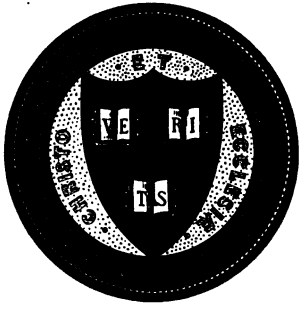


COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS


EX-LIBRIS.

ESTUDIOS DE HISTORIA

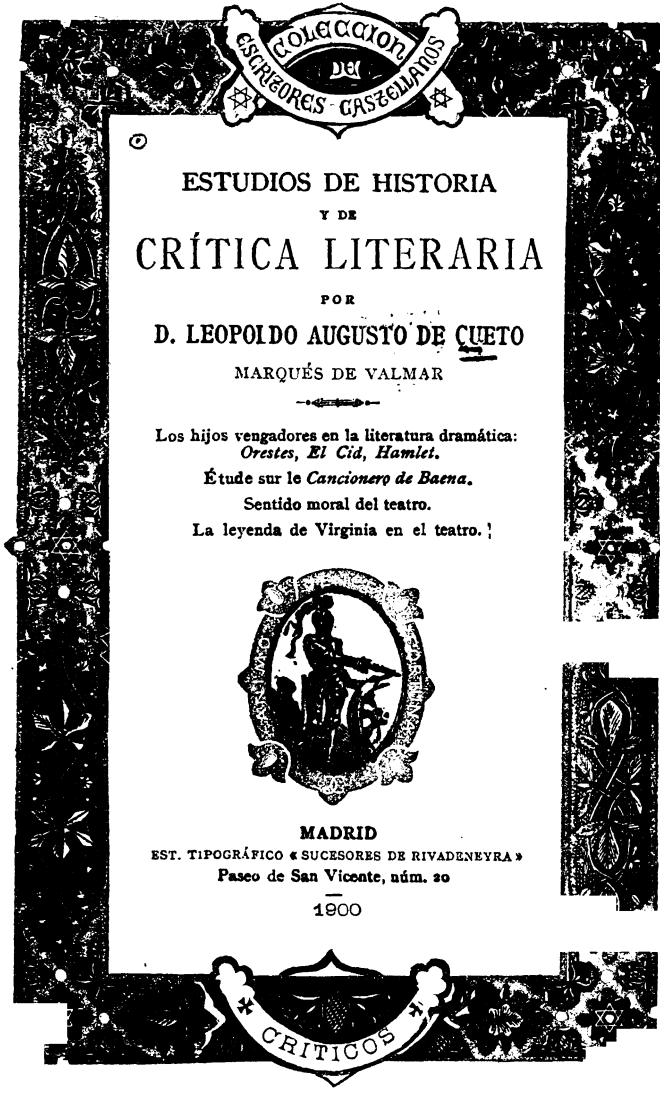
Y DE

CRÍTICA LITERARIA

42

TIRADAS ESPECIALES

50 ejemplares en papel de hilo, del..... 1 al 50.
10 » en papel China, del..... I al X.



ESTUDIOS DE HISTORIA
Y DE
CRÍTICA LITERARIA

POR

D. LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO

MARQUÉS DE VALMAR

Los hijos vengadores en la literatura dramática: *Orestes, El Cid, Hamlet.*

Étude sur le *Cancionero de Baena.*

Sentido moral del teatro.

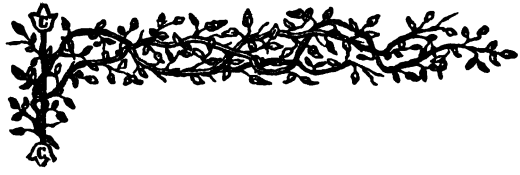
La leyenda de Virginia en el teatro.

MADRID

EST. TIPOGRÁFICO «SUCESORES DE RIVADENEYRA»

Paseo de San Vicente, núm. 20

1900

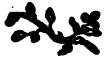


ADVERTENCIA PRELIMINAR

El Marqués de Valmar escribió en los años de su juventud algunos estudios literarios que merecieron aplauso público. Fueron dados á la estampa en *Revistas* ó en publicaciones aisladas; y sabido es que cuanto ve la luz en esta forma, acaba por extraviarse y perecer.

Para salvarlos del olvido, se incluyen ahora en la COLECCIÓN DE ESCRITORES CASTELLANOS. Estas obras, muy dignas de atención por su acendrado y castizo lenguaje, son de evidente utilidad para la historia de las letras, porque contienen alta enseñanza crítica y copiosas é importantes investigaciones históricas.

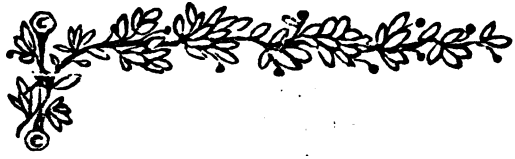
M. M. Y P.



LOS HIJOS VENGADORES

EN LA LITERATURA DRAMÁTICA

ORESTES.—EL CID.—HAMLET



LOS HIJOS VENGADORES

EN LA LITERATURA DRAMÁTICA

SUMARIO

I.—Las pasiones toman distinto carácter según la raza, el temperamento y la civilización.

II.—*Orestes.*

III.—*El Cid.*

IV.—*Hamlet.*—Su verdadero carácter literario.

V.—Monumentos del mito de *Hamlet*, anteriores al drama de Shakspeare.

VI.—Leyenda primitiva de *Hamlet*, traducida de la *Historia* latina de *Saxo-Grammaticus.*

VII.—¿Es Hamlet personaje histórico ó creación mítica de la fantasía popular?—Recuerdos de Dinamarca.—Castillo de Kronborg.—Sepulcro apócrifo de *Hamlet.*—*Saxo-Grammaticus.*—Molbech.

VIII.—Moratín, traductor de *Hamlet.*—Injusticia y error de la crítica seudo-clásica con respecto á Shakspeare.

ORESTES.—EL CID.—HAMLET

FUENTES DE ESTOS TRES MITOS

I

LAS PASIONES TOMAN DISTINTO CARÁCTER SEGÚN LA RAZA, EL TEMPERAMENTO Y LA CIVILIZACIÓN

No ofrece la Historia, y especialmente la historia literaria, estudio alguno más interesante que el de las transformaciones y diferencias esenciales que se advierten en las ideas y en los sentimientos humanos según los tiempos, las razas, las religiones y las costumbres. Sin llegar á las atrocidades gigantescas de enterrar vivas á las viudas y quemar á los esclavos como honra funeral de magnates bárbaros, ni á la *económica* costumbre de matar á los viejos, á los impedidos y á los hijos *sobrantes*, seres molestos y onerosos á la familia, y otros horrores á que llega el hombre cuando la civilización no modera sus salvajes instintos, se hallan también grandes monstruosidades

morales en ilustres pueblos que fueron lumbreras de cultura en remotas edades. La obligación que imponía la ley mosaica de sustituir, como esposo, un hermano á otro hermano cuando habían sido infecundos los matrimonios (el *levirato*); los *ilotas* de Lacedemonia y los *parias* de la India; el casamiento entre hermanos, ley sagrada de la sabia Egipto, cosas son que causan espanto y grima al corazón cristiano.

Pero, sin ahondar tanto en los desvaríos y miserables aberraciones del espíritu humano, puede afirmarse que apenas hay un sentimiento, aun de aquellos que son universal é inalterable patrimonio de la humanidad, que no adquiera, según las influencias psicológicas y fisiológicas de cada pueblo, de cada época y á veces de cada individuo, tan peculiares formas y tan profundas divergencias, que cuesta trabajo reconocer un origen común en el impulso íntimo de pensamientos y pasiones que en sus manifestaciones externas toman rumbos tan distintos y producen resultados tan diferentes.

Las letras, que suelen ser luminoso espejo de la índole moral, etnográfica, religiosa y política de las naciones, demuestran á cada paso

la exactitud de las precedentes observaciones. Las obras del ingenio que la posteridad no condena al olvido, llevan siempre consigo el sello inmortal de los impulsos morales que mueven la sociedad humana; esto es, las creencias, los afectos, las preocupaciones, los ambiciosos vuelos, las engañosas ilusiones, fuentes todas de donde nacen las acciones, gloriosas ó perversas, de los hombres.

El honor caballeresco, el fanatismo religioso ó político, son pasiones artificiales que se crean y manifiestan con muy diverso modo y carácter, al impulso de las costumbres, de los cultos, de las instituciones y de las leyes. Estos y otros ardorosos movimientos del alma pueden ser peculiares á épocas y á razas determinadas.

El embeleso del amor, los arrebatos del odio, los afanes de la ambición, los anhelos de la gloria, las angustias de la codicia, el infernal tormento de la envidia, el ansia punzadora de la venganza, son sentimientos y pasiones comunes á la familia humana. Y, sin embargo de su generalidad y persistencia, toman caminos y formas diferentes, según las circunstancias idiosincráticas de la raza y del individuo, y según el estado social de civilización ó de barba-

rie. La educación, el clima, la posición social, influyen también no poco en la forma de expresión de las pasiones eternas del hombre. Una dama aristocrática de Berlín ó de Londres no da rienda á la desesperación ó la ira con desaforados gritos y descompuestos ademanes, como la placera de la Halle de París ó la manola de Lavapiés de Madrid. El septentrional, por lo común flemático y reflexivo, espera ocasión para la venganza; el meridional, irreflexivo é irascible, se ciega y acomete. En todos es igualmente intensa y viva la dolorosa energía de las pasiones; pero la máscara que toman, al enseñorearse del alma, tiene innumerables matices.

Esto explica cómo la venganza, por ejemplo, que es una de las pasiones más adecuadas á las obras de imaginación, y que ha dado pábulo tantas veces á la novela y al drama, se ha pintado siempre con tan diferentes formas y colores; lo cual se ve con perfecta claridad si se pára la atención en la venganza provocada por causas de una misma índole, y se comparan las obras literarias en que han sido desarrollados sus impulsos y sus estragos.

No hay asunto dramático más grave y más

conmovedor que la venganza ejercida por los hijos en desagravio de los padres. Innumerables son los dramas por él inspirados. Pero basta comparar los tres más ilustres que ofrece la literatura de todas las edades, para convencerse de los diversos impulsos y efectos que producen las pasiones en razas y en civilizaciones distintas.

Orestes, *El Cid*, *Hamlet*. Tres instrumentos típicos de filial venganza, creados por las letras espontáneas y vigorosas de Grecia, de España y de Inglaterra. Pero ¡qué personajes tan diversos! Los móviles que provocan estas tres venganzas, y los medios empleados para consumarlas, dan á cada una de ellas un sello privativo y profundo. Los tres vengadores son tres caracteres en que se reflejan respectivamente otras tantas razas y civilizaciones.

II

ORESTES

El mito literario del *Orestes* de la Grecia antigua ha sido determinado y fijado con el sello de la inmortalidad por el genio sublime de Esquilo. Pero ya mucho antes existía en la poesía helénica. Un vate insigne de Hímera, *Stesícoro*, compuso un poema, LA ORESTIA, cuyo título pasó á ser el de la famosa trilogia de Esquilo. Desgraciadamente, no ha llegado á nosotros aquella importante obra. Consta su existencia por testimonios históricos de la antigüedad (1). En un fragmento, que los ilustres críticos alemanes Geel y Bergk, con no escaso fundamento, atribuyen al mismo poema, asoma claramente la influencia religiosa de la fatalidad, base primordial de las concepciones dramáticas de Esquilo. Contenía también un sueño de Clitemnestra, que tal vez inspiró al poeta

(1) KLEINE, *De Stesichori vita et poesi*. Berlin, 1828.—FR. DE BEAUMONT, *Memoria sopra Xanto, Aristossene et Stesicoro*. Palermo, 1835.

trágico la terrible visión de la serpiente que refiere á Orestes el coro en *Las Coéforas*, y que decide al parricida á cometer el horrendo atentado.

Puede creerse fácilmente que las pasiones y los caracteres de la trilogia *La Orestia* pertenecen exclusivamente á Esquilo. El vigoroso y fácil pincel con que traza los personajes de Clitemnestra, de Egisto y de Electra, y la sabia unidad de las tres partes inseparables de esta admirable trama, denotan un ingenio original y poderoso. Pero ¿quién sabe si en el alto sentido moral de la obra fué Esquilo inspirado por *La Orestia* de Stesícoro?

Para excitar á la venganza á Orestes, dice el coro en *Las Coéforas:*

«Permita Júpiter que triunfe la *ley de equidad.* ¡Agravio por agravio....., muerte por muerte! *Mal por mal* es sentencia de los antiguos tiempos.»

Esta horrible ley de venganza, *ley de equidad* en la dura moral pagana, ley de iniquidad en la moral generosa de los cristianos, se dulcifica y se transforma en *Las Euménides*, última parte de la trilogia. Allí, la decantada ley del *talión*, de la antigüedad, se convierte en la santa

ley de la rehabilitación moral del delincuente, por medio del escarmiento, de la pena, de la plegaria y del arrepentimiento.

Digno en verdad era Stesícore de sostener y propagar, como apóstol de verdades morales, el gran principio de la *expiación*. Era uno de aquellos poetas que daban á la poesía lírica de los dorios una grandeza y una amplitud que la hacía frisar con la epopeya y la tragedia. Así lo afirman ilustres críticos de la antigüedad. Longino le llama *muy homérico* (1). La *Antología* lo convierte en un segundo Homero (2). Quintiliano dice de él que «sostuvo con la lira el peso de la epopeya» (3).

Aquel grandioso lirismo, que, con sus formas múltiples y flexibles, lo abarcaba todo, tradiciones teogónicas, leyendas religiosas y heroicas, costumbres públicas y privadas, glorias recientes de la patria, cuanto constituye la vida real é ideal de las naciones, era la fuente natural del drama griego. No parece dudoso hoy día que en Grecia la tragedia nació del *diti-*

---

(1) *De Subl.*, XIII, 3.
(2) ANTIPATER, *Anth. Pal.*, VII, 75.
(3) INST. OR., X, I, 62.

rambo, himno á Baco, entusiástico por excelencia, y especialmente de los *coros trágicos* de Sicione, que menciona Herodoto (1), narraciones patéticas en forma de himnos ditirámbicos, especie de *trenos*, que constituyó lo que se llamó entonces τραγικος τρόπος (modo trágico). La tragedia griega fué en un principio puramente lírica (2), y por transmisión natural llegó á ser la tragedia dramática, que constituye una de las más brillantes glorias de la civilización literaria de Atenas.

Fué Stesícoro, según afirman los antiguos, inventor del *coro* en la tragedia, y después de esta creación de tan grande entidad en el teatro helénico, escribió (tomando los asuntos de las epopeyas de Homero y de Hesiodo) poemas de estro elevado, que pudieron llamarse epopeyas líricas.

Según la expresión de un escritor de nuestros días, era «el más épico de los grandes líricos». Se han conservado muy pocos versos de este famoso siciliano; pero en cambio conocemos

(1) HERODOTO, I, 23.

(2) Explican este punto con suma erudición y lucidez los críticos alemanes Boeckh y G. M. Schmidit. Este último trata más especialmente la cuestión del ditirambo.

muchos de los asuntos épicos de sus poemas. Horacio y Plinio el Mayor, en él admiraban la sublimidad y el alto sentido. Afirman que el esplendor, la pasión, el raudal de la elocuencia poética, hacían recordar en sus obras á las de Píndaro (1). ¿Cómo no había Stesícoro de ostentar tan nobles prendas en el grandioso asunto de su *Orestia*? Este poema no podía menos de contener magníficos cuadros de las tremendas luchas y trágicos conflictos de la sanguinaria familia de los Atridas. Atendida la grande autoridad de Stesícoro, bien puede conjeturarse que Esquilo no desdeñaría inspirarse en aquella celebrada obra. ¡Grave é irreparable pérdida! Si hubiesen llegado á nosotros, así *La Orestia* como los cantos patéticos de Stesícoro en las fiestas heroicas de la Grecia Magna, tal vez hallaríamos en ellos clarísima luz para juzgar de los orígenes del teatro griego, y se nos harían más visibles los vínculos que, en aquellos tiempos de creación poderosa, enlazaban con la tragedia naciente la alta lírica y la epopeya.

Muchas obras anteriores y posteriores al

(1) HOR., *Odas*, IV, 98.—PLIN., *Hist. Nat.*, II, 9.

Hamlet, de Shakspeare, tienen manifiesta conexión con los elementos principales que constituyen este famoso drama; mas en pocas se advierten tan profundas analogías como en *La Orestia*, de Esquilo, que el trágico inglés no conocía. Orestes no titubea, como Hamlet, cuando llega el momento de obrar; pero antes razona consigo mismo, consulta á las *coéforas* (1), que, con Electra, le excitan á la venganza de su padre; sufre las angustias de quien se halla subyugado por un deber supremo que le impone imperiosamente la religión y que la naturaleza condena, y emplea el disimulo y la astucia para lograr su objeto, á la vez piadoso é impío.

La horrenda idea de poner á un hijo vengador enfrente de una madre culpada, es fundamental en ambos dramas. *Orestes* y *Hamlet* desprecian cada cual á su madre con igual intensidad y energía. La diferencia consiste en que Orestes, con mayor entereza y alucinado por las visiones y los oráculos, mata bárbara- á su madre, mientras que Hamlet, débil, é irresoluto, se contenta con insultar

res encargadas de hacer las libaciones en los

á la suya ó emplear con ella su lenguaje habitual, mezcla de ironía, de ira y de ternura.

Esquilo hace salir en *Las Euménides* el espectro de Clitemnestra, y el de Darío en *Los Persas*, como Shakspeare hace que aparezca á Hamlet el Rey su padre, y Julio César á Bruto, para dar mayor vigor á los sentimientos, con el terrorífico influjo de la aparición de los muertos, siempre poderoso en la imaginación popular. No presenta Esquilo á los ojos de Orestes la sombra irritada de su padre; pero hace que el oráculo de Apolo estremezca su corazón, amenazándole con ella, si no da á los asesinos de Agamenón la misma muerte que ellos dieron á este monarca desventurado.

«El Dios, dice Orestes en *Las Coéforas*, me habló también de otras Furias que suscitaría contra mí la sangre paternal, y del espectro de un padre que haría relucir en las tinieblas sus pupilas.»

La índole hipócrita de Egisto coincide con la del Rey usurpador Claudio. Cuando le anuncian la llegada de un forastero que trae la triste nueva del fallecimiento de Orestes, dice así:

«¡Orestes muerto!..... Nuevo manantial para nosotros de penas é inquietudes, cuando un

homicidio, aún reciente, lastima y despedaza el alma! (1).»

Casi del mismo modo aparenta Claudio sincera aflicción por la muerte del Rey que asesinó con fratricida mano:

«Tan reciente está todavía la muerte de nuestro amado hermano, que sería bien que nuestros corazones permaneciesen abismados en la tristeza (2).»

El Horatio de *Hamlet*, amigo incomparable, se asemeja al Pílades de *La Orestia*.

Coincidencias singulares, pues todo induce á conjeturar que Shakspeare no conocía la admirable trilogia. Unas han podido nacer de la afinidad de los asuntos respectivos; otras, de los naturales encuentros que á veces tienen los entendimientos privilegiados.

Pocos pasajes pueden dar más cabal idea del espíritu fatalista, del vigor, de la lisura y de la concentración del numen trágico de Esquilo, que la horriblemente bella escena de *Las Coéforas*, en que Orestes mata á su madre. Es breve y rápida, y la reproducimos aquí á pesar

(1) *Orestia*.
(2) *Hamlet*, acto I.

de nuestra creencia de que los poetas griegos son intraducibles en las lenguas modernas.

Orestes, después de haber dado muerte á Egisto, se presenta á su madre con la espada desnuda, y le dice:

ORESTES

También á ti te busco. Él tiene ya su merecido.

CLITEMNESTRA

¡Ay! ¡Has muerto, Egisto de mi alma!

ORESTES

Amas á ese hombre. Pues bien, descansarás en su mismo sepulcro; guárdale fidelidad hasta en la muerte.

CLITEMNESTRA

Detente, hijo amado. Respeta este seno en que has dormido tantas veces, y donde tus labios mamaron la leche que te alimentó en la infancia.

ORESTES

(Conteniéndose.)

Pílades, ¿qué debo hacer? ¿He de atentar á la vida de mi madre?

PÍLADES

¿Y los oráculos de Loxias (Apolo)? ¿Y la fe

de tus juramentos? Granjéate la enemistad de todos los hombres, pero nunca la de los dioses.

ORESTES

Tienes razón. Tus consejos son acertados. (A Clitemnestra.) Sígueme: te he de inmolar junto á ese hombre. Cuando vivía, lo has preferido á mi padre. Muere para dormir todavía á su lado, pues que eras amante de ese hombre y enemiga de aquel á quien debías amar.

CLITEMNESTRA

¡Te he dado vida en tu niñez; déjame envejecer!

ORESTES

¡Tú, asesina de mi padre, vivir junto á mí!

CLITEMNESTRA

Fué el destino, hijo mío, quien cometió el delito.

ORESTES

El destino va á darte ahora la muerte.

CLITEMNESTRA.

¿No te espanta, hijo mío, la maldición de una madre?

ORESTES

¡Madre tú, que me has condenado al infortunio!

CLITEMNESTRA

¿No te he confiado á leales guardadores?

ORESTES

Siendo yo hijo de un hombre libre, de dos maneras me has vendido.

CLITEMNESTRA

Y ¿cuál es el precio que he recibido?

ORESTES

La vergüenza me impide llamarlo por su nombre.

CLITEMNESTRA

Dílo, pero declara al mismo tiempo las culpas de tu padre.

ORESTES

Mujer ociosa en el hogar, no acuses al que sufría tantas penalidades.

CLITEMNESTRA

Triste es para una mujer la vida lejos de su esposo.

ORESTES

Las fatigas del esposo sustentan á la mujer ociosa en el hogar.

CLITEMNESTRA

¿Intentas, hijo mío, inmolar á tu madre?

ORESTES

No soy yo quien te arranca la vida; eres tú misma.

CLITEMNESTRA

Repara que hay perros irritados (las Furias) que vengan á las madres.

ORESTES

Y ¿cómo evitaría los que vengan á los padres si dejase impune el asesinato del mío?

CLITEMNESTRA

¡No hay remedio! El sepulcro me espera, y son en balde las lágrimas con que imploro la vida.

ORESTES

El destino de mi padre ha fallado sobre tu suerte.

CLITEMNESTRA

¡Ay de mí! ¡He aquí la serpiente que yo he alimentado! Fué profético el terror que me inspiró aquel sueño.

ORESTES

Has cometido un parricidio: un parricidio será tu castigo.

(Saca á Clitemnestra con violencia fuera de la escena.)

En la insolencia con que habla á su madre se asemeja no poco el *Orestes* de Esquilo al *Hamlet* de Shakspeare; pero no ciertamente en la resolución implacable con que procede á la inmolación de su madre. No es impetuoso y gallardo como el *Cid*, sino inexorable como el destino que representa. Sin embargo, por más que los críticos se empeñen en sostener que este Orestes es ciego instrumento de la fatalidad, la verdad es que los móviles que inducen á Orestes son en gran parte humanos. Cierto que el mismo Esquilo hace exclamar al coro de *Las Euménides:* «Potente Apolo, no eres cómplice del crimen; eres su único autor»; cierto también que la inspiración que resplandece en *La Orestia* es profundamente religiosa, y que ella da á esta sublime obra carácter hierático solemne; pero ¿quién podría negar que al lado de este espíritu, y con él mezclado y confundido, aparece muy á las claras el sentimiento humano? Si despojado Orestes de la sensibilidad y de la responsabilidad moral inherentes á la raza humana, quedase convertido ı un mero ejecutor de preceptos divinos, en ıa especie de verdugo, impasible é irresponıble, de los dioses, sería una figura irrevocable-

mente odiosa, que no causaría á los espectadores terror ni compasión, sino únicamente repugnancia. Si estrictamente fuese instrumento de ajena venganza, ¿qué significación tendrían las *Furias*, esto es, los remordimientos que devoran su alma?

En la misma escena que hemos reproducido, donde tan visible se manifiesta el espíritu fatalista, asoma también, no sólo algo humano, sino algo personal en la reconvención que dirige á Clitemnestra por haberle despojado de todos los bienes y condenado desde la niñez á un mísero destierro. Aún más terminante y explícito asoma el interés personal del hombre en estas palabras:

«Debo creer en los oráculos, y aun cuando no creyese, la venganza ha de cumplirse. ¡Cuántos motivos juntos! Los mandatos del dios, la dolorosa pérdida de mi padre, y la indigencia que me abruma. Y ¿he de dejar á un pueblo semejante y á los más esclarecidos mortales cuyo valor destruyó á Troya, avasallados por dos mujeres? porque este hombre tiene corazón de mujer.»

Á vueltas de estas razones de interés religioso, personal y político, en que el impulso

humano sobrepuja al impulso divino, Orestes, cuando escucha de los labios de las coéforas el sueño de su madre, arrebatado por la influencia que ejercían la religión de los muertos y las visiones infernales del sueño en el fanatismo de los griegos, prorrumpe en estas bárbaras palabras:

«Ese monstruo espantoso que amamantó mi madre, es presagio cierto de su muerte violenta. Su sueño lo dice. Yo mismo seré la serpiente, y morirá á mis manos.»

Eurípides camina por rumbo diferente. Su *Orestes* no es ya ministro y víctima de las divinidades infernales. El sentido de su carácter es completamente humano. La violencia de los remordimientos destroza su alma y enflaquece su cuerpo. Enfermo y supersticioso, su razón se altera, y cae en el delirio de la desesperación. No se disculpa, como el *Orestes* de Esquilo, con el imperio de los dioses. Cuando Menelao, con grima y lástima, le pregunta cuál es la enfermedad que le devora, Orestes le contesta sencillamente: «Mi conciencia, el sen-
niento de la atrocidad de mi delito.»

El Agamenón de Eurípides no es aquel im-
acable instigador de la venganza familiar que

hace sanguinarios y desnaturalizados á sus hijos. Su *Orestes* dice:

«Si hubiese podido preguntar á mi padre si debía yo matar á mi madre, me habría suplicado con instancia que no clavara el acero en la garganta de la mujer que me dió el sér, pues que por este medio no había de volver á la vida.»

Aquí asoma el espíritu analítico y humano del poeta filósofo. Falta la fe. Orestes, en el drama de Eurípides, interesa sin duda, porque siente y padece. Pero no tiene el carácter imponente, la ingenuidad épica, el sello hierático de *La Orestia* y demás creaciones de Esquilo. Éste era poeta y teólogo, que sabía juntar en noble alianza lo humano á lo divino. De aquí nacen su vigor y su incomparable grandeza.

Esquilo, trasladando á sus trágicas concepciones la elevación homérica, había obtenido el premio en trece certámenes dramáticos; y como los poetas presentaban á cada concurso una tetralogia, esto es, cuatro piezas, resulta que cincuenta y dos obras del eminente dramaturgo de Eleusis alcanzaron la corona del triunfo (1).

---

(1) PAUSANIAS, *Ática*, 21.

Como suele acontecer en pueblos de índole movediza, que viven en continuos vaivenes morales y políticos, pocos años después se había entibiado el grande espíritu de la fe antigua, y las realidades terrestres, sin místico vuelo y sin sobrenatural influjo, bastaban para cautivar al pueblo de Atenas. Así floreció, insigne testimonio de los cambios del arte según los cambios de las ideas, el poeta de Salamina, Eurípides, grande ingenio sin duda, pero que ya baja rápidamente la pendiente de la decadencia. Vive en una atmósfera nueva de filosófico escepticismo, y tiene en poco los sublimes dramas de Esquilo, porque la indiferencia religiosa le ha hecho incapaz de sentir su heroico sentido, su elevación moral (1).

(1) Véase ARISTÓFANES, *Las Ranas*, v. 814, etc.; 893, etcétera. También *La Electra*, de Eurípides.

III

EL CID

La fuente del mito literario *El Cid Campeador* es el *Romancero*; esto es, el espíritu caballeresco, arrogante, generoso, osado, del antiguo pueblo castellano.

Guillén de Castro, creador del tipo dramático del *Cid*, en su comedia titulada *Las Mocedades del Cid*, no fundó su noble inspiración sino en narraciones fantásticas del pueblo y en el concepto que, por la lectura de las crónicas, había formado de las costumbres violentas de la Edad-media. Esto lo patentiza el insigne poeta valenciano introduciendo en sus dramas trozos enteros de preciosos romances vulgares, y prescindiendo de las ideas y de los sentimientos morales de su época, para levantar el honor á un ideal quimérico, que sólo puede encontrarse en los libros de Caballería.

la segunda parte de *Las Mocedades del* palenque en que, por acrisolar la fama idalguía notoria, que nadie con razón

podía poner en duda, manda Arias Gonzalo, uno tras otro, á tres de sus hijos á una muerte segura, es uno de los más horribles y repugnantes cuadros que ha presentado teatro alguno. Aquel honor, que requiere un sangriento holocausto que conculca las más sagradas leyes de la naturaleza, no es honor, es meramente inhumanidad y barbarie. No se paraba mucho en esto el recio temple de la musa dramática de Guillén de Castro. Así es que en la primera parte de *Las Mocedades del Cid*, obra en verdad admirable por la concepción y por el brío, el héroe castellano habla y obra con todo el impetuoso denuedo que cuadra al invencible adalid, creado, á imagen del pueblo español, por la tradición leyendaria. El temerario arrojo, la presunción caballeresca, el temperamento arrebatado, el ánimo generoso y bizarro, el fácil olvido del acatamiento que á toda autoridad se debe; todas estas cualidades, malas ó buenas de la raza española, asoman en la creación del *Cid*. El mismo conde Lozano se desmanda grandemente dando una bofetada al anciano Diego Laínez, en presencia del Rey; y en cuanto Rodrigo de Vivar, más disculpable por más joven y más ofendido, olvida el amor, el Rey

el peligro, hasta lavar en sangre el honor de su padre.

Guillén de Castro no era de los que aprisionan su ingenio con las cadenas convencionales de las poéticas. Á la manera de los grandes poetas trágicos de Grecia, deja entrar de lleno el elemento épico en sus composiciones teatrales.

Este es el vengador filial, propio de la España del siglo XVI, en cuya literatura, genuinamente nativa entonces, se refleja con toda claridad el carácter nacional, tal como lo habían formado las gloriosas vicisitudes históricas de aquellos apartados tiempos.

Corneille, al escribir su obra maestra *Le Cid*, formó un conjunto armonioso digno de su genio; pero los elementos esenciales de su admirable drama pertenecen á Guillén de Castro: el asunto, esto es, la dramática lucha entre el honor y el amor, en que el honor lleva la ventaja; situaciones de pasión y energía; pensamientos llenos de vivo ingenio ó de heroico espíritu. En cuanto al carácter del Cid, nada ha creado el gran dramaturgo francés. Su *Cid* es el *Cid* del poeta español. Habla con suma gala y elegancia, pero obra y siente como el paladín español del *Romancero*, hijo de la ardorosa ins-

piración popular de Castilla. Una de las mayores glorias de Corneille es que, á pesar de hallarse embargada su noble fantasía por el apocado y frío sistema que avasallaba la escena francesa, no le arredraba la soberana audacia del teatro español, muy semejante en esto al teatro inglés. Su poderoso instinto le hacía sobreponerse á las preocupaciones doctrinales; y cuando quería dar vida y calor á sus inspiraciones escénicas, «tocaba al teatro español, como Anteo tocaba á la tierra (1)», buscando en aquella dramática libre lozanos y vigorosos cuadros del movimiento de los afectos y de las pasiones de la humanidad.

Algunos han creído que el héroe del *Poema del Cid* se refleja también en el *Cid* dramático de Guillén de Castro. Probablemente Guillén de Castro no conoció este poema. Fueron manantiales de su inspiración los romances populares y las tradiciones novelescas del famoso adalid castellano. El Cid del poema es un carácter harto diferente del Cid del ROMANCERO; sus impulsos de honor son igualmente heroicos, pero más graves y reflexivos.

---

(1) Expresión de Mr. Baret. Este insigne crítico francés

IV

HAMLET.—SU VERDADERO CARÁCTER LITERARIO

El drama *Hamlet* está lleno, en verdad, de ingeniosísimas situaciones, de profundos estudios del alma humana, de diálogos animados y vigorosos, de pasiones ardientes, de poéticos resplandores; obra singular, única en la literatura dramática del mundo. En ella andan amalgamados tan heterogéneos y discordantes elementos, que sólo ha podido combinarlos, con visos de armonía, el genio poderoso del inmortal dramaturgo inglés: por una parte, la desnuda y bárbara energía de una primitiva tradición leyendaria de los escandinavos, fuente de la concepción dramática; por otra, las cavilaciones filosóficas de ánimos endebles y enfermizos, las embozadas arterías de una corte culta y refinada, las vacilaciones morales de un siglo que duda y se transforma, el estro melan-

---

lleva su amor á la justicia histórica hasta señalar alguna situación de *Las Mocedades del Cid* malograda por el gran poeta dramático francés.

cólico de la musa británica; esto es, cuanto había en la sociedad contemporánea, que puede ser dramática, pero nunca épica; cuanto había en la inspiración de Shakspeare, hijo de una época analizadora y escéptica.

Pero á pesar de los grandes primores y de las peregrinas dotes que resplandecen en esta obra extraordinaria, que tanto ha llamado y llama la atención del mundo literario, hay en ella un defecto capital, en el cual se estrellan todos los encomiásticos esfuerzos y las críticas lucubraciones de sus más ardientes admiradores: *el carácter de Hamlet.* Este carácter constituye la esencia del drama, y por ello es forzoso darle el primer lugar en el examen de esta obra.

Gœthe, heredero, como lord Byron, del espíritu escéptico que, por vez primera en la literatura moderna, introdujo Shakspeare en el teatro, ve evidentemente con interna fruición aquella sombría y melancólica figura del Príncipe dinamarqués, que, precursor lejano del siglo XVIII, se engolfa dolorosamente en el acerbo mar de la incertidumbre y de la duda; mas no intenta sostener que cuadre tal carácter, según los sanos principios estéticos, á la vida, á la unidad, al movimiento de la escena.

Hamlet es indudablemente una personificación ingeniosa, y á veces profunda, de la censura y del castigo que merecen la perfidia y la vileza humana. Ya irónico, ya descarado, ya sutil y dialéctico, se muestra sin cesar implacable con la maldad y la flaqueza. Pero irresoluto, como quien anda siempre entregado á filosóficas lucubraciones, más parece nacido para discutir que para obrar. No es ciertamente el protagonista dramático que conviene al terrible cuadro de la filial venganza, trazado en la leyenda escandinava: es el símbolo de las dolencias y de las transformaciones morales, fruto inevitable de los hondos sacudimientos, político, social y religioso, que el Renacimiento trajo consigo.

Orestes venga á su padre, movido por la irresistible fatalidad de la teogonía helénica; fatalidad, no ciega, como algunos suponen, sino terrible y violenta en su ley moral inexorable, que emplea hasta el crimen para castigar otro crimen mayor, y no exime á los mortales, instrumentos suyos en la tierra, del torcedor de los remordimientos, como se ve en las Furias, que destrozan el alma del desventurado hijo de Agamenón. Su situación es clara, firme y vigo-

roso el arranque de sus sentimientos y sus pasiones, y por eso es su figura en alto grado conmovedora y trágica.

No es menos dramática la figura del Cid, que, para vengar á su padre, ni un solo instante titubea, imperiosamente avasallado por dos impulsos, á los cuales su alma noble y enérgica no sabe ni quiere resistir: la ternura del hijo y el sagrado honor del caballero.

Hamlet ¡qué diferencia! carece por completo de la entereza y de la consecuencia que tan grandemente requieren sus propósitos y sus pensamientos.

Nada empeña tanto la atención del espectador en el teatro, como ver á los personajes seguir constantemente el camino que les señala su peculiar naturaleza según las vicisitudes del enredo dramático. El menor desvío en este punto causa tibieza y provoca la censura hasta del más indocto. La unidad de carácter vale tanto como la unidad de acción, y es uno de los principales secretos del interés escénico. Hamlet, como lo presenta Shakspeare, es una especie de baladrón de la virtud, que, como todos aquellos en quienes la palabra prepondera sobre los grandes impulsos del corazón, no

tienen en el fondo sino flaqueza y apatía. Alma desasosegada y tétrica, sin ilusiones, sin entusiasmo; habla, intenta, medita mucho, pero se asusta de la acción, y cuando llega la ocasión de realizarla, vacila y retrocede. Así, por ejemplo, con espíritu anticristiano, ve en el suicidio el único medio de librarse de los afanes de la vida, que su alma enclenque no puede sobrellevar; pero suicida *platónico* y reflexivo, se pára ante el horror de lo desconocido. Donde más de manifiesto pone su índole inerte é indecisa, es en la escena tercera del acto tercero, cuando, al ver arrodillado y orando al asesino usurpador, juzga propicia la ocasión para consumar la venganza en que cifra todo su anhelo, como el fin mayor de su existencia. «Obremos, pues», exclama: pero en el momento mismo detiene su ímpetu vengador la repentina reflexión de que matar en tal momento á aquel malvado sería enviarle al cielo (1), esto es, darle galardón, y no castigo. Este refinamiento nada cristiano de crueldad y encono no es más que el

---

(1)
And now I'll do't: and so he goes to heaven;
and so am I reveng'd? That would be scanned.....
Act. III, 3.

sofisma sutil con que el hombre débil é irresoluto quiere engañarse á sí propio para dar largas á una acción vigorosa y extrema que no está en su naturaleza. Jamás habría ocurrido tan ingeniosa rémora á hombres del temple de Orestes ó del Cid.

Ni aun el amor es en el Príncipe dinamarqués pasión verdadera y dramática. Quien ama de veras es la inocente Ofelia, á quien cuestan la razón y la vida las bárbaras palabras y los retrocesos ofensivos del inconsistente amador. Cuando la ve en la sepultura, esto es, cuando ya no hay remedio, entonces prorrumpe Hamlet en dolientes lamentaciones y en hiperbólicas protestas de amor. «Achaque es de ánimos apocados é indecisos, dice á este propósito un certero crítico francés, no saber con claridad lo que desean, hasta que ya les es imposible alcanzarlo (1).»

Todo es incierto é incompleto en el carácter del Príncipe dinamarqués. No es el impío que desconoce y niega los consuelos y las potestades del cielo; no es tampoco el creyente que acata y venera los misterios divinos. Desconfía

(1) Saint-Marc Girardin.

de todo, y la duda es su verdugo y la fuente de su flaqueza ¿Qué verdad, qué ímpetu, qué entereza cabe en su resolución de filial vengador, si duda unas veces del crimen mismo que ha de vengar, y otras de la aparición del Rey, su padre, que tan vivo terror le infundió al principio, y que desencadenó en su ánimo la infernal pasión de la venganza? (1).

No hay duda que causa enfadosa impresión en el teatro, como en la realidad de la vida, un personaje que cree y no cree, que siente y no siente; que, como sacando fuerzas de flaqueza, se muestra firme y austero en designios y en palabras, y forma briosos propósitos que no ha de realizar. El drama vive de pasión y de acción, y nada requiere tanto en los personajes como vigor, fijeza, claridad, determinación de impulsos y carácter. Esto es cabalmente lo que se echa de menos en Hamlet.

No cautiva á Schlegel (Guillermo), uno de

---

(1) Hay momentos en que teme que la visión de su padre no sea realidad, sino ardid del demonio. Hamlet dice á Horatio: «Observa á mi tío, y si el secreto de su crimen no se revela en sus palabras, la aparición es obra del infierno, y las sospechas, negras cavilaciones mías.»
Act. II, 2.

los más conspicuos y profundos reformadores de la crítica moderna y el más entusiasta admirador de Shakspeare, el carácter de Hamlet. Merecen citarse sus palabras:

«*Hamleth* es la tragedia del pensamiento. Inspirada por meditaciones profundas, que nunca acaban, acerca del destino del hombre y de la sombría confusión de los acontecimientos terrestres, esta obra suscita meditaciones en la mente del espectador. Drama tan enigmático se asemeja á las ecuaciones irracionales que es imposible resolver, y en las cuales queda siempre una fracción de magnitud desconocida..... Lo sorprendente es que una obra que encierra tan recónditas é impenetrables miras, parece hecha á primera vista para agradar á la multitud. Todo en ella es extraordinario y animado. La única circunstancia que podría dar motivo á considerarla como menos dramática que las demás, es que la acción principal se detiene, y aun al parecer retrocede en las escenas últimas; resultado inevitable de la índole del asunto. El objeto general del drama es poner de manifiesto que el espíritu reflexivo que se afana por contrapesar todas las relaciones y las consecuencias posibles de un designio hasta los últi-

mos límites de la previsión humana, embarga las fuerzas activas del alma.»

«Según mi modo de entender las miras del poeta, no puedo juzgar tan favorablemente como Gœthe el carácter de Hamlet. Es en verdad un príncipe de entendimiento maravillosamente cultivado, que junta á una noble ambición la facultad de admirar en los demás las prendas de que no está dotado. Es ingeniosísimo en la ficción del papel de loco, y así con las verdades que les dice, como con el peregrino donaire con que de ellos se mofa, persuade de su locura á los mismos encargados de espiarle; pero en los muchos proyectos que á cada paso forma, y que nunca realiza, demuestra la flaca voluntad de que adolece. Tiene inclinación natural á seguir sendas torcidas, y lo hace á veces sin que la necesidad le obligue á ello. Á menudo procede de mala fe consigo mismo, y los entorpecimientos que se forja, son meros pretextos para esconder su falta de entereza..... Hamlet carece absolutamente de verdadera fe: duda de sí propio y de todo en el universo. Pasa de la confianza religiosa á un escepticismo escudriñador. Cree en el espectro de su padre cuando le ve; pero en cuanto se

desvanece, se convierte para él en mera ilusión. Se aventura hasta decir que sólo por la imaginación son las cosas buenas ó malas. Se extravía el poeta con su héroe en un laberinto de ideas que no tienen fin ni principio, y ni el cielo mismo se digna responder con la marcha de los sucesos á las demandas que, con mayor ahinco, le dirige. Una voz que viene, al parecer, de arriba, pide venganza de un monstruoso crimen, y la venganza no se efectúa. Cierto es que, al fin y al cabo, los delincuentes reciben el castigo; pero esto acontece por una especie de casualidad, y no, como se debía, para presentar un ejemplo solemne de la justicia divina por medio de un encadenamiento de consecuencias inevitables. La indecisión, la perfidia, ó un repentino arrebato, arrastran á todos los personajes á una ruina común, y la misma suerte está deparada à los inocentes que á los culpados. En esta obra está presentado el destino humano como una esfinge gigantesca, que propone un tremendo enigma á los mortales, y hunde en el abismo de la duda á quien no acierta á resolverlo (1).»

---

(1) AUGUST WILHELM SCHLEGEL. «*Hamlet ist einzig*

Incontestables nos parecen estos juicios del más perspicaz y elocuente de los críticos alemanes. En un solo punto puede acaso diferirse de su opinión, á saber: en la detención y retroceso de la acción, que atribuye á las últimas escenas del drama. Á nosotros se nos antoja que en las últimas escenas la acción cambia de rumbo, pero no se pára y entorpece, sino que, por el contrario, se precipita para llegar á un desenlace más conforme á la leyenda romántica y violenta que á la índole filosófica y subjetiva del pensamiento generador del drama.

Mas no ha de creerse que Shakspeare ignoraba los achaques morales del héroe de su drama. El mismo Hamlet reconoce y declara en varias ocasiones su inconsistencia y su apatía. Dice, aludiendo á la inactividad de sus propósitos, que sus «pensamientos llevan en sí una cuarta parte de cordura y tres cuartas partes

---

in seiner Art: ein Gedanken—Trauerspiel, durch anhaltendes und die befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale; über die düstre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen», etc.

Über dramatische Kunst und Litteratur.—Heidelberg, 1811.

de cobardía». En el monólogo con que termina el acto segundo, expresa con vehemencia y claridad la desesperación y la vergüenza que le causan su falta de vigor moral, y la preponderancia que tienen en su índole las palabras sobre la acción.

«¡Y yo, exclama, inteligencia burda, alma de cieno, permanezco en estúpida inacción, indiferente á mi propia causa!..... Soy un cobarde..... ¡Qué sandez la mía!..... ¡Bravo proceder! ¡Yo, hijo de un padre asesinado; yo, á quien el cielo y el infierno excitan á la venganza, me contento con desahogar mi indignación con palabras, y prorrumpir en vanas imprecaciones, cual podría hacerlo la última de las prostitutas!!..... ¡Qué vergüenza!»

Shakspeare, al pintar el carácter de su héroe tan desmesuradamente indeciso y apático, esto es, tan contrario al interés dramático, que nace por lo común del brío, resolución y fijeza en los afectos y propósitos, no procedía inadvertidamente. El grande escritor sabía lo que hacía. No era su objeto desarrollar, como en *Macbeth*, en *Otelo*, en *Iago*, en *Hotspur*, en *Coriolano* y en *Ricardo III*, la violenta imagen de implacables y desenfrenadas pasiones.

En *Macbeth* principalmente, obra sublime, cuyo carácter grande y terrible, según la expresión de Schlegel, sólo puede compararse á *Las Euménides* de Esquilo, no prepondera el pensamiento sobre la acción: corre ésta vigorosa, encadenada y rápida, hasta la postrera catástrofe, fatalmente lógica y espantosa. En *Hamlet*, la índole y el rumbo del pensamiento fundamental son muy distintos. *Macbeth* todo es acción; *Hamlet* todo es pensamiento. El Príncipe dinamarqués, que no tiene ni culpas, ni amor, ni ambición, ni remordimiento, ni nada de lo que mueve al hombre en la esfera común de la vida; que trata á la humanidad con desdén é ironía, porque no ve en ella sino el mal, es una figura simbólica de las angustias y vaivenes del alma cuando pierde ésta el equilibrio de los sentimientos morales y el firme asiento de la fe. Hamlet no es malo, ni se atreve á ser anticristiano; pero su escepticismo filosófico embarga su corazón, turba su entendimiento y le inutiliza para la acción práctica y útil de la religión y de la vida. «No existen por sí ni el bien ni el mal; todo consiste en el concepto que de ellos formamos»: ésta es la desconsoladora y siniestra doctrina que profesa *Hamlet*.

No puede dudarse que Shakspeare ha querido hacer de su héroe una representación simbólica de la época turbada é indecisa en que él vivía. Y lo ha conseguido plenamente, dando al propio tiempo á su obra el carácter de generalización sublime, que asoma siempre aun en las pinturas individuales de sus dramas. Hamlet es en muchas cosas el hombre de la Edad-media: en su amargura desesperada, en su falta de entusiasmo, en su desprecio de los hombres, en el vacío de su corazón, en su inclinación al suicido, en la confusión de su conciencia, es el pensador pesimista, el filósofo descreído, que no acierta á resignarse como cristiano á los misterios de la muerte ni á los sinsabores de la vida, y que ha de llamarse, andando el tiempo, *Werther*, *Fausto*, *Jacopo Ortis*, *Obermann* ó *Manfredo*.

Shakspeare, identificado siempre con los tipos generales de la humanidad que retrata en sus obras, desaparece en ellas como autor y como hombre. En *Hamlet*, por excepción, no acontece lo mismo. ¿Quién no siente palpitar n el famoso *to be or not to be*, y en la elo- uente censura de los vicios sociales del se- undo monólogo, el alma dolorida y escarmen-

tada del gran poeta? Análogas ideas, igual melancolía, se hallan en algunas poesías del autor, especialmente en un soneto (1) en que expresa vivamente, como impresión personal suya, el menosprecio y el desaliento que le causan las miserias y las injusticias de la sociedad humana. El *tædium vitæ* asoma por doquiera, así en la corte brillante, pero hipócrita y corrompida, de Isabel de Inglaterra, como en las clases cultas y pensadoras. Muestra de ello es una carta (publicada por un autor alemán) del famoso Conde de Essex, prócer rico, animoso, de todos envidiado, escrita en 1599 á la Reina con motivo de una comisión importante que le confiaba la augusta señora. Merecen citarse algunas palabras (2): «¿Qué servicios puede esperar Vuestra Majestad de un ánimo turbado, caviloso, enflaquecido por las pasiones, de un corazón despedazado por angustias y sinsabores, de un hombre que aborrece cuanto le rodea y le conserva la existencia?» Esta profunda misantropía en el colmo del fa-

---

(1) Está señalado en sus obras líricas con el número LXVI.

(2) ACKEN, *Elisabeth von England.*

vor y de la fortuna, es claro testimonio de que había empezado la hora del aburrimiento y del hastío, del precoz cansancio de la vida, de la duda orgullosa y fría, de la melancolía moderna, visible decaimiento del vigor cristiano, que cifra en la *conformidad* la más necesaria y consoladora de sus virtudes.

¡Cuánto más se parece *Hamlet*, el desalentado filósofo del drama, al Conde de Essex que al *Hamlet* de la leyenda épica, al *vikin* (rey del mar y pirata), que ni estudió en las universidades de Wittenberg, ni dejó de cumplir lógica y resueltamente su venganza cuando llegó el momento oportuno!

Hamlet no está escrito, como las demás obras de Shakspeare, con fin verdaderamente dramático. ¿Qué importa al poeta-filósofo el mito primitivo de la relación leyendaria de Saxo, que probablemente no conocía? El héroe de la tradición dinamarquesa no es para el poeta más que un pretexto. Buscaba un campo en que desplegar los audaces vuelos de su imaginación, su estro inagotable, los amargos de-
ıeos de su espíritu, y lo halló en otro *Ham-*
anterior al suyo, que probablemente intentó
ındir, como había refundido tantos otros

dramas (1), y que se convirtió en la peregrina obra donde reina el soberano ingenio de Shakspeare con su opulenta fantasía y con sus dialécticos primores.

El anacronismo voluntario de la Universidad de Wittenberg en tiempo de Hamlet, demuestra que lo que empeñaba la atención de Shakspeare no era la historia del príncipe escandinavo de épocas fabulosas, sino la pintura indirecta del estado social y moral de Inglaterra. Wittenberg, donde Lutero había publicado su ruidoso programa de las noventa y cinco

---

(1) Por ejemplo, *El Rey Juan* es la refundición del drama antiguo *El Infeliz reinado de Juan;* las dos partes de *Enrique IV*, y *Ricardo III* están fundadas sobre los dramas tituladas *La Gloriosa victoria del rey Enrique IV; La Contienda de las casas famosas de York y de Lancáster*, y *Verdadera tragedia de Ricardo, Duque de Yorck;* y así algunos otros.

Nash dice hablando de Shakspeare, contemporáneo suyo :«Nació en Stratford. Vino á Londres mozo y pobre; corrigió por algunos chelines obras dramáticas de antiguos autores; compuso prólogos y epílogos, y borroneó intermedios.»

En un recibo del siglo XVI se lee: «Tres chelines adelantados á Guillermo Shakspeare, comediante de la compañía del *Globo*, para que refunda las antiguas piezas del repertorio.» PAYNE COLLYER, *History of the English Stage.*

tesis, es en el drama como el emblema de la Reforma, cuyo espíritu «vive y razona (según la expresión acertada del Dr. Vischer) en la implacable dialéctica de Hamlet». Marlowe había colocado en esta ciudad, cuna del protestantismo, una parte de la acción de su *Fausto*, y su nombre no podía menos de sonar como foco de libres y audaces pensadores en los oídos de los ingleses. Los demás anacronismos de *Hamlet*, como la artillería; el cristianismo de los antiguos dinamarqueses, adoradores de Odino y de Freya; la guardia suiza del Rey usurpador; las representaciones dramáticas en que se habla de Hércules, de Hécuba y de Roscio; el pedante *eufuismo* de Polonio, moda cortesana de los contemporáneos del poeta, y otros señalados anacronismos de los demás dramas, como poner á Maquiavelo en boca de Ricardo III, no son ignorancia de Shakspeare, como sin razón se ha supuesto. Es sistema, como lo fué igualmente en el teatro español, no sacrificar en lo más mínimo á la exactitud erudita la impresión popular. Á esta idea corresponde la famosa declaración de Lope de Vega:

Escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,

porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (1).

En otro concepto, pero con el mismo espíritu de considerar el teatro como arte vulgar y no cortesano, decía de las obras dramáticas inglesas el citado Nash, á principios del siglo XVII:

«El pueblo está ansioso de ellas; pero se cuida poco de los que las escriben. Así es que los autores no se apuran mucho para componerlas. Roban, traducen, amplifican y ponen en escena el cielo, la tierra, el infierno, lo que es y lo que no es, los acontecimientos de ayer, crónicas, novelas, cuentos. Se burlan de todo, y con tal de que nos diviertan, no les pedimos otra cosa (2).» Shakspeare, prodigando en sus obras todos los tesoros del genio, seguía instintivamente esta poética popular, como la seguían Lope, Tirso, Calderón y los demás crea-

---

(1) *Arte nuevo de hacer comedias.*

La palabra *necio* no está aquí usada en el sentido de *tonto* ó *sandio*, como generalmente creen los indoctos y hasta los doctos. Aquí la acepción de este vocablo es la primitiva de *ignorante*, del latín *nescius*. Lope de Vega no lo emplea siquiera con significación absoluta y despectiva. Se refiere únicamente á los que desconocen las reglas clásicas de Plauto y de Terencio.

(2) *Histriomastix; Epistle dedicatory.*

dores del teatro español, el cual tiene con el teatro inglés profundas y evidentes afinidades. Shakspeare quería ante todo ser entendido de su público, compuesto, en su mayoría, de plebe y clase media; y puede advertirse que en las obras de asuntos británicos es exactísimo en épocas, hechos y costumbres, mientras que en asuntos extranjeros, nada le importa ser infiel á la verdad histórica y geográfica, y pone todo su conato en asimilar los caracteres y las acciones á los usos y á las ideas de la nación inglesa.

Schlegel manifiesta claramente en esta parte su luminosa opinión con respecto al *Hamlet*, en los siguientes términos:

«Convenía á menudo á Shakspeare dar el color de su época á acontecimientos de remotas edades. Por esta razón, aunque se trata de hechos de la antigua historia del Norte, reinan en *Hamlet* las formas y el lenguaje de la sociedad de moda, y hasta el traje contemporáneo. Sin estas circunstancias no habría sido dable convertir al héroe en pensador escéptico, que es la idea fundamental de la obra (1).»

---

1) Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesun-n von August Wilhelm Schlegel.

Los críticos franceses neoclásicos, que, sin caer en ello, cometían también anacronismos, atribuyendo á héroes antiguos espíritu y pensamientos modernos, no debían haberse manifestado tan severos con lo que malamente juzgaban bárbaras impropiedades escénicas del dramaturgo inglés. No era, por cierto, menor impropiedad anacrónica presentar en los teatros de París y Versalles á César con peluca y con espada (que no llevaban nunca los romanos en tiempo de paz), y á Rodoguna con tontillo.

La esencia eminentemente subjetiva y metafísica del carácter de Hamlet le da cierto viso de parentesco y semejanza con la índole reflexiva y analizadora de la raza alemana, por lo cual el erudito Gervinus exclama: «Hamlet es la Alemania: como él, exclusivamente consagrados á las cosas del espíritu, olvidábamos el mundo externo; como á él, nos llegaban más al alma Wittenberg y su escolástica, que el honor y la gloria de la nación..... Perdimos también, como Hamlet, el gusto á la vida; y prescindiendo de lo real, nos refugiamos en el imperio de lo ideal. El concepto de la vida instintiva llegó á depravarse por el abuso de la

reflexión y de la gimnasia intelectual, y el sentido de la acción por devaneos quiméricos.» Á esto contesta un ingenioso crítico francés: «*Hamlet* no es *la Alemania;* es *el hombre moderno:* por eso esta obra maestra del entendimiento humano es, de un siglo á esta parte, el libro más estudiado, más leído y más comentado.»

Á nosotros nos parecen extremadas ambas opiniones. En Hamlet vemos, en efecto, el símbolo profético del hombre moderno, más inclinado á la palabrería, á la discusión y á la sofistería, que á la resolución pronta, noble, clara y generosa. Este es el sentido universal del mito de Shakspeare; pero en la preponderancia del pensamiento sobre la acción, del designio filosófico sobre el sentimiento, y de la ironía sobre la indignación, se nos antoja que en Hamlet se reflejan no exclusivamente la nación germánica, sino generalmente las naciones neoteutónicas.

No hay que decir que en esta obra filosófica de Shakspeare el sentimiento religioso es por demás escaso y mal definido. Sin embargo, el espíritu cristiano que alguna vez asoma en ella, establece entre los mitos de los hijos vengado-

res griego y británico, en su respectivo proceder con sus madres, una diferencia esencial.

La situación de Hamlet, si bien, por lo irrespetuosa, es poco grata y simpática con respecto á su madre, está muy lejos de la fiereza cruel del desnaturalizado Orestes, el cual desde luego toma la odiosa actitud del asesino de Clitemnestra. Hamlet es de suyo blando y poco resuelto, y además, ni la reina Gertrudis es la impenitente y soberbia Reina de Argos, ni el padre del Príncipe dinamarqués impone á su hijo, como Agamenón, la muerte de su madre; antes bien le recomienda respeto y miramiento. Así dice la sombra (acto I):

«Cualquiera que sea la forma en que emprendas la venganza, permanece moral é intachable, y nada hagas contra tu madre. Confía su castigo al cielo y al pasador agudo que lleva en el corazón.»

Pero es innegable que desde el punto de vista dramático lleva Orestes gran ventaja á Hamlet, porque tiene su carácter más unidad y más firmeza. Dadas las preocupaciones y las falsas doctrinas religiosas del paganismo helénico, es la figura de Orestes tan verdadera y lógica como conmovedora. La religión le absuelve, la

naturaleza le condena: á un tiempo piadoso y malvado, buen hijo y parricida. Estos contrastes no son debilidad é inconsecuencia: son leyes fatales de la situación moral, religiosa y política del desgraciado Príncipe. Cabalmente en ese abrumador conflicto de sentimientos y deberes estriba el alto interés dramático de *La Orestia.*

En el carácter de Hamlet falta por completo la unidad, y éste es el defecto capital del drama admirable de Shakspeare.

En suma, no es la venganza filial la esencia de la concepción dramática de *Hamlet*, pues, más que por este sentimiento, se devora el alma el Príncipe ideólogo por las imperfecciones humanas y por los misterios de la vida y de la muerte. Podría imaginarse que Shakspeare ha querido darlo á entender así poniendo á su drama otro hijo vengador, Laertes, y haciendo á éste ardoroso, de idiosincrasia meridional, hombre que obra y no cavila. Podría comparársele á Orestes ó al Cid, si no envenenase la espada con que piensa dar muerte á Hamlet. Tan vil acción no cabe ni en el héroe griego ni en el caballero castellano.

V

MONUMENTOS DEL MITO DE «HAMLET» ANTERIORES AL DRAMA DE SHAKSPEARE

1.º

La historia de los reyes de Dinamarca, por Saxo-Grammaticus.

Se imprimió por primera vez en París, el año 1514, con este título:

«*Danorum Regum heroumque Historiæ stilo eleganti a Saxone grammatico natioue Sialandico necnon Roskildensis ecclesiæ præposito: abhinc supra trecentos annos conscriptæ et nunc primum literaria serie illustratæ tersissimeque impressæ.*»

Al fin del libro:

«*Hactenus Saxo Grammaticus Sialadensis, ver disertissimus. Quæ accurata diligentia impressit in inclyta Parrhisiorum academia Iodocus Badius Ascensius. Idibus Martiis, MDXIIII, supputatione romana.*»

La leyenda de Hamlet, escrita por Saxo, está sacada de antiguas tradiciones dinamarquesas.

Así lo declara el sabio Molbech en el apunte siguiente, que nos comunicó en Copenhague y conservamos autógrafo:

«L'histoire fabuleuse (ou l'Aventure) de Hamlet repose, dans la source la plus ancienne, sur le récit remarquable et assez étendu de Saxo Grammaticus, à la fin du 3.me et le commencement du 4.me livre de son *Histoire danoise.* On voit clairement que Saxo dans sa narration a suivi un recueil d'anciennes traditions danoises sur la vie pleine d'aventures romantiques d'un fils de Roi, ou plus exactement d'un Prefet de Jutlande, Horwendill, qui épousa Gerrutha (mère de Hamlet), dont le nom a été changé par Shakspeare en Gertrude. Au reste, l'immortel poëte anglais n'a pas, comme on sait, suivi Saxo lui-même, mais une ancienne *Hystorie of Hamblet*, qui est la traduction d'une des nouvelles de Belleforest, publiées en 7 volumes, 1564 et sq..... Shakspeare n'a pas de même pris que très peu des événements racontés par Saxo (1). Notre ami Mr. Oehlenschlæger a suivi assez proche la

(1) Opinión es de profundos investigadores críticos de nuestro tiempo, que Shakspeare no tomó directamente el pensamiento de Hamlet ni de Saxo ni de Belleforest.

source originale de Saxo dans sa tragédie *Hamlet*, une *Ilias post Homerum*, dont j'ai vu une représentation, mais que je n'ai pas encore lue.»

2.º

Sagas islandesas.

He aquí, traducida, la noticia que el ilustre Molbèch nos dió acerca de ellas:

«El asunto interesante y poético de la antigua tradición de las aventuras de *Hamlet* no pasó inadvertido para los islandeses, cuya imaginación y habilidad para la narración oral en prosa aprovechaba los asuntos poéticos y románticos de la Edad-media para forjar con ellos *sagas*, no históricas, sino de pura fantasía. Esta clase de *sagas* corresponden, al menos en su mayor parte, á una edad bastante moderna (los siglos XIV XV y XVI). Esto acontece cabalmente con las narraciones islandesas de la historia fabulosa de *Hamlet*, de la cual se conservan tres *sagas* diferentes, dos en prosa y una en verso:

1.ª *Sagan af Amloda, Hardvendils Sijni.* (Saga de Amlod (*Hamlet*), hijo de Hardvendil.) —Colección de Arnas Magnæus, de la Biblio-

teca de la Universidad de Copenhague, número 221.—Es casi una traducción de *Saxo* con algunas alteraciones ó adiciones.

2.ª *Saga af Amloda edr Ambales*. (Saga de Amloḍa ó Ambales (*Hamlet*). Es tres ó cuatro veces más extensa que el número anterior. El fundamento de esta saga es, sin asomo de duda, la narración de *Saxo*, pero extremadamente alterada con respecto á los hechos y á los nombres de las personas. Nada se dice en ella ni del viaje á Inglaterra, ni siquiera de la muerte de Hamlet. El célebre historiógrafo dinamarqués Sr. Suhm no concede á esta novela islandesa, en prosa, mayor antigüedad que el siglo XV.—La misma colección de manuscritos de la Universidad de Copenhague.

