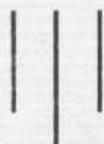


AMIGOS DE ZORRILLA

(VALLADOLID)



COLECCIÓN DE ARTÍCULOS
DEDICADOS AL POETA

AMIGOS DE ZORRILLA

COLECCIÓN DE ARTÍCULOS DEDICADOS AL POETA

t. 300296

AMIGOS DE ZORRILLA

(VALLADOLID)



COLECCION DE ARTÍCULOS DEDICADOS AL POETA

Francisco de B. San Román: *Zorrilla en la Universidad de Toledo*. — Alfredo Giannini: *Recuerdos e impresiones italianos en José Zorrilla*. — Angel G. Palencia: *Sobre «El Vapor»*, periódico de Barcelona. — José A. Rodríguez García: *Casos de los «Recuerdos» de Zorrilla, que tocan a Cuba*. — José M. de Cossío: *El tema de «Margarita la Tornera» en la tradición popular*. — Eduardo Juliá: *Toledo visto por Zorrilla*. — E. Allison Peers: *Zorrilla y Víctor Hugo*. — Narciso Alonso Cortés: *Zorrilla y Clarín. Zorrilla y Velarde. El padre de Zorrilla en la Audiencia vallisoletana*. — Joaquín de Entrambasaguas: *La leyenda de Rosamunda*. — L. Pfandl: *W. Johannes Fastenrath den Don Juan Tenorio*. — Jean Sarrailh: *Notas sobre «Sancho García» y «Sofronia»*.



VALLADOLID
IMPRESA CASTELLANA
1933

AMIGOS DE ZORRILLA

*Recientemente constituida en Valladolid la agrupación **Amigos de Zorrilla**, ha deseado rendir una ofrenda literaria a la memoria del poeta, mediante la publicación del presente volumen.*

*Al hacerlo así, es deber de los **Amigos de Zorrilla** manifestar su profundo agradecimiento a los ilustres literatos, así españoles como extranjeros, que amablemente han puesto sus prestigiosas firmas al servicio de la idea. Sin su noble y desinteresado concurso, no hubiera sido posible que esta agrupación—o, si se quiere, el pueblo natal del poeta—, rememorase una vez más, y en forma tan valiosa, el perpetuo homenaje que debe al glorioso autor de Margarita la Tornera.*

ZORRILLA

EN LA UNIVERSIDAD DE TOLEDO

De los estudios de Zorrilla en la Universidad toledana, ha suministrado pormenores muy interesantes don Narciso Alonso Cortés en su magistral y definitivo libro acerca del gran poeta romántico (1). Ahora voy a completar estos datos con los que proporciona la documentación del archivo de la citada Universidad, existente en el Instituto de 2.^a Enseñanza de Toledo. No oculto que a ello me estimula un poco de vanidad familiar, por la circunstancia de ser yo sobrino-nieto de aquel Miguel de San Román que hubo de examinarle de primer año de Derecho Romano, y que generosamente le otorgó el «certificado» de buena conducta, asegurando que Zorrilla había asistido a clase «con puntualidad, aplicación y aprovechamiento», cosa bastante inverosímil; curioso documento que posee el Sr. Alonso Cortés y ha reproducido en su libro. Miguel de San Román, al suprimirse la Universidad de Toledo en 1845, pasó como catedrático a la de Valladolid, y en esta ciudad falleció el año 1868; hombre de claro talento, desempeñó el cargo de Alcalde de la ciudad imperial, y fué el hermano mayor de mi abuelo paterno, Natalio de San Román, también catedrático de la Universidad toledana.

Vino Zorrilla a Toledo a estudiar el primer año de Leyes durante el curso de 1833 a 1834. Se conserva la instancia autógrafa del poeta solicitando la matrícula (2), dice así:

Sor. Maestro-Escuelas (*sic*) y Rector de esta Real Universidad de Toledo — Dn. José Zorrilla Moral, natural de Ciudad de Valladolid, con el debido respeto a V. S. hace presente: que habiendo estudiado Latinidad y tres años de Filosofía en el Real Seminario de Nobles de Madrid, según lo acredita la certificación testimoniada que acompaña, desea continuar su carrera literaria en esta Real Universidad, para lo que — A V. S. suplica se sirva mandar se le matricule para dicho efecto, a calidad de presentar la fe de Bautismo que por ahora no tiene en su poder, como también cualquiera otro

(1) *Zorrilla, su vida y sus obras*. (Valladolid, 1917). Tomo I, págs. 69-75.

(2) Leg. núm. 48. Documentos de conducta. Decretos para matrículas y acordadas del curso de 1833 a 1834.

documento, que sea necesario. Favor que espera recibir, de la bondad de V. S. cuya vida guarde Dios muchos años.—Toledo 30 de octubre de 1833.—José Zorrilla Moral.»

Al margen, de letra del cancelario: «Toledo 31 de octubre de 1833 — Como lo pide — Dr. Maza Canc^o.»

Al dorso de la instancia: «acordada en 21 de noviembre — matriculado en 1.º de Leyes — D. José Zorrilla Moral — corriente del todo y devueltos los documentos — deve: incorporación 3 cursos..... 60 — matrícula..... 40 — acordadas..... 8 — pago..... 108.»

Con la instancia se hallan dos documentos más: el primero es la copia de la partida de bautismo de Zorrilla que no pudo presentar con la instancia; está extendida en Valladolid el 12 de octubre de 1833 por el cura ecónomo de la parroquia de San Martín y San Benito el viejo, don Manuel Agustín Arias, y legalizada con fecha 9 de noviembre del mismo año por los escribanos Eustaquio Lucas, Domingo Fernández y Sebastián Lázaro Piñuela.

El otro documento es un oficio que dirige el secretario de la Universidad al del Real Seminario de Nobles para que éste indicase si Zorrilla tenía aprobados los cursos de Filosofía, según manifestaba en la instancia; el oficio lleva al margen la correspondiente diligencia de dicho Seminario. El documento, copiado a la letra, es como sigue:

«Real Universidad de Toledo — Sirvase V. P. decirme al margen de este si D. José Zorrilla Moral natural de Valladolid tiene ganados en ese Real Seminario de Nobles los Cursos de Logica, Ontología y Matematicas, Fisica Experimental, Metafisica y Etica, desde 1830 hasta 1833, segun resulta del documento que ha presentado. Dios guarde a V. P. muchos años. Toledo, 21 de noviembre de 1833 — Vito José Marín, Srio. — Padre Secretario del Real Seminario de Nobles de Madrid.»

«Real Seminario de Nobles de Madrid. 2 de diciembre de 1833 — Resulta efectivamente del Libro de Matriculas y otros documentos de esta Secretaria que el Caballero D. Jose Zorrilla Moral alumno que ha sido de este Real Establecimiento, estudio en el los tres cursos de Filosofia que se expresan en los años academicos transcurridos desde el 1830 hasta el corriente; cuyos tres cursos le fueron aprobados, como habra acreditado con la certificación que se le expidió al efecto. Es cuanto tengo que informar a V. de quien queda atento servidor Q. S. M. B. — Jhs. Vicente Riguero — V. B. Jhs. Manuel Gil.»

Las diligencias para formalizar la matrícula de Zorrilla duran, pues, desde fines de octubre hasta primeros de diciembre; no obstante, como el decreto del cancelario, puesto en la instancia, es de 31 de octubre, con esta fecha se le simula matriculado, como se desprende del siguiente asiento que aparece al folio 122 vuelto del libro de «Matricula de Leyes de los años 1794 a 1837»:

«1.º [curso] — D. José Zorrilla Moral, natural de la ciudad de Valla-

dolid, diócesis de la misma, en dicho día [31 de octubre de 1833] precedido juramento.»

Transcurrido el curso, Zorrilla no logra la aprobación en el mes de junio. Según el Plan de Calomarde de 1824, entonces vigente, el primero y segundo curso de Leyes comprendía sólo la asignatura de Derecho romano, bajo la denominación de Historia y elementos de Derecho romano e Instituciones de Derecho civil romano. La «certificación» de buena conducta, a que antes aludí, expedida por el doctor San Román, se refiere a la asistencia de Zorrilla a esa clase de Derecho romano que constituía, como digo, toda la materia del primer curso de Leyes. Con la documentación del antiguo archivo de la Universidad toledana, se viene en conocimiento de que es falsa la diligencia puesta inmediatamente después de la «certificación» donde se dice: «Examinado y aprobado en 18 de junio»; acaso fué una travesura del joven Zorrilla. Revisadas escrupulosamente las «Pruebas de Cursos de Leyes de 1833 a 834» (Libro de pruebas de curso de leyes que dió principio en 1834, fols. 1 al 15), se ve que los exámenes de la facultad de Leyes empezaron aquel año en la Universidad de Toledo el 19 de junio, no se celebró ningún examen el día 18, y respecto a Zorrilla sólo aparece la siguiente anotación al folio 10 de dicho libro:

«Don Jose Zorrilla y Moral, natural de Valladolid, diócesis de la misma, con certificación del Doctor S. Román, las de academia y buena conducta, y habiendo sido examinado y aprobado, probó Derecho romano, 1.º de Leyes de 833 a 834 en dicho [día, 17 de octubre de 1834].»

Con este examen termina la corta vida académica de Zorrilla en la Universidad de Toledo, bien poco ejemplar por cierto, según propia confesión del poeta en sus *Recuerdos del tiempo viejo* confirmada por estos documentos ahora exhumados. Al curso siguiente de 1834 a 1835, se matricula del segundo año de Leyes en la Universidad de Valladolid.

* * *

La documentación del archivo universitario creí que iba a esclarecer otro punto de la vida toledana de Zorrilla más interesante que estos pormenores de sus estudios, cual es la identificación del «pariente prebendado» que residía en Toledo, con el cual vivió Zorrilla.

En el primer tercio del siglo XIX residía en Toledo un capellán de la Capilla de Reyes Nuevos, llamado el Dr. Don José Zorrilla de la Rocha. Como tal doctor figura incorporado al Claustro general de la Universidad, y asiste a algunos de los claustros, a partir del año 1817 hasta 1827 (3). Con motivo de la aplicación del Plan de Calomarde en 1824, se le nombra de la «Junta de censura y corrección», y por ser de los doctores más antiguos,

(3) Libro 6.º de Claustros Mayores de los años 1794 a 1817, folio 278. Libro 7.º de Claustros Mayores de los años 1817 a 1839, folios 23, 52, 61, 67, 70, 71, 72 v., 81, 83, 86 v., 90, 92, 95 v., 101 v., 105 v., 107.

llega hasta presidir un claustro, el celebrado el 11 de marzo de 1826. ¿No son muchas coincidencias para pensar que debía ser éste el pariente prebendado bajo cuya tutela vivió Zorrilla el tiempo que pasó en Toledo? Llevaba el mismo nombre y apellido que el poeta, era capellán, y hasta el hecho de sus relaciones con la Universidad, por su calidad de doctor, presuponía dicho parentesco.

Pero pronto se desvaneció mi ilusión: extrañándome un poco no encontrar rastro de él en los libros de Claustros, con posterioridad a 1827, llegué a sospechar si dicho doctor fallecería años antes de venir a Toledo nuestro poeta, en cuyo caso todas aquellas suposiciones caían por su base. Conocido el barrio donde habitaba el Dr. Zorrilla, me fué sencillo acudir al correspondiente archivo parroquial, y, en efecto, en el «Libro de entierros de San Bartolomé de los años 1777 a 1830», al folio 208 vuelto, se encuentra su partida de defunción...: «el día 25 de noviembre de 1827 se enterró a el cadaver del Dr. Don Jose Zorrilla y la Rocha, capellan de S. M. en su Real capilla de señores reyes Nuevos, natural de la Villa de Arenas, obispado de Avila, hijo de D. Alfonso Zorrilla y Monroy y D.^a María Teresa de la Rocha y Frías, difuntos..., nombró por albaceas a sus dos señoras hermanas a las cuales... dexó por universales y unicas herederas...»

Acaso alguien me censure por haber sacado a colación a este Dr. Zorrilla, homónimo del poeta, desde el momento que no hay relación entre ambos personajes; debí guardar el secreto. Es que soy hombre de buenos sentimientos; no quiero que el día de mañana otro, al rebuscar en los archivos, se forje la ilusión que yo me había forjado: dicho en castellano neto, deseo evitar que otro se tire la misma «plancha» que este humilde servidor.

FRANCISCO DE B. SAN ROMÁN

RECUERDOS E IMPRESIONES ITALIANOS EN JOSÉ ZORRILLA

(APUNTES)

El día 25 de Abril de 1871 salió Zorrilla de Barcelona, camino de Italia, comisionado por su Gobierno, y cabalmente por don Manuel Ruiz Zorrilla, a la sazón presidente del Consejo de Ministros, don Cristino Martos, Ministro de Estado, y don Juan Valera, Director de Instrucción pública, que muy de buen grado y muy acertadamente acudieron al socorro del gran poeta, sacándole de apuros que más que nunca por aquel entonces le aquejaban. Se le encomendó la misión de recorrer los archivos y bibliotecas de Roma, Bolonia y otras ciudades italianas, para averiguar las propiedades y derechos de España en las diferentes fundaciones españolas en Italia, redactando una memoria detallada sobre el particular. ¡Tarea más pesada y abrumadora para un poeta! Y en efecto, metido por completo en sus estudios literarios, distraído tal vez por las diversiones y halagos que disfrutaba, no tuvo tiempo para registrar los archivos, que, escribe Valera «probablemente no hubiera registrado nunca», y dejó que sobre cuentas, escrituras y papeles siguiese amontonándose el polvo venerado de los siglos. Efectivamente, a los dos años y pico de estancia en Roma, no había enviado a Madrid ni siquiera el menor informe tocante a diligencias llevadas a cabo sobre el asunto de referencia, según se desprende de una carta fechada el día 18 de junio de 1873 que le envió el Ministerio de Estado y por la cual se le pedía que se sirviese «con toda premura manifestar al Ministerio el resultado de las gestiones que haya hecho en cumplimiento de la Comisión referida.» No sabemos cómo se las compuso: el hecho de que en los comienzos de 1874 saliera Zorrilla de Italia para trasladarse a Francia y regresar después a España, hace suponer que consideró él mismo, con atención a la mira por la cual le enviaron a Roma y que había fracasado, sobrada e impertinente una más larga estada en esta ciudad. ¿Cansado de vivir en Italia? Ya puede ser. Me tiene sin embargo dudoso de que sea así, la carta que, fecha 31 de marzo, escribió Zorrilla a los señores Vallés y Aguado, funcionarios de los Establecimientos españoles en Roma, y por la cual se

arguye que estaba con deseos de volver otra vez a Italia: «cosa—él manifiesta—que fiado en mi buena estrella, habrá de verificarse pronto.» Y que de vez en cuando se le ocurrieran gratos recuerdos de Italia, ya que el 15 de enero, siete días tan solo antes de su fallecimiento, se apresuró a enviar el poeta moribundo para *Blanco y Negro* las «Declaraciones íntimas» que esta revista publicaba a la sazón y en que los más notables personajes manifestaban sus opiniones sobre los extremos consignados en el interrogatorio; y al noveno que rezaba: «País en que desearía vivir», dió Zorrilla esta contestación: «en Roma». Ni tampoco se le cayeron de la memoria los vinos italianos y los mariscos de Fusaro cerca de Nápoles, pues a otra cuestión propuesta: «Manjares y bebidas que prefiero», contestó «el vino Chianti y, con las ostras de Ostende, las del lago Fússaro». Ya en el drama *Juan Dandolo*, estrenado en 1839, había ponderado, acaso de oídas, el vino de las cercanías de Nápoles «lacrime Christi» (acto III, escena I).

Por lo que hace a la lengua y literatura italianas, tendría Zorrilla, cuando su marcha a Roma, algo más que un somero conocimiento, a fuer de aficionado a literaturas extranjeras, desde muy temprano, desde cuando de estudiante en el R. Seminario de Nobles, deleitábase con la lectura de Chateaubriand, Walter Scott y Fenimore Cooper, y después, muchacho de diecisiete años, leía en Toledo, en francés, las *Orientales* de Víctor Hugo, sobre cuyo nombre un deudo suyo prebendado, acaso teólogo de valía, pero muy lego de letras modernas, equivocábase tomándolo groseramente por el del sabio escritor místico del siglo XII, Hugo de San Víctor. Ya en Roma, debió de proponerse muy pronto el plan de algún trabajo literario relacionado con la historia de Roma papal, leyendo entretanto libros italianos que hiciesen al caso, cual la novela publicada en Milán hacía pocos años (1867) por Franco Mistrali *I misteri del Vaticano o la Roma dei papi*, que por lo manejada atestigua la detención con que en repetidas veces volvía a leerla. En la carta fechada el 2 de marzo de 1873 a don Emilio Castelar, noticiaba al ilustre político, por entonces Ministro de Estado, de que había allegado «gran caudal de argumentos para unas *Leyendas de Roma* que—escribía—espero tendrán mayor trascendencia que otras obras mías, porque justificarán el vulgarísimo proverbio de «Roma veduta, fede perduta». Así había escrito *Los dos Virreyes*, sobre la novela histórica de Pietro Angelo Fiorentino, por los años de 1842, traducida al español por don Antonio Ferrer del Río, con el título de *El Virrey de Nápoles*.

Ni tan sólo leía Zorrilla libros italianos, sino que escribía en idioma italiano. Para un drama que tenía concebido y trazado, es decir, *El yelmo del rey de Aragón*, hay un cuadernito manuscrito, apaisado, que se encontró entre sus papeles, unas notas también en italiano sobre los Papas, y en italiano están escritas, por más que con algunas incorrecciones de muy poca importancia, tres cartas enviadas de Francia entre el verano y noviembre de 1874, a su administrador en Roma, sobre el cobro de su sueldo y otros asuntos. En las «Declaraciones íntimas», más arriba citadas, hay algo que

atañe a la cultura que tuvo Zorrilla de escritores clásicos italianos, más que antes quizás detenidamente leídos durante su estancia en Italia. Por ellas se desprende que dos eran sus prosistas favoritos, a saber, Manzoni en *I promessi sposi*, y Quevedo; y entre los políticos, sobre todos, colocaba a Maquiavelo y Felipe II.

Dió también Zorrilla pruebas de hábil traductor de poetas italianos: le acreditan de tal las traducciones de Petrarca, Onofrio Minzoni, Andreas Maffei y Vincenzo Monti, que van en el tercer tomo de sus poesías. De Petrarca tradujo esmeradamente el soneto *Io amai sempre ed amo forte ancora*, cuyo último verso entendió en el sentido más acertado, del cual se ha desviado algún comentador. Del poeta setecientista Onofrio Minzoni, de tan encumbrado y, a la verdad, no merecido renombre en su tiempo, tradujo el enfático y tan ensalzado soneto *A la muerte del Redentor*, que empieza: «Quando Gesù con l'ultimo lamento», traducido también por el americano don José Antonio Calcaño, con el título *La primera culpa* y publicado en la *Ilustración Española y Americana* de 8 de abril de 1875, según lo apuntó en su preciosa *Antología* mi malogrado amigo don Juan Luis Estelrich. Apenas si hay en la traducción de Zorrilla alguna flojedad (v. g., «El cuerpo del suplicio sacó fuera», que es más vigoroso y plástico en el texto: «alzó la testa e sopra i piè rizzosse»; «Y balbuciente preguntó quién era», donde «balbuciente» no parece bien reflejar el italiano «palpitando»). Asimismo, tal cual falta de fidelidad se halla en la traducción del primero y tercer soneto de Monti *Sulla morte di Giuda*: v. g., «¡Cuesta un Dios el Infierno que conquistó!» trastrueca el sentido del verso: «Ch'empiea l'Averno di cotanto acquisto»; a saber, el Infierno adquiriría con ese apóstol traidor tan rica presa. Quien se pare en pequeñeces ya puede observar que están un tanto lejos del texto

...altri s'aduna
dietro le piante che Cocito ingrossa,
altri si tuffa nella rea laguna,

los versos del tercer soneto

Y del Infierno le dejó a la entrada
Del odio universal blanco viviente;

y que el último verso

Y el rastro de su sangre (Dios) es infinito,

dice algo distinto del verso italiano

Né sillaba di Dio non si cancella,

que es el bíblico «Caelum et terra transibunt, verba autem mea non praeteribunt» (Evang. sec. Mattheum, 35; Ps. 116. 2. 118. 89; Isaías 40.8).

