siempre. En las letras como en la vida, cada hijo tiene un padre, pero al padre no se le conoce siempre, y a menudo, aun conociéndole, se reniega de él.

Gabinete de estudio, vasto, abovedado y oscuro. Estilo gótico. A lo largo de las paredes, hay muchos armarios llenos de librotos, instrumentos de

astrología y alquimia, globos terrestres y celestes, configuraciones planetarias, hornillos, retortas, tubos de vidrio, preparaciones anatómicas, esqueletos de hombres y de animales y otros muchos aparatos herméticos.



## ACTO PRIMERO

Dan las doce de la noche. Junto a una mesa cubierta de libros y de utensilios de nigromancia, está sentado el doctor Fausto en un sillón de respaldo grande. Su indumentaria es la de los doctores alemanes del siglo xvi. Después de algunos momentos, se levanta y va con paso incierto hacia un armario al que está unido un grueso in-folio por medio de una cadena; abre una cerradura y deja sobre la mesa el pesado grimorio que apenas puede sostener. Ese libro es *La Llave del Inferno*. El ademán y los movimientos del sabio denotan una mezcla singular de rigidez y de denuedo, de torpeza y de orgullo doctoral. Después de haber encendido algunas antorchas y trazado algunos círculos mágicos en el suelo, abre el formidable volúmen, y sus gestos expresan el estremecimiento involuntario que le causa la conjura infernal. La estancia se oscurece, y la surcan muchos relámpagos, retumba el trueno, y del entarimado que se abre con estruendo, surge, llameante, un tigre rojo. Ante aquello, Faus-

to no experimenta el más leve temor; se dirige al mónstruo inflamado y con una mirada de desprecio parece darle orden de desaparecer. En seguida, la aparición se hunde bajo tierra. Nueva evocación. Rayos y truenos espantosos. Del boquete del suelo, sale una serpiente monstruosa que se agita doblándose y desdoblándose mientras vomita llamas. Con desdén va Fausto hacia ella; el sabio encoge los hombros, rie y se burla del espíritu del infierno, al que juzga impotente para presentarse bajo forma más temible. La serpiente, a su vez, desaparece. El doctor repite la evocación con un ardor creciente; de pronto, las tinieblas se disipan, innumerables luces alumbran la habitación; en vez de truenos, se oye la mas alegre y retozona música de baile. De la tierra entreabierta, como de una cesta de flores, sale una bailarina en traje de mallas, que revolotea de un lado a otro con muchas piruetas insulsas.

Fausto parece sorprendido de que Mefistófeles, el espíritu evocado, no haya podido encontrar una forma más infernal que la de una bailarina; acaba, sin embargo, por sentirse halagado con tan risueña y graciosa aparición; con aire acompasado, le hace una solemne reverencia. Mefistófeles, o mejor dicho Mefistófela—así llamaremos de aquí en adelante al maligno convertido en mujer—le devuelve la reverencia, parodiándola y empieza a brincar con coquetaría alrededor del sabihondo. Lleva en la mano



una varita mágica que todo cuanto toca se metamorfosea de la manera más regocijante, pero sin que su forma primitiva desaparezca enteramente; las constelaciones planetarias se colorean con la luz interior, los fetos de los freseos se convierten en aves de pluma multicolor, los mochuelos cogen con el pico brillantes girándulas. Brillan súbitamente sobre los muros muchos objetos espléndidos, espejos venecianos, bajorelieves antiguos, variadas obras de arte, un verdadero caos fantástico donde a veces estalla una inaudita magnificencia; todo ello forma un inmenso y prodigioso arabesco. La bella Mefistófela quiere hacer pacto de alianza con Fausto; el doctor vacila, y rehusa firmar el pergamino que le presenta con el compromiso preparado que sólo espera que se estampe su nombre. Quiere él que ella le enseñe a los altos dignatarios del imperio infernal; al punto, salen del suelo los príncipes de las tinieblas. Son mónstruos con cabezas de animales, naturalezas híbridas y fabulosas, grotescas y terribles a la vez, portadoras de cetros en las garras y coronas en las cervices. Fausto es presentado por Mefistófela, presentación que se hace con toda etiqueta. Las majestades infernales, con ademanes ceremoniosos empiezan su danza pesada y grosera, pero Mefistófela les toca con su varita; las horribles envolturas caen transformándose los mónstruos en gentiles bailarinas que aligeran el paso agitando

guirnaldas de flores. Fausto se alegra de tal metamorfosis, aunque no le parece encontrar en los lindos diablillos lo que necesita para satisfacer su gusto. Mefistófela que adivina su pensamiento, maneja la varita, y en un espejo que acaba de aparecer el muro, se ve la figura de una mujer con vestido de corte y corona ducal. Al verla, Fausto se deshace en manifestaciones admirativas. Se acerca a la imagen agradable con muestras de viva ternura y ardiente deseo. La imagen, que se mueve respira; le rechaza con desdén; él se arrodilla humildemente ante ella. Pero el ruego es vano, le rechaza de nuevo, y sus gestos testimonian más significativamente un desprecio humillante.

Entonces, el pobre doctor dirige hacia Mefistófela sus miradas suplicantes; ésta le responde con un encogimiento de hombros. Blande su varita y la varita y la tierra se abre; de su grieta brota un mono horrible que obedeciendo a una muestra de impaciencia de Mefistófela, desaparece al punto para reaparecer al instante bajo la forma de un hermoso y esbelto bailarín que empieza con un brinco a ejecutar vulgares trenzados de pies. El galán se acerca a la imagen viviente, y a las galanterías que le dirige con suficiencia empachosa, la dama responde con la más encantadora de las sonrisas y al fin, le tienden los brazos con una expresión de languideciente deseo, y se deshace en demostraciones de ter-

nura. Al ver aquello, Fausto, es presa de la desesperación y la rabia. Mefistófela se apiada de él, y golpea con su varita al dichoso bailarín, que restituido súbitamente a su calidad de mono, se vuelve al abismo, dejando en tierra su espléndido disfraz. Enseguida, Mefistófela presenta de nuevo el pergamino a Fausto; éste, sin resistencia alguna se abre una vena del brazo y firma con su sangre el pacto fatal por el que renuncia a todas las felicidades eternas de la vida celeste a cambio de asegurarse los goces temporales de este mundo. Arroja lejos de sí el grave y honesto hábito doctoral y se adorna con los oropeles maléficos abandonados por el bailarín. Al mudarse de vestido, como lo hace con gran torpeza, todo el cuerpo de baile acude a ayudarle graciosamente.

Mefistófela enseña a bailar a Fausto con todas las posibles picardías del oficio. La rigidez y el empaque del sabio que se empeña en imitar el paso leve y elegante de la bailarina, producen muchos contrastes de efecto burlesco. Los *diablos-bailarinas* intervienen y se afanan en demostrar las reglas con ejemplos; unas le arrojan en brazos de otras, se le arrebatan, le zarandean, tiran de él y le mortifican; empero, resiste a todo, y gracias al poderío del amor y a la varita encantada que le aligera los miembros, el discípulo de coreografía acaba por hacerse un maestro. Baila con Mefistófela un pasodoble, y con

gran alborozo del séquito, acomete las figuras más ingeniosamente complicadas. Convertido para siempre en un danzarín maravilloso, se decide a osar presentarse como tal a la bella imagen del mágico espejo; ésta responde a su ardor rotatorio con demostraciones de vivísimo amor. Fausto sigue bailando con embriaguez creciente; pero de pronto, Mefistófela le arranca de los encantamientos del espejo que hace desaparecer por medio de su varita. La alta escuela de coreografía clásica vuelve a danzar con insistente y alocado brío.



## ACTO SEGUNDO

Ancha plaza ante un castillo que se ve a la derecha. En una rampa, y rodeados de oficiales de la corte, de damas y caballeros, el duque y la duquesa están sentados en dos tronos. El duque es viejo y enteco; la duquesa es una mujer joven en todo el esplendor de su rebosante belleza. El, el retrato vivo de la imagen del espejo del primer acto. Calza su pie izquierdo un zapato de oro.

Fiesta de corte. Gran lujo de decoraciones. Representación de una pastorela dieciochesca; afectación graciosa e inocencia galante. Ese bailoteo dulzón queda interrumpido por la llegada de Fausto y de Mefistófela, que entran en escena con sus vestidos de baile, escoltados triunfalmente por el cuerpo de baile infernal y acompañados de estruendosas charangas. Ambos, con sendas piruetas, hacen un reverencia a la soberana pareja. Sorpresa de Fausto y de la duquesa; los dos parecen conmovidos por un tierno y misterioso recuerdo. Se reconocen y cambian miradas de inteligencia amorosa. El duque, por

su parte, parece recibir con toda condescendencia los seductores homenajes de Mefistófela. Un impetuoso pasodoble bailado por ésta y Fausto en honor de los esposos coronados, inicia las danzas del cortejo infernal. Mefistófela viene a engatusar al duque, y Fausto, mientras tanto, requiebra a la duquesa. La ardiente pasión de estos últimos tiene su parodia en la reserva afectada que la diablesa opone irónicamente a las tiasas y angulosas galanterías de su alteza serenísima.

El duque pide al nigromántico danzarín una prueba de sus artes mágicas; quiere ver a David, rey de Judá y de Israel, bailando ante el arca de Alianza. Dócil a esta voluntad augusta, Fausto toma la varita de manos de Mefistófela, la agita en el aire en señal de encantamiento evocador y de la grieta que se abre en la tierra. Sale el grupo apetecido. Sobre un carro, arrastrado por levitas, aparece el arca santa; delante de ella, el monarca hebreo, vestido grotescamente como un rey de baraja, baila con bufa y loca alegría; detrás vienen los guardias reales armados con lanzas y vestidos como judíos polacos; amplios y largos caftanes de seda negra, cabezas vacilantes, barbas caídas; altos gorros de piel. Esas caricaturas dan la vuelta al escenario y desaparecen con los primeros aplausos de los espectadores.

Nuevo pasodoble, por Fausto y Mefistófela. Ambos, redoblando sus arrumacos hacen que piquen

el cebo el duque y la duquesa y que los dos esposos, no pudiendo soportarse mutuamente dejen los tronos y tomen parte en la alegre danza del festivo grupo. Se baila un rigodón dramático en el que Fausto muestra toda su habilidad en enredar a la duquesa. Por una señal oculta que hay en su cuello descubre que es una bruja y le pide una cita para el próximo sábado. Atemorizada, quiere negar, pero Fausto muestra con el dedo el zapato de oro, señal que denuncia a la *dómina*, a la prometida de Satanás. Con ademán mogigato y pudibundo acepta la cita. Por otra parte, el duque y Mefistófela ofrecen el contraste cómico de esta escena. Pronto llegan las bailarinas infernales a sustituir a los cuatro personajes que, emparejados, se retiran.