3.ª *Rimur af Ambales*. (Poema de Ambales.) Es producción moderna, del siglo XVI ó del XVII, como todos los *Rimur* ó poemas de los islandeses. Es una paráfrasis prolija y enfadosa del número 2, esto es, de la novela islandesa de la historia de Hamlet.

Como se ve, estas obras de la literatura islandesa, en su edad de bronce ó de hierro, es decir, en su último período antes de la Reforma luterana, confirman esta observación: que la tra-

dición de Hamlet no existe en forma alguna más auténtica ni más antigua que en la historia de *Saxo-Grammaticus*.

3.º

La Danske Rimkronnike
(*Crónica rimada dinamarquesa.*)

Esta crónica en verso fué, según indicamos en otro lugar, el primer libro impreso en Dinamarca. No pudo ser escrito antes de la segunda mitad del siglo xv, pues la serie de los monarcas cuya historia contiene, termina en Cristiano I, que subió al trono en 1448. Toma de *Saxo-Grammaticus* la mayor parte de los sucesos; pero la forma es singular: consiste en una cadena de monólogos con carácter dramático, en los cuales cada personaje refiere patéticamente su propia historia. Hamlet cuenta la suya, abreviando con exceso, y desfigurando no poco la bella leyenda épica de *Saxo*.

Es posible y aun probable que esta crónica fuese conocida en Inglaterra mucho antes que las *Historias trágicas* de Belleforest. Eran íntimas y continuas las relaciones comerciales y po-

líticas entre la Gran Bretaña y los tres reinos escandinavos, que adquirieron grande importancia europea en los veinticinco años que duró la famosa Unión de Calmar. Jacobo I de Inglaterra, hijo de la desventurada María Estuardo, que, siendo Rey de Escocia, había pedido apoyo á la corte de Dinamarca contra la cruel reina Isabel, en 1589 se trasladó á Copenhague para contraer matrimonio con la princesa Ana, hija de Federico II. ¿Qué mucho que con tantas conexiones llegase directamente á Inglaterra la interesante y popular leyenda de Hamlet?

4.º

Historias trágicas de Belleforest.

François de Belleforest, historiógrafo francés en tiempo de Enrique III, publicó, con el título de *Histoires tragiques*, una copiosa colección de relaciones y novelas sacadas en su mayor parte de las obras del famoso novelista italiano Bandello. En el tomo IV (impreso en París el año de 1570, por Jean Hulpeau, rue Saint-Jean-de-Latran, à l'Arbre Sec.) se halla la historia de Hamlet con este epígrafe:

«Avec quelle ruse Amleth, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon son frère, et autre occurence de son histoire.»

No nos fué posible dar con las *Histoires tragiques* en las bibliotecas de Copenhague. Las encontramos más adelante en la Biblioteca Nacional de París. La novela de *Hamlet* es la relación misma de *Saxo-Grammaticus*, unas veces mutilada (1), otras prolijamente amplificada, y por lo común desnaturalizada con reflexiones y discursos morales, en que la mitología, la ortodoxia, la historia bíblica y romana, forman una amalgama singular y afectada de la erudición y las ideas de la época de Belleforest, con la épica llaneza de la leyenda escandinava.

En 1596 se publicó en Londres una traducción inglesa de las *Histoires tragiques* de Belleforest, que probablemente leería Shakspeare.

---

(1) Suprime, entre otras cosas importantes, los curiosos episodios del escudo y de la batalla de los muertos.

5.º

Un drama sobre HAMLET, *anterior á Shakspeare.*

El diligente y sagaz historiador de la literatura dramática inglesa M. A.-W. Ward (1876), admite, como otros insignes críticos, la probabilidad de un *Hamlet* dramático anterior al de Shakspeare. Las dos primeras ediciones de la obra de éste, muy diferentes entre sí, son de los años 1603 y 1604. La primera, imperfecta y pobre con respecto á la segunda, puede y debe ser una refundición de las muchas que hizo el gran poeta, y que se convirtió después en la obra magistral que tanto admira el mundo literario. El barón Herman von Friesen, catedrático de la Universidad de Viena (*William Shakspere' Dramen.* Wien, 1876) (1), que ha estudiado con luminosa crítica el teatro de aquel grande hombre (*Shakspere Studien.* Wien, 1874-1875), se inclina á creer, no solamente que existió un drama sobre *Hamlet* anterior al de Shakspeare, sino que este poeta tomó de él cosas importan-

(1) Shakspeare firmaba: *Willm Shakspere.*

tes, principalmente la revelación del fratricidio hecha por el monarca aparecido.

La verdad es que esta revelación sobrenatural, poderoso núcleo del drama, no se halla ni en *Saxo*, ni en las *Sagas*, ni en la *Crónica rimada dinamarquesa*, ni en Belleforest, mientras que Lodge, en un folleto (*Wit's Miserie and the World's Madness*) publicado en 1596, menciona el papel del aparecido que gritaba en el teatro con tono lamentable: «¡Hamlet, venganza!»

Añadiendo á este hecho otros tres muy significativos:

1.° Que en el catálogo (1594) de Henslowe, librero de Londres, está consignada la existencia de un drama *Hamlet*, como obra ya representada y no nueva.

2.° Que en una carta del satírico Nash (1), tan conocedor del teatro de su época, habla ya en 1588 burlescamente de un *Hamlet* dramático.

3.° Que en 1603, comediantes ingleses, que desde 1597 recorrían la Alemania representando, traducidas al alemán, las obras dramáti-

(1) Publicada al frente del *Menaphon* de Roberto Greene, autor dramático de aquellos tiempos.

cas aplaudidas en Londres, pusieron en escena un drama, probablemente traducción del primitivo *Hamlet* (inglés), titulado *Der bestrafte Brudermord, Prinz Hamlet aus Dænnemark.* (El fratricida castigado, ó Príncipe Hamlet de Dinamarca); y teniendo en cuenta, además, que no hay indicio histórico de que antes de 1582 se representase *Hamlet* alguno en que hubiese, como autor ó refundidor, tomado Shakspeare la menor parte, parece, no sólo probable, sino muy cercana á la verdad la conclusión de los Sres. Clarendon y Wright (*Clarendon Press Series*, 1872), que hallamos reproducida en la *Historia* de Ward, á saber:

Que ha existido un drama antiguo fundado en la leyenda de *Hamlet*, del cual ha entrado gran parte en el *Hamlet* publicado en 1603, el cual es una especie de bosquejo que hacia 1602 había preparado Shakspeare para la escena, refundiendo el texto anterior, y que sólo en la obra perfeccionada de 1604 tenemos el *Hamlet* verdadero y cabal del poeta filósofo.

¿De dónde, pues, sacó Shakspeare el mito de *Hamlet*? Por lo mucho que lo desnaturaliza y transforma, y por las circunstancias capitales que le agrega, bien puede afirmarse que no

fué directamente de la leyendaria narración de *Saxo*, ni de las versiones que, conservando su genuino espíritu, la reproducen. Todo induce á creer que imitó el pensamiento y parte de la trama de un *Hamlet*, ya representado en el teatro, y que, aun teniendo á la vista la novela de Belleforest, ó la *Crónica rimada*, no quiso ó no se atrevió á cambiar ciertas circunstancias de la economía del drama (cual la ilógica y sangrienta hecatombe final), tales como el público las conocía.

Como quiera que sea, la creación de Shakspeare no consiste en la trama, ni mucho menos en el desenlace: consiste en el carácter del héroe, triste, pero admirable estudio psicológico de la transformación social y moral del siglo XVI.

6.°

Analogía con HAMLET *de algunos dramas anteriores.*

Todos los críticos de nota atribuyen por conjetura á Tomás Kyd, poeta dramático que murió por los años de 1594, el *Hamlet* dramático anterior al de Shakspeare. Fúndase la conje-

tura en que Kyd es el autor de un drama titulado *La Tragedia española, ó Jerónimo*, en cuyo enredo y pensamiento se advierten singulares analogías con el drama de Shakspeare (1). Son tales, que juzgamos oportuno dar siquiera una idea brevísima del asunto.

Se hallan en guerra España y Portugal. El animoso campeón español Andrea, novio de Belimperia, sobrina del Rey de España, muere en un combate á manos de Baltasar, hijo del Rey de Portugal. Los españoles, sin embargo, mandados por el valiente general Jerónimo, alcanzan la victoria, y Horacio, hijo de Jerónimo, hace prisionero á Baltasar. Pero Lorenzo, hermano de Belimperia, se atribuye pérfidamente la hazaña de Horacio, por donde nace entre ellos enconada enemistad.

Todo esto se explica en un *Prólogo*, y aquí comienza la acción del drama.

Aparecen en la escena el espectro de Andrea, y la Venganza, personaje alegórico, que promete al espectro que la mano de su novia ven-

---

(1) Fué impreso el drama *The spanish Tragedy* en la famosa colección del antiguo teatro inglés de Dodsley. (*Collection of old English Plays*, t. III.)

gará su muerte. Sale después el Rey de España, y ante él se presentan Lorenzo y Horacio con el príncipe portugués Baltasar, reclamando á éste, cada uno por su parte, como prisionero suyo. El Rey sale del apuro conciliatoriamente, no negando la razón á ninguno de ellos, y dejando á Baltasar prisionero en su corte con los honores debidos á su alta jerarquía, para entablar con él de este modo tratos de paz. Baltasar requiere de amores á Belimperia, secundado por Lorenzo, el hermano de esta Princesa; pero ella, lejos de dar oídos á las pretensiones del matador de su antiguo novio, da su corazón á Horacio, el amigo de Andrea.

Celebran una tarde los dos amantes una tierna entrevista. El traidor Lorenzo los sorprende acompañado de Baltasar. Sujetan á Horacio y le ahorcan de un árbol cercano. Belimperia es sepultada en estrecho calabozo. Logra desde allí dar noticia del crimen al padre de Horacio, Jerónimo, el cual, por una carta de uno de los culpados, que la casualidad había hecho caer en sus manos, se hallaba ya enterado del horrendo lance.

Jerónimo y Belimperia miran como deber sagrado el vengarse: aquél, de los asesinos de

su hijo; ésta, del Príncipe portugués, que sucesivamente ha dado muerte á sus dos amantes. Como es arduo el cumplimiento de tal designio, Jerónimo se finge loco, esperando que llegue ocasión oportuna para realizar la venganza. Sábese de allí á poco que el Rey de Portugal ha de venir á España para concertar paces en persona. Prepáranse grandes festines á fin de recibir bizarramente al monarca lusitano, y Jerónimo, aunque, al parecer, con la razón turbada, dispone una representación teatral, en la cual deben tomar parte con él Belimperia, Baltasar y Lorenzo. Según la trama de este intermedio, *Perseda* (Belimperia) ha de dar muerte al sultán *Solimán* (Baltasar), y un bajá (Jerónimo) á un caballero (Lorenzo).

Estos homicidios se realizan en la escena: en vez de aparentar que hieren á sus víctimas, el General y la Princesa las matan verdaderamente á puñaladas. Sorprende á los espectadores tan excesiva verdad escénica, y entonces Jerónimo les explica los justos motivos de aquella sangrienta catástrofe, y en seguida mata al padre de Lorenzo y se mata á sí propio.

Hay, como se ve, en *La Tragedia española*, del propio modo que en *Hamlet*, visión de es-

pectro, premeditación de venganza, demencia fingida para realizarla, drama en el drama, desenlace violento, y en él lujo de sangre y muerte simultánea de inocentes y culpados.

En otro drama de aquellos tiempos, *Hoffman ó El Padre vengado*, escrito por Enrique Chettle, impresor de comedias y colaborador dramático de Shakspeare, hay también circunstancias análogas á algunas del *Hamlet;* entre ellas merece recordarse que la heroína se vuelve loca como Ofelia.

Este drama, famoso en pasados tiempos, y después olvidado, ha sido reimpreso en Londres el año de 1852.

VI

LEYENDA PRIMITIVA DE HAMLET

(Traducción de la narración latina de *Saxo-Grammaticus*.)

Por aquel tiempo, Rorico (1) le dió por sucesores á Horvendilo y Fengo, cuyo padre Ger-

(1) Décimoctavo Rey de Dinamarca en la *Crónica de Saxo-Grammaticus*.

vendilo había sido virrey de Yutlandia. Durante un reinado de tres años, Horvendilo se granjeó tal renombre como pirata, que Colero, Rey de Dinamarca, envidioso de su gloria, juzgó que para él sería mengua no eclipsar con proezas superiores á aquel famoso navegante. Recorrió el mar en busca de su armada, y al cabo dió con ella. Había en medio de aquel mar una isla, cuya amena ribera atrajo á ambos piratas con sus naves. La grata perspectiva indujo á los caudillos á internarse en la arboleda y en la maleza y á recorrer la selva, muy abundante en caza. Encontráronse en una de sus correrías Colero y Horvendilo, y esto dió margen á un reto. Horvendilo preguntó entonces al Rey qué especie de combate sería más de su agrado para poner término á aquella disensión, añadiendo que era preferible el menor número posible de campeones, y que no había medio más seguro para alcanzar la palma de la victoria, que acudir á un combate singular, pues el valor verdadero prescinde de ajena ayuda.

Colero, cautivado por el valeroso lenguaje de su adversario, le contestó:

«No cabe en mí negarme á la propuesta que me haces; sólo requiere el brío de dos hombres

y evita toda incertidumbre. Así es, en verdad, como se logra el triunfo con mayor prontitud y aliento. En este punto concuerdan nuestros pensamientos. Mas el éxito es dudoso; hay que tener en cuenta los sentimientos humanos, y no nos cumple dejarnos llevar á tal punto de las impresiones del momento, que olvidemos los últimos deberes. Tregua al encono que enciende nuestro ánimo, para atender oportunamente á los fueros de la piedad. Si la discordia de nuestros corazones nos separa, nos avienen los derechos de la naturaleza, y común conciencia nos liga, á despecho de la envidia que nuestras almas emponzoña. Dejémonos gobernar ahora por la piedad, y quede encargado el vencedor de las honras funerales del vencido. Así se satisface la obligación postrera de la humanidad, de la cual no se exime ningún hombre piadoso. Cumple á todo campeón rendir á su adversario tal homenaje cuando el odio se halla extinguido. La suerte pondrá fin á nuestra querella, y los funerales apaciguarán nuestra animosidad. No quede rastro de crueldad entre nosotros, á pesar del resentimiento que en vida nos aparta, y respetemos nuestras cenizas. Gala será del vencedor hacer con pompa

el duelo del vencido. Honrar los muertos granjea la voluntad de los vivos: todos tienen por noble acción otorgar á los difuntos cuanto á la dignidad humana es debido.

»Heridas graves nos afligen á veces con males no menos lamentables. Un adalid pierde uno de sus miembros y conserva el soplo de la vida: justo creo, en tal caso, guardarle miramientos, del propio modo que cuando ha expirado. Semejante contratiempo es considerado como más desastroso que el trance postrero. La muerte nos libra de la memoria de nuestros males: el vivo no puede olvidar la ruina de su propio cuerpo. Hay que dar alivio á tamaña desgracia. Convengamos en que aquel que hiera al otro, ha de darle, como indemnización, diez libras de oro. Debemos compadecer los males ajenos; pero es más natural todavía que nos apiademos de los males propios. Nadie debe prescindir de sí mismo, y quien lo hace se hiere como con mano parricida.»

Hecha recíprocamente la promesa, trabaron el combate, pues ni lo casual del encuentro, ni los apacibles encantos de aquel paraje, fueron parte á evitar que desnudasen los aceros. Llevado Hordenvilo de su ardimiento, más pensa-

ba en atacar que en defenderse: arrojó la adarga y empuñó la espada con ambas manos. El éxito coronó su arrojo. Derribó á Colero, exánime, después de haberle roto su escudo con redoblados golpes y de haberle cortado un pie (1).

No olvidó lo convenido. Con regia grandeza erigió en honor del vencido una suntuosa tumba, y celebró sus funerales con pompa extraordinaria. Poco tiempo después atacó y mató á Sela, hermana de Colero, la cual tomaba parte en las empresas de los piratas (2) y estaba acostumbrada á batallar.

Después de tres años de guerreras hazañas, Hordenvilo ofreció á Rorico escogido y rico botín con el fin de granjearse el primer lugar en su voluntad. Logró, en efecto, su favor y

---

(1) En el *Hamlet* de Shakspeare hay una alusión á este combate. Dice Horatio, ante la aparición del Rey:

Such was the very armour he had on,
When he the ambitious Norway combated.

Act. I, esc. I.

(2) Claro es que á los *piratas* de la Crónica de Saxo no puede atribuirse la significación vulgar que tiene en nuestro tiempo. Eran aquellos formidables guerreros normandos, reyes del mar, que imponían tributos á Inglaterra, y dondequiera aterraban las costas y los mares.

obtuvo la mano de su hija Geruta. De esta unión nació Amleto.

En vista de tamaña ventura, Fengo, enardecido por la envidia, formó el propósito de tender lazos á su hermano. Ni el hombre más esforzado está al abrigo de la perfidia de sus más cercanos parientes. Hallando ocasión para el parricidio (1), sació con sangre el ansia funesta de su corazón. Fengo añadió al asesinato el incesto, apoderándose de la esposa de su hermano, á quien había degollado. El que se ha engolfado en la sangre no se pára ante nuevas maldades. Un crimen lleva á otro crimen. Á fin de disculpar sus atrocidades con las apariencias de un motivo laudable, acudió á la más osada artería, cohonestando el parricidio con el nombre de una acción honrada. Afirmó que había dado muerte á su hermano con el único fin de librar á Geruta, dechado de humildad y dulzura, é incapaz de dañar á nadie, de las violencias de su esposo, que profundamente la aborrecía. Coronó el éxito su abominable empresa, porque la mentira fácilmente es bien

(1) Saxo dice *parricidio*, acaso porque Hordenvilo era su hermano mayor y su Rey.

recibida entre los magnates, donde los truhanes suelen hallar favor y los calumniadores honra. Por donde Fengo no titubeó en entregar su parricida mano á torpes caricias, dando remate á su doble impiedad con un nuevo crimen.

Temeroso Amleto, después de tales actos, de parecer peligroso á su tío si obrase como un sér dotado de razón, aparentó haber perdido el seso; fingióse bobo, y con tal traza ocultó sus prendas naturales, atendiendo á su salvación. Á vista de su madre se revolcaba todos los días en sitios asquerosos, poniéndose sucio y repugnante. La descomposición y el desaseo de su rostro le daban el aspecto de un loco estrafalario. Sus palabras denotaban delirio, y sus acciones carencia de entendimiento. En suma, no parecía un sér humano, sino un monstruo, que en su vil condición se gozaba. Colocábase á veces en cuclillas junto al hogar, removiendo la ceniza con las manos, y entretenido en labrar estacas que endurecía al fuego, uniéndolas después con garfios que colocaba en los cabos, para darles mayor consistencia. Cuando le preguntaban cuál era su objeto, contestaba que hacía agudos dardos para vengar la muerte de su padre. Esta contestación provocó grande-

mente á risa y fué escuchada con desprecio. Más adelante, sin embargo, aquella obra de las estacas le fué muy provechosa en su empresa. No faltaban gentes de más delicado discernimiento, que, en vista de aquella tarea, concibieron la primera sospecha de que allí había alguna sutileza escondida. Por sencilla que fuese la obra, revelaba cierto instinto de artífice, y no era dable creer en la enajenación mental de quien con tanto afan ejercitaba la mano en aquel oficio. Además de esto, iba Amleto guardando cuidadosamente todos aquellos palos endurecidos al fuego. Persuadidos de que había en todo ello una astucia encaminada á disimular profundas intenciones del corazón, algunos cortesanos imaginaban que tras de aquella supuesta flaqueza del entendimiento se columbraba la cordura de un alma sana. Pensaban, pues, que el medio más eficaz para poner en claro la sagacidad de Amleto, sería proporcionarle, en paraje lejano, el encuentro de una mujer de singular belleza, que encendiese en sus sentidos los deseos del deleite. El súbito arranque de la naturaleza le impediría persistir en el disimulo, la astucia no podría sobreponerse á un impulso tan poderoso, y el príncipe mancebo olvidaría

su fingimiento, arrastrado por un incentivo irresistible. Escogiéronse personas que acompañasen á Amleto en una excursión á caballo hacia la parte más distante de la selva, donde debía verificarse la tentación proyectada. Por casualidad era una de ellas un hermano de leche de Amleto, que no había olvidado el afecto que los unió en la edad temprana; y más enamorado de lo pasado que de lo presente, formó el leal propósito de advertir á su amigo de la intención engañosa de los cortesanos que le rodeaban. Había comprendido el riesgo á que Amleto quedaría expuesto si llegaba á manifestar el menor destello de cordura ó se rendía al embeleso del amor. Amleto, por su parte, no estaba desprevenido. Cuando le mandaron que montase á caballo, se colocó de espaldas á las crines y mirando á la cola, la cual agarró como para que le sirviese de brida. Con la ingeniosa traza desbarató en aquel punto la trama de su tío, evitando caer en el lazo. Fué irrisorio el espectáculo cuando el caballo echó á andar guiado por la cola.

Ya en camino, Amleto encontró un lobo en la espesura. Dijéronle sus compañeros que era un potro, y él replicó que Fengo tenía en su

caballería pocos animales de tal ralea, haciendo así, en forma donairosa, una alusión maligna á la situación de su tío (1). Discreta pareció esta réplica, y él añadió que deliberadamente se había expresado en aquellos términos, para no ser motejado de embustero; pues, deseoso de ser tenido por enemigo del engaño, confundía en sus palabras lo verdadero con lo fingido, á fin de que no faltase la verdad en ellas, y que al propio tiempo la ingenuidad no frustrase la sutileza.

Caminando á orillas del mar, hallaron sus compañeros el timón de una nave que había naufragado, y exclamaron que era un cuchillo de desmesurado tamaño. Amleto dijo que serviría para cortar inmensos perniles, indicando así la inmensidad del mar. Cuando en las dunas le enseñaron la arena, dándola por harina, dijo que había sido molida por las espumosas ondas del mar. Al aplaudir sus compañeros esta réplica, él les afirmó que lo había hecho con todo su sentido.

---

(1) Conjetura Hettmüller que el sentido de estas palabras es que Fengo tiene pocos soldados tan arrojados como el lobo.

Dejáronle al cabo solo, para que procediese con entera libertad, y á poco encontró á una doncella que su tío había hecho colocar en un lugar distante. Acaso se habría dejado llevar de sus naturales impulsos, si su hermano de leche, por medio de una señal secreta, no le hubiera infundido recelos de las asechanzas de que era blanco. Pensando en el modo de darle un consejo reservado y de contener los peligrosos ímpetus sensuales de la juventud, ocurrió al hermano de leche sujetar una pajita en la extremidad de un tábano. Al punto encaminó al insecto hacia el sitio donde Amleto se hallaba, prestándole con esta advertencia un favor insigne, pues la señal fué comprendida con la misma perspicacia que la había sugerido. En cuanto atisbó Amleto el tábano que llevabá la paja, entendió que era misterioso aviso de una traición, de la cual era forzoso precaverse. Alarmado y cauteloso, llevó consigo á la doncella á un sitio distante, pantanoso y casi inaccesible, á fin de poder gozar de sus caricias con absoluta seguridad. Logrado su objeto, rogó con vivo encarecimiento á la joven que á nadie revelase lo que había acontecido. Ella y Amleto habían sido criados en su infancia por

unas mismas personas. La costumbre de vivir juntos había inspirado á la niña afición al Príncipe: así es que la promesa por éste requerida fué fácil y sinceramente otorgada.

De vuelta al palacio, todos le preguntaron, en són de burlas, si había gozado con la niña de los deleites del amor. Respondió afirmativamente. Hiciéronle otras preguntas acerca del sitio y la manera, y dijo que habían descansado sobre el casco de una acémila, sobre la cresta de un gallo y sobre un tejado, porque al marchar con la mujer había recogido fragmentos de aquellas cosas á fin de evitar la mentira. Tan extraña contestación hizo reir á todos los presentes, aunque la broma del Príncipe en nada alteraba los hechos. Preguntaron entonces á la joven, y ella aseguró que nada de aquello había ocurrido. Creyéronla con tanta mayor facilidad, cuanto que los que acompañaron á Amleto nada habían advertido.

El que había prevenido del riesgo al Príncipe por medio del tábano, deseoso de manifestarle que su astucia le había salvado, dijo que poco antes había tenido de él especial cuidado. Amleto contestó con igual discreción. Para demostrar á su amigo que le había entendido,

refirió haber visto un pajero, sostenido con alas, bajar repentinamente con una paja sujeta en la parte posterior del cuerpo. Esta respuesta, que causó risa á los demás, dejó á dicho amigo muy complacido de su cordura.

Evitados aquellos lazos sin que se lograse descubrir el misterio de las facultades intelectuales de Amleto, un amigo de Fengo, más presuntuoso que hábil, fué de dictamen que no era fácil coger desprevenida, con trazas vulgares, la extremada sagacidad del ingenio del Príncipe, y que con medios ordinarios y sencillos sería en balde poner á prueba su obstinada y singular astucia. Añadió que le había ocurrido un plan por todo extremo ingenioso, el cual, sin ofrecer inconveniente alguno, daría desde luego el resultado que el Rey apetecía. Con pretexto de negocios graves se ausentaría Fengo durante algún tiempo. Entonces se encerraría á Amleto con su madre, y sin que ellos lo supiesen, se escondería una persona en algún sitio recóndito de la casa (1), á fin de escuchar todas sus conversaciones. Si el hijo estaba en uso de

(1) Dice el texto de Saxo: «..... *qui ambobus insciis in obscura ædis parte consisteret.*»

razón, no titubearía en declararlo á su madre, pues no podía abrigar desconfianza alguna de la mujer á quien debía la vida.

Brindóse para el oficio de espía el mismo que daba este consejo, mostrándose tan oficioso en sugerir el plan como en llevarlo á cabo. Cautivó á Fengo la idea, y partió, pretextando un largo viaje. El consejero se introdujo cautelosamente en la cámara donde Amleto se hallaba encerrado con su madre, y para mejor ocultarse, se metió debajo de una cama de paja (1). Amleto, temeroso de que alguien le escuchase, supo preservarse de aquel ardid acudiendo á sus extravagancias de loco. Empezó á cantar cual los gallos al despertar; sacudió los brazos á guisa de alas, y saltó encima de la paja, donde se puso á bailar, haciendo contorsiones con el cuerpo para cerciorarse de si había allí algo escondido. Sintiendo cierta mole bajo las plantas, registró con la espada el sitio donde estaba, y habiendo sacado al espía, le dió muerte (2). Cortó el cuerpo

(1) «*Submissusque stramento delituit.*»

(2) «*Conscenso stramento corpus crebris saltibus librare cœpit, si quid illic clausum delitesceret, experturus. At ubi subjectam pedibus molem persensit ferro locum rimatus suppositum confodit, egestumque latebra trucidavit.*»

en pedazos, los hizo hervir en agua y los echó en el muladar, á la vista de unos cerdos, que hallaron sabroso alimento en aquellos tristes despojos. Libre así de la pasada asechanza, volvió á la cámara de la Reina.

Cuando Geruta empezó á deplorar la violenta demencia que acababa de desplegar su hijo, éste le dijo: «Tú, la más vil de las mujeres, ¿por qué intentas ocultar el más execrable de los delitos bajo la falsa apariencia de tus lamentaciones? ¡Tú, que, cual prostituta, has aceptado un horrendo y criminal enlace, entregándote con incestuoso afecto al asesino de tu esposo! ¡Tú, qué halagas con vergonzosas caricias al que ha dado muerte al padre de tu hijo! Así se juntan las yeguas á los vencedores de sus machos.

»Propio es de animales unirse de tal modo dondequiera que les aguija su apetito. Á ejemplo suyo, has arrancado de tu corazón la memoria de tu primer esposo. Con fundado motivo estoy fingiendo la locura. No hay duda que quien asesinó á su hermano, haría igualmente al hijo de éste blanco de su sangriento encono. Para dar alguna garantía á mi seguridad, más vale parecer demente que entendido. Pero el

ansia de vengar á mi padre no muere en mi corazón; estoy en acecho de la ocasión, y espero que me ayuden las circunstancias. No sale todo bien siempre y dondequiera. Contra un alma cruel y torcida hay que valerse de la astucia. Á ti mal te cuadra condolerte de mi demencia; mejor te estaría llorar tu propia mengua. Por lo demás, fuerza será que calles.»

Destrozando Amleto con tales reconvenciones el corazón de su madre, despertó en ella el sentimiento de la virtud, y la indujo á anteponer á la liviandad presente el recuerdo de su amor primero. Fengo, á su regreso, buscó solícito á su confidente, y como nadie le había visto, preguntó por broma á Amleto si tenía noticia de su paradero. Contó el Príncipe que, habiendo ido aquel hombre á la letrina demasiado repleto de alimentos, había caído dentro, y que allí, por no poder levantarse, lo habían devorado los cerdos. Los presentes tomaron como de un loco aquella contestación verídica. Fengo, no obstante, recelaba sin tregua de los engaños de su hijastro, y habría querido deshacerse de él. Mas le contenían miramientos al abuelo Rorico y á su propia esposa. Resolvió valerse para ello del Rey de Britania ó Bretaña,

salvando así las apariencias con el empleo de mano extraña. Prefería esconder su fiereza, haciendo recaer en un amigo la responsabilidad de su crimen.

Amleto, al marchar, rogó reservadamente á su madre que mandase cubrir con muy dobles y tupidos paños el salón de los banquetes, y que, transcurrido un año, hiciese celebrar en él sus funerales, prometiéndole volver para aquella época. Partieron con él dos hombres de la servidumbre de Fengo, á quienes confió éste una carta grabada en madera, modo usual de escribir en aquel tiempo. En la carta, Fengo prevenía al Rey que diese muerte al Príncipe. Pero entró él en sus camarotes mientras dormían, leyó las tablas, raspó lo escrito, y cambiando los términos, puso en lugar de su nombre el de sus compañeros. No satisfecho con haber eludido el peligro, apartando de sí la funesta sentencia, añadió, en nombre de Fengo, una falsa demanda de la mano de la hija del Rey para el virtuoso mancebo que le enviaba.

En cuanto desembarcaron en Bretaña, pasaron los enviados á presentarse al Rey, y le entregaron la carta que encerraba su propia sentencia, cuando la juzgaban instrumento de

muerte para otro. Disimuló el Rey, y los acogió con la más urbana hospitalidad.

Amleto, en el regio banquete, manifestó desvío á todos los manjares, como si fueran vulgar sustento. Todos se asombraron al ver que el Príncipe extranjero se abstenía de todas las bebidas y de todos los esmerados platos de la mesa real, como si aquel festín ostentoso fuese un obsequio mal escogido. Cuando, terminado el banquete, se despidieron los huéspedes, retirándose á sus habitaciones para pasar la noche, dispuso el Rey que se escondiese en ellas una persona que pudiese escuchar sus pláticas. Los que acompañaban á Amleto le preguntaron por qué se había abstenido en la comida como si temiese ser envenenado. Contestó que el pan sabía á sangre y la bebida á hierro, y que los manjares de carne olían como los cadáveres y recordaban los cementerios. Añadió que el Rey tenía mirada de siervo, y que la Reina, en tres ocasiones, había mostrado modales de criada. Los del séquito del Príncipe atribuyeron á extravío mental la áspera censura que hacía, no sólo de la comida, sino de los que la habían dado, y se burlaron de su atolondramiento. Dijéronle que hacía mal en ofender con descor-

teses palabras á un Rey esclarecido y á una dama de tan nobles costumbres, y que había correspondido mal á su cordial hospitalidad.

Enterado de todo el Rey por su confidente, quedó persuadido de que quien había proferido tales razones no era un mortal como los demás. Sólo cabía en un sabio ó un loco encerrar así en tan pocas palabras intuición tan profunda. Llamó á su presencia, para pedirle informes, al mayordomo que había proporcionado el pan; el mayordomo transfirió el asunto al panadero de la casa real, el cual fué igualmente llamado. Preguntóle el Rey de qué terreno procedía el trigo que había producido la harina, y si había en él vestigios de hombres muertos. Contó el panadero que aquel terreno había sido campo de batalla, que estaba lleno de huesos humanos, evidentes indicios de una gran matanza, y que en él habían hecho la siembra con la esperanza de abundante cosecha, sin imaginar que el trigo pudiese tomar mal sabor. Esta explicación hizo comprender al Rey que tenía fundamento lo que Amleto había dicho, y preguntó de dónde provenía el tocino. Le informaron de que, habiéndose escapado un día los cerdos por descuido del porquero, comieron hasta la saciedad

del cadáver podrido de un ladrón, de modo que pudo inficionarlos la carne corrompida. Viendo el Rey que también en esto había acertado Amleto, preguntó con qué líquido habían compuesto la bebida. Cuando supo que era una mezcla de cebada y agua, mandó cavar el pozo. Hallaron en el fondo espadas corroídas por el orín, que habían debido comunicar al agua un gusto desabrido. No faltó quien explicase el mal sabor de la bebida por la circunstancia de que, al sacarla, se encontraron abejas que se habían alimentado en el abdomen de un muerto: tal vez la peste que transmitieron á sus panales había pasado al líquido (1).

Al ver el Rey que la censura del festín no era infundada, pensó que su mirada, que había sido tachada de traidora, podría emanar de impureza de raza. Se avistó secretamente con su madre, y la preguntó quién era su verdadero padre. Contestó ella que sólo con el Rey, su esposo, había tenido amorosas conexiones. Amenazóla su hijo con la tortura, y logró de este modo la

(1) Algunos traductores juzgan, no sin motivo, algo confuso este pasaje. Uno de ellos conjetura que la bebida era hidromel hecho con miel alterada.

confesión de su ilegítimo nacimiento. Su padre era un esclavo. Mortificóle en gran manera esta revelación afrentosa; pero no pudo menos de admirar la perspicacia del joven. Preguntóle por qué causa había ajado á la Reina atribuyéndole modales de criada, y á fuerza de darse por resentido del desfavorable juicio que el Príncipe extranjero había formado de su esposa, acabó por saber que era ésta de servil ralea. Amleto le dijo que había notado tres veces en la Reina actos de criada: se había cubierto la cabeza con un mantón; se había recogido el vestido al andar, y, por último, había mascado un mondadientes de madera. Fuera de esto, recordaba el Rey que la madre de la Reina, á consecuencia de haber caído prisionera, había sido esclava, por donde su hija, así en modales como en origen, era de condición servil.

Convencido de que Amleto estaba dotado de ingenio casi divino, le otorgó la mano de su hija. Cuanto decía Amleto le parecía fruto de inspiración sobrehumana. Á fin de dar cumplimiento al encargo de su amigo, mandó ahorcar, al día siguiente, á los compañeros del Príncipe. Aparentó Amleto ofenderse de lo que le complacía, y el Rey, para desagraviarle, le dió una

pepita de oro. Amleto hizo fundir el oro, y le escondió en dos varales huecos.

Al cabo de un año se despidió y regresó á su país, sin llevar de toda aquella regia opulencia más que las dos varas rellenas de oro. Al llegar á Yutlandia, dejando su porte de los últimos tiempos, volvió á sus antiguas apariencias de desaseo y de los estrafalarios ademanes que le habían sido tan provechosos.

Habíase divulgado la falsa noticia de su muerte, y cuando se presentó de improviso, cubierto de harapos, en el salón donde se celebraba el banquete de sus funerales, quedaron todos consternados. Pero, pasada la sorpresa, al terror sucedió la risa, y los circunstantes señalaban con mofa á aquel cuyo duelo estaban haciendo. Preguntáronle por sus compañeros, y enseñó como tales los dos varales. Aquí está uno, dijo; aquí está el otro. No es fácil determinar lo que predominaba en estas palabras, si la verdad ó la burla. Si bien la contestación parecía desvarío, no se desviaba mucho de los hechos, pues presentaba en lugar de los hombres la indemnización por ellos recibida. Colocóse entonces entre los escanciadores, y para aumentar el regocijo de los convidados, se es-

meraba en servirles la bebida. Molestábale al andar la excesiva anchura de su ropa, y para recogerla, se ciñó una espada, la desenvainó, y adrede se hirió los dedos con el filo. Al verlo, los que estaban cerca sujetaron la hoja á la vaina por medio de un clavo. Para realizar con más seguridad sus propósitos, Amleto llenaba sin descanso las copas de los próceres convidados. Todos se rindieron al vino: ya no podían moverse, y quedaron postrados en el regio salón, que les sirvió de cama después del banquete.

Habían caído en las redes de Amleto, y viendo éste que era propicia la ocasión para dar cima á sus designios, sacó del escondite en que se hallaban las estacas que había preparado, y volvió al palacio, donde los magnates se revolcaban en el suelo, dominados por la embriaguez y el sueño. Arrancando en seguida á viva fuerza las varas de hierro que sostenían los tapices colocados por su madre en las paredes del salón, los hizo caer sobre los durmientes, y los sujetó de tal manera con intrincados nudos, valiéndose de las estacas con ganchos, que ni uno solo de los que se hallaban debajo, por más esfuerzos que hicieron, pudo levantarse. Al punto

prendió fuego al edificio, y un voraz incendio, rápidamente propagado por todas partes, abrasó á los convidados, que dormían ó en balde pugnaban por levantarse. Sin demora se encaminó Amleto á la cámara de Fengo, á quien antes habían acostado personas de su servidumbre; cogió su espada, que por casualidad estaba colgada junto á su lecho, y la reemplazó con la suya propia. Despertó entonces á su tío, y después de participarle que los magnates habían perecido en el fuego, «aquí está Amleto, le dijo, poderoso con la ayuda de sus ganchos de otro tiempo, y ansioso de exigir el justo castigo por el asesinato de su padre». Al oir estas palabras, Fengo saltó del lecho y fué muerto, mientras infructuosamente intentaba, á falta de la suya, desenvainar la espada de Amleto (1).

Tal fué aquel animoso Príncipe, digno de eterno aplauso, que se defendió cuerdamente, escondiendo con la ficción de la demencia un entendimiento superior á la índole humana. Así, no solamente preservó su vida de perversas asechanzas, sino que logró tomar venganza,

---

(1) Como recordará el lector, los cortesanos habían sujetado esta espada á la vaina con una clavija.

preparada de un modo peregrino, del asesinato de su padre. Hábil guardador de sí mismo, brioso vengador de su sangre, no se sabe qué admirar más en él, si el valor ó la cordura.

Aquí acaba el tercer libro. Comienza el cuarto. (*Historias de los Reyes y Héroes de Dinamarca*, de Saxo-Grammaticus, folio 30.)

Amleto, después de satisfecha su venganza, andaba temeroso de someter su triunfo al fallo inseguro de la multitud. Juzgó prudente guardar reserva hasta ver el rumbo que tomaba la plebe, escasa de discernimiento. Las gentes de las cercanías, que habían divisado el incendio nocturno, acudieron temprano para enterarse de la causa, y hallaron el alcázar del Rey convertido en escombros. Registraron las ruinas, calientes todavía, y sólo descubrieron informes restos de los cadáveres abrasados. Todo había sido devorado por las llamas inexorables, y no quedaba rastro por donde hubiera podido columbrarse la causa de tamaño desastre. Encontróse también entre los vestigios sangrientos el cadáver de Fengo, traspasado por el acero. Unos sintieron indignación; otros, tristeza; otros, secreta alegría. Quién deploraba la muerte del caudillo, quién se complacía en la desaparición

del tirano parricida. La muerte violenta del Rey causó diversas impresiones. La pacífica actitud del pueblo animó á Amleto á salir del paraje donde se hallaba oculto. Reunió desde luego á algunos que le habían manifestado constante adhesión, y después convocó una asamblea, á la cual habló de esta manera:

«Si aún os doléis del fin desventurado de Hordenvilo, si respetáis la lealtad de los súbditos y la piedad de los hijos, no habéis de conmoveros ahora por la calamidad de que han sido víctimas vuestros señores. Aquí no se presenta á vuestros ojos la muerte de un Príncipe, sino la de un parricida. Más digno de conmiseración era aquel monarca asesinado por el más atroz de los malvados, que no merecía el nombre de hermano. Todos habéis contemplado con lágrimas los miembros ensangrentados de Hordenvilo, su cuerpo cubierto de heridas. Este odioso verdugo obró así (es indudable) para privar á la nación de sus fueros; de tal manera, que de un solo golpe dió á él la muerte y á vosotros la esclavitud. ¿Quién ha de ser tan desatentado que prefiera la crueldad de Fengo á la venerable memoria de Hordenvilo? Recordad con cuánto amor mi padre os atendía, cómo

respetaba vuestros derechos, cómo os colmaba de bondades. Pensad en la pérdida del más benévolo de los señores y del más justo de los padres, reemplazado por un tirano, muerto por un asesino: volved los ojos á vuestras franquicias desconocidas y violadas, á vuestro país manchado por crímenes, al yugo que abruma vuestros hombros. Mas ya llegó el término de tantos males. El delincuente cayó al peso de sus propios delitos; el parricida recibió el castigo de sus iniquidades ¿Qué hombre cuerdo ha de preferir el daño al beneficio? ¿A qué alma, dueña de sí misma, le pesaría ver caer la sangre sobre la cabeza del que la ha derramado? ¿Quién se afligiría por la ruina del más sanguinario de los verdugos? ¿Quién lamentaría la caída del más despiadado de los tiranos?

»Yo, que ante vosotros me presento, soy autor de cuanto ha acontecido. Me declaro vengador de mi padre y de mi patria. He hecho solo lo que hubiéramos debido hacer juntos. Nadie me ha dado auxilio en semejante empresa; nadie me ha ayudado á llevarla á glorioso remate. No ignoro, sin embargo, que no me habríais negado generoso apoyo si os le hu-

biese pedido en nombre de la fidelidad debida á vuestro legítimo Príncipe; pero no he querido exponeros á riesgo alguno para castigar á los malvados, ni echar sobre vuestros hombros una carga que bastaban á llevar los míos. No he quemado, como los demás, el cuerpo de Fengo, á fin de que, entregándolo á las llamas, podáis saciar en él vuestra justa venganza. No os detengáis: levantad la hoguera, quemad ese cuerpo maldito, esparcid las cenizas del malvado, arrojad al viento esos restos odiosos: ¡ni urna ni sepulcro encierren los vestigios impíos de sus huesos! No quede rastro alguno del parricida. No descansen sus miembros en la tierra, ni contagien lugar alguno. No se manchen el mar ni la tierra dando abrigo á este cuerpo vil.

»Lo demás ya lo he hecho. Sólo os queda cumplir este último deber piadoso. Esos son los funerales que merece el tirano: ése es el duelo debido al parricida. No debe conservar la nación los restos de quien le impuso dura servidumbre. En fin, ¿qué necesidad tengo de recordaros las penalidades que he sufrido, mis grandes cuitas y las desventuras, que conocéis mejor que yo mismo? Años enteros he pasado en la angustia, amenazado de muerte por mi padras-

tro, despreciado por mi madre, escarnecido por mis amigos: mi vida ha sido un infortunio sin tregua, una serie de sobresaltos y peligros. En una palabra, he vivido abismado en horrenda calamidad. Las quejas íntimas con que á veces deplorabais mi locura como obstáculo al castigo del parricidio, eran para mí testimonio secreto de vuestra simpatía, y además, claro indicio de que no había salido de vuestro ánimo la sagrada memoria de la afrentosa pérdida de vuestro Rey. ¿Quién habría podido tener el alma tan dura y el corazón tan empedernido, que no se compadeciese de mis penas, ni se conmoviese ante el espectáculo de mi infortunio? Vosotros no habéis manchado vuestras manos con la sangre de Hordenvilo, y no podéis menos de apiadaros de este desventurado, que se ha criado entre vosotros. Tened asimismo lástima de mi afligida madre, de vuestra antigua Reina, libre ya de la vergonzosa obligación, carga harto pesada para los flacos hombros de una mujer, de amar al hermano y al asesino de su esposo.

»Ya veis las circunstancias que me han obligado, para dar cima á mi venganza, á envilecer mi inteligencia dándome trazas de bobo, á es-

conder la luz de la razón, á aparentar demencia. Juzgad ahora del acierto y eficacia de los medios empleados para lograr mi objeto. Me complazco en que seáis los jueces de mi empresa. Hollad los restos del parricida, ensañaos con las cenizas de quien ha degradado á la esposa de su hermano inmolado, cometido todos los delitos, causado tantos desastres, puesto la traidora mano en su legítimo soberano, introducido la odiosa tiranía, y coronado con el incesto el parricidio. Llegó el momento de que deis vuestro amparo á quien ha sido ministro de la venganza y ejecutor de tan justo castigo. Prestadme ayuda y devolvedme mis derechos. He preservado de la mengua á la nación, he salvado de la infamia á mi madre, he acabado con la opresión, he sido juez del parricida, he evitado, volviéndolos en contra suya, los mortíferos é interminables ardides de mi tío. Yo padecía con los atentados cometidos contra mi patria y contra mi padre. He aniquilado al que tendía sobre vosotros su cetro de hierro, y ejercía mayor autoridad que la que conviene al hombre.

»Reconoced estos beneficios y el ingenio que los ha inspirado, y si la he merecido, otorgad-

me la potestad suprema. Recibidme cual cumple al autor de bien tamaño, como al sucesor de mi padre, que llega á vosotros no manchado con sangre generosa, sino como legítimo heredero del trono, como vengador leal del crimen cometido contra su padre. Me debéis el bien de vuestra libertad recobrada, de vuestra cadena y vuestro yugo hechos pedazos. He puesto fin á un reinado afrentoso y á un poder tiránico: os he redimido de la esclavitud, os he vuelto á vuestro verdadero sér, os he restituído vuestra dignidad y vuestra gloria, he destruído al tirano, he triunfado del verdugo. En vuestras manos está el premio: ya conocéis mis merecimientos: mi título al galardón es mi valor.»

Esta oración del brioso mancebo cautivó todas las voluntades é hizo derramar lágrimas. Calmada la primera impresión dolorosa, fué Amleto declarado Rey por aclamación universal. Todos cifraban sus esperanzas en el claro entendimiento de un Príncipe que había sabido cubrir con un tupido velo su difícil empresa, y llevarla á feliz término con incomparable entereza. De admirar es, en efecto, que durante tan largo espacio lograse esconder á todos sus misteriosos designios.

Después de su triunfo en Dinamarca, volvió Amleto á Bretaña, con tres bajeles espléndidamente equipados, para volver á ver á su suegro y á su esposa. Llevaba consigo la flor y nata de la juventud dinamarquesa, bien adiestrada en las armas, y llena de gentileza y gallardía; que si en otro tiempo afectaba menesterosa y sórdida traza, ahora ostentaba pompa y magnificencia. Antes parecía inclinado á la pobreza; ahora hacía alarde de elegancia y de bizarría. Hizo pintar en su escudo todos sus actos gloriosos, desde su primera juventud (1). Diestro pincel había representado en él las principales escenas de sus desventuras y de su animosa constancia. Allí se veían: Hordenvilo asesinado; Fengo, parricida incestuoso, tío criminal; el sobrino, blanco de la irrisión de los cortesanos; las estacas con sus ganchos; los recelos del pa-

---

(1) «*In clientelam quoque armis præstantem juventutem adciverat exquisito decoris genere cultam; ut sicut cuncta despicabili dudum habitu gesserat, ita nunc magnificis ad omnia paratibus uteretur, et quidquid olim paupertate tribuerat, ad luxuriæ impensam converteret. In scuto quoque sibi parari jusserat omnem operum suorum contextum ab ineuntis ætatis primordiis auspicatus: exquisitis picturæ notis adumbrandum curavit.....*»

SAXO, *Dan. Reg. Her. Historiæ.*

drastro; el disimulo del hijastro; los diferentes lances y pruebas; la mujer empleada en la tentación del paseo campestre; el lobo amenazador; el timón encontrado en la playa; la entrada en la selva; el tábano con la paja; el joven Amleto advertido del manejo insidioso, y sus caricias á la doncella, resguardado del acecho de los que le seguían. Representaba también el escudo la mansión real; la entrevista del Príncipe con su madre; el espía descuartizado; los pedazos de su cadáver hervidos, arrojados al muladar y devorados por cerdos feroces. Veíase igualmente á Amleto descubriendo el secreto de los emisarios dormidos, y sustituyendo unas palabras á otras; rehusando con desdeñosa grima los manjares y la bebida; observando la mirada del Rey y los vulgares modales de la Reina. Asimismo reproducían las figuras: los emisarios ahorcados; las bodas del Príncipe; su regreso á su patria; las varas rellenas de oro, presentadas á la corte dinamarquesa en lugar de aquellos emisarios; el Príncipe haciendo de escanciador; la espada desenvainada que le hiere los dedos; la hoja sujeta con una clavija; el aumento del regocijo y el tumulto del festín; los tapices echados sobre los dormidos y suje-

tos con nudos y ganchos; el incendio del palacio; los convidados abrasados; Amleto junto al lecho de Fengo, reemplazando la espada de éste con la suya inutilizada; por último, el Rey expirando á manos de su hijastro, que le hiere con su propia espada. Con arte primoroso había expresado hábil pintor todos estos hechos en el escudo de guerra de Amleto, reproduciendo la narración con el dibujo, y realzando la obra con los matices del colorido. Los que acompañaban al nuevo Rey, para presentarse con más lucimiento, llevaban también escudos con adornos de oro.

Recibióles el Rey de Bretaña con afabilidad y ostentación. Preguntó, durante la comida, á Amleto si Fengo vivía prósperamente, y su yerno le dijo que aquel por cuyo bienestar se interesaba, había perecido á mano armada. Con vivo afán hizo nuevas preguntas, y se llenó su alma de espanto al saber que era Amleto autor de aquella muerte violenta.

Él y Fengo habían concertado que cualquiera de los dos que sobreviviese al otro, tomaría venganza de su muerte. Hallábase, pues, el Rey en la más penosa perplejidad. Movíanle, por una parte, la obligación en que estaba con respecto

á su hija, y el afecto que á su yerno profesaba; por otra, la piadosa memoria de su amigo y el imperioso deber de cumplir su promesa y su juramento.

La fe jurada triunfó al cabo de los vínculos de la sangre, y á la alianza del parentesco se sobrepuso la obligación sagrada de vengar á su amigo. Grave delito le parecía, sin embargo, violar las leyes de hospitalidad, y así, juzgó lo más acertado valerse de mano ajena para el acto de la venganza, y esconder sus desafueros en el misterio y en las apariencias de la inocencia. Ocultó sus redes bajo el velo de urbanas atenciones, y la intención de dañar, con fingidas demostraciones de buena voluntad.

Habiendo fallecido recientemente la Reina, su esposa, dió á Amleto el encargo de negociar para él un nuevo enlace, manifestándole que el tino singular de que había dado tantas pruebas, era razón que le había inducido á escogerle para misión tan escabrosa. Le refirió que la mujer cuya alianza le convenía, reinaba en Escocia, y se negaba á toda propuesta de casamiento, no tan sólo por su pudor extraordinario, sino también porque, á causa de su altivo carácter, detestaba á tal punto el matrimonio,

que hacía matar á cuantos llegaban á pedir su mano. Ni uno siquiera de sus muchos pretendientes se había librado del suplicio. No obstante el riesgo que tal embajada ofrecía, partió Amleto para llevarla á cabo, confiado en el valor de su gente y de la que le había dado el Rey. Ya en Escocia, estableció sus reales con avanzadas, no lejos de la residencia de la Reina, en una risueña pradera, junto al camino, que ofrecía pasto abundante á los caballos, y donde convidaba al descanso el dulce murmullo de un arroyo.

Enterada la Reina de la llegada de aquella gente forastera, envió, en guisa de reconocimiento, á diez donceles, que debían darle cabal noticia de su aspecto y de su actitud. Uno de ellos, que á los demás se aventajaba en arrojo y astucia, logró, esquivando los centinelas, llegar hasta el mismo Amleto, que dormía con la cabeza apoyada en su escudo. Con singular destreza, sin turbar el sueño del Príncipe ni de ningun otro de los hombres de la expedición, sacó suavemente el escudo y lo presentó á su señora, no sólo como testimonio del éxito de su encargo, sino asimismo para que viese quién era el recién venido. Con la misma habilidad

había sustraído, del sitio donde estaba guardada, la carta del Rey de Bretaña.

La Reina examinó el escudo: comprendió por los letreros de las pinturas su interesante significación, y supo de este modo que iba á ver al hombre de superior entendimiento que había castigado en su tío al asesino de su padre. Enterada igualmente del contenido de las láminas de madera en que estaba consignada la demanda de su mano, borró todo lo escrito. Le inspiraba horror el enlace con un anciano, y lo deseaba con un joven. En lugar de lo borrado escribió una carta, procedente, al parecer, del Rey de Bretaña y firmada con su nombre, en la cual solicitaba la mano de la Reina para el portador de la misiva. Deliberadamente mencionó ella en el escrito los hechos recordados en el escudo, por donde la carta y el escudo recibían en la apariencia mutua confirmación. Mandó después á los mismos que había enviado al reconocimiento de los forasteros, que volviesen á colocar en sus respectivos lugares el escudo y las láminas. Así aplicaba á Amleto el mismo engañoso ardid que éste había empleado en otro tiempo con respecto á los emisarios de Fengo.

Mientras esto pasaba, Amleto había advertido la sustracción del escudo, y tenía los ojos cerrados fingiendo que dormía. Esperaba que intentase un nuevo ardid el autor del ardid primero, por lo mismo que éste le había salido á medida de su deseo. Así aconteció, en efecto, por tal modo, que lo que Amleto había perdido durante el sueño verdadero, lo recobró en el sueño fingido. No falló su previsión. Al acercarse cautelosamente el espía que iba á poner en su lugar escudo y láminas, alzóse aquél repentinamente, lo sujetó y lo hizo encadenar. En seguida despertó á las personas de su comitiva, y se encaminó al palacio de la Reina. Después de saludarla en nombre de su suegro, le presentó las láminas escritas de éste, autorizadas con su sello. Las tomó la reina Hermethruda, y, después de leerlas, aplaudió con lisonjeras palabras las ingeniosos actos de Amleto, declarando que había éste impuesto á Fengo un castigo merecido, y que al llevar á feliz término, con habilidad extraordinaria, su plan de venganza contra un asesino incestuoso, y cobrar legalmente el imperio de quien le tendía continuos lazos, había aventajado en sagacidad al vulgo de los mortales. Añadió que le causaba asom-

bro que un príncipe, cuyo entendimiento le hacía subir á más alto nivel que los demás hombres, hubiese podido cometer el yerro de casarse del modo que lo había hecho, aceptando una alianza ruin y deslucida. De siervos era la raza de su esposa, aunque la fortuna la hubiese encumbrado hasta el trono. Un hombre cuerdo no habría debido poner la mira, al contraer matrimonio, en esplendor externo. Más acertada habría sido la elección buscando noble raza y esclarecida estirpe, sin dejarse cautivar por los hechizos de la hermosura, que son de índole pasajera y sólo sirven al halago de los sentidos.

«Hay una mujer, le dijo, cuya unión te conviene porque su cuna es igual á la tuya. Es digno objeto de tu amor, no sólo por su ilustre progenie, sino por el alto lugar que ocupa, y porque además ninguna otra puede competir con ella en riqueza y descendencia real.»

Á continuación le hizo notar que ella era reina, y hasta rey en cuanto su sexo lo consentía; que aquél á quien ella juzgase merecedor de compartir su tálamo, subiría á su trono y sería rey; que un cetro cuadraba á su alianza, y á su

alianza un cetro (1), y que no era de desdeñar oferta semejante de parte de una mujer que tenía por costumbre hacer que contestase el acero á los que pretendían su mano. Con tales razones intentaba Hermethruda atraer la voluntad de Amleto, inducirle á enlazarse con ella y á anteponer la estirpe á la hermosura.

Terminadas sus explicaciones, se echó la Reina en los brazos de Amleto, y embelesado él con las palabras de aquella mujer hermosa y joven, correspondió con deleite á sus dulces caricias. Estas bodas (2) fueron celebradas con un banquete, al cual asistieron amigos y caudillos. Poco después Amleto regresó á Bretaña acompañado de la bella Hermethruda y de una hueste de escoceses escogidos, capaz de arrostrar en su defensa los mayores riesgos.

Salió á su encuentro la hija del Rey, su verdadera esposa, la cual, si bien lamentaba el agravio que le hacía, prefiriendo á ella una concubina, juzgó que no debía sacrificar sus deberes conyugales al resentimiento de los celos. El amor no se había apagado todavía en su cora-

(1) Juego de palabras, que al parecer indica que sería conveniente unir dos cetros.

(2) ¡Extrañas bodas!

zón, y no pudo menos de advertirle de los ardides que contra él se tramaban, á fin de que pudiese evitar el cercano peligro. Díjole «que llevaba en su seno una prenda de su ternura, y que esta razón era bastante para justificar los miramientos que le dispensaba. Si Amleto aborreció al corruptor de su madre, yo amaré á la amante de mi esposo. No habrá angustia que apacigüe, ni envidia que extinga el amor en que por ti me abraso, y no puedo dejar de revelarte las tramas que se urden contra tu persona, y las acechanzas que amenazan tu vida. Has convertido en provecho tuyo, por medio de una diestra sustitución, el mensaje que te confió tu suegro, y fuerza es que estés prevenido á defenderte de sus ataques.»

Mostró la Princesa en estas palabras que atendía más á los deberes de esposa que á los de hija. Llegó á la sazón el Rey de Bretaña, y para cubrir con capa de amistad los hostiles proyectos que meditaba, estrechó á su yerno en sus brazos y le convidó á un banquete. Advertido ya de la perfidia, Amleto disimuló de la propia manera, y siguió al Rey, porque deseaba obrar derechamente en todo, y prefería, á rehuir vergonzosamente el peligro, arrostrar-

lo con habilidad y prudencia. Pero tuvo cuidado de ponerse una cota debajo del traje y de llevar consigo doscientos jinetes escoceses. Cuando llegó á caballo, al entrar por la puerta, que estaba de par en par abierta, le dió el Rey una embestida, y le habría atravesado con la lanza si la cota de malla oculta no hubiera parado el golpe. Recibió Amleto, sin embargo, una leve herida, y se retiró al paraje donde, por orden suya, le esperaban los guerreros escoceses.

En seguida, con ánimo de disculpar su traición, envió al Rey aquel espía de la reina de Escocia á quien hizo prisionero, á fin de que presentase como excusa las órdenes de Hermethruda de sustraer furtivamente la misiva que á ella iba dirigida. Todo en balde. El Rey se apresuró á seguirle en su retirada, y desbarató la mayor parte de su gente. Al día siguiente debía darse una batalla decisiva. No esperaba Amleto poder resistir, é imaginó aparentar que aumentaba el número de sus guerreros levantando á los muertos, cuyos cuerpos sostenía, una parte de ellos con estacas, otras apoyándolos en las rocas cercanas. Hizo también colocar á algunos sobre sus caballos con todas sus armas, cual si estuviesen vivos y dispuestos en

orden para la batalla. La fila de los muertos no era menos numerosa que el núcleo de los vivos. Estupendo espectáculo constituían, en verdad, los muertos llevados al combate y en ademán de pelear. No fué el tal artificio infructuoso para su autor. Las marciales figuras de los muertos, iluminadas por los esplendentes rayos del sol, tomaron la apariencia de una falange considerable. Por tal manera, vanos simulacros de difuntos reproducían el primitivo número de los soldados, y nadie podía presumir que el encuentro de la víspera hubiese mermado su gente. Los britanos, aterrorizados con tal perspectiva, evitaron huyendo la batalla, vencidos por los difuntos á quienes en vida derrotaron (1). No es fácil determinar si en esta victoria tuvo mayor parte el ardid ó la suerte. El Rey intentó escaparse, pero fué muerto en la fuga por

---

(1) He aquí los propios términos con que refiere Saxo esta curiosa leyenda:

«*Quem rex avidius fugientem insequi non moratus, maiore copiarum parte privavit: ita ut Amlethus die postero salutem prælio defensurus; desperatis admodum resistendi viribus ad augendam multitudinis speciem exanima sociorum corpora; partim subjectis stipitibus fulta, partim propinquis lapidibus affixa, alia viventium more equis imposita, nullo armorum detracto perinde ac præliatura seria-*

los dinamarqueses que le perseguían. Amleto, triunfante y con el copioso botín que recogió en Britania, regresó á su patria, llevándose consigo á ambas esposas.

Rorico había muerto durante aquel tiempo. Le había sucedido Vigleto, el cual despojó á la madre de Amleto de los tesoros de la corona, mortificándola con un sinnúmero de pretensiones, y censurando que Amleto hubiese usurpado el trono de Yutlandia, al cual sólo el rey Lethreo tenía derecho. Amleto desplegó gran cordura en aquella ocasión. Dió á Vigleto la mayor parte del botín, con objeto de satisfacer sus reclamaciones con tan ricas dádivas. Vigleto, no obstante, andando el tiempo le combatió con pretexto de vengarse, y aun le venció en la guerra,

---

tim in aciem cuneumque digesserit. Nec rarius mortuorum cornu erat quam viventium globus. Stupenda siquidem illa facies erat: quum extincti raperentur ad prælia: defuncti decernere cogerentur. Quæ res auctori otiosa non fuit; quum ipsæ extinctorum imagines lacessentibus solis radiis immensi agminis speciem darent. Ita enim inania illa defunctorum simulacra pristinum militum numerum referebant: ut nihil ex eorum grege hesterna strage diminutum putares. Quo aspectu territi Britanni pugnam præcurrere fuga a mortuis superati quos vivos oppresserant.

IV, fol. 32, 1, 2.

convertido de enemigo oculto en enemigo declarado. Desterró á Fialero, gobernador de Escania, el cual se retiró, según cuentan, á un lugar desconocido que llaman Undensakre (1). Cuando Vigleto, apoyado por los guerreros de Ascania y de Selandia, provocó un rompimiento con Amleto, entró éste en gran perplejidad sobre si debía arrostrar la mengua ó el peligro. No ignoraba que resistiendo exponía la vida, y evitando la batalla, caía en la infamia del cobarde. Después de meditar acerca del asunto, preponderó en su ánimo el deseo de salvar su honra, y su ardiente amor á la gloria le decidió á aventurarse al riesgo de ser derrotado. No quería que el ruin intento de evitar los azares de la suerte anublase el esplendor de su renombre, y sabía que entre una muerte gloriosa y una vida sin honra, media la misma distancia que entre la dignidad y la afrenta.