De Andreas Maffei, más afamado por sus traducciones de poetas modernos ingleses y alemanes que no por sus poesías originales, tradujo la corta composición *Il Pellegrino, Il Cavaliere e Il Trovatore*; a buen seguro, por hallarla empapada en esa vaguedad sombría, en esa melancolía y tono

plañidero tan peculiares del romanticismo, que también en España desde hacía tiempo tenía sentados sus reales, y del cual descollaba cual corifeo el gran poeta vallisoletano.

La Italia del Resurgimiento nacional, de aquel heroico período que abarca veintidós años desde el alzamiento y batallas de 1848 hasta la toma de Roma de 1870, que a otro poeta español, Víctor Balaguer, inspiró *Los recuerdos de Italia* y más las fuentes líricas *Eridanias*, dejó muda la musa de Zorrilla al igual que los trascendentales acontecimientos de España desde las heroicas guerras de la Independencia hasta la reorganización de la Península en el último tercio del siglo. Y por supuesto: vivía Zorrilla embelesado con todo su pensamiento, con toda su alma, en las historias de antaño; las tradiciones y leyendas medievales, sobre todo, eran el abundoso, inagotable y casi único manantial de su altísimo genio poético; diríase que en su espíritu no hacía maldita la mella lo presente para que de él tomara asunto de poesía. Todo el raudal de su encendida fantasía, todos los transparentes colores de su pincel, todo su arte más exquisito, los vertía en volver a la vida lo pasado, representándolo de forma tan hechicera que el espíritu de los lectores queda agitado en las más intensas emociones.

La Italia que a trechos aparece en Zorrilla es demasiado la tradicional, la ansiada tierra de toda holganza, de diversiones y regocijos, ya pintada desde siglos por multitud de escritores, bien españoles, bien de otros países, que se hacían lenguas del regalo de la vida y ciudades italianas. A la «risueña» Italia, «a reñir, amar, beber», va don Juan de Alarcón, «el osado amante pendenciero» de *Margarita la Tornera*:

A Italia va: país de los placeres
Encantado vergel rico de flores,
Vivienda de hermosísimas mujeres,
Patria feraz del genio y los amores.

.....
A Italia, sí, porque en Italia mora
El amor, la molicié y la pereza;
A Italia, sí, donde el placer se adora
Altars levantando a la belleza.

En demanda de mayor espacio para sus hazañas, dió don Juan Tenorio

Sobre Italia, porque allí
Tiene el placer un palacio

y sueña en Roma con

Las romanas caprichosas,
Las costumbres licenciosas,

y luego con

Nápoles, rico vergel
De amor, del placer emporio.

De esta

...ciudad dichosa
De deleite y de pereza

«país de placeres», se complace en ser «soberano absoluto» el virrey Conde de Vergara, en el drama *Los dos Virreyes* y en cruelmente tiranizar a sus vecinos, culpables, cuando el alzamiento de Masanielo, de haber intentado sustraerse al señorío de España.

Ocasionaron lecturas históricas sobre el asunto y, por supuesto, los detenidos estudios culturales la inspiración en el tema muy romántico de la «fortuna labilis», en el motivo poético de las «ruinas» tan llevado como traído por un sinnúmero de poetas, especialmente modernos, la lírica *A Roma*, «cuando en Roma pensaba» el autor desde su primera juventud, lírica que trae a la memoria el conocido soneto de Quevedo *A Roma sepultada en sus ruinas*, que empieza: «Buscas en Roma a Roma». Soñaba el joven poeta «en su débil pensamiento loco» con la firmeza de los más codiciados bienes, de la pujanza y de la gloria, sin contar con la inestabilidad de las cosas humanas:

...con las sordas tempestades
Del tiempo proceloso,
Que arrebató impetuoso
Reyes, palacios, gentes y ciudades.

Tornados los ojos «a sorprender la eternidad de Roma» encuentra

...tendida
Esa Roma, terror de las naciones,
Desplomada y hundida;

y lo mismo que vierte el llanto de su corazón Jorge Manrique al contemplar lo poco que duran «los estados y riqueza, las grandezas, las buenas venturas, los placeres y dulzores desta vida trabajada», pregúntase Zorrilla lastimeramente, después de recorrer vicisitudes históricas de Roma:

¿Qué se hicieron, señora,
Tus severos y nobles senadores?
Tu gente vencedora
¿En dónde oculta ahora
El sitio de tus libres dictadores?
¿Dó están los ciudadanos
Que nacían señores de la tierra,
Vasallos soberanos
Cuyas potentes manos
Daban al universo paz o guerra?

.....
¿Dó está, Roma caída,
Aquella multitud que iba serena
A tus circos, servida
Con ver cómo la vida
Jugaban sus esclavos en la arena?
¡Tú sola te perdiste!
¡Tú sola, oh Roma, tu grandeza hollaste
Pues la prez que te diste
Velarte no supiste
Y tu seno con crímenes manchaste!

.....

¡Oh Roma poderosa!
La sangre generosa
De tus hijos los bárbaros bebieron.
La compasiva luna
Requirió los cendales enlutados
De la sombra oportuna,
Por no ver tu fortuna
Hecha presa y botín de sus soldados.

La romántica poesía de las ruinas inspiró a Zorrilla también la lírica *A Venecia*, en la cual también resuena con doliente acento la voz del poeta que, remontándose a los tiempos pasados, rememora a la antigua reina del mar el resplandor, el poderío, la gloria de antaño hoy tan miserablemente desvanecidos; caída que parecía irreparable y que en balde encubría la que fué señora de los mares al celebrar todavía cada año sus simbólicas y aparatosas bodas con el Adriático, al cantar y reir entre festines y regocijos fingidos:

¡Ay, que tus días pasaron!
Venecia, la maravilla,
A quien monarcas doblaron
Otro tiempo la rodilla
.....
Llora, Venecia, sí, llora,
Haz duelo en amargo llanto,
Que tus esclavos, señora,
Escupen sobre tu manto.
Reina, tu Adriático brama
Lejos ya de tus confines;
Olvídale, noble dama,
Entre danzas y festines.
.....
Canta, Venecia la bella,
Para cubrir el crujido
De tu poder que se estrella,
Y va rodando a su fin.

Levanta una carcajada
Para apagar un gemido,
Fatídica campanada
Preludio de un funeral;
Melancólica armonía
Que en la bóveda del templo
Vibra el expirar del día,
Y es un canto sepulcral.
Porque, pese a tus placeres,
A tu pompa, a tu hermosura,
Hoy, Venecia, sólo eres
Una memoria de ayer,
Un sepulcro cincelado
Entre flores y perfumes
Donde yace abandonado
Tu carcomido poder.
Tu raudó león no vuela,
Sobre sus garras dormido...

No, poeta; tu compasivo canto que sugirieran las malas andanzas políticas de la gloriosa república, no retumbó sobre un sepulcro cerrado para siempre: despertó Venecia y sacudiendo a veces el yugo extranjero hasta cobrar junto con la Nación toda ella la ansiada libertad, escribió páginas de inmortal heroísmo en la historia del Resurgimiento Italiano.

Sencillos apuntes son éstos de un asunto que quisiera más largo desarrollo. Quise yo tan sólo rastrear en las poesías de Zorrilla unos testimonios de su no meramente literario, sino cariñoso, interés, a Italia, que, a fuer de español y poeta, no podía faltar en su corazón.

ALFREDO GIANNINI

SOBRE "EL VAPOR" PERIÓDICO DE BARCELONA

Creo de interés la publicación de los datos que siguen, acerca del periódico de Barcelona que con el título *El Vapor* tanto contribuyó al triunfo del Romanticismo. El contenido del periódico ha sido analizado por el erudito italiano Mario Casella en su artículo «Agli albori del Romanticismo o del moderno rinascimento catalano» (1). Redactado en 1833 a 1835 por López Soler, siguió en cierta manera las ideas literarias de *El Europeo* (2).

Se refieren las noticias siguientes al primer intento de la publicación de *El Vapor*, frustrada por no perjudicar a la empresa que editaba el *Diario de Barcelona*.

Por agosto de 1831, Santos del Molino, a nombre y en virtud de poder que tenía presentado en el Consejo de don Antonio Bergnes y de las Casas, profesor de Lengua francesa en la Real Lonja, y de Lengua griega, impresor en la ciudad de Barcelona, editor del *Diccionario geográfico universal*, y de otras obras científicas, pedía el competente permiso para la publicación de un periódico científico, de cuya clase no existía ninguno en Barcelona: pensaba titularle *El Vapor, diario científico, literario, económico, agrónomo y mercantil de Cataluña*, y las materias que habría de publicar eran las contenidas en el prospecto que presentaba con la debida solemnidad.

Comprobado que el procurador Molino tenía, en efecto, presentado el poder de Bergnes en la Escribanía de Gobierno de Aragón, la Sala de Gobierno, formada por el Presidente, Modet, Pino y Otal, decretó a 29 de

(1) *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, 1918, tomo XXIX.

(2) Según observa Casella, en este periódico predomina un ideal cosmopolita; insiste en la deuda literaria de España a los españoles de épocas pasadas, y denuncia la violencia de algunos dramas de Hugo y Dumas, a la vez que elogia la plácida melancolía de Lamartine o del creador de René. Véase acerca de la prensa romántica de Barcelona, el interesante artículo de E. Allison Peers, *El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias*, en el *Bol. de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1924. pág. 67 y sigs.

agosto que informase el Subdelegado general de Imprentas, a quien con fecha 1.º de septiembre se le mandaba copia del prospecto.

Que decía así:

EL VAPOR

Diario científico, literario, económico, agrónomo y mercantil de Cataluña

PROSPECTO

«En el momento en que la ilustración europea, rompiendo los diques que se oponían a sus progresos, parece haber cundido por todas las clases de la sociedad, y cuando vemos a la precoz juventud ir sedienta de conocimientos útiles que les procuren en ella un rango distinguido, parece mengua que nuestra capital se vea privada de un periódico científico y económico, que difundiendo insensiblemente las luces entre todos los estados, ocupe al sabio, divierta al hombre del mundo e instruya al artesano. A este efecto se ha combinado un plan de materias diversas que, contentando a todos, no perjudique a nadie. Redúcese éste a tratar indistintamente de los puntos siguientes:

»Estado actual del comercio en el antiguo y nuevo continente, sus progresos y resultados, con los precios corrientes de todos los mercados de Europa y colonias.

»Epoocas de las invenciones, descubrimientos, observaciones importantes; mejoras notables en las artes, las fábricas, los talleres, el comercio, etc., introducidos en Europa desde muchos siglos; las variaciones principales acaecidas posteriormente en los hábitos, en los usos, el traje y el régimen de vida, particularmente en España, Francia e Inglaterra, etc.

»Particularidades sobre los fenómenos extraordinarios acaecidos en todos los países, como son: *descensiones de aerolitos, apariciones de cometas, ejemplos de longevidad, pestes, epidemias, incendios, terremotos, erupciones de volcanes*, etcétera, etcétera.

»Maravillas de la naturaleza y del arte en las cinco partes del mundo, con las descripciones de los objetos más curiosos, tanto con respecto a la Historia Natural, a saber: grutas, cascadas, manantiales, montañas, rocas, torrentes, vistas pintorescas, etc., como a los del arte, esto es, monumentos de antigüedad, construcciones singulares o gigantescas.

»Descripciones las más interesantes, entresacadas de los nuevos anales de viajes practicados en estos últimos años, y que vayan practicándose alrededor del mundo.

»Algunos artículos biográficos de los hombres más célebres que ilustraron al mundo o fueron su azote.

»Extensas nociones de agricultura, en general, sus adelantamientos en los varios países del mundo y los progresos de que es susceptible la de nuestra España.

»Noticia y crítica de las obras que se publiquen en España y en el extranjero, siendo éstas de lícita leyenda.

»Crítica teatral de las compañías española e italiana.

»Trozos escogidos de los mejores autores clásicos en prosa y en verso.

»La forma de este periódico, que saldrá diariamente, será lo menos de media hoja de papel marquilla en 8.º prolongado y lo más, de hoja entera, siendo su letra la de este prospecto, destinándose la segunda hoja de los números que sea menester para la publicación de materias seguidas.

»La principal que se proponen los editores para el fomento de nuestras artes, es un tratado selecto de materias tecnológicas, cuyo contenido facilitará a nuestros jóvenes operarios el ponerse al nivel de los conocimientos y progresos que distinguen en el día a las naciones más civilizadas. Para su mayor inteligencia, acompañarán a estas descripciones los correspondientes planos, y como dicha segunda hoja llevará la numeración por separado, podrá muy fácilmente formarse un tomo así que se reúna la materia suficiente.

»Se admitirán gratis a los S. S. suscriptores los artículos que gusten insertar.
»Barcelona, 18 de Agosto de 1831.»

ANTONIO BERGNES Y DE LAS CASAS

El Subdelegado de Imprentas preguntó al Regente de la Audiencia de Barcelona su parecer; y éste le envió la contestación que daba la propietaria del *Diario de Barcelona*.

«La sola circunstancia—decía esta señora, D.^a Eulalia Brusi—de publicarse en esta Ciudad un periódico *Diario* con Real Privilegio exclusivo, debía haber hecho desistir a Dn. Antonio Bergnes y las Casas de la temeraria empresa de solicitar permiso para la publicación de otro diario en Barcelona; pero, supuesto que lo ha hecho, debo hacer presente a V. S. que ya en 1809 obtuvo el citado privilegio exclusivo mi difunto marido Dn. Antonio Brusi, para cuando recobrasen las armas españolas esta Ciudad, en premio de sus distinguidos servicios; que habiendo recurrido al Real y Supremo Consejo de Castilla después de aquella guerra en solicitud del mismo Dn. Juan Francisco Piferrer, Dn. Domingo Husson, Dn. Francisco Garriga, Dn. Pablo Vigil, la Real Academia de Buenas Letras de esta Ciudad y la Real Junta de la Casa de la Caridad de la misma, en solicitud del mismo privilegio, se instruyó expediente, en el que hizo parte el propio Dn. Antonio Brusi, difunto marido de la exponente, y después de haberse controvertido en juicio el asunto, se declaró en sentencia, pronunciada en 28 de noviembre de 1816 por los Señores del Consejo, que debía continuar Dn. Antonio Brusi en la publicación del referido *Diario*, en virtud del privilegio que se le concedió por Real Orden de la Junta Central, de 18 de Octubre de 1809.

»Este mismo Real Privilegio me fué confirmado por V. M. en Real orden de 18 de Marzo de 1824 en premio de mi conducta y sufrimientos durante el ominoso sistema constitucional. No me dejaron tranquila por mucho tiempo en el disfrute de él, pues que por distintas personas y por conducto de casi todos los Ministerios se acudió a S. M. con ánimo de sorprenderlo, en solicitud de la misma gracia, unos ocultándole que hubiese quien estuviese en el goce de ella y ofreciendo cantidades, otros para conseguir la publicación del mismo u otros diarios en esta Ciudad; pero todas estas solicitudes fueron desestimadas por S. M., declarando al propio tiempo que debía yo *continuar disfrutando del citado privilegio exclusivo, con tanto más motivo que no sólo prestó el difunto (Dn. Antonio Brusi) servicios distinguidos, sino que la viuda contribuye con la suma de 8.000 reales vellón en favor de los establecimientos piadosos*; literales palabras con que se expresa en su Real Orden de 3 de Diciembre de 1826, expedida por la primera Secretaría de Estado y del Despacho, en méritos del expediente promovido por Dn. Manuel Masrieras en solicitud de permiso exclusivo para la impresión y venta del mismo *Diario*.

»Lejos de acceder S. M. a los deseos de mis contrarios y de tal manera gratos los servicios de mi casa a su Real Persona, en el año 1828 se dignó transmitir el mismo privilegio a favor de mi hijo; y a pesar de que en el mismo año 1828 acudieron a S. M., por conducto del Ministerio de Gracia y Justicia, Dn. Matías Massanet y Dn. Narciso Oliva, solicitando la supresión del indicado *Diario* y que se les encargase a ellos exclusivamente su redacción (solicitud que por no haber merecido siquiera un decreto de S. M. fué secundada en 1830), no consiguieron otra cosa, después de visto también por el referido Real y Supremo Consejo de Castilla y a tenor de lo expuesto por el Señor Fiscal, que una negativa, mandando continuar las cosas en el estado en que se hallaban.

»Deben constar estas Reales Sentencias del Consejo, Reales declaraciones y confirmaciones de mi privilegio exclusivo y la concesión del mismo, a Dn. Antonio Bergnes y de las Casas, por tan públicas y notorias; débenle constar también otras luchas semejantes que ha tenido que sufrir esta casa, y todas con el mismo suceso; y también debe de saber la fuerza de un privilegio exclusivo; pero ha querido prescindir de todo y sólo ha tratado de sorprender la perspicacia del Real y Supremo Consejo de Castilla, al cual suplico a V. S. tenga a bien enterar de todos estos antecedentes, manifestando al mismo tiempo a S. A. los perjuicios que se irrogarian a mis intereses de acceder a la solicitud de dicho Bergnes, mayormente en el día, en que este *Diario* está inhibido de insertar las Reales Ordenes y noticias políticas que lo hacían interesante y productivo, los artículos que conciernan a SS. MM. y AA. y otras muchas materias de las que comprende el prospecto del citado Bergnes y que poco ha se imprimían sin dificultad en él, contribuyendo como contribuye la infrascrita voluntariamente con 8.000 reales vellón anuales a favor de la Asociación del Buen Pastor.

Barcelona, 19 de Septiembre de 1831.

EULALIA BRUSI, Vda. e hijos (Firmado).

El informe de la Subdelegación general de imprenta y librerías del Reino, decía:

«Para evacuar el informe que de orden de ese Supremo Tribunal me pide V. en oficio el 1.º del pasado Septiembre, acerca de la solicitud de Dn. Antonio Bergnes de las Casas, sobre publicación del *Diario*, cuyo prospecto se sirvió Vd. acompañarme, y devuelvo, tuve por conveniente oír al Señor Regente de la Real Audiencia de Barcelona, el que, al remitirme su parecer, con fecha 21 del propio Septiembre, me acompaña la solicitud, que original remito adjunta, de D.^{ña} Eulalia Brusi, editora del Diario de aquella capital.

»Por la expresada solicitud podrá enterarse el Consejo de las diferentes gestiones hechas por los distintos sujetos que cita, solicitando igual permiso para publicación de periódicos en aquella capital, y del expediente que con este motivo siguió el difunto marido de la Brusi; sobre el que recayó sentencia del mismo Supremo Tribunal en 28 de Noviembre de 1816, para que Brusi continuase en la publicación de su Diario en virtud del privilegio que se le concedió por Real Orden de la Junta Central en 18 de Octubre de 1809; este privilegio le ha sido confirmado por diferentes reales órdenes, y posteriormente en 1828 por la que S. M. se dignó transmitirle en favor del hijo de la Brusi.