Accediendo a la petición del duque, Fausto se apresura a darle una nueva prueba de su ciencia mágica. Golpea a las bailarinas con su varita y al instante se convierten en los horrendos monstruos que aparecieron en el primer acto ejecutando evoluciones graciosas y volviendo al balanceo grosero y extravagante, los diablos se hunden bajo tierra en medio de llamas. Aplausos frenéticos. Fausto y Mefistófela agradecen con saludos los halagos de los encumbrados y poderosos señores y del respetable público.

Cada uno de los juegos mágicos hace que estalle con mayor fuerza la loca alegría, vuelven a bailar

los cuatro personajes principales, y en las figuras del rigodón el apasionamiento toma actitudes más atrevidas. Fausto se arroja a los pies de la duquesa que responde a sus demostraciones con una pantomima no menos comprometedora, mientras el duque suplica de hinojos ante Mefistófela. Este último, al volver el rostro, se apercibe de que Fausto seduce a la duquesa; se yergue desnuda la espada, y se abalanza contra el mago que a su vez esgrime la varita y le golpea la frente, de la cual brota una enorme cornamenta cervical. La duquesa le sujeta de una ramificación de las hastas. Consternación de los cortesanos que se dirigen espada en mano hacia Fausto y Mefistófela. El mago vuelve a blandir la varita; suenan trompetas marciales, y del fondo de la escena avanzan filas de caballeros, armados de punta en blanco. Mientras los cortesanos temerosos se vuelven para encararse con el enemigo. Fausto y Mefistófela se echan a volar por los aires en dos corceles negros salidos de la tierra. Al mismo tiempo el escuadrón de ginetes evocados se desvanece como una fantasmagoría.





## ACTO TERCERO

Cita en el aquelarre de las brujas. Una espaciosa meseta. A cada lado hileras de árboles; en sus ramas, lámparas que alumbran le escena con fulgor lúgubre, En medio, haciendo las veces de altar, hay un pedestal con un cabrón negro de semblante humano que tiene un cirio ardiente entre los cuernos. En el fondo se recortan las crestas de las montañas, gradas de cimas que forman anfiteatro. En esas gradas gigantes, están acurrucadas, asistiendo al espectáculo, las divinidades infernales que han aparecido en los actos precedentes, en más reducido tamaño. Sus proporciones se han hecho colosales. Encaramados a los árboles se ven músicos con figuras de pájaros extraños, con instrumentos de aire y cuerdas, de lo más estrafalario.

Animan la escena nutridos grupos de bailarines, cuyos vestidos recuerdan diversas épocas y extraños países. El conjunto ofrece cierta semejanza a un baile de máscaras. Algunos de estos personajes llevan antifaces. A pesar de la extravagancia de la deco-

ración, ninguno ha de herir el sentimiento de lo bello; la repugnancia que pudiera inspirar un exceso de grotesco está amortiguada y borrada por el efecto de una magnificencia mágica y por un positivo temor. De cuando en cuando llega una pareja amorosa y cirio en mano se acerca al altar y se prosternan ante el macho cabrío, conforme al rito consagrado. De todos lados acuden convidados, brujos, brujas, cruzando los aires montados en escobas, horcas a cazos; otros cabalgando en gatos o lobos. Su alteza serenísima la duquesa, no es mujer que haya de faltar a una cita; hela aquí que llega sobre un enorme murciélago. Viene descotada y su pie derecho calza un zapato de oro. Parece buscar a alguien con impaciencia; al fin le ve: es Fausto que llega con Mefistófela, jinete en un corcel negro. Lleva una indumentaria caballeresca; su acompañante viste la ceñida amazona de una castellana de Alemania.

Fausto y la duquesa se arrojan uno en brazos de otro y su loco ardor les arrastra en un baile desentrenado. También Mefistófela encuentra al amado que esperaba, un gentilhomme delgado y seco, con capa negra, gorra y pluma de gallo color de sangre. Mientras la danza de la primera pareja recorte toda la gama de una verdadera, aunque desenfrenada pasión, la de Mefistófela con su *partner* no es más que la expedición lasciva de la galantería, de la

tierna mentira, de la burla de la propia concupiscencia. Finalmente los cuatro toman unas antorchas, y, según la consagrada fórmula, presentan su homenaje respetuoso al macho cabrío, y se reúnen en un galop al corro danzante, girando alrededor del altar, y haciendo todas las evoluciones, uno de espaldas al otro.

Fausto y la duquesa, presos de frenético ardor se separan del corro y desaparecen tras los árboles. El corro se cansa. Nuevos invitados se acercan al altar y adoran al cornudo; hay entre ellos testas coronadas y supremos dignatarios de la Iglesia en hábitos pontificales.

Mientras tanto invaden el proscenio frailes y monjas. Sus polkas extravagantes divierten grandemente a los demonios espectadores tendidos en las cunas de las montañas. Los monstruos gigantescos alargan las inmensas patas y aplauden frenéticamente.

Fausto reaparece con la duquesa: trae descompuesto el semblante y se aparta con repugnancia de su bella amiga, que le persigue desmelenada y ansiosa. El, le demuestra, con ademanes fáciles de comprender, la saciedad y la aversión que han sucedido a su amor. En vano cae ella a sus pies; es rechazada con horror. Aparecen, al punto, tres negros vestidos de heraldos de armas y blasonados con machos cabríos negros; traen para la duquesa una

orden de Satanás de que se presente ante él cuanto antes. Como quiere resistir los negros se la llevan por fuerza. Entonces el Cornudo baja de su pedestal, y tras raras demostraciones de cortesía, baila un minué con la duquesa, a paso grave, medurado y ceremonioso. Los rasgos del Malo expresan la melancolía del ángel caído y el profundo tedio de un príncipe libertino; la cara de la duquesa acusa una violenta desesperación. Terminado el minué, vuelve el Cornudo al pedestal. Las damas que han asistido a la danza, se acercan a la duquesa con grandes genuflexiones y reverencias y se la llevan. Mefistófela vuelve al lado de Fausto que ha presenciado el minué desde el proscenio, y que le explica, con gestos de repugnancia, algún horrible secreto acerca de la bella bruja. El mago manifiesta un asco invencible para todo aquel conjunto absurdo que gesticula ante él; aquella baraunda gótica le parece una inmunda y brutal parodia del ascetismo espiritualista, parodia que ni siquiera tiene el mérito de ser más amena que su original. Siéntese necesitado de otra atmósfera, de un aire más sereno y más puro; aspira a la belleza harmoniosa de la antigua Grecia, a los nobles y generosos tipos del mundo homérico, primavera, adolescencia del género humano. Mefistófela comprende su deseo, y golpeando la tierra con su vara, hace surgir la imagen de la famosa Helena de Esparta, visión aérea

que se desvanece apenas aparecida. El doctor Fausto, que como verdadero erudito alemán, había siempre idolatrado el ideal antiguo, entrevé en ella a la más hermosa heroína de sus ensueños sabios. Por una señal de Mefistófela, reaparecen los corceles mágicos; en ellos montan y huyen.

La duquesa vuelve a escena. Al ver partir a su bienamado, se vuelve loca de pena y cae desvanecida. Los monstruos chocarreros la recogen y la pasean en triunfo con groseras facecias.

Se forma un nuevo corro infernal que es interrumpido por el golpe penetrante de una campana y el coro de los órganos, sacrílega parodia de la música religiosa. Todos se apiñan alrededor del altar que empieza a arder consumido por el fuego, el carbón estalla y desaparece con estruendo. Después de caer el telón, se oye el rumor de los cantos impíos, grotéscos y terribles de la misa satánica.



## ACTO CUARTO

Una isla del Archipiélago. A la izquierda, un golfo de esmeralda que armoniza con el azul turquesa de bóveda celeste. Paisaje ideal, bañado en una atmósfera luminosa. Vegetación y arquitectura tan griegas y hermosas como las que soñó en tiempo el cantor de la odisea. Cipreses y laureles a cuya sombra descansan estatuas de mármol. Plantas fabulosas en vasos alabastrinos; árboles adornados de guirnaldas; cascadas cristalinas; a la derecha, un templo de Venus Afrodita, cuya estatua brilla tras las columnatas; todo ello animado por una floreciente raza: adolescentes vestidos de blanco, doncellas con túnicas de ninfas, coronadas de mirto y rosas. Todo ello respira la serenidad del genio griego, la paz divina y la calma antigua. Nada recuerda el nebuloso supernaturalismo la mística exaltación voluptuosa o enfermiza, el éxtasis del espíritu que quiere librarse de las ligaduras del cuerpo y busca un mundo más allá de la tierra. Cunde una felicidad real, plástica, sin la menor intromisión de remordimientos

retrospectivos o de presuntuosas y hueras aspiraciones.

La reina de la isla es Helena, hija de Esparta, la belleza más noble que haya glorificado la poesía. Precediendo a su corte de bellezas, dirige la danza ejecutada en el templo de Venus. Tanto el baile como las posturas son mesuradas, castas, solemnes y en armonía con la belleza del lugar. En el seno de ese mundo ideal hacen irrupción Fausto y Mefistófela, que hienden los aires, jinetes en sus caballos negros. Ambos parecen despertar de una pesadilla espantosa, de un absurdo malestar, de una lamentable locura; parecen recrearse en el espectáculo de la belleza y dignidad del mundo primitivo. La reina, bailando con sus compañeras, llega a su encuentro hospitalariamente; les ofrece manjares en vasos cincelados y les invita a permanecer con ella en la isla afortunada. Fausto y Mefistófela, con alegres pasos de baile, responden a tan amable acogida, y todos, formando festivo cortejo, se dirigen al templo de Venus, donde los dos extranjeros se despojan de sus vestimentas de un medioevalismo romántico, para cubrirse con el ropaje griego, a la vez sencillo y espléndido. Vuelven al proscenio Helena, Mefistófela y Fausto, y hacen los tres una pantomima mitológica.