Fuera de esto, amaba con tal vehemencia á Hermethruda, que la idea de que quedase viuda le causaba sinsabor más amargo que la de su propia muerte; y así, antes de comenzar la

(1) *Undensakre* quiere decir el Campo de Odino. Por donde conjetura M. L. Ettmüller que puede significar el otro mundo.

guerra, se afanaba por prepararle un segundo matrimonio. Hermethruda, conmovida, le hizo la noble promesa de seguirle al campo de batalla, declarando que merecía desprecio la mujer que se negaba á morir con su esposo.

No fué ella, por cierto, fiel á estas exageradas palabras. Vencido Amleto y muerto cerca de Yutia á manos de Vigleto, el amor de Hermethruda fué la recompensa del vencedor. Así burla el destino los juramentos de las mujeres: los desvanece el transcurso del tiempo, y los vaivenes de la suerte quebrantan la fe en sus almas livianas é inconstantes. La mujer falta á su promesa con la misma facilidad que promete; la cautivan los varios incentivos del placer; desea lo nuevo y olvida lo pasado; anhelosa se entrega á la satisfacción de sus gustos.

Así acabó Amleto. Habría igualado en gloria á los dioses, y sobrepujado las hazañas de Hércules, si su fortuna hubiese igualado á sus prendas.

Todavía existe junto á Yutia un campo glorificado con su nombre y con su sepulcro (1).

---

(1) He aquí la parte del texto de Saxo relativa á la muerte de Amleto:

«*Nam quum Amlethus apud Jutiam a Vigleto acie in-*

VII

¿ES «HAMLET» PERSONAJE HISTÓRICO Ó CREACIÓN MÍTICA DE LA FANTASÍA POPULAR? — RECUERDOS DE DINAMARCA. — CASTILLO DE KRONBORG. — SEPULCRO APÓCRIFO DE HAMLET. — SAXO-GRAMMATICUS. — MOLBECH.

Hamlet, no el de Shakspeare, que éste, por su educación, por sus aficiones, por sus ideas, por sus cavilaciones, pertenece de lleno al siglo XVI, sino el de Saxo, fuente única conocida de todos los *Hamlets* literarios antiguos y modernos, carece de carácter histórico claro y determinado. Ni entre los pocos monarcas cuyos nombres han llegado á nosotros al través de las

---

teremptus fuisset (Hermethruda) ultro in victoris prædam, amplexumque concessit. Ita votum omne fœmineum fortunæ varietas abripit: temporum mutatio dissolvit: et muliebris animi fidem lubrico nixam vestigio fortuiti rerum casus extenuant: quæ sicut ad pollicendum facilis, ita ad persolvendum segnis: variis voluptatis irritamentis astringitur atque at recentia semper avidius expetenda veterum immemor: anhela præceps cupiditate dissultat: Hic Amlethi exitus fuit: qui si parem naturæ atque fortunæ indulgentiam expertus fuisset, æquasset fulgore superos, Herculea virtutibus opera transcendisset. Insignis eius sepultura ac nomine campus apud Jutiam extat.»

densas nubes de la historia conjetural de Dinamarca, desde Eskiold, contemporáneo de Jesucristo y fundador de dinastía, hasta Gorm el Viejo, último rey pagano, ni en el catálogo, verdaderamente histórico, que empieza en Sigurd *Snogoie* (el de los ojos de serpiente), año 794, asoma el nombre de *Hamlet*. Los sabios Zinzow, Ettmüller y otros insignes arqueólogos literarios de Alemania y de Dinamarca, hacen subir el mito de Hamlet á las más remotas tradiciones teogónicas, leyendarias y heroicas de Germania.

Sin embargo, se halla tan arraigada la tradición mítica en la tierra de Dinamarca, especialmente en Yutlandia, cuna del mito, que es imposible negarle fundamento histórico. No son conocidas las fuentes de donde tomó Saxo-Grammaticus su épica relación, entre histórica y leyendaria; pero la circunstancia de pintar un Hamlet debelador de Britania (Inglaterra), cuando allí imperaba un solo rey, que pereció á manos de los invasores, demuestra que el Hamlet de Saxo es posterior al año de 827, término de la Heptarquía sajona. La índole de los hechos que refiere el cronista dinamarqués, corresponde á las terribles correrías marítimas de

los *vikings* ó reyes de mar escandinavos, que pusieron espanto á la Europa entera (1); y sabios historiadores arqueólogos juzgan fundadamente que las hazañas de Hamlet no han podido verificarse sino á mediados del siglo IX.

Por lo demás, aún subsisten en Dinamarca huellas tenaces de la existencia del misterioso Príncipe. Así se infiere de lo que dice el ilustre Molbech en uno de sus apuntes autógrafos, que tuvo la bondad de franquearnos, y que á continuación traducimos:

«Según Saxo, Hamlet muere lidiando con el Rey de Dinamarca Vigleto (*Amletus apud Jutiam a Vigleto acie interemptus*), y añade: INSIGNIS EJUS SEPULTURA, *ac nomine campus* APUD JUTIAM *extat.*» El excelente traductor dinamarqués antiguo de Saxo, A. Vedel (cuyo libro se publicó en 1575), tradujo libremente este pasaje del siguiente modo:

«*Den marck udi Jutland, som hand bleff begraffuen udi Kaldis endnu effter hans nastn* AMLETS HEDE.» (El campo de Yutlandia donde

(1) De sus excursiones en España contienen relación detallada los interesantes estudios del insigne arabista holandés Mr. Dozy, acerca de la España de la Edad-media.

fué enterrado tomó de él su nombre, y se llama todavía la *llanura de Amlet*.)

«En la parroquia de Verring, diócesis de Aarhus, no lejos de la ciudad de Randers, existe una aldea llamada *Amelhede-Bij*. Anticuarios dinamarqueses han creído encontrar en este nombre el *Amlets hede* de Vedel (1).»

«Puede claramente deducirse de todo esto que no hay asidero en la tradición para colocar en Elsenor, como se le antojó hacerlo á Shakspeare, la escena de su drama. No es difícil imaginar, sin embargo, el motivo de esta elección. Para la generalidad del público de Londres, en tiempo del poeta no había nombre de pueblo dinamarqués más conocido que Elsenor (*Elsinore*, en Shakspeare).»

Como tantos otros viajeros, fuimos expresamente á Elsenor para visitar *la tumba de Hamlet* en el hermoso parque del palacio de Marienlyst, á pocos kilómetros de la ciudad marítima. Primero, en Elsenor, recorrimos el antiguo é imponente castillo de *Kronborg*, que

---

(1) El Dr. M. A. Zinzow (*Die Hamletsage*. Halle, 1877) habla también de la aldea llamada *Amelhede*, en Yutlandia.

sobre un pequeño promontorio domina el mar y guarda el paso del Sund como gigante centinela. La majestuosa explanada del castillo nos traía á la imaginación la fantástica del drama de Hamlet, donde aparece la sombra del Rey asesinado. Pura ilusión de nuestra parte, pero ilusión que nos hacía admirar la adivinadora fantasía de Shakspeare, que para tal escena había escogido, sin conocerlo, tan magnífico y adecuado paraje.

De allí pasamos á Marienlyst. Otra shakspiriana ilusión. En un extremo solitario del parque hay, sobre un leve resalte del terreno, un sepulcro de sencillo y primitivo carácter, compuesto de tres piedras rúnicas y rodeado de cuatro frondosos árboles. El pueblo le llama *la tumba de Hamlet*. ¡Lástima que no sea verdad! Nuestro sabio amigo Molbech nos había advertido que el tal sepulcro era apócrifo, y meramente, como él decía, *una decoración de jardín*. Había sido allí colocado cuando, en época no muy remota, se edificó á orillas del Œresund el palacio real de recreo *Marienlyst*, en el mismo lugar en que desde la época de Cristiano IV (siglo XVI) había existido un sitio real con el nombre de *Lundehave*.

SEPULCRO DE HAMLET.

Copiado del natural, el día 3 de Octubre de 1849, por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto (hoy Marqués de Valmar), Ministro de España en Dinamarca

No cabe duda. Á pesar de las fantásticas ilusiones que ha hecho nacer el gran poeta británico, no puede vagar la sombra de Hamlet, ni en el castillo de *Kronborg*, ni en el parque de *Marienlyst*. Pertenece á Yutlandia. Allí fué su gloria; allí han quedado los únicos rastros tradicionales de su azarosa vida.

No obstante, no pudimos contemplar sin emoción aquel fúnebre simulacro que lleva su nombre, y que, á falta de significación más histórica, tiene siempre la de ser un glorioso homenaje á la memoria del sublime Shakspeare.

Copiamos allí fielmente el sepulcro, y nos complacemos en ofrecer ahora, después de medio siglo, su sencilla imagen á nuestros lectores.

Pasamos, durante nuestra juventud, algunos años en Copenhague (1). Era todavía época de brillante florecimiento para aquella pequeña

---

(1) Don Leopoldo Augusto de Cueto, hoy Marqués de Valmar, autor de estos apuntes, fué Ministro de España en Dinamarca en los años 1847, 1848 y 1849. No titubeó en adquirir para el Estado la única estatua de Thorváldsen que ha venido á España: el magnífico *Mercurio* que se admira en el Museo Nacional.

pero ilustrada y noble nación. No alcanzamos ya al sublime escultor Thorváldsen, que tres años antes había fallecido de repente en el teatro Principal de aquella ciudad, quedándose como dormido en una butaca; pero tuvimos la honra de conocer á cinco señalados varones, de alto mérito y claro renombre, que dieron lustre á su patria con sus trabajos literarios, artísticos y científicos: *Bissen*, el más aventajado de los discípulos de Thorváldsen; *Œrsted*, creador de la ciencia electro-magnética y verdadero inventor de la telegrafía eléctrica; *Andersen*, famoso en todas las naciones por sus peregrinos cuentos y relaciones; *Molbech*, uno de los más sabios historiógrafos y arqueólogos que ha producido Dinamarca; y por último, sobre todos ellos, *Œhlenschlæger*, amigo de Gœthe, poeta lírico y dramático de primer orden, inspirado vulgarizador, en su poema *Los Dioses del Norte*, de la mitología escandinava, y una de las más brillantes glorias de la Europa septentrional.

Como Shakspeare, empezó Œhlenschlæger su vida pública por la profesión de actor. Fué después catedrático de Estética, y más adelante, también como Shakspeare, publicó una se-

rie de interesantes dramas fundados en la historia antigua de su país y en las poéticas tradiciones de las *sagas* populares. Por aquellos años, cercanos ya al término de su gloriosa vida, escribió un nuevo HAMLET, *tragedia en verso, en cinco actos*. No hay en ella ni imitación ni rivalidad de Shakspeare. Éste pintó en *Hamlet* un tipo simbólico del siglo XVI; el poeta dinamarqués pinta el mito épico de la leyenda escandinava, la cual, como él mismo dice en el prólogo de la tragedia, «no se presenta en Saxo cual príncipe filósofo y noble, dominado por una misantropía fantástica, sino con la realidad de un mancebo heroico y de un rey dinamarqués de los primitivos tiempos». Œhlenschlæger no sigue las huellas de Ducis, que reduce pobremente y transforma el drama de Shakspeare, si bien con acierto y felicidad en el desenlace: trata el asunto á la escandinava, y crea un tipo verdaderamente dinamarqués para añadirlo á *Stærkodder*, *Axel* y *Valborg*, *Palnatoke*, *Hakon-Iarl* y otras obras dramáticas, que constituyen lo que él mismo llama su «galería de cuadros históricos y nacionales».

Como era natural, nos asaltó el deseo de investigar las fuentes que pudo tener á la vista

el gran dramaturgo inglés para formar su famoso y extraño drama. Imaginando que en las antiguas *sagas* históricas podrían hallarse rastros del mito, acudimos al Sr. Molbech, que tanto había estudiado aq el fecundo manantial de tradiciones y leyendas. El sabio arqueólogo literario nos declaró que no se hallaba recuerdo tradicional ni monumento alguno autorizado del mito de Hamlet más antiguo que la preciosa relación de Saxo-Grammaticus. De ella nacieron, directa ó indirectamente, la *Crónica rimada dinamarquesa* (*Danske Rimkrönnike*), primer libro que se dió á la estampa en Dinamarca (1495), del cual tuvimos el gusto de ver un rarísimo ejemplar en la Biblioteca Real de Copenhague; las *sagas* islandesas relativas á la leyenda de *Hamlet;* la famosa novela de Belleforest, que suponen muchos (hoy es dudoso) inspiradora del drama de Shakspeare, y los varios dramas que desde el siglo XVI hasta el XIX se han escrito acerca del mito de Hamlet.

La relación de *Saxo-Grammaticus*, escrita en latín claro y relativamente acicalado para el siglo XII, nos cautivó desde luego. Aquel mancebo animoso, que reprime su audacia heroica y obra cauteloso, prudente y astuto, para cum-

plir un noble designio, hasta que, llegado el momento que buscaba, venga á su padre y castiga á los malvados á la faz del mundo, arrostrando todos los peligros, nos pareció más moral, aun en medio de la bárbara desnudez de tiempos primitivos, y sobre todo más propio para la epopeya y para el drama trágico, que un príncipe filósofo y vacilante, que nunca llega al fin que se propone, y parece que emplea su entendimiento, su astucia, su inacabable acecho y todas las fuerzas de su alma, no para vengar á su padre, sino para resolver un problema.

Con razón dieron á Saxo, como honroso testimonio, el sobrenombre de *gramático* (humanista, erudito). Era aficionado á primores retóricos, y pocos hay que le ignalen en su tiempo como escritor latino. Cuando se limita á la narración de las tradiciones históricas ó leyendarias de su patria, su estilo es conciso y expresivo; cuando hace gala de su cultura literaria y pretende escribir á la manera de los grandes clásicos romanos, no sólo se trasluce la afectación imitativa, sino que además se hace verboso, y contradice el espíritu genuino de los personajes de los tiempos y del libro mismo.

Esto es harto visible en el discurso que pone en boca de Amleto después de la catástrofe del palacio de Fengo, siguiendo las huellas de Tito Livio, que es su modelo.

La fama y autoridad de Saxo fueron siempre grandes. El rey Valdemar I le confió mensajes diplomáticos, y acaso á la prestigiosa veneración que inspiraba la ciencia en la Edad-media se deba que fuese enterrado en el panteón real de la basílica de Rœskild, junto á los soberanos de Dinamarca (1).

Nuestro embajador poeta, el Conde de Rebolledo, le cita varias veces en las *Selvas Dánicas* cual certera autoridad histórica. Admiraba su estilo, como puede inferirse de estos versos, referentes al reinado de Valdemar I:

«Florecieron las letras en su tiempo,
de que es testigo el elegante *Saxo*.»

La relación de *Saxo-Grammaticus*, por la rareza de su libro histórico, no es muy conocida en España. Por esta razón hemos juzgado oportuno dar á luz su traducción castellana.

---

(1) El verdadero nombre de *Saxo*, según conjeturas de sabios dinamarqueses, era *Lange*. Nació en la isla de Selandia, hacia mediados del siglo XII. Murió en 1204.

Algún tiempo antes de nuestra salida de Dinamarca recibimos, con una afectuosa carta del erudito Sr. Molbech (1), la nota sobre las *sagas* concercientes á Hamlet, que publicamos en su lugar; dos apuntes, que también publicamos, y una traducción francesa de la mejor de las tres *sagas* sobre Hamlet, que existen en la Bi-

---

(1) Cedemos á la tentación de publicar aquí esta carta, aunque de carácter íntimo y familiar, y para nosotros benévola en demasía, porque nos complace que sea conocida la sincera y viva simpatía que profesaba á España el ilustre y sabio historiador dinamarqués:

«*Copenhague, 6 Novembre 1849.*

»Monsieur Le Chevalier de Cueto:

»Je m'empresse de vous écrire ces mots pour exprimer ma gratitude de ce beau présent qui j'ai eu l'honneur de recevoir de votre main (un modesto objeto de arte), et pour vous dire combien je suis touché de votre bonté amicale. Votre départ d'ici m'afflige. Les jours de notre connaissance et communication d'idées et de sentiments n'ont été que peu, à mon gré; mais ils m'ont donné un vif désir de pouvoir cultiver votre amitié. Je me suis flatté de l'espoir de voir souvent un ami natif de ce pays qui a été l'objet de mon admiration, mon intérêt et mon amour depuis ma jeunesse. (J'avais dix ou douze ans quand je lisais pour la première fois l'œuvre immortelle de Cervantes, ou au moins une ombre de *Don Quijote* dans la traduction de Mademoiselle Riche.)

»Mais tout cela est fini. Vous partez. Nous ne nous verrons jamais plus ici-bas. Je reste immobile dans mon

blioteca de la Universidad de Copenhague. La conservamos entre nuestros papeles literarios, y no la damos ahora á luz por no extender demasiado el presente estudio.

---

pays, peut-être pour quelques années encore, s'il plait à Dieu (*); mais je resterai toujours avec un souvenir cher de votre personne, de votre caractère aimable et naturel, et de votre intérêt pour ma patrie et pour le bonheur d'un pays maltraité par quelques grandes puissances,—mais qui toujours (ce qui est à remarquer) depuis des siècles a trouvé dans l'Espagne un état amical et allié.

»Je vous prie, Monsieur, de vouloir me permettre de vous chercher encore une fois chez vous avant votre départ. Je m'acquitterai alors d'un devoir, en vous communiquant le peu de chose qu'on peut dire en Danemarc sur la personne *illustre* de *Hamlet* (ou *Amlet*).

»Agréez, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma considération la plus distinguée, et de la sincérité et du sentiment vrai et intime avec lequel je suis votre très-devoué.

«C. MOLBECH.»

(*) Ocho años después (Junio de 1857) falleció el ilustre y bondadoso CHRISTIAN MOLBECH. Fué catedrático de historia literaria en la Universidad de Copenhague é individuo de la Academia de Ciencias de aquella capital. Escribió innumerables obras de historia, crítica, lexicografía, viajes, lingüística, etc., que alcanzaron boga y autoridad. Pueden contarse entre las principales: *Historia de la guerra de los Ditmarsos en* 1500; *Relaciones y cuadros de la historia de Dinamarca; Documentos relativos á la historia de la lengua y de las letras dinamarquesas; Lecciones sobre la poesía dinamarquesa; Glosario dinamarqués* (*Dansk Glossarium*); *Cartas escritas en Suecia; Viajes;* etc., etc.

VIII

MORATÍN TRADUCTOR DE *Hamlet*.—INJUSTICIA Y ERROR DE LA CRÍTICA SEUDO-CLÁSICA CON RESPECTO Á SHAKSPEARE.

¡Cuánto cegaban las preocupaciones de escuela, y cuán hondamente se arraigaban en el entendimiento las *falsas verdades* estéticas que, con temeridad y soberbia, proclamaban los preceptistas franceses, y en pos de ellos sus imitadores en todas las naciones literarias! Moratín paró su atención en Shakspeare á consecuencia sin duda de la ruidosa impresión que produjo en Francia la famosa traducción de Letourneur. En la polémica allí suscitada entre los *Racinistas*, á cuyo frente se hallaba Voltaire, y los que llegaban á comprender que el teatro libre y vigoroso de Shakspeare abría más ancho campo á la pintura y movimiento de las pasiones, no hay que decir que Moratín estaba por los *Racinistas*. Era nuestro insigne poeta cómico hombre de clarísimo ingenio, hablista eminente y filólogo consumado; pero su alma estaba más dispuesta á admirar los aciertos artificiales de la sensa-

tez literaria, que los vuelos de la fantasía y los arranques del genio, que busca sólo en la naturaleza el manantial de su inspiración. El decoro escénico, la armonía simétrica, todos los melindrosos y convencionales preceptos de Boileau, que imaginaba ser fiel intérprete de los principios de Aristóteles, eran á los ojos de Moratín infalibles dogmas que encerraban la llave única de la perfección literaria. ¿Qué habían de parecerle, no las sangrientas catástrofes de Shakspeare (pues las encontraba igualmente en las tragedias griegas), sino la variedad de tonos y de clases sociales en la pintura del tumulto humano, el desprecio de las unidades, el desenfado con que se dicen unos á otros las más duras verdades, y la amalgama, en un mismo plan, de la risa, de la pasión, de la sublimidad, de la llaneza, de la indiferencia y de las lágrimas?

Con esta prevención de ánimo leyó Moratín al dramaturgo inglés, y ¡cuál sería el atractivo que encontró en las «bellezas admirables» (son sus palabras) del sublime *bárbaro*, cuando se decidió á traducir el *Hamlet!* Parecióle el drama, sin embargo, «un todo extraordinario y monstruoso». Reconoce que el autor «expresa

con acierto las pasiones y defectos humanos, y reflexiona melancólico con profunda y sólida filosofía»; pero afirma en seguida que á veces «se olvida Shakspeare de la fábula que finge, del fin que debió en ella proponerse, de la situación en que pone á sus personajes, del carácter que les dió, de lo que dijeron antes, de lo que debe suceder después, y acalorado por una especie de frenesí, no hay desacierto en que no tropiece y caiga».

Moratín sólo en escasa parte tiene razón en esta severa censura. No alcanzó á comprender el espíritu del inmortal poeta, ni era fácil que aceptase la nueva y para él extraña poética, á la par idealista y naturalista, que le ofrecían los antiguos teatros inglés y español. Más robusto y acertado es su fallo acerca del sentido moral de la obra:

«Llega (dice) el desenlace, donde se complican sin necesidad los nudos, y el autor los rompe de una vez, no los desata; amontonando circunstancias inverosímiles, que destruyen toda ilusión, y ya desnudo el puñal de Melpómene, le baña en sangre inocente y culpada; divide el interés, y hace dudosa la existencia de una Providencia justa, al ver sacrificados

á sus venganzas en horrenda catástrofe el amor incestuoso y el puro y filial, la amistad fiel, la tiranía, la adulación, la perfidia y la sinceridad generosa y noble. Todo es culpa, todo se confunde en igual destrozo.»

La versión está hecha en noble y acrisolado idioma castellano; pero Moratín está, respecto del carácter y de la intención del drama, á mucha distancia del autor inglés. No se decide á hablar el lenguaje franco, desnudo y natural, de algunos personajes, en lo que él llama «diálogos groseros», y cae de este modo, sin advertirlo, en la monótona uniformidad de entonación, que es uno de los más reparables yerros de la escuela seudo-clásica francesa. No siempre comprende la ironía, que es una de las cualidades esenciales del carácter del Príncipe dinamarqués, y desnaturaliza no poco el drama original. Se descuida también á veces en la significación propia y genuina de las voces inglesas, y así, por ejemplo, llama caballos *bárbaros* á los caballos *berberiscos* que apuesta el Rey contra Laertes en el acto quinto.

En donde más resalta lo torcidamente que el *clásico* Moratín entendía la índole peculiar y el alcance estético del *romántico* Shakspeare, es

en la crítica desdichada de las notas á la traducción de *Hamlet*. Pondremos sólo dos ejemplos.

Todos los grandes críticos admiran la habilidad con que el poeta inglés emplea, como resorte trágico, la intervención de espectros y seres sobrenaturales, especialmente la aparición, en las primeras escenas de *Hamlet*, del Rey asesinado. De esta aparición puede decirse que arranca el drama entero. La inesperada y terrible revelación de ultratumba es la influencia poderosa que turba para siempre el alma meditabunda y pesimista del Príncipe; que le hace vivir sin tregua entre los imponentes misterios del otro mundo y las tristes realidades del mundo presente; que le inspira el terror del abismo tenebroso en que puede lanzarle la realización de su venganza, la desconfianza y desvío para con sus semejantes, las acerbas dudas del cielo y de la tierra, el desprecio y la insultante ironía que brotan á cada paso de sus labios; cuanto constituye, en fin, el singular carácter de Hamlet. La aparición avasalla su mente y desencadena, por decirlo así, el torrente de pensamientos escépticos y sombríos que había hecho nacer en su ánimo la audacia

germánica de la Universidad de Vittenberg.

Del efecto escénico del espectro no hay que dudar. Lo ha demostrado la experiencia teatral de siglos enteros. El pueblo británico se siente sobrecogido de espanto ante la fatídica y majestuosa visión del Monarca, y esta emoción le dispone maravillosamente á comprender las extrañezas del carácter de Hamlet. Verdad es que los seres sobrenaturales que Shakspeare presenta en la escena no son, como en el vulgo de los escritores que emplean medios mágicos, meras impresiones fantásticas ó facilidades del oficio para entretener y deslumbrar á los espectadores. En Shakspeare, los seres sobrenaturales, como la aparición del Rey de Dinamarca, las brujas de Macbeth, la sombra de Banquo (presentados siempre con gran tino y sobriedad), son agentes trascendentales que forman parte de la esencia de la trama escénica, dominan el ánimo y están estrechamente ligados con los grandes intereses y con las pasiones del drama.

Moratín toma la sombra que aparece en el castillo de Elsenor como una simple ilusión del drama fantástico, y tan lejos está de concebir que aquella visión es elemento poderoso de tra-

gedia sublime, que se atreve á escribir estas palabras:

«La aparición del muerto es ociosa é intempestiva en esta escena. Cuando la introducción de tales visiones no fuese reprobada generalmente, se exigiría á lo menos que se colocaran donde pudiesen producir todo el efecto teatral de que son susceptibles.»

Después de lo anteriormente explicado, son ociosos los comentarios (1).

Podemos señalar, para segundo ejemplo, la nota en que tributa Moratín grandes alabanzas al carácter cómico de Polonio. Dice entre otras cosas:

---

(1) Hé aquí cuánto difiere de Moratín, acerca de la visión del Rey de Dinamarca, el erudito Alejandro Buchner, uno de los críticos de estos tiempos que con más claro discernimiento y mayor copia de datos ha juzgado el mito de *Hamlet:*

«L'exposition de la pièce gagne beaucoup par le mystère tout dramatique qui enveloppe la mort du vieux roi et amène l'apparition du spectre. Cette apparition est conçue et mise à profit avec un art souverain qui ne peut appartenir qu'à Shakspeare. Il n'y a que la statue du Commandeur, dans *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, qui puisse être rapprochée de «la Majesté du Danemark enterré» (Acte I, sc. I); aussi les paroles que Don Juan et Hamlet adressent à ces fantômes terribles, sont-elles parfois identiques.»

«El carácter de Polonio (Lord Chambelán del Rey de Dinamarca, que equivale á Sumiller de Corps) jamás se desmiente. Viejo ridículo, presumido, entremetido, hablador infatigable, destinado á ser el gracioso de la tragedia. Los que se obstinan en defender cuanto deliró Shakspeare, dicen que el carácter de este personaje está bien seguido, y tienen razón; dicen también que en las cortes y en los palacios hay abundancia de estos bichos ridículos, y también es cierto; pero tales figuras son buenas para un entremés, no para una tragedia. Los afectos terribles que deben animarla, las grandes ideas de que ha de estar llena, la noble y robusta expresión que corresponde á tales pasiones, la unidad de interés, que nunca debe debilitarse, todo esto se aviene mal con las tonterías de un viejo chocarrero y parlanchín. No basta que la naturaleza nos presente esta unión confusa de objetos. Un buen poeta no debe imitarla como es en sí.»

Nunca, en verdad, se ha presentado con más candorosa desnudez el enfático y artificial sistema doctrinal de los precetistas seudo-clásicos. ¡Cómo ha de comprender el teatro de Shakspeare quien así pretende poner coto á la ver-

dad de la naturaleza y desfigurarla, cuando se trata de imitarla! ¡Conque es cierto que el carácter de Polonio es verdadero y consecuente, y que tales tipos de afectación y petulancia abundan en los palacios, y es yerro, sin embargo, introducirlos en la pintura fiel de una corte! ¡Qué ruin limitación daban al concepto del arte los que así pretendían, con pretexto de nobleza y elevación, hacer hablar á todo el mundo en la escena un lenguaje encopetado y elegante, y suprimir tipos verdaderos, que, por lo mismo que no son dechados de grandeza moral é intelectual, forman contraste y realzan con él los grandes caracteres y las sublimidades del valor y del entendimiento! Y ¿dónde aprendieron los falsos clásicos esa triste poética, que tan enfadosa uniformidad da al lenguaje y á los personajes, y tanto amengua en las letras el cuadro vario y animado de la vida humana? No, ciertamente, en los verdaderos clásicos de la antigüedad, de quienes con harta presunción se juzgaban continuadores. La tragedia griega era sobria, elevada y noble; mas no por ello se juzgaba reñida con la sencillez y la naturalidad de la verdad humana; y cuando lo requería el asunto, no se avergonzaba de expresar, á la

manera de Homero, íntimas y familiares circunstancias. Una nodriza, en la sublime trilogia *La Orestia*, de Esquilo, refiere sin rebozo pormenores de un niño que exceden en llaneza á la desnudez descriptiva de los *naturalistas* de nuestra época.

Moratín, que no comprendió á *Hamlet*, no formó tampoco cabal concepto de Polonio. Este áulico magnate no es *figura de entremés*, como dice el insigne escritor castellano. Aunque insustancial hablador, tiene más circunspección y cordura de lo que á primera vista parece. Es un taimado egoísta, que esquiva todo cuanto puede comprometerle y no se desvía nunca de la senda que á su interés conviene. Pedante, porque representa el conceptismo de los *eufuistas*, que estaba de moda en el palacio de Isabel, es tipo fiel del cortesano vulgar, á la vez lisonjero y ensimismado, tipo que cabe en el drama, como todo cuanto es verdadero y pinta una situación de la vida humana. Por otra parte, Polonio no es siempre charlatán palaciego; los consejos que da á su hijo Laertes, cuando éste sale para París, son de índole tan sana, tan discreta y tan caballerosa, que honrarían á cualquier hombre austero, esclavo de su honor

y de sus deberes. Gervinus, el gran analizador alemán de Shakspeare, es poco favorable á la importancia intrínseca de Polonio. Pero otros, en cambio, y Gœthe entre ellos, descubren cierta sagacidad y hábil astucia en su conducta. Como quiera que sea, Polonio representa un vicio y una ridiculez social, y es evidente que, tal como le retrata la obra inglesa, no es, ni puede ser, bufón de entremés.

Hay una disculpa á la ceguedad de Moratín. Su corto alcance crítico con respecto á Shakspeare, fué universal durante siglos. Los literatos de su tiempo acusan al poeta inglés de vanidoso y de plagiario, ó hablan de sus obras dramáticas en términos de aprecio que frisan con la indiferencia. Jorge Green, actor y poeta satírico y dramático, en un libelo titulado *Por dos ochavos de ingenio*, ataca reciamente á Shakspeare y hasta se burla de su nombre, formando con él punzantes equívocos; Marlow, dotado de estro vigoroso, gran helenista, colocado en primera línea por la opinión del público inglés, murió envidioso de la naciente gloria del poeta de Stratford; el erudito Ben Jonson, que sólo era superior á Shakspeare en estudios clásicos, le acusa, con torcida voluntad, de que sabía

poco latín y ningún griego (*small latin and no greek*), frase con la cual Ben Jonson quería meramente dar á entender la inferioridad del saber de Shakspeare con respecto al suyo, y que, sin embargo, ha contribuído á la errada creencia, rutinariamente propagada, de que el sublime dramaturgo era hombre de pocas letras.

El escritor que sabe y entiende tan á fondo la historia de su patria; que forma en diez dramas como un grandioso poema nacional, y que estudia á Plutarco (aunque sea en la traducción francesa de Amyot, ó en la inglesa de Sir Thomas North); que analiza las lucubraciones filosóficas de Montaigne (1); que en *Coriolano* y *Julio César* retrata al pueblo romano con exacto y vigoroso pincel, que nunca llegaron á encontrar los ilustres poetas del neo-clasicismo francés, que tan falsa y enfáticamente lo pinta-

(1) En *La Tempestad* (acto I, esc. I) se halla libre y briosamente traducido el famoso pasaje de los *Caníbales*, en que Montaigne (*Essais*, lib. I, cap. XXX) se burla de la sociedad política y civil, de la *República* de Platón y de los utopistas. Rastros del espíritu y de los pensamientos del filósofo francés se encuentran asimismo en otros dramas de Shakspeare; por ejemplo, en *Hamlet*, sus ideas relativas á la amistad.

ban; que estudiaba é imitaba á los más célebres escritores italianos, la mayor civilización literaria de su tiempo; que sacaba asuntos para sus dramas, de comedias, leyendas y novelas francesas, latinas, italianas y españolas (1); que conocía cuanto se publicaba en Inglaterra; este escritor, decimos, que pasaba su vida engolfado en el estudio de los hechos, de los hombres y de las costumbres de los tiempos antiguos y modernos, esto es, en una atmósfera intelectual, ¿puede con justicia ser motejado de ignorante? Los que no eran más que eruditos y filólogos quedaron á gran distancia de él en la difícil ciencia de comprender el hondo sentido de la historia, de las ideas y de los sentimientos humanos (2).

---

(1) Por ejemplo: *Tito Andrónico*, de una de las leyendas latinas de la Edad-media, á las cuales era aficionado su maestro de latinidad; los *Dos Caballeros de Verona*, de la *Diana* de Montemayor; *¡Cuántos afanes por nada!*, de la historia de *Ariodante y Ginebra*, del Ariosto; la *Comedia de los yerros*, de los *Menecmos*, de Plauto; *Cimbelina*, de un cuento de Boccacio; *Romeo y Julieta* y *Otelo*, de las historias de Giraldi Cyntio, Bandello, etc.; *El Mercader de Venecia*, de los cuentos de Giovanni Fiorentino, ardiente güelfo, llamado *Il Pecorone*, etc.

(2) Schlegel y Philarète Chasles, entre otros ilustres críticos, han rechazado la nota de ignorante con que los

Los escritores que hemos citado, detractores de Shakspeare, eran también poetas dramá-

---

adversarios del teatro inglés han querido desautorizar á Shakspeare.

Dice Schlegel: «Si era pobre en nociones de pura erudición, era rico en conocimientos vivos y aplicables. Sabía el latín y aun el griego. Su afición no le inclinaba al estudio de las palabras, sino al de los hechos. Estaba, en cambio, muy versado en la literatura inglesa, ya enriquecida con innumerables traducciones, y puede afirmarse que había leído cuanto existía en su idioma y podía servir para sus concepciones dramáticas. La mitología le era familiar. Había penetrado el espíritu de la historia romana. Shakspeare observaba la Naturaleza con profunda atención. Poseía el idioma técnico de profesiones y oficios. Se informaba por medio de los navegantes de las cosas concernientes á las naciones extranjeras, y estaba instruído á fondo en las costumbres populares, opiniones y tradiciones de su país.»

Dice Philarète Chasles: «Il ne vivait pas à la taverne, comme Ben Jonson; il habitait un petit logement près de la rivière, et s'y retirait sans doute de fort bonne heure; sa vie était laborieuse..... C'était un érudit pour son temps, un de ces érudits qui, sentant son ignorance fondamentale, essaient de la réparer le plus tôt possible et s'arment d'une infatigable curiosité. S'il n'avait pas le temps de devenir *fort en grec*, et de s'arrêter à l'écorce de l'érudition, il en cherchait la moelle et la sève; il lisait sans cesse et se mettait au courant de toutes choses..... Tout génie qu'il fût, il étudiait; il s'était fait savant tout seul. Contes, histoires, drames, chroniques, œuvres théologiques, poésies, tout ce que la presse du XVIe siècle imprimait, il le lisait; et ses drames sont encore une véritable encyclopédie de ce temps-là.»

ticos, y, como suele acontecer entre gentes de una misma profesión, sus enemigos y rivales. Pero otros escritores contemporáneos, que no abrigaban hostiles prevenciones contra el gran poeta, hablan de él, sin embargo, como de un ingenio adocenado, digno de mera estimación. Así dice uno de ellos, Tomás Nash, que escribió curiosísimas relaciones y anécdotas acerca del teatro y de las costumbres teatrales de aquella época: «El autor de la obra es un tal Guillermo Shakspeare, que há dos años se ha retirado al campo, y que no carecía de ingenio..... Empezó por ser comediante, agradó al público, y hasta 1592 se contentó con refundir comedias y tragedias de sus antecesores. Suscitó envidia aquella fama fundada en raspaduras y en versos añadidos..... No me negaría yo á admirar su talento de poeta si no hubiera compuesto dramas para vivir; los dramas lo han perdido. ¡Cuán bellos son sus poemas *Venus y Adonis* y *El Forzamiento de Lucrecia!* No hay en Londres una dama galante que no los tenga sobre su mesa. Es primoroso petrarquismo; resplandecen los pensamientos y las palabras; nada está expresado con llaneza. Pero nuestro autor deseaba enriquecerse y se engolfó en el teatro,

lo cual le ha privado de una parte de la gloria debida á su ingenio.»

Así juzgaban á Shakspeare sus contemporáneos más benévolos. ¡Rémora y estorbo el teatro para la gloria del incomparable poeta dramático! La reina Isabel de Inglaterra, que, aunque de índole aviesa y cruel, se pagaba mucho de la cultura literaria, escribía sonetos imitando á Petrarca, y sabía hablar latín como varias damas de su corte, admiraba y protegía á Shakspeare, y le defendía contra los puritanos, que odiaban al poeta y le causaban continuas vejaciones. El ilustrado Conde de Southampton, gran soldado y estadista, no sólo le otorgó desde luego su protección abierta y generosa, sino que llegó á profesarle la más entrañable amistad. Otros magnates imitaron á Southampton; algunos literatos graves, muy contados, comprendieron que el actor poeta era hombre de maravilloso vuelo intelectual. Más adelante preponderó de tal modo la literatura erudita y artificial sobre la literatura espontánea é inspirada, que ni el sublime Milton ni el brillante Pope vieron en Shakspeare sino un ingenio tan penetrante y vivo como desordenado y rudo.

Á mediados del siglo XVIII, el sabio Samuel

Johnson, dechado de filólogos y lexicógrafos, que hace una magnífica edición de las obras del eximio poeta de Stratford, declara con laudable lisura que no le es dado comprender el carácter de Hamlet. Voltaire no es tan circunspecto ni tan comedido; ciego con los *infalibles* principios de Boileau, y exasperado con el eco que empezaba á tener en Francia el renombre de Shakspeare, declara que el *Hamlet*, creación magistral de un filósofo, parece «obra de un salvaje borracho».

Lo verdaderamente salvaje es aquí la bárbara soberbia de Voltaire.

¡Qué mucho que Moratín, que veía el arte en pequeño, y aplicaba al teatro del poeta británico dogmas convencionales, que no le eran en manera alguna aplicables, se confundiera, como se había confundido la Europa docta, durante dos siglos, ante un estudio psicológico llevado al teatro con una audacia desconocida hasta Shakspeare, y se atreviera á traducir de un idioma teutónico, intraducible en idiomas latinos, con frase atildada y acicalado y uniforme estilo, una de las obras literarias escritas con mayor desenfado y variedad de entonación y lenguaje que ha producido el arte escénico, li-

bre y nacional, de Inglaterra y de España! (1).

La traducción está hecha de buena fe y con esmero. Moratín admiraba, si bien con grandes restricciones seudo-clásicas, el ingenio de Shakspeare, aunque sólo á medias le comprendía. Pero ¡triste efecto de los errores aprendidos! La versión del admirador parece la versión de un enemigo (2).

Quien nunca se equivocó con respecto á los dramas de Shakspeare fué el pueblo inglés. Ese crítico indocto, que, exento de prevenciones doctrinales ó personales, iba al teatro, no como

---

(1) Schlegel, que hizo en alemán admirables traducciones de las principales obras de Shakspeare, dice: «La imposibilidad de una versión fiel impedirá acaso para siempre que el Mediodía de Europa haga justicia á este poeta.»

(2) En un estudio especial sobre la imposibilidad de reproducir á Shakspeare en los idiomas neolatinos, dice el agudísimo escritor Philarète Chasles: «La traduction littérale est plus trompeuse que l'infidélité: elle prétend être vraie, et elle ment..... Tel est l'étrange dilemme qui obsède tout traducteur gallo-romain, italo-romain, hispano-romain, de chefs-d'œuvre dans lesquels respire l'essence de la vie teutonique: ou draper à l'espagnole, à l'italienne, à la française le colosse ennemi, ou le montrer nu, d'une nudité sans grâce. La traduction littérale est un sacrilège; la transformation élégante, un mensonge.»

ahora, á analizar y censurar, sino á gozar de las impresiones risueñas ó conmovedoras del arte, sentía y comprendía de lleno la energía, la gracia, la pasión, los fantásticos vuelos que rebosan en las inmortales obras de aquel grande hombre. No sólo veía en ellas el movimiento eterno de los afectos de la humanidad; descubría además que la vida histórica ó leyendaria allí retratada era su propia vida, esto es, la existencia intrínseca y tradicional de la raza británica. Se han modificado por la acción destructora del tiempo, idioma, costumbres, leyes, ideas. El pueblo inglés, fuera del período en que el fanatismo tiránico de los puritanos, que proscribió las Bellas Artes, interrumpió las representaciones dramáticas, no ha dejado nunca de acudir al teatro para rendir culto de admiración y entusiasmo á su autor favorito. Como en Esquilo y en Sófocles, en Lope de Vega, en Calderón, en Tirso, en Corneille, en Molière, en Schiller, en Gœthe, es en Shakspeare tan fiel, animada é intensa la pintura del fondo humano, que el hombre se reconoce siempre en ella, y por eso viven y vivirán, por más que la corriente de las edades y el cambio de idiomas, de pueblos, de civilizaciones, las despojen de

no escasa parte de su primitivo y genuino embeleso.

Necesario ha sido que los grandes críticos alemanes Lessing, Schlegel y Gœthe hagan triunfar la estética de la razón y de la naturaleza de la estética de la convención y del artificio, para que la Europa aparte de sus ojos el velo con que estrechas poéticas le encubrían la verdadera belleza, y haya llegado á comprender que aquel vulgo ignorante, que admiraba á Shakspeare y á Calderón con incansable perseverancia, tenía más intuitiva ciencia crítica que los arrogantes filólogos legisladores, que ponían al ingenio vallas que no le pusieron ni Dios, ni el buen sentido, ni la libertad de las artes y de las letras.

Shakspeare reina hoy día en el mundo literario como la más alta y esplendente lumbrera. Nosotros no titubeamos en declarar, sin hacer agravio á los mayores ingenios de los tiempos antiguos y modernos, que, á nuestro juicio, por la energía sublime de sus concepciones, por su carácter universal, por la nobleza y vuelo de su fantasía, por la viva penetración con que ve y analiza el corazón humano, por la variedad de sus facultades creadoras, por el alcance psico-

lógico, por la fuerza y gala de la poesía, nos parece que ha estampado en la dramática más hondamente que otro alguno, el augusto sello del genio.

Deva, 1.o de Agosto de 1881.

ÉTUDE

SUR

LE CANCIONERO DE BAENA

NOTICIA

SOBRE EL PRESENTE ESTUDIO

DESPUÉS de publicada en Madrid (1851) la hermosa edición del *Cancionero de Baena*, dirigida por el Sr. Marqués de Pidal, y enriquecida con una erudita y luminosa *Introducción* de este ilustre escritor, era de desear que la Europa sabia tuviese conocimiento de aquel curioso monumento literario de la Edad-media.

Hallándose, más adelante, en París, el diplomático D. Leopoldo Augusto de Cueto (1), procuró conseguir (según los vivos deseos del Marqués de Pidal) que algún insigne literato francés, de los que conocían con perfección el idioma castellano, como Mérimée, Magnin, Viardot,

---

(1) Residió entonces bastante tiempo en la capital de Francia, como presidente de la sección española de una Comisión diplomática mixta.

Puibusque y algún otro (1), tomase á su cargo el examen crítico de aquel interesante códice.

Todos reconocieron y ensalzaron la importancia de la publicación; pero se negaron á encargarse de la ardua tarea, dando por principal motivo que, aunque conocían bien el castellano contemporáneo, temían equivocarse al interpretar el lenguaje antiguo, por las alteraciones que el curso del tiempo introduce en la significación de algunos vocablos.

Entonces, no hallando mejor camino, se resolvió el Sr. de Cueto á escribir, él mismo, en lengua francesa el deseado estudio, si bien con la natural desconfianza de no salir airoso en tan dificultoso empeño.

El éxito coronó el ímprobo trabajo. Envió el manuscrito á la *Revue des Deux Mondes*, la más importante y autorizada de las *Revistas* francesas (donde no admiten con facilidad escritos de extranjeros), y tuvo la satisfacción de que su estudio fuese recibido sin dificultad al-

---

(1) Uno de ellos, Mr. Francisque-Michel, publicó en 1860, en Leipzig, otra edición del *Cancionero de Baena*, copiada de la hecha en Madrid en 1851.

(Véase el Apéndice al presente estudio.)

guna, y dado á luz en el número del 15 de Mayo de 1853.

Las *Revistas* alemanas y algunos libros de crítica literaria consideraron el *Estudio* como obra provechosa á la historia de la cultura y de las costumbres medioevales.

De los literatos españoles recibió asimismo honrosos testimonios; entre ellos, la siguiente carta autógrafa del insigne y profundo crítico D. Antonio Alcalá Galiano, Ministro de España á la sazón en la corte de Lisboa:

«Lisboa, 18 Junio 1853.

»Sr. Don L. A. de Cueto.

»Mi mui querido amigo:

. . . . . .

. . . . . .

»He leído con gran placer el artículo de usted sobre el CANCIONERO DE BAENA en la *Revue des Deux Mondes*. Le juzgo un trozo excelente de sana erudición y de crítica verdaderamente trascendental, de lo cual hai poco hecho por plumas españolas.

»Bien deja V. puesto nuestro pabellón en una obra casi cosmopolita como es la *Revue*, y yo estoi ufano de que parezca ahí (en París) España tan bien representada.

. . . . . .

. . . . . .

»Excusado parece añadir que siempre tiene usted aquí un mui verdadero y fino amigo en

»ANTONIO ALCALÁ GALIANO.»

LE CANCIONERO DE BAENA

DEPUIS que la critique moderne a rattaché l'interprétation des œuvres littéraires à la vie morale et politique des nations, l'étude des anciens monuments qui pouvaient la diriger dans cette voie féconde, a pris un intérêt tout particulier. On ne se borne plus à ces arides et incomplètes récapitulations dans lesquelles semblait se résumer autrefois la tâche de l'histoire: on interroge la vie populaire, on aspire à pénétrer dans l'existence intime des générations éteintes, à déterminer les causes de leur développement intellectuel et moral, les sources de leur grandeur ou de leur faiblesse. Le Moyen-âge est consulté dans ses vestiges les plus incultes ou les plus bizarres aussi bien que dans ses plus glorieuses créations, et l'impulsion donnée depuis un de-

mi-siècle aux études historiques dans toutes les parties de l'Europe ne s'explique pas autrement que par cette direction nouvelle de l'esprit critique, s'élévant avec un zèle infatigable de l'étude des faits à celle des causes, du récit des événements au tableau des civilisations et des sociétés.

En Espagne, comme ailleurs, il s'est trouvé des hommes d'un vaste savoir et d'une haute intelligence pour concourir, et, au besoin même pour présider à cette exploration intellectuelle. L'histoire littéraire doit beaucoup aux efforts de MM. Durán, Gayangos, Hartzenbusch, Martínez de la Rosa, Gallardo, Bofarull, Ochoa, José Amador de los Ríos, et plusieurs autres. Un de ceux qui ont le plus fait toutefois pour relever dans ce pays les études historiques est sans contredit don Pedro José Pidal, marquis de Pidal. Ce n'est pas seulement à la tribune et dans la pratique des affaires que M. de Pidal a donné des preuves de ce qu'il y a chez lui d'élévation et de sagacité. Les qualités qu'il portait dans la vie publique, il a trouvé plus d'une occasion de les produire dans le domaine des choses de l'esprit. C'est une de ses plus récentes publications qui a mis l'Espagne sur la

trace de toute une période poétique dont elle ignorait le vrai caractère. C'est ce nouveau document, destiné à compléter l'histoire des lettres espagnoles dans une de leurs phases les moins connues, que nous voudrions faire connaître, en nous aidant de l'excellente publication de M. de Pidal.

Il y a quelques années déjà, l'éditeur du *Cancionero de Baena* avait préludé à ce grand travail par la découverte et la publication de trois poëmes du XIIIe siècle enfouis dans la bibliothèque de l'Escurial (1). Aujourd'hui, la belle édition qu'il a donné du *Cancionero de Baena* rend un nouveau service à l'histoire des lettres et des idées de l'Europe moderne. Les difficultés qu'il a fallu vaincre pour mettre en lumière ce trésor poétique, se rattachent de trop près à la destinée même du *Cancionero*, pour que nous n'en disions pas ici quelques mots.

On n'avait connu pendant longtemps et M. de Pidal ne connaissait lui-même le *Cancionero* que par les extraits contenus dans le premier volu-

(1) *Libro de Apolonio.—Vida de Santa María Egipciaca.—Adoración de los Santos Reyes.* Madrid, 1841.

me de la *Bibliotheca rabínica* de don José Rodríguez de Castro, publiée à Madrid en 1781. La Bibliothèque de Paris s'était assuré la possession de cet inestimable recueil poétique, qui avait été autrefois un des ornements de la bibliothèque de l'Escurial. Dès que M. de Pidal put prendre part au gouvernement de son pays, comme ministre des affaires étrangères, il demanda et obtint sans peine de la générosité éclairée du gouvernement français le prêt, pour deux mois, du manuscrit. Déjà une copie en avait été faite à Paris par les soins d'un laborieux et savant écrivain, M. Eugenio de Ochoa. D'accord avec le célèbre orientaliste don Pascual de Gayangos, M. de Ochoa se chargea de la collationner avec le texte et de surveiller l'exécution typographique du livre. Tel est l'ensemble d'efforts auquel on doit la belle édition du *Cancionero de Baena* (1).

---

(1) Cette édition a été enrichie de notes nombreuses et savantes par MM. Durán et Gayangos, de quelques appendices contenant des poésies du roi Jean II et du connétable don Álvaro de Luna, tirés des *Cancioneros* inédits de la bibliothèque particulière de la reine d'Espagne, confiés par la reine elle-même à M. de Pidal; d'un glossaire, et de deux beaux *fac simile* des premières pages du manuscrit original. Le marquis de Pidal a fait

Le manuscrit du *Cancionero* existant aujourd'hui à Paris est l'unique exemplaire connu, et l'on est fondé à conjecturer sans trop de témérité que c'est le même volume qui fut présenté par le Juif Baena au roi Jean II (1). Le luxe et l'élégance de cet exemplaire gran in-folio, écrit en beaux caractères gothiques de la première moitié du xve siècle, semble confirmer cette opinion. Selon toutes les probabilités, ce recueil, avec d'autres, imprimés ou manuscrits, qui se trouvaient en 1591 dans la chapelle royale de Grenade, fut transféré à l'Escurial par les ordres de Philippe II. C'est sans doute

---

précéder le *Cancionero* d'une introduction sur la *Poésie castillane au quatorzième et au quinzième siècle*, où l'abondance et la sagacité des recherches, l'élévation des vues et la logique des inductions vont de pair avec la lucidité et l'éloquence de l'expression.

(1) D'après M. Ticknor, la compilation de Baena fut faite en 1443. Sans se prononcer aussi formellement que M. Ticknor, les annotateurs du *Cancionero* semblent partager cette opinion. Le *Cancionero* lui-même fournit à cet égard quelques données assez certaines; il ne fut compilé ni après 1454 (année de la mort de Jean II), ni avant 1453, puisqu'il contient une pièce sur la mort de Ruy Díaz de Mendoza, lequel reçut, cette m[illegible] 1[illegible] la mission de garder la personne du connétable Álvaro de Luna. On peut voir à ce sujet la *Crónica de don Juan II.*

l'exemplaire qu'avait possédé la reine Isabelle-la-Catholique. Il est compris dans l'inventaire de ses livres, conservé à Simancas et publié par M. Clemencín. La reine Isabelle légua sa bibliothèque et un médaillier à la chapelle de Grenade, où la présence du *Cancionero* est déjà constatée en 1526. Il est assez naturel de supposer que le *Cancionero* passa, par droit d'héritage, de Jean II à son fils Henri IV, et de ce monarque à sa sœur Isabelle.

Les vicissitudes qu'a traversées plus tard ce manuscrit avant de trouver place parmi les trésors de la Bibliothèque de Paris sont aujourd'hui connues. Tous les écrivains qui depuis Philippe II s'en sont occupés semblent désigner dans leurs appréciations le recueil déposé à l'Escurial, et qu'on pouvait encore y consulter dans les premières années de ce siècle (1). Avant 1808, il fut confié à don José Antonio Conde, le célèbre auteur de l'*Histoire des Arabes*, qui, avec le concours de MM. Cienfuegos et Navarrete, se disposait à continuer la collection des poëtes du Moyen-âge publiée par Sánchez. L'in-

(1) Ce recueil a été mentionné et décrit par Rodríguez de Castro, Pérez-Bayer, Iriarte, etc.

vasion de la Péninsule et la mort du savant orientaliste vinrent empêcher la réalisation de ce projet. Le manuscrit ne rentra plus à l'Escurial, et vingt ans après seulement on le vit reparaître à Londres dans la vente publique de la bibliothèque d'un M. Héber; le libraire français Techener en fit l'acquisition pour 63 livres sterling, et la Bibliothèque de Paris s'empressa à son tour de l'acheter à M. Techener en avril 1836 pour la somme de 1.800 francs. La valeur réelle du manuscrit explique suffisamment cette estime singulière qu'on y attachait en Angleterre et en France, comme en Espagne. Le *Cancionero* contient, sans compter un grand nombre de pièces anonymes, les poésies de cinquante-cinq auteurs, dont plusieurs ne figurent dans aucun des *cancioneros* connus jusqu'à ce jour. La période à laquelle appartient cette compilation,— une grande partie de la dernière moitié du XIVe siècle et toute la première moitié du XVe,—a été si peu explorée et dont les monuments sont si rares, qu'elle est comme omise dans l'histoire littéraire de l'Espagne. Le *Cancionero* comble cette lacune; les poésies qu'il contient abondent en allusions aux personnages et aux événements contemporains; c'est l'image fidèle de cette so-

ciété à la fois barbare et policée, spiritualiste et matérielle, fanatique et incrédule, qui se rencontre en Castille au commencement du xve siècle.

Telles ont été les destinées du manuscrit qu'on vient de publier sous les auspices du marquis de Pidal. Grâce à cette publication, l'histoire littéraire, on le voit, s'est enrichie d'un document considérable. Comment s'est formé le *Cancionero*? quelle période poétique de l'histoire d'Espagne, quel groupe d'écrivains nous fait-il connaître? quelles vues nouvelles autorise-t-il sur l'histoire des lettres de l'Europe entière au Moyen-âge? Ce sont là diverses questions que nous voudrions chercher à résoudre.

I

BAENA

L'auteur du recueil, le compilateur qui en réunit les éléments épars, était un Juif converti. Juan Alfonso de Baena n'était probablement pas, comme l'a dit un des récents historiens de la littérature espagnole, M. Ticknor, secrétaire du roi d'Espagne, dans le vrai sens du mot, mais employé dans les bureaux de la maison royale. Á en juger par ces paroles que lui adressa un poëte du temps, Ferrant Manuel Lando: «Tu as toujours montré la forfanterie d'un batailleur, en additionnant avec tes écritoires et ton encre bien noire les rentes de l'année (1)», les fonctions de Juan Alfonso au palais n'étaient ni bien

---

(1)

Ca ssyenpre enfengistes de muy batallante,
Con escrivanias è tynta bien pryeta,
Sumando las rrentas del año passante.

Don Pascual de Gayangos, dans ses notes à Ticknor, exprime ainsi son opinion au sujet de la condition officielle de Baena, qui s'appèle lui-même *escrivano é servidor del Rey:*

«No fué secretario particular del rey D. Juan el Se-

élevées ni bien poétiques. Il cultivait pourtant avec assiduité *el arte de la poetrya e gaya çiencia*, ainsi que le prouvent ses propres essais poétiques, qu'il n'a pas négligé de faire entrer dans son anthologie.

Juan Alfonso de Baena eut de violents détracteurs, et il n'en exerça pas moins une certaine autorité littéraire. Il est aisé d'en reconnaître les traces dans les éloges que lui adressèrent quelques troubadours, ses contemporains. La protection accordée à ses vers par le roi et quelques grands seigneurs du temps, le ton magistral des remarques introduites par Baena dans son recueil, prouvent assez qu'il s'était acquis quelque ascendant, comme poëte et comme critique. C'était un de ces esprits souples et vifs comme on en rencontre beaucoup dans le xve siècle, qui avaient su faire pardonner leur origine judaïque à force d'adresse mondaine, et s'assurer même l'accès des palais de la noblesse.

---

gundo, sino *escribano*, ó por mejor decir, escriba ó escribiente en la Contaduría de Palacio.»

Le doute n'est pas facile à éclaircir, car le mot *escribano* avait plus d'une signification.

Baena se qualifie de *judino* (juif). «Este muy notable y famoso libro compuso é acopiló el judino Johan Alfon de Baena.» (Advertencia al *Cancionero*.)

Le roi Jean était passionné pour les lettres; afin de lui plaire, Baena n'imagina rien de mieux que de former une vaste compilation, non de chants populaires malheureusement dédaignés alors, mais de poésies artificielles et savantes nées dans le cabinet, la cour ou le cloître, comme il le dit lui-même dans une emphatique préface. C'est à une ambition de courtisan que nous devons donc un des plus curieux monuments historiques de la société espagnole à la fin du Moyen-âge. Cette société ne pouvait être mieux représentée, on va le voir, que par les poëtes érudits, mondains ou religieux, que le *Cancionero* fait passer sous nos yeux.

VILLASANDINO

Le premier de ces poëtes qu'on rencontre en suivant l'ordre même du *Cancionero*, a joui d'une grande célébrité dans l'Espagne du xve siècle: fécondité, élégance, versification facile et brillante, tels étaient les signes distinctifs de son talent. Nous ne pouvons être pour lui aussi indulgent que ses contemporains. Nous n'aimons guère cette poésie toute superficielle, tour à tour frivole et savante, espiègle et pieuse, effrontée

et rampante, où les grands côtés du Moyen-âge n'apparaissent jamais.

Le poëte dont nous parlons se distingue assez tristement des hommes au milieu desquels il passa sa vie. Quoique soldat et chevalier, il n'a rien de la rude et hautaine indépendance des nobles castillans. Courtisan et troubadour mercenaire, il flatte à outrance les princes et les seigneurs, se fait le chroniqueur du palais, et mendie sans cesse de l'argent, des places, des chevaux, quelquefois même des habits. La passion ou la galanterie de chaque seigneur qui veut bien le payer, trouve en lui un interprète des plus complaisants. Rarement on a poussé si loin la prostitution de la poésie. La cour était inondée de placets versifiés de Villasandino, et pour comble d'abjection, il se montre ingrat et insolent envers les grandeurs déchues.

D'abord attaché au parti du connétable Ruy López d'Ávalos, ce poëte courtisan quitta son noble patron pour le cardinal d'Espagne, don Pedro de Frías, qui avait remplacé le connétable dans la faveur de Henri III; plus tard, en 1403, il prodigua de grossières invectives au cardinal, disgracié, condamné à payer une amende de cent-mille florins, et banni du ro-

yaume (1). Comme il est d'usage en pareilles circonstances, le cardinal n'eut pas dans son malheur beaucoup de défenseurs. Il s'en trouva pourtant qui infligèrent à la conduite peu généreuse de Villasandino le blâme sévère qu'elle méritait. Le chanoine de Tolède, Alfonso Sánchez de Jahen, soutint contre lui une âpre polémique au sujet du favori en disgrâce. « Belle chose, lui dit-il, que de mériter lo nom de blasphémateur de l'inocence!..... Vous avez mal profité de la science de Platon, et vous n'aurez d'autre récompense que celle que méritent les ingrats (2). » Ce flatteur, cet aventurier, doué d'ailleurs d'une rare facilité poétique, s'appelait Alfonso Álvarez de Villasandino.

Chevalier pauvre, comme il l'avoue lui-même, sensuel et déréglé, Villasandino ne se

---

(1) Il l'appele *vil, damné, luxurieux, faux prophète.*
Cancionero, pags. 115 y 121.

(2)

«Pues que tenedes el alma perdida
e non temedes al Redemidor,
avredes por nonbre el blasfemador
del ynoçente que es cosa escogida.
.....
Poco aprendistes de lo de Platon,
por ende averedes aquel galardon
que deven aver los desagradescidos.»

Cancionero, pag. 124.

sentait pas le courage de vivre hors de la sphère aristocratique où le retenaient ses instincts ou ses habitudes. Ni les ressources de son mince patrimoine, ni la fortune de sa seconde femme, ni les libéralités du roi et des grands ne pouvaient réussir à satisfaire ses besoins d'homme de plaisir; de là cette allure importune et sordide de sa muse, ces supplications, ces demandes continuelles qui l'ont fait prendre par quelques écrivains mal informés pour une victime de l'indifférence de ses concitoyens. M. de Puibusque présente, à tort, la triste situation de Villasandino comme un indice du peu d'importance que l'on attachait de son temps à la profession de poëte.

«La vie de ce troubadour, dit-il, peint aussi fidèlement que ses œuvres la situation déplorable de la poésie à une époque de guerres civiles. Voilà un homme d'un mérite reconnu, puisque Séville, qui tenait alors un haut rang littéraire, payait ses éloges au prix de cent doubles; eh bien, cet homme a vécu et est mort misérable; on l'a vu passer d'un parti à l'autre pour avoir du pain (1).»

(1) *Histoire comparée des Littératures Espagnole et Française.*

Le trait de générosité mentionné ici par M. de Puibusque serait déjà un argument contre sa propre opinion; s'il n'existait pas des témoignages concluants pour en démontrer son peu de fondement. Ce ne fus pas une seule fois que Villasandino reçut de la municipalité de Séville cent doubles d'or pour une simple chanson. Il fut ordonné qu'on lui payat chaque année cette somme, à la Nativité, pour une chanson semblable; concession dont le poëte ne manqua pas de profiter (1).

Or, si l'on considère respectivement l'importance de la somme, forte sans doute pour le temps (2), et les dimensions exiguës de chacune de ces chansons, ordinairement composées de trente deux vers octosyllabes, que Villasandino, attendu sa grande facilité, devait presque improviser, on est forcé de convenir que la récompense était vraiment splendide, et que l'époque où cela avait lieu, ne doit être taxée d'indifférence ni pour la poésie ni pour les poëtes.

---

(1) *Cancionero*, pag. 31 et suiv.

(2) La *double* (dobla) était une monnaie d'or qui, à l'époque de Villasandino, avait la valeur d'une et ⅔ pesant d'argent.