«Ultimamente parece que en 1830, el Consejo, con vista de lo expuesto por el Fiscal, tuvo a bien denegar la solicitud de Dn. Matías Massanet y Dn. Narciso Oliva, sobre el propio asunto, mandando continuasen las cosas en el estado en que se hallaban: todo lo que deberá constar en esa escribanía.

«Por lo que, y conformándome con el parecer del expresado Señor Regente, que considera no sólo perjudicial y contraria al privilegio e intereses de la predicha Brusi, sí que también inoportuna la publicación de otro Diario en aquella Capital, soy de dictamen que el Consejo, siendo servido, podrá desestimar la solicitud del Dn. Antonio Bergnes y de las Casas, o resolver lo que más fuere de su superior agrado, que como siempre será lo más acertado.

«Dios guarde a Vd. muchos años. Madrid 3 de Octubre de 1831.»

JOSÉ HEVIA Y NORIEGA (Firmado).

Señor Dn. Antonio López de Salazar, Escribano de Cámara del Consejo Real.

La Sala de Gobierno, integrada por los Srs. Adell, Modet, Pino, Otal y Paz, a 6 de octubre de 1831, resolvieron «como lo dice el Señor Subdelegado general de Imprentas.» El día 8 el escribano Delgado, notificaba el anterior decreto al procurador Molino (3).

* *

Todavía en el año 1832 seguía siendo la empresa del *Diario de Barcelona* obstáculo a la publicación de otros periódicos.

Don Tomás Gaspar, impresor y vecino de la ciudad de Barcelona, representado por el procurador Pedro Salomón García (4), exponía al Consejo:

«Que movido mi parte de los deseos que animan los corazones de los habitantes de Barcelona, quienes se hallan entusiasmados de los más sinceros respetos de amor y veneración a sus augustos soberanos, al ver las sabias providencias que dicta para la felicidad de la Nación la Reina Nuestra Señora, de acuerdo con su augusto esposo nuestro soberano: ha creído del caso mi representado, dar un periódico de dos números semanales en el que se transcriban o redacten las órdenes y decretos de SS. MM., manifestando con reflexiones oportunas la necesidad o utilidad de las sabias providencias que se dictan en ellos.

«Este periódico, al paso que podrá servir no poco para ilustrar las clases ínfimas del pueblo, tendrá lugar por objeto principal radicar el amor y lealtad con que deben los españoles corresponder a los incansables desvelos y miras benéficas de nuestros augustos y amados soberanos, que merecen por todos títulos el dulce dictado de Padres de la patria.»

La Sala, integrada por Marín, Montemayor, Hevia, Borja, Llorens, Escudero, Bonafoz y Areta, decretó el 14 de diciembre que informara el Subdelegado general de Imprentas; era éste el mismo Hevia y Noriega, atrás citado, y decía así:

(3) Archivo Histórico Nacional, Consejos, lg. 51.642, núm. 45.

(4) El poder está otorgado en Barcelona a 4 de Diciembre de 1832, ante Juan Javier y Pascual, a favor de Cayetano Font, que sustituye en otros procuradores.

«Por Real Orden de 19 de Abril de 1830 se prohibió la impresión o reimpresión en Periódicos o de otro modo de las Reales ordenes generales o leyes; por otra de 17 de Agosto de 1831 se repitió la misma prohibición, extendiéndolas a las noticias políticas por estar reservadas a la *Gaceta*; y finalmente por otra Real Orden de 17 de Julio del propio año de treinta y uno se mandó que ni la *Gaceta* ni ningún periódico publicase cosa alguna relativa a las reales personas ni su augusta familia sin una orden expresa para ello.

»Cualquiera de estas reales órdenes bastaría por sí sola para hacer se denegase la solicitud del Gaspar, reducida a que se le permita la publicación de un periódico, concretado sólo a transcribir las Reales órdenes y decretos, manifestando por medio de reflexiones de utilidad; pero aún hay más.

»D.^a Eulalia Brusi, editora del *Diario* de aquella capital, goza para la impresión de dicho *Diario* de privilegio exclusivo, como hizo ver por la solicitud que por medio de V. S. remití a ese Supremo Tribunal, con fecha 31 de Octubre anterior, al evacuar el informe que se me pidió acerca del diario científico, literario, que trataba de publicar Dn. Antonio Bergnes y de las Casas, también impresor en aquella Ciudad. Dicho privilegio parece estar en oposición con la publicación en aquella Capital de todo otro periódico según tuvo a bien manifestar el Regente de aquella Audiencia al dirigirme la enumerada solicitud y así parece lo ha estimado constantemente el Consejo, según en ella se enunciaba; a lo que se agrega la consideración de inoportuna y perjudicial que dicho Señor Regente juzgaba la publicación de otro periódico en aquel punto, según manifestó al evacuar el informe que con motivo de la solicitud citada del Dn. Antonio se le pidió.»

La Sala,—Señores Presidente, Marín, Hevia, Paz, Llorens, Villanueva y Ayuso—resolvió en consecuencia con lo propuesto por el Subdelegado de Imprentas (5).

ANGEL G. PALENCIA

CASOS DE LOS "RECUERDOS" DE ZORRILLA, QUE TOCAN A CUBA

Imito en este título el de un opúsculo del maestro Narciso Alonso Cortés, grande honra de Valladolid y de las letras españolas contemporáneas.

El insigne polígrafo agotó la materia al componer su obra sobre el glorioso poeta vallisoletano. Si la patria de ambos se honró al resolver que se hiciera amplio estudio de la vida y producciones del inmortal vate castellano, acertó de lleno al cometer la empresa a un literato excepcionalmente preparado para llevarla a dichoso término. No superó las esperanzas, sino que las realizó de cumplido modo, erigiendo un monumento digno del personaje, el cual monumento es para mí superior a los demás que se alzan en mármoles y bronce, porque, al fin, éstos se hallan fijos en un breve espacio y no tienen la universalidad que alcanza la palabra escrita, particularmente cuando es la resultante del saber y del arte.

He de ceñirme, pues, a unas modestas notas, a guisa de comentarios, aclaraciones y aun rectificación en alguna vez; las cuales notas atañen a los casos de los *Recuerdos del tiempo viejo* que a mi patria se refieren.

La potente fantasía y la sensibilidad fácilmente excitada, como suele ocurrir a los verdaderos artistas, dan al autor de estas memorias, en las más de sus páginas, vigor de estilo, novedad en exponer y describir, animación, vida, en suma. Savia que recorre el árbol y le vigoriza en todas sus partes. Avivado el ánimo del lector, ganoso de continuar la deleitosa narración, la prosigue con creciente interés y la remata con impresión placentera.

Pero la justificada alabanza al arte de narrar, describir y presentar los personajes no alcanza a la exactitud, que con frecuencia falla por olvido o confusión de fechas y nombres, según confiesa el propio Zorrilla y reconocen admiradores suyos, literatos de bien cimentada reputación. Todos convienen en que hay vaguedad en algunos pasajes y notoria inexactitud en otros. Como muestra, cabe señalar que, con motivo del Tenorio, el que compuso el drama que ha hecho olvidar los demás Tenorios, salvo a los

eruditos, habla de *Fray Moreto*. Idea vaga de que *El burlador de Sevilla* era de un fraile; idea no más clara de ser Moreto dramático de la época en que se presentó por vez primera en las tablas el gallardo libertino; confusión de ambas ideas, y de ahí la sorprendente afirmación en quien menos podía esperarse que la hiciera.

A veces noto que éste dió también fácil crédito a versiones que merecían algún examen, porque tocaban a la honra de distinguidas personas, y eran especies calumniosas nacidas de pasiones políticas o de intereses bastardos. Oídas sin prevención y, por tanto, aceptadas de buena fe, sin averiguar antecedentes, toman viso de verdad no pocas falsedades, que luego se propagan y no llegan a desaparecer del todo jamás.

La tercera parte de los *Recuerdos* se titula *En el mar* y contiene el relato del viaje hecho por nuestro vate emigrante en dirección a Méjico, haciendo escalas en varias Antillas, porque la Antigua Nueva España era el término de la expedición que, conforme había convenido con un amigo y favorecedor, realizaba, creyendo decidir con ello favorablemente su porvenir y desechar para siempre los pesares que le habían amargado tanto en el viejo continente.

Tratando de sus compañeros en el buque escribe:

«... entre los cuales iba un Baralt, pariente del escritor del centro de América tan conocido en España, que acompañaba a la Habana y al seno de su familia restituía al hijo de otro literato y acaudalado cubano, de la familia de los Aldamas, a quien conocíamos por sus escritos todos los poetas castellanos, a quien no miraron nunca con buenos ojos los Gobiernos españoles por sus tendencias separatistas, y a quien tenían alejado de Cuba y vigilado en España.»

Don Rafael María Baralt (a quien se alude) no era de la «América del Centro», sino venezolano. Sirvió a su patria como civil y como militar (capitán de artillería, cosa muy ajena a sus verdaderas aficiones); publicó una celebradísima *Historia de Venezuela*, artículos, poesías, y fué designado para desempeñar importante comisión en España, donde, al fin, quedó. Había optado por la nacionalidad española, y eso le permitió actuar en la política y desempeñar cargos elevados. Fué académico de la Lengua y su discurso de recepción, notabilísimo, obtuvo, andando el tiempo, extremadas alabanzas de Menéndez y Pelayo, así como de otros acreditados críticos coetáneos suyos y posteriores. Harto sabido es que compuso un *Diccionario de Galicismos*, celebrado por Hartzbusch, consultado por muchos, y aun hoy lo mejor que existe sobre la materia, no obstante algunas exageraciones, que acaso aprobaría el P. J. Mir.

Don Domingo Delmonte, es el otro escritor aludido. No estaba desterrado en la Península ni bajo vigilancia alguna. Fué por voluntad propia, luego que viajó por los Estados Unidos, en donde imprimió una colección de las poesías compuestas por don Juan Nicasio Gallego, y después de visitar varios países europeos. No cabe escribir una literatura cubana con

la omisión de su nombre. De cultura muy sólida y de gusto depuradísimo, abogado, historiador, poeta, periodista, filólogo, crítico; en comunicación frecuente con casi todos los literatos españoles; franqueando su biblioteca, sus consejos y su ayuda a los principiantes y a los escritores menesterosos; en casi diaria y sabrosa tertulia con cuanto descollaba entonces en la capital de la Isla. Delmonte desempeñó lucidamente el papel de Mecenas, de guía, desinteresado y noble consejero, y a él debieron Milanés, Plácido y otros muchos, en todo o en buena parte, sus adelantos literarios y estoy por decir que su educación intelectual.

Tenía don Domingo motivos grandes para alejarse de su segunda patria (nació, como Baralt, en Maracaibo, y llegó a Cuba contando sólo seis años). Como en España, sospechábase de todo liberal. Gozaba de popularidad por su cultura, su generosidad y restantes dotes. Había entonces partidarios decididos de la esclavitud, cuya extinción estimaban la ruina del país, y Delmonte, como la Luz, como Saco, era abolicionista decidido, precisamente contra sus intereses, a lo menos los del momento. Los contrarios, apoyados por el Gobierno, los tildaban de enemigos de la patria, los calificaban de separatistas y procuraban anularlos.

Existía una «Comisión Militar» que, entre otros asuntos, tenía el de investigar cierta supuesta conspiración de negros y mulatos, cuya certeza nunca pudo alcanzarse. Llamóse de «la escalera» porque a una se ataba al presunto reo, y a fuerza de latigazos se le obligaba a declarar y hasta responder a las insinuaciones que se le hacían. Murieron bastantes, sin que la culpabilidad hubiera sido puesta en claro. Hubo confiscaciones de bienes en buen número. Y en este inicuo proceso fueron incluídos Delmonte y La Luz, ambos ausentes por aquellos días en Europa, tan ajenos el uno como el otro de verse mezclados en semejante asunto, pero como ambos eran abolicionistas, había interés en culparlos. Don José de la Luz Caballero había emprendido su viaje con el propósito de curar grave dolencia, y al ser citado por la Comisión regresó a presentarse ante ella, indignado por tamaña inculpación. Pero Delmonte no hizo el más mínimo caso. A la postre, aclaradas las cosas, se demostró la plena inocencia de los dos, y absueltos «sin nota» por el tribunal militar. En cambio, el miembro de él que ejercía de fiscal, procesado, dió con sus crímenes en presidio por largos años, porque los delitos se acumularon y tan ostensibles fueron, que hubo necesidad imperiosa de castigarlos. Quedaron, sí, privados de bienes numerosos infelices, y de la vida o fieramente heridos todavía más, sin que nadie se apiadase de ellos ni se remediara el daño.

La correspondencia literaria de Delmonte es copiosísima. Su intimidad con Gallardo y otras celebridades la hace de extraordinario valer.

Su hijo Leonardo acudía a casa de su abuelo, don Miguel Aldama. El padre había muerto recientemente y poco antes la madre, doña Rosa Aldama. El viaje, pues, no podía estar más justificado.

Estos Delmontes descendían de don Leonardo, natural de Santo Domingo. Cuando fué cedida la parte española a Francia, él, como los Heredias (padre el uno del célebre poeta cubano, y el otro del que se inmortalizó en el Parnaso francés, y entrambos del mismo nombre), y algunos más, no queriendo ser franceses y sí continuar al servicio de España, salieron de la isla natal y se acogieron a la bandera hispánica donde permanecía enhiesta.

«Era el Baralt un mozo tan instruído como alegre y decididor, socio o empleado en una casa de comercio de Santiago, a la cual volvía a dar cuentas de una comisión con que a Europa le había enviado.»

Posible es que por los disturbios de Venezuela, fijaran su residencia en Santiago de Cuba los Baralt, cultos, aficionados a las letras, cultivadores de ellas a veces. Don Luis Alejandro, padre de un distinguido profesor de inglés y literato que en sus mocedades se hizo médico y que se apartó en seguida de esta carrera, alcanza en nuestros días edad avanzada; y don Francisco, su tío, residieron en Santiago y fueron algo periodistas. Del último supongo hijo al *Pancho* Baralt de quien se trata.—Don Narciso Alonso Cortés nos enseña el nombre, omitido en los *Recuerdos*.

Nada diré de la primera visita que hizo el ilustre viajero a la Habana, pues no excedió de dos días, y aunque no faltó quien pretendiese amistad con él y le propusiera que se quedara en la capital antillana, no accedió por no faltar al compromiso que había contraído.

Conjeturo que esto sucedió en 1855 al empezar el año. Tres más tarde (a lo que infiero) regresó en compañía de cierto señor Cagigas, hombre de negocios, que se había propuesto enriquecerle asociándole a vasta empresa. Aquí pasa el entusiasmado Zorrilla por medio de los mayores dolores, con decepción enorme, pues muere su buen amigo y él se entrega a la desesperación, no meramente por la ruina de sus esperanzas, sino también por la intensa amistad que le inspiraba el malogrado socio. A porfía tratan de consolarlo excelentes personas y Araujo de Liria le atiende con extremado cuidado en una delicada enfermedad que le sobreviene, y de la cual se repone en el cafetal de don Manuel Calvo, que le brinda generosa hospitalidad.

Don Isidro Araujo de Liria, colaborador al principio y redactor luego del periódico que precedió al *Diario de la Marina*, quedó al frente de éste cuando, merced principalmente a las gestiones del catalán don Ramón Pintó, constituida fuerte sociedad, se aseguró la existencia de la publicación. Asignó doscientos cincuenta duros mensuales al poeta, que disfrutó aun fuera de Cuba, y menor cantidad a don Anselmo de la Portilla, acreditado escritor, asociado en cierto modo a Zorrilla.

Don Manuel Calvo fué un prohombre de la colonia, que gozaba de la intimidad de las más altas autoridades. Representaba a poderosas compañías. Era generoso y respetado de todos.

El capitán general, don José Gutiérrez de la Concha, distingue al insigne compatriota, prodigándole atenciones, al extremo de ir a pasar tres días con él. Precisa recordar que entonces el Gobernador lo era todo, pues tenía las facultades de un verdadero dictador; desde el mando de Vives, no había más ley que su voluntad, porque podía suspender el cumplimiento de cuantas disposiciones creyera inconvenientes. La Isla se consideraba a modo de plaza sitiada y subordinado en absoluto el poder civil al militar.

El secretario Aynslie que, enterado de la muerte de Cagigas, dejó a Méjico para acompañar a Zorrilla, es un personaje que presenta caracteres de novelesco. Se gasta diez onzas y media en obsequiar a tres mejicanos que tenían somero conocimiento con Zorrilla y realmente es inexplicable el gasto en asistir al teatro, dar un paseo y cenar. En él debió colaborar su poquitín la fantasía.

Con parecido color está presentado el sastre Porzio, de quien nos da interesantes noticias don Enrique Piñeyro en un artículo incluido en *Bosquejos, Retratos, Recuerdos*. A la verdad, no parecía lo que era, sin llegar a la exageración de las memorias de don José. Natural del Piamonte, algo aventurero, con no poco de megalomanía, pasó grandes apuros en París, perdido su capital. El famoso general Guzmán Blanco, su favorecedor, costeó su entierro.

El Liceo de la Habana pagó, nada mezquinamente por cierto, las lecturas convenidas. Centro literario de primer orden por entonces, figuraba en él lo más distinguido de la población. Ignoro por qué no satisfizo aquel auditorio al poeta.

Don Ramón Zambrana, que atendió desde el primer momento al conspicuo visitante, además de médico afamado, cultivaba ciencias tan distintas, que apenas se concibe se unan en ningún cerebro. Poeta, crítico, entusiasta por la cultura y decidido admirador de las personas de mérito.

De Suzarte y otros personajes prescindiré por no alargarme en demasía.

Ni Zorrilla nos habla de Villergas, ni éste (que yo recuerde) menciona a su examigo. Veía la luz entonces *El Moro Muza*, donde los moros redactores y colaboradores celebraban de continuo las victorias que sobre sus paisanos obtenían los españoles. Pero esto sucedió en los años siguientes.

Parece que Martínez Villergas era entendido en música. En las varias temporadas de ópera y zarzuela, hubo siempre artículos dedicados a las compañías que actuaron en los teatros habaneros, con los juicios respectivos de las obras y del correspondiente desempeño. En un invierno gozaron los habaneros del arte de dos cantantes célebres: la Gassier y la Gazzaniga. Villergas afirma que se consideraba más bien hermano que amigo de la Gassier, elogia la generosidad con que dió un beneficio a favor de los desvalidos; censura a la Ristori, que con haber ganado mucho, no tuvo análogo rasgo, y celebra a la Gazzaniga que, no habiendo podido trabajar en una función benéfica a causa de reciente duelo, remitió mil duros. No

hay en él referencia alguna a nada político, ni nada que aluda a buscar en la política el motivo de los aplausos tributados a una de las artistas.

Pero lo vió Zorrilla, que nos dice:

«Qué había entre aquellas dos mujeres?» (Afirmó antes que la Gazzaniga era más aplaudida).

«La política americana. La Cruz representaba y era sostenida por los españoles: la Gazzaniga representaba las estrellas de la bandera yankee: los separatistas, los filibusteros, Cubita libre.»

Así se escribe la historia. Bueno era Martínez Villergas para haberlo llamado si hubiera sido verdad. Una década más, y *El Moro Muza* combate la reciente revolución, y continúa fiero, sin que su principal redactor se detenga en nada. Si Villergas hubiera notado lo que Zorrilla opinó que existía, bien parados habrían quedado los soñados separatistas.

¿Y por qué relacionar la Gazzaniga con los Estados Unidos cuando era italiana?