Helena y Fausto toman asiento en un trono situado a la derecha, mientras Mefistófela, tirso y tam-

boril en mano, se entrega, como una bacante, a las más togosas evoluciones. Las acompañantes de Helena, arrastradas por el ejemplo, arrancan de sus sienes las coronas de rosas y mirto; tejen hojas de viña a sus trenzas, que se deshacen, y agitando el tirso sagrado se entregan a las mismas expansiones. Los adolescentes, armados de escudo y lanza, caen sobre las muchachas alocadas, las persiguen, y en un combate simulado, ejecutan una de esas danzas guerreras que tan deliciosamente han escrito los autores antiguos.

Debe intercalarse una escena de humorismo pagano en esta pastoral heroica: algunos amorcillos cabalgando en cisnes, armados de lanzas y flechas, saltan de sus monturas y fingen combates con sus bailes.

El donairoso espectáculo es interrumpido por la llegada de la bruja duquesa, que cae del cielo sobre un enorme murciélago. Los amorcillos se espantan y se suben a sus cisnes, que echan a volar. La duquesa viene como una furia ante el trono en que están sentados tranquilamente Fausto y Helena; dirige sangrientos reproches al mago y atroces amenazas a la reina. Mefistófela observa la escena con maligna satisfacción, y reanuda después su danza de bacante con todas las jóvenes del cortejo real; su alegría frenética hace un raro contraste con la cólera de la duquesa, que furiosa agita una vara mági-



ca, acompañando sus movimientos con horribles maldiciones. El cielo se oscurece, brillan los relámpagos; retumba el trueno, silba el huracán, el mar soliviantado por la tormenta se alza en olas gigantes y espumeantes; toda la isla, con su contenido, sufre metamorfosis espantosas. Todo parece herido de muerto: los árboles, secos y deshojados; el templo se deshace en ruinas; las estatuas cubren el suelo con sus pedazos; como un esqueleto, la bella Helena, envuelta en un sudario, permanece al lado de Fausto. Las bailarinas se convierten en espectros; cubiertas por capuchones que les cubren la mitad del cuerpo dejan ver las piernas enflaquecidas, quedan como los Lémures son representados. Desfiguradas, continúan su alegre danza, sin aparentar darse cuenta del maleficio que ha caído sobre ellas. Fausto, irritado al ver toda su dicha aniquilada por la venganza de una bruja celosa, se levanta del trono, desnuda la espada y la hunde en el pecho de la duquesa. Mefistófela que ha evocado a sus caballos negros parece agitada por un pensamiento oculto; intima a Fausto a retirarse, y desaparece con él por los aires. El mar ha subido insensiblemente; todo lo devora, personas y cosas. Tan solo los Lémures no se dan cuenta de lo que sucede; su baile continúa al son del tamboril, hasta que las aguas les llegan a la cabeza y la isla entera queda sumergida. Por cima de las olas removi-

das por la tormenta, allá arriba, en el seno del espacio, Fausto y Mefistófela cabalgan en los negros corceles.

Ancha plaza ante una catedral de la que se ve el pórtico gótico en el fondo. A ambos lados de la plaza, hileras de tilos recortados. Bajo los árboles de la izquierda, en mesas, hay grupos de burgueses comilonos que vacían sus medias pintas. Trajes de los Países Bajos en el siglo xv. Más allá se divisan unos ballesteros que tiran a un papagayo sujeto a una larga pértiga. Cunden los regocijos y diversiones de una kermesse; tiendecillas, barracas, polichinelas, ministriles, arlequines y comparsas de chuscos. En medio de la escena sobre el césped, bailan los notables del lugar.

El pájaro cae y el tirador afortunado, rey de la fiesta, da una vuelta triunfal. Es un cervecero gordo que lleva una corona adornada de cascabeles y el pecho y la espalda, y cubiertos por numerosas placas degentinas; así revestido, se pavonea con una beatífica vanidad, y hace sonar el metal de su egregio atavío, al sacudirle. Los tambores y pífanos abren el cortejo, detrás de ellos va el portaestandarte, moharracho de piernas cortas, que tremola cómicamente una bandera gigantesca; después viene su majestad, seguida ceremoniosamente de todo el cuerpo de ballesteros. El craso burgomaestre y su no menos voluminosa mitad, sentados en la mesa con

su hija, bajo los tilos, reciben el respetuoso saludo de la bandera y del cortejo que desfila; la niña, virgen de la escuela flamenca con trenzas rubias, roza con sus labios la copa de honor y se la entrega al rey de la fiesta.

Resuenan las trompetas. Sobre un carro adornado de follaje y tirado por dos caballos negros aparece el sapientísimo doctor Fausto, con vestido escarlata y bordados de oro. El vehículo va dirigido por Mefistófela, que también luce un brillante disfraz charlatanesco; cintas, plumas y oropeles. Se adelanta trompeta en mano; de cuando en cuando repite un toque estruendoso o atrae a la muchedumbre bailando. Desde lo alto de su carro, alrededor del cual se empujan los curiosos, el doctor entrega mediante dinero contante y sonante, polvos y licores de todas clases. Hace Fausto, a la vista de todos, curas maravillosas con miserables lisiados que se alejan completamente sanos, brincando de alegría.

Baja del vehículo y distribuye entre los presentes un elixir milagroso; basta ingerir una pequeña dosis para quedar al punto, curado de todo mal y sentir un ardor loco por el baile. El rey de los ballesteros, después de beberse el contenido del frasco sufre la mágica influencia; se apodera de Mefistófela y con ella baila un pasodoble. El burgomaestre y su mujer, igualmente excitados por la virtud

motriz del brebaje encantado esbozan renqueando la vieja danza de sus antepasados.

Mientras, todo el público cede al vértigo que se ha apoderado de él, Fausto se aproxima a la hija del burgomaestre. Prendado de su candor casta belleza, le declara su amor; sus ademanes tienen una dulzura melancólica y casi temerosa; señala la cercana iglesia y pide la mano de la muchacha; se dirige a sus padres que acaban de sentarse, sofocados, y reitera su manifestación, que es favorablemente acogida. La ingénua niña, con timidez, da también su consentimiento. Cubiertos de flores los novios bailan decorosamente, celebrando su burgués hímeneo. Al fin va hallar, el doctor en los gozos modestos de una vida retirada la felicidad doméstica que es la única que satisface el alma. Ajeno a las dudas filosóficas, y a las amargas voluptuosidades del orgullo, irradia su propia felicidad y brilla como un gallo dorado en el campanario de una iglesia.

La procesión nupcial se forma con pompa; el cortejo va a dirigirse a la catedral, cuando súbitamente Mefistófela se llega a Fausto y con sus gestos y su risa burlona le arranca de su ensueño de égloga. Ella parece ordenarle que la siga sin dilación; él rehusa y le opone su cólera. Consternación general. El espanto aumenta cuando Mefistófela, con un signo cabalístico hace que las tinieblas de la noche substituyen al día, una tempestad espantosa estalla.

Todos huyen y buscan un asilo en la iglesia; resuena el ruido de las campanas y las armonías de los órganos, voces suaves y religiosas, dramático contraste con el espectáculo infernal que llena el escenario de relámpagos y le hace temblar con sus truenos. Fausto también quiere buscar refugio en el seno de la catedral; pero una horrible mano negra salidas de las entrañas de la tierra le retiene, mientras Mefistófeles triunfante y con alegría procáz extrae de su corsé el pergamino fatal que el doctor ha firmado con su sangre. Ella le demuestra que el tiempo estipulado en el contrato ha transcurrido y que ya para siempre pertenece al infierno en cuerpo y alma. ¡Unas objeciones! Vanos lamentos y súplicas! La mujer de Satanás baila a su alrededor con ultrajantes muecas. Se vuelve a abrir la tierra; del abismo salen los príncipes del Infierno, monstruos con cetro y corona; en torno de Fausto danzan todos en corro, abrumándole de sarcasmos. Finalmente, Mefistófela, transformada en una serpiente horrible, le enlaza y le ahoga con feroces abrazos. Mientras tanto el grupo desaparece y se abisma bajo tierra. En la catedral se oye retumbar el toque de campanas y el canto de los órganos, grave advertencia, piadosa y cristiana exhortación a la plegaria.



## **A LUMLEY ESQUIRE**

**Director del TEATRO DE LA REINA, en Londres**

*Dear si:*

He sentido una vacilación muy fácil de comprender al tratar bajo la forma de un bailable un asunto que ha inspirado al gran Wolfgan Goëthe la más importante de sus obras maestras. Una justa con tal poeta ya significa una espantosa temeridad más; cuán peligrosa no ha de ser si las armas son desiguales. El glorioso maestro tenía para municionar sus pensamientos todo un arsenal de artes de la palabra; tenía bajo su mano todos los tesoros de la lengua materna, de aquella lengua tan rica en sonidos íntimos y profundos en armonías primitivas, brotadas del seno mismo del alma; poseía aquella sinfonía mágica cuyas notas, perdidas en el transcurso de las edades, reproducen el eco en su poesía y mantienen despierta maravillosamente a la imaginación del lector. Y yo, pobre de mí, ¿qué recursos tengo? Cuan-  
to pienso y siento, ¿con qué medios de expresión

podré darlo a la luz? Sólo tengo un menguado libreto en que indico, lo más someramente posible, la pantomima de los bailarines y bailarinas con la música y las decoraciones tales como aproximadamente me las represento. Y empero, bajo esta forma incompleta de bailable, me he atrevido a componer un poema de Fausto; he osado, enfermo y doliente, contender con el gran Wolfgang Goëthe, con un maestro que por adelantado me arrebató las primicias del asunto y que pudo consagrar a su obra una larga y brillante existencia, semejante a la de los dioses del Olimpo.