Les quatre règnes qu'il traversa (1) ne furent qu'une suite de troubles, d'alarmes, de petites guerras féodales; cependant ces malheurs publics étaient loin d'étouffer l'essor de la pensée en Espagne, ni le goût de ces évolutions de l'esprit qui constituaient alors à peu près toute la poésie érudite. La misère de Villasandino, quoi qu'on ait pu dire, ne fut donc que l'effet de sa propre inconduite.

Il est curieux d'ailleurs d'observer, dans ses poésies, les procédés par lesquels cette misère cherche à exciter la compassion : «Ayez pitié de moi, écrit-il au connétable López. Dans mon extrême misère, je demande la mort à grands cris (2).» — «Je meurs de faim, puissant seigneur!» Lui dit-il en une autre occasion. A la reine-mère, doña Catalina, il demande *une petite aumône* (*una limosna abreviada*). Quelquefois il s'y prend assez maladroitement, et il lui arrive de parler de ses deux valets, l'un à cheval, l'autre à pied, de ses deux mules et des fruits de son jardin dans les pièces mêmes où

(1) Né vers 1340, il mourut vers 1429.

(2)

«Dolet vos de mí que pido la muerte
con pura lazerya e amargo gemido.»

il prétend manquer de pain. Ces demandes contrastent par leur importance avec le ton humble que prend le solliciteur. La *petite aumône* par exemple qu'il sollicite de la reine-mère, c'est une somme suffisante pour acheter un domaine à Illescas (1). Á don Álvaro de Luna, il demande tout simplement de l'enrichir (2). Non content d'attendrir, il cherche à amuser; comme le trouvère français Rutebeuf, qu'il rappelle en cela, il rencontre d'assez heureuses saillies. Il faut remarquer avec quelle aisance de scepticisme il plaisante Saint-Vincent Ferrer, qui, en 1411 fit, à Ayllon, non loin de Ségovie, l'éloge de la pauvreté. Toute cette misère, répétons-le bien, est factice. Le *Cancionero* renferme des témoignages qui prouvent que Villasandino payait une contribution de deux *lanzas* pour les propriétés qu'il possé-

---

(1) «Para que comprase una heredat.»

Cancionero, pag. 63.

(2)

«Por ende, Señor, suplico,
á vestra mucha bondad,
que con sana voluntad
fagades un pobre rico.»

Cancionero, pag. 167.

dait (1). Il est encore incontestable que, sans compter les largesses des seigneurs et des prélats, les libéralités des rois Jean Ier, Henri III et Jean II lui accordèrent des honneurs, des pensions, des secours détachés: c'est par les soins de Jean Ier qu'il fut marié en premières noces (2). Lui-même, dans un moment de franchise, avoue que son existence est assurée: «Dieu protège, s'écrie-t-il, le roi et la reine, qui me procurent une vie honorable!»

On aurait tort de croire d'ailleurs que l'accablante monotonie de la mendicité bavarde de Villasandino ne rencontra aucune opposition chez ses contemporains. Un troubadour de son temps, le seigneur de Batres, fatigué de le voir

---

(1) Il fait allusion à ces propriétés dans la soixante-troisième pièce du recueil, où il dit à la reine-mère que le mauvais état de ses terres lui *tourne le sang,—Heredad mal reparada—torna la sangre amarylla.*

(2)

«Mandad que me paguen el sueldo de Enero.»

Pag. 72.

«Me dió su banda e collar.....
Por este Señor (Juan I) oobré
orden de caballeria,
e con gran franquesa un dia
me cassó con quien cassé.
Deste recibí é tomé
grandes bienes é mercedes.

Pag. 196.

toujours se poser en victime de la destinée, lui adresse cette énergique remontrance: «Souffrez donc avec courage; Dieu s'offense de tant de plaintes, et ne tient compte que de la patience (1).» Il est superflu d'ajouter que Villasandino ne pratiqua point ce sage conseil, et que, même après son second mariage avec une dame assez riche, doña Mayor, il n'en continua pas moins ses tristes sollicitations.

Nous avons suffisamment démontré que l'indifférence des contemporains de Villasandino n'entre pour rien dans les causes de sa misère. C'est par le désordre qu'il faut l'expliquer, c'est surtout par la passion du jeu. «La seule chose qu'ils peuvent dire de moi, écrit-il, c'est qu'en un temps déjà bien lointain, les échecs, les *tablas* et les dés m'ont fait, pour mes péchés, bien du mal.» Ainsi s'explique également la déconsidération où tomba Villasandino. On se rappelle à son sujet ce poëte provençal, Gaucelm Faidit, qui, ayant perdu toute sa fortune

---

(1)

..... «Aved sufrimiento,
que con la paciencia ha Dios pagamiento,
é las grandes quexas injurias le son.»

Cancionero.

au jeu de dés, descendit jusqu'à échanger le noble caractère du troubadour contre la profession de jongleur. Villasandino a des accès de repentir où il promet solennellement devant Dieu et devant le roi de ne plus jouer. Ces serments ne furent point tenus, et depuis l'époque où il les prêta, Baena porte à plus de dix mille florins (40.000 fr.) les sommes qu'il perdit. (*Cancionero*, pag. 195.)

Le mariage n'apporta guère que du trouble dans la vie déjà si déréglée de Villasandino. La femme belle, riche et spirituelle qu'il avait épousée en secondes noces n'avait point un caractère qui pût s'entendre avec le sien. La jalousie vint empoisonner l'existence du malheureux poëte. Cet homme, victime de tant de tristes passions, tint cependant le premier rang parmi les troubadours de la cour de Jean II grâce à sa fécondité, grâce aussi au mauvais goût de son époque. Il fut, en Castille, pour la première époque du xve siècle, ce que furent ensuite Imperial et Juan de Mena, c'est-à-dire le poëte modèle que plusieurs rimeurs aspiraient à imiter. Il se plaint amèrement des plagiaires qui de son temps infestaient déjà la littérature. L'admiration qu'il inspirait éclate dans un

grand nombre des pièces du *Cancionero*. Quoique appartenant au groupe des poëtes érudits, il devint même vraiment populaire. Dans la polémique de mauvais goût que lui et le chanoine Alphonse de Jahen entamèrent— comme pourraient le faire dans la presse quotidienne deux écrivains querelleurs de notre temps, — à l'occasion des diatribes de Villasandino contre le cardinal d'Espagne, le chanoine lui reproche que, par suite de ses chansons, le bruit de la disgrâce du cardinal courait les rues et se trouvait dans toutes les bouches. Baena l'appelle «lumière, miroir et monarque de tous les troubadours d'Espagne». Les louanges de deux critiques autrement autorisés que Baena, don Enrique de Aragon (1) et le marquis de Santillana, attestent aussi sa célébrité et l'estime que l'on avait pour ses ouvrages.

Le mérite réel de Villasandino n'est pas bien éminent. Talent facile, mais sans profondeur, indefférent aux préoccupations morales et mystiques des esprits qui l'entouraient, il se dévoue

(1) Connu dans toutes les histoires littéraires sous le titre de *Marquis de Villena*, qui avait appartenu à son grand-père. Don Enrique, appelé vulgairement *l'Astrologue*, ne porta jamais ce titre.

au culte du mètre et de la rime avec un bonheur alors sans exemple, et tout en gardant son originalité castillane, devient le grand asservisseur de la poésie au goût artificiel (déjà en décadence) des trobadours galiciens et portugais (auxquels fait allusion le marquis de Santillana dans son fameux *Proemio* au connétable de Portugal), et par là, indirectement, aux broderies rhythmiques des Provençaux. Enivré par l'encens qu'on lui prodiguait de toutes parts il croyait avoir reçu du ciel l'*étincelle divine de l'inspiration* (1). Le pauvre troubadour s'abusait étrangement. Sans mériter le dédain que M. Ticknor et d'autres historiens ne lui ménagent pas, il n'a jamais atteint à la véritable poésie. Lorsque son esprit ne se trouve pas abatardi par l'impulsion de son égoïsme, et que la poésie est pour lui plutôt un délassement qu'un métier, il sait trouver des acents nobles et élevés; mais ces lueurs de bon goût et d'indépendance sont bientôt étouffées par les instincts du courtisan et par les complications métriques du rimeur. Aussi faut-il renoncer à

(1) «..... Callen aquellos que non resçiben por graçia divina este don de la poetría.» (*Cancionero*.)

faire comprendre, par quelques citations, la nature de son talent. Le choix parmi les pièces qu'il a laissées n'est guère possible vu la dissemblance des sujets et des mètres. Voici, cependant, quelques échantillons qui prouvent la facilité du poëte pour les jeux de la rime:

(D'une pièce où en prônant les artifices et la noblesse de la poésie, Villasandino prétend couper court aux agressives *réqüestas* (tensons) de Ferrant Manuel Lando contre don Álvaro de Luna.)

«Señor, Álvaro de Luna
farto tiene que afanar
en responder á la una
é á la otra replicar.
Consonar
mas guardar
de caer de la tribuna;
qu'el nadar
en alta mar
es tentar
al Señor de la fortuna.»

«Quien onra cobdiçia, ser debe onrador.»
(Qui veut être honoré, doit honorer les autres.)

«Si el mundo mirades bien en derredor,
veredes las gentes ser ledas é tristes:
ay muchos que enfyngen (*se engrien*) segunt enfengystes,
ay otros que comen su pan con dolor.»

Lynda rrosa, flor de abril,
muy suave,
vuestra presencia gentil
adoro é adoraré;
aunque sufra penas mil,
otra nunca serviré.

Para la tumba del rey D. Enrique el Viejo:

. . . . . .

Con esfuerço é loçania
é orgullo de coraçon,
fuí Rey de grant nombradia
de Castilla é de Leon.
Puse freno en Aragon,
en Navarra é Portugal;
Granada miedo mortal
ovo de mí essa sazon.

. . . . . .

Dans ces vers on sent déjà l'idiome castillan presque formé. Les quatrins sont un avant-goût des gracieuses *redondillas* qui sous la plume de Lope de Vega allaint devenir plus tard une des formes de versification les plus nettes et le plus charmantes du théâtre espagnol.

Pour lui, la poésie n'est qu'une espèce de ciselure métrique ou bien une frivole récréation de l'esprit. Quelques qualités demandent grâce cependant pour les nombreux défauts que nous avons à signaler chez lui. Si, par son intolérance

à l'égard de la poésie du peuple, il contribua puissamment à la dépréciation où tombèrent les *romances*, véritables trésors de haute et énergique inspiration, il eut du moins la gloire de donner à l'idiome castillan une grâce, une souplesse, une liberté que l'on chercherait en vain au même degré, dans l'incisif archiprêtre de Hita, ou dans les autres poëtes ses devanciers, presque tous supérieurs à lui par l'intention et la profondeur. N'oublions pas non plus qu'en contribuant plus que tout autre à secouer le joug du monotone quatrain monorime et en donnant à ses chansons une cadence nette et harmonieuse jusqu'alors inconnue, Villasandino fit faire des progrès à la versification, et cela à une époque encore grossière, où l'épuration et la culture de la forme pouvaient être comptées au nombre des besoins mêmes de l'intelligence et des instruments de la civilisation.

IMPERIAL

Parmi les autres poëtes dont le *Cancionero* nous a conservé les inspirations, il en est un qui, mieux doué que Villasandino, mérita d'être placé par le marquis de Santillana au pre-

mier rang parmi les troubadours de son époque. Inférieur à Villasandino par la souplesse, Imperial l'emportait sur lui par la profondeur. «On ne doit pas, dit le marquis de Santillana dans son *Proemio* ou lettre au connétable de Portugal, le qualifier de *chansonnier*, mais de *poëte* (1).» Né à Gênes, fils d'un joaillier, Imperial fixa sa résidence à Séville (2), qui était alors un des grands centres du mouvement littéraire. Ce poëte ne se distingue pas par les heureuses saillies, ni par l'imagination moqueuse de la plupart de ses contemporains. Son talent le portait vers les conceptions abstraites de la scolastique dont se nourrissait toute la poésie savante du Moyen-âge; il affectionnait singulièrement cette mythologie allégorique que les clercs, les lettrés du temps, avaient substituée aux récits naïfs et vigoureux des chanteurs populaires. Imperial unissait à une facilité naturelle de versification toutes les connaissances

---

(1) *Yo no le llamaria decidor ó trovador, mas poeta.*— Cette lettre, écrite de 1455 à 1458, est un morceau de critique admirable pour le temps.

(2) «Miçer Francisco Imperial, natural de Jénova, estante é morador que fué en la muy noble çibdat de Sevilla.» (*Cancionero*, núm. 226.)

philologiques de son époque. Outre l'italien, il savait le latin, l'arabe, l'anglais, le français, et il aimait à intercaler dans ses productions des phrases de ces diverses langues. Il fut donc très admiré dans un siècle où l'instruction était si rare, qu'on la prenait pour du talent. S'il ne fut pas le premier, ainsi qu'on l'a prétendu (1), qui fit connaître Dante à l'Espagne, il n'en mérite pas moins d'être considéré sur ce point comme un véritable initiateur. Il parle à tout propos de Dante; il l'imite, il l'invoque; il le présente toujours comme la première autorité poétique. Le goût de la *Divine Comédie* existait déjà dans la littérature espagnole; depuis Imperial, il y régna.

Il n'avait ni une vigoureuse verve poétique ni une haute inspiration; mais, guidé par son admiration pour le sublime poëte florentin, il fit entrer la poésie de Castille, sous le voile magique du symbolisme dantesque, dans une nouvelle voie, large et féconde, qui porta un coup mortel à la poésie frivole, manierée, et parfois pédantesque des chansonniers.

La nouvelle école était la conséquence non

(1) Puibusque.

seulement de l'initiative d'Imperial, mais encore de l'heureuse impulsion du courant civilisateur de la *Renaissance*, qui, en Espagne comme ailleurs, commencait à poindre à cette époque.

L'influence littéraire de l'Italie était partout prépondérante; et en Catalogne, de même qu'en Castille, Dante, Pétrarque et Boccace étaient les grands modèles que l'on se faisait gloire de traduire et d'imiter (1).

La vogue de l'*art allégorique*, vulgarisé, pour ainsi dire, par Imperial, detrôna la poésie dégénérée des vieilles chansons de l'école galicienne; mais les visions dantesques, aux mains de la médiocrité, ne pouvaient produire que de maigres essais d'une impuissante imitation. Les

---

(1) N'Andreu Febrer traduisit en catalan la *Divina Commedia*, et don Enrique de Aragon, en castillan; tous les deux dans la même année, 1428.—Le célèbre Chancelier Pero López de Ayala (mort en 1407) avait traduit une partie de l'ouvrage de Boccace *De casibus virorum et feminarum illustrium*. Cette version fut imprimée en 1495.—La première traduction française du *De casibus* ne fut imprimée (à Paris) qu'en 1578.

Le même N'Andreu Febrer, Jordi de San Jordi et d'autres troubadours imitent et traduisent la poésie de Pétrarque, dont l'influence devait éclipser plus tard celle de Dante.

seuls fruits remarquables, non indignes de la postérité qui, après un certain temps, produisit la nouvelle école, furent le *Labyrintho* du fameux poëte andalous Juan de Mena (300 strophes), et *Los triunfos de los doce Apóstoles*, de Juan de Padilla, el cartujano (*le Chartreux*). (Plus de neuf mille vers.)

En 1405, Imperial chanta, ainsi que tant d'autres troubadours, la naissance de Jean II. Le poëme qu'il composa à cette occasion mérite une mention spéciale. C'est un spécimen étrange et remarquable de la poésie savante du temps: luxe d'érudition, symbolisme, abstractions personnifiées, confusion des noms historiques, mythologiques et chevaleresques, influences astrologiques, rien n'y manque. Comme Dante, son idole, Imperial développe sa pensée dans le cadre d'une vision.

Bercé par un demi-sommeil, comme il le dit lui-même,

«Non sé si velaba, nin sé si dormia»,

il voit apparaître, dans une prairie enchantée et sous la forme de dames et damoiselles aux parures splendides, les Planètes, la Fortune, la Noblesse, la Tempérance, la Prudence et plu-

sieurs autres vertus. Les damoiselles commencent par chanter un *Te Deum*, puis le *Benedictus qui venit* et le *Deus judicium* «d'un ton que jamais on n'entendit ici-bas» (1). Ensuite les Planètes et la Fortune prononcent avec la solennité «des cortès ou des conclaves» plusieurs discours, dans lesquels elles accordent à pleines mains à l'infant nouveau-né tous les dons du ciel et de la terre. Saturne lui donne, entre autres choses, la prudence et le bon sens; Jupiter la science de Salomon, la véracité, le bonheur; Mars le rend courageux comme Hector, bon cavalier, vainqueur des vainqueurs, eminent dans l'art de la guerre et des batailles (2); le Soleil lui accorde la force d'Hercule, la beauté d'Absalon, la gloire de défendre les faibles, la monarchie universelle d'Alexandre et de Jules César; enfin l'or et toutes les pierres précieuses de la terre. Vénus lui assure les attraits de l'esprit et de la conversation, la science d'amour d'Ovide, les bonnes fortunes de Pâris, de Tris-

---

(1)

Que nunca se oyó aquí entre la gente.....

(2)

De los vencedores sea el vencedor.....
de guerra é batallas muy grand sabydor.....

tan-de-Leonís et de Lancelot du Lac (1). Mercure lui apporte la connaissance du droit civil, les finesses dialectiques de Saint-Augustin, le langage insinuant, l'activité, l'aiguillon de l'espérance. La Lune le rend habile chasseur, et lui promet la santé, l'air pur, les belles fleurs, les abondantes récoltes la justicie pour son règne, la bonace pour ses flottes. Arrive ensuite le tour de la Fortune. Cette dame trouve passablement prétentieuses les offres des Planètes, et ne manque pas de les considérer comme des empiétements faits sur son autorité: «Vous promettez bien libéralement, leur dit-elle, trésors, puisance, honneurs, états; vous oubliez que ces biens sont tous à moi. Mes dons, que je transfère et retire à ma guise, de génération en génération, l'emporteraient bien vite, malgré leur mobilité, sur les vôtres, si on mettait les uns et les autres en ba-

(1) Les troubadours du *Cancionero* connaissaient les héros chimériques des romans du *cicle* d'Artus.—Pero Ferrus (entre autres) qui écrivait en 1379 un *desir* à la mort du roi Henri II de Castille, aimait sans doute les romans de chevalerie. Il parle dans ses vers de trois livres d'*Amadis de Gaule;* et fait mention des personnages de la *Table Ronde*, dont la plupart avaient déjà été cités dans la *Divina Commedia* (*Orlando*, *Lancilotto, Tristano, Artu*, *Ginevra*, etc.).

lance.» Heureusement la Fortune devient bientôt d'humeur tolérante: elle confirme les dons faits par les Planètes, et y ajoute deux concessions qu'elle sait dépendre exclusivement de sa capricieuse fantaisie, une épouse parfaite et une brillante renommée.

Tel est le bizarre tableau tracé par le poëte, et ce tableau, nous l'avons réduit, il faut le dire, aux plus minces proportions. Imperial, poussé par sa fertile imagination, entasse dans son frêle cadre, sur la tête du rejeton royal, des excellences presque surhumaines que les plus folles ambitions oseraient à peine imaginer. Il s'y prend d'ailleurs, ainsi qu'on a pu en juger, avec un ordre et un discernement parfaits, et trouve dans son enthousiasme des expressions vigoureuses à force d'être simples et naturelles (1). Un roi, tel qu'on le rêvait au Moyen-âge, c'était plus qu'un homme, c'était presque un dieu. Par malheur, cette fois la réalité vint démentir amèrement le rêve trop

(1) Le vers où il définit la libéralité mérite d'être rappelé pour son tour naïf et original:

Siempre diga *toma*, nunca diga *dame*.

«Qu'il dise toujours *prends*, qu'il ne dise jamais *donne*.»

magnifique d'Imperial. L'assemblage de tant de prodigieuses perfections s'appela..... Jean II. Le demi-dieu ne fut pas même un roi médiocre.

Quelques poëmes d'Imperial respirent la galanterie la plus chevaleresque. Il décrit avec un vif sentiment poétique l'infortune de la princesse Angelina, petite-fille du roi de Hongrie, tombée, à la suite d'une bataille, au pouvoir de Timour-Lenk (Tamerlan), et envoyée comme un présent au roi Henri III de Castille par le célèbre conquérant mogol.

La maîtresse du comte de Niebla et une belle femme de Séville (1) qu'il désigne par le nom poétique d'Estrella-Diana lui inspirèren les pensées les plus délicates. Tantôt, provoqué par plusieurs troubadours, il demande à Estrella-Diana, pour la défendre, les armes de sa beauté, et prend de là occasion pour faire une tendre

---

(1) *Formosa muger*, dit Baena. Il y a lieu de conjecturer qu'elle appartenait aux classes populaires. Imperial lui applique cette charmante comparaison:

Que en tierra llana é non muy labrada
nasçe á las veses muy oliente rrosa.

«Parfois on voit naître une rose odorante dans un champ rustique et presque sans culture.»

description de ses charmes; tantôt, appelé par Isabel González au monastère de Saint-Clément, où elle s'était retirée, il lui demande, avant d'aller la voir, un sauf-conduit contre les chaînes de ses attraits. «Si je vous vois et vous entends parler, lui écrit-il, il ne sera plus en mon pouvoir de vous quitter..... Promettez au dieu d'amour, ou de m'épargner, ou de guérir avec un cœur fidèle les blessures que vous m'aurez faites.» Et tout cela dans un style élégant et naturel qui fait voir que l'auteur avait goûté la noble simplicité de Pétrarque.

Quelquefois Imperial avait aussi des velléités philosophiques, mais d'une philosophie légère et maligne. Dans sa jeunesse, il composa un poëme *Aux sept Vertus* (1), qui est la preuve la plus éclatante de l'active influence que la poésie italienne commençait déjà à exercer sur la littérature de Castille. C'est toujours la forme fantastique d'un songe et d'une vision. L'auteur voit devant lui un jardin plein de merveilles, entouré d'un limpide ruisseau; soudain il aperçoit dans une enceinte de jasmins

---

(1) De la mi hedat non aun en el ssomo.

une porte en rubis scintillants. Il franchit le seuil en frissonnant. Une fois dans le jardin, il éprouve un bien-être ineffable; ses vêtements deviennent blancs; nulle erreur humaine n'obscurcit plus son âme. Un homme s'offre à ses regards éblouis et le salue courtoisement. Le poëte ne nous dit pas le nom de cet homme, mais on le devine aisément. «Son regard était bienveillant et suave; il avait un manteau d'une couleur cendrée, la barbe et les cheveux blancs et sans ordre; il portait une couronne et une ceinture de laurier; son visage exprimait une grande autorité; il tenait à la main un livre peu volumineux écrit en lettres de l'or le plus pur; ce livre commençait par ces paroles: *En medio del camino.....*» Cet homme prend Imperial par la main, il le conduit à un endroit où il lui montre et lui explique sept vertus principales, représentées par sept étoiles, dont les rayons sont autant de vertus subalternes. La description des qualités et des attributs de chacune d'elles, le coup d'œil que, par une sorte de contraste, il jette sur différentes sectes hérétiques, abondent en traits élevés et brillants. La subdivision des vertus est faite avec cet esprit de justesse et d'analyse que nous avons déjà

remarqué dans le poëme consacré à la naissance de Jean II. Le dénoûment est ingénieux et original. Lorsque le guide mystérieux a disparu, Imperial se réveille et trouve étonné entre ses mains la *Divine Comédie*.

Un intérêt philologique se rattache à ce petit poëme. C'est le premier ouvrage sérieux qui ait pu contribuer à acclimater en Espagne les vers endécasyllabes de l'Italie.

Imperial, sans renoncer nullement aux vers de douze syllabes (*de arte mayor*) et à d'autres mètres plus légers et plus populaires, qu'il cultiva habilement, emploie sans hésiter l'*endécasyllabo* ou *eroico* italien dans ses traductions ou imitations du Dante, vraisemblablement pour se conformer autant que possible au texte, si admiré, de l'immortel poëte. Imperial manie assez maladroitement cette nouvelle forme de versification, dont il ignore la véritable structure rhythmique. Quoi qu'il en soit, le mètre de onze syllabes est si beau en lui même, et s'adapte si bien aux conditions prosodiques de l'idiome castillan, que, malgré les aspérités des essais d'Imperial et de ses adeptes, l'*endécasyllabo* italien finit par s'étendre et se perfectionner, et devint peu après, dans la lyre de

Boscan, de Garcilaso et d'Ercilla, un mètre *privilégié* par sa cadence harmonieuse (1).

On en rencontre quelques-uns, il est vrai, dans des pièces d'une date antérieure; mais ils y sont disséminés, et semblent n'être que l'effet du hasard. L'honneur d'avoir tenté une innovation qui devait donner plus tard à la versification espagnole et portugaise tant de noblesse et de majesté, a été jusqu'à ce jour accordé sans conteste au marquis de Santillana, qui, vers la moitié du xve siècle, composa des sonnets à l'instar de ceux des Italiens. Aujourd'hui il faut revendiquer cette gloire en faveur d'Imperial.

---

(1) On peut croire que, malgré son heureux instinct, Imperial contait les syllabes, sans se soucier de l'accentuation rhythmique, ni des césures essentielles à l'harmonie de l'endécasyllabe, ni du véritable caractère orthologique des diphthongues et des sinalephes. De là l'incertitude de sa versification. Dante lui-même, aux prises avec les difficultés d'un art nouveau n'avait pas toujours trouvé le nombre et la mélodie désirables.

Voici, comme échantillon, quelques vers, choisis parmi les meilleurs d'Imperial:

«Sy cerca el alba la verdat se sueña,
quando la fantasia vestra descansa,
á ty averná commo á fermosa dueña
que con dar buelta su dolor amansa.»

FERRANT MANUEL DE LANDO

Le marquis de Santillana, dans sa lettre au connétable de Portugal, parle avec estime d'un autre poëte contemporain du chantre des *Sept Vertus*. «Plus qu'un autre, dit-il, Ferrant Manuel de Lando imita Micer Francisco Imperial (1).»

Lando a sa place à la suite d'Imperial dans le *Cancionero de Baena*. Il se distingua surtout dans la controverse, genre qu'il affectionnait tellement, qu'une fois il provoqua par un cartel poétique tous les troubadours du royaume. La vanité de Villasandino froissait vivement l'amour-propre de Lando; il repoussait ses attaques par de mordantes invectives, tout en affectant une mansuétude qui n'était pas dans son caractère. L'apreté qu'il porta dans une de

---

(1) Cette opinion est confirmée par ces paroles moqueuses que Villasandino adresse à Lando dans un tenson:

Pues ceñides la correa
de Francisco Imperial...

ses polémiques contre Alphonse de Moraña fit dégénérer en coups de poing cette joute littéraire. L'émulation excitait beaucoup son talent. Aussi souple, mais plus correct et plus incisif que ses antagonistes, Lando trouvait, pour abaisser leur orgueil, des accents éloquents ou profonds. Voyez avec quelle logique inexorable il sait développer les arguments par lesquels il cherche à rabaisser l'orgueil de Villasandino: «La Providence serait bien en défaut, si toute l'intelligence humaine était concentrée en vous. Un cœur sans culture est quelquefois plus éloquent que les plus grands docteurs. Ne médisez pas des autres. Confiez votre éloge à vos œuvres. Affranchissez-vous de l'envie. Qui vous dit que ceux qui voux semblent ignorants n'en savent peut-être pas plus long que vous? Dieu accorde à tout le monde ses faveurs et ses dons. De même qu'il a fait de vous un homme d'élite savant et profond, il saurait bien en créer d'autres plus intelligents que vous.»

Soumis comme tous ses contemporains à l'influence de l'esprit scolastique, Lando n'en avait pas moins un sens critique qui le portait instinctivement à condamner les travers intellectuels de ses contemporains. «Souvent, disait-

il, les subtilités des grands théoriciens ne sont qu'une vile littérature (1).»

Quoiqu'il fût assez bien en cour, les soucis politiques ne lui manquèrent pas. Lorsqu'on exila sa cousine Inès de Torres ainsi que son ami Johan Álvarez Ossorio, son mécontentement éclata, comme il était alors d'usage, en invectives contre le sort. «Ton trône est partout, dit-il à la Fortune. La persévérance, à quoi sert-elle, si ceux qui font les plus nobles efforts ne se voient récompensés ni par toi ni par le monde?» (2).

La faveur dont il jouissait en Castille était néanmoins assez grande pour que la reine Catherine l'ait chargé de porter à son frère le roi d'Aragon, de compagnie avec don Juan de la Camara, la couronne qui avait appartenu à Jean Ier. Il était petit-fils d'un chevalier français, Pierre de Lando, compagnon de Duguesclin, qui, ayant épousé une dame espagnole, se fixa en Castille après le retour en France des *gran-*

---

(1)

Que algunas vegadas son lettras muy viles
estas sotilesas de grand theorysta.

(2)

«De ty nin del mundo non han galardon.»

des compagnies. Dans une des notes imprimées à la fin du *Cancionero de Baena*, on accuse Lando d'avoir dérogé à sa naissance en s'abaissant à demander de l'argent à la reine, de la même façon qu'aurait pu le faire un troubadour roturier ou dégradé. L'auteur de cette même note prétend en outre que Lando était d'un âge avancé en 1414. Ces conjectures nous semblent tout au moins hasardées: elles s'appuient sur la pièce n° 68 du recueil; mais il n'existe aucune raison plausible pour attribuer à Lando cette pièce, qui appartient très vraisemblablement à l'ignoble répertoire des requêtes poétiques de Villasandino; elle en a du moins le style et les allures. Nulle production de Lando n'autorise à croire qu'il fût descendu à crier misère en termes si vulgaires. L'opinion que ses contemporains avaient de lui dément cette supposition (1).

---

(1) Le respectable marquis de Santillana l'appelle *honorable caballero.*

GONZALO MARTÍNEZ DE MEDINA

La carrière de Gonzalo Martínez de Medina ne fut pas aussi brillante que celle de Lando. On sait uniquement de ce poëte, jusqu'ici inconnu, qu'il était en 1404 *veinticuatro* (chevalier-échevin) de Séville. C'est un des combattants les plus hardis de cette phalange de troubadours philosophes qui exhalaient le sentiment du malaise social de leur époque en apostrophes violentes contre les abus du monde et en plaintes amères contre la destinée. Il emploie parfois ce symbolisme obscur du Moyen-âge dont nous n'avons plus la clef. Souvent aussi son langage est clair et franchement agressif. Alors il n'épargne personne; nulle grandeur humaine n'est à l'abri de ses censures; il met le pape Jean XII en parallèle avec Lucifer (1). Ces hardiesses de pensée furent déjà notées de son temps, puisque Baena, dans sa critique naïve, appelle Medina «un homme très ardent, à la langue déliée», *omme muy ardiente, é suelto de lengua.*

(1) «Desde Lucifer fasta el papa Juan.» (Pag. 386.)

Esprit aussi exalté qu'enclin au découragement, et qui, toute proportion gardée, pourrait offrir des analogies avec certains caractères de nos jours, Gonzalo Martínez jette d'en haut un regard sur le monde, dénonce l'empire de la force et de l'anarchie; puis, accablé par l'oubli des principes chrétiens qui règne autour de lui, il devient un prophète de malheur et prédit à l'humanité une décadence irrémédiable. Le coup d'œil rapide qu'il jette sur l'état politique de l'Europe est assez curieux. On s'aperçoit que son imagination est préoccupée des divisions de la chrétienté et des luttes de la cour de Rome. «La pauvre France, dit-il, nous montre avec un visage désolé ses soucis et sa douleur..... Bientôt, ajoute-t-il plus loin, il n'y aura ni une cité, ni une ville, ni une maison, qui ne soit envahie par les guelfes ou les gibelins.» Le tableau qu'il trace, non sans verve, de l'état moral de la société au xve siècle révèle la plus profonde misanthropie. Il ne voit partout que «déceptions, sophismes, mensonges, trahisons». Lorsqu'il s'adresse aux grands, il ne songe guère à les flatter, et sa sombre muse prend plutôt plaisir à les attrister de ses lugubres images. C'est ainsi que dans la pièce adressée

à Juan Furtado de Mendoça, grand-maître et favori du roi Jean II, il raconte avec amour la fin sanglante ou misérable d'Hercule, de Scipion, de Pompée, de Jules César et d'Alexandre, et d'autres personnages, plus ou moins historiques, qui tomberent violemment du faîte de la grandeur.

RUY PÁEZ DE RIBERA

C'est encore par l'énergie du caractère, par un esprit libre et passionné, que se distingue un poëte qui appartient aux premières années du xve siècle, Ruy Páez de Ribera. Membre d'une riche et illustre famille de Séville, il perdit, l'on ne sait comment, sa fortune, et l'amertume qu'il en ressentit éclate dans toutes ses poésies. Fier et indépendant, il ne descend point, ainsi que Villasandino, à mendier la protection des grands au moyen de viles flatteries. Que l'on compare un moment trois poëtes de ces temps reculés, l'archiprêtre de Hita (1), Villasandino et Páez de Ribera: ils connurent tous

(1) Il écrivait vers la moitié du xive siècle.

les trois les angoisses de la misère, ils s'en inspirent souvent; mais quelle différence! L'un raille, l'autre s'abaisse, le troisième maudit. L'archiprêtre, esprit malin, mordant, indomptable, qui écrivait dans la prison de l'archevêché de Tolède où l'avaient conduit probablement ses témérités de prêtre, fait de la richesse un éloge ironique qui s'élève par la vigueur et l'éclat au niveau des plus belles pages de la *Divine Comédie*. Villasandino ne cherche, lui, dans la misère qu'un prétexte à des demandes renouvelées avec une audace infatigable. Quant à Ruy Páez, il ne plaisante pas: ses vers portent l'empreinte de son humeur morose et altière; chacune de ses plaintes est un cri de désespoir (1). Páez de Ribera est un des rares troubadours qui abordent ouvertement des sujets politiques; il le fait sans beaucoup d'élévation et de talent, mais avec une grande liberté. Pendant la minorité de Jean II, lorsque la mort de Ferdinand d'Aragon (1416), ayant enlevé à la Castille l'influence bienfaisante de ce grand

---

(1)

«Por esta me tiene el mundo aborrido,
é vivo çercano de desperaçion.»

Pág. 319.

caractère qui avait si habilement maîtrisé l'esprit féodal, livra entièrement ce royaume à un conseil de régence oppressif et divisé, Páez se fait l'écho des clameurs publiques et adresse à la reine-mère, doña Catalina, une pièce de vers qui fait peu d'honneur à son inspiration, mais beaucoup à l'indépendance de son caractère. Tout en accordant à la reine, qui était à la tête de la régence, des louanges imitées des litanies de la Vierge, il lui dit sans ménagement et en termes assez cavaliers «que la Castille est mal gouvernée par les régents, qu'à l'exception de Dávalos ces seigneurs ne valent pas le diable, que le royaume est dévasté, qu'il est accablé par des impôts intolérables et par les violences des traitans, qui, pour bien peu de chose, font vendre jusqu'aux habits des pauvres laboureurs». La liberté de la presse ne va pas plus loin.

Páez de Ribera était évidemment un homme fort éclairé et un observateur exact. Il nous a laissé un échantillon bizarre de cet amour de l'analyse descriptive, qui signale ordinairement les origines et les décadences littéraires, dans une pièce où la *maladie*, la *vieillesse*, l'*exil*, la *misère*, discutent ensemble sur leur puissance

respective de destruction à l'égard de l'homme. La *maladie* présente des ravages qu'elle produit un tableau détaillé bien peu poétique assurément, mais qui ferait honneur à un physiologiste consciencieux. Ce tableau rappelle la description des effets de la peste d'Athènes qui termine le poëme de Lucrèce. La langue latine était tellement familière à Páez de Ribera, qu'il lui arrivait de commencer une chanson en espagnol et de la terminer en latin sans changer les conditions du mètre qu'il avait d'abord adopté. Ce qui domine chez lui, c'est une inspiration toute personnelle, que la misère aiguillonne, et qui s'élève sous cette rude influence à des accents d'une force et d'une élévation singulières, comme on en peut juger par les vers suivans fidèlement traduits:

«La misère brûle sans flamme l'âme et le corps, et change en folie la raison..... J'ai traversé tout seul des montagnes désertes et escarpées; sans voiles ni avirons, j'ai bravé sur des flots inconnus les orages de la mer; j'ai subi les tourments de la maladie et de l'exil; j'ai eu de puissants ennemis; j'ai été dans le monde victime des plus amères passions; j'ai affronté des craintes et des périls; j'ai été assail-

li par des assassins; je me suis vu parfois en butte à la colère des peuples et des rois; j'ai été déchiré par la calomnie: eh bien! avec tout cela, je n'ai jamais ressenti les souffrances mortelles que m'ont fait éprouver les *angoisses* de la pauvreté» (littéralement: *la rage de la pauvreté*).

Ce n'est pas tout. Dans les différentes productions inspirées à Ruy Páez par les douloureuses épreuves qu'il eut à traverser, on rencontre souvent des traces d'une émotion aussi puissante et plus amère encore. Dégoût de la vie, misanthropie ardente, aucun des traits sombres qui caractérisent les âmes désenchantées de nos jours ne manque, on le voit, à ces troubadours, qui se plaisent à rappeler le néant de la vie mortelle. Quelque chose d'essentiel distingue pourtant ces Byrons du Moyen-âge. Qu'ils raillent ou qu'ils maudissent, nulle ombre d'impiété volontaire ne se mêle à leurs plaintes ou à leurs satires. Ils doutent des hommes, jamais de Dieu; ils sont toujours les enfants soumis de leurs croyances au sein même des audaces quelquefois anarchiques de leur temps ou de leur génie. C'est précisément ce mélange de la penssée libre et de la foi sincère qui cons-

titue leur originalité et les rattache à leur époque. L'archiprêtre de Hita, ce railleur impitoyable du clergé, écrit des vers ascétiques que le plus austère cénobite n'aurait pas désavoués; Villasandino, le courtisan dissipé, l'homme sans scrupules et sans dignité, laisse un hymne en l'honneur de la vierge Marie dont il a pu dire «qu'à cause de cet hymne il serait préservé de l'enfer»; Páez de Ribera enfin, si impétueux et si peu résigné, tourne ses yeux vers le ciel au milieu de son désespoir, et fait une confession poétique de ses péchés dont l'humilité insolite étonne même ses contemporains.

FRAY DIEGO DE VALENCIA

Les contrastes abondent d'ailleurs dans cette curieuse mêlée des poëtes du Moyen-âge. A côté de ceux qui ne savent que chanter la douleur, il en vient d'autres qui ne voient de la vie que le côté brillant et joyeux. Le *Cancionero* contient quelques poésies du théologien fray Diego de Valencia, qui poussa la galanterie jusqu'à la licence. Avant la publication du *Cancionero de Baena*, on savait uniquement sur fray Diego qu'il fit, d'après les ordres du con-

nétable Álvaro de Luna, une traduction castillane du livre français d'Honoré Bonet, *l'Arbre des batailles*. On ne connaît aucune particularité de sa vie; mais on peut étudier, dans l'antithèse monstrueuse qui ressort de ses œuvres poétiques, le caractère d'une époque si féconde en étranges contrastes. Ce détracteur obscène de la courtisane Teresa, ce défenseur d'une autre courtisane connue sous le sobriquet de la *Cortabota*, si bien instruit des turpitudes du libertinage (1), et amoureux de plusieurs belles (2), n'était point, malgré tout cela, ni un esprit fort ni un moine grossier; c'était un savant docteur en théologie, admiré pour la vaste étendue de ses connaissances, et qui a laissé dans ce même *Cancionero* des traces d'un zèle orthodoxe, ainsi que d'un esprit juste et élevé. Baena dit de lui que « c'était un

(1) Il est curieux de remarquer la classification que fray Diego fait de la profession des courtisanes. Il les divise en *mundaria*, *focaria*, *andariega*, *comunal*, *costumera:* nuances dont la complète appréciation échappe à notre corruption moderne. — La Cortabota parait indignée, non de ce qu'on l'appelle *courtisane*, elle ne s'en défend pas, mais de ce qu'on la qualifie de *costumera*.

(2) Baena ne cite pas moins de quatre ou cinq femmes dont fray Diego était très épris (*muy enamorado*).

grand lettré, un maître éminent dans tous les arts libéraux, comme aussi un grand physicien, astrologue et mécanicien, à tel point qu'il n'y eut de son temps aucun homme aussi profond que lui dans les sciences». A côté des élans érotiques, il prêche la plus pure morale, et il dit avec beaucoup d'onction que le bonheur «ne dépend que des bonnes mœurs». Il montre même parfois une dévotion fervente et sincère, et quand it s'élève aux régions théologiques, il sait prendre un ton sévère d'autorité qui révèle le docteur grave et savant.

La question de la prescience divine est, selon lui, «non une plaie du cœur, ainsi que l'avait appelée Talavera, mais un abîme de confusion où beaucoup d'hommes périssent entraînés par leur folle audace». Quoique partisan dévoué de l'école scolastique, il n'aimait pas les subtilités; il qualifie de *simples*, avec une sorte de pitié, les gens qui se plaisent dans le doute, bien différent en cela de la plupart de nos penseurs modernes, qui considèrent la maladie du scepticisme comme un symptôme d'élévation intellectuelle.

Fray Diego cultivait aussi le genre philosophique, qui était alors en vogue. Il déploie,

sans s'en douter, une certaine inspiration démocratique dans la pièce qu'il adresse à Gonzalo López de Guayanes en lui demandant: «Qu'est-ce qui constitue un noble?» (1). Il porte l'indépendance de son esprit jusqu'à médire ouvertement de la cour (2).

La valeur littéraire des vers de fray Diego est peu considérable. Bien qu'il ne soit pas atteint, comme tant d'autres, de la manie d'érudition qui règne à la fin du Moyen-âge, on s'aperçoit qu'il est instruit et qu'il est familiarisé avec les langues latine et hébraïque. Son talent poétique, qui manque d'élévation, était flexible et facile. Il s'est essayé dans tous les genres, mais c'est surtout comme poëte éroti-

---

(1)

¿Por qué son los fidalgos?

Pág. 538.

(2) Voici la première strophe d'une de ses complaintes où, selon Baena, lui-même le déclare, fray Diego fronde et le palais et ceux qui l'habitent (*profasando del palacio et de los que en él viven*).

Porque veo que se mueve
la grant rrueda del Palaçio
muy á priesa, syn espacio,
e non fas curso cual deve.....

«Je m'aperçois que la grande sphère du palais tourne trop vite et sans mesure, et qu'elle ne suit pas son cours comme elle le doit.»

que ou burlesque qu'il a mérité l'attention de ses contemporains.

Sa versification est fade et traînante dans la haute poésie; mais dans le genre amoureux ou burlesque il a laissé des traces d'une souplesse et d'une fraicheur remarquables (1).

PERO GONZÁLEZ DE USEDA

A côté des poëtes dont le *Cancionero* ne fait que confirmer la notoriété littéraire, il en est de complètement inconnus que ce précieux recueil nous révèle: tel est Pero González de Useda. L'épigraphe de Baena nous apprend qu'il était fils d'un noble chevalier de Cordoue, et

---

(1) Dans une chanson adressée à une jeune fille qu'il représente sous l'emblème d'un riant jardin, on trouve cette strophe si gentiment versifiée:

« La entrada de aquel vergel
á mí siempre fué defesa;
mas, amigos, non me pesa
por saber cuanto es en él.
Es más dulce que la miel
el rocío que dél mana,
y toda tristeza sana
el placer que sale dél. »

De ce couplet à la *décima* inventée par Espinel, il n'y a vraiment qu'un pas.

qu'il cultivait les doctrines du célèbre majorquin Raymond Lulle. On est fondé à croire que González de Useda s'adonnait particulièrement aux élucubrations philosophiques; il passait pour un savant (1). Baena parle de lui comme d'un poëte déjà ancien, et il est évident qu'il n'existait plus à l'époque de la compilation du *Cancionero*. Il est donc permis de conjecturer que González de Useda écrivait vers la fin du XIVe siècle, ou vers les premières années du suivant. Il ne nous est parvenu que deux productions de ce troubadour; elles portent l'empreinte de l'originalité et du talent. La plus remarquable sort du cadre où se renfermait d'ordinaire cette poésie si subtilement naturelle et si prétentieusement philosophique de la cour de Castille. L'auteur raconte à un ami les vicissitudes chimériques qu'il traverse dans les hallucinations d'un songe. Il se croit d'abord voyageur et visite la Hongrie, l'Égypte; ensuite savant, il fréquente les docteurs de Bologne; puis négociant flamand, il amasse à Séville une

(1) « Desires que *en su tiempo fiso* el discreto varon Pero Gonçales de Useda, el cual *era* ome muy sabio », etc. (Pag. 402.)

immense fortune. Encore mal satisfait, il se fait pèlerin, ermite, et devient pape; il veut prendre rang parmi les nobles, et le voilà comte; il rêve les émotions de la guerre, et il est général victorieux, plus tard, astrologue et alchimiste, il fait de l'or; amiral, il asservit les mers; empereur et législateur, il voit les rois à ses pieds; élégant et beau cavalier enfin, il gagne le cœur de toutes les belles. Mais bientôt le poëte se réveille, et il retombe triste et soucieux dans les anxiétés de la vie réelle. Nous ne savons si Useda a eu l'intention de tracer l'image de l'instabilité et du néant des désirs humains: toujours est-il que ses vers révèlent une imagination riche et mobile.

GOMES PERES PATIÑO

Un autre de ces poëtes qui seraient totalement inconnus sans le *Cancionero de Baena*, c'est Gomes Peres Patiño. Il appartenait à la maison de l'évêque de Burgos, et écrivait vers 1416. Ses poëmes se distinguent par deux caractères: l'opportunité et le bon goût avec lesquels l'auteur intercale dans ses vers les pro-

verbes usuels ou ceux qu'il formule lui-même; la supériorité incontestable dont il fait preuve dans le maniement de la langue castillane, encore inculte et indéterminée. Sous ce dernier rapport, il surpasse tous ses contemporains. Voyez plutôt ces deux strophes d'une des pièces qu'il adressa à doña Leonor López de Córdoba, pour la consoler d'avoir perdu la faveur de la reine Catherine. Grâce, style, naturel, souplesse, tout est ici remarquable, tout fait oublier l'époque à laquelle ces vers appartiennent. On croit lire des vers du XVIe siècle (1).

« J'ai déjà vu de grandes infortunes succéder à de grandes félicités: après la nuit sombre, j'ai vu l'éclat du jour; après les nuées de l'orage,

---

(1)

Tiempo viene de reir,
tiempo viene de llorar,
otro viene para dar,
el otro para pedir.
Un tiempo tras otro viene;
mas el que buen seso tiene,
sabe los tiempos seguir.
Ya yo vi mucho placer
despues de mucha tristura,
é pasada noche escura,
yo vi el dia esclareçer,
é despues de grand nublado
tornar dia serenado,
é vi al pobre rico ser, etc.

j'ai vu le ciel redevenir serein; j'ai vu le pauvre parvenir à la richesse.

»Un temps amène le rire, un autre temps amène les larmes; aujourd'hui on peut donner, demain il faut demander. Les temps se suivent sans se ressembler; mais le sage doit savoir toujours s'y conformer.»

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, SEIGNEUR DE BATRES

Baena n'a pas négligé de faire une place dans son *Cancionero* au célèbre écrivain qui a donné son nom à la *Chronique de Jean II*, dont il n'est pas le seul auteur, et qui, dans ses *Generaciones y Semblanzas*, galerie de portraits politiques du temps, a su allier un esprit mâle et réfléchi à une touche hardie et concise: nous voulons parler de Fernán Pérez de Guzmán, seigneur de Batres. On ignore l'année de sa naissance, on sait seulement par la *Chronique de Jean II* que, déjà en 1421, il fut envoyé en ambassade par l'infant don Enrique près de la reine d'Aragon. Soldat intrépide et illustre chevalier, il participa aux intérêts, aux passions, aux intrigues politiques. Tourmenté par les tiraillemens des partis et par de poignants mé-

comptes personnels, il chercha dans les lettres l'adoucissement et l'épanchement de ses soucis. Il était fils d'une sœur du chancelier-chroniqueur Ayala, et entretenait d'actifs rapports littéraires avec son parent le marquis de Santillana, le savant évêque Pablo de Santa María, et d'autres notabilités littéraires de l'époque. Quoique le talent du poëte fût chez lui bien au-dessous de l'habileté du prosateur, le seigneur de Batres composa plusieurs poëmes et un grand nombre de pièces lyriques, qui se trouvent éparses dans le *Cancionero de Baena*, dans celui de Llavia, imprimé vers 1483, dans le *Cancionero general de Castilla* (1511), et dans quelques autres ouvrages publiés postérieurement. La foi chrétienne, l'amour, la philosophie, voilà les trois sources où il puisait ses inspirations. Cependant, il faut le dire, ces inspirations ne s'élèvent jamais bien haut; chez lui la pensée, domine le sentiment, tandis que dans ses *portraits* il trouve des réflexions touchantes, naïves et fortes (1), il perd toute

(1) Voici un exemple d'austère indépendance bien remarquable dans un courtisan Fernán Pérez de Guzmán dit dans le portrait de don Gonzalo Núñez de Guzman: « Les rois ne songent guère à récompenser qui les

l'énergie de son imagination quand il cherche à traduire ses rêves de poëte. Alors concision, vigueur, talent descriptif, tout s'évanouit. Le seigneur de Batres n'est poëte qu'en prose. Parmi les pièces de Fernán Pérez que renferme le *Cancionero de Baena*, une seule mérite d'être remarquée: c'est la petite chanson *El gentil niño Narciso*, trop vantée assurément, mais qui ne manque ni de grâce ni de charme. Il est curieux de rencontrer des accens si suaves sous la plume d'un homme d'intrigue et de combat.

GARCI FERRANDES DE JERENA

A côté de Fernán Pérez, Garci Ferrandes de Jerena, qui écrivait pendant les règnes de Henri III et de Jean II, nous offre un type saillant de ces natures inquiètes et rebelles, jouets misérables des passions les plus effrénées. Sa vie est un tissu de mauvaises actions, de retours vertueux, de récidives, de scandales de tout

---

sert le mieux, ou qui agit le plus droitement, mais celui qui se plie davantage à leur volonté et à leurs fantaisies. »

genre. Ce sont les alternatives incessantes d'un caractère aventureux et d'une conscience troublée. Après une jeunesse probablement très orageuse, il eut le courage, bien grand à cette époque, d'épouser une jongleuse de race maure, déjà baptisée, d'une beauté éclatante, et qu'il croyait très riche. Ce mariage lui fit perdre la protection du roi..... et il se trouva que sa femme était pauvre! Jerena supporta vaillamment d'abord cette double déception; mais il finit par se lasser du mariage, et se fit ermite. Comme tous les esprits changeants et passionnés, Jerena subissait fortement les impressions sous lesquelles il se trouvait. Il crut entrer sincèrement dans une voie de calme et de repentir. Les chansons mystiques qu'il composa à cette époque sont empreintes d'une ferveur qu'on ne simule point, bien que Baena paraisse douter de la sincérité du poëte. Par malheur, il est des natures mobiles qui se refuseront toujours à la persévérance et à la résignation. Un beau jour, Jerena s'embarque avec sa femme et ses enfants; il part dans le dessein d'accomplir le pèlerinage de Jérusalem.....; mais le navire touche à Malaga, qui était encore sous la domination mahométane, en Jerena, au lieu de conti-

nuer son saint voyage, s'arrête dans cette ville pendant quelque temps, passe ensuite à Grenade, devient renégat, séduit une sœur de sa femme, et après treize ans d'absence, retourne en Castille. Là il reprend la religion chrétienne, et meurt pauvre, abattu, dévoré de remords, accablé même, s'il faut en croire Baena, du mépris de ses contemporains.

PERO FERRUS

Bien que figurant dans le *Cancionero* tout près de Jerena et au milieu du groupe des poëtes du xve siècle, Pero Ferrus appartient à une époque plus ancienne que celle où se produisirent la plupart de ces troubadours. Il ne serait pas très hasardeux de supposer qu'il écrivit sous le règne de Pierre-le-Cruel. Ce précurseur des poëtes de la Renaissance espagnole est un brillant et spirituel versificateur. Il n'est pas sans intérêt de voir la langue castillane, trop jeune et trop incertaine encore, se modeler hardiment sous sa main. Ferrus est en cela bien supérieur à un grand nombre des troubadours qui écrivirent après lui. La pièce qu'il fit contre

trois rabbins d'Alcala qui avaient leur synagogue auprès de sa chambre et l'empêchaient de dormir par les leurs chants depuis le point du jour, est vraiment piquante (1). La mort du roi Henri II (1379) lui inspira d'assez nobles accents; mais la composition la plus originale que nous ayons de lui, c'est celle qu'il adressa au chancelier Ayala. Ce fameux chroniqueur s'étant plaint apparemment du climat variable des montagnes de la Navarre, Ferrus s'évertue à lui faire honte de sa mollesse, et il passe en revue les grands hommes qui ont bravé la bise, les neiges et les temps d'orage. Voici quelques passages de ce spirituel poëme:

«Alexandre, dont le génie asservit le monde, ne se laissa intimider par la bise pas plus que par les rires et les plaisirs. La crainte du nord-ouest n'inspira jamais à Scipion un seul acte dont il eû à se repentir (2).

---

(1) Cette pièce commence par quatre vers octosyllabes d'une structure parfaite:

Con tristesa é con enojos
que tengo de mi fortuna,
non pueden dormir mis ojos
de veynte noches la una.....

(2)

Alyxandre que conquiso
todo el mundo por esfuerzo,

»Annibal aurait-il réalisé la conquête des Espagnes, franchi les Alpes, assiégé Rome, triomphé dans les batailles, s'il eût ainsi redouté la grêle ou la neige?

»Josué, Abdar, Gédéon, chefs des Hébreux; Judas, avec les Machabées, le roi David, Absalon, tout Juifs qu'ils étaient, n'ont jamais été arrêtés dans leurs exploits par les frimas.

»Et si le fameux Cid avait eu peur des averses, aurait-il vaincu un si grand nombre de comtes et de rois? Aurait-il conquis Valence, qui lui fut plus soumise qu'elle ne l'avait jamais été au calife Walid?»

EL ARCEDIANO DE TORO

C'est encore parmi les plus anciens poëtes dont Baena ait recueilli les chants qu'il faut classer l'archidiacre de Toro. Il appartient vraisemblablement, ainsi que Ferrus, au règne de Pierre-le-Cruel, qui monta sur le trône en 1350. Ses vers, écrits en dialecte galicien, dont plu-

---

non ovo miedo del cierzo
mas que del plaser é ryso;
e nin fyso Çypÿon (*Scipion*),
por miedo de rregañon (*nord-ouest*),
cosa de que fué rrepiso (*repentis*), etc.

sieurs troubadours castillans se servaient par une espèce de mode (tradition encore subsistante de l'école galaico-portugaise), se distinguent par la suavité de la pensée et de l'expression. La ballade où il fait ses *adieux* au monde respire la plus délicate mélancolie. Il ne faut pas cependant se laisser prendre à cette apparence de vérité. Quand il poussait ce dernier gémissement d'un cœur qui s'arrache du monde à regret (1), l'archidiacre de Toro jouissait probablement d'une santé parfaite. La ruse du poëte est dévoilée dans la pièce n° 315, qui est une *desfecha* (sorte de commentaire) des *Adieux*. L'archidiacre y déclare qu'il a l'intention de s'exiler du monde, parce que sa passion est malheureuse. Ce poëte avait d'ailleurs une prédilection pour ce thème de l'approche de la mort. Il l'appliquait même aux sujets plaisants, comme l'atteste son *Testament*, pièce bizarre où se trouvent confondus retours de conscience, pensées religieuses, tendresses d'amour et facétieuses saillies. Au surplus, l'image d'une mort prochaine était une

(1) M. E. Laboulaye croiyait entendre dans cette plainte *le soupir d'un mourant*. (*Journal des Débats*, 18 avril, 1852.)

des fictions favorites du temps. Les deux ouvrages principaux de Villon sont deux *testaments*. Voici quelques couplets des *Adieux* de l'archidiacre:

«Adieu l'amour, adieu le roi que j'ai servi fidèlement, adieu la reine que j'ai chantée et révérée!

»Jamais on ne m'entendra plus glorifier l'amour: les amants ne me verront plus aimer une femme (1).

---

(1)

«A Deus, amor; á Deus, el rey
que eu ben serví;
A Deus, la reina á quem loey
é obedescí.

Iamays de mí non oyerán
amor loar,
nin amadores me verán
muller amar.....

A Deus cuantos ben amaron
é amarán;
A Deus cuantos ben falaron
é falarán.....

A Deus amigos, señores,
que muito amé;
A Deus os trovadores
con quen trové.....

A Deus mundo engañador,
que eu ya me vo
para Deus, noso Señor,
que me chamó.»

»Adieu, vous tous qui savez aimer et qui connaissez le beau langage.

»Adieu les amis, les seigneurs que j'ai tant aimés. Adieu les troubadours qui ont mêlé leurs chants aux miens.

»Adieu, monde trompeur, je pars vers Dieu, notre Seigneur, qui m'appelle à lui.»

On ne saurait méconnaître qu'il y du charme dans la naiveté concise des expressions, et dans la souplesse des combinaisons symétriques de ces jeux délicats mais savants du sentiment ou de l'esprit.

FERRANT SÁNCHEZ TALAVERA

Parmi les poëtes dont le *Cancionero* nous a conservé les œuvres, se place enfin un des esprits les plus remarquables de l'époque où nous transporte ce recueil: c'est Ferrant Sánchez Talavera. Il est regrettable qu'on ne sache presque rien ni de sa vie ni de son caractère. Tout ce qu'on a pu tirer des renseignements réunis dans le *Cancionero*, c'est que Talavera abandonna la cour, triste et désabusé, pour se retirer à sa commanderie de Villa-rubia dans l'ordre de Calatrava, et que la fortune ne lui souri

pas toujours. Il est donc impossible de mesurer à quel point le germe de ses méditations sceptiques et de ses tendances misanthropiques est l'écho de la pensée publique, ou l'expression de la trempe particulière du caractère et de l'impulsion momentanée d'une imagination souffrante et exaltée. Quoi qu'il en soit, il n'en est pas moins curieux d'étudier les écrits d'un troubadour qui a toujours porté ses idées sur le terrain glissant de la métaphysique théologique, et qui, sans se douter de la portée de son ambition, aspire à sonder d'un regard téméraire la prescience divine, les lois de la Providence, la Trinité, la vie immortelle, ces gouffres où les incertitudes humaines ont été constamment englouties. Quelque force d'abstraction que l'on suppose à l'intelligence, il est incontestable que l'homme doit toujours à son époque la base de ses méditations. Entre les conceptions les plus audacieuses des poëtes et le mouvement général des idées de leur temps, il y a nécessairement un lien plus ou moins mystérieux qu'il est impossible de méconnaître. Sous ce rapport, l'étude de Talavera est d'un grand intérêt.

Encore un peu loin des dernières limites de cette période indécise appelée le Moyen-âge,

que l'on suppose être un temps de croyances aveugles, divinisant la soumission, éclairant idées, mœurs, usages, du flambeau de la foi, l'esprit laïque se jetait quelquefois dans les voies les plus dangereuses de la pensée, et préparait ainsi le levain du scepticisme moderne. Talavera est un des plus libres penseurs de ces temps où la théocratie paraît régner sans ombre et sans partage; mais, remarquons-le bien, son scepticisme n'est pas le scepticisme orgueilleux et fanfaron de nos jours, ayant pour base la haine ou l'impiété: c'est un sentiment humble et triste, né de la spiritualité élevée du catholicisme. Il n'en est pas moins condamnable. Talavera est un esprit préoccupé et chagrin qui, à force de vouloir tout comprendre, s'attriste de son impuissance et tombe dans les écarts d'une raison ulcérée. Il ne se glorifie pas de ses doutes, il ne les regarde point comme des conquêtes de la pensée, il s'en afflige au contraire, et attribue les incertitudes de son esprit à son défaut de science. Il paraît ne pas se douter que l'homme ne touche pas impunément aux mystères de la Providence, et, dans le fait, il n'hésite pas à soumettre la foi au raisonnement, le dévouement à l'analyse.

Parmi les controverses ardues qu'il souleva dans ses *tensons*, une des plus graves est sans doute celle de la prescience divine, proposée au chroniqueur Ayala et à d'autres lettrés de l'époque. Elle eut un grand retentissement (1). Au milieu des incertitudes dont l'esprit de Talavera était tourmenté, rien ne le préoccupait autant que le désir de sonder l'action de la pensée divine sur la destinée humaine. Ce téméraire problème était devenu sa maladie morale, la *plaie de son cœur* (2). Sous prétexte de chercher remède et consolation, il soumet à une polémique hardie la conciliation du libre arbitre avec la prescience divine, ce mystère surhumain devant lequel s'arrêta plus tard, avec une humilité sublime, le génie de Bossuet.

Talavera affronte intrépidement la difficulté; il formule ses doutes avec une grande rigueur de dialectique. «Si Dieu, dit-il, connaît tout ce qui est, tout ce qui a été et tout ce qui sera; s'il est donné à sa puissance sans bornes de tout

---

(1) Cette controverse mémorable, que Baena appelle *la muy alta é traçendente quistion de preçitos é predestinados*, eut lieu avant 1407, année de la mort d'Ayala.

(2)

Só tormentado de grave dolencia,
ea tengo una llaga en mi coraçon.....

faire ou défaire en un instant, sans le moindre effort; si les élus de Dieu sont ceux à qui il destine le salut, et si sa grâce seule les préserve d'aller en enfer, il s'ensuivrait cette horrible induction, que Dieu est cause du mal, car il fait naître les hommes sachant que la perdition les attend (1).»

Talavera ajoute qu'ayant consulté des savants au sujet de cette effrayante conséquence, ils lui ont dit que «Dieu voit le mal sans l'approuver» (2), et qu'il a donné à l'homme la volonté et le jugement, afin que chacun ait en soi la liberté de ses actions et par conséquent la puissance de se perdre ou de se sauver.

Malgré la salutaire clarté de cette explication, Talavera n'est pas convaincu. On devine qu'il est obsédé par le fantôme formidable de la prédestination, qu'il ne comprend pas bien le dogme de la grâce, et que l'idée du libre arbitre s'efface dans son esprit devant l'image d'une Providence tellement étroite, qu'elle est près de se confondre avec la fatalité païenne. On le croirait un élève du jansénisme de Port-Royal.

---

(1) C'est exactement le raisonnement de Bayle, qui fut prôné si fort par les incrédules du XVIIIe siècle.

(2) «Que aunque es sabidor, non es plazentero.»