El respetable autor de la *Habana Artística*, don Serafín Ramírez, de excepcional competencia, en su valiosa obra nos enseña que Josefa Cruz de Gassier nació en Bilbao el 13 de mayo de 1821 «y ha sido (prosigue) una de las tipleas ligeras de más fama que han visitada la Habana, así por su fácil vocalización como por la extensión prodigiosa de timbre pastoso y halagador.» Da pormenores de esta maravillosa artista, así como de su brillante carrera. Y Villergas y Ramírez cuentan que después de haber logrado excelsos triunfos en todas partes, fué fría y fríamente recibida en Madrid. Tal pasó en 1865, a consecuencia de lo cual recordó Saldoni que «nadie es profeta en su patria». En los Estados Unidos la habían llamado «el ruiseñor español».

Y de Marietta Gazzaniga declara Ramírez que era de Italia, célebre cantante... Su voz de soprano poco valía por su desigualdad y timbre desagradable; pero su talento dramático, su inspiración, el sentimiento con que expresaba un canto cualquiera, el fuego y entusiasmo que comunicaba a su público, le dieron aquí y en todas partes un prestigio y simpatía muy difícil de conquistar.» Agrega que nadie ha hecho *La Traviata* como ella.

Y se formaron dos bandos, como ha sucedido tantas veces con artistas y celebridades de toda especie: Lagartijo y Frascuelo, Calvo y Vico, Sagasta y Cánovas, Campoamor y Núñez de Arce..., *mutatis mutandis*. La malicia es la que hizo pensar lo de separatistas por ser la una española. No sucedía así, ni era fácil que sucediese en 1858.

Teodoro Guerrero es conocidísimo en España donde, ya asociado con Carlos Frontaura, ya solo, publicó muchos libros, entre ellos el celeberrimo *Pleito del matrimonio*, en que colaboraron numerosos poetas españoles. Cubano fué que sirvió siempre a España y en ella pasó la mayor parte de su vida. Pues en *La Habana por fuera* (1866), el primer capítulo de la parte primera se titula *Los Gazzanigos y Los Gassieristas*. Allí se pinta a qué punto había llegado la pasión en unos y otros, sin que se tratase de

nada que atañase a la política. Dividíanse las familias y la contienda tenía por campo la ciudad entera. Era sencillamente cuestión de gusto; no descollaban las buenas formas, pero sí las demasías de los exaltados del uno y del otro partido.

Hechos parecidos se han realizado en todas partes, y más entre gentes fácilmente excitables y extremadas en sus opiniones que resultan frecuentemente exaltados. En mi país ha sucedido con frecuencia. Bien me acuerdo de dos sociedades de juegos de pelota, Habana y Almendares, cuyos partidarios respectivamente llevaban al entusiasmo extremo la devoción a su *club*. Y en 1855, la ciudad de Matanzas vió formarse dos bandos, *el azul* y *el punzó*, que celebraron grandes fiestas, y dividieron a las familias, porque enfriaba el ánimo, parecía amenguar el parentesco, cuando no ocurría cosa peor, el ser *azul* cuando el individuo se le creía obligado a ser *punzó*, o a la inversa.

¿Cómo se explica, pues, que Zorrilla escribiera lo que escribió y cayese en tamaña inexactitud? Para mí es muy sencillo. El movimiento revolucionario que se inicia en octubre de 1868 tuvo resonancia, y manifestaciones de él fueron, como eco, los desagradables sucesos del teatro Villanueva, precisamente el mismo en que cantaron la Gazzaniga y la Gassier. Hubo gritos que mostraban simpatía por la independencia, y tiros, y desmanes, y desgracias sin cuento. Asociando lo uno con lo otro (porque de ello debió tener noticias el autor de los *Recuerdos*), confundiendo los sucesos al cabo de tantos años, o habiendo dado crédito a algún malicioso o mal pensado, atribuyó el aplauso a la Gazzaniga a cuestión política y le pareció que ponían a la Gassier por ser española. Ni la aplaudieron menos ni faltaron cubanos que la prefiriesen: todos los que atendían a la excelencia de la voz, y los otros, eran fervorosos partidarios de la tiple dramática.

Bueno será aseverar, para concluir, que el episodio titulado *El juramento de la mulata*, donde se halla la apreciación que vengo examinando, es bellísimo. Quien lo compuso tenía excepcionales condiciones para el cuento y la novela. Es lástima que no las cultivase y las redujera a su incompleto *Tenorio bordelés*.

JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARCÍA

Habana, 1933.

EL TEMA DE "MARGARITA LA TORNERA" EN LA TRADICION POPULAR

Los orígenes de la leyenda de «Margarita la Tornera» han sido bien estudiados. Primero Menéndez y Pelayo en la introducción de la comedia de Lope de Vega *La buena guarda*; después D. Armando Cotarelo en su monografía *Una cantiga celebre del rey sabio*; últimamente Alonso Cortés en su biografía de Zorrilla, aquilatando los resultados de estas investigaciones, han puesto en claro no sólo los elementos de las versiones marianas medievales que constituyen la leyenda, sino las fuentes inmediatas de las que pudo el poeta vallisoletano extraer lo más del tema y episodios de la suya.

Para Menéndez y Pelayo ésta «recuerda la versión de Avellaneda más que ninguna otra de las que conocemos». A Cotarelo y Valledor le parece fuente inmediata la *Leyenda de Sor Beatriz*, de Carlos Nodier, publicada tres años antes de escribir Zorrilla la suya. Al mismo dictamen se inclina Alonso Cortés, tras de descartar la versión debida al mismo Zorrilla de haber aprendido tal caso en algún libro del P. Nieremberg.

Creo, pues, agotada esta cuestión y no pretendo en esta nota aportar dato alguno nuevo a la crítica de las fuentes de la popular leyenda zorrillesca, pero la fortuna ha querido que me sea dado iniciar la consideración de este tema en la tradición popular, a cuya noticia llegó y en la que sigue teniendo vida.

Entre los romances que forman la colección de ellos, recogidos de la tradición oral en esta montaña de Santander, que tenemos en prensa D. Tomás Maza Solano y yo, figura uno procedente de Campo de Ebro (Valderredible) en el que los más de los elementos de la leyenda se encuentran.

La rareza del tema en la tradición romancesca popular llega a singularidad, ya que es la primera versión de él que conozco, si bien la bibliografía dilatadísima de este género folklórico me hace desconfiar de que el hecho de no haber llegado a mí noticia sea prueba decisiva de ser esta la primera versión publicada. He aquí el romance:

En los altos de Tudela
a par que las aguas claras
bajaban dos compañías
y un soldadito de guardia;
las plumas en el sombrero
unas verdes y otras blancas,

las blancas por su hermosura
las verdes por su esperanza.

Este soldado fué a misa
un lunes por la mañana
a ese convento que dicen,
a ese convento que llaman,
los frailes de San Francisco,
las monjas de Santa Clara.

Ya se concluyó la misa,
la gente se caminaba
y una monja desde el coro
con un suspiro exclamaba:
—Soldadito de mi vida,
soldadito de mi alma.

Eso que oyó el buen soldado
ha vuelto hacia atrás la cara
y ha visto que era una monja
como la nieve de blanca.

—Si puedo servirla en algo
puede hablar con confianza.

—Para las diez o las doce
te espero, no me hagas falta—.

Ya dió las doce el reló
y el soldado allí llegaba.

Cuando el soldado llegó
la monja ya se escolgaba.

La ha recibido en sus brazos
la ha subido a la posada.

Mandó poner rica cena
mandó poner rica cama,
y después de haber cenado
la agarró su mano blanca,
y la dice: —Prenda mía
vamos, vamos ya a la cama—.

El soldado se desnuda
la monja no se desnudaba.

—Desnúdate, bien de mi vida,
desnúdate, bien de mi alma.

—No me desnudaré, no,
ni iré contigo a la cama;
no puedo dormir con hombres
que estoy con Cristo esposada.

Esto que oyó el buen soldado
se ha tirado de la cama.

Muy aprisa se vestía
más aprisa se calzaba.

La cogió de las muñecas
y la llevó donde estaba.

—Sube por donde bajaste
que ya está puesta la escalera.

Al subir por la escalera
un crucifijo encontraba.

Era Dios Nuestro Señor
que ya bajaba a buscarla.

Falta en esta versión un elemento esencial de la leyenda: su carácter mariano. Aquí es Cristo crucificado quien sale a buscar a la monja des-
carriada, y sin duda dispuesto al perdón. La Virgen María no interviene, y
ello aparta esta versión de todas las que ruedan por la literatura de Europa,
desde los doce libros *Illustrium miraculorum et historiarum memorabilium*,
de Cesáreo de Eisterbach, y los *Miracles de Nôtre-Dame*, de Gautier de Coinci,
y las *Cantigas* de nuestro Rey sabio, y la historia o ejemplo injertado por
el fingido Avellaneda en su falso *Quijote* y la comedia citada de Lope de
Vega, etc., hasta las creaciones románticas de Nodier, Zorrilla y Arolas.

La ausencia del episodio mariano no me parece bastante para negar
parentesco a este romance con el ciclo de versiones aludido. Lo esencial de la
leyenda me parece que es el desvaimiento amoroso de la monja, su fuga con
un galán, su arrepentimiento (que por cierto tiene en este romance la mayor
delicadeza narrativa dentro de la ingenuidad de expresión del pueblo), su
retorno al convento y el perdón consiguiente, insinuado en nuestra versión
y realzado en la leyenda citada con el rasgo, que sin duda la ha dado más
vitalidad poética, de no ser notada la falta de la monja y tomar la Virgen su
oficio durante su ausencia.

¿Qué relación puede tener este romance con la *Leyenda de Sor Beatriz*
que universalizaron al par el fervor de los hagiógrafos medievales y la inspi-
ración de poetas y literatos? Una sola versión y al parecer no completa no
es suficiente para sentar conclusiones definitivas.

Desde luego, su elaboración por la transmisión oral parece dilatada. Con-
taminación evidente de un bordoncillo expresivo común a varios romances
son los versos

Muy aprisa se vestía
más aprisa se calzaba.

Ellos prueban la familiaridad de este romance con otros muchos en
la memoria de sus recitadores. Por otra parte es evidente que no pertenecen
al fondo viejo de nuestro romancero tradicional.

Por ello juzgo que se trata más bien de un eco tardío de la leyenda
que de una supervivencia de alguno de sus elementos constitutivos, y
desde luego juzgo ajeno el romance a la elaboración erudita del tema por
Zorrilla.

Estas afirmaciones son provisionales. Sería interesante conocer mayor
número de versiones que acaso completaran pasajes cuya ausencia notamos
y pudieran autorizarnos para sentar afirmaciones mejor comprobadas. No
creo que su estudio fuera indiferente para cuantos se interesen en la vida
literaria de este tema que había de alcanzar plenitud poética en los versos
inmortales de «Margarita la Tornera».

JOSÉ M.^a DE COSSÍO

TOLEDO VISTO POR ZORRILLA

Sólo intento trazar un apunte, a modo de programa ligeramente razonado, sobre el tema propuesto al frente de estas líneas; su desarrollo resultaría demasiado extenso para el momento.

I

Confesión repetida del propio Zorrilla es la que revela su condición íntima:

«Atomo suelto, libre, sonoro,
donde hallo un eco produzco un son», (1)

decía corroborando lo escrito en muchas ocasiones, y añadía:

«tengo en mi ser
tinieblas tales, tal confusión,
que a un tiempo siente pena y placer,
ansia y hastío mi corazón». (2)

Así pudo pensar del poeta Jacinto Octavio Picón que «su fuerza no está en ideas que subyugan, ni en sentimientos que conmuevan, sino en la exactitud pasmosa con que reproduce lo que ve, en la potencia imaginativa con que lo embellece, en el sentido artístico con que restaura lo pasado y en la pompa con que adorna lo que sueña» (3). Y el gran conocedor de su paisano, Narciso Alonso Cortés, ha escrito: «si bien es cierto que Zorrilla fué el primer poeta narrativo de su tiempo, no por eso ha de negarse que empezó siendo poeta lírico y que, a través de su fecunda obra, conservó viva su emoción lírica. Si recorremos los primeros tomos de sus obras, sólo

(1) *La leyenda del Cid*, pág. X. La misma idea desarrolló hasta el fin de su vida. En la «Introducción» inserta en el tomo *Últimos versos*, publicado después de la muerte del poeta, en 1908, aún se lee:

«un átomo sonoro y la aura vagabundo,
un son vibrante y claro de un ritmo musical,
un loco que ha vagado cantando por el mundo,
un hombre ayer famoso por su poder fecundo
de hacer un ritmo armónico del eco más banal»

(2) *La leyenda del Cid*, pág. IX.

(3) *Leyendas de Zorrilla*. Madrid, MCMII. Manuel Pedro Delgado, editor. Establecimiento tipolitográfico Sucesores de Rivadeneyra. Tomo I, pág. XII.

encontraremos poesías amorosas como *A una mujer*, *Un recuerdo y un suspiro* u orientales a la manera de Víctor Hugo, o divagaciones sentimentales como las de *La luna de enero*, *La meditación*, o consideraciones sobre el espíritu de los tiempos pasados como *Toledo*, *A un torreón*, o composiciones de asunto religioso, como *La Virgen al pie de la cruz*, *Ira de Dios*» (4).

No precisa multiplicar testimonios para llegar a la conclusión de que en Zorrilla es fácil encontrar una impresión fugaz, si bien le preocupan los hechos pero no su razón o causa. No extraña oírle exclamar:

«ni pongo, ni quito,
me atengo a la tradición» (5)

La naturaleza es para él línea y color, que se proyecta casi siempre sobre lo pasado, y que adquiere tanto más relieve cuanto mayores raíces tiene en lo pretérito. Es decir: la naturaleza resulta escenario, generalmente sin independencia o substantividad.

II

Esto, que en rápida síntesis podemos destacar en la psicología de Zorrilla, era ya en la juventud cualidad predominante de su espíritu. Y en tales condiciones de impresionabilidad hubo de llegar a Toledo. Aunque se mitiguen un tanto sus rasgos con que lo pretendía dibujar Fernández Flórez (6) dejando en el justo límite el fervor romántico, siempre habremos de admitir gran parte de las palabras escritas por cuantos de la estancia en la ciudad del Tajo han tratado, basándose en lo que el propio poeta consignó en los *Recuerdos del tiempo viejo* (7), palabras que debemos tener muy presentes ahora: «En vez de asistir asiduamente a la Universidad,—decía,— me di a dibujar los peñascos de la Virgen del Valle, del castillo de San Servando y los puentes del Tajo; y vagando día y noche como encantado por aquellas calles moriscas, aquellas sinagogas y aquellas mezquitas convertidas en templos, en vez de llenarme la cabeza de definiciones de Heinecio y de Vinnio, incrusté en mi imaginación los góticos rosetones y las preciosas cresterías de la Catedral y de San Juan de los Reyes, entre las leyendas de la torre de D. Rodrigo, de los palacios de Galiana (8)

(4) Zorrilla. *Poesías*. (Tomo LXIII de «Clásicos Castellanos», págs. XV-XVI).

(5) *La leyenda del Cid*, pág. XII. Los ejemplos de rasgos semejantes, abundan. Después citamos uno del *Capitán Montoya*.

(6) «El espíritu de la revolución envuelto en la dalmática española, ésta era su musa por entonces, en efecto. Mientras su padre le creía un legista, él se complacía en no ser más que un romántico. Imaginémonos un joven delgado, pálido, descuidadamente vestido, con una cabellera salvaje, miradas animadas por la excitación del insomnio y la centella del genio; un tipo de afectada grandiosidad, premeditadamente excéntrico». (Isidoro Fernández Flórez: *Zorrilla, Estudio biográfico*, pág. 9).

(7) Por ejemplo, en la *Biografía anecdótica* de Emiliano Ramírez Angel. (Madrid, Editorial Mundo Latino. Tip. Yagües (S. A.), pág. 19).

(8) La leyenda de Galiana, y por tanto, lo referente al Palacio de este nombre, entran en una nueva fase después del estudio de don Ramón Menéndez Pidal inserto en *Anales de la Universidad de Madrid*, núm. 1, págs. 1-14: «*Galiana la Bella*» y los palacios de Galiana en Toledo. (Hay tirada aparte).

y del cristo de la Vega a quien debo hoy mi reputación de poeta legendario.»

«Mi tío, el prebendado a cuya casa me había enviado mi padre, que había creído recibir en ella un pajecillo que le ayudara a misa y le acompañara al coro llevándole el paraguas y el breviario, se encandalizó de que yo leyera a Víctor Hugo, a quien él confundía, sin que lograra yo sacárselo de la cabeza, con Hugo de San Víctor, expositor de Sagrada Teología, de quien él suponía que los franceses habrían encontrado algunos versos inéditos; tomó muy a mal mi amistad con algunos estudiantes de la alta sociedad de Madrid, que, como Pedro de Madrazo, eran condiscípulos míos de colegio, y concluyó por escribir a mi padre que yo no era más que un botarate, que «más iba para pintamonas» que para abogado, según los papeletes que llenaba de piedras, de torres y de inscripciones ya en posesión de los buhos y cubiertas de telarañas» (9).

Resultado de estos informes fué la salida del poeta para continuar su carrera en Valladolid, dejando los muros toledanos como un recuerdo de días de estudiante.

III

Contrasta la mención escueta del prebendado, con el epíteto de «bilioso» que da Zorrilla al procurador de su ciudad natal que se encargó de vigilarle. El poeta encontró en el Pisuega más acentuados que junto al Tajo los dos ambientes: uno hostil, representado por el procurador dicho, y otro de aliento encarnado en los amigos, entre los que se encontraban los hijos de Miguel de los Santos Alvarez, con quien tan agrias relaciones tuvo el padre del autor de *Don Juan Tenorio*. Estos dos ambientes se enlazaban por el comprensivo don Manuel Joaquín de Tarancón, a cuyo favor debió el estudiante la aprobación del curso, y, a quien «disgustó» con su conducta, mientras producía la «estupefacción del procurador». Ni de su vigilante en Valladolid, ni del prebendado de Toledo, nos ha trasmitido el nombre. Mi buen amigo el Sr. San Román, no ha podido aclarar este último punto: esperemos a que su ánimo quede libre del dolor que hoy le embarga, y confiemos en que no tardará en demostrar quién fué el tío a cuyo cuidado estuvo Zorrilla en los días toledanos.

Por hoy, observaremos que dicho pariente fué el eje de la vida del escolar; poco pudo contrarrestar el influjo de quien a ciencia cierta se ve que no había leído lo que don Juan Manuel cuenta que «contesçió a vn rey moço con vn muy grant philósopho a qui le acomendara su padre.» El nombre de Madrazo, es como un oasis en aquellos días. Así, pues, hubo de ser contemplada la ciudad al través de un prejuicio: su carácter impre-

(9) Sobre la publicación de los *Recuerdos del tiempo viejo*, véase: Narciso Alonso Cortés: *Zorrilla, su vida y sus obras*, III, págs. 65-68. En carta a don Acacio Cáceres y Prat, decía el poeta el 8 de Noviembre de 1881: «Hoy mismo no tengo ya editor para el II tomo de *Recuerdos del tiempo viejo*, y comienzo a sospechar que hasta *El Imparcial* se cansa ya de insertar mis artículos de los lunes que es lo único con que me ayudo un poco». (Autógrafo. Biblioteca Nacional, Ms. 18671*).

sionable, sujetaba en Zorrilla lo exterior, a la situación predominante de su espíritu. Subyugado por el ambiente del hogar rígido, escribió las primeras composiciones dedicadas a la histórica urbe. Aislado de la gente, borró toda acción y vió sólo alzarse los monumentos ante sus ojos. Quiso reflexionar ante las piedras, y surgió la estrofa calificada años más tarde por él mismo de «padrón de infamia», donde se encuentra el verso que el poeta corrigió acertadamente, ya que no lo borrara por completo.