Me ha sido preciso, aun a pesar mío, respetar todas las exigencias de mi pauta; en tales límites he hecho cuanto le es dado hacer a un hombre de buena voluntad; he aspirado a un género de mérito del que Goëthe no ha parecido querer aprovecharse. Es de lamentar que no se encuentre en su *Fausto* un fiel prurito de tradición real, un religioso respeto al espíritu de la leyenda; en una palabra, esa piedad de artista que el ilustre escéptico del siglo XVIII (Goëthe lo ha sido hasta sus últimos días) no ha podido sentir ni comprender. Por eso se ha hecho culpable de ciertos artificios, tan censurables desde el punto de vista artístico como desde el punto de vista histórico, y de los cuales el más perjudicado ha sido el poeta. Sí; esa falta de respeto para con la tradición es el origen de los defectos de ese poema; por ha-

berse apartado de las piadosas ordenanzas de la leyenda, tal como había salido ésta de las profundidades de la conciencia popular, le ha sido imposible dar a su obra perfecto remate. He aquí por qué el *Fausto* es una obra sin terminar, a menos que no se considere el *Segundo Fausto*, obra caduca, nacida cuarenta años después, como coronación del primer poema. En esa segunda parte, Goëthe liberta al nigromante de las garras del diablo; en vez de arrojarle a los infiernos procura que suba al cielo triunfalmente rodeado de angelitos, amorcillos católicos, y así, el terrible pacto infernal que tantas veces ha erizado los cabellos de nuestros antepasados, termina como una farsa frívola a decir, ¡ay!, como un bailable.

El bailable mío contiene toda la esencia de la vieja historia de Fausto; al mismo tiempo que renuncia en un haz dramático todos los elementos de la leyenda, he seguido religiosamente la tradición hasta en sus detalles más insignificantes, tal como lo encontré en los libros populares de las ferias y tal como lo he visto, siendo niño, representada por los cristobitas ambulantes.

Los libros populares no están en completo de acuerdo; son, en su mayoría, compilaciones sacadas de dos obras muy antiguas acerca de la vida de Fausto, las cuales, juntamente con los grimorios titulados *Llave de los Infiernos*, constituyen las



principales fuentes de nuestro asunto. La más antigua de esas obras fué impresa en Francfort, en 1587, por Juan Spiess, que podría muy bien ser su autor, aunque en una dedicatoria a sus patronos, afirma haber recibido el manuscrito de un amigo suyo residente en Espira. Hay con este *Fausto* de Francfort una concepción más poética y profunda, una inteligencia del símbolo mayor que en el segundo *Fausto* publicado en Hamburgo, en 1599, por Jorge Rodolfo Widman. Sin embargo, ha sido éste el que más se ha extendido, quizá por estar sazonado de admoniciones homílicas y porque hace alarde de una pedantesca erudición. De ambos libros, el que más valía ha sucumbido y ha caído casi en olvido. Los dos tienen la misma tendencia piadosa y están compuestos con la más santa intención, con objeto de apartar a los cristianos de toda posible alianza con el diablo. En cuanto a las *Llaves de los Infernos*, tercera fuente por mí indicada, son un conjunto de fórmulas para la evocación de los espíritus, redactadas unas en latín, otras en alemán y atribuidas al mismo doctor Fausto, ofrecen extrañas variedades y están muy extendidas con diferentes títulos. La más famosa de estas llaves se llama *El Espíritu del Mar*. Este título peligroso, nunca fué pronunciado sin estremecimiento, y su manuscrito estaba sujeto por una cadena de hierro en las bibliotecas monacales. A pesar de ello, por

una temeraria indiscreción, el libro fué publicado en 1692, en Amsterdam, en casa de Holbek, en la Kohesteg.

Los libros populares nacidos en estas fuentes que acabamos de citar, también sacaban un gran partido de una obra no menos maravillosa acerca del fámulo del doctor Fausto, Cristóbal Wagner, cuyas aventuras y facecías han sido muchas veces atribuídas a su ilustre maestro. El autor, que publicó su libro en 1594, se llama Tholeth Schotus, según un original español, del cual la obra que conocemos sería tan sólo una traducción. Dudo que sea así, pero si ello se comprobara, sería un dato explicativo de la pasmosa semejanza de la leyenda de Fausto y de la de Don Juan.

¿Ha existido realmente Fausto? No; como otros muchos taumaturgos, Fausto ha quedado reducido al estado de simple mixto. Todavía ha ocurrido algo peor; los polacos, los infortunados polacos, le han reclamado como compatriota, y aun sostienen hoy que entre ellos es conocido con el nombre de Twardowski. Ciertamente, las investigaciones más recientes prueban que Fausto ha estudiado magia en la Universidad de Cracovia, donde esta ciencia—cosa singular—era enseñada libre y públicamente; también es verdad que los polacos de aquel tiempo eran grandes brujos, lo cual hoy ya no son; empero, nuestro doctor Johannes Faustus es un

carácter tan concienzudo, verdadero y profundo, un espíritu tan ingénuo y enamorado de la esencia de las cosas, erudito hasta la sensualidad, que de no ser una invención tiene que ser un alemán. No por eso hay que dudar de su existencia, las personas más dignas de ser creídas nos proporcionan informes acerca de él, verbigracia, Johannes Wierus, autor de un libro famoso acerca de los hechiceros; Felipe Melanchton, compañero de armas de Lutero y también el abate Tritheim, notable sabio que se ocupaba de ocultas prácticas y por pura envidia, dicho sea de paso, ha querido desacreditar al doctor Fausto convirtiéndole en un charlatán vulgar. Según estos testimonios de Wienes y de Melanchton, Fausto había nacido en Kurdlingen, pequeña ciudad de Suabia. Debo hacer notar que los libros fundamentales de que hablaba anteriormente no están de acuerdo en este punto. De creer a la obra de Francfort, Fausto habría nacido en Rod, cerca de Weimar, de familia humilde. En la versión de Hamburgo, por Widman, se dice por el contrario: «Fausto es oriundo del condado de Anhalt, y sus padres, piadosos aldeanos, vivían en la comarca de Soltwedel.»

Fué un error muy extendido la identificación de Fausto el mago, con Fausto el inventor de la imprenta, y tal error es muy expresivo y encierra un profundo significado; el pueblo confunde a ambos

personajes, porque sentía turbiamente que la dirección intelectual, de las que los magos eran el símbolo, habían encontrado en la imprenta el más terrible de sus instrumentos de propaganda. Esa dirección intelectual no es sino el pensamiento mismo, en su oposición al obcecado credo de la Edad Media, a aquella fe que temblaba ante todas las autoridades de la tierra y del cielo y que contaba con las indemnizaciones de allá arriba, fe de carbonero, tal como la manda la Iglesia. Fausto empieza a pensar; su razón impía se rebela contra la santa creencia de los antepasados; se resiste a errar por más largo tiempo en las tinieblas y a podrirse en la inopia; aspira a la ciencia, a las pompas terrestres, a las voluptuosidades mundanas; quiere saber, poder, gozar; en términos simbólicos medioevales, diremos que tiene lugar su caída. Rebelde a Dios, renuncia a la eterna felicidad; se sacrifica a Satanás y a sus pompas terrestres. Esta rebelión y la doctrina que la anima, por medio de la imprenta que ha servido para propagarla en todo el mundo, se han apoderado poco a poco no tan solo de los espíritus escogidos, sino de toda la masa de los pueblos. Esa es la razón de que esa leyenda de Fausto tenga para nuestros contemporáneos un atractivo tan misterioso; en ella ven representada, y con la más ingénua claridad, la lucha en que están ellos mismos empeñados, combate de los tiempos modernos donde se

hallan frente a frente la religión y la ciencia, la autoridad y la discusión, la fe y la razón humana, la humilde resignación de todos los sufrimientos, y la sed desenfrenada de los gozos mundanales; duelo a muerte, cuyo final caeremos en las garras del diablo, como el pobre doctor Fausto, oriundo de Anhath o de Kundlingen en Suabia.

Sí, nuestro hechicero es confundido a menudo con el impresor; ello es patente en los juegos de polichinelas, que siempre ponen al héroe en Maguncia, mientras que los libros populares le asignan el domiciliado en la ciudad de Wittenberg. Es además muy notable el que sea esta ciudad, presunta residencia de Fausto, la cuna y el laboratorio del protestantismo.

Estos juegos de muñecos a que me refiero, nunca han sido impresos; tan sólo hace poco tiempo que una obra de tal naturaleza, compuesta conforme a las copias manuscritas, acaba de ser publicado por uno de mis amigos, Carlos Simrock. Este ha sido compañero mío en la Universidad de Bonn, y siguió conmigo los cursos de arqueología y de prosodia alemanas de Guillermo Schlegel, y a la par que vaciaba pintas de buen vino del Rhin, fué perfeccionándose en toda clase de ciencias subsidiarias, que le fueron posteriormente de notoria utilidad cuando hubo de publicar los antiguos juegos de polichinelas. El modo que ha tenido de llenar lugunas y

de escoger variantes acusa un gran conocimiento de las tradiciones y un trabajo muy meritorio; en cuanto al partido que ha sacado del personaje bufo, ello prueba que ha hecho, y esto también indudablemente al seguir los cursos de Guillermo Schlegel, excelentes estudios acerca de los polichinelas alemanes. ¡Qué bien se inicia la obra! Excelente monólogo es de Fausto cuando, relegado a la soledad de su gabinete de estudio y rodeado de librotas, exclama:

«¡He aquí cuánto he ganado con mi ciencia! Después de todo se burlan de mí. He urgado en todos los libros desde su principio hasta su fin sin poder llegar a descubrir la piedra filosofal. ¡Jurisprudencia, medicina... estudios raros! No me queda más salvación que el arte de la nigromancia. ¿De qué me ha servido la Teología? ¿Quién ha de darme el premio de mis desvelos? Sobre mi cuerpo no tengo más que harapos, y tantas dudas, que ya no sé a qué santo encomendarme. Es menester que recurra al infierno para hundirme en las profundidades ocultas de Naturaleza; mas para poder evocar los espíritus, aprendamos la magia».

La escena siguiente contienen motivos de lo más poéticos y conmovedores, dignos de la alta tragedia, ciertamente tomados de antiguos poemas dramáticos. En primer lugar, entrellos citaremos el *Fausto* de Marlow, obra genial, que sirvió de modelo a los juegos de marionetas, tanto por su asun-

to como por su forma. Este *Fausto* debió ser imitado por otros autores contemporáneos, y los fragmentos de estas piezas han pasado sin duda a los guiñoles. Es de presumir también que esas comedias inglesas han sido traducidas al alemán y representadas por compañías ambulantes que llevaban en su repertorio los más bellos dramas de Shakespeare. Si las versiones alemanas, jamás impresas, no han desaparecido aún, ha debido su conservación a los pequeños teatros y a las campañas de feria.