Sept troubadours répondirent au *tenson* de Talavera:

Le chancelier Pero López de Ayala.
Fray Diego de Valencia.
Fray Alfonso de Medina.
Micer Francisco Imperial.
Le maure Maître Mahomat-el-Xartossi.
García Álvarez de Alarcón.
Ferrant Manuel de Lando.

Les trois premiers s'acquittèrent de leur tâche d'une manière remarquable. Renfermés dans la foi et le bon sens, ils trouvent les pensées simples et rassurantes de la véritable orthodoxie. Ayala, qui n'était pas théologien, mais qui savait croire et penser, parle ainsi à Talavera:

«Vous m'inspirez la plus grande pitié, ô mon ami, qui aspirez à avoir pleine connaissance des secrets de la Divinité. Elle s'est réservé ces secrets, ils sont au-dessus de la portée humaine. L'homme mortel et misérable qui s'évertue à pénétrer les jugements et les mystères de Dieu tombe dans une bien grande erreur..... Sur la plaie du doute qui vous ronge, versez le baume de la foi; vous calmerez ainsi vos douleurs, vous recouvrerez la joie.»

Ne voit-on pas ici l'admirable uniformité de l'inspiration chrétienne? Deux siècles plus tard, Bossuet, ce grand homme, évocation étonnante des pères de l'Église et des prophètes hébreux, s'occupe du libre arbitre et de la prescience divine, et, dans son attachement pour les vieilles doctrines du dogme comme dans la noble simplicité de ses paroles, il se rencontre avec Ayala. Pour Bossuet, qui voit constamment la main de Dieu dans tout ce qui s'opère ici-bas, la *providence* et la *prescience* sont inséparables, comme le sont toujours les causes et leurs effets. «Les actions de notre liberté, dit-il, sont comprises dans les décrets de la divine Providence (1).» La *providence* et la *prescience*, inhérentes à la suprême puissance aussi bien que le *libre arbitre*, sans lequel il n'y aurait pour l'homme ni bien, ni mal, ni volonté, ni conscience, sont, selon Bossuet «des vérités évidentes par la seule raison naturelle»; mais quand il s'agit de les concilier entre elles, il juge cette prétention aussi téméraire que stérile. Il aperçoit soudain, avec la soumission du chrétien, le néant de toute chose mortelle, et,

(1) Bossuet, *Traité du libre arbitre*, chap. III.

mesurant l'abîme infini qui sépare la pensée humaine de la pensée divine, il prononce, comme Ayala, l'incompétence des créatures humaines, qui *dorment leur sommeil*, pour scruter les secrets du ciel.

C'est dans cette même source si pure de la vieille orthodoxie et de l'humilité chrétienne que puisèrent leurs réflexions les théologiens fray Diego et fray Alonso. Fray Diego dit que cette matière de la prédestination «n'est pas une plaie, mais un gouffre de confusion où beaucoup de gens périssent entraînés par leur folle audace». Il tend surtout à montrer dans la liberté humaine le mérite des bonnes œuvres, le choix des antions, le jugement du sens moral. «Le libre arbitre ne fut pas accordé à l'homme pour amoindrir la puissance de Dieu, mais uniquement afin qu'il pût se bien conduire, repoussant le mal et choissant le bien (1).»

La composition de fray Alfonso de Medina est la plus ingénieuse parmi celles qu'a inspi-

---

(1)

«Que libre alvedrio non fué dado al ombre
para que amenguase á Dios su poder,
sinon solamente porque mejor obre,
y, el mal desechado, el bien escoger.»

rées cette controverse. Fray Alonso vise principalement à prouver par le libre arbitre l'équité de Dieu: il expose ses pensées avec une lucidité bien rare à cette époque, et on reconnaît aisément un argumentateur disert des cloîtres. Tout en traitant la question en vrai théologien, il se sert d'exemples à la fois simples et élevés: «Dieu connaît, dit-il, avec certitude toutes les choses; mais il ne les écarte pas de leur voie naturelle, et ne rend pas nécessaire ce qui est contingent.... La grâce divine sonne à la porte des consciences; si cette porte s'ouvre, elle y entrera de tout son gré.» Pour montrer que l'homme doit s'en prendre à soi-même des conséquences de sa conduite, il emploie cette naïve et expressive métaphore: «Si tu ouvres ta fenêtre, le soleil entrera certainement dans ta maison pour l'éclairer; si tu refuses de l'ouvrir, ta maison demeurera dans les tenèbres; mais auras-tu pour cela le droit d'en accuser le soleil?» (1).

---

(1) Si la ventana abres, cierto entrará
en la casa para la alumbrar;
y non là quieres, escura estará;
non es por esto el sol de culpar.»

Talavera ne résista pas à tant d'évidence. Contrairement à l'éternel usage des controverses humaines où chacun s'opiniâtre davantage dans ses jugements, il se reconnut vaincu; pour comble de bonne volonté, il fit lui-même à sa question une huitième réponse, espèce d'épilogue où il résuma les saintes doctrines exposées dans le cours de la discussion. Ainsi se termina cette célèbre lutte, témoignage extraordinaire du caractère de cette époque bizarre, qui possédait le secret d'allier ainsi le doute à la foi, la discussion à l'autorité.

Nous ne suivrons pas Talavera dans son remarquable tenson sur *la Justice divine*, et encore moins dans celui sur *la Trinité*. Malgré la liberté du temps, la manie incorrigible de Talavera d'empiéter sur le domaine de la théologie commençait à provoquer de sérieuses objections: cette manie lui attira une réprimande ironique de fray Diego, qui lui dit dans une de ses réponses: «Écartez-vous de la théologie; c'est une matière autrement profonde que la poésie.»

Rentré en lui-même et convaincu que plus on veut scruter la pensée divine, plus elle apparaît haute et impénétrable, Talavera r

nonça aux sujets théologiques (1); mais, son esprit le portant toujours vers les idées graves, il se lança à pleines voiles dans la poésie mélancolique; c'était sa vocation, il y réussit. Il nous a laissé une espèce d'élégie—*A la mort du chevalier Ruy Diaz de Mendoza* (2),—laquelle, sans compter les beautés qu'elle renferme, est très intéressante, parce qu'on peut la considérer à bon droit comme le modèle des admirables *Coplas* du poëte Jorge Manrique sur la mort de son père, écrites quelques années plus tard. M. Ticknor fait un magnifique éloge de la pièce célèbre de Jorge Manrique.

En effet, on ne saurait trouver, à une pareille époque (1476), rien qui puisse être comparé à cette élégie de Talavera pour le naturel et le sentiment, aussi bien que pour la noblesse du style et la fermeté de la versification. Les vers

---

(1)

« Non escodriñes las obras de Dios,
que cuanto más dél quisieres saber,
tanto más alto verás su poder. »

(2) Dans une des notes du *Cancionero de Baena*, on conjecture, d'après un calcul de dates assez problématique, que cette pièce n'est pas de Talavera: elle a tellement le caractère de sa poésie et de son style, que nous ne saurions nous résoudre à croire que Baena, qui la lui attribue, se soit mépris cette fois.

n'ont pas le sentiment intime et personnel de la piété filiale, qui repand tant de charme sur les *Coplas* de Jorge Manrique. Son point de vue est plus vague, mais c'est le même accent de tristesse, la même effusion d'amertume, le même tour de pensée, le même coup d'œil découragé sur l'instabilité des choses humaines. Si Talavera, avec son langage informe et avec sa versification traînante et incertaine, n'est pas à comparer à Jorge Manrique, qui devance son époque par le maniement de l'idiome et parvient presque au sublime par le naturel et l'analyse, il n'en est pas moins vrai que, sans trop se hasarder, on peut croire que ses poésies ont contribué à donner l'élan à l'inspiration élégiaque des *Coplas*.

On peut citer la strophe qui commence :

«¿É qué se fisieron los Emperadores
é Papas é Reyes é grandes Perlados.....»
.....

et puis ces vers où le ton est si élevé:

«Pues ¿do los imperios, é do los poderes,
é reinos é rentas é los señorios?
¿á do los orgullos, las famas, los brios,
á do las empresas, á do los traheres?
¿á do las ciëncias, á do los saberes,
á do los maestros de la poëtria,

á do los rimares de grant maëstria,
á do los cantares, á do los tañeres?
¿Á do los tesoros, vasallos, sirvientes,
á do los firmalles (*agrafes*) é piedras preciosas,
á donde el aljófar, posadas costosas,
á donde el algalia, las aguas olientes,
á do paños de oro, cadenas lucientes?
.....
¿Á do los convites, cenas é ayantares,
á donde las justas, á do los torneos,
á do nuevos trajes?.....
¿Á donde las artes de los danzadores,
á do los comeres, á do los manjares,
á do la franquesa, á do el esplendor,
á donde los risos, á donde el placer,
á do menestriles (*musiciens*), á do los juglares?»
.....

Qui ne reconnait pas dans ces lamentations; qui font entrevoir la vie voluptueuse des sybarites du temps, une des sources primordiales de la belle et fameuse élégie de Jorge Manrique à la mort de son père; laquelle, par la sobriété, le sentiment, la philosophique mélancolie et le charme rhythmique, est une pièce exceptionnelle dans la poésie de ce temps-là, que Lope de Vega jugeait digne d'être écrite en lettres d'or. Voici quelques strophes:

.....
«¿Qué se hizo el Rey Don Juan?
Los Infantes de Aragon,
¿qué se hicieron?

¿Qué fué de tanto galan?
¿Qué fué de tanta invencion
como trajeron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras,
¿fueron sino devaneos?
¿qué fueron sino verduras
de las eras?,
¿Qué se hizieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañian?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traian? (1).»

.....

(1) Villon, contemporain de Jorge Manrique, écrivait ces vers:

«Où sont les gracieux gallans
que je suivoye au temps jadis,
si bien chantans, si bien parlans,
si plaisans en faicts et en dicts?»

.....

Il y a une certaine analogie entre ces vers et ceux du poëte castillan, que Villon ne connaissait pas. Ce n'est pas une simple coïncidence du hasard. Une masse d'idées et de sentiments assez semblables planait sur toute la société européenne.

II

Nous venons de faire connaître quelques-uns des principaux représentants de la poésie espagnole de la fin du Moyen-âge, telle que nous la montre du moins le *Cancionero de Baena.*

Nous ne joindrons pas aux études précédentes celles de Macías et de Rodríguez del Padrón, qui, avec Garci-Sánchez de Badajoz, constituent ce triumvirat poétique de l'amour exalté et malheureux, qui frappa fortement les imaginations romanesques du xve siècle (1). Nous ne nous occuperons non plus du fameux Juan de Mena, talent austère et élevé, généralement mal apprécié, dont il n'y a dans le *Cancionero de Baena* qu'une seule pièce insi-

---

(1) *Macías*, surnommé *el enamorado*, prototype de l'amour platonique, chantait un jour une de ses ballades extatiques dans une prison où sa passion l'avait conduit. L'époux de la dame qui était l'objet de ces vers, dans un paroxisme de jalousie, lança sa javeline au poëte à travers les barreaux, et le malheureux Macías expira, le nom de sa belle sur les lèvres.

Johan Rodríguez del Padrón, dont la vie fut un véritable roman, a laissé dans ses vers les traces d'une pro-

gnificante.—Ils sont trop connus, et appartiennent plutôt à la période poétique postérieure à celle de ce recueil.

Les types que nous avons tâché d'esquisser suffisent à donner une idée des caractères de cette génération de poëtes sans vraie poésie, dont l'étude est néanmoins si intéressante pour l'histoire des arts, des idiomes et de la civilisation des peuples de l'Europe occidentale. C'est en nous attachant à ces caractères généraux, et abstraction faite des individualités, que nous voudrions essayer maintenant de mesurer la valeur réelle de cette poésie.

Malgré les lueurs de passion, malgré l'élévation des idées et à travers la vivacité de quelques saillies, le tour souvent pittoresque des images, il est aisé de s'apercevoir que la poésie des troubadours du *Cancionero* manque de

---

fonde sensibilité. Poussé par une passion infortunée, il s'exila de son pays, et courut à Jérusalem se faire religieux du Saint Sépulcre, afin d'apaiser les orages de son cœur dans le silence du cloître et dans les consolations de la prière.

Garci Sánchez de Badajoz écrivit *Lamentaciones de amores*, et autres poésies tendres et mélancoliques. Une cousine de ce troubadour lui inspira une si violente passion, qu'il en perdit la raison, et bientôt après la vie.

spontanéité et de grandeur; l'art y domine l'inspiration. Pour les troubadours penseurs, la strophe n'est qu'un instrument d'argumentation scolastique; les sentiments s'effacent sous les idées; leur muse ne chante pas, elle raisonne. Pour les troubadours légers, la poésie n'est qu'une sorte de filigrane métrique où tout est sacrifié à l'art des vers, qui pour cela même fait de rapides progrès. L'idiome acquiert dans ces escarmouches frivoles de l'esprit plus de souplesse et plus de force; mais le cœur, l'imagination, ces deux grands leviers de la véritable inspiration, ont laissé de trop faibles traces au fond de cette poésie si artificielle dans sa naïveté.

Il est à remarquer que les esprits les moins élevés sont justement ceux qui se sont voués avec le plus d'ardeur et d'amour aux complications du mètre et de la rime. Baena, par exemple, si peu scrupuleux en ce qui touche aux questions morales, est un juge inexorable quand il faut discuter les frivolités de la forme. Le grand raffinement de l'art était alors de multiplier à l'infini les combinaisons savantes de la versification. Il ne fallait pas, pour réussir en pareil jeu, une bien rare portée d'esprit.

Villasandino, qui était le prince des versificateurs et qui se trouvait initié à toutes les finesses du métier, mentionne, dans quelques vers où il accuse Lando de s'être servi de l'*art commun*, une partie des différents genres de composition qui constituaient l'art qu'on appelait *maestria mayor*, ou de *alta calenda*. Ces vers ne sont plus pour nous qu'un étrange et inintelligible jargon. Baena se montre d'une sévérité impitoyable à l'égard des artifices du style et des caprices du mètre. «Son art n'est pas assez subtil; il est trop simple», s'écrie-t-il dédaigneusement à propos d'une pièce de Vélez de Guevara sur la mort d'Henri III, écrite en vers croisés, ce qui dans un sujet sérieux était déjà, il nous semble, d'un artifice suffisant.

Baena a eu soin de faire entrer dans le *Cancionero* toutes ses productions; il eût pu en faire grâce à la postérité. Auteur lui-même de cette anthologie, il lui est impossible d'accompagner ses propres vers des remarques critiques dont il est si prodigue envers les autres, «par la raison toute simple, dit-il ingénuement, qu'il ne peut pas s'encenser lui-même» (1). Mal-

(1) «Non es rrasonable nin conveniente cosa de las l alabar nin loar.» (Page 422.)

gré cette louable intention, il s'admire tellement qu'il lui échappe de donner quelques éloges à une ou deux de ses pièces.

Nous devons croire qu'il aura choisi pour cela de préférence le genre de mérite qu'il prisait au plus éminent degré. En effet, émotion, grâce, force, élan de l'imagination, il ne paraît point soupçonner que ce soient là des conditions importantes de la poésie. Quand il a rempli consciencieusement certaines conditions matérielles, il croit avoir atteint au plus haut degré de perfection auquel il soit permis à un poëte d'aspirer; aussi se livre-t-il aux plus folles combinaisons, aux procédés métriques les plus extravagants. Il porte jusqu'à l'absurde le luxe des consonnances et les enlacemens de la rime. Les vers rimés entre eux ne suffisant plus aux effets de fausse harmonie qu'il recherche, il fait rimer les hémistiches, et encore non satisfait de ce redoublement d'échos, il va jusqu'à emboîter quatre rimes dans un seul vers!

Muy dyno vecino del vino muy fino.

Ce n'est pas seulement Baena qui introduit l'exagération dans les combinaisons rhythmiques. Tous les troubadours qui ne traitaient pas

de préférence les sujets graves s'évertuent à multiplier ces jeux des consonnances et font parade de leur richesse et de leur variété. Nous trouvons un exemple de cette manie dans les vers d'un troubadour obscur, Juan García de Vinuesa, qui entasse les rimes au point d'en mettre jusqu'à cinq l'une à côté de l'autre (1).

Nous ne pouvons nous empêcher de sourire aujourd'hui devant ces efforts, qui laissent bien loin derrière eux la science de versification des Provençaux. Cette poésie, toute de mécanisme, nous séduit peu. Ne la méprisons pas cependant. Cet amour passionné de la forme était alors un heureux symptôme de la civilisation renaissante. Les sociétés peu avancées goûtent dans les arts plutôt le côté plastique que les raffinemens intellectuels. D'ailleurs tous ces poëtes n'exagéraient pas: il en était plusieurs qui cadençaient avec goût ces formes sveltes et libres, et savaient trouver dans des jeux fantasques, mais charmants d'harmonie, la véritable musique de la pensée. Le grief sérieux qu'il nous

---

(1)

Fijos en muger *agena;*
que *condena* á grant *pena*,
é *deslena* (égare) la *sirena*.....

est permis d'exprimer contre toute cette poésie savante et symétrique des *cancioneros*, c'est qu'elle fut cause de la dépréciation où tombèrent, au XIVe et au XVe siècle, les *romances*, expression à la fois naïve et forte des sentiments populaires. A côté de la poésie érudite et recherchée des *clercs* et des grands seigneurs, il existait une autre poésie, née vraisemblablement avec la langue elle-même, et qui, accueillie et fêtée d'abord dans les palais et dans les châteaux, en avait été bannie depuis que les lettrés avaient fait prévaloir l'ambitieuse prétention d'élever à l'état de *science* les épanchements du sentiment poétique.

Ces deux poésies étaient ennemies sans être rivales. L'une, artificielle, guindée, érudite, exerçait une suprématie littéraire presque illimitée; l'autre, fière et libre dans la pensée, humble et dédaignée dans la forme, ignorait elle-même sa valeur, et n'aspirait point aux honneurs de la rivalité. La *gaya sciencia*, la *alta maestria*, la poésie érudite en un mot, affichait des prétentions magistrales, mettait sa gloire dans une élaboration ingénieuse ou savante, et se perdait ainsi dans les subtilités du sentiment ou dans les divagations de l'esprit; elle était lyrique et

se nourrissait d'amour, de dévotion, de satire, de philosophie. La poésie du peuple au contraire, spontanée, sans fard et sans orgueil, se souciait peu des délicatesses de la forme; elle dédaignait la rime, et, satisfaite de l'harmonie apréable, mais incomplète des assonnances, elle se livrait tout entière aux souvenirs historiques, aux récits de guerre à la gloire des héros castillans, à la manifestation des sentiments nobles et élevés qui vivaient dans les traditions et dans les instincts populaires.

Au XVIe et au XVe siècles, un abîme séparait la poésie érudite des productions de la muse du peuple. Les troubadours et les rhétoriciens n'avaient pour les récits des chanteurs populaires qu'un profond mépris. Le savant don Enrique de Aragon les passe sous un dédaigneux silence dans son *Arte de trovar ó de la gaya sciencia;* le marquis de Santillana n'est pas moins sévère: «Poëtes infimes, dit-il, sont ceux qui, sans ordre, ni règle, ni mesure, composent ces romances et ces chants qui font un si grand plaisir aux gens de condition basse et servile (1).»

(1) «Infimos son aquellos que, sin ningun orden, regla

Cependant le peuple n'avait pas tort; il était, sans le savoir, grand critique comme il avait été grand poëte. Quel singulier contraste! Ce marquis de Santillana, l'esprit le plus lettré peut-être de son temps, est en cette occasion bien plus mauvais juge que ces gens d'humble condition dont il parle si superbement; tant il est vrai que, pour bien saisir la beauté et la grandeur des œuvres de l'art, il faut être animé de l'esprit qui les a produites, il faut sentir dans son âme l'écho de l'inspiration dont elles sont le reflet. Bien grand eû été l'étonnement du marquis de Santillana, si on avait pu lui dire que la postérité, donnant raison contre lui à ce peuple ignorant, placerait ces *poëtes infimes* bien au-dessus des troubadours savans qu'il estimait si haut.

Un siècle devait encore s'écouler avant que l'on parvînt à soupçonner les trésors de poésie et de gloire nationale renfermés dans les *romances*. Les contemporains de Santillana pensaient entièrement comme lui, et les compilateurs

---

ni cuento, facen estos romances é cantares, de que la gente baja é de servil condicion se alegra. » (*Lettre au Connétable de Portugal.*)

d'anthologies se gardaient bien alors d'accorder une place dans les *cancioneros* à des poésies que l'on croyait dénuées de tout mérite. Dans le recueil de Baena, ainsi que dans presque tous les autres, il n'y a pas de *romances*; c'est par hasard qu'il s'en est glissé un seul dans le *cancionero* de Lope de Stúñiga, compilé en 1448 (1). C'est une rare bonne fortune que de rencontrer un *romance*, tel qu'il fut composé, avec ses erreurs et sa rude naïveté de langage. Aussi nous n'hésitons pas à citer dans son ensemble le poëme dont nous venons de parler. C'est une touchante plainte d'amour que l'on suppose prononcée par la reine d'Aragon, épouse d'Alphonse le Magnanime, que l'a souvent délaissée pour aller disputer le royaume de Naples. On sait que la fidélité conjugale n'était pas le beau côté de ce grand roi. Cependant la reine, qui paraît avoir été une très vertueuse femme, s'en prend uniquement aux projets ambitieux de son mari:

«La reine doña María, la chaste épouse d'Alphonse le Grand, la fille du roi de Castille,

(1) Manuscrit in-folio de la Bibliothèque Nationale de Madrid.

s'était retirée dans le temple..... Elle était vêtue de blanc, et portait une ceinture d'or, un collier de jarres avec un griffon pendant (1), un rosaire dans les mains et une couronne de palmes de la Terre-Sainte.

»Sa prière finie, elle était plongée dans la tristesse, et elle s'écria au milieu de ses sanglots et de ses larmes: Je maudis ma destinée, qui s'acharne ainsi à me tourmenter. Puisque je devais être si malheureuse, mieux eût valu pour moi mourir en naissant. En expirant ainsi une fois pour toujours, je me serais épargné de souffrir mille morts chaque jour, ou bien j'aurais dû mourir au moment où mon époux et mon maître me faisait ses adieux pour s'en aller en Barbarie. Les clairons sonnaient, les équipages se rassemblaient; tous se hâtaient sans pitié pour moi. Ceux-ci hissaient les voiles, ceux-là ramaient; les uns entraient, d'autres sortaient; ici on levait les ancres, là on dénouait les amarres; c'était à qui déchirerait le plus mon cœur et mes entrailles. Le tumulte était si grand, qu'on aurait pu croire que la machine du monde

(1) Ordre de la *jarre* ou du *griffon*, institué par le roi don Fernand d'Aragon.

allait s'écrouler. Qui a jamais souffert une douleur pareille à celle que je ressentais en ce moment? Quand la flotte fit voile avec tout son cortège, je demeurai dans l'isolement d'une veuve désolée; mes facultés étaient éteintes, mon âme m'avait presque abandonnée; en vain je cherchais des consolations; dans ma douleur, j'invoquai la mort; elle n'exauça pas mes prières. Je m'écriai avec des accents courroucés: Sois maudite, Italie, toi qui es la cause de mon malheur! Que t'ai-je fait, reine Jeanne, pour que tu troubles ainsi ma félicité, en me prenant mon mari pour en faire tons fils? (1). Tu m'as fait perdre les joies que j'attendais de ma jeunesse..... O ma mère! tu dois déplorer d'avoir donné le jour à une telle fille! Tu m'as donné pour mari un César pour qui le monde était étroit. Courageux, savant, il n'est pas né pour être commandé, mais pour dominer ceux qui commandent. Le sort, envieux de ce que je jouissais d'un tel bonheur, lui a offert de hautes destinées que son cœur magnanime aimait à réaliser. Il a présenté à ses yeux la nouvelle

(1) L'on sait que la reine Jeanne de Naples, voulant s'assurer un protecteur, adopta Alphonse V d'Aragon.

entreprise du royaume de Sicile, et lui,—obéissant à la planète Mars, déesse de la chevalerie,—a quitté ses domaines et ses royaumes pour conquérir ceux des autres. Malheureuse! je n'ai que vingt-deux ans, et il m'abandonne pour imposer ses lois à l'Italie, pour commander aux plus puissants, pour subjuguer ceux qui semblaient le redouter le moins (1).»

Nous voilà loin des méditations scolastiques, des concetti, des tours de versification. Ici, rien que narration ou sentiment. Tout est vie et mouvement. Quelle force! quel naturel! La malheureuse reine décrit sa douleur avec une

---

(1) Voici un spécimen du texte de ce charmant *romance*:

Retraida estaba la Reyna,
la casta doña Maria,
mujer de Alfonso el Magno,
fija del Rey de Castilla,
en el templo.....
Vestida estaba de blanco,
un parche de oro ceñia,
collar de jarras al cuello
con un grifo que pendia;
pater-noster en sus manos,
corona de palmeria.
Acabada su oracion,
como quien planto fasia,
mucho mas triste que leda,
sosperando asy desia:
«Maldigo la mi fortuna», etc.

vérité que tout l'art des poëtes lettrés ne saurait égaler; elle accuse la reine Jeanne, elle maudit l'Italie, mais avec quel soin délicat elle épargne son mari au milieu de son désespoir! Elle n'ose pas s'avouer qu'il la sacrifie à ses vues de conquête, et, avec ce tact que la nature seule inspire, elle fait l'éloge d'Alphonse comme pour chercher dans la grandeur de son caractère la justification de son ambition.

C'est dans les *romances* qu'il faut étudier la poésie épique des Espagnols au Moyen-âge. Tous les *cancioneros*, si importants d'ailleurs pour connaître la marche des mœurs et des idées, ne valent pas, sous ce rapport, un simple *romance*. Cependant le faux goût qui régnait au xve siècle devint funeste à la poésie populaire. L'imprimerie, introduite en Espagne en 1468, favorisa le triomphe des écrivains lettrés sur les naïfs auteurs des *romances*. C'est un fait bien remarquable que les premiers livres produits par les presses espagnoles soient deux ouvrages littéraires: l'*Opuscule Grammatical* de Bartolomé Mates, imprimé à Barcelone par l'allemand Jean Gherlino le 9 octobre 1468 (1),

(1) Dissertation publiée à Vich par don Jaime Ripoll

et une collection de vers de quarante poëtes (*Les Trobes en lahors de la Verge Maria*), imprimée à Valence en 1474.

La poésie érudite obtint plusieurs fois au XVe siècle les honneurs de ce moyen nouveau et fécond de publicité; la poésie des classes populaires fut écartée des collections imprimées ainsi qu'elle l'avait été des collections manuscrites. Ce n'est qu'en 1511, dans le *Cancionero general* compilé par Hernando del Castillo, que nous trouvons quelques vieux *romances* imprimés. Vers le milieu du XVIe siècle seulement, on commença à sentir tout le prix de cette no-

---

(1833, in-4o).—Le savant évêque d'Astorga don Félix Torres Amat examina consciencieusement le livre de Mates, qui appartenait à l'érudit chanoine de Vich don Jaime Ripoll, et acquit la conviction qu'il avait été imprimé en 1468. L'Évêque lui-même copia le titre et la date du livre. Voici le titre: *Pro condendis orationibus juxta grammaticas leges litteratissimi auctoris Bartholomei Mates libellus exorditur.*

La date: ..... *Mira arte impresso per Joannem Gherlinc alamanum, finitur Barcinone nonis octobris anni a nativitate Christi MCCCCLXVIII.*

(*Diccionario Crítico de los Escritores catalanes*, 1836, página 412.)

Cependant, les érudits de Valence ne sont pas convaincus. Ils persistent à revendiquer en faveur de leur illustre ville l'honneur de la priorité de l'introduction de l'art typographique en Espagne.

ble poésie, marquée d'une si profonde empreinte de grandeur et de nationalité. Les *romances* apparaissent comme «tombés du ciel (*como llovidos*)», selon l'expression pittoresque de M. le marquis de Pidal. C'est alors qu'Esteban de Nájera eut l'heureuse idée de réunir les *romances* complets, ainsi que les fragments qu'il put recueillir d'après la tradition orale, ou, comme il le dit lui-même pour excuser les imperfections de son travail, «en consultant la mémoire du peuple». Sa collection, imprimée à Saragosse (1550) sous ce titre: *Silva de romances*, fut le premier exemple de ces nombreux *romanceros*, si souvent réimprimés de nos jours, et dont Charles Nodier disait avec enthousiasme qu'une édition complète et *princeps* «vaudrait la rançon d'un roi» (1).

L'origine des *romances* se perd dans les origines même de l'idiome castillan. Dans le *Poëme du Cid* et dans la *Chronique rimée* (XIIe siè-

(1) M. Durán, chef de la Bibliothèque Nationale de Madrid, a réalisé une partie des vœux de Nodier. Son *Romancero*, dont le second volume a paru en 1851, est sans doute, par l'abondance comme par le choix des matières, la meilleure collection de ce genre qui ait vu le jour jusqu'à présent.

cle), on trouve le vers octosyllabe, qui prévalut exclusivement dans ce genre de poésie (1). On aperçoit aussi la trace des *romances* dans le code des *Partidas* (1260), d'Alphonse-le-Savant (2), et dans la *Chronica general*, composée sous les auspices de ce monarque. C'étaient encore très vraisemblablement des *romances*, les chants populaires dans lesquels on célébrait dès 1140 les exploits du Cid (3). La forme, relativement épurée, de langage, de style et de versification où nous sont parvenus les *romances*, même les plus anciens, tels que ceux du *Cid*, du *Comte Claros*, de la *Sainte-Croix d'Oviedo*, du *Comte Alarcos*, du *Désastre de Guadalete*, prouve que ces chants, en passant

---

(1) Voyez les observations faites à ce sujet par M. de Pidal, dans la belle introduction qui précède le *Cancionero de Baena*.

(2) C'est à tort que la qualification de *sabio*, appliquée par les Espagnols à Alphonse X, a été presque toujours rendue en français par le mot *sage*, qui répond aussi mal à l'idée espagnole qu'aux véritables qualités de ce roi.

(3) TICKNOR, *History*, etc., chap. VI. Ce fait est constaté par un poëme sur la conquête d'Almeria, composé au XIIe siècle en latin barbare. Voici les vers qui le rapportent:

Ipse Rodericus *mio Cid* semper vocatus
De quo cantatur quod ab hostibus aud superatus..... (V. 220.)

par la voie orale de génération en génération, ont subi des modifications inévitables qui, heureusement, n'ont pas altéré l'esprit natif et profondément original des monuments de l'imagination populaire. On a dit que c'est une grande poésie sans grand poëte. Soit: ces chants n'offrent pas, il est vrai, un nom à livrer à l'admiration de la postérité; mais qu'importe? leur individualité se trouve dans leur profond cachet national. Le grand poëte n'est pas un homme: c'est tout un peuple. Ces chants anonymes, sans artifice comme sans ambition, sont le témoignage le plus incontestable et le plus éclatant des mœurs et du caractère de la race castillane.

Il n'en est pas de même, nous sommes forcé de le reconnaître, des chants recueillis dans le *Cancionero de Baena*. On a remarqué avec étonnement que cette poésie des grands et des érudits n'est pas, comme l'est en général toute œuvre d'art, le reflet du mouvement et des plus sérieux intérêts de la société contemporaine. Rien de plus étrange en effet que de voir s'épancher en effusions métaphysiques d'un amour éthéré, ou bien en abstractions philosophiques, des gens qui vivaient au milieu des

orages de la guerre et de l'anarchie. Le comte de Buelna, ce vaillant et rude guerrier, dicte à Villasandino des fadaises rimées pour la comtesse sa femme; le connétable don Álvaro de Luna, l'homme d'état énergique et entreprenant, porte jusqu'à l'impiété la frivolité de ses vers d'amour (1); le romanesque Suero de Quiñones, et Juan de Merlo, et tant d'autres illustres chevaliers, rompus au tumulte des factions et des batailles, offrent encore l'exemple de cette trompeuse placidité d'esprit. « C'est en vain, remarque M. de Pidal, que l'on cherche dans leurs vers le moindre reflet de la vie actuelle et effective, et si nous n'en avions pas d'autres témoignages, on pourrait prender cet âge de trouble et de violence pour la réalisation d'une heureuse et tendre Arcadie.» Cette ingénieuse reflexion, qui serait peut-être applicable à d'autres temps ou à d'autres littératures, n'est pas, ce me semble, d'une complète

(1)

Si Dios, nuestro Salvador,
Oviera de tomar amiga,
Fuera mi competidor.

«Si Dieu, notre Sauveur, descendait pour prendre une amie, il serait mon rival.» (*Cancionero* manuscrit de la bibliothèque particulière du roi d'Espagne.)

exactitude pur rapport à la poésie du *Cancionero de Baena.* Il faut du moins convenir qu'elle ne serait ni bien riante ni bien pastorale une Arcadie qui produirait des poëtes aussi sombres et aussi chagrins que Talavera, Martínez de Medina, Páez de Ribera et plusieurs autres.

L'anomalie signalée par M. de Pidal n'en est pas moins évidente à certains égards. La gloire des armes, les victoires sur les infidèles, les luttes sanglantes des partis, tout le mouvement d'une existence essentiellement guerrière et politique disparait sous le faux vernis de cette poésie subtile et maniérée. Ces troubadours grands seigneurs, qui tiennent toujours sous leur plume les noms d'Achille, d'Alexandre, de César, de Scipion, d'Annibal, d'Amurates et de tant d'autres héros appartenant à leur bagage obligé d'érudition, oublient comme à plaisir les glorieux exploits de leurs ancêtres, et c'est à peine si les noms du Cid et du Comte Fernán González apparaissent une ou deux fois dans ce volumineux recueil.

S'il arrive, par exemple, aux poëtes érudits de s'occuper d'un des grands événements dont ils sont les témoins, ils le font, pour ainsi dire, de mauvaise grâce et avec une allure embar-

rassée et glaciale. Nous indiquerons à ce propos la pièce sur *la Bataille d'Olmedo*, «l'acte le plus criminel de ces temps-là», selon l'expression d'un contemporain. Cette sanglante bataille, qui fut en effet un des grands scandales politiques de l'époque, et dont les suites exercèrent une si puissante influence en faveur de l'autorité royale chancellante, n'arrache pas à l'âme monarchique de Juan de Viena un seul cri d'indignation; elle lui inspire uniquement quelques extravagantes formules d'adulation (1). La bataille d'Antequera, les expéditions de Ronda et de Setenil, la célèbre *tala de la vega* (dévastation de la campagne) de Grenade, la victoire remportée sur les Maures par Rodrigo de Narváez, *alcaide* (gouverneur) d'Antequera, dans l'endroit appelé depuis Tour du Massacre (*Torre de la Matanza*), tous les faits d'armes enfin où la noblesse se montrait si intrépide, rencontrent dans la poésie érudite, ou l'oubli absolu, ou l'absence la plus complète d'inspiration et d'esprit national. Comparez à ces froides amplifications le moindre des *ro-*

(1) Juan de Viena appelle Jean II: «Rey *plus quam* perfeto».

mances historiques. Le génie national, la gloire, la foi, les traditions, tout est vivace et palpitant dans cette simple et vigoureuse poésie.

Par une bizarre aberration, les seigneurs faisaient des chansons pendant que le peuple faisait de l'épopée; l'aristocratie, qui accomplissait les exploits, ne savait pas les chanter; le peuple se chargeait de perpétuer la gloire de l'aristocratie, et dans son enthousiasme faisait, sans le savoir, l'apothéose des grands noms de son pays. « Quel contraste! dit avec raison M. de Pidal; tandis que les poëtes aristocratiques et courtisans oublient ainsi les hauts faits de leur patrie, les poëtes populaires, qui n'étaient pas des chevaliers, célèbrent dans leurs chants et dans leurs *romances* les combats et les triomphes contre les infidèles, exaltent les entreprises de la chevalerie et créent une renommée immortelle aux héroïques défenseurs de leur patrie. »

Il ne serait pas aisé d'expliquer avec précision cette espèce de phénomène moral. M. de Pidal paraît en voir la cause principale dans la tendance de la poésie féodale à s'éloigner de la poésie populaire. Il est impossible de méconnaître l'influence probable de cette impulsion

divergente; mais un tel antagonisme, qui dut être, nous le croyons, plutôt instinctif que systématique, ne suffit pas à expliquer nettement l'indifférence apparente des troubadours aristocratiques pour leurs gloires militaires ou celles de leurs ancêtres. Cette singulière insouciance n'est pas uniquement inhérente à la poésie savante de la Castille. On la retrouve partout à la même époque, et il est permis de croire qu'elle tient à des causes plus générales qui se rapportent aux premiers phénomènes intellectuels de la Renaissance. Le fils de Valentine de Milan, Charles d'Orléans, contemporain des poëtes du *Cancionero de Baena* (1), a porté plus loin peut-être que tous les autres cette indifférence incroyable du guerrier pour la gloire, de l'homme pour ses plus intimes affections, du Français pour les malheurs de sa patrie. Ni l'assassinat de son père, ni le spectacle des revers de la France, ni la mort de Bonne d'Armagnac qu'il adorait, ni sa captivité de vingt-six ans, ni la désastreuse bataille d'Azincourt, où il fut fait prisonnier, ni le martyre de la sublime vierge de Vaucouleurs, n'ont arraché à

(1) Il mourut en 1465.

Charles de Orléans un seul cri de véritable passion (1).

De telles singularités ne s'expliquent point par une coupable indifférence pour les grands intérêts qui préoccupaient les sociétés du Moyen-âge. Non, sans doute; il faut en chercher la cause dans l'empire d'une doctrine littéraire erronée. C'est à une fausse poétique dont les lois étaient incompatibles avec le culte de la nature et de la vérité, que nous devons cette malheureuse littérature érudite qui, au premier aspect, paraît reproduire si peu l'image de la société qui lui donna naissance. Néanmoins, en l'examinant de plus près, on demeure convaincu que ce divorce même entre la pensée et l'action est encore un signe de cette période extraordinaire. Un des traits les plus caractéristiques et les plus singuliers du Moyen-âge, c'est le contraste perpétuel entre la violence matérielle du régime féodal et l'idéalisme délicat des rêveries mystiques

Conduite sur les ailes de la spiritualité chré-

---

(1) « Prince de France, il eut de l'or pour les parents de Jeanne d'Arc; et poëte, il n'eut pas un hymne pour sa mémoire. »—(DEMOGEOT, *Hist. de la Littérature Française.*)

tienne, l'imagination se lançait dans de belles et consolantes chimères; elle tendait ainsi à s'affranchir des chaînes lourdes et grossières qu'elle trouvait dans l'existence positive. A l'aurore de la Renaissance, les arts reçurent cette noble impulsion. Dante lui-même, poussé par ses ressentiments et son génie vers toutes les terribles réalités de son temps, les élève et les spiritualise en les transportant dans les sphères fantastiques où il fait agir ses audacieuses créations. Le platonisme de l'amour, qui faisait de la femme un être presque surnaturel, une espèce d'abstraction, fut encore puisé à la même source. Toute la poésie de Pétrarque relève de cette disposition des esprits. Il suffit de lire son *Triomphe de la Mort*, si justement admiré, pour se convaincre que l'adoration vouée à Laure par le grand poëte n'est qu'une hallucination poétique qui n'a rien de la tendresse humaine; c'est surtout un prétexte fécond pour exhaler les sublimes délicatesses de son esprit. En perdant Laure, il ne défie pas la destinée comme le fait Roméo dans une situation analogue. Il montre trop d'esprit pour qu'on puisse croire à la sincérité de sa douleur. Quand l'ombre de Laure lui apparaît, il a le triste courage de lui

adresser des questions curieuses sur les inconvéniens de la mort (1). Il lui demande s'il doit lui survivre longtemps, et on s'explique la froideur laconique avec laquelle Laure lui répond:

. . . . . Al creder mio
Tu starà in terra senza me gran tempo.

Pétrarque écoute cette réplique en silence: on dirait qu'il s'accommode volontiers d'une prédiction qui lui permet encore d'espérer de longs jours. Dante lui-même, qui en quelques traits a su ébaucher dans l'épisode de Françoise de Rimini les émotions du véritable amour, laisse assez apercevoir que sa Béatrice est plutôt un type idéal que le souvenir d'une femme aimée (2).

Les recherches biographiques sont venues éclairer d'un jour trop complet les circonstances de la vie de ces deux grands poëtes pour

---

(1)

« Deh! dimmi se il morir è si gran pena..... »

(2) Dante nous apprend, dans le *Convito*, quelle fut, après l'éblouissement amoureux de sa première jeunesse, la nature de son sentiment pour Béatrice: « Par *ma dame* j'entends toujours parler de cette lumière puissante, *philosophie*, dont les rayons font fructifier la véritable noblesse de l'homme. »

qu'on puisse se méprendre sur la ligne de démarcation bien arrêtée qui existe entre leur platonisme et leur amour mondain. Dante et Pétrarque ne s'adressent à leurs beautés fantastiques que comme à des objets de dévotion, et s'il jaillit des vers qu'ils leur consacrent quelque étincelle d'amour terrestre, c'est que le poëte, et surtout le poëte de génie, ne se dégage jamais complétement de ses passions humaines. Laure apparaît à Pétrarque dans une église pendant la semaine sainte. Dante fait de Béatrice le symbole de la théologie, et la place avec une dévotion impie près de Dieu et au-dessus des saints. Boccace, dont les œuvres respirent une vie si forte et souvent si sensuelle et si impure, a encore son fantôme d'amour, sa Fiammetta, que, par une coïncidence singulière avec Pétrarque, il rencontre aussi dans une église. Á en juger par l'exaltation inaltérable de leurs vers amoureux, on croirait que tous ces poëtes sont des modèles de fidélité, et que leur vie s'écoule dans une perpétuelle extase d'amour. Regardez néanmoins de plus près, vous serez saisis d'étonnement: à côté de Béatrice vous trouverez Gemma, l'épouse féconde et tracassière de Dante, qui a été comparée à

la Xantippe de Socrate (1); à côté de Laure et de Fiammetta, vous voyez d'autres femmes qui n'ont rien d'éthéré, et qui ont donné à Pétrarque et à Boccace toute une phalange d'enfants naturels!

Si l'on considère, en outre, que le spectacle de la vie réelle est rarement poétique aux yeux des contemporains, on aura toute l'explication de la poésie serieuse du *Cancionero*, que nous trouvons si vide de sentiments et d'action.

En résumé, ce qui domine dans la poésie dont le *Cancionero de Baena* est un si précieux témoignage, c'est un bizarre contraste entre les inspirations du poëte et l'époque où il écrit. Cette horreur des faits réels, cet hymne monotone d'un amour qui ne part pas du cœur, cette philosophie découragée, morale ou théologique, cette absence d'esprit guerrier, de force, de vitalité, tous ces caractères négatifs enfin, qui font aujourd'hui le mauvais côté de cette poésie, en fasaient alors le succès. Nous y voudrions trouvers les luttes, l'anarchie, les violen-

(1) « Admodùm morosa, ut de Xantippe, Socratis philosophi conjuge, scriptum esse legimus. »
(Giannozzo Manetti, Secrétaire apostolique du pontife Nicolas V.)

ces, la rude vigueur des sentiments et des actions, c'est-à-dire précisement tout ce que les poëtes érudits prenaient à tâche d'eviter. Ils voulaient avant tout faire de l'art, et l'art s'accordait mal à cette époque avec la réalité. La société était poussée par un irrésistible instinct vers des sphères inconnues de science et d'analyse. La poésie, comme le remarque avec justesse M. de Pidal, n'y gagnait pas beaucoup; «ce qui y gagnait assurément, c'était la civilisation». Éclairé maintenant sur la place qu'occupent les *cancioneros* dans l'histoire littéraire, nous n'avons plus qu'à les caractériser dans leurs rapports avec l'histoire de la société espagnole ou plutôt de l'Europe entière à la fin du Moyen-âge.

III

On est d'abord singulièrement frappé de l'étrange diversité que l'on remarque dans la condition hiérarchique des différens auteurs réunis dans le *Cancionero*. Princes, hommes d'état, guerriers célèbres, nobles du plus haut parage, austères théologiens, se trouvent confondus avec des poëtes de métier, des Juifs et des Maures. Le mouvement des esprits qui tendait à briser le joug grossier du Moyen-âge se propageait de plus en plus. Toutes les classes cultivaient la poésie. Source de protection pour les uns, passe-temps vaniteux pour les autres, vocation sincère pour quelques-uns, la poésie était devenue pour la societé entière une mode, presque un besoin. C'était un moyen puissant de civilisation qui tempérait la rudesse des mœurs, et qui, malgré les préjugés nobiliaires de la féodalité, établissait une sorte de confraternité entre des hommes placés sur les degrés les plus opposés de l'échelle sociale. Il ne répugnait pas à tout ce qu'il y avait en Castille au xve siècle de plus élevé par

l'importance ou le prestige des fonctions d'entrer en lutte littéraire et même en rapports personnels avec tout ce qu'il y avait de plus humble et de plus dédaigné. C'est ainsi que Villasandino, espèce d'aventurier parasite, Montoro *el Ropero* (le fripier), Maître-Jean *el Trepador* (le harnacheur), Gabriel *el Tañedor* (le joueur d'instruments), Jean de Valladolid désigné par le sobriquet de *Jean-Poëte*, fils, au dire de ses contemporains, du bourreau de Valladolid et d'une fille d'auberge (1), Mondragon *el mozo de espuela* (le valet d'éperon, espèce de palefrenier) et quelques autres rimeurs de pareille engeance obtinrent souvent la protection des rois; ils entrèrent en correspondance et en communication plus ou moins amicale avec l'archevêque de Tolède don Pedro Tenorio, le marquis de Santillana, le duc de Medina-Sidonia, le comte de Cabra et plusieurs autres personnages non moins éminents des règnes de Jean II, Henri IV et Isabelle-la-Catholique. Ja-

---

(1)

Pues sabeis quién es su padre?
un verdugo y pregonero;
y quereis reir? su madre
criada de un mesonero.

Montoro, *á Juan Poeta*. M. S.

mais on n'avait pu dire avec plus de raison que la seule vraie république, c'est la république des lettres.

Un des faits qui ressortent encore du *Cancionero de Baena*, c'est la liberté de mœurs et l'oubli des convenances morales qui régnaient à la cour de Jean II. Cette cour de Castille, si renommée au Moyen-âge par son élégance et sa splendeur, qui trois siècles auparavant avait déjà mérité d'être proclamée la première d'entre les cours par l'empereur Frédéric Barberousse, et qui, était parvenue dans les formalités cérémonieuses de la maison royale aux rafinements les plus compliqués, avait à peine, sous le règne de Jean II, le sentiment de la décence et de la dignité. Don Enrique d'Aragon, un des hommes les plus graves de son temps, ne croyait pas abaisser son intelligence en détaillant du ton le plus solennel, dans son *Arte cisoria* (1), les mille formes sévères et minutieuses auxquelles il fallait être initié pour exceller dans l'*art* de découper les viandes à la

(1) *L'Art de l'Écuyer tranchant.* C'est sans doute par méprise qu'un historien de la littérature espagnole, M. de Puibusque, a traduit le titre de cet ouvrage, *Arte Cisoria*, par cest mots: *Art du Ciseleur.*

table des princes, et tandis que pour les exigences de l'étiquette la cour s'entourait d'une foule innombrable de charges (1), le roi lui-même ne voyait nul inconvénient à recevoir de la main d'un Juif converti un recueil où il se trouve des pièces du plus mauvais goût et de la plus abjecte familiarité, parfois même d'un cynisme révoltant. Le *dezir* (n° 104) fait contre une dame, comme dit naïvement Baena, *á manera de disfamación*, par un chevalier vindicatif dont elle avait repoussé la tendresse (2), dépasse de beaucoup dans l'expression la licence des farces impudiques de l'Arétin et l'ode VIII des Épodes d'Horace ainsi que la petite pièce de Catulle contre Emilius, ces deux hideux échantillons de l'obscénité antique.

Dans plusieurs des petites notices que Baena met en tête de chacune des poésies du *Cancionero*, il parle, — comme s'il s'agissait d'une

(1) *Mayordomo mayor*, *escudero mayor*, *maestresala*, *guarda mayor*, *copero mayor*, *camarero mayor*, etc.

(2) Par un sentiment bien naturel de convenance, on a retranché, dans l'édition de Madrid, plusieurs passages de cette chanson. On a cependant imprimé la pièce complète, en feuille détachée, à un très petit nombre d'exemplaires.

chose toute simple et parfaitement reçue, — des maîtresses du roi Henri II, doña Juana de Sosa, doña María de Cárcamo, et aussi de la belle Isabel González, maîtresse du comte de Niebla, en les désignant toutes les trois du nom trop expresif de *manceba* (concubine). Il ne s'arrête pas toujours à cette expression qui, bien que tant soit peu téméraire, suppose néanmoins une certaine retenue: pour désigner une courtisane de la ville de Léon, il va jusqu'à se servir d'une qualification empruntée aux termes les plus impudiques du langage populaire (n° 499).

Ce n'est point là toutefois que se bornent les témoignages que fournit le *Cancionero de Baena* sur l'anarchie morale qui régnait en Castille dans la première moitié du xve siècle. Nous croyons en trouver la preuve la plus éclatante dans la naïve effronterie avec laquelle des hommes d'église, savants, respectés et d'un rang considérable, se mêlaient au mouvement d'une poésie amoureuse, très peu mystique, et abdiquaient ainsi la circonspection imposée à leur ministère sacré. Ici c'est un moine qui, pour répondre à la question d'un poëte, prête, pour ainsi dire, sa muse à la jolie maîtresse du

comte de Niebla, laquelle, à ce qu'il paraît, aurait été en état de répondre elle-même (1). Plus loin, c'est l'archidiacre de Toro, qui compose en l'honneur de *su señora* (de *sa dame*) des vers animés du plus tendre amour.

C'est surtout le franciscain fray Diego de Valencia qui nous offre l'exemple le plus saillant du relâchement où était tombée la société cléricale de l'époque. Fray Diego n'était point de ces moines ignorants et mondains, pour lesquels le froc était un masque et le cloître une prison. Eh bien, qui le croirait? ce *muy honrado é sabio varon*, comme l'appelle Baena, ce docteur vénéré, qui était particulièrement versé dans la science théologique de l'Université de Paris, dont il cite les écrivains scolastiques alors si célèbres, Pierre Lombard et Alexandre de Hales, s'oublie jusqu'à se faire le champion poétique d'une courtisane d'infime espèce, la *Cortabota*, et, il faut le dire,

(1) A en juger par les hommages que les meilleurs poëtes du temps ont décernés à sa beauté et à son esprit, Isabel González dut être une femme douée des plus grandes séductions. Voyez dans le *Cancionero* les vers charmans que lui adressa Francisco Imperial (pag. 232). Isabel cultivait elle-même la poésie: Diego Martínez de Medina l'appelle *excellent poëte*. (Pág. 365.)

il s'acquitte de sa tâche peu ascétique avec une liberté d'allures à éclipser les plus cyniques facéties de Villasandino.

Ce recueil hardi n'était cependant pas exclusivement destiné au roi Jean. Baena le dédie également à la reine doña María, ainsi qu'aux dames et demoiselles (*dueñas é donsellas*) de sa maison, et il assure avec une incroyable naïveté que le libre charmera les loisirs non-seulement de ces dames, «mais encore du prince royal don Enrique, et en général des prélats, infants, ducs, maréchaux, amiraux, prieurs, docteurs, et de tous les autres seigneurs et officiers du royaume» (1).

Il est un autre fait remarquable que le *Cancionero de Baena* met en lumière, c'est l'action exercée par les littératures européennes sur la poésie savante de la Castille. M. de Pidal, pour éclairer cette question, a interrogé les plus

(1) «É assí mesmo..... se agradará la Realesa é grand Señoria de la muy alta é muy noble é muy esclarecida Reina de Castilla Doña Maria, nostra señora, su muger, é dueñas é donsellas de su casa. É aun se agradarán é folgarán con este libro el muy ilustrado Príncipe Don Enrrique, su fijo, é todos los grandes Señores..... asy los perlados, infantes, duques, condes, adelantados, almirantes, maestres, priores, etc.» — (*Cancionero de Baena.*)

anciens monuments de la poésie espagnole avant le XVIe siècle. On a beaucoup discuté, et l'on discute ancore aujourd'hui, sur le degré d'influence que l'on doit attribuer au génie de la littérature arabe sur la poésie castillane. Des orientalistes renommés, tels que Conde, ont cru voir dans les *romances* populaires l'empreinte plus ou moins marquée de la poésie arabe. Tout récemmet, M. Dozy a contesté jusqu'à la possibilité de cette influence (1). Quoi qu'il en soit de cette controverse en ce qui touche la poésie populaire, il n'en demeure pas moins incontestable que dans la poésie des Castillans et même des Provençaux (2), ainsi que dans

---

(1) *Recherches sur l'Histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le Moyen-âge* (Leyde, 1849). M. de Gayangos, dans ses notes à l'ouvrage de M. Ticknor, et M. de Pidal, dans son *Introduction* au *Cancionero de Baena*, ont réfuté cette opinion.

(2) M. Villemain signale, avec une grande force de preuves, l'action du génie arabe sur la France méridionale. Il résume ainsi sa pensée:

«La fondation du petit royaume d'Arles qui fut ensuite remplacé par le comté de Provence, divisé plus tard en comté de Barcelone et en comté de Toulouse..... l'union de la Princesse *Doulce* avec le comte de Barcelone; l'influence des espagnols, qui, à cette époque-là, étaient fort avancés en civilisation, et avaient beaucoup em-

les fictions littéraires de la deuxième moitié du Moyen-âge, on retrouve les traces de l'ascendant inévitable que dut exercer en Europe le voisinage d'une civilisation si fastueuse et si séduisante. Quant aux Espagnols eux-mêmes, s'il est vrai que l'élément chrétien, soutenu par la mâle vigueur de la race gothique, empêcha la fusion des deux peuples et les lança dans les hasards d'une croisade de huit siècles, il n'en est pas moins certain que la guerre, en se prolongeant, entremêla plus ou moins les caractères de leurs génies respectifs. Au surplus, dans cet antagonisme persistant, la civilisation d'une part et la générosité chevaleresque de l'autre, tempéraient les haines et les horreurs de la guerre. L'histoire d'Espagne est pleine de traits incroyables de tolérance qui honorent également les vainqueurs et les vaincus, et l'on devine combien ces trêves fréquentes et ces alliances impies (1) devaient favoriser les affini-

---

prunté du génie brillant et de la galanterie chevaleresque des maures; toutes ces causes firent fleurir dans la Provence les arts et la gaye-science.» — (*Tableau de la Littérature du Moyen-âge.*)

(1) Parfois des chrétiens s'alliaient aux Maures pour faire la guerre à des chrétiens.

tés des deux peuples. Les Castillans reconnaissaient sans peine la supériorité de culture de leurs ennemis: au XIIe siècle, ils écrivaient des livres arabes, et même au XVe siècle, alors que la domination mahométane, encore brillante dans son agonie, était à la veille de disparaître à jamais du sol espagnol, une sorte d'autorité était encore attachée à la civilisation de Grenade. Le *Cancionero de Baena* est parsemé d'innombrables allusions aux sciences, aux mœurs, à la littérature des Maures. Dans une pièce, par exemple, où le poëte se plaint de la mauvaise administration de la justice en Castille, il cite comme un modèle la magistrature maure; c'est à peu près ainsi que l'on cite de nos jours, dans les discussions politiques, certaines institutions de l'Angleterre (pag. 393). Les troubadours castillans employaient à tout moment des mots arabes, et enchâssaient même des vers arabes dans leurs chansons (pag. 188). On a dans le *Cancionero* deux exemples singuliers de ces familiers échanges entre les deux littératures: une jongleuse maure en Castille, et un Maure, Mahomat el Xartossi, qui fait des vers castillans sur la prescience divine. Ces faits ne sont pas de nature à nous étonner, si l'on con-

sidère que la cour de Castille était, vers le milieu du xve siècle, tellement fréquentée par les mahométans, que le roi Henri IV, qui les protégeait, se créa une espèce de garde maure (1).

Nous ne signalerons point les traces de la poésie galicienne ou portugaise: elles sont partout dans le *Cancionero*, à tel point qu'elles attestent plutôt une fraternité qu'une influence. La littérature de l'antiquité latine y a aussi son reflet, mais c'est un reflet assez vague et indirect, excepté en ce qui touche la philosophie morale, qui était une des grandes préoccupations du temps, et que l'on puisait indifféremment à des sources païennes ou chrétiennes. Dans la poésie du *Cancionero de Baena*, il y a des influences plus immédiates et plus visibles, celles de la Provence et de l'Italie. L'action de

(1) Ce fait ressort d'une remontrance adressée à Henry IV par plusieurs nobles et prélats de Castille et de Léon (Burgos, le 28 septembre 1464), pour se plaindre des abus de son gouvernement: «E gentes de moros ha traido Vuestra Alteza en su compañia, en guarda de su persona; e á todos dió armas e caballos, e les ha fecho e fase grandes mercedes, pagándoles el sueldo doblado que á los cristianos.» (Ms. du xve siècle, appartenant à la Bibliothèque Nationale de Madrid.)

la poésie limousine, plus que contestable dans les vieux poëmes *de geste* castillans (1) et dans les *romances*, est évidente dans la poésie des *cancioneros;* elle se révèle surtout dans les formes métriques. La filiation de cette influence serait difficile à suivre pas à pas, mais il est aisé de la constater. Ce n'est pas de l'action de la muse provençale en Catalogne et en Aragon, que nous voulons parler ici. Là, dans la première période, il n'y eut pas imitation, mais identité. L'idiome des troubadours portait indistinctement le nom de langue *limousine*, *provençale* ou *catalane* (2); les troubadours provençaux et catalans confondaient leurs chants et leur esprit comme leur langue (3). La couronne de Provence ayant passé en 1112 au comte de Barcelone Raymond-Bérenger, des princes espagnols gouvernèrent les deux pays pendant à peu près un siècle. Barcelone était un foyer de poésie autant que de commerce et d'opulence;

---

(1) C'est dans las *Chansons de geste* des Trouvères où l'on peut découvrir des analogies d'esprit et de caractère héroïque avec ces vieux poëmes castillans.

(2) VILLEMAIN, *Tableau de la Littérature du Moyen-âge*, etc.

(3) V. MILLOT, *Histoire littéraire des Troubadours.*— Latassa, *Biblioteca Aragonesa.*—Raynouard, etc.

les sympathies et les affinités étaient telles que les Espagnols, sans partager leur hérésie, defendirent les Albigeois (1), dont un troubadour espagnol écrivit même la chronique, et lorsque les horreurs de ce drame sanglant éteignirent pour toujours la civilisation calme et enjouée de la Provence, c'est en Catalogne que survécurent et fleurirent encore pendant longtemps les chants de la muse provençale.

L'éclat et le voisinage de cette littérature élégante, à une époque où l'esprit des cours tendait à se polir, mirent naturellement en honneur les troubadours provençaux à la cour de Castille. Depuis le règne d'Alphonse VIII jusqu'à celui d'Alphonse X *le Savant*, plusieurs troubadours renommés allèrent chercher gloire et faveur auprès des rois de Castille. On en connaît un grand nombre qui consacrèrent leur talent à chanter les louanges d'Alphonse X, ce grand protecteur des lettres, qui surpassait trop son siècle pour être compris de la ténébreuse féodalité qui l'entourait; mais, chose étrange! à l'exception des célèbres *Cantigas* (chansons)

(1) Le roi d'Aragon Pierre II perdit la vie en combattant pour les Albigeois à la bataille de Muret, où il fut défait par Simon de Monfort (1213).

de ce roi, peu de vestiges visibles de l'influence provençale apparaissent dans les monuments de la muse castillane de cette période. Après Alphonse X, des troubles civils et des guerres incessantes étouffèrent presque tous les germes des lettres. Il faut arriver au milieu du XIVe siècle, c'est-à-dire à une époque où il ne restait de la poésie de la Provence que le reflet déjà affaibli qui brillait encore en Catalogne et à Valence, pour retrouver dans les mètres variés et pittoresques de l'archiprêtre de Hita et dans les vers du rabbi don Santob (1) quelques traces de la muse provençale. Depuis cette époque, toute la poésie savante obéit à une nouvelle impulsion, et l'imitation de la poésie galaico-portugaise, qui portait encore l'empreinte de celle de la France méridionale, devient manifeste, quoiqu'en se bornant à peu près à la surface de cette littérature. Nous l'avons déjà observé, l'art, dans son enfance, ne prétendait pas aller au-delà

(1) C'est l'auteur de la *Danza general* ou *Danza de la Muerte*, une des transformations les plus originales de la fameuse *Danse macabre*. Le poëme espagnol fut écrit vers 1350. C'est aussi vers cette époque qu'Orcagna reproduisit la sombre fiction de la *Danse de la Mort* sur les murailles du Campo-Santo de Pise.

de la forme; les *clercs*, qui aspiraient avant tout à faire de l'art, devaient imiter les formes savantes traditionnelles sans se soucier ni du fond ni du caractère de la pensée. Voilà pourquoi la poésie du recueil de Baena, dont les artifices métriques décèlent tout d'abord cette imitation, n'en offre pas moins dans son essence un type national qu'il est impossible de méconnaître.

Du temps de Baena, la poésie provençale et catalane n'était pas inconnue en Castille: elle était même cultivée par quelque rare troubadour (1); mais ni l'*Arte de trovar* de don Enrique de Villena, ni l'admiration que le marquis de Santillana, imitateur de Giraud Riquier, professait pour Arnaud Daniel (poëte, comme Riquier, du vieux temps) et pour son contemporain Mossen Jordí n'eurent assez d'efficacité pour acclimater en Castille une école mourante, qui ne répondait pas à l'inspiration indigène. Il fallait une sève forte et jeune pour vivifier la

---

(1)

«A mí más me place oir á Martin
quando canta ó tañe algunas vegadas
sus cantigas dulces muy bien concordadas
así en castellano como en limosin.»

Villasandino.—Núm. 97.

poésie de l'Espagne méridionale. La littérature provençale n'avait pas cette puissance: les *cancioneros* castillans démontrent, d'ailleurs, la di vergence intrinsèque qui existait entre ces deux poésies.