Pero creo que fué Zorrilla demasiado severo para consigo mismo al indicar las causas de su error: después de vivir en Toledo arraigaron en él influencias literarias e ideológicas que sólo vislumbraban por aquel entonces. No olvidemos que al disculparse de su injusticia toledana, trató de mitigar su injuria a Larra, y ello le hizo involucrar fechas que estaban distantes. «Ese era yo en 1840» escribe, cuando los días de Toledo transcurrieron en los años 1833 y 1834.

IV

La prueba de que cuanto podemos llamar negativo de la inspiración toledana estribó en lo poco propicio del ambiente encontrado al lado de su tío es que, al librarse más o menos de él, ya trabando amistades, ya marchando, por fin, a Valladolid, surgió un nuevo Toledo ante su imaginación. Y escribió:

Yo, trovador vagabundo,
la oí contar en Toledo,
y de aquel pueblo me fundo
en la razón, y así al mundo
contarla a mi turno puedo.
Ni quitaré ni pondré;
como a mí me la contaron
fielmente la contaré,
y, a ser falso, juro a fe
que en Toledo me engañaron (10)

Al narrar estas «inspiraciones románticas» a las que debió su pronta fama, se complacía en descripciones que revelaban el conocimiento que tenía y el recuerdo que conservaba de los lugares predilectos de la abandonada población. Así nacieron versos como:

...el sol tocando su ocaso
apaga su luz gigante:
se ve la imperial Toledo
dorada por los remates,
como una ciudad de grana
coronada de cristales... (11)

En verdad, que hay detalles reveladores del lapso de tiempo transcurrido entre el momento de ver los lugares descritos, y el de componer los

(10) *El Capitán Montoya*. Apud., *Leyendas de Zorrilla*.

(11) *A buen juez, mejor testigo*. Apud., *Leyendas de Zorrilla*. Fué incluida por Menéndez y Pelayo en *Las cien mejores poesías*.

versos, pues no creo que el rigor del ritmo fuera la causa de que aparecieran falsas topografías en el orden expresado al decir:

allá por el «miradero»,
por el Cambrón y Visagra,
confuso tropel de gente
del Tajo a la Vega baja.

Obsérvese también que en las poesías del período estudiantil, existe una minuciosidad de detalle que demuestra la presencia del objeto, mientras que en las leyendas, se dibuja con trazos sintéticos, adquiriendo relieve los nombres de los lugares típicos, pero quedando envueltos en la niebla de los años estos lugares.

V

¿Estudió realmente Zorrilla las leyendas toledanas durante su estancia en dicha ciudad? Cossío ha descubierto que Faria y Sousa habló de la leyenda del Cristo del monasterio de monjes benitos de Santarem, la cual leyenda también está localizada en Segovia y en Civitavieja (12). Detalles que se encuentran en *A buen juez, mejor testigo*, abonan la idea de que no fué sencilla relación conocida en labios del pueblo de Toledo lo que utilizó el poeta.

Escritas las leyendas cuando había salido del recinto toledano, como se ve por el carácter de las descripciones y por el estudio de las fuentes, se explica con claridad meridiana la rectificación inserta en *Recuerdos del tiempo viejo*. Hay en realidad, una añoranza de los días universitarios: Toledo triunfó en el ánimo de Zorrilla, porque, al través de los años, se desvanecieron la horas de encierro y vigilancia, para sobrevivir las de ensueño, en las que surgió una artificiosa época, creada al calor de una fantasía excitada por los escasos datos recogidos en el hojeo de libros de Historia.

VI

El Toledo de Zorrilla es sencillo escenario de sucesos referidos por musa esencialmente narrativa. La musa que dió vida al capitán Montoya se recreó en determinados rincones, y el plano de los lugares predilectos de Zorrilla adquiere sumo interés, sobre todo si se le compara con el de aquellos sitios que despertaron la curiosidad de otros escritores.

Fray Luis de León, como poeta erudito, prescindió del color local al cantar la *Profecía del Tajo*. El Duque de Rivas realzó los hechos y apenas si recorrió el velo para que se atisbase el lugar; Bécquer detalló con perfiles de dibujante las callejuelas, los edificios, los horizontes... Fué quien dió vida a las piedras y movió las estatuas, y vió lo que en su espíritu tenía realidad

(12) *Sobre las fuentes de la leyenda de Zorrilla «A buen juez, mejor testigo»*, por José María de Cossío, apud., *Revista de Filosofía Española*, XVIII, 1931, págs. 260-261.

única (13). Estas distintas formas de ver a la histórica ciudad, son medios de apreciar la psicología de cada uno de los artistas que llegaron a sus muros para entonar sus cantos. Hoy día, en la más moderna de las evocaciones que conozco, al hablar de Toledo, se ha denunciado una vez más como el poeta enamorado del campo, Eduardo Marquina. En sus «estampas carmelitas», tituladas *Teresa de Jesús*, ha escrito:

Ahora es de noche; desnuda
los Cigarrales el viento
y es un ruido temeroso
que pone desgana y tedio (14).

VII

¿Qué relación hay entre la manera de ver a Toledo Zorrilla, y la forma como contempló a otras ciudades?

En el cuadro de las ciudades que suscitaron la inspiración del poeta sobresalen: su patria Valladolid, Burgos, Granada, Valencia, Barcelona, Murcia y Toledo. Sin duda alguna, las páginas más sentidas fueron las dedicadas a la primera en *El drama del alma* (15). Madrid brindó ocasiones; pero los versos de Zorrilla parece como que resbalaron sobre ellas sin lograr la raigambre que las demás poblaciones, sobre todo relativamente.

Ha de tenerse muy en cuenta que a todas partes llegó el poeta entre laureles y aplausos. Su impresionabilidad, le hizo multiplicar las composiciones de salutación y halago; después, su reconocimiento le hizo pensar en acometer obra de envergadura, que enalteciese el nombre de la ciudad acogedora y entusiasta. El proceso es totalmente diverso a lo que sucedió con Toledo. Ciertamente el poema de Valencia no se escribió; pero fué prometido, y la inserción de la poesía *A una valenciana* en los *Recuerdos...* manifiesta la preocupación y la memoria que guardaba de la ciudad del Turia. Tengo para mí que le impresionaron Barcelona y Valencia en su vida literaria e industrial contemporánea, de forma que no llegó a proyectarlas sobre el período medieval, que era su época favorita.

Fué el Toledo de los siglos XVI y XVII lo que más le interesó; pero en las demás poblaciones, cuando ya sus lecturas históricas le habían hecho conocer los siglos medios, concentró su musa, creando esos convencionalismos que tanto caracterizan al período romántico. Así fué polarizando su inspiración sobre la figura del Cid y las luchas entre los árabes.

Intentó cantar a todas las ciudades españolas, si bien ello fué propósito postrero que apenas quedó en los principios, con pérdida notable de eficacia

(13) Insistiremos sobre ello en el estudio que preparamos el señor San Román y yo sobre *Los lugares toledanos en las leyendas de Bécquer*.

(14) Estampa V, pág. 224.

(15) *El drama del alma. Algo sobre Méjico y Maximiliano*. Poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios de un loco. Burgos, Librería de Santiago Rodríguez Alonso. Imprenta de D. T. Arnáiz, 1867. (El ejemplar de la Bib. Nac. 1-2526 tiene dedicatoria autógrafa de Zorrilla para Ventura Ruiz Aguilera).

poética (16). Que procuraba documentarse, y que tuvo ideas sobre personajes históricos, bastante ajenas a lo que solía pensarse en su tiempo, lo demuestran las palabras que dirigió en la carta-prólogo al *Canto epitalámico* de su gran amigo don Acacio Cáceres Prat (17).

Pero siempre antepuso lo tradicional a lo histórico (18); y esta cualidad le hizo conquistar su fama primera, borrando de su memoria el Toledo con un hogar de rigidez, para dar vida al Toledo de las leyendas recogidas entre el pueblo y entre los libros.

EDUARDO JULIÁ

(16) *Ultimos versos de Zorrilla inéditos y no coleccionados, precedidos de una advertencia del editor*. Madrid, Biblioteca nueva de autores españoles. M. Pérez Villavicencio, editor, 1908. Entre las poesías recogidas, figuran las a que nos referimos, que fueron publicadas, como es sabido en *El Liberal*.

(17) El autógrafo se conserva en la Biblioteca Nacional, Ms. 12964.

(18) Recuérdese el retrato del Conde Lozano en *La leyenda del Cid*, a que nos hemos referido anteriormente en la nota 5.

ZORRILLA Y VÍCTOR HUGO

La influencia de Víctor Hugo, en la literatura romántica, constituye uno de los puntos más interesantes de la historia literaria española del siglo XIX. Varios de los críticos que señalan de pasada esta influencia no parecen haber estudiado detenidamente los hechos que la determinan, y no hacen sino generalizar sobre ella. Sin embargo, cuando se estudian todos los datos posibles, resulta éste un punto sobre el que pueden ofrecerse conclusiones claras y terminantes (1). Víctor Hugo casi no fué conocido en España hasta el año 1834, fecha en que se tradujo una de sus obras más extensas; esto se explica en parte por razones sociales y políticas, pero además, y principalmente, por una serie de causas que no hemos de detenernos a explicar aquí.

Coincide casi esta primera traducción con la rápida, aunque breve fama que alcanzó el drama romántico en España, y este momento inicia la cumbre de la celebridad que llegó a gozar Víctor Hugo durante unos cuatro años, en los que fué uno de los autores extranjeros más discutidos en la Península. Cuando este período de su gran popularidad estaba algo más que mediado, hubo, aparentemente, momentos en que disminuyó su fama, y por fin, desde 1839 hasta que su nombre se hundió en la insignificancia alrededor de 1845, los críticos hicieron a su obra objeto de ataques frecuentes y violentos, tanto los de los diversos partidos, como los que no pertenecían a ninguno; en cambio, sus defensores son pocos, y en su mayoría, insignificantes.

Aunque suele ser difícil, si no imposible, apreciar de una manera comparativa la popularidad de un mismo autor en dos o más géneros diferentes, en el caso de Víctor Hugo parece evidente que ejerció una mayor influencia sobre la novela y la poesía que sobre el teatro en España. En una obra en preparación sobre los orígenes del movimiento romántico en España, hemos de tratar este punto extensamente, para demostrar que se ha exagerado mucho, tanto la influencia de Víctor Hugo como la del romanticismo francés, sobre el teatro español en general, y que tiene mucha

(1) Véase el artículo de Adelaide Parker y E. Allison Peers, «The Vogue of Victor Hugo in Spain», publicado en *Modern Language Review* de Enero 1932, págs. 36-57. Otros dos artículos sobre el mismo tema se han publicado en los números correspondientes a Enero y Abril de 1933.

mayor importancia, en cambio, la influencia del antiguo teatro español. El mismo Zorrilla, a quien, en su relación con Víctor Hugo, hemos elegido como tema de este artículo, no ocultó la antipatía que sentía por los ideales del teatro francés. «Indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia», así escribe en el prólogo de *Cada cual con su razón* (1839), «ha buscado (el autor) en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina, recursos y personajes que en nada recuerdan a *Hernani* y *Lucrecia Borgia*..... Los señores románticos perdonarán que no haya en ella (*Cada cual con su razón*) verdugos, esqueletos, anatemas ni asesinatos.»

Esta disconformidad con la influencia ejercida por Víctor Hugo, y las ideas de Zorrilla en general respecto al teatro francés, son muy interesantes, si tenemos en cuenta que la popularidad máxima de Víctor Hugo en España tuvo lugar, precisamente, cuando Zorrilla estaba en el momento de su formación literaria más propicio a recibir toda clase de influencias extrañas; mejor se comprendería que en la obra del Duque de Rivas no hubiese señales de la influencia de Víctor Hugo, porque el autor de *Don Alvaro* había nacido once años antes que el de *Hernani*, y contaba más de treinta años cuando conoció sus primeras producciones. Zorrilla, por otra parte, declara que Víctor Hugo, Dumas y Chateaubriand fueron sus autores favoritos en la niñez; y, en efecto, podemos recordar la anécdota que relata en *Recuerdos del tiempo viejo* (2) sobre su tío y las obras de Víctor Hugo. A pesar de esto, creemos que Blanco García exagera cuando dice que Zorrilla «comenzó desde luego a figurar entre los poetas idólatras de Víctor Hugo» (3) y Martínez Villergas llega al límite de la exageración cuando dice que Zorrilla era un escritor que a fuerza de imitar a Víctor Hugo llegó a convertirse en su sombra (4).

Veamos detalladamente cuál es la relación de la poesía lírica narrativa de Zorrilla con la de Hugo. En su juventud, tradujo Zorrilla dos de las orientales, *Chanson de Pirates* (5) y *Le Voile* (6). La primera es una traducción casi literal y en métrica muy parecida; la segunda es más libre.

El tema de la Oriental de Zorrilla titulada *Dueña de la negra toca* (7), recuerda la *Lazarra* de Hugo (8) aunque el metro está más en conformidad con los metros usados en España, y todo él está escrito en estilo menos florido:

Il eût donné sa housse et son large étrier;
Donné tous ses trésors avec le trésorier,
Donné ses trois cents concubines;
Donné ses chiens de chasse aux colliers de vermeil,
Donné ses Albanais, brûlés par le soleil,
Avec leurs longues carabines.

(2) Barcelona, 1880, pág. 21.

(3) *La Literatura española en el siglo XIX*. Madrid, 1909, tomo I, pág. 198.

(4) Zorrilla, *Obras completas*. Madrid, 1905, tomo I, pág. 107.

(5) Zorrilla, *edición citada*, tomo I, pág. 107.

(6) Zorrilla, *edición citada*, tomo I, pág. 159.

(7) Zorrilla, *edición citada*, tomo I, pág. 37.

(8) *Orientales*, XXI.

Diera alfombras orientales
Y armaduras y pebetes,
Y diera... ¡que tanto vales!
Hasta cuarenta jinetes.

También la Oriental de Zorrilla titulada *De la luna* (9) está escrita en metro igual a la de Hugo Sara *la baigneuse* (10). *La Azucena Silvestre* (11) asimismo tiene la misma métrica que la Oriental de Víctor Hugo *Les Djinns* (12). Citaremos las dos primeras estrofas de los dos primeros poemas:

Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
D'un bassin, d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée a l'Hyssus.
De la luna a los reflejos
A lo lejos
Árabe torre se ve;
Y el agua de Darro, pura,
Bate obscura
Del muro el lóbrego pie.

No puede, sin embargo, decirse que haya una semejanza general muy notable entre la poesía de Zorrilla en esta época y las Orientales de Víctor Hugo (13). Es evidente que Zorrilla admiraba todo lo que de artístico tiene la obra de Víctor Hugo, y que hay en la suya algunas semejanzas con ella, como el carácter marcadamente optimista de su poesía, y la misma brillantez de estilo, y riqueza de léxico, que muchas veces sirve para ocultar la pobreza de ideas; pero en cambio se diferencia del escritor francés en que se aparta de la mayor parte de los temas favoritos de éste, y en que procura desarrollar en su totalidad el asunto que relata, mientras que Víctor Hugo pone más interés en ofrecernos un cuadro brillante que una historia perfecta.

Estamos lejos de creer exactas las palabras de Martínez Villergas cuando trata de la relación de Zorrilla con Víctor Hugo; por el contrario, nos parece que según pasaron los años fué apartándose cada vez más del modelo de su juventud. El Sr. Díez-Canedo, con su acostumbrada penetración, ha expresado hábilmente la relación que hubo entre Zorrilla y Víctor Hugo con palabras muy exactas:

Hasta cuando en sus primeras poesías imitaba a Víctor Hugo, era español sin mezcla. Lo que hacía era restituir a su lengua y a su patria reminiscencias que de ella

(9) Zorrilla, *edición citada*, tomo I, págs. 109-110.

(10) *Orientales*, XIX.

(11) Zorrilla, *edición citada*, tomo I, págs. 479-514.

(12) *Orientales*, XXVIII.

(13) Sobre estas imitaciones de Zorrilla véase *La Paz*, núm. 184, cita demasiado larga para reproducirla aquí, que copiamos en el segundo artículo de los ya citados (Enero de 1933).

pasaron al autor del *Hernani*. Por Zorrilla se anula la cadena que enlaza la Oriental victorhuguesa al romance morisco. En la parte morisca, en *Granada* y en algunos trozos de *Gnomos y mujeres*, resuena todavía un eco de las Orientales, y, con todo ello, españolas son a más no poder.....

Estas palabras no son ni más ni menos que la verdad. Expresan ciertamente una idea mucho más exacta de la influencia de Víctor Hugo sobre Zorrilla que los juicios antes citados. Cuando la relación entre Víctor Hugo y otros escritores españoles esté bien estudiada, es posible que lleguen también a modificarse semejantes juicios respecto a éstos.

E. ALLISON PEERS

Universidad de Liverpool.

VARIA

ZORRILLA Y "CLARÍN"

Entre los admiradores más entusiastas de Zorrilla, figuró Leopoldo Alas. Aquel hombre que era el terror de los escritores, y que repartía fustazos a diestro y siniestro, llegó en su fervor a Zorrilla a las demostraciones más rendidas.

En marzo de 1884 publicó *Clarín* en *El Día* un artículo titulado *Los poetas en el Ateneo*, donde hacía un elogio extraordinario de Zorrilla y proponía que se le rindiera un homenaje nacional. El autor de *Don Juan Tenorio* le contestó con una extensa carta de reconocimiento, que antes de ahora he publicado (1).

El día 4 de febrero de 1885 se presentó en el Congreso una proposición de ley, trasunto de otra que había fracasado en anteriores legislaturas, para que se concediese a Zorrilla una pensión de 7.500 pesetas. Firmábanla Sagasta, Martos, Pérez Hernández, Campoamor, Baró, Moret y Castelar. Este último la defendió en sesión de 19 del mes citado, y pasó a las secciones, que la informaron favorablemente. Poco después, en 2 de abril, *Clarín* escribió a Zorrilla la siguiente carta:

«Excmo. Sr. D. José Zorrilla.

»Mi queridísimo poeta: de todo corazón le doy la enhorabuena por haberse votado en el Congreso la carga de Justicia que la Nación no podía menos de reconocerle a su poeta favorito.

»Aunque ya en su día animé, como V. me pidió, a los diputados que conocía a activar el asunto, no creo que ni a mis gestiones humildísimas, casi inútiles, ni a otras más poderosas se deba parte alguna del resultado, sino a la conciencia nacional reflejada esta vez en el Congreso.

»Aquella hermosa y honrosísima carta que Vd. me escribió no la publiqué por fin y voy a decirle a Vd. con toda franqueza el motivo: publicar una carta tan halagüeña para mí «era darme tono», hiciera como lo hiciera, si lo hacía con supresiones de afectada modestia más tono todavía. Por eso no la publiqué, pero le juro que es la que más me ha halagado de cuantas recibí (de varón) en mi vida.

»Después de los 11 primeros cuadernos de sus *Obras completas* no he vuelto a recibir ninguno. ¿Es que se ha suspendido la publicación? Lo digo, porque no creo que entrará en el ánimo de Vd. regalarme las *Obras completas*... incompletas.

(1) *Zorrilla. Su vida y sus obras*. Tomo II, pág. 117.