De esa manera recuerdo haber visto dos veces la vida de Fausto representada por artistas vagabundos, no según las obras nuevas, sino según los fragmentos de antiguos dramas desaparecidos desde hace tiempo. Vi representar la primera de estas piezas hace veinticinco años, en las tablas de un teatrillo de Hamburger-Berg, arrabal que separa Hamburgo de Altona. Salían los demonios envueltos en largas telas grises. Fausto les preguntaba: «¿Sois varones o hembras?» Ellos contestaban: «No tenemos sexo». Fausto quiere ver su forma oculta bajo el sudario gris; contestan: «No tenemos forma propia»; a tu arbitrio tomaremos la figura que desees; tendremos constantemente la forma de tu pensamiento». Después de ultimado el pacto, convenio que le garantiza la ciencia y el goce de todas las cosas, Fausto inquiere acerca de la naturaleza del cielo y del infierno; de la descripción que obtie-

ne deduce que debe hacer mucho frío en el cielo, demasiado calor en el infierno, y que la temperatura de nuestra querida tierra es la mejor. Se lanza a la busca de la felicidad; conquista a las mujeres más hermosas por la virtud de su anillo mágico, que convierte a su poseedor en una flor de juventud, de belleza y de gracia, en el más lucido de los caballeros. Después de muchos años pasados en la orgía y en el vicio, se enreda en una intriga amorosa con la *Signora Lucrezia*, la más famosa de las cortesanas de Venecia; pero al poco tiempo la abandona traidoramente y se embarca con rumbo a Atenas, donde le espera la hija de un duque, que enamorada, quiere desposarse con él. Lucrezia desesperada, pide auxilio a los poderes infernales para vengarse del infiel. El diablo le revela un secreto: todo el esplendor y el poderío de Fausto residen en el anillo que lleva en el dedo índice. Lucrecia, disfrazada de peregrino, se embarca para Atenas y llega a la ciudad en el momento mismo en que Fausto, ataviado de magníficas vestiduras, da la mano a la princesa para conducirla al altar. El peregrino, o sea la mujer celosa y sedienta de venganza, le quita súbitamente el anillo mágico, y al punto, el joven y apuesto señor queda reducido a un viejo asqueroso, de rostro arrugado y sin dientes; en lugar de su hermosa cabellera dorada, sólo se ved en su cráneo algunos cabellos blancos. El traje



brillante cae como el follaje seco y sólo aparece un cuerpo corcovado, cubierto de andrajos. Sin embargo, el hechicero no se entera de que despojado de su talismán su cuerpo y sus vestidos no revelan más que los estragos que han producido en él veinte años de disipación, efectos horribles que tan sólo un prestigio infernal ha podido hurtar a la mirada humana, bajo una engañadora magnificencia. No sabe el infortunado por qué los cortesanos se alejan con disgusto y a qué se debe que la princesa exclame: «Quitad de mi vista este viejo mendigo». Pero Lucrecia, disfrazada, le presenta con maligna alegría un espejo en el que se refleja la imagen del personaje que finge. Le arrojan a coces, como a un animal inmundado; los criados le empujan hasta la puerta.

Fué en un lugar del Hannover en época de feria de caballos, donde vi representar el segundo drama de este género. Un teatrillo de madera había sido alzado en una pradera y aunque la función se hiciera a toda luz del día, la escena de la evocación no era menos sobrecogedora. El demonio no se llamaba Mefistófeles, sino Astarott, nombre que en su origen, quizá fuera el mismo de Astarté, aunque los libros de magia den esta última denominación a la mujer de Astarott. Astarté, en esos libros, está representada con una cabeza armada de un par de cuernos dispuestos en media luna. Los fenicios ya

le guardaban culto como a diosa de la luna, y es por eso por lo que los Hebreos que tenían por demonios a todas las divinidades de sus vecinos, la consideraron como una potencia diabólica. Empero, el sabio Salomón le rendía culto en secreto y lord Byron la ha celebrado en su Fausto que ha titulado *Manfredo*. En la comedia de muñecos publicada por Simrock, el libro que ha inducido a Fausto a maleficio es designado con este título: *Clavis Astarti de magica*. En la comedia que ví en el Hannover el doctor Fausto antes de recurrir a la evocación infernal, se queja del estado deplorable en que le ha dejado su miseria; siempre tiene que ir a pie y ni la vaquera le da un beso. Quiere entregarse al diablo para tener un caballo y una hermosa princesa. El diablo evocado aparece sucesivamente bajo la forma de diversos animales, tales como el cerdo, el buey, el mono; Fausto le rechaza en todas esas manifestaciones.

«Es necesario—dice—que te presentes en forma mas tremenda para inspirarme espanto». Entonces el diablo se presenta bajo la forma de un león rugiente, *quaerens quem devoret*. No es todavía suficiente terror para el intrépido nigromante. El animal se vuelve a los bastidores con el rabo entre las piernas. Luego sale una serpiente colosal, pero Fausto no se inmuta. «Ni eres bastante horrenda ni bastante temible», dice. El demonio se vuelve a re-

tirar, avergonzado, y después de algun tiempo, se le vé reaparecer bajo forma humana y radiante de hermosura; se cubre con un manto rojo. Fausto, extrañado, manifiesta su asombro; el ser de la capa roja le dice: «Nada hay más horrible que el hombre; en »él, gruñen, silban y rugen los feroces instintos de »todos los animales; sucio como el cerdo, brutal »como el buey, ridículo como el mono, furioso »como el león, venenoso como la sierpe, el hombre »es el resúmen de toda la especie animal».

Me ha llamado vivamente la atención la analogía de ese viejo trozo de comedia con uno de los principios fundamentales de la moderna filosofía de la naturaleza tal como ha sido expuesta por Oken. Efectuado el pacto, Astaroth propone a Fausto varias mujeres de las que pondera la belleza: Judith, por ejemplo. «No quiero degolladoras—responde Fausto—. ¿Quieres a Cleopatra?—le pregunta el espíritu—. Tampoco, dice Fausto; es pródiga derrochadora; ha llegado a arruinar a Marco-Antonio, se come las perlas—. Pues entonces—replica sonriendo el espíritu maligno—te recomiendo a la bella Helena de Esparta; con ella—añade irónicamente—podrás conversar en griego».

El sabio doctor queda encantado de la proposición; después reclama al demonio los encantos corporales y los vestidos magníficos que le permitan luchar con ventaja frente al caballero París; además,

necesita un caballo para encaminarse en seguida hacia Troya. Su deseo se realiza; salen ambos y reaparecen fuera de las tablas, montados en lucidos corceles.

Dejan sus capas y aparecen con el traje abigarrado de los pajes, deslumbrantes de oropel y lentejuelas, haciendo maravillas sobre sus caballos. Las faces rubicundas de los chalanes de Hannover quedaban embobadas; aquellas buenas gentes aplaudían con insistencia, *claque* fulminante, como no ha oído después ningún teatro otra parecida. Es que Astaroth está arrebatadora en su caballo; era una esbelta y linda muchacha, con los más bonitos ojos negros que han salido del infierno.

Fausto tenía buen semblante asimismo, y le sentaba bien su traje brillante; era un jinete superior, creedme, a todos los doctores que he visto cabalgar en Alemania. Ambos, saliendo al galope, dieron la vuelta a la escena; a lo lejos se divisaba la ciudad de Troya, y en lo alto de su murallas a la tamosa Helena de Esparta.

La aparición de la bella Helena en la leyenda de Fausto tiene un significado importante; caracteriza a la época legendaria, y nos revela su pensamiento más íntimo. Ese ideal eterno de belleza y de gracias, esa Helena griega, que se instala como dueña de casa en el domicilio del doctor Fausto, en Witterberg, no es sino la antigua Grecia misma, el *helenis-*

mo, evocado por mágicas hechicerías; que brota de pronto en el corazón de Alemania.

El prodigioso libro que contenía las más poderosas fórmulas evocadoras era el de Homero; Homero fué la verdadera y grande *llave de los infiernos*, que sedujo y embrujó a Fausto, y a un gran número de sus contemporáneos; Fausto, el Fausto histórico, lo mismo que el de la leyenda, fué uno de esos humanistas cuyo entusiasmo propagó en Alemania la ciencia y el arte de los griegos. Entonces, el centro de esa propaganda estaba en Roma, donde los mas eminentes prelados levantaban altares a las divinidades antiguas, donde el Papa mismo les guardaba un culto particular, acumulando, como Constantino, su predecesor, el cargo de gran pontífice del paganismo y la dignidad del jefe supremo de la Iglesia cristiana. Era la época de la resurrección del mundo antiguo, o mejor dicho, para usar el término en boga de su renacimiento.

Aquél renacimiento pudo florecer y reinar en Italia mas facilmente que en Alemania. En esta, se halló enfrente de la resurrección del espíritu judío, del otro renacimiento, el evangélico, que producido por aquel tiempo por Lutero y su traducción de las Escrituras, desplegaba con ardor su fanatismo iconoclasta. Lo más singular es que las dos grandes obras de la humanidad, la homérica y la bíblica que durante una docena de siglos, venían encarnizandose

en el combate, y luego, extenuadas por sus esfuerzos habían desaparecido de la palestra durante la edad media, reaparecieron a principios del siglo xvi y se engarrafaron en una nueva lucha. Como he dicho anteriormente que la protesta del realismo y del sensualismo, es decir, de la necesidad de los goces de la vida terrestre, contra el ascetismo espiritualista de la religión cristiana, constituye la esencia misma y la idea de la leyenda de Fausto, he de hacer observar que tal tendencia sensualista y realista de los pensadores de la época debió manifestarse subitamente ante los monumentos del arte antiguo, y por el estudio de Homero y de las obras originales de Aristóteles y Platón, sobre todo, Fausto—asi lo refiere la tradición—se había identificado de manera tan completa con estos dos filósofos últimos, que si hubieran llegado a perderse sus obras, el se juzgaba capaz de reconstituirlas de memoria, como Esdras al rehacer la ley del Señor. Según la tradición Fausto estaba tan prendado del genio de Homero, que ante los ojos de sus alumnos hacía aparecer a los héroes de la guerra de Troya. En otra ocasión, para divertir a sus convidados, evocó a la bella Helena, que después hubo de exigir al diablo para sí y a la cual conservó hasta su desgraciado fin. (Así reza la más antigua historia de Fausto). Widman omite estas varias circunstancias, y se expresa así:

«Yo no ocultaré al lector cristiano que he encontrado en ese pasaje algunas aventuras de la vida de Fausto, que, por *consideraciones de piedad cristiana* me veo inhabilitado para relatarlas en toda su extensión, como el que el diablo, para disuadirle del matrimonio, le aprisionó en abominables redes de lascivia y le dió como concubinas a la famosa Helena, salida de los infiernos, la cual parió primeramente un horrible mónstruo y luego un hijo que se llamó Justo».