Si de la sphère des mœurs nous passons à la sphère politique et philosophique, le *Cancionero de Baena* ne nous offre que hardiesse ou mécontentement; les poëtes censeurs qui n'épargnent ni les plaintes ni les remontrances, y tiennent, on l'a vu, une grande place. Or, pour bien apprécier le libre esprit de cette cour de Castille, qu'on aime à supposer soumise et retenue, il faut ajouter à la liste de ces poëtes l'auteur de la vigoureuse philippique qui se trouve, sans nom d'auteur, dans le *Cancionero de Baena* sous le n° 340 (1). L'âcre et agressive humeur du poëte ne s'arrête pas devant le prestige des dignités politiques ou ecclésiastiques; elle en fait plutôt son point de mire. Le poëte ne craint pas de dire que les prélats vivent dans l'orgueil et dans la corruption, que tout est vendu à la faveur, qu'à la cour tout le

(1) Cette pièce est de Juan Martínez de Burgos, et se trouve aussi dans le *Cancionero*, compilé par son fils.

monde est parjure, que les seigneurs placés à la tête de l'état n'ont d'autre justice que celle de l'or, que le royaume est dévasté, et qu'il n'y a dans le gouvernement ni bons conseils ni bonne administration (1). Lorsque, des abus qu'il a sous ses yeux il passe à des considérations générales, il trouve de pensées généreuses et elevées. Voici ces quatre vers simples et harmonieux, dont chacun est une sentence chrétienne:

«El que más tomare, más ha de dejar;
quien más alto sube, más ha de deçir (*descendre*);
el que más alcanza, más cuenta ha de dar;
quien ha más riquezas, más debe partir.»

Mais c'est surtout dans les discussions sur la philosophie et sur les dogmes chrétiens que ces troubadours dêploient toute leur indépendance. Ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, la prescience divine, le libre arbitre, la Concep-

---

(1)

«E por esta via todos los estados
traen corrompidos syn otra dubdança,
papas, cardenales, obispos, perlados,
del todo los tiene en su pertinança.
Que ya de Dios non han remembrança
e de luxuria, sobervia, cobdiçia,
engaños, sofismas, mentiras, maliçia,
abonda en el mundo por su mala usança.»

tion, la Trinité, le salut, la Providence, tous ces problèmes qui ont lassé pendant tant de siècles la curiosité des théologiens ou des philosophes n'ont pas effrayé les troubadours de la Renaissance espagnole. Le rapprochement que M. Villemain a fait entre les chants provençaux et la presse libre des pays modernes (1) est à juste titre applicable aussi au *Cancionero de Baena*. C'est bien là en effet la hardiesse moderne, et sans lois répressives encore; c'est bien là aussi la libre allure des monuments de la poésie provençale. Entre les chants espagnols et les chants provençaux il y a sans doute des dissemblances littéraires incontestables; mais nous ne les croyons pas aussi absolues que le prétend M. de Pidal: elles dérivent, à notre avis, moins de la spontanéité de la poésie érudite de la Castille que des changements que le temps avait introduits dans le goût et dans les idées. Les deux littératures se distinguent par les mêmes qualités; c'es la direction donnée à ces qualités qui diffère. La poésie du *Cancionero* ne le cède pas en liberté à la poésie limousine ou provençale.

---

(1) *Tableau de la Littérature du Moyen-âge*, première leçon.

Seulement, si elle ne procède pas comme cette poésie par saillies piquantes et par effusions irréfléchies, c'est que la scolastique, qui aimait les classifications rigoureuses, avait fait d'immenses progrès en Espagne; elle avait passé du cloître dans le cabinet, et les poëtes discutaient alors au lieu de chanter.

A l'action primordiale de la tradition provençale qui perce dans le *Cancionero*, il faut ajouter, comme nous l'avons déjà fait observer, une autre influence, celle de la littérature italienne, qui ayant subi d'abord elle-même l'ascendant provençal, avait pris soudain un essor original et dominateur par le génie puissant de trois hommes, Dante, Pétrarque et Boccace, à qui Dieu avait, si nous pouvons nous exprimer ainsi, confié les clefs de la Renaissance. Nous ne suivrons point pas à pas les traces de cette influence si souvent signalée, et mise en relief tout récemment par un écrivain consciencieux (1). Nous ne saurions cependant nous empêcher de faire remarquer dans le *Cancionero de Baena* les témoignages de cette action en-

(1) TICKNOR, *History of spanish literature*, chap. XVIII et suiv.

core incertaine qui, un siècle plus tard, devait communiquer toute l'harmonieuse élégance de la littérature italienne à la poésie lyrique espagnole. Outre la force qu'il puisait dans l'autorité mystique de Rome, répandue par la puissance sacerdotale, le génie italien eut de bonne heure en Espagne des moyens efficaces de transmission.

L'université de Salamanque, fondée en 1254 par Alphonse X, ne pouvant pas offrir, à cette époque, de grandes ressources d'enseignement, les Espagnols allèrent chercher une instruction plus ample aux universités d'Italie, où ils devinrent quelquefois, dans le cours du XIIIe siècle, professeurs et même recteurs (1). Dans le siècle suivant, le cardinal Carrillo de Albornoz (2) fonda à Bologne (1364) le collège de Saint-Clément, destiné à l'éducation de ses compatriotes, et d'où sortirent tant d'hommes d'un si grand savoir. On voit combien de cir-

---

(1) TIRABOSCHI, *Storia*, etc. FUSTER, *Bibliotheca Valenciana.*

(2) Archevêque de Tolède. Homme d'état et homme de guerre: il conquit et gouverna, au nom d'Urbain V les États Romains, indépendants depuis la révolte de Rienzi.

constances favorisèrent l'intervention intellectuelle de l'Italie en Espagne (1).

Le *Cancionero de Baena* offre, nous l'avons dit, de nombreuses traces de cette intervention féconde. Ce n'es pas seulement, par exemple, dans les poésies d'Imperial que se révèle l'admiration qui avait accueilli en Espagne les poëmes du Dante. Plusieurs troubadours du *Cancionero*, entre autres quelques-uns des plus frivoles, tels que Villasandino et Baena, ayant appris que Lando se permettait de critiquer Dante, trouvent singulier qu'on ose toucher à une autorité «à laquelle le monde attache un si grand prix». L'ascendant de la littérature italienne se faisait sentir alors partout, en Allemagne, en France et même en Angleterre dont les œuvres de Lidgate (traducteur, comme Ayala, du livre de Boccace *De casibus virorum*, etc.), et les poésies de Chaucer montrent partout l'imitation italienne. Mais nulle part Dante n'a laissé une empreinte plus profonde qu'en Espagne. C'est un fait bien remar-

(1) Ayala tradusit non seulement le livre *De casibus virorum et feminarum*, de Boccace (V. page 188), mais encore le livre *De casibus Principum*. Il traduisit aussi la *Guerre de Troie* de Guido de Colonna.

quable que cette influence de la *Divine Comédie* sur toute la littérature espagnole du XVe siècle. Deux traductions, terminées la même année (1428), l'une en langue castillane par don Enrique de Aragon, l'autre en catalan par Febrer, les premières probablement que l'on ait faites de ce sublime poëme; la *Comedieta de Ponza*, poëme du marquis de Santillana; le *Laberinto*, de Juan de Mena, imitation faite sans génie, mais non sans un talent austère et vigoureux; la traduction en vers de *l'Inferno*, par don Pero Fernández de Villegas, archidiacre de Burgos, imprimée en 1515; *Los doce Trionfos de los doce Apóstoles*, long poëme, que nous avons cité ci-dessus, imitation souvent servile de la *Divine Comédie*, composé par Juan de Padilla (1518),—toutes ces créations inspirées par Dante, toutes ces traductions de son chef-d'œuvre, attestent l'admiration que le poëme immortel de l'Alighieri excita constamment en Espagne pendant cette période.

Cependant le véritable génie espagnol commençait à pénétrer dans la littérature national. Les deux siècles XVIe et XVIIe, (âge d'or des lettres en Espagne) devaient être pour ce pays mieux que des siècles d'imitation. Bientôt elle

allait retrouver dans son fécond et magnifique théâtre une littérature à la fois populaire et savante, marquée au coin de son esprit aventureux, de sa galanterie, de son courage et de sa grandeur. La vie devenait trop pleine et trop active pour qu'on s'arrêtât beaucoup aux conceptions mystiques du Moyen-âge. On perdait insensiblement le goût de cette sublime fantasmagorie de la *Divine Comédie* qui avait été l'aliment des imaginations d'un siècle moins positif. Cervantes lui-même, ce grand admirateur de la poésie italienne, qui, dans l'examen critique de la bibliothèque de *Don Quichotte*, décerne des éloges au poëte sarde Lofraso, aujourd'hui oublié, n'a pas un souvenir pour la poésie impérissable du proscrit florentin.

Pétrarque avait eu aussi son influence, moins générale peut-être, mais bien réelle. Le marquis de Santillana s'efforce d'imiter ses sonnets, et Ausias March se forge comme Pétrarque une belle chimère d'amour, une dame de ses pensées qu'il prétend, toujours comme l'amant de Laure, avoir vue pour la première fois à l'église un vendredi saint (1).

---

(1) *Rime di Petrarca.* Voyez le sonnet qui commence:

Ce platonisme bizarre dont Pétrarque fit une religion vient plus souvent qu'on ne le pense, dans les chants des troubadours de la Provence, faire contraste à des inspirations licencieuses; mais nulle part mieux que dans le *Cancionero* on ne peut s'assurer qu'au XIVe et au XVe siècle l'amour dans la poésie n'était qu'un jeu métaphysique et conventionnel. Baena nous met dans le secret quand, en faisant dans sa préface l'énumération des qualités indispensables au troubadour, il nous dit que celui-ci doit «en toute occasion se vanter d'être amou-

---

«Era'l giorno ch'al sol si scoloraro.....»

Cette idée de faire éclore l'amour le vendredi saint, qui confondait sous un même voile mystique le culte de Dieu et le culte de la femme, fit fortune au XVe siècle.

Elle fait voir que dans les vers de ce temps-là l'amour est l'œuvre de l'art et de l'esprit plutôt que l'effusion sincère du cœur. Dans un manuscrit de la bibliothèque particulière de la maison royale d'Espagne, il y a une chanson de Juan de Viana *au Vendredi de la Passion*, laquelle a été sans doute inspirée par la même pensée. En voici la seconde strophe :

«Sólo por ser hoy el dia
en que nuestro Señor Dios
tomó la muerte por nos,
perdono la muerte mia.»

reux» (1). La poésie amoureuse, accueillie uniquement, par la société élégante (2), comme une sorte de luxe, un complément de ses fêtes et de ses tournois, ne visa plus qu'à montrer de l'esprit à la manière du temps, c'est-à-dire au moyen de métaphores, de subtilités, quelquefois même à grand renfort d'érudition.

Macías, lui-même, modèle du véritable amour, ne trouve que des lieux communs subtiles pour peindre une passion qui devait lui couter la vie. La société de l'époque était si disposée à ne voir dans la poésie amoureuse qu'un tissu d'artifices symboliques, qu'il devint un problème parmi les troubadours de savoir si une chanson de ce même Macías avait été faite «contre l'amour ou bien contre le roi don Pedro» (3).

A lire certaines pièces du *Cancionero*, on

---

(1) «É que siempre se precie (*fasse parade*) é se finja de ser enamorado.»

(2) C'est ainsi que le comte de Buelna, ce rude guerrier, qui, à ce qu'il paraît, était un modèle de tendresse conjugale, fait composer des vers à Villasandino, le poëte à la mode, pour en faire hommage à sa femme.

(3) Dice Baena: «Esta cantiga fiso Maçias contra el Amor; empero algunos trobadores disem que la fiso contra el Rey Don Pedro.»

serait tenté de croire avec un savant italien, M. Rossetti, que la poésie amoureuse des temps qui ont précédé la Renaissance n'a été qu'une sorte de voile hiéroglyphique employé au service de la politique.

Malgré le doute singulier provoqué par la chanson de Macías, nous ne prétendons pas faire application ou *Cancionero* de la théorie de Rossetti (1). Les troubadours espagnols n'avaient pas les mêmes raisons, pour voiler leurs pensées, que les poëtes gibelins de l'Italie. Il est néanmoins incontestable que, soit mode, soit précaution, soit initiation de parti, soit penchant pour l'allégorie, la poésie politique du *Cancionero* est souvent enveloppée d'un réseau inextriable d'emblêmes, incohérents et baroques. Dans cette poésie ce n'est pas l'amour qui sert de voile; c'est l'astronomie: les étoiles, les constellations ont un sens qui est aujourd'hui indéchiffrable pour nous. Baena lui-même ne paraît pas toujours y voir clair.

Les écrivains le plus naturels et les plus lu-

---

(1) GABRIEL ROSSETTI, *De l'esprit anti-papal que produisit la Réforme, et de son influence, spécialement en Italie.*

cides dans leur langage, se servent dans les grandes crises politiques d'un ténébreux jargon. Páez de Ribera, que nous avons vu si éloquent dans l'explosion du desespoir où le plongeait sa pauvreté, devient complètement inintelligible lorsqu'il écrit à l'occasion des divisions suscitées dans le Gouvernement par les prétentions rivales des seigneurs qui se disputaient la tutelle du roi Jean. Frey Lope del Monte écrit-il sur la disgrâce du connétable Ruy López Dávalos et l'élévation du cardinal d'Espagne, son œuvre est un labyrinthe de symboles impénétrable. Baena dit à l'égard de cette pièce de frey Lope (comme de tant d'autres semblables): «Elle est écrite en obscures et mystérieuses méthaphores, et elle est très-profonde et très-difficile à comprendre (1).»

En effet, sans la déclaration de Baena, personne n'aurait jamais pu soupçonner qu'une pensée politique était renfermée dans ces ridicules allégories.

---

(1) «Este desir fiso el maestro frey Lope del Monte por manera de metáforas oscuras é muy secretas cuando el Rey Don Enrique apartó de su corte al Condestable viejo, é llegó á su privanza el Cardenal de España: el cual desir es muy fondo é muy oscuro de entender.»

Ce qui est certain, c'est que dans la plupart des poëmes du *Cancionero* qui s'adressent à des femmes, l'amour ne parle que le langage subtil et froid d'une poétique de convention. Quand on peut surprendre, par exception, cet amour s'exprimant avec sincérité, on est étonné de voir combien en réalité le platonisme y tient peu de place. Voyez le dialogue entre le commandeur Talavera et une dame, qui est une des pièces les plus spirituelles du *Cancionero:* c'est une tentative de séduction repoussée par la vertu d'une femme. Talavera, le poëte philosophe et rêveur qui avait exhalé de vagues plaintes contre l'amour, n'est pas ici gêné par les conventions du genre. Ce n'est plus un sectateur du symbolisme, c'est un homme avec ses faiblesses et ses mauvais penchants. Il ne déguise pas le but de ses tendres sollicitations, il s'y prend même avec une délicatesse insinuante et rusée qui ferait honneur de nos jours au séducteur le plus consommé. Heureusement le commandeur a affaire à forte partie: la dame raisonne encore mieux que le cavalier; sans affecter une insensibilité qui lui enlèverait tout le mérite de la résistance, sa vertu demeure inébranlable, et elle met fin à la discussion par

ce mot charmant: «Croire aux paroles des hommes, c'est semer des larmes (1).»

Nous le répétons, la poésie amoureuse du *Cancionero* tient plutôt de l'artifice maniéré de Pétrarque que de la mollesse des Provençaux, sans qu'on puisse toutefois saisir la trace d'une imitation directe et calculée du poëte italien. Ce culte idéal de l'amour dont Pétrarque se fit le sublime interprète répondait à un instinct universel de son époque, et c'est ici le moment de préciser en finissant, d'après le *Cancionero*, ce qu'était l'esprit de l'Europe au Moyen-âge. Tous ces poëtes, sensuels et positifs dans la vie privée, qui dans leurs vers adorent des abstractions, sont bien les enfants d'une époque bizarre, où le réalisme le plus grossier et le spiritualisme le plus mystique existaient l'un à côté de l'autre sans se combattre.

M. Villemain a clairement caractérisé en peu de mots le double caractère de la société européenne à cette époque. «Il y avait alors, dit-il, beaucoup de candeur dans les esprits et de corruption dans les mœurs.» Cette incohérence,

(1) Quien cree á varon, sus lágrimas syembra.

dont le *Cancionero de Baena* offre une si vive image, se retrouvait alors en toute chose. Ce recueil est surtout remarquable en ce qu'il reproduit fidèlement tous les traits généraux du temps. Sa poésie, bien que marquée du sceau de la couleur locale, est avant tout un écho des idées qui prédominaient dans le monde occidental; elle est essentiellement européenne.

C'est une curieuse étude que celle de cette propagation de la pensée humaine à une époque où les communications étaient si difficiles. Jamais le mouvement des idées modernes n'a eu un cachet plus marqué d'une élaboration collective. Sous l'action puissante de l'Église, qui présidait à tout le développement de la pensée européenne, il s'était formé une masse commune d'idées qui rapprochait entre eux tous les peuples chrétiens. A l'époque où furent recueillis les chants du *Cancionero*, ce vaste empire spirituel était au moment de s'écrouler; mais aux approches de la grande transformation qui se préparait, les occasions de contact entre les peuples ne faisaient que se multiplier. Le *Cancionero de Baena* nous montre les mille courants d'idées qui se croisaient en Europe, les influences du passé se mêlant aux aspirations vers un

avenir encore inconnu. Les discussions scolastiques, la mythologie allégorique, le symbolisme, la personnification des vices et des vertus, les visions mystiques, les révoltes de l'esprit contre la richesse, les retours mélancoliques sur les chances de la destinée, le goût si prononcé de la philosophie morale, le culte passionné et presque exclusif de la Vierge Marie (1), l'osten-

(1) La Sainte-Vierge était, comme on l'a dit, «le Dieu du Moyen-âge». Elle a inspiré aux troubadours des *cancioneros* des traits d'une grande délicatesse. En voici un du *Cancionero de Costantina*. Le poëte dit à l'Enfant-Dieu sur sa mystérieuse naissance:

«Tú naciste de la Virgen,
como el olor de la rosa.»

(Tu es né de la Vierge, comme le parfum naît de la rose.)

Pedro Vélez de Guevara dit à la mère de Dieu (*Cancionero de Baena*):

«Estrella de alegria,
corona del Paraiso.....
Señora so cuyo manto
cupieron cielos y tierra.»

(Étoile d'allegresse, couronne du Paradis, le ciel et la terre ont pu s'abriter sous ton manteau.)

Ferrant Manuel Lando dit:

«Tú pudiste merecer
en tus entrañas tener
al mundo todo encerrado.»

(Tu as pu mériter porter le monde entier dans tes entrailles.)

tation érudite, les hardiesses contre le pouvoir civil et ecclésiastique, toutes les tendances générales enfin qui inspiraient la littérature des idiomes vulgaires au Moyen-âge, se confondent dans ce recueil avec les traits particuliers de l'état social de la Castille, tels que l'intolérance contre les juifs et les mahométans, l'inquiétude des seigneurs, la faiblesse des rois, la galanterie chevaleresque et la gravité hautaine du caractère.

C'est surtout l'esprit de discussion empreint dans toute cette poésie qui mérite une attention spéciale. Partout les lettrés, conduits à la philosophie par les abstractions théologiques, étaient parvenus, en suivant un mouvement progressif d'abord imperceptible, à une espèce de dangereux rationalisme qui se développait de jour en jour sous l'influence de l'aristotélisme et de la scolastique. C'est dans cette invisible influence que l'on doit chercher le lien secret qui unit les Albigeois aux Patarins et les Lollards aux Wiclefistes. Moins hâtif pourtant en Espagne qu'ailleurs, l'esprit de discussion y était encore heureusement contenu dans les limites de la foi, et il pénétrait dans les régions du dogme sans alarmer sérieusement le clergé. Dans la

poésie du *Cancionero de Baena*, le doute est partout; mais ce n'est pas le doute agressif et factieux des *sirventes* provençaux, c'est un doute calme, réfléchi, raisonneur, particulier à l'Espagne à cette époque, qui tend à éclairer, qui combat les préjugés (1), et qui néanmoins, appliqué aux matières de la foi par des gens sans mission comme sans compétence, révèle de douloureux et secrets déchirements. Ce doute, qui avec ses formes timides et respectueuses ne reculait pas devant l'examen du dogme, était bien certainement un germe de négation. L'insouciancie du haut clergé à ce sujet montre clairement les progrès qu'avait faits en Espagne ce travail de dissolution qui couvait plus ou moins sourdement au sein du gigantesque édifice élevé par la théocratie chrétienne. Les attaques de l'esprit féodal contre la royauté ne suffisent pas à explique l'uniforme clameur de découragement, la vague et profonde tristesse

(1) On voit par le *Cancionero* qu'au XVe siècle, la poésie s'associait à la prédication pour faire la guerre aux préjugés vulgaires, alors puissants, de la magie et de l'astrologie. Ferrant Manuel de Lando loue Saint-Vincent Ferrer, « cet homme juste et parfait », comme il l'appelle, de ce qu'il combat les astrologues dans ses sermons.

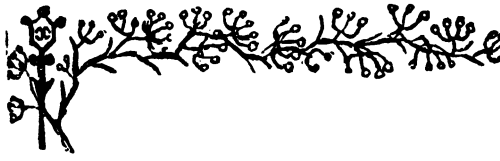
répandue sur toutes les poésies graves du *Cancionero*. Sous le rapport des révélations sociales et historiques ce recueil est d'une importance superieure à celle de la plupart des autres *cancioneros*. Il y a là des causes morales sur lesquelles l'histoire politique reste muette, et que la poésie du *Cancionero de Baena*, dans son insouciante naïveté, laissè entrevoir.

En résumé, ces chants du Moyen-âge recueillis par le juif Baena et publiés aujourd'hui, grâce à l'intelligente sollicitude de M. de Pidal, ont un triple caractère: ils nous révèlent toute une poésie érudite et raffinée qui, à côté de la poésie populaire du *Romancero*, a joué un rôle considérable et mérite l'attention des historiens littéraires. L'état moral de l'Europe à la fin du Moyen-âge s'y reflète aussi dans ses aspects les plus curieux et les moins connus.

Enfin, l'étude de ces poésies est d'une haute valeur historique pour apprécier nettement la merveilleuse transformation morale, sociale et politique, opérée en Espagne sous la glorieuse domination de Ferdinand et d'Isabelle; et ce n'est point là peut-être le moindre titre du *Cancionero* à notre intérêt. La féodalité faisant place au gouvernement régulier, les prélats in-

trigans, les seigneurs factieux transformés en hommes d'état et en grands capitaines, d'héroïques aventuriers sillonnant toutes les mers, la nationalité castillane se développant dans tous ses traits essentiels avec une grandeur et une puissance jusqu'alors inconnues: tel est le spectacle qui succède, formant le plus éclatant contraste, avec le tableau de découragement et d'anarchie qu'on entrevoit à toutes les pages du recueil de Baena; tel est le mouvement intellectuel et politique dont les chants de quelques troubadours viennent aujourd'hui révéler l'importance, désormais incontestable, aux yeux de quiconque saura appliquer cette poésie des siècles passés aux recherches historiques, et suivre en s'aidant de ces indices, à côté de la filiation des faits, la filiation des idées.

Paris, 1853.



APÉNDICE AL ANTERIOR ESTUDIO

Al tratar de la publicación del *Cancionero de Baena*, no parece fuera de propósito dar á la estampa la carta, de amistosa confianza literaria, que dirigió á D. L. A. de Cueto el sabio y célebre Francísque-Michel, explicando con franco espíritu los sinsabores que le acarreó su empresa de dar á luz el interesante *Cancionero*.

Hé aquí la carta:

«Bagnères-de-Luchon (Haute-Garonne), Hôtel d' Espagne, 12 août, 1852.

M. Léopold A. de Cueto.—*Place et Hôtel Louvois*.—Paris.

Monsieur:

Tout ce que vous a dit notre ami Paul Lacroix, est de la plus exacte vérité. Je n'avais

point encore quitté Paris pour venir à Bordeaux en qualité de professeur de Faculté, quand j'entrepris la publication du *Cancionero de Baena*, que je mis sous presse à Leipzig dans la maison Brockhaus. Conformément á mes habitudes, non content de collationner la copie sur le manuscrit, je faisais le même travail sur les épreuves, qui m'arrivaient d'Allemagne par la voie de la librairie, c'est-à-dire assez lentement. J'avais à peine commencé l'impression de cette collection, que je fus envoyé en province. Je dus alors renoncer à continuer ce labeur autrement qu'en venant deux fois par an à Paris, ce qui devait nécessairement l'éterniser.

Impatientés sans doute de toutes ces longueurs, plutôt qu'animés d'un autre sentiment moins avouable, les littérateurs espagnols que vous me nommez dans votre lettre, et dont certains, comme DD. Pascual de Gayangos et Eugenio de Ochoa, sont de mes amis, s'avisèrent de vouloir me prévenir: dans ce but, le dernier demanda communication du manuscrit de la *Bibliothèque Nationale*. Avant de l'accorder, M. Champollion Figeac, qui me savait exclusivement autorisé, par décision du Conservatoi-

re, crut devoir m'écrire pour s'informer de ce que devenait l'impression de mon édition et savoir si je la continuais.

«Certainement», lui répondis-je, en lui envoyant l'une des dernières épreuves, en lui signalant surtout les nombreuses difficultés de mon entreprise et la peine que je prenais pour la mener à bien. M. Champollion me répliqua en me donnant l'assurance formelle que je ne serais pas troublé au milieu de mes efforts, et je les continuai. Cependant la diplomatie, mise en campagne par M. Pidal, demanda et obliut communication du MS. de Baena, volume de la réserve de la Bibliothèque Nationale, dont le déplacement m'eut été infailliblement refusé, et force me fut de suspendre une impression qui m'avait déjà donné tant de peine. Je dus m'arrêter, alors que mes concurrents faisaient rage pour arriver. Enfin l'édition de Madrid parut, et l'on put juger si le travail était digne d'une pareille association de talents, d'une semblable ardeur de démarches. Sans doute j'ai une opinion bien arretée à cet égard; mais moins qu'àun autre il m'appartient de l'exprimer. Souffrez donc, Monsieur, que, dans cette occasion, je ne sorte pas d'une réserve qui m'est

d'autant plus obligatoire que j'ai davantage à me plaindre d'un procédé peu habituel, il faut le dire, dans la république des lettres. Je me bornerai à vous apprendre que partie du texte à été retranchée.

Vous me demandez ce que devient mon édition: je vous répondrai que je suis profondément dégoûté de ce labeur et que j'aurais béni une catastrophe qui m'aurait délivré de l'obligation de le terminer; mais comme il faut que j'avale encore ce calice, j'entend substituer à mes recherches celles de M. Pidal, avec lequel j'ai dû nécessairement me recontrer. J'en ferai autant pour les notes en les rectifiant ou en les allongeant, quand je croirai devoir le faire.

Reste à vous faire connaître l'époque à laquelle je compte faire paraître mon édition: malheureusement ce ne saurait être de quelque temps. Outre que je suis malade, j'ai nombre d'autres travaux en préparation, et je dois partir le 1.er septembre pour l'Afrique. Á mon retour, je me promets d'aller vous voir à Paris, si vous y êtes encore.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments de parfaite considération et de bonne confraternité.—*Francisque-Michel.*»

En medio de la afable urbanidad con que refiere los ingratos entorpecimientos que le habían suscitado en su deseada publicación, se columbra cierto desabrimiento contra el Gobierno español y aun contra el francés. La vaga insinuación de no satisfacerle del todo la publicación de Madrid no nace, verosímilmente, sino de la desazón que le causaba el ver malogrados sus afanes y sus trabajos para anticiparse á todos en dar á luz el literario monumento.

Su desaprobación debió de referirse á pormenores de escasa monta, pues en su edición de Leipzig, publicada nueve años después de la de Madrid, se limitó á reimprimir fielmente esta última con alguna leve variación, como la de reproducir, en una de las cantigas, algunas frases y palabras de tan soez obscenidad que el Marqués de Pidal (según se advirtió ya en el *Estudio*), por decoro del público, juzgó indispensable suprimirlas; incluyéndolas, sin embargo, en un pliego impreso separadamente, á fin de que, como cosa reservada, quedase completo en algunas bibliotecas el texto del códice.

Confirma, por otra parte, el aprecio que Francisque-Michel hacía del esmerado estudio con que se ilustró en Madrid la publicación del

Cancionero, la noble declaración de que su estudio del Códice coincidía necesariamente con el del Marqués de Pidal, y que este estudio había de sustituir al suyo.

En cuanto al recelo, que embozadamente asoma en su carta, de que los literatos españoles acelerasen la publicación para privarle de la gloria de ser el primero que diese á la estampa el *Cancionero*, el mismo ilustre filólogo desvanece indirectamente aquella mal fundada desconfianza, cuando dice que los términos en que iba su edición la *eternizarían*.

Por lo demás, el anhelo que manifestaba Francisque-Michel de salvar del olvido esta colección medioeval, puede considerarse como testimonio autorizado de la importancia del manuscrito.

Francisque-Michel, por su talento literario, por su sagacidad bibliográfica y por su incomparable laboriosidad, fué un arqueólogo eminente que brilló en primera línea entre los sabios de su época. Por encargo de M. Guizot hizo provechosas investigaciones en las bibliotecas de Inglaterra. En el espacio de pocos años publicó innumerables obras de la Edad-media, entre ellas, treinta, escritas en los siglos del XI

al XIV en francés, sajón é inglés. Á estas obras pertenecen la *Crónica de Duguesclín* y la más notable de todas, el poema del siglo XI *La Chanson de Roland*, cuya importancia literaria y nacional levantan los franceses hasta las nubes. Halló Francisque-Michel el precioso manuscrito en la Universidad de Oxford, y su publicación (en 1837) aumentó grandemente su honroso renombre. En 1869 hizo una nueva edición del famoso poema, y tambien dió á luz el *Roman de Roncevaux*, siguiendo con toda exactitud los manuscritos de Oxford y de Paris.

Entre los innumerables libros que escribió sobre diferentes materias, algunos de los cuales le valieron premios del *Instituto de Francia*, del cual llegó á ser miembro, pueden citarse, como especialmente interesantes y eruditos, los siguientes:

Histoire des races maudites de la France et de l'Espagne (1847).

Le Pays basque, sa population, sa langue, etc. (1857).

Les Écossais en France et les Français en Écosse (1862).

V.

SENTIDO MORAL DEL TEATRO

SENTIDO MORAL DEL TEATRO(*)

LA Casa de Austria, ya en su época de dominación, ya en su época de frivolidad, ya en su época de superstición y de agonía, acabó por agotar la savia de aquel árbol de gloria y de grandeza nacional, que tan espléndido y vigoroso había presentado España á los ojos del mundo en los reinados de Isabel la Católica, de Carlos V y de Felipe II. Las letras mueren cuando vida propia y nacional les falta, y la Casa de Borbón, que traía consigo los reflejos de una cultura literaria artificial y acompasada, tan opuesta al libre vuelo del ingenio español, no produjo, en los primeros tiempos, sino aversión á las formas doctrinales de origen extranjero. Sin embargo, la literatura castellana

(*) El presente estudio fué impreso por primera vez en Madrid, el año de 1868.

de todo linaje había caído en tan vergonzoso abismo, que era forzoso sacarla de él á todo trance y por cualquier camino. Ya no eran las frases exuberantes y las metáforas obscuras del gongorismo las que afeaban las letras. Al cabo, el extravío del gusto, en las decadencias literarias, toma un carácter elevado en la pluma ambiciosa de los Góngoras y de los Lucanos. Los escritores españoles del siglo de oro, según la expresión feliz de Forner en una carta al Duque de Montellano, «pecaron por demasiado poetas». En tiempo de Carlos II y de Felipe V, los más de los escritores de instinto popular dieron en el extremo opuesto. Ya no encumbraban ni el asunto, ni el pensamiento, ni la frase. Todo era vulgar y rastrero: seguían reinando los conceptos, los equívocos, los retruécanos; pero ya no se aplicaban á objetos nobles y elevados, sino á triviales y ridículos argumentos. *Una dama que se sangró; la fluxión de muelas de Antandra; una dolencia asquerosa* (la hemorroides); *un perrito que se dormía* (1): á estos y otros asuntos, aun más infeli-

(1) Véanse las obras de Montoro, Tafalla, Benegasi, Villarroel, Butrón, etc.

ses, consagraban por lo común los poetas de aquella era su ruin inspiración. El estilo no era ya altisonante y campanudo, pero tampoco noble y llano; era á la vez familiar y alambicado, mezcla insulsa ó repugnante de afectación y de vulgaridad. Aquello era la decadencia de la decadencia. El arte se hallaba envilecido, y merecen disculpa, si no aplauso, los críticos de la escuela doctrinal, que intentaron con dogmas preceptivos dar guía al ingenio descaminado, y poner coto á aquel raudal de viles conceptos y de insípidos desvaríos. No daban estos preceptistas, con sus estrechas leyes, calor al alma, ni espontaneidad á la fantasía. Sus desmayadas églogas no valen mucho más que los sonetos acrósticos y los romances familiares de aquellos insulsos copleros; pero, frialdad por frialdad, no puede negarse, era más conveniente la de la sensatez que la del gusto irremediablemente pervertido. Aquélla, al menos, preparaba el camino para que algún día los Meléndez, los Moratines, los Jovellanos y los Quintanas, aclimatada ya en España la disciplina doctrinal francesa, escribiesen con espontaneidad y con gloria.

La necesidad de corregir los resabios del estilo, y de acrisolar el gusto literario, fué,

pues, uno de los impulsos que movieron á hombres esclarecidos á fundar la Academia Española (1).

De la misión moral de las letras nada dijeron, porque no cabía en el ánimo de tan austeros varones que ellas pudiesen, en aquellos tiempos, servir de instrumento para extraviar las ideas, corromper las costumbres y torcer los más sanos instintos. ¿Cómo habrían imaginado el ilustrado Marqués de Villena, el grave historiador Ferreras, el místico D. Gabriel Álvarez de Toledo, el sabio F. Juan Interian de Ayala y los demás ilustres Académicos fundadores, que siglo y medio más adelante, cuando la regeneración nacional y literaria podía haber llegado á un alto grado de esplendor y de consistencia, sería oportuno y digno levantar la voz, no ya para clamar contra los vicios del lenguaje, ó para vigilar por la conservación del acendrado idioma de los Leones y de los Granadas, ó para recomendar en las obras literarias la verdad, la

(1) «Se encargará la Academia de examinar algunas obras de prosa y verso, para proponer, en el juicio que haga de ellas, las reglas que parezcan más seguras para el buen gusto, así en el pensar como en el escribir.» (*Estatutos primitivos de la Real Academia Española.*)

sencillez y la armonía, sino meramente para protestar contra el funesto abandono que se advierte hoy día en la literatura, y especialmente en el teatro, de las leyes sagradas de la moral y del recato? Los extravíos del lenguaje y del gusto son manifestaciones visibles de decadencia intelectual: el desprecio de las costumbres y el olvido del respeto que se debe á la sociedad, son testimonios de otra decadencia más trascendental que el *cultismo* de Góngora y el *conceptismo* de Ledesma.

Algunos insignes escritores han levantado en otras ocasiones su voz elocuente y autorizada contra la influencia perniciosa de ciertas tendencias de la literatura contemporánea, procaz y desmandada, especialmente en la novela. Hoy importa á la dignidad de las letras y al decoro mismo de la civilización, señalar el deplorable estado á que ha venido á parar el teatro de nuestros días.

Y no su forma artística, que suele ser, en verdad, ingeniosa y amena, es lo que constituye su decadencia, sino, lo que es mucho más grave, su esencia moral. Sin alto sentido, noble y puro, las obras dramáticas son juegos más ó menos felices del ingenio, pero no obras de literatura

elevada, capaces de influir útilmente en la sociedad, y dignas de ser consideradas como padrón glorioso de las épocas y naciones que las producen.

Como agente de relajación de ideas y sentimientos, el teatro puede ser en extremo activo y poderoso, si la sensatez y el buen gusto de los autores, á par que la vigilancia de los gobiernos, no ponen estorbo á su depravación moral. Y como estos frenos son á veces laxos ó imaginarios, y una parte de la sociedad, osada, indiferente ó pervertida, alienta con su tolerancia ó con su aplauso las censurables audacias de la escena, el mal prepondera sobre el bien en el teatro, y dan aparente motivo á austeros moralistas para abogar por la supresión de tan sabroso esparcimiento.

Condenar el teatro en sí mismo, en vez de condenar sus abusos, sería tarea, sobre ociosa, contraria á la civilización, que requiere recreos artísticos, honestos y elevados; sería renovar intempestivamente aquella célebre contienda en que Voltaire y d'Alembert, contra Juan Jacobo Rousseau, sustentaban la conveniencia de establecer un teatro en Ginebra. Hoy, que el impulso fundamental del siglo lleva irresistible-

mente nuestro ánimo á juzgar las cosas en la esfera de lo posible y de lo práctico, nos asombra que entendimientos de tanto arrojo y alcance se empeñaran en resucitar la antigua y estéril contienda entre profanos y ascetas, sobre si el teatro debe conservarse como reflejo y órgano de nobles sentimientos, de altos recuerdos, de afectos puros y delicados, ó proscribirse para siempre de las sociedades bien regidas, como despertador del vicio y del escándalo, ó, según la expresión de un desabrido moralista español del siglo XVIII, como «la fragua donde se atizan y sacan los filos á las pasiones más mortales» (1). Rousseau no hizo uso de estas metáforas desmedidas; pero, aunque sin grandes títulos para ello, se afilió entre los ascetas, y con la vehemencia de imaginación que le distinguía, y el lenguaje apasionado, á par que sencillo, que constituía su encanto y su fuerza, atacó el teatro de un modo radical y absoluto, como escuela de perversas ideas y de insanos afectos (2).

Achaque era del *filosofismo* belicoso de entonces extremar todos los principios y tratar

(1) Fr. Fernando Ceballos.
(2) *Lettre sur les spectacles.*

todas las cuestiones como meras abstracciones, olvidando la fuerza incontrastable de los hechos, de las costumbres y de las tradiciones, y como si la constitución moral de la sociedad fuera un edificio de cera que aquellos seudo-filósofos habían, con sus orgullosas manos, de crear y de modelar á su antojo. Rousseau, probando demasiado no probaba nada. Si con tanto ceño y austeridad miraba el teatro porque puede inducir al mal con pinturas arriesgadas y con incentivos seductores, ¿cómo no vió que en su novela *La Nouvelle Heloïse*, otra forma del arte, acaso más peligrosa que el teatro, incurría ampliamente en los inconvenientes que tan perniciosos le parecían en la escena, y con cuadros hechiceros é imágenes conmovedoras provocaba y enardecía ilegítimas pasiones, que el arte de una nación culta y cristiana debe, sin tregua, condenar?

Ni Voltaire con su espíritu laxo y escéptico, ni d'Alembert con su filosofía acomodaticia y liviana, ni Rousseau con su inesperada austeridad dogmática, hicieron dar un paso á la cuestión. Quedó siendo en su esencia lo que ha sido siempre: una cuestión de buen sentido y de civilización artística y moral. El tea-

tro es indudablemente un medio trascendental de propagar ideas y de despertar y acalorar sentimientos. Su influencia puede ser sana ó perniciosa, á medida del espíritu que lo anime y alimente. Sublime y religioso en las tragedias de Esquilo y Sófocles; profundo, trascendental y apasionado en los dramas de Shakspeare; heroico, histórico, realista, humano y popular en las obras de Lope y de Tirso; caballeresco y fantástico en las de Calderón; reflexivo y moral en las de Alarcón; desmandado y procaz en las de Maquiavelo y del Aretino; triste y festivo á un tiempo en las de Molière; majestuoso, atildado y ceremonioso en las de Corneille y de Racine; filosófico en las de Gœthe; penetrante y dramático en las de Schiller; áspero y estoico en las de Alfieri; intencional y escéptico en las de lord Byron; artificial é ingenioso en las de Scribe; brillante, violento y conmovedor en las de Víctor Hugo y Dumas; desatentado y cínico en nuestros días; el teatro presenta estas y otras fases sin cuento, según las razas, las naciones y las edades. Cada civilización tiene sus formas y sus tendencias peculiares, que se reflejan más ó menos visiblemente en las obras dramáticas.

Sólo la sociedad de nuestro tiempo, incierta y vacilante en todo, cansada de todo, parece incapaz de infundir en sus obras carácter fijo, y de imprimir en ellas un sello privativo popular, espontáneo, sin el cual las artes y las letras carecen de belleza propia y de alto y nacional espíritu. Los mejores escritores dramáticos de la Europa contemporánea demuestran á veces talento eminente, pero no tienen inspiración, esto es, la llama universal, más poderosa que todas las facultades del individuo, que se infunde irresistiblemente en el ánimo, y es para el escritor como fe misteriosa y segura, que alienta, guía y robustece el entendimiento. En esta época de inquietud y de moral fatiga, esa llama no existe. Si la busca con fervor el ingenio, se afana en balde. La llama de la inspiración se apaga ó se extravía ante un público que, falto de entusiasmo y de sensibilidad estética, antepone la impresión á la idea, la sensación al sentimiento, y el recreo de los sentidos ó la sorpresa vulgar de gimnásticos ejercicios, á los deleites del espíritu.

El teatro de la Europa contemporánea decae á pasos agigantados; pero es lo singular que no decae como arte, sino como elemento moral y

civilizador. La estructura de las obras dramáticas es diestra y acertada, el lenguaje limpio, brillante y animado, las peripecias ingeniosas y adecuadas; ¿qué le falta, pues, para conmover de veras el entendimiento y el corazón, para avasallar la atención pública? Le falta lo que á una estatua correcta ataviada con elegantes vestiduras: le falta el alma, y el alma en el teatro es la pintura de nobles caracteres, es la expresión feliz é ideal de grandes sentimientos. Escritores dramáticos que, con reproducir con pobre y aparente fidelidad una parte, por lo comun la menos bella, de las costumbres de vuestro tiempo, juzgáis haber llegado á la cumbre del arte, os engañáis deplorablemente. Vuestras obras, hijas del sistema que hoy se llama *realismo*, son al arte puro y verdadero cuando se aplica exclusivamente á lo material y á lo tangible, lo que la fotografía á la pintura. Os basta la imagen externa de las cosas: lo puro y lo ideal no os conmueve: por eso escogéis mal; por eso la sociedad que pensáis retratar, y que calumniáis á menudo, mira vuestras obras como insustancial pasatiempo. La sociedad no respeta el arte sino cuando le impone su grandeza.

Jamás ha habido teatro alguno de los que han nacido de creación nacional espontánea, y han dado luz y gloria á su tiempo, que no haya recibido su vitalidad y su fuerza de un sentido moral fecundo y elevado. Si no lo impidieran los límites estrechos del presente estudio, fácil sería probar que hasta la comedia de los grandes teatros, aun en aquellas obras en que parece más atrevida y juguetona, encierra ideal carácter y significación moral elevada. Es tal, sin embargo, la importancia del asunto, que creo indispensable echar una rápida ojeada sobre el sentido moral de aquellos teatros.

El teatro griego, sin antecedente en otras naciones, creación espontánea y completa del cielo inspirador de Atenas, brotó, por decirlo así, perfecto y acabado, de la religión y de la cultura.

La religión de la Grecia idólatra y materialista era incapaz de infundir á su literatura el espíritu contemplativo, la aspiración á lo infinito, el estudio de las emociones recónditas del alma; misterioso tesoro de afectos escondidos, que estaba reservado descubrir é iluminar á la santa luz del Evangelio. Pero, fundada en

los impulsos visibles de la naturaleza, y sostenida y alimentada por la fantasía sensual de una raza eminentemente artística y sensitiva, tenía para las artes el privilegio de ofrecer exclusivamente á la admiración tipos de belleza terrestre y externa, más perceptibles y más determinados que aquellos que, como *Segismundo*, *Hamlet*, *Fausto* y *Manfredo*, se forjan en la imaginación mística y soñadora de los poetas cristianos.

La cultura moral de los griegos, acrisolada por el espiritualismo de sus grandes filósofos, idealizada por la sublimidad heroica de sus poetas, y fortalecida por el instinto enérgico de la independencia íntima del alma, alto don de la raza helénica, ennobleció el materialismo de sus creencias, y le quitó el carácter rudo y grosero que tuvo en otros pueblos menos pródigamente dotados por la mano de la Providencia.

Lo poderoso, lo grande, lo útil, tenía á los ojos de los griegos carácter divino: de cada una de las fuerzas de la naturaleza, de cada una de las pasiones vigorosas del hombre, hacían un dios. ¿Qué mucho que los dioses y los héroes llegasen á confundirse en su reli-

gión dramática y pintoresca? Parecíales de análoga ó igual esencia lo bello y lo sagrado: sus modelos de belleza estatuaria eran sus ídolos; sus tipos de grandeza ideal, los personajes de sus tragedias, esto es, sus dioses y sus héroes ó semidioses. Con este sistema de perfección ideal tangible, á la par artística y religiosa, sistema que formaba el más peregrino y armonioso conjunto en las artes, en las letras y en la sociabilidad de los atenienses, aquel pueblo privilegiado, el pueblo estético por excelencia, llegó á sentir y á comprender la belleza cual ningún otro la comprendió jamás.

El teatro, que es la manifestación literaria de índole más social, no podía apartarse en Atenas de aquella senda elevada y segura que le trazaba el espíritu nacional. Nadie adulaba allí las flaquezas contemporáneas, ni con sofísticas ideas se desquiciaban, como ahora, los fundamentos morales de la sociedad. La representación de una tragedia era una especie de solemnidad pública. Todo en aquel teatro era gigantesco. La escena, á cielo abierto, como en presencia de los dioses, que eran siempre el alma del drama, se colocaba, cuando era posible, de manera que el aspecto del fondo fuese

pintoresco y grandioso. El teatro de Tauromenium, en Sicilia, por ejemplo, ofrecía á lo lejos la vista del Etna. Las graderías, inmensas, podían contener un pueblo entero. La voz del actor se hacía más vibrante y sonora por medio de un mecanismo ingenioso. El coturno, colocado debajo de las sandalias, no tenía más objeto que aumentar la estatura del hombre. Las caretas con que representaban los actores, maravillas del arte griego por su belleza y propiedad, esas caretas, cuyo uso tanto nos sorprende porque lo juzgamos todo con las ideas de nuestro tiempo, eran también un medio de aumentar la grandeza y la unidad del efecto escénico, que á los ojos de los griegos eran objeto principal del arte. Tan diferente del nuestro era su modo de juzgar y de sentir en el teatro, que, lejos de buscar en los actores el movimiento y la expresión de la fisonomía, que les parecía vulgar, harto individual para los caracteres emblemáticos y generales de su teatro, y acaso una profanación cuando representaban á los dioses, creyeron indispensable encubrir con una máscara, adecuada á la situación y al carácter, lo que la expresión móvil del rostro humano podía tener de pequeño y de personal.

Los griegos pedían ante todo á los actores idealismo, propiedad rítmica, dignidad y elegancia. Querían ver en la escena efectos semejantes á los sublimes de la estatuaria.

Á esta grandeza material correspondía, y en más alto grado se desplegaba, la elevación moral del arte. Pintaba el teatro griego, con pincel enérgico y gallardo, caracteres, afectos y pasiones; pero siempre los subordinaba á un ideal heroico, que era la esencia de su inspiración. El don precioso de hermanar constantemente con la grandeza moral la verdad de la naturaleza, fué la excelencia distintiva de aquel teatro singular. Sus dioses y sus héroes divinizados no están al abrigo de las flaquezas y de los crímenes de los seres mortales, pero hay en su carácter impulsos extraordinarios y peregrinos, que dan al movimiento de las pasiones cierta elevación sobrehumana. El libre albedrío, vigorosamente empleado por el hombre, en pugna con la adversidad; esto es, la libertad moral, unas veces inocente, otras veces extraviada por las pasiones, vencida é irresistiblemente arrollada al cabo por la inflexible ley de la fatalidad: tal es la idea preponderante en la tragedia griega. Esa lucha, casi

siempre titánica, del hombre con el destino, realzada por la poesía y ennoblecida por la grandeza escénica, encerraba una alta significación moral. Aquellos héroes, dechados prodigiosos de sufrimiento y de fortaleza, que arrostran todas las angustias y las calamidades terrestres por sostener los fueros de la voluntad, no podían menos de vigorizar en los atenienses el sentimiento de la dignidad y de la fuerza del alma humana.

El coro, elemento peculiar de la escena en Grecia, que apenas comprendemos hoy día, atestigua en cuánto era allí tenida la influencia moral del teatro. Singular invención ha parecido, y parece todavía á muchos, la introducción, en medio de una fábula dramática y fuera de la escena propiamente dicha, de un elemento lírico, más ó menos independiente de ella; especie de censor moral, que explica, juzga y calma las impresiones producidas por los arranques de la pasión ó por las vicisitudes violentas ó solemnes de la acción misma. Esta invención es testimonio insigne de la sensatez de aquel pueblo, verdaderamente excepcional. El coro era como un espectador ideal, como el defensor de los intereses morales de la

humanidad, como la personificación del espíritu nacional (1).

Los grandes autores trágicos franceses, que se afanaron tanto por comprender é imitar el teatro griego, se encontraban embarazados y sorprendidos con el coro, cuya función verdadera no comprendieron nunca. La Harpe, tan ingenioso y perspicaz dentro de sus estrechas ideas críticas, no lo sospecha siquiera. El coro ha sido, en verdad, objeto de extrañeza y de aventuradísimas conjeturas, hasta que Lessing y Schlegel, los más profundos críticos del teatro en los tiempos modernos, han explicado su verdadera índole, y hasta el lugar que ocupaba en el teatro griego.

Moratín, que, como los más en su tiempo, ignoraba la esencia, el objeto y las condiciones materiales escénicas del coro, le juzga impertinente, y se maravilla de que «se traten delante

---

(1) «Was er auch in dem einzelnen Stücke besonders seyn und thun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisirte Zuschauer.»

A. W. Schlegel.—*Ueber dramatische Kunst und Litteratur.* Dritte Vorlesung.

de él secretos de la mayor importancia» (1). Y en verdad que Horacio, á quien nuestro ilustre poeta cómico estudiaba asiduamente, dió á entender bastante claro que el coro era como un eco de la conciencia universal, defensor, consejero y amigo de los hombres de bien, apaciguador de la ira, glorificador de la inocencia, encomiador de la frugalidad, de la sana justicia, de las leyes y del sosiego de los estados, confidente fiel y seguro, dispuesto siempre á pedir á los dioses que la fortuna consuele á los buenos abatidos, y se aparte de los soberbios (2).

¿Cómo no recordar las obras maestras de Esquilo y de Sófocles, la rígida y majestuosa grandeza de la *Orestia*, aquella sublime trilogia del primero, compuesta de *Agamemnon*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, obra esta última acaso la más elevada del teatro griego; la

(1) *Obras póstumas de Moratín* (1867), t. III, pág. 128.

(2)

Ille bonis faveatque, et consilietur amicis,
Et regat iratos, et amet peccare timentes;
Ille dapes laudet nensæ brevis; ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia portis;
Ille tegat commissa, deosque precetur, et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

(Horacio, *Epístola á los Pisones.*)

Antígona, el *Filoctetes* y los dos *Edipos*, del último, de aquel poeta al cual nos pinta la antigüedad hermoso de alma y cuerpo, halagado con todas las dichas del respeto público, del amor, del genio y de la gloria, y dispuesto, tal vez por la fuerza benévola de esa plenitud de ventura, á ver al hombre y á pintarlo siempre como un ser más noble y más bello que el hombre mismo? ¡Con cuánta delicadeza sabe presentar en el carácter de *Teseo* (1) un dechado ideal del alma humana, la generosidad, la justicia, la templanza, nobles prendas de origen divino! Con razón ha podido decirse, atendiendo á la profundidad del carácter simbólico de los personajes de Sófocles, y al generoso aliento de sus ideas, que este grande hombre es, entre todos los poetas de la antigüedad, aquel cuyos sentimientos se hallan más cercanos al espíritu del cristianismo.

Muy poco diré de Eurípides, principio ya de la decadencia escénica de la Grecia, porque, si bien admirable por su ingenio, por su flexibilidad artística y por la maravillosa destreza con que pinta las situaciones patéticas, carece de la aus-

(1) En la tragedia *Edipo en Colona*.

tera armonía y del encumbrado y trascendental espíritu que colocan á Esquilo y á Sófocles en la esfera soberana del arte. Sófocles decía: «He pintado á los hombres como debieran ser; Eurípides los pinta como son.» Esta fidelidad descriptiva, que ni escoge ni idealiza los tipos humanos, parecía probablemente á Sófocles la degeneración del arte. Tiene no escasa analogía con el árido sistema en que algunos erradamente hacen consistir el *realismo*. Á pesar de sus eminentes bellezas de movimiento y gracia, adolece el teatro de Eurípides de cierto sentimentalismo, de cierta lisonja de las costumbres contemporáneas, de cierta laxitud corruptora, que aunque no llega á la de nuestros días, fué ya vituperada por Aristóteles, por Aristófanes, y acaso por el pueblo mismo de Atenas, que tanto solía aplaudir al poeta. Todos conocen la anécdota según la cual los atenienses, en la representación de la tragedia *Belerofonte*, indignados al oir al héroe hacer un estupendo elogio de las riquezas, y llamar al oro el bien soberano, embeleso de los dioses y de los hombres, se aprestaban á lapidar al actor y al autor. Eurípides, para apaciguar el tumulto, tuvo que presentarse en la escena, gritando á

los espectadores: «Tened un poco de paciencia; al fin llevará su merecido.»

Como ingenio, pertenece á la más alta esfera intelectual; sabe conmoverse y conmover con la pintura del infortunio; pero desnaturaliza con sofísticas ideas los sentimientos morales y los principios religiosos, y no pocas veces presenta á la maldad triunfante y sin castigo, por más que, muy distante del descaro de nuestro tiempo, blasona á menudo de moralista, prodigando sentencias de virtud, á veces más declamatorias que verdaderamente austeras. Eurípides cautiva hoy, sin embargo, á la generalidad de las gentes más que sus dos sublimes antecesores. No es extraño: además del innegable atractivo de este gran poeta, la sociedad de nuestros días adolece de muchos de los resabios que empezaban ya á advertirse en tiempo del poeta de Salamina, y se paga poco de la elevación ideal.

La comedia griega gozaba de libertad desmedida; se burlaba sin miramiento alguno de los ciudadanos más eminentes, del Gobierno, de la organización social, del pueblo mismo. Su audacia y su descaro no han tenido igual en nación alguna. Y á pesar de ello, si no pudo lle-

gar al alto sentido de la tragedia en su época de oro, no fué nunca un elemento de corrupción moral. No puedo entrar en el examen crítico de la comedia antigua; me es forzoso reducirme á someras indicaciones, conducentes al objeto privativo de este examen crítico. Baste decir que Aristófanes, el osado, el procaz, el desenvuelto Aristófanes, persigue sin tregua á Eurípides, con las armas de la sátira cómica, cabalmente por su falta de elevación moral. En *Los Acarnianos* lo zahiere, ya porque algunos de sus héroes trágicos son cojos, como Télefo, Belerofonte, Filoctetes, ya porque intenta despertar el interés y la compasión con el hambre y la indigencia, esto es, con padecimientos corporales, y no con angustias del alma. En *Las Tesmoforias* y en *Las Ranas*, donde, así como en *Los Acarnianos*, sale Eurípides como personaje cómico, le ataca, entre otros motivos, por sus máximas de poco leal espíritu, y por la sofistería sutil con que suele trastornar las ideas.

Además del desenfado político, que, con ser exorbitante, no causaba en Grecia el escándalo que podría presumirse juzgando con nuestras modernas doctrinas y costumbres, el descaro de Aristófanes sube de punto y llega á ser im-

púdico y grosero en las pinturas del amor. Cierto que la condición de las mujeres griegas, retiradas siempre en la obscuridad del hogar, y colocadas en una situación social inferior, no les permitía hacerse respetar por sí mismas, como lo hicieron más adelante las mujeres cristianas, influyendo directamente, con su acción civilizadora, en la cultura de los pueblos: cierto asimismo, que el amor no podía tener carácter místico é ideal en una nación cuyas creencias religiosas convertían en divinidades todos los impulsos de la naturaleza, y autorizaban prácticas públicas contrarias al pudor; pero, á pesar de estas circunstancias esenciales, que han de tenerse en cuenta para disculpar en parte las bufonadas livianas de Aristófanes, que al cabo no podía respetar lo que allí nadie respetaba, la verdad es que los instintos peculiares de cada escritor han sido parte, hasta en el mundo pagano, para que las mujeres sean retratadas en el teatro, ora como ángeles consoladores y hechiceros, ora como seres infernales y degradados.

Eurípides, que las aborrecía, como puede inferirse de la comedia citada *Las Tesmoforias*, y se complacía en maldecir de ellas y en pre-

sentarlas bajo un aspecto odioso, si bien en su tragedia *Alcestes* sabe pintar con elocuentes y conmovedoras palabras el santo heroísmo de una esposa, crea, en dos de sus más famosas tragedias, los caracteres horribles de *Fedra* y de *Medea*, en los cuales llega el delirio de las pasiones femeniles hasta un punto violento y repugnante, y en otra obra pone en los labios de *Hécuba* palabras indignas de una madre y hasta de una mujer honrada. En tanto, Sófocles creaba en la *Antígona* uno de los tipos de mujer más ideales y de más austera fortaleza para el cumplimiento del deber, que ofrece la literatura dramática de cualquier tiempo.

Aristófanes, que probablemente no creía ni quería creer en la virtud de las mujeres, pero que admiraba su ingenio y su belleza, no es capaz de formar con ellas, como Eurípides, dechados de perversidad. Usa de sus fueros de poeta cómico en un país de costumbres livianas en materias de amor, y se burla de los defectos femeniles sin comedimiento ni reparo. Su objeto único es entretener á los hombres á costa de las pobres mujeres, y esto lo hace con tanta mayor libertad, cuanto que, según muchos indicios alegados por profundos críticos, ellas no asis-

tían en tiempo de Aristófanes á las representaciones de comedias. Á la verdad, el donaire campea en alto grado en estas obras satíricas contra las mujeres, y tanto, que por momentos se olvida involuntariamente el desenfado de la expresión. *Lysístrata*, y *Las Arengadoras*, ó *La Asamblea de las mujeres*, son las más celebradas. La primera, que pasa por una de las más descocadas, está inspirada por un sentimiento patriótico, el cual, como otros muchos impulsos elevados, anda combinado en el teatro de Aristófanes con muy chistosos enredos cómicos. Las mujeres de la Grecia entera se confabulan para obligar á sus maridos, apartándose de ellos, á celebrar la paz. Lysístrata, mujer de uno de los principales ciudadanos, llena de sal cómica, de malicia y de desembarazo, es el general con faldas que dirige la conjuración femenina y las negociaciones diplomáticas que se entablan entre las potencias beligerantes. El apuro de los hombres al verse en divorcio con sus mujeres, da motivo á situaciones verdaderamente cómicas y á agudezas no siempre de muy subida ley. La escena entre Mirrina y su marido Cinesias, á quien los desdenes de su mujer han inspirado un amor vehemente, está en verdad llena de

gracia, pero al propio tiempo de impúdica desenvoltura. Como es de presumir, los hombres capitulan, no pudiendo resignarse á ver sus hogares turbados y desiertos.

La comedia *Las Arengadoras* es otra sátira contra las mujeres, mezclada con un designio político. Las mujeres de Atenas, reunidas en secreto, se ejercitan en imitar los modales de los hombres, é introducidas después con disfraz masculino en la asamblea popular, constituyen la mayoría, y hacen adoptar, en una nueva Constitución, la comunidad de bienes y de mujeres, y la igualdad de derecho en amor entre las hermosas y las feas. Los ensayos que hacen las mujeres del papel de hombres políticos, sus arengas declamatorias, la pintura de la asamblea, y el caos que resulta de la adopción del sistema comunista, son cuadros en alto grado donairosos y entretenidos. Las escenas finales, en que algunas viejas disputan á una muchacha un gallardo mancebo, son chistosas, pero tocan en la obscenidad. Cito, esta comedia, que, á más de sátira contra las mujeres, es una parodia de la *República* ideal de Protágoras, perfeccionada por Platón, para que se vea cuán antiguas son en el mundo ciertas ilusiones de índole so-

cial constitutiva, y cuán antiguas también las protestas del sentido común, que las ridiculiza y las condena.

Para no juzgar con injusticia á Aristófanes, elogiado por el mismo Platón, conviene tener presente que, si era procaz y descarado en sus cuadros de costumbres; si, á pesar de ser tan gran poeta, se vulgarizaba hasta envilecer la escena, acaso para ganar la voluntad del populacho, jamás adula ni idealiza esas mismas costumbres, antes bien aboga por las sencillas y severas de los tiempos antiguos. Su sátira, intolerable en verdad por su implacable violencia personal, y por la aspereza y la vulgaridad de su forma, es siempre denunciadora de abusos graves y patentes, siempre favorable á la concordia de la Grecia, despedazada por guerras intestinas; nunca hipócrita paliadora de las llagas públicas y sociales. En suma, ese teatro de Aristófanes, que tanto ha dado que decir, es la contraposición del teatro de la decadencia presente: aquél, severo, inexorable, patriótico, elevado en su objeto moral, insolente, rastrero, sin recato alguno en su forma; éste, acicalado y primoroso en la forma, en su espíritu, indiferente, relajado, propagador de seducciones inmorales.

El escándalo tan decantado de la comedia griega consiste, como se ve, más bien en la crudeza de las pinturas y de las palabras, que en la intención y en la trascendencia moral.

Si Pericles, Sócrates y Alcibiades fueron duramente zaheridos por los autores cómicos de su tiempo; si Cicerón, más adelante, se indignaba al ver satirizado en el teatro al gran Pompeyo; éstas eran libertades abusivas que nacieron en la antigüedad con las costumbres políticas, y que impulsos políticos de índole diferente reprimieron sin dificultad. Pero en medio del lenguaje descarado y del desenfado de ciertos cuadros de costumbres, nunca lo malo se presentaba como bueno. Había audacia para retratar los vicios sin velo, pero nunca se glorificaban, nunca se pintaban con colores simpáticos, nunca se atribuían al vicio la dicha, el contento íntimo y sereno, esto es, los privilegios de la virtud.

Del teatro romano, con fundada severidad juzgado por Quintiliano, no quiero hablar, porque nunca tuvo carácter creador y original, y todos saben que los poetas dramáticos de Roma siguieron servilmente la pauta de la Grecia; que el teatro romano, sin espíritu propio, se alimen-

taba con traducciones, refundiciones é imitaciones de los griegos; y que Terencio, elegante y urbano, tomó dos de sus comedias del poeta griego Apolodoro, y las otras cuatro de Menandro, así como Plauto, ingenioso, si bien cínico en sentimientos y lenguaje, sacó varias de las suyas de Dífilo y de Filemón.