»Yo he publicado el primer tomo de mi novela *La Regenta*, que aunque ha gustado por ahí, a literatos inclusive, casi me da vergüenza el que la lea el Autor de Margarita la Tornera. A pesar de esto, cuando se publique el 2.º tomo, que será para Mayo, se la mandaré a Vd., no para que la lea (casi se lo prohíbo), sino para tener yo el honor de estar «empastado» en la librería de Zorrilla. En el primer capítulo del 2.º tomo hay la descripción (más rápida que yo quisiera) de las emociones de una mujer de fantasía y corazón que ve a los 28 años «por primera vez» el Tenorio. El caso es histórico. También publicaré en breve en la *Ilustración Española y Americana* un artículo titulado *Mi Zorrilla*. Son recuerdos de lo que fué Zorrilla lírico y dramático para la niñez y adolescencia de un escritorzuelo que hoy pasa por ser naturalista empedernido y casi casi pornográfico.

»No quiero molestarle a Vd. más. Le escribo a Valladolid donde supongo que está, y sin señas porque no las sé; pero supongo que no hacen falta.

»Su admirador más ardiente y muy verdadero amigo Q. B. S. M.

»Leopoldo Alas.

«Oviedo — 2 de Abril — 1885» (2).

Clarín siguió comentando los varios incidentes a que aún dió lugar en las Cortes la pensión de Zorrilla. El Congreso, en sesión del 1.º de junio, aprobó el proyecto; pero de los 260 diputados que votaron, 6 lo hicieron con bolas negras. *Clarín* publicó en el *Madrid Cómico* un mordaz «palique» contra aquellos seis padres de la patria que se oponían a que el poeta cobrara 30.000 reales al año. Al leerse la proposición en la Cámara alta, hubo un senador, Calderón y Herce, que la combatió duramente. *Clarín*, en otro «palique», hizo zumba del citado senador (3).

Cuando publicó Zorrilla *El cantar del romero* (1886), Leopoldo Alas le dedicó un largo y sustancioso artículo. Y la poesía *Cádiz*, comprendida entre las que Zorrilla dedicó en *El Liberal*, en el último año de su vida, a varias ciudades españolas, sugirió a *Clarín* la siguiente carta:

«Oviedo — 3 de Marzo 1892.

»Excmo. Sr. Dn. José Zorrilla.

»Insigne, respetado y querido poeta: acabo de leer su *Cádiz* en *El Liberal*, y no puedo menos de escribirle inmediatamente, entusiasmado, aquí, desde el Casino, para felicitarle con toda el alma porque puede en sus circunstancias, entre tanta prosa y estúpida indiferencia, seguir siendo tan poeta y tan dueño y señor del ritmo castellano, del lenguaje poético genuinamente castizo en la hora que alcanzamos. Es posible, mi querido don José, que los critiquillos de por acá no vean en *Cádiz* la expresión poética propia del momento; verán que es una reminiscencia clásica, y algún P. Blanco llamará juegos «pueriles» y «seniles» a esas traceñas de rima rica y sugestiva. Y sin embargo, si la juventud poética de otros países, la francesa sobre todo, pudieran leerle y entenderle a Vd. ¡ay! no pueden; los verda-

(2) Hállase en la Casa de Zorrilla, entre los documentos donados por las señoras de Arimón.

(3) Incluyó *Clarín* este palique, como el artículo dedicado a *El cantar del romero*, en el tomo *Nueva campaña* (1887).

deros artistas franceses no saben español) de fijo le admirarían y encontrarían el «modernismo» más oportuno y vigoroso en ese triunfo brillante de la expresión, en que la variedad y armonía pasmosa de la forma no impide que lata bajo las flores del arte una idea que ilumina y calienta el espíritu.

»Que hay descuidos, desmayos en este o el otro verso no lo niego; pero el conjunto no tiene nada de senil: es obra de la eterna juventud de la musa única de Zorrilla, que tiene ese don singularísimo de transformar el español en una música sin semejante en otras lenguas.

»Antonio Cano, su querido amigo de Vd. y hoy mío, me presentó su tarjeta este verano (la tengo a la vista y por ella le pongo la dirección). Es Cano una excelente persona a quien yo estimo ya como si le hubiera conocido desde niño. Es muy simpática y apreciable toda su familia.

»Pienso ir a Madrid dentro de poco y una de mis primeras visitas será para Vd. a quien, personalmente, nunca he visto y eso que he vivido en Madrid. Me dijo Cano que Vd. se quejaba de no recibir mis libros. Daré orden a mi editor Lasarte (Casa de Fe) para que se los envíe. Si no se los he mandado fué por considerarlos indignos—se lo juro—de que los lea Zorrilla.

»Este verano vi a Vico *El zapatero y el rey* (que sé de memoria) en Gijón. ¡Qué segundo y qué tercer acto! ¡Qué drama «castizo»!

»Su admirador desde los cinco años

»Leopoldo Alas» (4)

Al morir nuestro poeta, el crítico ovetense le rindió su ofrenda en un artículo que tituló *El Teatro de Zorrilla* (5). Sus principales referencias se dirigían a *Don Juan Tenorio*, *Traidor, inconfeso y mártir* y *El Zapatero y el rey*, bien que apoyando algunas observaciones en otros dramas, como *El eco del torrente* y *Vivir loco y morir más*. Consideraba *Clarín* que *Don Juan Tenorio* y *El Trovador*, de García Gutiérrez, eran los mejores dramas del siglo XIX. En cuanto a *Traidor, inconfeso y mártir*, hacía observaciones tan atinadas como las siguientes: «En pocas partes se parece menos Zorrilla a sí mismo que en *Traidor, inconfeso y mártir*; no porque falten aquí sus facultades poderosísimas, sino porque faltan sus defectos, tan suyos, por los que se le reconoce como si fueran un estilo. En punto a forma correcta, noble, eufónica, eurítmica, el *Traidor* es una maravilla, y tratándose de su autor, maravilla doble.» De *El zapatero y el rey*—que decía, como en la carta copiada, saber de memoria—, hacía parecidos elogios.

Zorrilla, según dice «Clarín» en este artículo, había manifestado al crítico de Oviedo su deseo de que hablara de su obra, y parece que así lo había expresado en carta al doctor Cano. Aplazada esta tarea por Leopoldo Alas, murió sin realizarla.

(4) En la Casa de Zorrilla, donada por la señora viuda de Fernández Cubas.

(5) Tuvo cabida en el tomo *Palique* (1894) y en *Crítica popular* (1896).

ZORRILLA Y VELARDE

El día 29 de septiembre de 1879 se publicó en *El Imparcial* un artículo de José Velarde en que apelaba al sentimiento nacional en favor de Zorrilla. El Gobierno había suprimido al cantor de *Granada* la pensión que gozaba desde ocho años antes sobre los Lugares Píos, y su situación era realmente aflictiva. Velarde, en tonos sentidos, evocaba el pasado glorioso de Zorrilla y deploraba que la patria le abandonase, «sin duda para que ciña a un tiempo a sus sienes la corona de laurel de la poesía y la de espinas del martirio.»

Velarde, ya generalmente celebrado como poeta, era antiguo admirador de Zorrilla. Imitóle alguna vez, como en la extensa leyenda *Teodomiro o la Cueva del Cristo*; pero su musa andaba aún indecisa en cuanto a los modelos. En su primer libro, *Poesías* (1876), predominaba la influencia de Campoamor, evidente en los poemitas *¿Pasión o locura?* y *La desconfianza*; pero asomaba la de Núñez de Arce, que había de prevalecer.

La carta de Velarde sirvió para que Zorrilla, previa la intervención de don Federico Balart, comenzara en *El Imparcial* los *Recuerdos del tiempo viejo*. Hízolos preceder de una carta a Velarde, inserta en el número del 6 de octubre, en que le manifestaba el mayor agradecimiento por su iniciativa. «Gracias—decía—, mil gracias, Sr. Velarde: ya sabía yo que la juventud literaria de la generación que a la mía sigue, no había de abandonar nunca al poeta que no ha inculcado más que amor a la patria y respeto a las creencias y a las tradiciones de sus padres.»

Cuando, terminada la publicación de los *Recuerdos* en *El Imparcial*, los acomodó Zorrilla en tres tomos, encabezó el primero con estas dos citadas cartas y remató el segundo con otra muy interesante «Al egregio poeta sevillano D. José Velarde (6). Nada diré de esta última, porque está al alcance de todos; pero sí he de copiar, por hallarse en distinto caso, otra particular que le escribió con el mismo motivo (7). Decía así:

«Barcelona, 19 de Febrero de 1881.

»Mi querido Velarde: Su carta de usted me ha hecho llorar; pero ¿qué menos podría yo hacer que dar las gracias públicamente por la pública defensa que de mí hizo en su primer artículo?

»Tengo el convencimiento, y lo creo en conciencia desde la primera poesía que de usted leí, de que es usted el primer poeta de la segunda mitad del siglo XIX. Tiene usted la belleza de la forma, la corrección de la palabra, la armonía de la versificación y el lujo meridional de ideas, de los mejores tiempos de su tierra. Yo,

(6) No era Velarde sevillano, aunque por tal pasaba. Había nacido en Conil (Cádiz).

(7) Vió la luz pública en *El Día* de 22 de Febrero de 1917.

que tengo sobre todos mis contemporáneos la ventaja de no tener envidias, ni soberbias, ni pesar del bien ajeno, tres vicios de nuestra época, le vi a usted surgir con el placer más sincero, y si hay alguno a quien pueda llamarse «regocijo de las musas» es a usted, que rebosa poesía por todos sus poros. Sus versos de usted trascienden al azahar y las magnolias de las riberas del Wad-al-Kebir. Tienen la tendencia a «cuajarse» en forma clásica sin dejar de ondular y flotar vaporosas en el vago ambiente del indeterminado romanticismo, están llenos de pensamientos profundos y trascendentales, servidos en la salvilla de transparente y valioso cristal de roca de una amenidad y franqueza de dicción que se bebe sin sentir, como la ambrosía. No tiene usted aún género determinado, vacila usted aún entre el entusiasmo, que se deja arrastrar libre, valiente y espontáneo por la propia inspiración, y el vulgar instinto de seguir la corriente de lo que da dinero, bajo la forma en que el vulgo lo acepta. Hoy hace usted doloras, mañana dice usted «poemas»...; ni las doloras son dignas de usted, que pica más alto, ni los poemas lo son en la acepción clásica de la palabra.

»Poema es un voz griega que significa una composición que consta de todas las partes de que debe constar: un epigrama, un epitafio, un madrigal, es un poema en este sentido; los que han introducido esta palabra como título de sus modernas composiciones, lo han hecho furtivamente, porque el vulgo crea que rayan a la altura del poema, que es el épico no más y que no es lo que hoy se hace; poema es toda composición, pero no se aplica más que al poema épico, a la gran narración de un hecho en cuya acción luchan los dos opuestos intereses de dos razas, de dos religiones, de dos banderas, de las cuales la vencedora crea una raza, una fe y una enseña nueva que tremola sobre la ruinosa gloria y la memoria de la raza vencida. Esto es un poema, es decir, epopeya, y nosotros no tenemos más que Granada y Méjico: yo no supe hacer la primera, y García Gutiérrez no es hombre ya para la segunda.

»Dispéñseme usted que le diga todo esto, y rompa este papel en que se lo digo después de leerlo. Yo soy ya tan viejo y he hecho ya tantos versos, que puedo juzgar a mis contemporáneos, es decir, a los que hacen versos.

»El bombo, el arte de medrar, «el savoir faire», para que la poesía sirva de escalón a la política y conduzca a una Embajada o a un ministerio, no es la poesía; esa se acepta por un partido, se aplaude y se vende y produce dos, diez, veinte años; pero sobre esa flota y sobrevive la verdadera poesía popular, no vulgar y populachera, sino la que expresa, reasume y vivifica la poesía del pueblo, patria del poeta que da con él.

»Yo no le tacharé a usted por seguir la corriente y echar la red de su poesía a un buen destino que le conduzca a usted a una buena fortuna, no; pero déjese usted llevar de su propio genio, sea usted usted; yo le quiero y le admiro tal como es, y si algo valgo y mi reputación de algo sirve para elevar la de usted, no tiene más que indicarme cómo le puedo servir, y suyo soy a muerte y a vida, y por Cristo que no hago más que pagarle a usted...

»Guárdese usted para usted solo mi opinión, o cuéntesela a quien se le antoje; yo estoy dispuesto a sostenerla, y por esto y por gratitud le he dedicado a usted mi librejo; siento que no llegue a ser un libro.

»Yo no sé lo que podrá servirme a mí el cariño que usted me tiene en el afán con que me defiende; por de pronto, puede usted hablar al Sr. Moreno Nieto para que permita que mi libro se venda en el Ateneo y lo mismo en la Redacción de *El Imparcial*. En este momento está probablemente expirando en esa mi padre político,

acontecimiento que trastorna mi casa, la enluta y agota su fondo pecuniario. No le digo a usted más; yo no creo, no espero ya que ningún Gobierno vote mi pensión, para evitarme morir en el Hospital o en el Manicomio; pero su carta de usted, expresión leal de la amistad verdadera y del filial cariño que usted me profesa, me compensa todas las amarguras de mi vida, la estrechez en mi posición y el abandono de los que tantos años ha que con el producto de mis obras viven.

»No puedo más; tengo que consolar y cuidar a mi infeliz mujer, que hoy se queda huérfana y sola conmigo sobre la tierra.

»Usted puede escribirme y escribir de mí lo que le dé la gana, y, en vez de llamarme protector y padre, puede usted considerarme como amparado por usted, que tiene la fe, la juventud y el porvenir, de los cuales no me queda ya a mí ni un átomo, pero me queda un corazón sin envidia y sin soberbia para no considerarme humillado porque pase delante de mí la juventud que tras de mí viene, y espero que crea usted siempre en la gratitud de su amigo y admirador.—José Zorrilla.

»s/c Pasaje de la Paz, 12, segundo.»

Véanse ahora dos cartas de Velarde a Zorrilla (8).

(Membrete): *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.*

«8 Febrero 83

»Mi querido papaito: Cuanto me duele tener que molestar a V. en vez de proporcionarle alegrías como debiera! Pero los hijos son siempre ingratos con sus padres, y yo no había de ser la primera excepción de esta regla.

»Insisto en que trabaje V. como Dios le dé a entender para que Orejuela se vaya a Filipinas con Jovellar.

»En usted confío y no le digo más.

»Le abraza estrechamente su cariñoso y agradecido amigo que le quiere como a Padre

Pepe Velarde.»

(Membrete): *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.*

«18 Marzo 1885

»Queridísimo viejecito mío: Aunque no le escribo a menudo le tengo siempre aposentado en la memoria y en lo más hondo del corazón.

»Los míos comparten conmigo este cariño filial y hacen votos por la felicidad de mi padre en el arte de las letras.

»Recibí por conducto del Marqués su precioso folleto de V.

»Muy pronto podré enviarle la colección de mis obras hecha en París.

»No me olvido de V. nunca y sepa que tiene en mí para todo a un hijo cariñoso que le abraza de todo corazón en el día de Sn. José (Esto no obsta para que le abraze todos los demás días).

»Adios, papaito mío, un abrazo de mi mujer, besos de mis chiquillos y el profundo respeto y el tierno cariño de

»Pepe Velarde

s/c Jorge Juan, 5, 3.º.»

(8) Figuran en la casa de Zorrilla, donada la primera por la señora viuda de Fernández Cubas y la segunda por las señoras de Arimón.

Comprueban estas cartas la suma bondad del poeta Velarde, afirmada por cuantos le conocieron. Y fué precisamente una de las víctimas de *Clarín*. Si se fueran a repetir las invectivas que éste, aprovechando toda ocasión y coyuntura, le dirigió implacablemente, sería el cuento de nunca acabar. Injustamente, a la verdad. Velarde es poeta muy desigual. Sus poesías son en gran parte desmañadas y fútiles; pero cuando acertaba—como en *Tempestades*—, podíase apreciar el verdadero poder de su estro. No es que fuera, como hiperbólicamente decía Zorrilla en la carta antes copiada, el mejor poeta de la segunda mitad del siglo; pero estaba muy por encima de la mayoría.

Murió prematuramente, el día 22 de febrero de 1892. Algunos supusieron que esas críticas acerbas le abreviaron la vida. Temeraria es la suposición, ya que nunca, a lo que parece, le acompañó la salud, y ello basta para explicar su temprana muerte.

El *Doctor Thebussem*, en una carta a Zorrilla, aludió a la muerte de Velarde; y por ello, y porque la misiva es interesante, he de transcribirla a continuación:

(Membrete): *Dr. Thebussem (Cartero honorario)*.

«Medina Sidonia
y marzo a 23 de 1892

«Queridísimo Don Pepe Zorrilla: Leí tu magnífica composición a *Cádiz*, y luego la más magnífica que consagras a *Jerez*. Eres como el *vino néctar* de dicha tierra; quiero decir que él y tu ganais con los años. Por eso lo único débil del poema, que se halla en patente contradicción con el mismo, es lo de

*¡Atrás! La edad te mata;
no cantes más... entona
tu salmo funeral.*

«Creo que la *edad te alienta*, y que te sobran bríos para seguir cantando* y honrando y enalteciendo a todas las provincias españolas.

«Bien traído y mejor dicho está aquello de

*Hallé a Jerez q.^e en lodo, sin luz, se revolvió
De tiros y amenazas al desacorde son...
.....
En vez del vino néctar de su región bebía
La hiel de la discordia de sangre en infusión.*

«Esto tiene en mi sentir un estro más sublime que el de las mejores composiciones de Byron; y nada digo del

Pero disuelto en sangre beberlo no podía...

pues hubiera que copiar todos los versos del famoso canto.

«Vamos ahora a lo gordo. Lo gordo para mí es que tú, como Rey de Poetas y como Académico por añadidura, me has prestado con la poesía de que tratamos, el mejor servicio y la mayor honra que he recibido en toda mi vida.

«Sabes mejor que yo que los flamencos no usamos en la escritura el signo del acento para marcar la pronunciación del vocablo.

»El apellido Thebussem, se pronuncia en Alemania *Thébussem*, o sea esdrújulo.

»Pero los españoles jamás lo dicen así, y fluctúan entre

»Thebussém y Thebússem. El *Thebussém* me desagrada, y en cambio el Thebússem ha llegado a generalizarse y a adquirir cierta eufonía castellana. Dios te pague el amparo que prestas al nombre, y la habilidad con que, superando a Bretón de los Herreros, has traído a los verbos *acusen* e *intrusen* para demostrar que ambos son consonantes a *Thebussem*.

»Por consecuencia, has dejado el apellido *limpio* de las dudas y sombras que lo velaban, y has *fijado* su pronunciación *dándole* además gran *esplendor* al incluirlo en el poema, rodeado con un nimbo de elogios que me ponen colorado aun cuando soy trigueño. Dios te lo pague.

»Están imprimiendo un librito mío, pero va tan despacio que dudo se termine antes de dos o tres meses. Uno de sus artículos se halla dedicado a ti, y ya cuidaré de que recibas ejemplar en su día.

»¡Cuánto he sentido al pobre Velarde! Era de nuestros buenos amigos. Dios le haya dado la gloria.

»Perdona lo largo y pesado de esta misiva; da mis recuerdos a ambas Rubias, y deseándote muchos años de vida, con salud y venturas, es tuyo ex corde

»Thebussem

»P. S.

»Certifico la presente por lo mal que con los temporales andan los correos.»

El fino humorismo de D. Mariano Pardo de Figueroa juega, como siempre, en esta carta, sobre todo al tratar de su seudónimo. Habla muy en serio de la pronunciación y acentuación de *Thebussem*, como si fuera otra cosa que un anagrama de la palabra *em-buss-the*.