He aquí los dos fragmentos que en la más antigua de las historias de Fausto, se refieren a la bella Helena:

«El domingo de Cuasimodo aquellos estudiantes reaparecieron inopinadamente en el domicilio de Fausto para cenar con él; traían consigo provisión para comer y beber. Aquellos estudiantes eran convidados graciosos. Después de algunas libaciones recayó la conversación en la belleza de las mujeres, dando lugar a que uno de ellos dijera que entre todas ellas, a quien tenía mayor deseo de ver era a la bella Helena de Grecia, porque ya que había motivado la destrucción de la magnífica ciudad de Troya, ya que con defensa suya tantos troqueles se habían alzado, debía ser una flor de belleza. Puesto que tan ávido os mostrais de ese espectáculo, dijo Fausto, y queréis a todo trance ver a la reina Helena, esposa de Menelao, hija de Tíndaro y de Leda,

hermana de Castor y Pólux, reputada de haber sido la mujer más bella de Grecia, muy grato es para mí presentárosla para que su propio espíritu os ofrezca una imagen de la forma y figura que tuvo cuando vivía; lo mismo he hecho ya con el emperador Alejandro Magno y su mujer, por encargo ¿del emperador Carlos V. Después de estas palabras el doctor Fausto les impuso silencio y les prohibió que a su breve regreso se levantaran de la mesa y besaran a la que iba a traer. Poco después de desaparecer, entró seguido de la reina Helena, tan hermosa que los estudiantes dudaron estar en su sano juicio, tan grande era su confusión y deseo. Helena estaba vestida con ropas de púrpura oscura; traía destrenzados los cabellos que brillaban como el oro y le llegaban a las corvas; sus ojos eran negros como el carbón; tenía una fisonomía encantadora, la cabeza menuda y redonda, los labios como cerezas, la boca linda, el cuello de cisne, las mejillas de rosa, el rostro terso y suave; era alta, erguida, admirablemente esbelta. No se hallaba en su persona el menor defecto. Su mirada, atrevida y traviesa, huroneó por toda la habitación con tanta viveza que los estudiantes se enamoran de ella violentamente. Su deseo se disipó enseguida porque le consideraban como un espíritu.

Helena salió de la sala acompañada por el doctor Fausto. Después de haber visto lo que acabo de re-



latar, los estudiantes rogaron al doctor que accediera a su súplica y volviera a traer la aparición, pues querían que un pintor tomara un apunte. Fausto se negó, alegando que no podía evocar aquel espíritu a cualquier hora. Les prometió, no obstante, una imagen que podrían copiar, y que, luego, después de reproducida corrió por muchas comarcas como admirable modelo de mujer. Respecto a la primera copia, que estaba en poder de Fausto, nadie ha sabido nunca quien la había hecho.

«Los estudiantes, cuando se acostaron no pudieron pegar el ojo, recordando aquel rostro y aquellas formas. Sirva esto como ejemplo de que el diablo fascina a los hombres y los abraza en concupiscencia, para hacerles caer en la lascivia de la cual no pueden luego salir.»

En el mismo libro y más adelante, se encuentran las siguientes palabras:

«Con el fin de dar rienda suelta a sus deseos carnales, el miserable Fausto, despierto a media noche, volvió a recordar a la bella Helena de Grecia, que presentó a los estudiantes un domingo de Cuasimodo, y solicitó del Espíritu, el día siguiente, que se la diera como concubina, lo que le fué concedido. Y aquella Helena era de forma tan acabada y de tan gran belleza y amenidad de figura como la que presentó a los estudiantes. Ante tal prodigio, se prendó de ella, la cortejó, la consiguió, y conservóla

siempre en su yacija; sintió por ella tan grande afición que no pudo separarse de ella un solo instante; en el último año quedó preñada, y dió a luz con gran satisfacción de Fausto, un hijo que se llamó Justo Fausto. Ese niño le reveló muchas cosas futuras que habían de suceder en todos los países. Después de la muerte de Fausto la madre y el hijo desaparecieron con él.»

En la mayoría de los libros populares que tratan de Fausto, el episodio de la bella Helena está poco desarrollado, y el profundo significado que encierra se ha desvanecido, porque la fuente de esos libros ha sido la obra de Widman. El mismo Goëthe, en su primer Fausto, no aprovechó esa valiosa indicación, en el supuesto de que ya conociera los libros populares, y que las obras de muñecos, fueran la única fuente en que bebió. Hubieron de transcurrir cuarenta años, para que en la segunda parte de su drama pusiera en escena el episodio de la bella Helena, pero justo es consignar que entonces le trató *con amore*. Puede decirse que es lo mejor, o con más precisión, lo único bueno de la segunda parte de Fausto; es como una selva alegórica, laberinto oscuro que, al esclarecerse súbitamente nos enseña sobre el pedestal de bajorelieves mitológicos, el sublime mármol griego, la estatua divinamente pagana, cuyo aspecto inunda el alma de alegría y luz. Es la más preciosa escultura que haya salido jamás

del taller del maestro, y cuesta trabajo creer que la mano de un viejo haya podido cincelar algo tan perfecto. Más bien es la obra de un talento sereno y reflexivo que el producto espontáneo de la imaginación, pues ésta en Goëthe no se arriesga osadamente, a semejanza de la de los griegos, sus maestros, sus parientes y sus casi compatriotas. Los griegos estaban dotados de un mayor exquisito sentido de las formas y de la armonía que de una plenitud desbordante de la imaginación creadora; cortemos el nudo, pronuncemos la gran herejía: eran más artistas que poetas.

Después de las anteriores indicaciones, comprenderéis por qué he consagrado a la bella Helena, todo un acto del bailable. La isla que como residencia la he asignado no es de mi invención. Hace tiempo que fué descubierta por los griegos y, según algunos autores de la antigüedad, Pausanias y Plinio sobre todo, estaba situada en el Ponto-Euxino, cerca de la desembocadura del Danubio; el templo de Aquiles que había en ella le valió el nombre de Aquileya. Así fueron llevados desde la tumba el valiente Pélida y todas las demás celebridades de la guerra de Troya con Helena, la más espléndida. El heroísmo y la belleza fenecen en este mundo prematuramente, con gran alegría de la vil multitud y de la mediocridad: es su destino; los poetas generosos les sacan de la sepultura y los llevan a

una isla afortunada, donde hay una eterna primavera, donde no se marchitan ni las rosas ni los corazones.

Quizá haya cedido a un impulso irreflexivo al hablar en los anteriores términos de la segunda parte de Fausto; por el contrario, no tengo palabras para expresar lo que siento ante la admirable concepción de la bella Helena. En ella el poeta ha permanecido fiel a esa tradición de la que se aparta tan a menudo, y por lo cual no dejo de dirigirle mis reproches. Quien más tiene por qué quejarse es ese pobre diablo de Mefistófeles. El Mefistófeles de Goëthe no tiene nada que ver con el Mefistófeles verdadero de los libros populares. Esto confirma la opinión que ya he emitido: Goëthe no conocía esos libros cuando escribió su primer *Fausto*. Si los hubiera conocido, no hubiera puesto una máscara tan baja y bufa al espíritu maligno. Mefistófeles no es un miserable gallofero infernal, es un espíritu sutil, como el mismo se llama, un demonio de alcurnia, un muy noble demonio colocado muy arriba en la jerarquía subterránea; en una palabra, es un hombre de Estado del gobierno infernal y uno de esos hombres que llegan a cancilleres del Imperio. Por eso me ha parecido que debía prestarle una forma que respondiera a su dignidad. En todo tiempo, el diablo gustó de presentarse a los hombres bajo la figura de una mujer bonita, y así en el

primer libro acerca de Fausto, publicado en Leipzig, toma esa forma Mefistófeles para encalabrinar al pobre doctor, cuando este desventurado cedía a los piadosos escrúpulos. He aquí las candidas palabras del viejo libro: «Cuando Fausto estaba solo y quería entregarse a la meditación de las santas Escrituras, el diablo se revestía con la forma de una bella mujer, se acercaba a él, la besaba, y no quedaban escareos por prodigarle, hasta que el doctor olvidaba y menospreciaba la palabra de Dios, y continuaba condenándose».

Al presentar al diablo y a sus compañeros bajo la forma de danzantes, permanezco mucho más fiel a la tradición que lo que pensáis, y esto, creedme, no es una ficción de vuestro muy devoto amigo: es un hecho atestiguado por los pasajes de la *Vida de Cristóbal Wagner*, que fué criado y discípulo de Fausto. En el décimosexto capítulo de ese viejo libro, se refiere que el gran pecador dió en Viena un suntuoso festín amenizado por diablos disfrazados de mujeres y provistos de instrumentos de cuerda, con los que ejecutan una música deliciosa, mientras otros se entregan a bailes raros e impúdicos. En aquella ocasión bailaron también con formas de mono. «En seguida llegaron doce monos y formaron corro: empezaron a bailar danzas francesas, que hoy se estilan también en Italia y Alemania; saltaron y piruetearon agradablemente, dejan-

do a los espectadores boquiabiertos». El demonio Auerhahn (gallo silvestre), espíritu familiar de Wagner, nunca se presenta bajo otra otra forma que la de un mono. Empieza por el papel de mico bailarín. «Cuando Wagner le evocó, cuenta el biógrafo. Auerhahn tomó la figura de un simio y empezó a brincar, bailando una *gaillarde* y otras danzas lúbricas; luego tocó el tímpano, la flauta y la trompa como si tuviera dentro un centenar de músicos».

No puedo resistir la tentación de explicaros el significado que el biógrafo del nigromante ponía en las palabras «becila la *gaillarde*». En una obra de Juan Pretorius, publicada en Leipzig en 1668, se encuentra con unos datos acerca de Blocksberg, una observación singular sobre la *gaillarde*, cuya invención se atribuye al diablo.