Tampoco hablaré de los poetas dramáticos de Italia, porque esta nación, tan espontánea y admirable en otros ramos de las letras, fué avasallada, en cuanto á literatura dramática, por el principio inflexible de la imitación de los poetas de la antigüedad. Ni las tragedias del Trissino y de Maffei; ni las *miniaturas trágicas* de Metastasio, á pesar de sus felices rasgos de expresión; ni las tan celebradas tragedias de Alfieri, que, en vez de encanto poético, tienen el declamatorio vigor que da á un alma apasionada una idea política, fija y enconada, y pintan una humanidad áspera y sombría, creada en la ardorosa imaginación del poeta; ni las notables de Monti, Pindemonte, Manzoni y otros celebrados autores; ni las comedias de Goldoni, imitador de Molière; ni las de Gozzi, imitador de Calderón, pueden constituir un teatro propio y original. Como teatro imitador, su sig-

nificación moral es un reflejo más ó menos inmediato de sus modelos. Si algo hay verdaderamente espontáneo en la literatura dramática de Italia, son las farsas populares, y los cuadros, harto fieles, que de las costumbres estragadas de Florencia y de Roma en el siglo XVI, han dejado Maquiavelo en *La Mandrágora*, y Pedro Aretino en *La Cortesana.*

Del espíritu moral del teatro inglés, teatro, así como el griego y el español, verdaderamente creador y original, muy poco he de deciros, cabalmente porque podría sobre él escribirse un libro entero, y temo salir involuntariamente del ceñido espacio en que me coloca el presente estudio.

La primera figura que se presenta, eclipsando á todas las demás en el teatro inglés, es la de Guillermo Shakspeare. Propiamente hablando, no tiene antecesores ni sucesores. Shakspeare, como Lope de Vega, constituye por sí solo un teatro, pero de tal amplitud y grandeza, en cuanto al conocimiento del alma humana, que no ha tenido igual en ninguna nación ni en ningún tiempo. Aquel genio poderoso no se siente atado por las cadenas de la imitación. Busca en sí propio la fuerza dramática, y

la encuentra varia é inagotable, y la emplea con calor y con ímpetu incomparables, sin cuidarse de lo que hicieron griegos y romanos. Á un espíritu de observación de extraordinario alcance, á una sensibilidad privilegiada y á un sentimiento poético de primer orden, unía Shakspeare la imaginación más fecunda, más flexible y más universal que ha tenido acaso sér alguno en la tierra. Era su facultad soberana. Todo lo abarcaba aquel ingenio singular. Lo real y lo ideal, lo bueno y lo malo, la risa y el llanto, lo material y lo fantástico, lo positivo y lo abstracto, lo terrestre y lo divino: todo alcanzaba á comprenderlo y á expresarlo. Poseía, cual ningún otro, el secreto de las pasiones humanas, y no se contentaba, como otros poetas esclarecidos, con la impresión superficial y, por decirlo así, poética del movimiento de la vida. Era eminentemente profundo y analítico, y bajaba siempre, para sorprender sus más recónditos impulsos, hasta el fondo del corazón. Reunía y amalgamaba en maravilloso conjunto los grandes instintos del filósofo, del historiador y del poeta. Le han acusado de dar en sus cuadros sobrado realce á la perversidad humana. El hecho es indudable; pero la acusa-

ción es propia de una crítica estéril y apocada. Shakspeare no hace nada á medias. Retrata con pincel vigoroso, así la perversidad como la virtud, porque sus figuras no son copias individuales de la vida común; son emblemas de los afectos y de las pasiones de los hombres, y estos emblemas deben ser pintados con grandeza, y llegar á las consecuencias extremas de los móviles decisivos de las acciones humanas. En esto coincide Shakspeare, sin saberlo, con el teatro griego, que lo engrandece todo, levantando lo malo y lo bueno á una esfera ideal. Los crímenes de los personajes de Shakspeare son gigantescos, porque son gigantescas las concepciones de este grande hombre. Shakspeare había apurado, en vicisitudes desventuradas y humillantes, la hiel de la vida, y propendía, por lo general, á considerar la humanidad bajo un aspecto extremadamente severo y sombrío. Iago y Ricardo III son el ideal de la maldad; pero ¡cuán odiosa la presenta! ¡Cuán distante está Shakspeare en esta parte, de los escritores modernos; de lord Byron, por ejemplo, que se complace en revestir á *D. Juan*, á *Caín*, á *Sardanápalo* y á otros personajes perversos, de cierto barniz de falsa grandeza!

Este afan de crear *criminales sublimes*, que por desgracia se encuentra en muchos de nuestros romances vulgares, monstruosas apoteosis de sanguinarios bandoleros, no cabía en el sano entendimiento de Shakspeare. Hiere á veces, sin miramiento alguno, el alma y los ojos con espectáculos horrendos; pero lo hace buscando en ello la lección moral. Sus delincuentes son lo que deben ser en la escena: verdaderos delincuentes, repugnantes y desalmados. ¿Qué importa que en el teatro despliegue la perversidad todo su poder, y quite la máscara á todos sus secretos, si el poeta logra inspirar con ellos al espectador aversión y espanto? Hasta las mujeres de los dramas de Shakspeare causan indecible horror, cuando las pinta dominadas por abominables instintos. *Góneril*, *Lady Macbeth*, *Créssida*, son cuadros magistrales de femenil depravación. Shakspeare no se satisface, como casi todos los escritores dramáticos, con bosquejar los estragos de las malas pasiones: pinta sus vaivenes, su fuerza progresiva, que corroe y tiraniza el corazón, y acaba por presentar sus desastrosos efectos como lógicas consecuencias de los extravíos del alma. Esta es la alta enseñanza moral de la escena, y

en ella nadie aventaja al gran dramático inglés.

Cuando, por el contrario, quiere describir el aspecto noble, puro y risueño, de la humanidad, ¿quién sabe, como él, pintar tipos de gloria, de virtud y de moral grandeza? *Juan de Gaunt* es un modelo venerable de la lealtad de un caballero, comparable á los del teatro español, fértil y copioso campo de virtudes caballerescas: *Ricardo II*, corregido, en la amarga escuela del infortunio, de sus juveniles extravíos, es uno de los caracteres más nobles y levantados que puede ofrecer la historia de las turbaciones políticas de los Estados. Poseído de la alta idea de que, aun destronado, debe mantener intacta la majestad de los monarcas, ve en su persona, más que un hombre, una institución sagrada, y este sentimiento infunde en su ánimo una fortaleza sublime, que le impide mancillar en lo más mínimo su augusto é indeleble carácter. Pero la figura de *Enrique V* eclipsa, en arrojo, en lealtad y en cortesía, á todas las demás. Es un dechado de monarcas, de adalides y de caballeros.

En los caracteres de mujer llega el genio de Shakspeare á la más alta perfección. Este *titán de la tragedia*, como le ha llamado la Alema-

nia moderna; ese escritor, que, sin contemplación á la parte melindrosa del público, lleva hasta la violencia la pintura del crimen en las almas desenfrenadas, retrata á las mujeres inocentes y puras con una verdad y una delicadeza á que no ha llegado ningún otro escritor dramático. No son los *viragos* políticos de Corneille; son mujeres verdaderas, con su embeleso, su irreflexión y sus encendidos afectos. Desdémona, Viola, Ofelia, Miranda, Cordelia, Julieta, Virginia, Imógenes, ¡qué coro de ángeles! Todas estas mujeres son diferentes. Sólo se asemejan en el candor, en la fidelidad, en el amor á Dios y á sus deberes, en la nobleza de sus sentimientos, en el encanto indefinible de la mujer honrada, que Shakspeare sentía con intenso fervor.

El espíritu cristiano y caballeresco de la Edad-media, contrastando en ello abiertamente con la civilización pagana, había idealizado el amor, y convertido este sentimiento en una mezcla de afecto humano y de veneración divina. Shakspeare vivía en un tiempo en que no se habían entibiado todavía aquellas místicas tendencias, que cuadraban grandemente á la índole genial del poeta. Él no aborrecía, como

Eurípides, á las mujeres; «El amor es mi único pecado», decía donairosamente; y la perfección ideal de aquellas celestiales figuras demuestra que llevaba hasta el éxtasis la delicada ternura y la especie de adoración que les profesaba.

Después de haber hablado del genio colosal de Shakspeare, tan mal estimado por nuestros escritores clásicos, que Moratín llama *desatinada pieza* (1) al admirable drama fantástico y simbólico *La Tempestad*, ¿qué he de decir del espíritu moral del teatro inglés, que pueda tener una significacióu tan trascendental y tan elevada? Con pocas excepciones, ya la sociedad real y positiva, ya la servil imitación de otras literaturas, se reflejan en el teatro sin idealismo y sin espontánea grandeza. Marlow, Wester, Middleton, Heywod, Ben Johnson, Beaumont y Flechter, que solían escribir unidos, y alguna vez tomaron del *Quijote* el asunto de sus comedias (2), así como otros muchos escritores famosos, dan muestras señaladas de ingenio: algunos, como los dos últimos, se dis-

(1) *Obras póstumas de Moratín*, t. III, pág. 179.

(2) *The Knight of the burning pestle*, sátira burlesca contra los libros de caballerías.

tinguen en los cuadros de pasión; pero todos ceden al impulso avieso del público, y los más forman sus dramas trasladando á la escena la vida real al pormenor, esto es, sin selección ni síntesis, sin elevación ni poesía; bien al contrario de Shakspeare, que se levantaba sobre el público, y lo dirigía, y lo que es más, lo dominaba. No pocos autores de los reinados de Jacobo I y Carlos I degradan el teatro con la procacidad de la frase y el carácter licencioso de las ideas y de los asuntos. Los fanáticos puritanos censuraron con razón los abusos de la escena; pero, encerrados en un fanatismo sombrío, mirando con rabia política los honestos deleites de las artes, en vez de reprimir los extravíos morales, cortaron, como vulgarmente se dice, por lo sano, y á mediados del siglo XVII prohibieron absolutamente el teatro, al cual llamaban *capilla del diablo*. La restauración de Carlos II trajo consigo las diversiones públicas con el ímpetu de las reacciones. No la honesta alegría, la corrupción se hizo moda. Su corte, sin pulimento y sin galantería, que al cabo esconden algún tanto la grosería del vicio, fué, en la historia de las costumbres, como una anticipación de la época conocida con

el nombre proverbial de la *Regencia*, que suena en la posteridad como un anatema contra la decencia y la moral. No hay para qué decir si el teatro desplegó entonces todos sus escándalos. Después de Dryden, erudito, crítico y poeta, refundidor poco feliz de algunos dramas de Shakspeare, brillaron varios autores dramáticos, más ó menos contenidos por la nueva escuela, que, como Wicherly, Farguhar y Congrève, sustituyeron á veces al desmedido, pero franco desenfado de la era anterior, refinamientos de forma y barruntos de sentimentalismo, que á veces constituyen en el teatro la hipocresía de la corrupción. La época literaria, brillante, pero artificial, de la reina Ana, introdujo en la escena más circunspección y más decoro. El espíritu seudo-clásico francés, malamente ingerido en Inglaterra, si no despertó el genio libre y vigoroso del antiguo teatro, contribuyó al menos con su ceremonioso espíritu, á mantener la dignidad moral. Lillo y Rowe escribieron dramas y tragedias sentimentales. Steele, Ciber y otros, comedias clásicas desmayadas.

Addison, tenido en aquel tiempo por un genio, como campeón de la falsa escuela aristoté-

lica, creyó consagrarla para siempre con su decantada tragedia *Catón*. Hoy se cae esta tragedia de las manos, como toda obra dramática sin movimiento y sin vida. Es un Catón glacial, sin elevación romana, sin ímpetu republicano, que se hace admirar como una fría estatua, no como un hombre de acción vigorosa y de incontrastables sentimientos.

Más adelante, mediado el siglo XVIII, el teatro inglés, connaturalizado ya, más ó menos, con las estrechas formas de la escuela francesa, produjo algunas comedias notables, satíricas ó de carácter, como *La Mujer celosa*, de Colman, traductor de Terencio y de Horacio; *La Escuela de la maledicencia*, de Sheridan, y algunas otras obras dignas de honrosa 'recordación. En balde Garrick, actor y poeta, se afanó por resucitar, con su elevado y conmovedor talento escénico, el grande impulso dramático del siglo de Shakspeare. La antigua inspiración había muerto, y no alcanza la voluntad individual á producir el movimiento moral, grande y creador, que guardan para épocas históricas determinadas los arcanos de la Providencia. Pero es forzoso reconocer que, en esta segunda mitad del último siglo, el sentimiento pura-

mente moral fué grande y severo en el teatro inglés. Si algo hay que tachar literariamente en esta sana tendencia, es que el decoro y el pudor en la escena llegaron hasta la nimiedad y el melindre. Lord Byron, arrastrado por su ardiente é indisciplinado espíritu, rompió con estos miramientos, que guardaban de consuno á la moral pública la sociedad, las letras y las artes.

Volvamos ahora la vista, siquiera sea por un solo instante, á los grandes móviles de la antigua escena española. ¿No veis resplandecer en las obras dramáticas de la dorada edad de nuestro teatro, el espíritu elevado, generoso y caballeresco que animaba en aquellos gloriosos tiempos á la nación entera? Era época de afectos vigorosos, de creencias arraigadas, de encumbrados instintos. La fe, alma del mundo moral, lo dominaba todo: fe en la religión, fe en la monarquía, fe en la virtud. El honor no era, como hoy día, una idea, que se discute y se avalora: era un sentimiento, era un culto. Llegaba á veces, no lo niego, á la exageración; cosa es llana: tenía, como todo culto, sus momentos de fanatismo; pero ¿quién se atreve á condenarlo? ¿Cuándo halló el hombre la medida

cabal é inflexible de los grandes impulsos del alma? ¿Cuándo los justos y eternos linderos de la verdad moral? Yerro por yerro, es más bello el que nace de las fuerzas que crean, que de las fuerzas que disuelven; más noble el que brota del exceso de un sentimiento que engrandece y levanta, que el que emana de un móvil que enerva y esteriliza el corazón.

¡Error hermoso, el fanatismo del honor! Pudo llegar, y llegó muchas veces, al extravío. El mismo teatro antiguo lo patentiza. Sólo recordaré, como ejemplo, los tremendos actos de desagravio de ofensas del honor en las tres admirables comedias, *El Alcalde de Zalamea*, *García del Castañar* y *Á secreto agravio, secreta venganza.*

En esos actos, hijos de una civilización materialmente menos refinada, pero más enérgica y vigorosa que la nuestra, traspasa el honor la valla del deber, tal como lo establecen los principios regulares y acompasados de las modernas sociedades. Lejos de mí la idea de glorificar al honor que no sabe vivir dentro de las leyes, y que hace al hombre sangriento juez de su propio decoro, tal como él lo entiende según las costumbres, las preocupaciones y el

ímpetu idiosincrático de su índole personal.

Pero hay que considerar que los personajes típicos del teatro antiguo español no son imagen inmediata de la vida práctica y real; son símbolos de carácter, como los del teatro griego, en que todo se engrandece y extrema para dar mayor fuerza y realce á las nobles creencias y á los altos sentimientos nacionales. Todos conocemos ahora, como conocía el público de Rojas y de Calderón, que hay algo violento é ilegal en la conducta de Pedro Crespo, de García del Castañar y de D. Lope de Almeida, que toman por su mano venganza de agravios personales. Pero aquel público sentía instintivamente, como nosotros, y acaso mejor que nosotros, que hay algo ideal y emblemático, algo grande y extraordinario, en aquellos robustos caracteres, que anteponen, denodados é inquebrantables, la noble ilusión del honor á todas las contingencias reales y amargas de la vida. Entendido de esta manera el sentido moral del teatro español del siglo de oro, ¿quién se atrevería á condenar aquellos actos desmesurados como perniciosos á la sociedad y contrarios á los fueros del arte?

La escuela drámatica hoy en boga, desviada

del campo de la fantasía, daña y calumnia á la sociedad, retratando con colores simpáticos el vicio y la deshonra, como circunstancias comunes y naturales de su sér moral. El *escepticismo* moderno, sujetándolo todo á controversia, acabó con las puras emociones de la fe, y su hijo, el *racionalismo*, con mostrarse ahora tan sabio y orgulloso, no disipa las dudas, y, prendado sólo de la realidad material, apaga el fuego de los sentimientos, mata el entusiasmo, fuente sagrada de toda inspiración, y da vida á la terrible enfermedad moral de nuestro tiempo, la *indiferencia*, funesta, entre todas, para las letras y las artes.

La significación moral del teatro francés en la época de su verdadero esplendor, es no sólo de muy alta ley, sino además la expresión de una cultura extremadamente noble y atildada. Corneille no manifiesta muy viva en sus obras la sensibilidad verdadera. La rigidez del carácter romano, que tanto se complacía en pintar, pasa á sus heroínas, que obran y discurren, no como mujeres, sino como hombres astutos y ambiciosos. Pero tiene una elevación y una grandeza incomparables. En las tragedias *El Cid*, *Cinna*, *Polieucto*, *Horacio*, *Pompeyo*, *Rodoguna*, hay

escenas verdaderamente sublimes y caracteres que traen á la memoria la ideal elevación del teatro griego (1).

Racine, aunque encadenado por el artificio

---

(1) La sensibilidad que se manifiesta poco viva é intensa en las obras de Pedro Corneille, es la que se refiere á los sentimientos de humanidad, de piedad, de ternura. Pero la sensibilidad, menos delicada, pero bella y poderosa, sublime á veces, que produce en el ánimo la noble impresión de lo elevado y de lo grande, esa la posee el gran trágico normando en el más alto grado. La estrechez del presente estudio no permite citar, como ejemplo, sino los caracteres de Paulina y de Polieucto en la tragedia *Polyeucte*. Corneille tomó sin duda el asunto del santoral latino del hagiógrafo alemán Lorenzo Surius..... ¡Cuánta sorpresa debió de causar en el público francés ver la grandeza moral en la escena, sin héroes ni príncipes griegos y romanos, que antes por completo la dominaban!

Cifrar la emoción dramática en la arrebatada inspiración cristiana de un mártir, era cosa nueva, contraria al falso clasicismo dominante, de índole pagana. De esta audacia nació la creación más hermosa y original del genio de Corneille. La Harpe, á despecho de sus preocupaciones clásicas y de lo que él llama *la bienséance dramatique*, se siente avasallado por aquel impetuoso é indomable entusiasmo de un neófito que no ve en el suplicio la *muerte*, sino la *gloria*, y que al hacer pedazos ante el pueblo los odiosos ídolos y el edicto del Emperador contra los cristianos, aparece más grande que sus jueces y sus verdugos.

El famoso *Hôtel de Rambouillet*, engreído dispensador de la gloria en aquella sazón, temió que resultasen ridí-

de las doctrinas de Aristóteles, no muy bien comprendidas y aplicadas, acierta á pintar afectos con naturalidad y viveza, y se connaturaliza de tal manera con la majestad y la elegancia del estilo trágico, que se atreve á decir las cosas más íntimas y prosaicas, sin descender del pedestal encumbrado en que se coloca irrevocablemente por respeto á la escuela clá-

---

culas en la escena las violencias de Polieucto. Pero La Harpe, mejor inspirado, prescindiendo esta vez de su meticulosa afición á la mesurada manifestación de los afectos y de las ideas, dice así:

«L'enthousiasme religieux de *Polyeucte* est théâtral, comme toute grande passion..... Elle a dans *Polyeucte* toute la chaleur qu'elle doit avoir. S'il n'eut été qu'un homme persuadé et résigné, il eut paru froid; mais il est enthousiaste à l'excès: il entraîne. C'est là le cas où l'extrême est nécessaire et où la vraie mesure est de n'en pas garder.» (*Lycée ou Cours de Littérature*, t. IV.)

Polieucto ama sinceramente á Paulina; mas la llama celestial que arde en su alma, se sobrepone á todos los sentimientos humanos. Cuando en el admirable diálogo de la escena tercera del acto cuarto, él se esfuerza en balde por convertirla á la religión cristiana, ella, verdaderamente enamorada, le reconviene por su tibieza, y le dice:

«Quittez cette chimère (*el cristianismo*), et m'aimez.»

Polieucto contesta conmovido:

«Je vous aime
beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.»

Paulina, convencida de que el principal afán de Po-

sica. Junia, por ejemplo, es bárbaramente arrancada del lecho y conducida de noche, entre soldados, en paños menores, al palacio de Nerón. Éste se enamora repentinamente de ella al verla con tan sencillo arreo. Racine no se arredra del carácter, en verdad poco clásico, de esta circunstancia familiar, y la refiere con la fácil elegancia en que nadie le ha igualado:

---

lieucto es apartarla de la gentilidad, le acusa de este modo:

«C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?»

Polieucto le da esta contestación, que raya en lo sublime:

«C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire.»

El persistente amor de Paulina va ablandando su incredulidad, y cuando ve marchar al suplicio á su esposo adorado, expresa su dolor en este sencillo y elocuente verso, seguro anuncio de su próxima conversión:

«Je te suivrai partout, et mourrai si tu meurs.»

. . . . . .

Después de la muerte de Polieucto, entra la gracia divina en el corazón de Paulina, y dice que la sangre del mártir es su bautismo, en estos magníficos versos:

«Mon époux, en mourant, m'a laissé ses lumières;
son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
m'a dessillé les yeux et me les vient d'ouvrir.
Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée:
de ce bienheureux sang tu me vois baptisée;
je suis chrétienne enfin.. . . . . .

Belle, sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

Este hábil circunloquio salva lo escabroso y trivial de la anécdota. Todo puede decirlo quien sabe así respetar las leyes del decoro escénico. Los críticos de la reacción romántica se han encarnizado, y no sin causa si se atiende á los principios teóricos absolutos, contra las infinitas impropiedades del teatro llamado clásico, del siglo de Luis XIV. Razón tenían, sin duda, cuando hacían notar la extraña contradicción que hay entre el lenguaje nimiamente delicado, elegante y cortés, de la *Ifigenia* de Racine, y la barbarie de una época en que existían sacrificios humanos. También con razón se burlaron hasta los clásicos, dentro todavía del siglo XVIII, de la ridícula impropiedad del traje y continente de los actores. Cinna se presentaba en la escena con peluca de bucles, Nerón con chorrera, Andrómaca con tontillo, y Augusto con sombrero de plumas. Tal es el imperio de los requisitos convencionales de cada época en el teatro.

Molière, usando sin medida de la libertad del poeta cómico en sus imitaciones de las farsas italianas, y menos contenido, por consi-

guiente, que los grandes trágicos en los límites del decoro escénico, fué más adelante, maduro ya su elevado talento dramático, un modelo acabado de espíritu observador, de intención filosófica, de sal ática, de lenguaje urbano.

No animaba á la escena francesa del tiempo de Luis XIV el espíritu libre y popular de los teatros de Grecia, de España y de Inglaterra: era un teatro esencialmente pulido y cortesano. La parte que en él tomaba el impulso social, era la elegancia y el refinamiento de formas de las clases aristocráticas, que se hizo simpático y general en la nación francesa, menos espontánea entonces que otras en la creación artística y literaria, y aficionada, por lo mismo, á formas exquisitas y atildadas. El teatro francés tomó un camino estrecho y embarazoso, que ponía en prensa al ingenio y obligaba á cierta falsedad de situación y de lenguaje, con sus exageradas unidades, con su espíritu constantemente encopetado y ceremonioso y con su infecunda ley de la imitación. Pero no por eso deja de tener alto sentido moral y nacional: el de la cultura en ideas, en formas y en palabras; cultura que es uno de los caracteres más determinados de la índole peculiar de las costumbres

en los tiempos modernos. En este punto de vista, el teatro clásico francés tiene carácter propio, y representa un aspecto importante de la civilización europea.

Trastornado después el mundo moral con las ideas innovadoras del siglo XVIII, pronto se quebrantaron los principios y las influencias que preponderaban en el siglo de Luis XIV: creencias, hábitos, clasificación social, todo se alteró, y el espíritu moral del teatro torció sus antiguas tendencias. Voltaire, cuyo talento dramático es incontestable, singularmente en la pintura de las pasiones, es el testimonio más visible de este violento y casi repentino cambio. Su estilo es ingenioso y brillante, pero se trasluce demasiado el artificio: no es ni la majestuosa serenidad de Racine, ni la vehemente entereza de Corneille. Las tragedias *Olimpia*, *El Fanatismo*, *Mahoma*, *Edipo*, *Alzira* y *Los Guebros*, están en su mayor parte inspiradas por las aviesas tendencias del incrédulo, que aspira, antes que á producir nobles ó tiernas emociones, á ejercer acción política en la opinión. Los principios conservadores del orden social, la religión revelada, el sacerdocio, los patriarcas, los profetas, las Sagradas Escrituras, todo lo que cons-

tituye los principios históricos y los prestigios de la fe, está escarnecido ó solapadamente atacado con tan malintencionadas como transparentes alusiones.

Ofrece estrecho campo este ligero estudio, para examinar como tan amplia materia merece, el sentido del teatro alemán, hermanado con la moderna filosofía idealista, creación casi de nuestros días. No es dable sin embargo omitir que, á mediados del siglo último, cuando la escuela doctrinal seudoclásica encarrilaba por estrecha senda las letras españolas, Lessing, en Alemania, guiado por su certero instinto (1), contra viento y marea de los

(1) Puede afirmarse que Lessing no tuvo verdaderos precursores. Antes de Diderot, á cuyas censuras de las impropiedades teatrales no dejó Lessing de dar importancia, había habido otros detractores del sistema antiguo. Descuella entre ellos La Motte, el célebre autor de la tragedia *Inés de Castro*. Atacó abiertamente las unidades de tiempo y de lugar, como estorbos y rémoras de los recursos y del interés del arte dramático; intentó demostrar que los dramaturgos de la antigüedad no eran superiores á los modernos; y no reconocía la necesidad de imponer á éstos constantemente la imitación de aquéllos.

En época posterior á Diderot, Louis-Sébastien Mercier, escritor ingenioso, pero audaz y poco reflexivo, en tono vehemente y destemplado atacó al antiguo teatro

críticos alemanes de su época (1), y, arrastrando, fuera de la ley de su genio, por el espíritu

---

francés, y principalmente á Racine (*Essai sur l'art dramatique;* 1773). Llevado del espíritu independiente é innovador, propio de aquella época turbulenta, rompe de frente con las reglas consagradas por los triunfos escénicos de grandes escritores, y proscribe los asuntos antiguos, dando la preferencia á la pintura de la vida popular y ordinaria. No hay que decir que con su insolente crítica y su mal meditada reforma levantó contra sí una falange, entonces incontrastable, de satíricos é impugnadores.

Diderot, con algún mayor tino y menor encarnizamiento que Mercier, había tomado parte activa en la reñida controversia, pero con gran confusión y mezcla de aciertos, con evidentes errores y exageraciones (entre éstas la de suprimir los entreactos).

Laudable era su intento de regenerar el arte dramático tomando la realidad como única guía, para dar mayor ensanche á la inspiración de los poetas; pero si, por una parte, siguiendo este sano principio, condena el formalismo, la etiqueta y la pedantesca declamación en el teatro, por otra, lo estrecha, proscribiendo toda elevación y grandeza escénica, y circunscribe el fin del arte dramámático á efectos puramente morales, olvidando que la

---

(1) Gottsched, catedrático de grande autoridad, acérrimo partidario de la imitación de los clásicos franceses, impugnó ardorosamente las nuevas ideas, principalmente en un periódico del cual era director, *Die vernünftigen Tadlerinnen* (Los críticos sensatos).

La escuela de Gottsched no pudo triunfar del ascendiente de Lessing y de Klopstock.

profundo y analítico de aquella raza pensadora, con un ímpetu y un arrojo que sólo cabe en

---

poesía y las artes pueden y deben formar parte de los deleites y de las ilusiones teatrales.

La Motte, Diderot y Mercier, más trazas toman, en sus escritos confusos é inmaturos, de demoledores de la dramática existente, que de sesudos reformadores del arte. Tuvieron además la desgracia de que las obras que escribieron como dechados, no lograsen demostrar la excelencia de sus innovaciones doctrinales. Los dos dramas que Diderot escribió con tan presuntuoso propósito, *Le Fils naturel* y *Le Père de famille* (esta última imitada de *El verdadero amigo*, de Goldoni), tuvieron el éxito más desdichado.

La cuestión de las unidades y las protestas contra los artificios convencionales del teatro, que aquellos célebres escritores suscitaron como cosa nueva en la poética de la escena, eran ya controversia antigua en España. Más de un siglo antes, haciendo de paso una elocuente apología del teatro español, había señalado Tirso de Molina con mayor tino y más penetrante dialéctica que otro alguno, los inconvenientes de las unidades de tiempo y de lugar (*Los Cigarrales de Toledo*).

Lessing puso coto á las exageraciones y á los errores que malamente amalgamaban los críticos franceses, con algunos cuerdos y sanos pensamientos. Él vió estas cuestiones á la verdadera luz estética. Su doctrina sensata y conforme á la naturaleza, abrió amplia y segura senda á la musa dramática, para llevar á la escena, en alta ó en inferior esfera, cuanto exprese con nobleza y verdad el movimiento de la vida humana. Esta doctrina, vencedora de la obcecación seudo-clásica, hizo comprender al cabo á la Europa entera las bellezas, antes desdeñadas, de los grandes teatros nacionales.

quien representa el impulso de una nación entera, rompía las cadenas de la imitación francesa, que allí lo subyugaba todo, aparecía ante el mundo literario como el apóstol de la nueva crítica, fundada en la *elevación* y en la *verdad*, y daba al teatro *Minna de Barnhelm*, *Emilia Galotti*, *Nathan*, primeros dramas escritos con espíritu exclusivamente alemán. Del fecundo campo que él sembraba, brotaron en breve dos grandes poetas dramáticos nacionales, Schiller y Gœthe. Ambos, el primero ardoroso y apasionado, indiferente á la verdad histórica, dominado por las preocupaciones de su tiempo, pero en alto grado elocuente y conmovedor; el segundo, ya llevando al teatro con asombrosa originalidad ideas filosóficas trascendentales, ya haciéndose eco del espíritu popular y de las tradiciones germánicas, crearon repentinamente un teatro de vigoroso y nacional impulso, que ocupa lugar altísimo en los anales de la literatura dramática.

¡Cuán diferente espíritu prepondera en el teatro francés de nuestro tiempo, que, ya en traducciones, ya en imitaciones, da, por desgracia pábulo á la escena española! Como si no bastasen á alimentar el interés dramático los

sentimientos nobles, los ímpetus sinceros del alma, las pasiones ardientes y descaminadas, pero hijas de elevados impulsos morales, ó como si el arte hubiese agotado el manantial inagotable de las ideas eternamente verdaderas y de los sentimientos fundamentales del corazón humano, la poesía dramática contemporánea se afana lamentablemente por buscar, como nudo y esencia del pensamiento de la fábula, sentimientos falsos, móviles vergonzosos, pasiones monstruosas, que, en realidad, no son pasiones verdaderas, sino sofismas morales de una sociedad gastada y corrompida.

Innumerables ejemplos podrían presentarse. Basta citar uno de ellos: *Paul Forestier*, drama de un escritor famoso, que fué á un tiempo embeleso del público y escándalo de la crítica. No hay en él ni caracteres verdaderos, ni situaciones verosímiles, y en cuanto á sentimientos, todos son falsos y artificiales, ó mejor dicho, no son sentimientos: son extravíos pasajeros y contradictorios, indignos de ser tomados por basa del pensamiento moral de una obra dramática. Amor que no es amor, celos que no son celos, la intervención de un padre que se expone á justas reconvenciones de su

hijo, porque para corregir á éste no obra como indulgente ó severo, sino como engañoso y taimado, y sobre todo esto, móviles esenciales de la trama, de tan torpe y cínica naturaleza, que no me atrevo á expresarlos. Emile Augier, del mismo modo que otros autores que le han precedido en tan escabroso camino, conoce á su público, sabe el hechizo que en él producen la habilidad de la forma, las galas del lenguaje y las seducciones del estilo, aun en las más falsas y violentas situaciones, confía en el poder fascinador que ejercen admirables actores, y se burla de lo demás.

¡Cuánto ha andado el teatro francés en la pendiente de la decadencia moral en la segunda mitad de este siglo! (1). No hablaré de Scribe, que, fuera de su inagotable instinto del enredo dramático y del movimiento escénico, poseía en alto grado el primero de los dones de un autor cómico, esto es, el de encontrar el lado irrisorio y festivo de los vicios sociales contemporáneos, por más triste, prosaica ó dramática que fuera su esencia. Él supo arrancar la risa de las

(1) Esta decadencia no lleva trazas de contenerse, sino, por el contrario, de aumentarse.

conspiraciones, de los motines, del pandillaje político, de la ambición á la moderna, y de otros extravíos trascendentales de las ideas y mal encaminadas costumbres de nuestro tiempo, que por lo común arrancan lágrimas (1).

Me limitaré á citar las dos lumbreras principales del teatro romántico francés: Víctor Hugo y Alejandro Dumas. Movidos ambos por su ambiciosa fantasía y por el ímpetu de la nueva doctrina, de que eran fervorosos apóstoles, arrollaron, no sin fruto y sin gloria, las creencias y los dogmas literarios que habían sido por tanto tiempo reglas sagradas de las letras, no sólo en Francia, sino en la Europa entera. El mundo moral que trasladaban al teatro, no era por cierto el mundo real, con las pasiones, los lances y los sentimientos comunes de la vida humana. Era el mundo de su imaginación, que á todo trance buscaba lo grande y lo extraordinario, aun á costa de la verdad. Afectos, acontecimientos, caracteres históricos, cuadros de la sociedad contemporánea: todo lo trazaban con pincel temerario, todo lo extremaban, fri-

(1) *Bertrand et Raton ou l'Art de conspirer*, *La Camaraderie*, *L'Ambitieux*, etc.

sando siempre en la paradoja, achaque inevitable de aquellos que tienen por rastreras é insulsas las realidades de la vida. Pero, no hay que olvidarlo, esos trastornadores de la escena francesa, esos creadores de un mundo moral imaginario, no pocas veces monstruoso, jamás envilecieron el arte, jamás hicieron descender los sentimientos del alma humana al ínfimo nivel á que los ha traído la escuela cínica de la era presente.

Hoy reina un prosaico y mal entendido *realismo*, el cual, con el triste afán de buscar la verdad sin galas ni atavíos, todo lo amengua y lo empobrece, y lo que es más, se aparta á menudo de la verdad misma, que ni siempre se presenta al mundo indigente y desnuda, ni así satisface las necesidades morales y artísticas de las naciones civilizadas. Víctor Hugo y Alejandro Dumas ofrecen á veces á los espectadores personajes dramáticos de abyecta condición, y en pugna abierta con la sociedad, á causa de sus crímenes ó sus extrañas desventuras; pero, para hacerlos simpáticos y formar contrastes de carácter dramático, los suponen al propio tiempo, ora dotados de prendas singulares, ora enardecidos por nobles y acendra-

dos afectos; los hacen además mártires de sus extravíos, y así atenúan la odiosidad de sus dolencias morales.

Suelen ser estos personajes seres imposibles en la vida real, pero están creados por ideales impulsos y por vuelos fantásticos de elevada intención. Nunca toman ruin y prosaico carácter, ni son, merced á su índole de leyenda, rastrera imagen y dañosa lección para las costumbres.

Llana tarea sería demostrar, por medio de un examen comparativo, la diferencia fundamental que hay entre caracteres, al parecer análogos, del teatro de los escritores románticos franceces, y del de los que en los últimos años han abusado, contra la moral y contra el decoro de la escena, de la libertad literaria que aquellos románticos cimentaron con más sana intención y más encumbrados propósitos. Ociosa parece esta demostración. Creo, sin embargo, oportuno llamar la atención, por vía de ejemplo, sobre el carácter degenerado que ha tomado en manos de los modernos autores dramáticos un tipo falso y poco plausible en sí mismo, pero que habiendo nacido ideal en la lira de Víctor Hugo, ha sido convertido en un carácter vulgar y escandaloso por la musa audaz y des-

carada, que reina hoy día donde reinaba, celosa de su dignidad y de su gloria, la noble musa de Corneille y de Racine.

El tipo á que aludo es el de la mujer pervertida, transformada é idealizada por una pasión verdadera. Esta idea, que se ha llamado después, con más ó menos propiedad, *la redención por medio del amor*, y se ha explotado tantas veces y en tan diferentes formas, no nació en Víctor Hugo sino de su impetuoso instinto dramático, que le llevaba, por la índole peculiar de su numen, á buscar las dificultades y los contrastes. Escabroso era, bajo todos aspectos, el intento del gran poeta. Quiere convertir dos prostitutas, Tisbe y Marion Delorme, como purificadas por la divina llama del amor verdadero, en dos grandes caracteres. El desinterés, la abnegación, la ternura en su acepción más delicada, todas aquellas prendas que no pueden concebirse en almas gastadas y en seres degradados, son cabalmente las que Víctor Hugo prodiga á manos llenas á aquellas mujeres desventuradas. Hay que apelar á la posibilidad de un fenómeno para admitir semejantes aberraciones morales. Pero, sea como quiera, Víctor Hugo no atribuye ventaja ni atractivo alguno á

mujeres perdidas, como ahora suele hacerse, por la situación vergonzosa en que las han colocado los vicios; antes bien las pone en pugna constante con los elementos sociales, puros y elevados, que ya no pueden recobrar. Incapaces de inspirar ternura ideal, que es la fuente del amor verdadero, y confianza, que es su más noble y duradero fundamento, nunca alcanzan los deleites purísimos del amor casto y sereno, que sería para ellas inmerecido galardón. Nunca estimadas del hombre que llegan á amar de veras, son mártires de su pasión, y esos mismos inesperados sentimientos, que redimen su alma, se convierten en su enseñanza y en su verdugo. Recuérdese á Tisbe, sublime emblema del amor, que después de agotar las amargas angustias del desdén y de los celos, recibe gozosa la muerte de manos del hombre que adora, y le entrega su propia rival con abnegación sobrehumana.

Ni Marion Delorme ni Tisbe son figuras del mundo real. Sólo viven en los espacios de la imaginación. Pero en ellos tienen, en medio de su extraña índole, su encanto y su grandeza. Su verdadera significación moral no es perniciosa á la sociedad, y el arte no puede, en rigor,

rechazar esas creaciones fantásticas, que abren campo á la pintura de grandes sentimientos.

Véase ahora el sentido moral de *la redención por el amor* en manos de la flamante escuela. La *Dame aux Camélias* es como el prototipo de esa cáfila de cortesanas sentimentales que inundan la novela, el drama, la ópera. Todos conocen ese repugnante cuadro de la prostitución glorificada, en que la mujer pervertida vive en mansiones esplendorosas, amada con amor profundo, y hasta trata de igual á igual, y rodeada de miramientos, con los padres de su amante; porque degradar la dignidad paternal es una de las innovaciones peregrinas del actual teatro. Á la *Señora de las Camelias*, á la *Traviata* (dadle cualquiera de los varios nombres que ahora tiene), no acarrean sinsabores su mal vivir ni su insolente amor. No parece sino que su situación odiosa es su hechizo principal y su atracción más poderosa. Pero es forzoso llamar hácia ella la simpatía de las gentes, y como serían inverosímiles sus tormentos morales, hay que hacerla interesante por medio de una dolencia física.

La dama mercenaria padece del pecho, arroja sangre por la boca. ¿Cómo no ha de despertar

la compasión por este lado quien por ningún otro es capaz de inspirarla? Y cuenta que esto de la tísis, como recurso dramático, se halla en *Dalila*, de un escritor esclarecido, y en otras varias obras modernas.

En otro tiempo se cifraba el interés dramático en las contiendas íntimas y en las amarguras del alma. La fe, la gloria, el entusiasmo, los afectos ardientes, siempre el espíritu, formaba el nudo de la emoción escénica: el interés de la materia parecía indigno de entrar en primer término en la sagrada esfera del arte. ¡Qué habrían pensado Sófocles, Shakspeare, Lope, Calderón, Corneille y Gœthe, dioses de lo grande y de lo ideal, de esta literatura de tísicos y de prostitutas!

Se dice que estas son las tendencias de la época en que vivimos, y que en las letras y en las artes debe reflejarse siempre la sociedad que las inspira y alimenta. Esto es indudable en cuanto se refiere al gusto, á la belleza, á la emoción estética, que es el alma del movimiento artístico y literario. Pero tal observación, que, más que un principio crítico, es un hecho, no ha de convertirse malamente en dogma pernicioso á la sociedad y á las letras mismas.

El escritor no se exime nunca, por vigorosa que sea la originalidad de su ingenio, de ciertas influencias dominantes en su tiempo y en su pais: mas no por eso ha de encadenar su conciencia, entrando á ciegas con servil propósito en la esfera de la depravación moral. El ingenio tiene, como el corazón, su espontaneidad, su nobleza, su libre albedrío. No puede transigir cuando se trata de las verdades santas del cielo y de la tierra. Si se hace cómplice de los vicios mundanos, envilece á las letras, tuerce su rumbo natural, mata su gloria y su belleza, profana su misión moral. El autor dramático que entra en tan triste camino, lejos de ser, como debe, un apóstol de la verdadera civilización, de aquella que engrandece y acrisola, se convierte en un instrumento de corrupción y de barbarie.

Y ¿pueden estos repugnantes cuadros de vicios y extravagancias morales, en que están desquiciados los fundamentos de la conciencia y desnaturalizados los impulsos del corazón, constituir el noble deleite que busca en el teatro toda nación culta é ilustrada? El teatro, como la novela, como la prensa, como todos los medios de propagar ideas y de mover los

ánimos de una manera pública y general, es el árbol del mal y del bien, según el sentido moral que en sí lleva; y de aquí nace la grave responsabilidad que pesa en esta parte sobre los escritores laxos ó indiferentes, y sobre la administración misma, que, temerosa de poner estorbo en lo más mínimo á legítimas libertades, peca, por lo común, en toda Europa, de sobrado tolerante en lo que toca al sentido moral del teatro.

Calumnian á la actual sociedad los que, presentándola como á Segor ó á Síbaris, ó á cualquiera otra de aquellas ciudades de Palestina que son emblemas tradicionales de una corrupción irremediable y absoluta, echan sobre ella toda la culpa de la prostitución del teatro. La culpa es recíproca, como lo es también la acción moral. El bien y el mal andan siempre revueltos en el mundo, y es deber imperioso, así como noble privilegio de las sociedades verdaderamente civilizadas, poner estorbo al mal y abrir al bien francos caminos. Aunque la perversión fuese universal, y hubiese en el Estado una sola familia perfectamente pura y preservada del contagio inmoral, esa sola familia tendría derecho á que se respetasen en las diversiones públicas

su pureza y su austeridad. Imaginemos una madre que educa solícita á sus hijas en una atmósfera inalterable de recogimiento y de recato, y que, llegada la edad en que pueden y deben participar del movimiento artístico de su tiempo, las lleva al teatro, esperando hallar en él un recreo honesto y civilizador, y da con *La Señora de las Camelias*, con *Paul Forestier*, *Une Visite de Noces*, ó con otro drama cualquiera de los innumerables en que asoma claramente, detrás de primorosas formas artísticas, el más grosero materialismo. ¡Qué repugnante sorpresa! ¡Qué retroceso en la educación! ¡Qué luz funesta en la santa ignorancia de la inocencia verdadera! (1).

---

(1) Es tal el audaz desenfado que se ha enseñoreado de la escena en la época moderna, que no ha faltado quien declare, como doctrina estética, que la inmoralidad es condición inherente á la literatura dramática. Paladinamente lo declara el ilustre académico Alejandro Dumas (hijo). Así dice, hablando *al público:*

«Au sujet d'une *Visite de Noces*, et de *La Princesse Georges*, on t'a crié: *N'y vas pas; c'est immoral!* Heureusement, toi et moi sommes habitués à ce mot-lá depuis que nous sommes en relations..... Tu y as couru, avec tes amis, avec ta femme, avec ton fils. Tu n'y as pas mené ta fille; tu as eu raison. Il ne faut jamais mener sa fille au théâtre, disons-le une fois pour toutes..... Sachons bien

Las reflexiones no parecen necesarias. La juventud española que se dedica á la literatura dramática, debe tener siempre en la memoria que el antiguo teatro de nuestra patria respira el honor, la fe, la grandeza heroica. Para aquellos autores, hombres entre sí tan diferentes en índole y condición, los más altos y puros sentimientos no eran medios convencionales de interés escénico; eran su verdadera inspiración. Puede decirse que todo aquel teatro, vario, complejo, inmenso, brotaba, como

---

que, le théâtre étant la peinture ou la satire des passions et des mœurs, il ne peut jamais être qu'immoral, les passions et les mœurs moyennes étant toujours immorales elles-mêmes.

Nous devons maintenir et t'imposer ce qui te trouble, quand il faut que celà soit.»

(Préface de *La Princesse Georges.*)

Estas palabras, relativas á la moral de las obras escénicas, tienen algo de sofísticas y mucho de abiertamente cínicas. ¿No ve Dumas la triste imagen familiar que ofrece una madre que deja en el hogar á su hija para acudir á un recreo que, por *inmoral*, está á la doncella vedado? ¿No hay motivo para temer que lastime algún tanto el prestigio y la autoridad moral de la madre el hecho de que ésta vaya sin reparo adonde no pueda la hija ser llevada sin azorar su inocente espíritu y manchar la pureza de sus sentimientos?

La doctrina de Dumas es falsa y peligrosa. El arte dramático no es forzosameute inmoral en sí mismo. Lo

un raudal, de tres fuentes únicas: el fervor de la fe, el instinto épico del pueblo castellano y la elevación de los sentimientos morales.

Aun no se ha agotado del todo el caudal de aquellos nobles sentimientos. El amor á la verdad y á la virtud nace con el hombre, y, aunque indiferente ó pervertida, no hay sociedad que no reconozca y aplauda aquellas dos luces del cielo, tesoros incomparables, con que Dios dotó al alma humana. *Verdad, virtud:* esas son las poderosas palancas de la conciencia, que obligan al hombre á hacer ceder sus pasiones á sus deberes. Presentadlas en el teatro con los

---

hacen inmoral, escandaloso y corruptor, los que lo conducen, con descaro y sin escrúpulo, por tortuosa senda. Y no es que haya de estribar la moral del teatro en que todos los personajes se hallen revestidos de perfección ascética, ni sean dechados de inmaculada inocencia. Entonces no habría drama. Ya se sabe que el movimiento y el interés novelesco ó dramático no puede nacer sino de la contraposición y pugna de afectos, pasiones é intereses. Dumas confunde la inmoralidad intrínseca de las cosas, con la inmoralidad que crea el escritor, pintando sin decoro, sin escarmiento y con cínica indiferencia ó desenfado de errada estética, inmundas acciones y repugnantes sentimientos.

El pecado de inmoralidad literaria no está en pintar la perversidad y la impureza humana, sino en presentarla triunfante y en impúdica forma,

ingeniosos y cautivadores atavíos artísticos con que suelen vestirse la mentira y el vicio, y veréis cómo alcanzáis triunfos mayores, más puros, más provechosos á la sociedad, más dignos de la misión moral del arte.

Algunos afirman que el teatro es un simple recreo, sin acción sobre el ánimo de las gentes, incapaz, por tanto, de ejercer influencia en las ideas y en las costumbres, y que las virtudes que retrata son «tan muertas como las que del mármol y del bronce finge el arte para adornar los pórticos de los jardines» (1). ¡Insigne error, nacido de la indiferencia de nuestros tiempos! No hay cuadro de afectos y de costumbres, no hay expresión de ideas y de sentimientos que no deje rastro alguno en el alma. Todo sentimiento provoca un sentimiento; toda idea despierta ó confirma una idea. ¡Cuántas veces la diestra ficción de la ternura ó del infortunio nos hace derramar lágrimas dulces ó amargas en el teatro! ¡Cuántas la expresión feliz de afectos generosos, la pintura de acciones heroicas hace palpitar nuestro corazón por la simpatía que nos inspira involuntariamente

(1) Expresión de un escritor ascético.

cuanto es puro y grande en la tierra! Y ¿hay quien pueda pensar que esas lágrimas y esas santas emociones son absolutamente perdidas, y que su impresión es tan efímera como la instantánea huella que deja el ave al tocar con el ala los tersos cristales de un lago? No lo creáis. Nada es indiferente para la educación del alma. Todo sentimiento noble resuena en el corazón; toda idea luminosa ó sublime vibra en el entendimiento. «He visto un príncipe, dice Voltaire, perdonar una injuria después de una representación de *La Clemencia de Augusto.*» Ésta es la sana impresión del momento. De ella quedan siempre huellas en el alma.

El espectáculo moral de la sociedad no es edificante; pero ¿es motivo para retratar lo malo que hay en ella con seductores y risueños colores? Si el teatro no conspirase á levantar y acrisolar los sentimientos, y á robustecer la dignidad moral del hombre, pobre y estéril fuera su misión en la esfera del arte. Hacernos comprender y sentir el valor de las prendas elevadas y de los impulsos sanos y generosos; hacernos discernir el mal del bien con el cuadro de las perniciosas consecuencias que acarrean las perfidias mundanas y los sofismas con que

el vicio se encubre; y todo ello sin pláticas doctrinales, con la imagen viva del movimiento humano, con ática elegancia y armonía, con las galas de un lenguaje rápido y acendrado, con el estilo sencillo y noble de los afectos verdaderos: esos son los deberes sociales y literarios de los escritores dramáticos dignos de las naciones cultas.

He llegado al término de este desaliñado examen de los deberes morales del teatro. Cuadra á la alta y justiciera crítica protestar contra todo aquello que en las letras es esencialmente malo ante Dios y ante la razón, y evidentemente pernicioso á las costumbres. Mengua fuera callar al ver crecer sin límite el torrente de los escándalos de la literatura dramática. Es materia en que no podemos equivocarnos. Ciertas verdades morales tienen el privilegio de vivir grabadas en el corazón de los hombres, y de ser tan infalibles como las verdades matemáticas. El asunto es, además, de trascendencia capital, así para las letras como para la sociedad misma. La pureza y la elevación moral no son sólo un deber; son para la especie humana la única gloria y la única ventura.

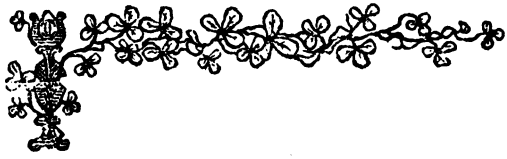
LA
Leyenda romana de Virginia
EN LA LITERATURA DRAMÁTICA

RECUERDO LITERARIO

Cuando el Sr. D. Manuel Tamayo alcanzó en 1853 un verdadero triunfo escénico con su hermosa tragedia *Virginia*, el Director de la *Revista Española de Ambos Mundos* rogó al Sr. D. L. A. de Cueto, cuyos escritos de crítica teatral eran ya en aquel tiempo muy estimados, que escribiese para dicha *Revista* un artículo crítico acerca de la aplaudida obra dramática. Á los pocos días se publicó el artículo, que fué bien recibido del público.

Muchos años después hubo quien recordó aquel somero escrito; pero su autor no conservaba ejemplar alguno; cerca de medio siglo había transcurrido, sin que volviese á pensar en obra tan sencilla, de efímero carácter, cuyo contexto se había borrado enteramente de su memoria.

Pero el Sr. Tamayo conservaba un ejemplar, y manifestó deseos de que se diese de nuevo á la estampa. Ahora se publica en la *Colección de Escritores Castellanos*, como recuerdo de historia literaria.



LA
LEYENDA ROMANA DE VIRGINIA
EN LA LITERATURA DRAMÁTICA

VIRGINIA
tragedia en cinco actos por D. Manuel Tamayo y Baus.

ENTRE los ejemplos de bárbaro estoicismo de que están sembrados los anales de los primeros siglos de Roma, ninguno puede tal vez compararse al de la muerte de Virginia. Las preocupaciones republicanas; el acre antagonismo de los patricios y de los plebeyos; la perniciosa influencia moral de aquel politeísmo grosero, que así divinizaba los vicios como las virtudes, y tan complicado que hizo decir á Petronio que en Roma *era más fácil hallar á un Dios que á un hombre* (1), y por último, las

---

(1) Los romanos, en su tendencia á considerar sagrado no solo lo *bello*, sino lo *útil*, llegaron á divinizar hasta

condiciones de un pueblo que asentaba los fundamentos de su existencia, de su vitalidad y de su gloria, más que en impulsos naturales y humanos, en impulsos artificiales y políticos, dieron por mucho tiempo en aquella sociedad pagana torcido rumbo á las ideas del deber y á las voces de la conciencia. El centurión Virginio, asesinando á su hija en el Foro, y en medio de una turba facciosa estremecida de indignación contra la opresión de los decenviros, no es sólo el padre heróico que salva á toda costa el honor de su sangre; es además, y acaso principalmente, el romano impetuoso, arrebatado por las pasiones políticas que ardían en torno suyo.

Desde el punto de vista histórico, y trasladando el pensamiento á aquella sociedad singular en que las pasiones públicas se sobreponían tan imperiosamente á los afectos naturales del alma, la terrible acción de Virginio puede despertar admiración; á la luz de la moral cris-

---

las cosas más antipáticas y prosáicas. Crearon á *Cloacina*, diosa que presidía la cloacas (Lactancio), esto es, la limpieza de las cloacas, pues el nombre nació de *cluo*, limpiar, purificar.—Así y todo, entre los modernos no puede aceptarse sin repugnancia tan extraña divinidad.

tiana no debe ser considerada, cuando más, sino como una ferocidad sublime.

Como quiera que sea, ese frenesí de libertad, esa abnegación inconsiderada, esa rigidez de temple de las almas romanas, llevan consigo carácter tal de elevación y de grandeza, que no pueden dejar de hablar activamente á la imaginación, y de constituir un poderoso resorte para las composiciones trágicas. Por eso la muerte de Virginia ha sido escogida tantas veces como argumento en el mundo dramático.

Como en nuestro sentir, la basa de la estética literaria estriba en hermanar las leyes generales y eternas de la naturaleza, de la verdad y de la razón con las condiciones peculiares de cada asunto, creemos indispensable, para juzgar con acierto la bella tragedia del Sr. Tamayo, recordar las circunstancias más importantes del hecho que le sirve de fundamento. En el examen de una tragedia histórica este recuerdo debe de ser la luz principal que guíe las observaciones de la crítica.

Cabalmente Tito Livio refiere de un modo notable el transcendental acontecimiento de la muerte de Virginia, que acabó con la dominación de los decenviros. Es una de las l-

más sencillas, más vigorosas y más patéticas que nos ha legado la antigüedad. Procuremos dar de ella alguna idea, transcribiendo, traducidos, varios párrafos de Tito Livio, que contengan la esencia del hecho (1):

«Síguese ahora otra maldad que en la ciudad acaeció, cuyo principio fué la liviandad; la cual no menos se terminó en deshonrado fin que la fuerza que fué hecha á Lucrecia, é así esta fué causa de que los decenviros perdiesen el poderío, como la de Lucrecia de que los Tarquinos perdiesen el reino.

»Pues como Apio Claudio quedase en Roma para guarda de ella, fué encendido en amor de una virgen desposada hija de Lucio Virginio, el cual en Algido estaba de capitán de cierta orden de soldados. Era este varón de buen ejemplo, así en la guerra como en la ciudad, y de sus buenas costumbres tenían parte su mujer é hijos. Tenía desposada á su hija con Lucio Icilio, varón tribunicio muy esforzado, defendedor de la causa del pueblo. É como

(1) Preferimos valernos de una traducción del siglo XVI, porque el sabor rancio del lenguaje contribuye á dar á la leyenda cierto prestigio de sencillez de que carecería en estilo propio del día.

esta virgen fuese de aventajadísima hermosura, Apio se enloqueció en su amor, y pensó de la haber con prometimientos é dones. Mas viendo que todas estas cosas no podían vencer la virtud y castidad de la virgen, inclinó su corazón á pensar una manera muy cruel de fuerza. Para poner su pensamiento en obra habló con su criado llamado Marco Claudio, é díjole que demandase delante de él en juicio á aquella virgen, alegando que era su esclava, y que no se dejase vencer de los que defendiesen la parte de la doncella; que pues su padre estaba ausente, bien tendrían lugar para salir con su empresa..... Pues como esta virgen viniese un día á la plaza donde estaban las aulas literarias, llegóse allí el criado de Apio, echóle mano, diciendo que era su sierva, nacida en su casa..... Espantada la doncella de aquel acontecimiento, comenzaron ella y los que la acompañaban á dar voces, demandando el favor y fe de los caballeros. Hízose gran concurso de gentes, celebrando y alabando el nombre del padre y esposo de la virgen, para la defender que no le fuese hecha fuerza. Viendo esto el criado de Apio, dijo: que no había necesidad de gente para la defender, pues que él no la quería

tomar por fuerza sino por justicia, y que para esto él la quería llevar delante del juez..... Vino, pues, con la doncella delante de Apio, acompañándola mucha gente.....

»Apio pronunció que le placía que el padre fuese llamado, mas que entre tanto que él venía, no quería perjudicar al demandador, que él no pudiese llevar á la doncella, prometiendo y dando fiadores de la traer allí cuando fuese venido Virginio, y de la entregar á quien la justicia determinase..... É como muchos de los que estaban presentes á esta sentencia tuviesen mayor ánimo para blasfemar de ella entre sí mismos que no para la contradecir públicamente, Publio Numitor, abuelo de la doncella, é Icilio, su prometido esposo, vinieron á priesa, haciéndoles lugar los que presentes estaban..... É Apio mandó á los porteros que no dejasen entrar al prometido esposo. Mas Icilio, encendido con la injuria, dijo á voces: «Con hierro »me has de quitar de aquí, ¡oh Apio!, porque »así puedas encubrir la maldad que tienes pen»sada. Yo soy esposo de esta doncella y la »tengo de recibir virgen y casta; llama á los »verdugos, haz aparejar las segures, que, por »más que amenaces, la esposa de Icilio no que-

»dará fuera de la casa de su padre.....» Toda la multitud que estaba presente se alteró viendo estas cosas, y los maceros tenían cercado á Icilio. Entonces Apio dijo que Icilio no defendía á la prometida esposa, mas que alborotaba la república y sembraba discordias, por codicia que tenía del tribunado, y que él no quería aquel día darle más materia de errar, no porque tuviese temor de su osadía, mas por consideración de Virginio que estaba ausente; y que para esto él quería dilatar el juicio y dejar á la doncella en su libertad hasta otro día. Luego los parientes enviaron á gran priesa á llamar al padre, que estaba en el real, diciendo que en él sólo estaba la salud de su hija, y que por eso viniese muy presto para estar presente al juicio que se había de tener otro día. Después Apio escribió al real á sus compañeros mandándoles que tuviesen preso á Virginio. Este perverso consejo no aprovechó cosa, porque cuando las cartas llegaron, ya Virginio era partido, y aquella noche llegó á Roma, antes del día. Toda la ciudad esperaba ansiosa en el Foro desde el amanecer; y á la hora del juicio, Virginio, vestido de luto, vino con su hija, vestida de una vestidura no acostumbrada, acompañada de algunas

matronas; y venían con él gran multitud de abogados y otros muchos por ver el fin de este nuevo caso. Virginio hablaba públicamente, y decía á cuantos encontraba, «que si estando en »la hueste por la salud de la república, tales »cosas se habían de hacer en Roma contra sus »hijos, que ellos lo mirasen, que tan bien tocaba »á ellos como á él». É diciendo estas cosas, indignaba á todos cuantos hablaba. É semejantes palabras decía Icilio. É Apio, teniendo el entendimiento turbado con la fuerza del amor, ó por mejor decir, del desatino y la locura, asentóse en su tribunal é silla, é antes que el demandador ninguna cosa dijese, ni á Virginio fuese dado lugar para responder, dió sentencia contra la doncella, juzgándola sierva de su criado. Todos se espantaron de ver cosa tan abominable, y con tanta admiración fueron ocupados los corazones de los que estaban presentes, que estuvieron algún espacio atónitos y en silencio. É como después Marco Claudio fuese á tomar la virgen de entre las matronas, las lamentaciones y lloros de las mujeres que estaban presentes le detuvieron. É Virginio, su padre, extendiendo las manos amenazadoras contra Apio, dijo: «¿Han de sufrir esto los ro-

» manos? No espero yo, por cierto, que tal cosa » sufran los que tienen armas.....» Como el demandador de la virgen fuese embargado de la tomar, defendiéndola la multitud de las mujeres é abogados, que estaban presentes, mandó Apio pregonar que callasen todos, é dijo á uno de sus lictores: «Aparta la gente y haz camino » para que el señor tome á su esclava»; y como oyeron este mandamiento, todos se apartaron llenos de ira, y quedó la doncella sola, desamparada en las manos del que la demandaba.

Entonces Virginio, su padre, viendo que todos le dejaban solo y ninguno le daba favor, volvióse contra Apio y díjole: «Perdonad al » dolor paternal, si alguna cosa he dicho contra » tí sin reverencia; suplícote que me des lugar » que aquí delante de la virgen pueda saber de » su nodriza cómo es esto; porque sabiendo » que falsamente hasta aquí he sido llamado su » padre, me aparte con alegre corazón de esta » demanda.» É dándole Apio para esto lugar, apartó á la hija y á la nodriza junto al templo de Cloacina, hácia el sitio que hoy llaman *Tiendas nuevas*, y tomando un cuchillo de un carnicero en la mano, dijo: «No me queda ya otro » remedio, hija mía, para te poner en tu li-

»bertad, sino éste.» É diciendo esto, le atravesó el pecho. É mirando á la silla donde Apio estaba sentado, díjole: «Á ti y á tu cabeza con»sagro esta sangre.» É levantándose gran clamor en el pueblo por este tan terrible caso, mandó Apio prender á Virginio, mas él salióse de entre toda la gente, haciendo lugar con sus armas por do quiera que pasaba y acompañándole muchos de los mancebos hasta que salió de la ciudad. El prometido esposo de la virgen é Numitor, su abuelo, tomaron el cuerpo muerto, y mostrábanle al pueblo, maldiciendo todos la maldad de Apio é llorando la hermosura no lograda é la necesidad del padre. É las matronas cercaron el cuerpo, é decían con voces lamentables: «¿Es esta la condición de crear á »los hijos, ó son estos los galardones de la cas»tidad?» El pueblo todo se alteró, parte por el pecado tan abominable y parte con esperanza que esta maldad cometida por Apio sería causa de recobrar la libertad.»

Esta narración, tan llena de vida y de color, ha dado origen á una dilatada serie de *Virginias* teatrales, cuya filiación histórica sería en extremo curiosa si la conociésemos enteramente. Vamos á citar, sin embargo, aquella

que han llegado á nuestra noticia, las cuales de seguro no formarán la lista completa.