EL PADRE DE ZORRILLA

EN LA

UNIVERSIDAD VALLISOLETANA

Ya hice constar en mi libro (t. I, pág. 12) que D. José Zorrilla Caballero, padre del poeta, solicitó y obtuvo de la Real Chancillería de Valladolid, en marzo de 1806, su aprobación como abogado, para el ejercicio de la profesión. En el Archivo de Chancillería se conserva el expediente formado al efecto (1), en el cual obran los siguientes documentos:

(1) Archivo de Chancillería: *Recibimientos de Abogado*. «Torquemada.—Año de 1806.—De Dn. José Zorrilla Cavallero, natural de la villa de Torquemada, sobre recibimiento de Abogado.»

1.º Instancia de D. José Zorrilla Caballero solicitando se le dé pleito para ser recibido de abogado. Al dorso, acuerdo del Presidente y oidores para que sea examinado.

2.º Partida de bautismo.

3.º Certificación del licenciado D. Marcelo Mata, abogado del Colegio de Valladolid, en que dice que D. José «ha asistido a mi estudio en calidad de pasante desde el día 30 de Enero de mil ochocientos hasta hoy día de la fecha.» 28 febrero 1806.

4.º D. Vicente Díaz de la Quintana y Quevedo, Escribano de S. M., Secretario del claustro de la Real Universidad, certifica que el día 21 de enero de 1800 recibió Zorrilla en ella el grado de bachiller en leyes, *nemine discrepante*.

5.º El mismo certifica que Zorrilla tenía probados dos cursos de Recopilación, que ganó en los de 1802 a 1804.

6.º Id. un curso de Leyes de Toro, ganado en el de 1804 a 1805.

7.º El catedrático de Vísperas o Leyes de Toro certifica que había asistido a la cátedra «con puntualidad, aplicación y aprovechamiento desde principios del presente curso de mil ochocientos cinco hasta el día de la fecha.»

8.º El bachiller D. José Martín Cano, secretario de la Academia Teórico-Práctica de Derecho sita en la Universidad, certifica que fué admitido en ella, *nemine discrepante*, el día 23 de noviembre de 1800, habiendo disertado «sobre que sería muy útil el establecimiento de una Ley por la que se compeliere a todos los individuos del reino a dar una exacta razón de los bienes de que cada uno vivía»; que en 10 de enero de 1805 disertó para su jubilación «sobre que en el orden político el matrimonio por su naturaleza exige en los contrayentes una igualdad proporcional en la edad»; y que «desde el tiempo de su jubilación hasta el día de la fecha ha asistido a dicha Academia con puntualidad, aplicación y aprovechamiento, habiendo desempeñado cumplidamente los ejercicios literarios que por orden le han correspondido.» 25 febrero 1806.

9.º Acta en que el decano y examinadores del Ilustre Colegio de Abogados declaran haber examinado a Zorrilla «y conformes con todos los votos le hemos declarado hábil y suficiente.» 12 marzo 1806.

10.º Decreto del Presidente y oidores, para que acuda al decano a tomar pleito. A la vuelta, admisión y juramento.

11.º «El Licdo. D. José Zorrilla Caballero, Abogado en la villa de Torrequemada (*sic*), digo que con motivo de la entrada de las tropas francesas en su pueblo, entre las casas que incendiaron fué la del exponente, entre cuias ruinas quedaría el título de Abogado de que fué recibido en este Real acuerdo; Y para que no le falte documento que lo acredite, a V. A. suplico se sirba mandar que el vuestro Secretario, de acuerdo con referencia a las diligencias de su razon, le dé la correspondiente certificación de ello, en lo que recibirá merced.—Lic.º D.º José Zorrilla Caballero.» A la vuelta, acuerdo para que se le dé la certificación. 24 octubre 1808.

12.º Instancia de Zorrilla pidiendo de nuevo certificación del título, «que se le ha traspapelado y perdido por dos veces con motivo de las ocurrencias notorias.» Así se acuerda. 30 octubre 1809.

13.º Otra instancia análoga, solicitando de nuevo expedición del título, pues «por haver estado emigrado y en unión de las compañías de Guerrilla la maior parte del tiempo de la ocupación enemiga, se le ha perdido.» Así se acordó en 24 de marzo 1814.

14.º Otra instancia manifestando que al expedírsele el título abonó los derechos consiguientes, entre ellos las medias anatas, y rogando certificación de haberlos pagado. Así se acordó en 1 de septiembre de 1814.

NARCISO ALONSO CORTÉS

LA LEYENDA DE ROSAMUNDA

A D. Narciso Alonso Cortés

NOTICIA PRELIMINAR

Henos aquí ante una leyenda digna de que Shakespeare hubiera escrito sobre ella una de sus geniales creaciones. Leyenda nacida del siglo VI al VIII, cuando todavía quedaban pervivencias esporádicas de las ruinas clásicas y la Europa Occidental se disponía a dormir en lo más lóbrego de la noche medieval, soñando con el amanecer del Renacimiento. Leyenda de venganza, de pasiones tan tenaces e indomables, que acaban por petrificar los corazones de sus personajes, convirtiéndoles más en símbolos deshumanizados que en caracteres vitales...

Esta es la impresión que produce el argumento, cuyo esquema voy a dar al lector, advirtiéndole que su desarrollo, su realización; los nombres mismos de sus personajes, sufren inevitables variaciones en el transcurso del tiempo, que ya expondré cuando lo crea oportuno. Y sin más dilaciones, júzguese de esta trágica historia:

Rosamunda (1), hija de Cunimundo, rey de los Gépidos, se ha desposado con Alboino, rey de los Longobardos o Lombardos, que le había hecho prisionera al vencer a aquéllos.

Durante un banquete, y excitado por las libaciones, obliga Alboino a Rosamunda a beber con él en una extraña copa que usa siempre. La reina llega a saber—por medios que varían, según las versiones de la leyenda—que la copa en que ha bebido no es otra cosa que el cráneo de su padre Cunimundo, así transformado por Alboino para brindar por sus victorias.

(1) Ya se verá en las páginas que siguen, cómo se le llama en algunos textos Rosamunda, Rosimunda, Rusemunda, Rosmunda, Rosamonda, Rosemonde, Rosmonde, Rosemond, etc... Adopto la forma más propia del castellano teniendo en cuenta que parece derivarse de las palabras germánicas *Rose-mond* = *boca rosada*. (Véase la *Historia Universal*, por César Cantú, traducida directamente del italiano con arreglo a la séptima edición de Turin, anotada por don Nemesio Fernández Cuesta. Tomo III. Madrid. Gaspar y Roig. 1855. Cap. VIII, págs. 79 y sigs.).

En los demás nombres de los personajes—cuyas variaciones se verán—adopto la forma más frecuente.

Entonces Rosamunda olvida todo sentimiento de aspecto ante el ardiente deseo de tomar feroz venganza por la ofensa que ha recibido, y para ello logra que uno de los guerreros de su marido—en este punto varían mucho las distintas versiones de la narración—mate al rey. Rosamunda, cometido el crimen, se une al asesino.

Más tarde, un nuevo amor que nace en Rosamunda la impele a deshacerse de su cómplice y le envenena, pero, como el efecto del tósigo es muy rápido, conoce la víctima, antes de morir, el propósito de la reina lombarda, y poniéndole una espada al pecho, la obliga a beber el resto del veneno, muriendo los dos.

¿Me equivoqué al decir que hubiera dado esta leyenda, dramatizada por Shakespeare, una obra realmente asombrosa? Creo que no. Es seguro que el lector, al conocer la figura de Rosamunda, engrandecida perversamente por el espíritu de venganza—la venganza implacable que late medular a través del argumento, como en el cantar de gesta de los Infantes de Lara—tendrá presente de continuo el tenebroso recuerdo de Lady Macbeth, también grandiosa y perversa en su ambición inextinguible.

Pero si a la leyenda de Rosamunda no le cupo la suerte de ser inmortalizada por el gran dramaturgo inglés, es interesante, sin embargo, el estudio de su evolución y de sus interpretaciones literarias en el transcurso de mil cuatrocientos años (2). Los datos presentan particularidades curiosas.

Al tratar de realizar esto en las páginas que siguen, claro es que no he tenido la ridícula pretensión de haber agotado el tema, pero sí el buen deseo de que mi trabajo sea un avance útil para realizar algún día un estudio completo sobre la leyenda de Rosamunda (3).

I.—FUNDAMENTOS HISTORICOS

1.—*Los Lombardos. El testimonio coetáneo: San Gregorio de Tours. El primer historiador: Pablo Diácono. Elementos históricos y legendarios.*— Me parece innecesario detenerme aquí en hacer un resumen de la historia de los Lombardos o Longobardos, pueblo bárbaro que con otros invadió, hacia 570, el norte de Italia (4). Si la *Germania*, de Tácito, no es, como

(2) Creo importante indicar, que, limitándonos a los datos que conozco, solamente se difunde la leyenda de Rosamunda en las literaturas española e italiana. En ésta por ser su origen, y en España por la permanente relación e indestructible enlace social de nuestro país e Italia, el otro gran pueblo latino.

(3) Vaya esta honrada advertencia para aquellos belicosos *eruditos de añadido* que apenas publicado algún trabajo de esta índole, dan en la flor de condolerse con aspavientos de dueña, o de arremeter taimadamente contra el autor, porque se dejó tal o cual friolera. ¡Gentil milagro el de estos *investigadores de quiero y no puedo*, que no vieron a su tiempo el campo de trigo y luego vinieron a tener la vista de dar con las espiguillas que se dejó el segador! ¿Es que se les curó la ceguera o es que no andan si no les lleva un lazarillo? Vengan sus adiciones y rectificaciones en buen hora, que todos las hacemos cuando ha menester, pero tengan al menos prudencia con quien les dió una ocasión de *lucirse* que esperaron tanto tiempo agazapados. Y me curo en salud... para seguir teniéndola.

(4) Cantú: Ob. y lug. citis.

alguien cree, una prodigiosa superchería (5), en ella se dan curiosas noticias acerca de su emplazamiento primitivo en el centro de Europa, y de sus costumbres (6), que con los demás datos aportados por los cronicones medievales, pueden verse ampliamente en las modernas obras de historia universal (7).

El rey Alboino, protagonista de la leyenda de Rosamunda, mató en un combate, siendo aún príncipe, a Turismundo, hijo de Turisendo, rey de los Gépidos, el otro pueblo bárbaro cercano a los Lombardos, que vino a ser desde este momento implacable enemigo suyo.

Así, al ocupar ambos tronos, Alboino y Cunimundo—hermano del Turisendo, muerto por el rey lombardo—no tardó en declararse encarnizada guerra entre los dos países.

Al fin los Lombardos, con sus casi hermanos los Avares, vencieron, y el rey Alboino mató a Cunimundo y redujo a esclavitud a los Gépidos, y entre éstos a Rosamunda, hija y heredera de Cunimundo, con la cual se desposó más tarde.

Con esto llega la historia al momento en que se enlaza la leyenda de que voy a tratar. Y como es en torno a la muerte de Alboino, que acaeció a los tres años y medio de comenzar su reinado—hacia 570, cuando invade Italia (8)—o sea alrededor de 573, podemos fijar el desarrollo de los acontecimientos, relatados en la narración, hacia esa fecha poco más o menos.

Es un historiador coetáneo a los hechos, el ilustre galo San Gregorio de Tours, quien trata en su *Historiae Francorum* (9) de la muerte de Alboino, y acusa de ella a su segunda mujer, si bien no dice el nombre.

La causa se supone que fué el odio de ésta hacia el matador de su padre, y aparece la complicidad activa de un servidor del rey, pero a Alboino le envenenan en vez de acuchillarle, y su mujer y el asesino mueren a manos

(5) Leo Wiener: *Contributions toward a History of Arabico-gothic culture*, Filadelfia, 1920 (vol. III. *Tacitus' Germania and other Forgeries*). La supone obra probablemente de falsarios españoles del siglo VIII, pero la crítica no ha dado todavía aseveración a esta hipótesis.

(6) *Habitant Germaniam quae circe Rhenum est, a parte septentrionali Brusactori, parvi appellati, et Sicambri, Oqueni, Longobardi...* Interiora atque mediterranea maxime tenent Suevi, Angli... qui magis orientales sunt quam Longobardi...»

(7) Véase la citada de César Cantú (tomo y págs. dichos) que en este período sigue siendo de gran valor, y también la de Guillermo Oncken, traducida del alemán por Fernández Cuesta. Tomo IV. *Historia primitiva de los pueblos germánicos y romanos*, por el Dr. Félix Dahn. Barcelona. Montaner y Simón. 1890 (págs. 757 y sigs.). En ambos se da asimismo una bibliografía abundante y seleccionada.

(8) Véanse, en los textos que se reproducen más adelante, las confirmaciones cronológicas. No obstante, la exactitud de fechas en esta época es harto dudosa muchas veces, según se sabe.

(9) *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum merovingiorum*. Tomo I. *Hannover*, 1885. (*Libro IV. Cap. XXV*). Está también impresa en la *Patrologia Latina*, de Migne, tomo LXXI y en ediciones antiguas. San Gregorio terminó su obra hacia 591 y murió en 17 de Noviembre de 593 o 594.

de los Lombardos, sin que se aluda ni a la copa hecha con el cráneo de Cunimundo, ni al desenlace indicado anteriormente, todo lo cual persistió en las derivaciones posteriores de la leyenda.

Véase el laconismo de este primer texto histórico, del siglo VI, donde ya apunta, aunque sea lejanamente, la leyenda de Rosamunda, con el prestigio de veracidad indudable que le concede la persona y coetaneidad del autor :

«Alboino vero Longobardorum rex, qui Chlothosinda regis Chlotarii filiam habebat, relicta regione sua, Italiam cum quatuor milium Longobardorum gente petiit. Nam commoto exercitu, cum uxoribus & liberis abiere, illic manere deliberantes. Quam regionem ingressi, maxime per septem annos pervagantes, spoliatis ecclesiis, sacerdotibus interceptis, in suam redigunt potestatem. Mortua autem Chlothosinda uxore Alboini, aliam duxit coniugem: cuius patrem ante paucum tempus interfecerat. Qua de causa mulier in odio rem per virum habens, locum operiebatur, in quo posset iniurias patris ulcisci: unde factum est, ut cunum ex famulis concupiscens, virum veneno necaret: quo defuncto, cum famulo abiit: sed adprehensi, pariter interfecti sunt. Longobardi decirceps alium super se regem statuunt.»

No conozco texto de esta época que sea más explícito. Es dos siglos después—dos siglos durante los cuales se forja y se desarrolla en torno al testimonio histórico de San Gregorio de Tours un argumento con elementos fantásticos—cuando encontramos la leyenda de Rosamunda en su forma definitiva, que luego ha de sufrir variaciones más o menos importantes.

El historiador que la relata pertenece ya al siglo VIII. Es el italiano Paulo Warnefrido, llamado comunmente Pablo *el Diácono*, porque ostentó esta dignidad eclesiástica, que en su obra *De Gestis Longobardorum* (10), afirma cómo Alboino, después de matar a Cunimundo se hizo una copa, ornamentando de oro y relieves el cráneo del desgraciado rey de los Gépidos. «Esta clase de copas—explica—se llaman entre esta gente *scala* y en latín *patera*» (11). Y finalmente cuenta con todo detalle los sucesos que determinaron la muerte del rey Alboino:

«Habiendo reinado Alboino en Italia tres años y seis meses, pereció por la alevosía de su esposa (es decir, en la primavera de 573). La causa de su asesinato fué la siguiente: hallándose en Verona más tiempo de lo conveniente, holgando en la mesa, teniendo delante la copa que había hecho construir del cráneo de su suegro el rey Cunimundo, mandó presentar en esta copa vino a la reina, invitándola a beber alegremente con su padre. Que nadie crea esto imposible, yo hablo la verdad en Cristo y yo mismo he visto esta copa, cuando el rey Rachis la tuvo en sus manos en una ocasión de fiesta y la mostró a sus huéspedes. Cuando Rosamunda oyó esto se le opri-

(10) Escrita hacia 790, cuando era fraile en el Monasterio de Monte Casino. (Véase Dahn: *Longobard Studien*. Leipzig, 1876).

(11) Versión de Dahn en sus *Longobard Studien* ya aludidos, reproducida por Oncken (Ob. y lug. cit.) y traducida por D. Nemesio Fernández Cuesta. La utilizo en éste y el texto que sigue más adelante porque, siendo totalmente autorizada y clara es de fácil consulta para cualquier referencia. En el texto latino figuran estos pasajes en el libro II, cap. 28 especialmente, y anteriores y posteriores.

mió el corazón y ardió en deseos de vengar a su padre con la muerte de su marido. No tardó en conjurarse con Helmichis, escudero y hermano de leche del rey. Helmichis aconsejó a la reina que se entendiese para el asesinato del rey con Peredeo, que era hombre de una fuerza extraordinaria, y como este Peredeo no quisiera cometer tan grande crimen, se acostó la reina por la noche en la cama de su camarera, la cual tenía relaciones amorosas con Peredeo, y cuando éste se presentó por la noche sigilosamente para entretenerse con su novia, durmió sin saberlo con la reina. Cuando hubo consumado el adulterio, le preguntó la reina por quién la tomaba y Peredeo contestó nombrando a su amiga, a lo cual contestó la reina: «Estás muy engañado, pues yo soy Rosamunda, y tu has cometido ahora un hecho por el cual tienes que matar a Alboino si no quieres que te mate a tí». Al conocer Peredeo el mal que había hecho, se vió forzado a consentir en el asesinato del rey, lo que por su libre voluntad no habría hecho nunca. Entonces, cuando Alboino se había echado al día siguiente a dormir la siesta, mandó Rosamunda que reinara el mayor silencio en el palacio y quitó de en medio todas las armas, menos la espada del rey, colocada junto a la cabecera de su cama, donde la reina tan fuertemente la ató que el rey al despertarse no pudiera desprenderla ni desenvainarla. Después, Rosamunda, más feroz que todas las fieras, hizo entrar en el aposento, siguiendo el consejo de Helmichis, al asesino Peredeo. Alboino, despertándose súbitamente, comprendió el peligro y queriendo asir su espada no pudo desatarla. Entonces echó mano de un taburete con el cual se defendió, pero sólo corto tiempo, porque aquel hombre valeroso y arrojado nada pudo contra su enemigo y sucumbió miserablemente. El que tantos enemigos había vencido y que tanta gloria había adquirido, pereció por la falacia de una mujer. Su cadáver fué sepultado, entre las lamentaciones y lágrimas de los longobardos, debajo de una escalera que conduce al palacio. Alboino fué de gran estatura y su cuerpo estaba conformado para el combate. En nuestro tiempo ha hecho abrir su tumba Gisilberto, el anterior duque de Verona, y con su vanidad usual ha sacado del sepulcro la espada y los adornos que encontró en él, diciendo a la gente ignorante que había visto a Alboino.»

«Asesinado Alboino, trató Helmichis de apoderarse de su reino, pero no pudo lograrlo de ninguna manera, porque los longobardos, poseídos de dolor por la muerte de su rey, trataron de matarle; por lo cual Rosamunda mandó un propio a Longino, el exarca de Rávena (probablemente se había retirado la reina de Verona, por lo pronto, a Pavía) suplicándole que le enviara cuanto antes un buque (desde el río Po al Tesino) que pudiera llevarse a los dos. Longino se alegró mucho al recibir la noticia y se apresuró a enviarles el buque, en el cual se embarcaron Rosamunda y Helmichis, que se habían casado, y huyeron de noche llevándose a Alpsuinda, hija de Alboino, con todo el tesoro longobardo, llegando rápidamente a Rávena (en Agosto de 573). Entonces el prefecto Longino instó a Rosamunda a matar a Helmichis y casarse con él; y como ella estaba pronta a cometer cualquiera iniquidad y deseosa de ser dueña de Rávena, consintió, y tomando Helmichis un día un baño, le dió ella al salir de la bañera, una copa con una pócima que dijo ser una bebida muy saludable; pero cuando él advirtió que había bebido la copa de la muerte, puso la espada al pecho de Rosamunda y la obligó a beber el resto de la pócima. Así murieron por el juicio de Dios Todopoderoso en un mismo instante, los dos inicuos asesinos.