He aquí los términos en que se expresa el autor:

«La nueva *volte gaillarde* ha sido traída de Italia a Francia por los magos; además de ser un baile que abunda en ademanes deshonestos, abominables e impúdicos; puede afirmarse también que es el origen de muchas desgracias, crímenes y abortos; una policía bien reglamentada debiera tomarla en consideración y prohibirla severamente. Como la ciudad de Ginebra es la que más horror siente por el baile, Satanás se apoderó de una muchacha del país, y la adiestró en el manejo de una varita mágica de hierro que tenía la virtud de hacer bailar la *gaillar-*

de a todos, cuantos tocaba. Aquella muchacha afrentaba a los jueces y les retaba a condenarla a muerte, pero nunca tuvo arrepentimiento de su condenable maleficio».

Esta cita demuestra primeramente lo que es la *gaillarde*, y luego, que el diablo favorece el arte del baile con objeto de escandilazar a los devotos. En efecto, poner en jaque, por medio de una varita mágica; a la piadosa ciudad de Ginebra, moderna Jerusalém, es ciertamente el colmo de la abominación. Imagináos a todos los santitos ginebrinos, a los pacatos relojeros, elegidos del Señor, a las institutrices virtuosas, a los estirados pastores protestantes y maestros de escuela, soltándose a bailar la *gaillarde*. El hecho parece cierto, pues paréceme haberle comprobado en la *Demoniomamá* de Bodín, y a veces siento ganas de pergeñar un bailable titulado: *El Baile de Ginebra*.

El diablo, como veis, es un profesor de baile, y no hay que extrañarse porque se le vea presentarse ante el respetable público en forma de bailarina. Otra metamórfosis, menos natural, pero que encierra un significado más profundo está indicada en la antigua historia de Fausto; es la transformación de Mefistófeles en caballo alado, llevando a Fausto a todos los sitios y países donde le place llegar. En este caso, el espíritu maligno, representa no solamente la rapidez del pensamiento del hombre, sino

además, el poderío de la poesía, y como un verdadero Pegaso, pone al alcance del jinete y en el más corto plazo, todas las magnificencias y goces de la tierra. En un abrir y cerrar de ojos, conduce a Fausto a Constantinopla, en medio del serrallo del Gran Turco, donde, confundido por las odaliscas con Mahoma, se divierte divinamente. Después, Fausto entra en Roma; se va derecho al Vaticano y se mofa del Padre Santo escamoteándole ante sus narices los manjares suculentos, y las bebidas exquisitas que se sirven a su Santidad. Luego suelta la carcajada, y el Papa, que se cree solo, siente un tremendo terror. En este punto como en otros de la leyenda de Fausto, se vislumbra una viva animosidad contra el Papa y la Iglesia católica. Respecto a esto, nos parece significativa la orden formal dada por Mefistófeles a Fausto, después de las primeras evocaciones, de no aparecer nunca más que vestido con un hábito franciscano. En tal indumentaria nos le muestran los viejos libros populares, cuando Mefistófeles discute con Fausto los misterios de la religión cristiana. Se ve que el céfiro de la época, el soplo de la Reforma, ha pasado por allí.

Mefistófeles no solo carece de forma real, sino que tampoco se ha hecho popular bajo forma determinada, como otros héroes, tales como Till Euleuspiegel, esa risa personificada en el rostro mofletudo de un menestral, o como el Judío errante, de luen-



ga barba secular, cuyo pelo blanqueado por el tiempo parece delatar por su nacimiento oscuro una savia nueva y rejuvenecedora. En los libros de magia tampoco tiene forma determinada, como otros espíritus. Aziabel, se representa siempre con figura de niño pequeño, y el demonio Marbuel, según los testimonios de los libros, como un niño de diez años.

Entrego a la decisión de los maquinistas la elección del vehículo que ha de llevar a Fausto por los aires en compañía de su camarada infernal, pero en lo que se refiere a las brujas que van al aquelarre, será menester que cabalguen a horcajadas, sea sobre un mónstruo, o sobre su utensilio doméstico.

La montura ordinaria de una bruja alemana es un palo de escoba, untado del mismo unguento maravilloso con que se cubren el cuerpo. Cuando el galán infernal viene a llevársela, él se pone delante y ella detrás. La bruja francesa profiere en el acto de la unción estas palabras: ¡*Emen Hetan!* ¡*Emen Hetan!* La bruja alemana que escapa por la chimenea cabalgando en un palo de escoba, utiliza la fórmula sacramental: ¡*De abajo a arriba, sin tocar!* En los aires siempre encuentran buena compañía, y se las ve llegar al aquelarre en pelotones más o menos nutridos. Como las brujas, lo mismo que las hadas tienen horror al tañido de las campanas, acontece a menudo que al pasar junto a un campanario, se lle-

van la campana y la arrojan con gran algazara en alguna marisma que encuentran en el camino. Este delito constituye un cargo de acusación en los procesos incoados contra las brujas y con razón aconseja el adagio francés que huya inmediatamente «el que se viera acusado de hurto de las campanas de Nuestra Señora».

En cuanto al lugar donde brujos y brujas se reúnen el sábado, y que se llama *convención* o *dieta* (aquelarre), las creencias populares ofrecen versiones muy diferentes. Sin embargo, según las declaraciones concordantes de gran número de brujas, declaraciones provocadas por la tortura y dignas de fe por consiguiente, así como por el testimonio de los Remigins, Goldemanus, Wierus, Bodin y de Lancre, me he determinado a fijarle en la cuna de una montaña, con árboles alrededor, tal como está descrito en el tercer acto de mi bailable. En Alemania se cree que era el Blocksberg, punto central del Hartz, el lugar de reunión de las brujas. Sin embargo, no sólo acuden allí las brujas alemanas sino las de todos los países, y además de las vivas van las pecadoras muertas, que, como los *Willis*, no gozan de reposo en la tumba y están atormentadas por la necesidad de bailar. Esto explica la diversidad de trajes de todos los tiempos y países que se observa en las noches sabáticas. Las damas de alcurnia, por discreción, llevan antifaz. Los brujos

más abundantes son personas que en la vida ordinaria afectan con éxito la conducta más conforme con las reglas de la moral y de la religión. Respecto de los demonios que desempeñan el oficio de enamorados cerca de las brujas, pertenecen a todas las clases de la sociedad infernal, de forma que una cocinera o vaquera tendrá que contentarse con un diablo de baja condición y tosco, mientras las ricas burguesas y las altas damas tendrán a su disposición a los currutacos del infierno, demonios de rabos finos y de cortés trato, en suma, diablos *comme il faut*. La indumentaria de estos gentiles hombres infernales es traje de corte español, negro o de un blanco vivo; en su gorra está prendida la indispensable pluma de gallo, roja como la sangre; pero por muy esbelto que sea su talle y por muy elegante que parezca su traje a primera vista, les falta siempre un cierto *finished*, y siempre les delata un defecto de armonía que hiere el oído y la vista. Tienen siempre o muy encendido o muy quebrado el color del rostro; su nariz es demasiado corta o demasiado larga y otras veces se les ve sacar o una garra o de ave de rapiña o una pezuña equina. No huelen, empero, a azufre como la canela de los diablillos de baja estofa, deshollinadores, fumistas y fogoneros del infierno, y toda la muralla afecta a las mujeres del pueblo; pero todos tienen una enfermedad enojosa común a todos los diablos, mal

que aqueja a las brujas de toda la estofa y condición, como puede comprobarse en los interrogatorios de los procesos seguidos contra ellas: el mal desesperante de los demonios es el frío glacial de sus abrazos amorosos.

Lucifer, rey de las tinieblas por la desgracia del señor, preside el aquelarre (1) en forma de cabrón negro, con cara de hombre y una antorcha ante los cuernos. Su Majestad está colocado en medio de la asamblea sobre un alto pedestal o una mesa de piedra; su fisonomía, seria y melancólica, acusa el tedio más profundo. Los brujos y las brujas, vasallos del infierno, rinden pleitesía a su señor, arrodillándose por parejas; llevan antorchas en las manos, y en la parte posterior del animal adorado imprimen un beso llamado *hommagium*; esta manifestación reverente apenas si le conmueve; permanece melancólico y taciturno mientras da vueltas el corro de gente promiscua. Esa es la famosa danza de los brujos que los bailarines ejecutan vueltos todos de espaldas al pedestal mirando hacia fuera, de modo que ninguno vea el rostro de los demás Sin duda; este detalle obedece a un motivo de prudencia, sólo como previsión de que si alguno de aquellos brujos fuera objeto de persecución judicial no pudiera por coacción

---

(1) Aquelarre—voz vascuena, formada de aquer—brón, y larre, prado.

de la tortura denunciar a sus compañeros. El mismo temor a la denuncia decide a las mujeres de las clases elevadas o ir tapadas a la cita. Muchas brujas bailan en camisa, otras no llevan ni eso; algunas bailan con los brazos en arco o con uno levantado, otras blanden su escoba, dando gritos: ¡Har, har! ¡Sábado! Durante el baile, una caída es de mal augurio; la bruja que pierde un zapato en el tumulto puede tener por cierto que ha de gozar de la pira antes de que acabe el año.

La orquesta que acompaña a esa sociedad bulliosa está formada por espíritus infernales de forma grotesca o ministriles vagabundos. Los rascatripas y flautistas son escogidos con preferencia para evitar la turbación que causaría su espanto ante los horrores sabáticos. Una de las escenas más espantosas es la afiliación de novicios a la sociedad maldita, ceremonia en que los afiliados se inician en los misterios más espeluznantes. La novicia consume sus desposorios con el infierno, y el diablo, el sombrío esposo, al asignarle un nombre particular, un nombre de amor, deja en prueba de alianza una señal secreta a la desposada como recuerdo indeleble de su ternura. Ese signo está tan oculto a veces, que en los procesos seguidos contra las brujas, los jueces de instrucción no le encuentran sino después de las observaciones más insinuosas. El príncipe de los infiernos posee a una bruja escogida entre todas las

del aquelarre; esta favorita oficial se llama la *archiesposa*. Su vestido de baile es muy sencillo; lleva un zapato de oro, y también se la conoce por el nombre de «la dama del zapato de oro».

Casi siempre es una mujer alta y gruesa, casi colossal, pues el diablo no solamente es muy entendido en bellas formas como verdadero artista que es, sino que es también muy aficionado a las gordas, pues sin duda piensa, que a mayor cantidad de carne, mayor pecado. En el refinamiento de su torpeza y para aumentar la importancia del crimen no se desposa con ninguna soltera; escoge siempre a una mujer casada, pues así añade a la simple fornicación el más grave delito de adulterio. La archiesposa debe ser una bailarina excelente, y en algunos sábados solemnes se ha visto de augusto cabrón bajar del pedestal para acompañar a su favorita oficial, en unas de las danzas más singulares, pero no he de describir pues, como diría el viejo Widman, me detiene «un escrúpulo de conciencia absolutamente cristiano». Me limitaré a decir que es una antigua danza nacional de Gomorra, cuya tradición salvada del incendio de la ciudad maldita con las hijas de Loth, se conserva hoy todavía y es muy fácil de descubrir en algunos bailes públicos parisienses.