No debemos incluir en el número á la *Virginia*, tragicomedia de Mayret, representada en 1628. Esta Virginia no es romana: no nació en las márgenes del Tíber, sino en las de Araxes. La historia literaria no ha conservado de esta acción dramática, que pasa en Bizancio, más recuerdo que el de su desenlace, cuya extravagancia no tiene ejemplo. Virginia, colocada entre dos asesinos, desfallece y cae de rodillas en el momento mismo en que van á herirla. Este repèntino movimiento la salva, y los asesinos, cuando creen inmolar á su víctima, se hieren recíprocamente.

La primera *Virginia* romana de que tenemos noticia es la que escribió en cuatro jornadas Juan de la Cueva, con el título de *La muerte de Virginia y Apio Claudio*. Fué representada en 1580, y aunque se advierte en ella desde luego que el arte de la tragedia moderna se halla en la infancia, no deja de ser notable, así por la disposición del plan en las tres primeras jornadas, como por la pintura y expresión de los afectos, singularmente del borrascoso amor de Apio Claudio. Era Juan de la Cueva

hombre de claro ingenio: habíase ensayado en la imitación del teatro griego, como lo prueba su tragedia *La muerte de Áyax Telamón*, y así en el sueño de Virginio, como en otros pasajes, demostró las disposiciones aventajadas que tenía para el cultivo de tan difícil arte.

Á esta tragedia siguieron:

Virginia (Appius and), de John Webster (1).

La Virginie Romaine, de Le Clerc. La escribió su autor á los veintitrés años de edad, y fué representada con muy escaso éxito en 1645.

Virginie, de Campistron. Á la amistad que Racine dispensaba á Campistron debió éste que se representase su tragedia (12 de Febrero

(1) Este poeta dramático inglés, de principios del siglo XVII, se distinguió por lo sombrío, terrible y bárbaramente violento de su inspiración. Se complacía en la pintura de los crímenes y de las venganzas. Nadie ha llevado más lejos la intensidad trágica de las concepciones escénicas. El ilustre crítico Taine, al juzgar uno de sus dramas (Una mujer perversa y delincuente, á la cual llama El Diablo Blanco.—*The Wite Devil.*), dice así de Webster: «Personne, après Shakspeare, n'a vu plus avant dans les profondeurs de la nature diabolique et déchaînée.»

de 1683). Si bien no carece de fluidez y cultura de lenguaje, no tiene ni verdad, ni color, ni naturalidad, ni interés. Su éxito fué mediano, según el autor mismo confiesa en el prólogo de la tragedia.

Campistron es de los que con mayor desacuerdo han desnaturalizado la leyenda.—No introduce en su obra á Virginio, que debía ser principal elemento de la acción.—Además presenta á Virginia, violada; pensamiento falso y antipático.

Las comedias de este autor dramático son muy superiores á sus tragedias.

Virginia, tragedia en cinco actos de don Agustín Montiano y Luyando. Se imprimió por primera vez antes de mediado el siglo XVIII. El autor conocía las obras de Juan de la Cueva y de Campistron, y cifró su esmero en apartarse de ellas. Hay cierta cordura en el desarrollo del plan, pero no se vislumbra en toda la tragedia un asomo de movimiento ni de emoción. Los personajes todos discurren con una sensatez glacial, y hablan en un lenguaje, á par que afectado, rastrero y prosaico hasta lo sumo. Véase la siguiente muestra, no escogida, sino

tomada al azar en su obra. Icilio, que advierte la tristeza de Virginia, procura despertar en estos términos su confianza:

Pero ¿podrá negarme tu hermosura
Que no está sin motivo su tristeza
Delatando el dolor que la maltrata?

VIRGINIA.

Es verdad que le tiene; el mismo llanto,
Que en balde reprimí, lo califica.

ICILIO.

Pues no me lo recates, que no es justo
Que yo esté sin sentir lo que sintieres.

VIRGINIA.

Es tal, señor, que el labio que hasta ahora
Sólo aprendió en la escuela del recato
Cláusulas encogidas que no salen
De caseros asuntos, no halla voces
Que al grave que le ocurre correspondan.....

Este es el estilo trivial, helado y ceremonioso en que vivía el secretario de la Cámara de Gracia y Justicia del rey Fernando VI, don Agustín Montiano y Luyando. No cabe estar más lejos de Roma y de la entonación trágica.

Virginie; de La Harpe. Se representó el 11 de Julio de 1876. La Harpe, sin echar de ver que el carácter del padre de Virginia debía ser uno de los principales fundamentos del interés y del enlace propio y natural del plan, se es-

fuerza en balde por concentrar exclusivamente toda la atención en Virginia. Las situaciones no ofrecen, por consiguiente, la necesaria variedad, y la acción se arrastra lenta y entorpecida. Baste decir que Virginio no se presenta hasta el cuarto acto. En cambio, ha ocurrido á La Harpe devolver su madre á la huérfana Virginia, y este pensamiento, contrario á la verdad histórica, y que en realidad complica inútilmente la acción, le inspira admirables y apasionados versos, dignos del más grande y persistente de los sentimientos humanos, el amor maternal. Así contesta á los testigos falsos que afirman que Virginia no es hija suya:

A l'audace du crime et de la calomnie
Ce que j'oppose? oh ciel!..... mon cœur et Virginie!
Les cris du désespoir en mon âme élevés,
Et d'indignation tous mes sens soulevés,
Ses larmes, mes transports, et ce grand caractère
Que la nature imprime aux douleurs d'une mère,
Ce sentiment sublime, invincible, éternel,
Qui n'a jamais menti dans un cœur maternel.

. . . . . .

Dans un complot infâme ils peuvent tous tremper;
Tous on peut les séduire, ils peuvent tous tromper;
Mais moi!, mais moi! jamais..... je le sens, je suis mère.
C'est ma fille, c'est elle..... Ah d'une enfant si chère
Daus mon sein déchiré je ressens les douleurs;
Oui, c'est mon sang qui crie et répond à ses pleurs.

Virginie, tragedia en tres actos de Doigny du Ponceau. Se representó, muy pocas veces, en 1791.

Virginie, de Lemierre. La Harpe dice, en el *Curso de literatura*, que esta tragedia no llegó á ser representada.

Virginia, de Alfieri. Es acaso la más célebre y al propio tiempo una de las mejores tragedias que sobre este tan cultivado asunto han aparecido en el mundo literario. Pero en esta obra, como en todas las demás de Alfieri, domina casi exclusivamente la inspiración política. El autor no halla, al parecer, en la leyenda romana más que un magnífico pretexto para dar libre rienda al fervor de sus pasiones republicanas. ¿Quién no ve en el bronco y acerado lenguaje del tribuno Icilio el reflejo del alma altiva é indomable de Alfieri? Virginia, más que de una virgen enamorada y pudorosa, tiene trazas de una conspiradora sublime que se sacrifica entusiasmada en aras de la libertad popular. El desarrollo de las emociones patéticas, la lucha de afectos de diferente índole, alma de la tragedia, apenas caben en tan austero y exclusivo

sistema. Aprisionado, por otra parte, el genio de Alfieri en la estrecha red de los preceptos de la escuela francesa, á pesar de haber suprimido las relaciones y los confidentes, cosa que pasó en su tiempo por singular audacia, no le es posible dar á la acción la variedad, el ensanche y el movimiento, que son las condiciones naturales de la verdad humana, de la verdad histórica y de la verdad literaria. El pueblo en la *Virginia* de Alfieri, no es el pueblo, es decir, esa turba animada del mismo sentimiento, pero tan agitada, tan instable, tan varia en sus formas de expresión; es un personaje solemne y acompasado que siente, piensa y habla con uniformidad imposible. Pero, en cambio, ¡qué destellos de elocuencia tan vigorosos y tan nuevos! ¡Cuán felizmente concuerdan los arranques tumultuosos del ánimo que agitaban al autor del *Tratado de la Tiranía*, con aquel estilo bronco, tan distante de la melodiosa cadencia que distingue á la poesía italiana, con aquellas rápidas inversiones, con aquella concisión elíptica, tan censurada por los puristas de Italia, pero tan propia para hacer vibrar en las almas modernas el recuerdo un tanto prestigioso del heroísmo latino!

Desde el primer momento en que Virginia aparece en la escena, se advierte ya que la ternura no reina sola en su corazón. «Nunca paso por esta plaza (dice á su madre) sin que un alto pensamiento detenga mi planta. Este es el sitio donde en otro tiempo se oían tronar los libres acentos de mi Icilio. Ahora lo hace enmudecer el poder absoluto. ¡Oh! ¡cuán justo es su dolor!» Se ve que con el amor ha pasado al alma de Virginia la ira republicana, y hasta es fácil adivinar que ésta ocupa en ella el lugar preferente.—Cuando Marco llega á reclamarla como esclava suya, Virginia contesta con la soberbia de la libertad:

> Svenarmi qui, pria che menarmi schiava,
> Carnefici v'é forza. D'alto padre
> Figlia, certo, son io: mi sento in petto
> Libera palpitar romana l'alma.....

Virginie, de Leblanc du Guillet (1786). Inspirada por las tendencias republicanas de la época, esta tragedia, cuyo estilo es desigual é incorrecto, aunque á veces enérgico, alcanzó un éxito superior á su escaso mérito. Con un cinismo de perverso gusto, presenta en la escena los arrebatos de amor de Apio Claudio en forma indecorosa.

Virginia, tragedia sueca, citada en la colección titulada *Obras maestras de los teatros extranjeros*, publicada en París. No tenemos ninguna otra noticia de esta obra.

Virginia, escrita en versos suecos por el caballero Carlos Gustavo Leopold. No conocemos esta tragedia más que por una traducción francesa, y no nos es dado, por consiguiente, juzgar del prestigio de la versificación y de las seducciones del lenguaje original. Pero ateniéndose á las únicas prendas que suelen conservarse en las traducciones, el mérito del plan y el alcance de los sentimientos y de las ideas, se echa de ver desde luego que el caballero Leopold es un escritor de primer orden. Sería traspasar los límites que nos hemos impuesto en esta ligera reseña, hacer aquí el análisis de la notable y singular producción del autor sueco.

Pero no podemos dejar de decir, para que se forme alguna idea de ella, que con una independencia que no aprobamos en quien busca en la historia asuntos trágicos, se aparte deliberadamente el Sr. Leopold, en el carácter de sus personajes, de las tradiciones romanas. La

supresión del personaje de Icilio, la invencible pasión de Virginia por Apio Claudio, las vacilaciones del decenviro, cuya alma está constantemente sacudida por contrarios impulsos de amor, de arrepentimiento y de ambición, son condiciones que, al paso que desnaturalizan completamente la verdad histórica, abren ancho campo á los combates de pasión, que son el más fecundo manantial de las emociones trágicas. Apio Claudio, alternativamente sumiso y amenazador, generoso y criminal, tierno y empedernido, no es en verdad aquel decenviro pertinaz é irrevocablemente pervertido de Tito Livio y Dionisio de Halicarnaso; pero en cambio despierta á un tiempo, con las borrascas de su alma, horror y compasión. Virginia, ni es la inocente niña que asistía á las aulas del Foro, ni la mujer de incontrastable temple que han creado los escritores trágicos; pero al ver su razón y su virtud en lucha abierta con un amor tan inextinguible como vituperable, al ver el martirio de su corazón que pugna en vano por despreciar y aborrecer al hombre á quien adora, no es posible dejar de sentir profunda emoción. ¡Cuán desgarradora es, en el cuadro final, la imagen de aquella joven des-

venturada que en medio de su agonía consagra el último suspiro al hombre mismo que ocasiona su muerte! Virginio dice á Apio Claudio, mostrándole á su hija bañada en sangre:

«Conoce á Roma..... Tiembla, y aprende cómo se rompen sus cadenas..... ¿Crees ahora que es mía esa sangre que estás viendo correr?»

APIO CLAUDIO.

(De rodillas junto á Virginia.)

«¡Aun respira!..... ¡Virginia!..... ¡Mírame!..... Di que me perdonas y que no me aborreces.....»

VIRGINIA.

(Al expirar.)

«Aun hago más..... Te amo.»

Hasta en el enérgico carácter de Virginio ha sido el caballero Leopold fiel á su sistema de mezclar con la sensibilidad del corazón el ímpetu de las pasiones ó la rigidez de los principios. Véase, en prueba, el bello rasgo con que concluye la tragedia. Como consecuencia natural del carácter que el autor le ha dado, Apio Claudio, vencido del amor y de los remordimientos, se mata al lado de Virginia. Entonces exclama Virginio dirigiéndose á Licinio:

«¡Ya está vengada!..... La libertad de Roma renace de sus cenizas..... ¡Gracias, oh dioses!»

LICINIO.

«¡Les das gracias..... pero lloras!»

Virginia, de don F. R. de Ledesma. Esta tragedia, impresa en 1805, se halla, por la perversidad de su concepción y su desempeño, fuera de la acción de la crítica. El autor se inspiraba de un modo infeliz en el teatro de Alfieri; pues escribió también, con el título de *Lucrecia Pazzi*, una tragedia, reflejo pálido y extravagante de *La Congiura dei Pazzi* del célebre poeta italiano. No podemos resistir á la tentación de transcribir algunos versos de la *Virginia* del Sr. Rodríguez de Ledesma, para que pueda formarse idea de un estilo que acaso no tenga igual en la literatura trágica española:

PUBLICIA.

(Nodriza de Virginia.)

«¡Aparta, seductor, y sus oídos
No manchen expresiones tan indignas!
Para mujeres frágiles las guarda;
Esas que el pundonor en nada estiman,
Que libres vagan por los lupanares,
Por las públicas plazas, y convidan
Á lascivos antojos.

APIO CLAUDIO.

No te empeñes,
Mujer, en apartarme de su vista;
Yo creyera que fuera tu consejo

Menos capaz de malograr las dichas
Que puede el que absoluto manda en Roma
Ofrecer á las plantas de Virginia
Y á las de su nutriz.....

VIRGINIA.

¡Infame, calla!
Ya no sufro.....

PUBLICIA.

Señora.....

VIRGINIA.

¡Aparta, quita,
Que oir tan delincuentes sugestiones
No es permitido!..... ¿Ignoras, alma impía,
Los ilustres blasones de mi sangre,
El pundonor y orgullo que me inspira
Mi prosapia, que á un torpe é infame lazo
Tu antojo me sugiere y me convida?
La honestidad del tálamo, y las leyes,
Que velan por tu esposa, que castigan
Aun los imaginados adulterios,
¿No te contienen? Y aun aquella misma
Que vano y orgulloso promulgastes,
Para impedir la unión de las familias
Patricias y plebeyas, ¿no te sirve
De freno, aunque intentase tu malicia
Dirimir de tu esposa el nudo sacro?
Reprime esa tu bárbara lascivia, etc.»

Como se ve, la doncella Virginia no deja de estar iniciada en asuntos mundanos, y ni ella ni su nodriza titubean para esforzar sus argumentos con las imágenes más atrevidas.

Virginius, de Scheridan Knowles. Como pue-

de inferirse por el título de esta obra, la intención principal del autor inglés consiste en presentar un cuadro político, colocando en primer término al padre de Virginia. Mister Knowles ha seguido el sistema libre y natural de las tragedias romanas de Shakespeare, y este rumbo feliz, por la variedad de tonos y situaciones que permite, da ocasión á los contrastes más interesantes. El espectáculo de un hogar doméstico, apacible y puro en medio de la turbulenta y belicosa Roma, despierta desde luego poderosamente la simpatía del espectador en favor de aquella virgen modesta é ignorada, que en breve va á ser objeto de la persecución de un tirano y de las borrascas sediciosas del Foro. Esta antítesis de situación y la vehemencia (no bien sostenida) del personaje de Virginio, constituyen el mérito principal de esta tragedia, que, representada en Londres y en París por admirables actores ingleses, proporcionó á su autor un triunfo completo.

Virginie, de Mr. Alexandre Guiraud. Representóse con aplauso en el *Teatro Francés* en París en 1827. El plan está concebido sin originalidad, pero con buen gusto y cordura. El

lenguaje carece casi siempre de elevación y de poesía, pero los pensamientos son nobles y oportunos. En el acto de clavar el puñal en el corazón de su hija, y como para contestar á las dudas suscitadas acerca de su paternidad, exclama Virginio:

«¡Ma fille, mon amour te doit un dernier gage.....;
Oui, qu'on n'en doute plus..... je suis tou père!»

Virginie, de Mr. Latour (de Saint-Ibars). Esta tragedia, cuyo principal personaje fué representado en el *Teatro Francés* por la célebre mademoiselle Rachel, alcanzó un éxito brillantísimo (1845). Este éxito fué debido no sólo al realce fascinador que prestan los grandes actores á las obras dramáticas, sino al mérito real y verdadero de la tragedia. Hay en ella situaciones de grande efecto, versos sonoros, pensamientos incisivos y elevados, diálogos llenos de animación y de energía. Pero la acción se arrastra á menudo lentamente; los resortes dramáticos, si bien manejados con cierto tino, no son ni tan eficaces ni tan abundantes como requiere la progresión del interés trágico; la exposición de los hechos en las relaciones es poco concentrada; á veces el movimiento político de la acción

entibia y distrae del interés principal, en lugar de ayudarle, y, por último, hay caracteres, como el de Fabius y el de Fausta, descoloridos y en rigor inútiles. El estilo es desigual, y aunque el autor se esfuerza por darle cierto color constante de aticismo y de grandeza tradicional en el teatro trágico de Francia, no acierta ni con la robustez sublime de Corneille, ni con la majestad de Racine, ni con el artificio sentencioso de Voltaire, ni aun siquiera con la sencilla gravedad de Delavigne ó de Ponsard. La tragedia de Mr. Latour encierra, no obstante, bellezas de primer orden. Está sembrado de magníficos rasgos el diálogo de Apio Claudio y Virginia en el segundo acto. La relación que hace Virginia en el cuarto acto de su pavorosa entrevista nocturna con el decenviro, está superiormente concebida y escrita, y reemplaza con gran ventaja, por el carácter de realidad que en sí lleva, al obligado sueño de la antigua tragedia; artificio mezquino ya derrocado, de la estrecha poética del clasicismo francés del siglo XVII. El hacer desaparecer á Icilio desde el segundo acto, es también una prueba del instinto escénico del autor. Entre las bellezas de expresión, las hay á veces de eminente valor. Contentémo-

nos con citar aquel rasgo de sagacidad teatral que tanta emoción produce en los labios de mademoiselle Rachel:

«Pourquoi pâlisser-vous, si je vous calomnie?»

ó bien aquel verso verdaderamente bellísimo que dice Claudio, subyugado involuntariamente por la virtud inflexible de Virginia:

«Ton cœur, par ses dédains, ajoute à son empire:
Je t'aime pour l'horreur que mon crime t'inspire!»

Además de estos autores, han escrito sobre el asunto de Virginia, con diferentes títulos:

Virginia, tragedia, por Gualterotti (Raffaello), en 1584.

Appius, tragedia, por Gravina (Gianvincenzo), célebre jurisconsulto calabrés.—Escribió un tratado sobre la tragedia. M. 1718.

Accolti (Bernardo) d' Arezzo. Poeta de grande pero efímero renombre. Favorito de León X.

Chabanon (Michel de). Individuo de la Academia Francesa. Notable crítico y erudito; pero

poeta dramático de escaso mérito. M. 1792. Su *Virginia*, aunque aceptada por el Teatro Francés, no llegó á ser representada.

Lessing (Gotthold-Ephraïm), creador de la crítica moderna.—*Emilia Galotti*, tragedia. Es la historia de *Virginia* trasladada á Venecia; obra maestra de Lessing.

Podemos mencionar además las tres siguientes tragedias que, después de haber dado con las anteriores, hemos encontrado en las adiciones á la *Drammaturgia*, de Allacci (1).

Virginia. Tragedia.—in Napoli, per Domenico Antonio, e Niccolo Parrino, 1725 in 8—di Saverio Pansuti, Napoletano.

La Virginia. Tragedia.—in Bologna, per il Longhi, 1738, in 8.—di Farnabio Gioachino Annutini, *cioé* Fr. Giambatista Bianchi, Minore Osserv.

La Virginia. Tragedia, tradotta dal Francese (*in prosa*).—In Bologna, per il Pisarri, 1821, in 12.—Del Co. Antonio Zaniboni.

---

(1) Libro importante y hoy rarísimo, de monseñor Lione Allacci, bibliotecario del Vaticano. N. 1586. M. 1669.

Este aluvión de *Virginias* no bastó á arredrar al Sr. Tamayo y Baus para componer la suya, que es, indudablemente, muy superior á todas las demás. Con el criterio elevado del verdadero ingenio, con la perspicacia instintiva y segura que escoge, depura y completa en el mundo de las ideas, el Sr. Tamayo comprendió fácilmente que ni Alfieri, á pesar del vigor de sus caracteres, ni el sueco Leopold, á pesar de su delicada sensibilidad, ni Mr. Latour, á pesar de su inteligencia de la escena, ni ninguno de los demás escritores citados, á pesar de las felices inspiraciones de detalle diseminadas en sus obras, han acertado á dar á la vez al dramático asunto de *Virginia* la propiedad, la armonía y la animación de que es susceptible. Unos, como Alfieri, han otorgado sobrada parte á la emoción política, descuidando el patético interés que debe concentrarse en la figura de Virginia; otros han alterado aventuradamente la historia sin provecho del interés que tan poderoso hemos visto en la leyenda de Tito Livio; ninguno ha sabido vencer tan afortunadamente como el Sr. Tamayo la verdadera dificultad que, en nuestro sentir, ofrecía el asunto: la de hacer caminar de con-

suno, y sin estorbarse ni perjudicarse uno á otro, el interés de Roma oprimida y el interés de la familia desventurada. La acción de una tragedia ha de ser como un lente concentrador donde de muchos rayos se forme una luz sola. Esa es la gran dificultad del arte, y esa la dificultad de la cual, como ningún otro, ha triunfado el Sr. Tamayo, hermanando admirablemente los dos grandes objetos dramáticos del asunto, al parecer unidos, pero en realidad separados y en la esfera del arte muy distintos.

El Sr. Tamayo al escribir su hermosa tragedia no se ha dejado llevar de ninguna preocupación de *dogmatismo* literario. No ha temido emplear el caduco resorte del *sueño*, porque halló en su imaginación poética recursos para conmover con esta ficción, absurda cuando es preceptiva y forzosa, pero que alguna, aunque rara vez, ha sido y puede ser pretexto admisible para desplegar grandes bellezas de declamación y de poesía. Mas al propio tiempo ha tenido buen cuidado de no sujetarse por docilidad sistemática á ninguna de las tiranías tradicionales de la tragedia. Apostaríamos á que al concebir su plan no ha pensado en aquel método de composición uniforme y casi

plástica que daba tan enfadoso aire de familia á todas las tragedias, y que se reducía á esta curiosa y ridícula forma: el primer acto expone; el segundo promete; el tercero amenaza; el cuarto inquieta; el quinto resuelve. Es bien seguro que el Sr. Tamayo, siguiendo la regla de las reglas, sólo ha pensado en encadenar lógica y naturalmente las condiciones del asunto, y en combinar artísticamente la esencia y las formas, para que resulten, no las unidades arbitrarias de las poéticas, sino la unidad invariable y filosófica que se ha designado sucesivamente con los nombres de *unidad de acción*, *unidad de interés*, *unidad de conjunto*, y que es lisa y llanamente la condición fundamental y eterna de la belleza en todas las artes: *la armonía.*

El Sr. Tamayo ha venido á demostrar una vez más con el triunfo que ha alcanzado su notable obra, que el gusto moderno, tan tolerante, tan independiente, tan vario é inagotable en sus tendencias, no rechaza, como han pretendido Víctor Hugo y otros innovadores, el género noble y severo de la tragedia. Lo que sí exige imperiosamente es que la tragedia modifique sus formas según la índole del gusto

y de la vida social de los tiempos actuales. La escena griega, impulsada por un fin nacional y religioso, abierta á treinta mil espectadores, movida por las influencias morales del paganismo; que no observaba las *tres unidades*, que empleaba un horror y una desnudez de imágenes que repugnan á la cultura moderna, que mezclaba á menudo lo grotesco con lo sublime y lo cómico con lo terrible, y cuya libertad de formas é independiente vuelo ha dado lugar á que eminentes críticos hallen analogías entre el sistema teatral de los griegos y las audaces y originales formas de los teatros español é inglés (1), no fué ni pudo ser, por más que se haya sostenido, el verdadero modelo de la tragedia clásica francesa. Racine no habría empleado ciertamente en sus tragedias ni los cambios de escena ni los frecuentes viajes del teatro griego: él no habría hecho volar el *Océano* como en el *Prometeo*, ni lavar la ropa en el río á la princesa *Nausicaa*, ni estremecer á los espectadores, como en el *Filoctetes*, con las angus-

(1) Hasta se ha hallado, con razón, singular semejanza entre la *Alcestes*, de Eurípides, y la *Julieta*, de Shakspeare.

tias del dolor físico. Racine blasonaba de admirador é imitador del teatro griego; pero en realidad no imitaba sino sujetándose á las inmensas transformaciones que le prescribían el gusto y las exigencias de la sociedad en que vivía.

Cada época imprime necesariamente á las artes una forma peculiar que representa su índole y sus tendencias. Cuando Voltaire, refiriéndose á la *Alcestes*, de Eurípides, decía: *de telles scènes ne seraient pas souffertes chez nous à la foire*, expresaba perfectamente la imposibilidad de inocular en el arte de una corte tranquila, ceremoniosa y refinada, el sello de rudeza y de sencillez, de audacia y de cordura que caracteriza la tragedia griega. Por razones análogas sería insensato imponer ahora á la tragedia el molde tímido y amanerado del siglo de Luis XIV, que si pudo ser fecundo y hasta original en un tiempo de autoridad, de prestigio y de pompa, no cabe en una sociedad como la nuestra, esencialmente crítica, indisciplinada y descreída.

El Sr. Tamayo ha comprendido todo esto, y conservando la parte plausible de las tradiciones clásicas, esto es, la nobleza, la unidad, la sobriedad, la concentración, ha formado al mis-

mo tiempo su obra con los elementos constitutivos del teatro moderno, á saber: el movimiento, la naturalidad y la separación distintiva de los caracteres. En su *Virginia* la verdad local está esmeradamente observada; en lugar de relaciones hay escenas, y cuadros en vez de descripciones. Allí todo es acción; no hay episodio alguno ocioso, y por eso el interés se enlaza y crece progresivamente; por eso también la emoción reemplaza á la curiosidad, que es la impresión común de las obras vulgares. Todos los espectadores saben de antemano la suerte que está deparada á Virginia, y, sin embargo, ¡con cuánto afán se escuchan sus palabras! ¡Con cuánta ansiedad va siguiendo el espectador las diferentes peripecias de la tragedia! La comparación entre la acción de la *Virginia* del Sr. Tamayo y la narración de Tito Livio da á conocer desde luego hasta qué punto ha sido el autor fiel á las circunstancias históricas en el límite en que el teatro debe respetarlas. La tragedia nos traslada desde las primeras escenas á aquel mundo de preocupaciones y de heroismo. Allí todo es romano: la vida íntima, las ideas, los caracteres, el pueblo sobre todo. Éste no es aquel personaje colectivo que con

una oportunidad convencional pronuncia frases de efecto en la *Virginia* de Alfieri; es la verdadera masa popular, con sus arranques irreflexivos, sus vacilaciones y su irregularidad de lenguaje.

El carácter tierno y elevado de Virginia está trazado y sostenido con un vigor y una consecuencia admirables. El de Virginio, si bien un tanto declamador en el tercer acto, está lleno en todo lo demás de propiedad y de entereza: en el quinto acto sube, con la lucha interna que manifiesta, á extraordinaria altura. Hasta Apio Claudio está presentado con suma cordura; es delincuente supersticioso y cruel; pero no carece de aquella especie de dignidad que debe ir unida al engreimiento del decenviro. Alfieri, en el juicio de su propia tragedia, define perfectamente el carácter que conviene á Apio Claudio con estas breves palabras: *Appio é vizioso, ma romano.*

La conmiseración del taimado augur en favor de Virginia, expresada tan sobria y naturalmente con aquella sencilla exclamación: *¡tan joven, tan hermosa!*, es uno de los más felices pensamientos de la acción, y da lugar á la dramática escena en que juzgando Claudio su exis-

tencia misteriosamente ligada á la de Virginia, se humilla en su propio palacio ante la joven sola y desvalida que creía tener ya sujeta á los antojos de su voluntad.

Sólo alabanzas, harto merecidas por cierto, hemos tributado al sobresaliente mérito de la *Virginia* del Sr. Tamayo. Vamos á señalar ahora el único reparo grave que, en nuestro juicio, se ha hecho á la tragedia, y que fué desde luego advertido por muchas de las personas competentes que asistieron á la primera representación. Este reparo consiste en el embarazoso inconveniente que el autor ha creado, casando á Icilio, y colocándole después en toda la acción al lado de Virginio. Ó ha debido quedar soltero Icilio, conforme á la historia, ó casándolo para conservar el cuadro seductor de costumbres romanas que constituye la exposición, ha debido desaparecer en seguida, como acontece oportunamente en el segundo acto de la *Virginia* de Mr. Latour. Fácil sería demostrar que en el estado de las costumbres romanas en la época de los decenviros no era natural que el padre defendiese legalmente á su hija casada en presencia de su marido, para lo cual ni aun derecho tenía. El esposo, y señaladamente el casado

por *confarreación*, como el Sr. Tamayo supone á Icilio, adquiría plenamente sobre su mujer la potestad llamada *manus*, que convertía á ésta en esclava. Además, en Roma, como en todas partes, siempre que se trata de la honra conyugal la intervención del marido parece la única conveniente y legítima. En la leyenda histórica el decenviro se ve en la necesidad de esperar al regreso del padre para pronunciar la sentencia; pero allí Virginia es soltera y está exclusivamente bajo la potestad paternal. Mas prescindiendo de la impropiedad moral y legal que resulta en la obra del Sr. Tamayo de que el padre eclipse completamente al marido; prescindiendo, por otra parte, de lo mucho que con esto se desvirtúa el fogoso carácter de Icilio, el *acer vir et pro causa plebis expertæ virtutis* de Tito Livio, ¿cómo no ha echado de ver el autor que forzosamente han de estorbarse y dañarse en el mismo cuadro dos figuras que á la par sobresalen por su importancia, por la analogía de sus medios de acción y por la identidad del fin que las mueve?

No hemos atenuado en lo más mínimo el rigor de nuestra censura con respecto á la única sombra reparable en el luminoso cuadro dra-

mático que con tan superiores prendas ha trazado nuestro amigo el Sr. Tamayo. Nosotros, y seguramente con nosotros el autor mismo, preferimos siempre juicios francos é imparciales á panegíricos apasionados; y, además, la eminente obra del Sr. Tamayo, tán justamente celebrada, no necesita, por cierto, de las contemplaciones de la crítica.

Nada hemos dicho todavía del estilo y de la versificación de la tragedia. Aun dura en los oídos del público la grata impresión de aquellos fáciles endecasílabos, cuya entonación, á un tiempo sencilla y noble, está llena de armoniosa cadencia. Aun no se han borrado ni se borrarán de la memoria aquellas felices y vigorosas expresiones, aquellos destellos de dignidad ó de pasión, tan adecuados por su concisión y sencillez á la majestad trágica. Copiemos como muestra los dos magníficos diálogos en que Virginia rechaza con heroica entereza el amor de Apio Claudio.

En el segundo acto, en casa de Virginia:

VIRGINIA.

Déjame.

CLAUDIO.

No lo esperes.

VIRGINIA.

¡Me horroriza
Tu amor!

CLAUDIO.

¡El de otro te seduce!

VIRGINIA.

Eterno
Será el que á Icilio consagré.

CLAUDIO.

Desiste.

VIRGINIA.

¡Nunca!

CLAUDIO.

Olvídale.

VIRGINIA.

¿Ignoras que un afecto,
Que en la virtud se funda acaba sólo
Con la vida? ¡Le adoro! ¡Te aborrezco!

CLAUDIO.

Pues bien, mía serás.

VIRGINIA.

¿Virginia tuya?
Sella el impuro labio.....

CLAUDIO.

Estoy resuelto;
Tú misma el precio del favor señala.

VIRGINIA.

¿Yo vender mi virtud? ¡No tiene precio!

CLAUDIO.

Pues tiembla.

VIRGINIA.

En vano intimidarme quieres.

CLAUDIO.

¿Ignoras, desdichada, cuánto puedo?

VIRGINIA.

Á reprimir y castigar delitos
Alcanza tu poder, no á cometerlos.

CLAUDIO.

El corazón de la mujer es cera;
El tuyo al fin se ablandará, lo espero.

VIRGINIA.

El corazón de la mujer romana
Es cera á la virtud, al vicio hierro.

CLAUDIO.

Lástima sólo tu desdén me inspira:
Yo postraré tu efímero ardimiento.

VIRGINIA.

¡Auxilio á Roma pediré!

CLAUDIO.

¿Y en Roma
Quién puede más que el decenviro?

VIRGINIA.

El pueblo.

CLAUDIO.

Basta. Adiós, pues. Para luchar contigo
Tengo astucia y poder..... y tengo celos.

VIRGINIA.

Para vencer en la contienda impía,
Yo mi virtud y mi constancia tengo.

En el cuarto acto, cuando Virginia se halla en el palacio del decenviro:

VIRGINIA.

Pero en la cumbre del poder te miras
A desventura eterna condenado,
¡Porque á sí propia la maldad se hiere,
Porque al hacer temblar, tiembla el tirano!

CLAUDIO.

En breve los excesos que me imputas
Verás, en justa pena, realizados.
Esto exige mi amor.

VIRGINIA.

Maldito sea
Amor que al odio se parece tanto.

CLAUDIO.

Icilio morirá.

VIRGINIA.

Con honra expire.

CLAUDIO.

Será tu padre de mi furia blanco.

VIRGINIA.

Mátelo el golpe de enemiga saña,
Y no el dolor de verse deshonrado.

CLAUDIO.

¿Por qué desdeñas la propicia suerte?
¡Pronuncia un sí; pronúncialo, y ufano
Rompo tus hierros y te doy riquezas,
Poder! Un no te abismará en el fango.....
Responde.....

VIRGINIA.

No.

CLAUDIO.

Tu desventura labras.

VIRGINIA.

Mil veces no.

CLAUDIO.

Si galardón más alto
Codicias, habla, pide, y Roma es tuya.

VIRGINIA.

Fácilmente se otorga un bien robado.

CLAUDIO.

Pues de la tumba ó mía.

VIRGINIA.

De la tumba.

CLAUDIO.

¡Al punto!
(*Dirigiéndose hácia la puerta del foro.*)

VIRGINIA.

Corre, que impaciente aguardo.

CLAUDIO.

Piénsalo bien. ¡La muerte! (*Deteniéndose.*)

VIRGINIA.

Soy romana.

CLAUDIO.

¡Pierdes la vida!

VIRGINIA.

La inocencia salvo.

Corneille no habría probablemente titubeado en prohijar este rápido y heroico lenguaje.

Se ha dicho, y es verdad, que el Sr. Tamayo se ha aprovechado de muchos pensamientos de los autores que le han precedido. Aquel admirable verso que arrebató al público, cuando al proponer el decenviro á la doncella que señale el precio de su amor, ella contesta indignada:

«¿Yo vender mi virtud?..... No tiene precio.»

está probablemente inspirado por el siguiente pensamiento de Mr. Latour:

CLAUDIUS.

«Fortune, empire et rang, pour un jour de bonheur.
»Je mets tout à tes pieds.»

VIRGINIE.

«Rien ne vaut mon honneur.»

Aquella seguridad sublime de la *Virginia* española cuando contesta á Claudio, que le ad-

vierte que está sola y desamparada: «*El pudor está*», *conmigo* ha parecido á algunos reflejo de este pensamiento de la última *Virginia* francesa:

CLAUDIUS.
«L'amour peut tout ici.»
VIRGINIE.
«La vertu davantage.»

Sobre ser dudoso tal origen, ¡cuanto más bello y penetrante es el rasgo español! ¿Y á qué buscar estos reflejos, que son la infiltración recíproca, plausible é involuntaria que resulta del roce natural de las ideas, y de la comunicación de todas las literaturas? El Sr. Tamayo ha creado muchos rasgos envidiables; y tal es la uniformidad de inspiración que en los pormenores produce el manejo del mismo asunto, que en algunos de ellos ha coincidido con escritores que no conocía. Y en último caso, ¿quién no imita? ¿Qué genio humano no ha recibido impulso ajeno? El hombre siempre imita, pero con esta diferencia: la medianía copia; el entendimiento superior transforma.

En suma, el triunfo teatral de la *Virginia* es uno de los más grandes y legítimos que hemos visto en la escena española. Glorioso y

lisonjero es para el Sr. Tamayo haber logrado avasallar la atención y los sentimientos de un público exigente y gastado; pero no debe glorificarse menos de haber dotado á la literatura elevada de su patria de una obra de arte, de conciencia, de inspiración, y sobre todo de *buen gusto*, que es, según la expresión afortunada de un grande escritor, *la razón del genio*

ÍNDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO

Este libro se acabó de imprimir en Madrid,
en el Establecimiento tipográfico
«Sucesores de Rivadeneyra»,
el dia 3 de Enero
de 1900.

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

TOMOS PUBLICADOS

1.º—*Romancero espiritual* del Maestro Valdivielso, con retrato del autor grabado por Galbán, y un prólogo del Rdo. P. Mir, de la Real Academia Española. (Agotados los ejemplares de 4 pesetas, los hay de lujo de 6 en adelante.)

2.º—Obras de D. Adelardo López de Ayala: tomo I.—*Teatro:* tomo I, con retrato del autor grabado por Maura, y una advertencia de D. Manuel Tamayo y Baus.—Contiene: *Un hombre de Estado.—Los dos Guzmanes.—Guerra á muerte.*—5 pesetas.

3.º—Obras de Andrés Bello: tomo I.—*Poesías*, con retrato del autor grabado por Maura, y un estudio biográfico y crítico de D. Miguel Antonio Caro.—Contiene todos sus versos ya publicados, y algunos inéditos. (Agotada la edición de 4 pesetas, hay ejemplares de lujo de 6 en adelante.)

4.º—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo II.—*Teatro*: tomo II.—Contiene: *El tejado de vidrio.—El Conde de Castralla.*—4 pesetas.

5.º—Obras de D. Marcelino Menéndez y Pelayo: tomo I.—*Odas, epístolas y tragedias*, con retrato del autor grabado por Maura, y un prólogo de D. Juan Valera.—4 pesetas.

6.º—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo I.—*Escenas andaluzas.*—4 pesetas.

7.º—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo III.—*Teatro:* tomo III.—Contiene: *Consuelo.—Los Comuneros.*—4 pesetas.

8.º—Obras de D. Antonio Cánovas del Castillo: tomo I.—*El Solitario y su tiempo:* tomo I.—Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras, con retrato del mismo, grabado por Maura.—4 pesetas.

9.º—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo II.—*El Solitario y su tiempo:* tomo II y último.—4 pesetas.

10.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo II.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo I. Segunda edición.—5 pesetas.

10 bis.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo III.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo II. Segunda edición.—5 pesetas.

11.—Obras de A. Bello: tomo II.—*Principios de Derecho internacional*, con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo I.—Estado de paz. —4 pesetas.

12.—Obras de A. Bello: tomo III.—*Principios de Derecho internacional*, con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo II y último.—Estado de guerra.—4 pesetas.

13.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo IV.—*Teatro:* tomo IV.—Contiene: *Rioja.—La estrella de Madrid.—La mejor corona.*—4 pesetas.

14.—*Voces del alma:* poesías de D. José Velarde.—4 pesetas.

15.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo IV.—*Estudios de crítica literaria.*—Primera serie, 2.ª edición.—Contiene: La poesía mística.—La Historia como obra artística.—San Isidoro.—Rodrigo Caro.—Martínez de la Rosa.—Núñez de Arce.—4 pesetas.

16.—Obras de D. Manuel Cañete: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—*Escritores españoles é hispano-americanos.*—Contiene: El Duque de Rivas.—D. José Joaquín de Olmedo.—4 pesetas.

17.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo III.—*Problemas contemporáneos:* tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: El Ateneo en sus relaciones con la cultura española: las transformaciones europeas en 1870: cuestión de Roma bajo su aspecto universal: la guerra franco-prusiana y la supremacía germánica: epílogo.—El pesimismo y el optimismo: concepto é importancia de la teodicea popular: el Estado en sí mismo y en sus relaciones con los derechos individuales y corporativos; las formas políticas en general. —El problema religioso y sus relaciones con el político: el problema religioso y la economía política: la economía política, el socialismo y el cristianismo: errores modernos sobre el concepto de Humanidad y de Estado: ineficacia de las soluciones para los problemas sociales: el cristianismo y el problema social: el naturalismo y el socialismo científico: la moral indiferente y la moral cristiana: el cristianismo como fundamento del orden social: lo sobrenatural y el ateísmo científico: importancia de los problemas contemporáneos.—La libertad y el progreso.—Los arbitristas.—Otro precursor de Malthus.—La Internacional.—5 pesetas.

18.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo IV.—*Problemas contemporáneos:* tomo II.—Contiene: Estado actual de la investigación filosófica: diferencias entre la nacionalidad y la raza: el concepto de nación en la Historia: el concepto de nación sin distinguirlo del de patria.—Los maestros que más han enriquecido desde la cátedra del Ateneo la cultura española.—La sociología moderna.—Ateneistas

ilustres: Moreno Nieto; Revilla.—Los oradores griegos y latinos.—Centenario de Sebastián del Cano.—Congreso geográfico de Madrid.—Ideas sobre el libre cambio.—5 pesetas.

19.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo V.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo III (siglos XVI y XVII).—5 pesetas.

20.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo VI.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo IV (siglos XVI y XVII).—5 pesetas.

21.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo VII.—*Calderón y su teatro.*—Contiene: Calderón y sus críticos.—El hombre, la época y el arte.—Autos sacramentales.—Dramas religiosos.—Dramas filosóficos.—Dramas trágicos.—Comedias de capa y espada y géneros inferiores.—Resumen y síntesis.—4 pesetas.

22.—Obras de D. Vicente de la Fuente: tomo I.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* primera serie, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: Sancho el Mayor.—El Ebro por frontera.—Matrimonio de Alfonso el Batallador.—Las Hervencias de Avila.—Fuero de Molina de Aragón.—Aventuras de Zafadola.—Panteones de los Reyes de Aragón.—4 pesetas.

23.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo V.—*Teatro:* tomo V.—Contiene: *El tanto por ciento.—El agente de matrimonios.*—4 pesetas.

24.—*Estudios gramaticales.* Introducción á las obras filológicas de don Andrés Bello, por D. Marco Fidel Suárez, con una advertencia y noticia bibliográfica por D. Miguel Antonio Caro.—5 pesetas.

25.—*Poesías de D. José Eusebio Caro,* precedidas de recuerdos necrológicos por D. Pedro Fernández de Madrid y D. José Joaquín Ortiz, con notas y apéndices, y retrato del autor grabado por Maura.—4 pesetas.

26.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo VI.—*Teatro:* tomo VI.—Contiene: *Castigo y perdón* (inédita).—*El nuevo Don Juan.*—4 pesetas.

27.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo VIII.—*Horacio en España.—Solaces bibliográficos,* segunda edición refundida: tomo I.—Contiene: traductores de Horacio.—Comentadores.—5 pesetas.

28.—Obras de D. M. Cañete: tomo II.—*Teatro español del siglo XVI.—Estudios histórico-literarios.*—Contiene: Lucas Fernández.—Micael de Carvajal.—Jaime Ferruz.—El Maestro Alonso de Torres.—Francisco de las Cuevas.—4 pesetas.

29.—Obras de D. S. Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo II.—*De la conquista y pérdida de Portugal:* tomo I.—4 pesetas.

30.—*Las ruinas de Poblet,* por D. Víctor Balaguer, con un prólogo de D. Manuel Cañete.—4 pesetas.

31.—Obras de D. S. Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo III.—

De la conquista y pérdida de Portugal: tomo II y último.—4 pesetas.

32.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo VII y último.—*Poesías y proyectos de comedias.*—Contiene: Sonetos y poesías varias.—Amores y desventuras.—Proyectos de comedias.—El último deseo.—Yo.—El cautivo.—Teatro vivo.—Consuelo.—El teatro de Calderón.—4 pesetas.

33.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo IX.—*Horacio en España.—Solaces bibliográficos*, segunda edición refundida: tomo II y último.—Contiene: La poesía horaciana en Castilla.—La poesía horaciana en Portugal.—5 pesetas.

34.—Obras de D. V. de la Fuente: tomo II.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* segunda serie.—Contiene: Las primeras Cortes.—Los fueros primitivos.—Origen del Justicia Mayor.—Los señoríos en Aragón.—El régimen popular y el aristocrático.—Preludios de la Unión.—La libertad de testar.—Epílogo de este período.—4 pesetas.

35.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo I.—Contiene: Nacimiento de Jesús.—Jesús con la calavera.—Estoria de tiempo de Jesús.—Racontamiento de la doncella Carcayona.—Job.—Los Santones.—Salomón.—Moisés.—4 pesetas.

36.—*Cancionero de Gómez Manrique*, publicado por primera vez, con introducción y notas por D. Antonio Paz y Melia, tomo I.—4 pesetas.

37.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. Eduardo de Mier: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: Biografía del autor.—Origen del drama de la Europa moderna, y origen y vicisitudes del drama español hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega.—5 pesetas.

38.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo X.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo V (siglo xviii).—4 pesetas.

39.—*Cancionero de Gómez Manrique*, publicado por primera vez, con introducción y notas por D. A. Paz y Melia: tomo II y último.—4 pesetas.

40.—Obras de D. Juan Valera: tomo I.—*Canciones, romances y poemas*, con prólogo de D. A. Alcalá Galiano, notas de D. M. Menéndez y Pelayo y retrato del autor grabado por Maura.—5 pesetas.

41.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XI.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo VI (siglo xviii).—5 pesetas.

42.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo II.—Contiene: Leyenda de Mahoma.—De Temim Addar.—Del Rey Tebín.—De una profetisa y un profeta.—Batalla del rey Almohalhal.—El alárabe y la doncella.—Batalla de Alexyab contra

Mahoma.—El milagro de la Luna.—Ascensión de Mahoma.—Leyenda de Guara Alhochorati.—De Mahoma y Alharits.—Muerte de Mahoma—4 pesetas.

43.—*Poesías de D. Antonio Ros de Olano*, con un prólogo de D. Pedro A. de Alarcón.—Contiene: Sonetos.—La pajarera.—Doloridas.—Por pelar la pava.—La gallomagia.—Lenguaje de las estaciones.—Galatea.—4 pesetas.

44.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez con un prólogo por D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 pesetas.

45.—*Poemas dramáticos de Lord Byron*, traducidos en verso castellano por D. José Alcalá Galiano, con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo.—Contiene: Caín.—Sardanápalo.—Manfredo.—4 pts.

46.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo II.—Contiene: la continuación del tomo anterior hasta la edad de oro del teatro español.—5 pesetas.

47.—Obras de D. V. de la Fuente: tomo III.—*Estudios críticos sobre la Historia y Derecho de Aragón:* tercera y última serie.—Contiene: Formación de la liga aristocrática.—Vísperas sicilianas.—Revoluciones desastrosas.—Reaparición de la Unión.—Las libertades de Aragón en tiempo de D. Pedro IV.—Los reyes enfermizos.—Influencia de los Cerdanes.—Compromiso de Caspe.—La dinastía castellana.—Falseamiento de la Historia y el Derecho de Aragón en el siglo xv.—D. Fernando el Católico.—Sepulcros reales.—Serie de los Justicias de Aragón.—Conclusión.—5 pesetas.

48.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo III y último.—Contiene: La conversión de Omar.—La batalla de Yermuk.—El hijo de Omar y la judía.—El alcázar del oro.—Alí y las cuarenta doncellas.—Batallas de Alexyab y de Jozaima.—Muerte de Belal.—Maravillas que Dios mostró á Abraham en el mar.—Los dos amigos devotos.—El Antecristo y el día del juicio.—4 pts.

49.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez con un prólogo por D. Antonio Paz y Melia: tomo II y último, que termina con un índice de los nombres de personas citadas en esta cuarta parte y en las tres primeras publicadas en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra.—5 pesetas.

50.—Obras de D. J. Valera: tomo II.—*Cuentos, diálogos y fantasías.*—Contiene: El pájaro verde.—Parsondes.—El bermejino pre-

histórico.—Asclepigenia.—Gopa.—Un poco de crematística.—La cordobesa.—La primavera.—La venganza de Atahualpa.—Dafnis y Cloe.—5 pesetas.

51.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo III.—Contiene: la continuación de la materia anterior.—5 pts.

52.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XII.—*La ciencia española*, tercera edición refundida y aumentada: tomo I, con un prólogo de D. Gumersindo Laverde y Ruiz.—Contiene: Indicaciones sobre la actividad intelectual de España en los tres últimos siglos.—De re bibliographical.—Mr. Masson redivivo.—Monografías expositivo-críticas.—Mr. Masson redimuerto.—Apéndices.—4 pesetas.

53.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo V.—*Poesías*.—Contiene: Amores.—Quejas y desengaños.—Rimas varias.—Cantos lúgubres.—4 pesetas.

54.—Obras de D. Juan Eugenio Hartzenbusch: tomo I.—*Poesías*, con la biografía del autor, juicio crítico de sus obras por D. Aureliano Fernández-Guerra y retrato grabado por Maura: primera edición completa de las obras poéticas.—5 pesetas.

55.—*Discursos y artículos literarios* de D. Alejandro Pidal y Mon.—Un tomo con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: La Metafísica contra el naturalismo.—Fr. Luis de Granada.—José Selgas.—Epopeyas portuguesas.—Glorias asturianas.—Coronación de León XIII.—El P. Zeferino.—Menéndez y Pelayo.—Campoamor.—Pérez Hernández.—Frassinelli.—Epístolas.—Una madre cristiana.—Una visión anticipada.—El campo en Asturias.—5 pesetas.

56.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VI.—*Artes y letras*.—Contiene: De los asuntos respectivos de las artes.—Del origen y vicisitudes del genuino teatro español.—Apéndice.—La libertad en las artes.—Apéndice.—Un poeta desconocido y anónimo.—5 pesetas.

57.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XIII.—*La ciencia española*: tercera edición corregida y aumentada: tomo II.—Contiene: Dos artículos de D. Alejandro Pidal sobre las cartas anteriores.—In dubiis libertas.—La ciencia española bajo la Inquisición.—Cartas.—La Antoniana Margarita.—La patria de Raimundo Sabunde.—Instaurare omnia in Christo.—Apéndice.—5 pesetas.

58.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier, tomo IV.—Contiene: Fin de la materia anterior.—Edad de oro del teatro español.—5 pesetas.

59.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo V y último.—Contiene: Fin de la materia anterior.—Decadencia del teatro español en el siglo XVIII.—Irrupción y predominio del gusto francés.—Últimos esfuerzos.—Apéndices.—5 pesetas.

60.—OBRAS DE D. J. VALERA: tomo III.—*Nuevos estudios críticos.*—Contiene: Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.—El *Fausto* de Gœthe.—Shakspeare.—Psicología del amor.—Las escritoras en España y elogio de Santa Teresa.—Poetas líricos españoles del siglo XVIII.—De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente.—De la moral y de la ortodoxia en los versos.—5 pesetas.

61.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XIV.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo VII (siglo XIX).—5 pesetas.

62.—OBRAS DE D. SEVERO CATALINA: tomo I.—*La Mujer*, con un prólogo de D. Ramón de Campoamor: octava edición.—4 pesetas.

63.—OBRAS DE D. J. E. HARTZENBUSCH: tomo II.—*Fábulas*: primera edición completa.—5 pesetas.

64.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XV.—*La ciencia española*: tomo III y último.—Contiene: Réplica al Padre Fonseca.—Inventario de la ciencia española: Sagrada Escritura: Teología: Mística: Filosofía: Ciencias morales y políticas: Jurisprudencia: Filología: Estética: Ciencias históricas: Matemáticas: Ciencias militares: Ciencias físicas: 5 pesetas.

65.—OBRAS DE D. J. VALERA: tomo IV.—*Novelas*: tomo I, con un prólogo de D. Antonio Cánovas del Castillo.—Contiene: *Pepita Jiménez.*—*El Comendador Mendoza.*—5 pesetas.

66.—OBRAS DE D. J. VALERA: tomo V.—*Novelas*: tomo II.—Contiene: *Doña Luz.*—*Pasarse de listo.*—5 pesetas.

67.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo VII.—*Estudios del reinado de Felipe IV:* tomo I.—Contiene: Revolución de Portugal: Textos y reflexión.—Negociación y rompimiento con la República inglesa.—5 pesetas.

68.—OBRAS DE D. J. E. HARTZENBUSCH: tomo III.—*Teatro:* tomo I.—Contiene: *Los amantes de Teruel.*—*Doña Mencía.*—*La Redoma encantada.*—5 pesetas.

69.—OBRAS SUELTAS DE LUPERCIO Y BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo I.—Contiene las de Lupercio: Prólogo.—Poesías líricas.—Epístolas y poesías varias.—Obras dramáticas.—Opúsculos y discursos literarios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 pesetas.

70.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de D. Pedro Gasca*, por Calvete de Estrella, y un prólogo de D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 pts.

71.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VIII.—*Estudios del reinado de Felipe IV:* tomo II.—Contiene: Antecedentes y relación crítica de la batalla de Rocroy.—Apéndice luminoso con 27 documentos de interés.—5 pesetas.

72.—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón *(El Solitario)*: tomo IV.—*Poesías*.—4 pesetas.

73.—*Poesías* de D. Enrique R. de Saavedra, Duque de Rivas, con un prólogo de D. Manuel Cañete y retrato del autor, grabado por Maura: tomo único.—Contiene: Impresiones y fantasías.—Recuerdos.—Hojas de álbum.—Romances.—La hija de Alimenón.—Juramentos de amor.—4 pesetas.

74.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XVI.—*Historia de las ideas estéticas en España*, tomo VIII (siglo xix).—4 pesetas.

75.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo II.—Contiene las de Bartolomé Leonardo: Poesías líricas.—Sátiras.—Poesías varias.—Diálogos satíricos.—Opúsculos varios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 pesetas.

76.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de D. Pedro Gasca*, por Calvete de Estrella: tomo II.—5 pesetas.

77.—Obras de D. J. E. Hartzenbusch: tomo IV.—*Teatro:* tomo II.—Contiene: *La visionaria.—Los polvos de la madre Celestina.—Alfonso el Casto.—Primero yo.*—5 pesetas.

78.—Obras de D. J. Valera: tomo VI.—*Novelas*: tomo III.—Contiene: *Las Ilusiones del Doctor Faustino.*—5 pesetas.

79.—Pidal (Marqués de).—*Estudios históricos y literarios:* tomo I. Con retrato del autor, grabado por Maura.—Contiene: la lengua castellana en los códigos.—La poesía y la historia.—Poema, crónica y romancero del Cid.—Un poema inédito.—Vida del rey Apolonio y de Santa María Egipciaca.—La poesía castellana de los siglos xiv y xv.—4 pesetas.

80.—*Sales españolas ó Agudezas del ingenio nacional*, recogidas por D. A. Paz y Melia.—Primera serie.—Contiene: Libro de Cetrería y profecía de Evangelista.—Carta burlesca de Godoy.—Privilegio de Don Juan II en favor de un hidalgo.—Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar, y respuesta de éste.—Sermón de Aljubarrota.—Carta de D. Diego Hurtado de Mendoza á Feliciano de Silva.—Proverbios de D. Apóstol de Castilla.—Carta del Monstruo satírico.—Libro de chis-

tes de Luis de Pinedo.—Memorial de un pleito.—Carta hallada en el correo sin saber quién la enviaba.—Carta de un portugués.—Carta burlesca de Fr. Guillén de Peraza.—Descendencia de los Modorros.—Carta de Diego de Amburcea á Esteban de Ibarra.—Carta del Conde de Lemus á Bartolomé L. de Argensola.—Carta de Ustarroz al maestro Gil González Dávila.—Epitafios y dichos portugueses.—Carta de un quidan al Castellano de Milán.—Carta ridícula de Diego Monfor.—Mundi novi y diálogo.—Carta sobre el destierro del duque de Escalona.—Cartas del Arcediano de Cuenca al cura de Pareja.—Nota de las cosas particulares del anticuario de D. Juan Flores, 5 pesetas.

81.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo IX.—*Problemas contemporáneos*: tomo III.—Contiene: Ejercicio de la soberanía en las democracias modernas.—Las revoluciones de la edad moderna.—Clasificación de los sistemas democráticos.—La democracia pura en Suiza.—La democracia del régimen mixto en los cantones suizos.—La soberanía ejercida en Suiza por la confederación.—El régimen municipal.—La democracia de los Estados Unidos.—El conflicto de la soberanía en los Estados Unidos y en Suiza.—Principios teóricos de la democracia francesa.—Conclusiones.—El juicio por jurados y el partido liberal conservador.—La economía política y la democracia economista en España.—La producción de cereales en España y los actuales derechos arancelarios.—Necesidad de proteger, á la par que la de los cereales, la producción española en general.—De cómo he venido yo á ser doctrinalmente proteccionista. La cuestión obrera y su nuevo carácter.—De los resultados de la conferencia de Berlín y del estado oficial de la cuestión obrera.—Últimas consideraciones.—5 pesetas.

82.—Obras literarias de D. Manuel Silvela.—5 pesetas.

83.—Pidal (Marqués de).—*Estudios históricos y literarios*: tomo II.—Contiene: Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón.—D. Alonso de Cartagena.—El Centón epistolario.—Juan de Valdés y el *Diálogo de la lengua*.—Fr. Pedro Malón de Chaide.—¿Tomé de Burguillos y Lope de Vega son una misma persona?—Observaciones sobre la poesía dramática.—Viajes por Galicia en 1836.—Recuerdos de un viaje á Toledo en 1842.—Descubrimientos en América.—Poesías.—4 pesetas.

84.—Obras de D. Juan Valera: tomo VII.—*Disertaciones y juicios literarios*: Contiene: Sobre el *Quijote*.—La libertad en el arte.—Sobre la ciencia del lenguaje.—Del influjo de la Inquisición en la decadencia de la literatura española.—La originalidad y el plagio.—Vida de Lord Byron.—De la perversión moral de la España de nuestros días.—De la

filosofía española.—Poesía lírica.— Estudios sobre la Edad Media.— Obras de D. Antonio Aparici y Guijarro.—Sobre el Amadís de Gaula. —Las Cantigas del Rey Sabio, 5 pesetas.

85.—*Cancionero de la Rosa*, por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo I.— Contiene: Manojo de la poesía castellana, formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, por los poetas de los dos mundos.—Tomo I, 5 pesetas.

86.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo IV: *Opúsculos gramaticales*: tomo I.—Contiene: Ortología.—Arte métrica.—Apéndices.—4 pesetas.

87.—DUQUE DE BERWICK.—*Relación de la conquista de los reinos de Nápoles y Sicilia.—Viaje á Rusia:* 5 pesetas.

88.—FERNÁNDEZ-DURO (D. CESÁREO).—ESTUDIOS HISTÓRICOS.—*Derrota de los Gelves.— Antonio Pérez en Inglaterra y Francia:* un tomo.— 5 pesetas.

89.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo V. —*Opúsculos gramaticales:* tomo II.—Contiene: Análisis ideológica.—Compendio de gramática castellana.—Opúsculos.—4 pesetas.

90.—*Rimas de D. Vicente W. Querol:* un tomo, 4 pesetas.

91.—*Cancionero de la Rosa*, por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo II.— Contiene: *Manojo de la poesía castellana*, formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante el siglo XIX, por los poetas de los dos mundos.—Tomo II, 5 pesetas.

92.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVII.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomo IX (siglo XIX).—5 pesetas.

93.—OBRAS DE D. J. E. HARTZENBUSCH: tomo V.—*Teatro.*—Tomo III. Contiene: *El Bachiller Mendarias.— Honoria.—Derechos póstumos.* 5 pesetas.

94.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 1654 *á* 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta, con la biografía del autor y algunas de sus obras poéticas y dramáticas: tomo I.—5 pesetas.

95.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVIII.—*Ensayos de crítica filosófica.* Contiene: De las vicisitudes de la Filosofía platónica en España.—De los orígenes del criticismo y del escepticismo, y especialmente para los precursores españoles de Kant.—Algunas consideraciones sobre Francisco de Vitoria y los orígenes del derecho de gentes tomo, 4 pesetas.

96.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 165. *á* 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo II.—5 pesetas

97.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, por el Marqués de Valmar: tomo I.—5 pesetas.

98.—Obras de Fernán Caballero: tomo I. Contiene: Fernán Caballero y la novela contemporánea.—*La familia de Alvareda*.—5 pesetas.

99.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde* 1654 á 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo III.—5 pesetas.

100.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, por el Marqués de Valmar: tomo II.—5 pesetas.

101.—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo V.—*Novelas*, *Cuentos* y *Artículos*.—4 pesetas.

102.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, por el Marqués de Valmar: tomo III y último.—5 pesetas.

103.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española* desde 1654 á 1658, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo IV y último.—5 pesetas.

104.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro*: tomo I (de 1770 á 1814).—5 pesetas.

105.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo I.—*Poesías*.—5 pesetas.

106.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de crítica literaria*.—Segunda serie.—4 pesetas.

107.—Obras de Fernán Caballero: tomo II.—*La Gaviota*.—5 pesetas.

108.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo II.—*Poesías*.—5 pesetas.

109.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro:* tomo II.—5 pesetas.

110.—*Ocios poéticos*, por D. Ignacio Montes de Oca; un tomo, 4 pesetas.

111.—Obras de Fernán Caballero: tomo III.—*Clemencia*.—5 pesetas.

112.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro:* tomo III.—5 pesetas.

113.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo III.—*El moro expósito*.—5 pesetas.

114.—Obras de Fernán Caballero: tomo IV.—*Lágrimas*.—5 pesetas.

115.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo IV.—*Romances históricos*.—5 pesetas.

116.—*Estudios de historia y de crítica literaria*, por el Marqués de Valmar.—4 pesetas.

Ejemplares de tiradas especiales de 6 á 250 pesetas.

EN PREPARACIÓN

Obras de Fernán Caballero, tomo IV.
Obras del Duque de Rivas, tomo V.
Gramática de la lengua castellana, de D. Andrés Bello.