Según algunos autores, el Gran Cabrón tiene costumbre de presidir en compañía de su archidesposada el banquete solemne que pone contera a las

noches de sábado. Tanto los manjares como la vajilla, toda cuanto se sirve en el festín es rico y precioso; empero, sería inútil que cualquier comensal se llevara algo, pues al día siguiente en vez de una tembladera de oro se encontraría con un puchero de barro, y en vez de bollo, boñiga de vaca. Un detalle característico de ese festín singular es que se come sin sal. Los cantos con que se divierten los convidados se reducen a innobles invectivas contra el cielo, acompañadas de melodías de cantos cristianos y proferidas entre aullidos y berridos. Las más venerables ceremonias de la religión son reproducidas con grandes payasadas. El sacrilegio es completo. Sirva de ejemplo el bautizo en que saca de pila, según los ritos de la Iglesia a un sapo, a un erizo o a una rata, mientras los padrinos ponen caras devotas y camanduleras; en vez de agua bautismal se utiliza un líquido horrible; orina del Diablo. No se prescinde la señal de la cruz: las brujas se santiguan con la mano izquierda y en sentido contrario y las que hablan lengua romance dicen estas palabras: *In nomine Petrica Aragueaco, Petrica, agora, agora, Valentia, jonando goure gaits goustial* Lo que quiere decir: «En el nombre de Patricia de Aragón, ahora, ahora, Valencia, se acaba nuestra miseria». El precepto divino del amor y del perdón es menospreciado por el macho cabrío infernal, que al cabo de la ceremonia se levanta y con voz tonante grita.

«¡Vengaos, vengaos, porque si no os vengais, moriréis!» Esta es la fórmula final, el *Ite missa est* del conciliábulo de las brujas, que termina, como una función de pólvora, con un ramillete de blasfemias y una parodia del acto más sublime de la pasión del Redentor divino. El Anticristo hace de víctima y se sacrifica también, no por la salvación de la Humanidad, sino para su ruina. El sacrificio impío se consume entre llamas; cuando no queda nada del cabrón, las brujas se apresuran a recoger un puñado de sus cenizas, que servirá para hacer nuevos maleficios.

Termina la fiesta; se oye el canto del gallo, y el fresco de la mañana advierte a aquellas señoras que deben tornar a sus casas por donde han venido, y más aprisa. Más de una vuelve al lecho conyugal, donde ronca el esposo confiado, que nada sabe de la escapatoria de su cara mitad, en cuyo puesto ha quedado una muñeca de palo, haciéndole compañía mientras duraba la fiesta sabática.

Yo también me voy al lecho, mi querido amigo, pues he pasado parte de la noche coordinando estos apuntes que me solicitabais. Al hacerlos, más que al director de teatro que quiere un bailable para el escenario, me dirigía al culto y distinguido caballero que se interesa por todo aquello que es del dominio del arte y del pensamiento. Me consta que comprendéis la indicación más fugitiva del



poeta, y no acierto a explicarme cómo usted, hombre positivo y avezado en negocios, podéis tener al mismo tiempo una tan exquisita noción de lo bello. Me extraña, asimismo, ver cómo sabéis conservar, en medio de los sinsabores de la vida activa, tanto amor y entusiasmo por la poesía.

FIN

**BIBLIOTECA DE HISTORIA COLONIAL  
DE AMÉRICA**

**MAESTRE JUAN DE OCAMPO:** *La Gran Florida* (descubrimiento).

**F. SALCEDO Y ORDOÑEZ:** *Los chiapas* (Ríos de la Plata Paraguay).

**DIEGO ALBÉNIZ DE LA CERRADA:** *Los desiertos de Achaguas* (Llanos de Venezuela).

**MAESTRE JUAN DE OCAMPO:** *Los caciques heroicos Paraimaiboa, Guacaipuro, Yaracuy.*

**FRAY NEMESIO DE LA CONCEPCIÓN ZAPATA:** *Los caciques heroicos: Nicaraguán.*

**MAESTRE JUAN DE OCAMPO:** *Nueva Umbria: Conquista y Colonización de este reino en 1518.*

**MATEO MONTALVO DE JARAMA:** *Misiones de Rosa Blanca y San Juan de las Galdonas (1656).*

3.50 cada vol.

# Publicaciones de la "Editorial América"

## BIBLIOTECA DE AUTORES VARIOS

(ESPAÑOLES Y AMERICANOS)

SE HAN PUBLICADO:

- I.—OFRENDA DE ESPAÑA A RUBÉN DARÍO, por Valle-Inclán, Unamuno, Antonio Machado, Cavia, Pérez de Ayala, Díez Canedo, González Olmedilla, Cansinos-Assens, etc., etc.

Precio: 3,50 pesetas.

- II.—ANDRÉS GONZÁLEZ-BLANCO: *Escritores representativos de América.*—(Rodó, Blanco-Fombona, Carlos A. Torres, Carlos O. Bunge, J. Santos Chocano.

Precio: 4,50 pesetas.

- III.—RAFAEL ALTAMIRA; *España y el programa americanista.*

Precio: 3,50 pesetas.

- IV.—POESÍAS INÉDITAS de Herrera el divino, Quevedo, Lope de Vega, Argensola (Lupercio), Góngora, Marqués de Ureña y Samaniego, María Gertrudis Hore, Alvaro Cubillo de Aragón, Juan de Matos Frago, Cristóbal del Castillejo, Luis Gálvez de Montalvo, Zaida (poetisa morisca), Tirso de Molina, Baltasar de Alcázar.

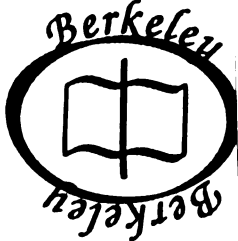
Precio: 3 pesetas.

- V.—PEDRO DE RÉPIDE: *Los espejos de Clío*.  
Precio: 3,50 pesetas.
- VI.—ANTONIO MANERO: *México y la solidaridad americana*.  
Precio: 3,50 pesetas.
- VII.—EDMUNDO GONZÁLEZ-BLANCO: *Voltaire*. (Su biografía.—Su característica.—Su labor).  
Precio: 4,50 pesetas.
- VIII.—E. GÓMEZ CARRILLO: *Tierras mártires*.  
Precio: 3,50 pesetas.
- IX.—MANUEL MACHADO: *Sevilla y otros poemas*.  
Precio: 2,50 pesetas.
- X.—EMILIO CASTELAR: *Vida de Lord Byron*,  
Precio: 3 pesetas.
- XI.—R. CANSINOS-ASSENS, *Poetas y prosistas del novecientos*. (España y América).  
Precio: 4 pesetas.
- XII.—R. BLANCO-FOMBONA: *Pequeña Opera lírica.—Trovadores y Trovas*.  
Precio: 3,50 pesetas.

621



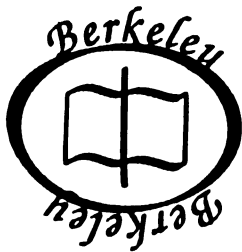
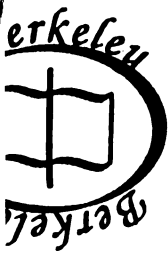




U.C. BERKELEY LIBRARIES



C097945697





SE HAN PUBLICADO:

I.—*Hernán Cortés y la epopeya del Anáhuac*, por Carlos Pereyra, 3,50 pesetas.

II.—*Francisco Pizarro y el tesoro de Atahualpa*, por Carlos Pereyra, 3 ptas.

III.—*Humboldt en América*, por Carlos Pereyra, 3,50 ptas.

IV.—*El general Sucre*, por Carlos Pereyra, 3,50 ptas.

V.—*La entrevista de Guayaquil*, por Ernesto de la Cruz, J. M. Goeneaga, B. Mitre, Carlos A. Villanueva. Prólogo de R. Blanco-Fombona. 3,50 ptas.

VI.—*Tejas. La primera desmembración de Méjico*, por Carlos Pereyra, 3,50 ptas.

VII.—*Ayacucho en Buenos Aires y Prevaricación de Rivadavia*, por Gabriel René-Moreno, 4 ptas.

VIII.—*Apostillas a la Historia colombiana*, por Eduardo Posada, 3,50 ptas.

IX.—*El Washington del Sur. Cuadros de la vida del Mariscal Antonio José de Sucre*, por B. Vicuña Mackena, 4 ptas.

X.—*Leyendas del tiempo heroico. Episodios de la guerra de la independencia americana*, por Manuel J. Calle, 4 ptas.

XI.—*Los últimos virreyes de Nueva Granada (Relación de mando del virrey don Francisco Montalvo y Noticias del virrey Sámano sobre la pérdida del Reino)*, por Francisco Montalvo y Juan Sámano, 3,50 ptas.

XII.—*El Almirante don Manuel Blanco Encalada.—Correspondencia de Blanco Encalada y otros chilenos eminentes con el Libertador*, por Benjamín Vicuña Mackena, 3,50 ptas.

XIII.—*Junín y Ayacucho*, por Daniel Florencio O'Leary, 4 ptas.

XIV.—*Francisco Solano López y la Guerra del Paraguay*, por Carlos Pereyra, 3,50 ptas.

XV.—*Rosas y Thiers (La diplomacia europea en el Rio de la Plata)*, por Carlos Pereyra, 3,50 ptas.

XVI.—*Bolívar y las repúblicas del Sur*, por Daniel Florencio O'Leary, 3,50 ptas.

XVII.—*Diario de un tipógrafo yanqui en Chile y Perú durante la guerra de la Independencia*, por Samuel Johnston. (Introducción de Armando Donoso), 3,50 ptas.

XVIII.—*Gran Colombia y España*, por Daniel Florencio O'Leary, 4 ptas.

XIX.—*Capítulos de la historia colonial de Venezuela*, por Aristides Rojas, 3,50 ptas.

XX.—*El Congreso internacional de Panamá en 1826*, por Daniel Florencio O'Leary, 3,50 ptas.