«Muertos los dos de esta manera, envió el exarca Longino a Alpsuinda con los tesoros de los longobardos a Constantinopla al emperador. Hay quien asegura que

Peredeo había llegado con Helmichis y Rosamunda a Rávena, desde donde había sido enviado con Alpsuinda a Constantinopla.»

Cuando se termina de leer el texto anterior, no se puede por menos de suponer—pese a las protestas de veracidad, tal vez ingenuas, por parte del autor—que una vez más la literatura ha invadido, embelleciéndolos engañosamente, los dominios de la historia.

Hay demasiados detalles encaminados a un fin; demasiada contextura argumental; demasiado desarrollo literario, para que se dude de una intrusión legendaria opulentísima, verificada a lo largo de los doscientos años que median entre el severo texto de San Gregorio de Tours y el atrayente relato del diácono contemporáneo de Carlomagno. Del *Maynete* aventurero en aquella época de floración y enlace intrincadísimo de leyendas en la Europa Occidental—tan influida de Oriente—que luego rasgan con sus luces fantásticas la oscura monotonía de los cronicones medievales.

Cantú (12) sospecha el origen alemán de la leyenda, que me parece casi indudable aunque no pueda determinarse. Acaso se trate, como en otros muchos casos, de una asimilación de elementos legendarios imposibles de reconstruir separadamente. Lo extraño, o mejor dicho, lo más extraordinario y admirable, es el realismo que tiene la leyenda en este relato de Pablo *el Diácono*.

Nótese que se dejan fijados todos los puntos concretos. El mismo autor jura por Cristo referir la verdad—¿de dónde?—y añade, para confirmarlo, algo más que peregrino. Dice que vió la famosa copa en manos de un príncipe del siglo VIII, fecha, en que si hemos de creerle se conservaba aún. Y lo mismo en lo demás.

La acción se sitúa ya en Verona. Rosamunda—que es el nombre que aquí tiene la protagonista—se sirve de dos cómplices: Helmiches, que la aconseja en la elección del asesino, y Peredeo, que comete el crimen y viene a ser el amante de la reina. Por otra parte, la figura de Peredeo, le parece a Dahn (13), que es «mera invención de la leyenda» y cree que sólo fuera uno el cómplice y asesino: Helmichis. Lo justifica entre otras cosas el que Rosamunda se case luego con éste. No obstante, al fin de la leyenda interviene vagamente. Alpsuinda, hija de Alboino y el exarca Longino, segundo amante de Rosamunda, se presentan aquí por primera vez, al parecer.

Y ténganse en cuenta todos los hechos que luego han de persistir de igual forma, salvo las alteraciones consiguientes: el banquete de Alboino y el brindis con la copa causante de tanta desdicha; el adulterio de Rosamunda y Peredeo—el doble de Helmichis—; el asesinato de Alboino, mientras duerme, con las circunstancias de atar Rosamunda su espada e introducir al asesino; el intento de Helmichis de apoderarse del reino y el propósito que tienen los Lombardos de matarle por este motivo; el auxilio

(12) Ob. y tomo cit., pág. 81, nota 5.

(13) Oncken. Ob. y lug. cit.

pedido por Rosamunda al exarca Longino—figura que queda ya definitivamente creada—; la huida a Rávena con Alpsuinda y los tesoros de los Lombardos—aquí la adición de la compañía de Peredeo que acaba por fundirse con Helmichis en otras versiones—; el doble envenamiento de Rosamunda y su segundo marido, sugerido por Longino y en la forma que se ha dicho (14); y finalmente la marcha a Constantinopla de Alpsuinda y Peredeo con los tesoros aludidos (15).

Lo que sí es de notar, como dato veraz, o como hábil detalle realista—aparte de hablar *de visu* de la famosa copa de Alboino—es la violación de la tumba del terrible rey de los Lombardos, realizada por Gisilberto, Duque de Verona, a quien conoció Pablo *el Diácono* y tenía en tan mal concepto.

Y ahora, después de analizados los episodios de la leyenda de Rosamunda en toda su extensión, cabría preguntar: ¿dónde termina la historia y comienza la leyenda?; ¿qué fondo rigurosamente histórico hay en este relato?

Nada verdaderamente satisfactorio podría contestarse. Hay cosas, aunque parezca paradójico, demasiado inverosímiles para ser inventadas. Si efectivamente, como cree Cantú, hay mucha fantasía en este relato, también es indudable que no pudo forjarse sin un fondo de verdad. El caso de obligar a Rosamunda a que bebiera en la copa hecha con el cráneo de su padre, es perfectamente verosímil en el caso que se da, y el asesinato de Alboino, despojado de sus detalles, probablemente histórico.

No así el envenamiento de Helmichis y Rosamunda, que parece ya inspirado en otras fuentes (16) y presenta un valor de *efecto* enteramente literario. Con el sobrio relato de San Gregorio de Tours a la vista y deslindando los hechos evidentemente históricos que se mezclan, no es, en cambio, difícil dilucidar lo que enriqueció la leyenda de Rosamunda la imaginación italiana durante doscientos años.

2.—*La leyenda a través de los cronicones medievales desde el siglo IX al XII. La versión de Ekkehardo: su valor.*—En la muchedumbre

(14) Al llegar a la intervención de la segunda copa fatal, Cantú considera, con razón, que «la novela o la poesía entran por mucho en este relato.» (Ob. y tomo citados, pág. 81, nota 6).

(15) Pablo *el Diácono* aún continúa la historia de Peredeo allá en Constantinopla: le sacaron los ojos y él en venganza asesinó a dos favoritos del emperador. De cómo las dos figuras de Helmichis y Peredeo—con estos u otros nombres—se confunden, se diferencian y desaparecen o no, pueden dar idea los textos que se estudian en este trabajo.

(16) No voy ahora a determinarlos aquí. Baste saber que en la leyenda de doña Oña, madre de Sancho García hace éste de modo análogo, que beba la condesa la copa de veneno que le destinaba. Tal es el origen de los Monteros de Espinosa. Sobre sus derivaciones literarias consúltese Entrambasaguas: *El Doctor Don Cristóbal Lozano*. Madrid, 1927 (pág. 32).

de cronicones más o menos sospechosos (17) que reseñan los principales acontecimientos medievales con extraordinaria aridez y deplorable latín, la leyenda de Rosamunda presenta reducciones y mutilaciones notables, que obedecieron, no sólo al afán de ser escuetos sus autores, sino también, acaso, a un deseo de mostrarse veraces rechazando por improbados y aun improbables muchos de los aspectos del relato. Lo único digno de subrayarse es que la mayoría desconocieron la versión de Pablo *el Diácono*, o la consideraron tal vez indigna de tenerse en cuenta.

Andrés de Bérnago, por ejemplo, que escribe su *Chronicon* un siglo después del aludido Paulo Warnefrido, únicamente indica que Alboino murió por insidia de su mujer, mas no cita el nombre de ésta ni ninguna otra circunstancia. El tiempo del reinado de Alboino coincide, en cambio, con el Diácono cronista. Véase el texto original:

«Rex Alboin postquam in Italia tres annos et sex menses sequavit insidiae suae coniuge interemptu, est» (18).

De la misma época es el *Chronicon* de Herimano de Eu, que abrevia así la invasión lombarda y la leyenda de Rosamunda:

«549. Hoc tempore gens Gepidorum forti a rege Alboino et Longobardis qui in Pannonia tunc habitabant, praelio victa et pene deleta est, et Chunimundus rex eorum occisus est. De cuius capite auro incluso Alboin sibi pratiam fecit, filiamque eius Rosmondam, inter alios muetos captivam, postea, defuneta coniuge Hlodharii regis Francorum filia, in sui perniciem duxit uxorem.»

«574. Alboinus rex Longobardorum apud Veronam insidiis Rosmodae coniugis suae a Helmichiso armigero suo peremptus est. Ipsique Helmichis frustra regnum attemptans, cum ad mortem quaereretur, cum eadem Rosmoda coniuge sua et thesauris filiaque regia Albuinda Ravennam fugit, ibique, venenum ab ipsa acceptum ipsam quoque bibere cogens, cum ipsa pariter interiit» (19).

Solamente es digna de notarse la desaparición de la figura de Peredeo. En cambio menciona los detalles del intento de apoderarse del reino y la huida a Rávena con Alpsuinda y los tesoros de los lombardos. Las alteraciones de los nombres de los personajes tienen menor interés.

En el *Chronicon* de Bernaldo (siglo XI) se dice casi lo mismo que en el de Andrés de Bérnago, y además se indica como lugar del hecho Verona:

574 «Alboinus rex Longobardorum per insidias coniugis suae apud Veronam ab armigero suo occiditur» (20).

(17) Conste que algunos de estos cronicones medievales, tienen—aparte de su mayor o menor veracidad—una autenticidad muy discutible, aunque no me refiero a ninguno determinadamente ni es esta ocasión de deslindar tan intrincada cuestión cuyo resultado, a lo más, alteraría la cronología y algunas observaciones hechas a los textos utilizados, pero no el fin perseguido en estas páginas.

(18) *Monumenta Germaniae Historica*. (Tomo III, pág. 232).

(19) *Monumenta Germaniae Historica*. (Tomo V, págs. 87 y 89).

(20) *Monumenta Germaniae Historica*. (Tomo V, pág. 413).

En el *Chronicon* de Hugón, también del siglo XI, se produjo, por el contrario, un confusionismo inexplicable de las distintas partes de la leyenda, además de introducirse en tan breves líneas errores de gran importancia. Véase si no lo que se dice en él:

«Et Langobardos a Pannoniis invitans in Italiam cum rege Alboino introduxit qui Glodesindam filiam Clotharii regis Clodovei magni duxit uxorem. Qua defuncta aliam duxit uxorem cuius matrem occiderat, a qua et ipse veneno periit» [sic] (21).

La fuente utilizada fué sin duda Pablo *el Diácono*, que se cita al margen, pero tan mal la aprovechó el autor, que nadie lo creería a no decirlo él mismo.

En el siglo siguiente, Sigiberto, en su *Chronica* sólo dió un resumen sucinto, pero exacto, del comienzo de la leyenda, en el cual ni aun figura el nombre de la protagonista. No obstante fué utilizado este texto alguna vez, como fuente, en épocas posteriores:

«547. Conserto prelio inter Cunimundum regem Gepidarum et Albuin regem Langobardorum, corruerunt utrinque sexaginta milia eorum. Ubi Albuin Cunimundum peremit, et ex testa capitis eius poculum sibi ad bibendum fecit, filiamque eius captivatam uxorem sibi accepit» (22).

Pero quien hizo en el siglo XII un relato completo que recuerda demasiado el de Pablo *el Diácono*, para no sospechar que éste constituyó, más que su fuente de inspiración, su original, fué Ekkehardo en su *Chronicon Universale*.

Basta confrontar los dos textos para que ello se evidencie. Hasta las frases forjadas por Pablo *el Diácono* se reproducen en la obra de Ekkehardo, y lo mismo aparece la duplicidad del personaje asesino de Alboino: Helmichis y Peredeo.

«Cum sederet Alboin apud Ravennam in convivio et bibisset plus congruo, precepit afferri vinum reginae Rosemundae in vasculo, quod fecit de capite patris eius Chunimundi regis, dicens ei, ut laeta biberet cum patre suo. Pro qua re illa maximum concipiens in corde dolorem, cogitavit, qualiter maritum interficeret et patrem vindicaret, consiliumque habuit pro hac re cum Helmiche armigero regis, qui cum regina unius erat aetatis. Helmichis vero dedit ei consilium ut ad hanc perficiendam assumeret Peredeum, quendam fortem virum, qui cum vestiaria eiusdem reginae solebat dormire. Cui cum illa suam voluntatem indicaret, et ipse in interfectionem regis sui consensum suum denegaret, regina in tempore noctis collocavit se in lecto vertiariae suae quam ille amavit veniensque Peredeus, reginam adulteravit. Qua re perfecta, coepit illa dicere Peredeo: «Quam me consideras esse?» Cumque ille nominaret nomen amicae suae, illa respondit: «Non est, ut tu speras; ego sum Rosemunda. Certe talem causam modo fecisti, ut, si tu non interfeceris Alboin, ipse te interficiat.» Qui intelligens malum quod fecit, licet invitus, in mortem regis consensit. Tunc Ro-

(21) *Monumenta Germaniae Historica*. (Tomo VIII, pág. 322).

(22) *Monumenta Germaniae Historica*. (Tomo VI, pág. 317).

semunda crudelior omni bestia, cum Alboin in meridie se somno dedisset, precepit magnum silentium in palatio fieri et omnia arma inde subtrahi, et gladium illius fortiter ligavit ad captit lectuli, ne posset evaginari aut tolli, sicque interfectores eius introduxit. Alboin vero exacitatus a somno, et intelligens malum quod imminabat, concite manum ad gladium, qui alligatus erat, tendebat, sed non valens eum extra here, scabellum apprehendebat, et aliquamdiu se defendebat; sed illi prevalentes eum occidebant. Helmichis autem uccipiens Rosemundam in uxorem, decertavit, ut regnum Alboin apprehenderet, sed non potuit, quia Longobardi, multum dolentes de eius morte, quesierunt Helmichin interficere. Inter hac Rosemunda mandavit Longino prefecto de Ravennae, ut concite navim mitteret, quae eos deportaret. Quam cum ille misisset, per silentium noctis Helmichis et Rosemunda navim intraverunt, et Albuindam filiam regis Alboin, et omnem thesaurum secum deportaverunt. Longinus autem prefectus suasit Rosemundam, ut Helmichin occideret et se maritum acciperet. Quae cum consensisset, quadem die dum Helmichis ad balneum iret, perrexit ei venenum in poculo dicens: «Si hoc biberis, magnam salutem inde habebis.» Qui cum biberet ac venenum esse sentiret, apprehenso gladio, Rosemundam per capillos tenuit, et venenum quod remanserat illa bibere coegit, sicque Dei iudicio ambo perierunt veneno. Longinus vero prefectus Albuindam cum omni thesauro misit Constantino. polim imperatori Justino» (23).

El valor del *Chronicon Universale* de Ekkehardo, en este pasaje, no es el de la originalidad, pues se limitó, como se ha dicho, a copiar el texto de Pablo *el Diácono*, sino el sentido que tuvo de restauración del relato, en todos sus detalles, que se había ido perdiendo desde el siglo VIII. Toda la evolución legendaria que se formó desde San Gregorio de Tours a Paulo Warnefrido, se borró en parte. Olvidada la crónica *De Gestis Longobardorum*, la leyenda habría quedado reducida a los restos pobrísimos de los cronicones medievales anteriores, sin esta revivificación de Ekkehardo. Es tal vez por lo tanto este cronista uno de los que más contribuyeron a conservar la versión histórico-legendaria de la leyenda de Rosamunda hasta una época en que las literaturas románicas nacientes la resucitaron. Por su pluma, la narración volvió a tomar en el siglo XII—seiscientos años después de su origen—una forma completa y acabada que perduró más adelante, aunque tal vez no por él, sino por la versión de Pablo *el Diácono*, más conocida luego que la de Ekkehardo.

3.—*Los últimos textos histórico-legendarios: San Antonino de Florencia y Paulo Emilio.*—En la *Summa historialis, Chronica partibus tribus*, de San Antonino de Florencia (1389-1459) (24) donde tanta historia curiosa e interesante se encuentra, no podía faltar una versión de la leyenda de Rosamunda, que el insigne Arzobispo florentino relata con su acostumbrada brevedad, pero en un estilo muy expresivo y con rasgos de bello realismo.

(23) *Monumenta Germaniae Historica*. (Tomo VI, pág. 143).

(24) «Divi Antonini Archiepiscopi Florentini, et doctoris S. Theologiae praestantissimi Chronicorum opus., in tres partes divisum.» Lyon. Juntas y Guitti. 1576. Hay otras ediciones tan raras como esta.

Es indudable que aunque cita como fuente de un punto del relato a Juan de Colonia, utilizó de continuo la relación de Pablo *el Diácono* o la de su plagiaro Ekkehardo, si bien dejó en todo su inconfundible personalidad que dió a los hechos un relieve enteramente nuevo y sugerente. No creo inútil, por ser raro, reproducir aquí el texto original (25):

«Alboinus rex Longobardorum, antequam Pannoniam egrederetur, cum Guimundo, (alias Chunimundo) rege Gepidarum congressus eum occidit. Cuius filius dum ad paternae necis ultionem accingitur, ab Alboino etiam superatus occiditur. Cuius exercitus partim gladio, partim captiuitate prosternitur. Inter captiuos autem filia ipsius regis Gepidarum occisi nomine Rosimunda, quae ab aliis Rodisnida nuncupatur, pulcherrima corpore reperitur. Quam Alboinus in sui pernecium duxit uxorem. Qui etiam, ut refert Ioan. Col. interfecti regis caput auferens, ac testam seu caluariam auro ornans, ex illa poculum ad bibendum fecit quasi pateram, ac illa in magnis solemnitatibus & festis utebatur. Cum autem hic Alboinus post multas hominum strages, ac civitatum excidia esset Veronae, ae semel in die solenni in coena cum regina vxore sua discumberet, multo vino calefactus, pateram, quam ex capite patris vxoris fabricari fecerat, vino repletam porrexit vxori suae dicens. Bibe cum patre tuo. Quae postquam caput patris aspexit, ingemuit, verum more foemineo cum simulato gaudio textit. Et deinceps qualiter in virum suum mortem patris sui & fratris vindicare posset, cogitare coepit. Erat autem tunc in ducis exercitu quidam innenis nomine Peredeus, quam nonnulli Peretheum vocant, corpore decorus, armis strenuus: hic puellam reginae obsequio deputatam carnaliter cognoscebat. Accidit autem, quod Rege absente regina dictam puellam ad se vocatam in propria camera iacere fecit & regina in camera puellae. Quo facto ex puellae nomine iuveni mandat, ut ad se nocte illo veniret. Qui in primo noctis crepusculo ad locum venit. Antransque lectum, in quo regina se posuerat, cum ipsa concubuit. Quo facto discit regina ad militens. Scis quae sim? Cumque ille ex amicae nomine vocasset, ait illa. Non sum, sed sum regina Rosimunda. Et addidit. Talem rem hodie perpetrasti, ut nisi Alboinum regem occidas, & patrem meum vindicas, quem ipse peremit, absque dubio tu illius gladio interibis. Ad cuius verba ille vehementer stupens, postremo multis promissionibus acquieuit. Statuta igitur die ille in camera armis omnibus munitus absconditur. Cumque se rex posuisset in lecto nudum, e latebris exiliens Peredeus, evaginato gladio regen aggreditur. Ille vero ita ut erat nudus de lecto egressus scabellum, ut se defensaret, arripuit. Sed nec diu, nam ab armato faciliter vulneratur, & postremo occiditur. Regina autem hoc perpetrato scelere magnam partem thesaurorum regis accipiens, uná cum imlite, qui maritum ociderat, Banennam fugit, ibique eum virum accépit, ubi cum non multo post alium pulcherrimum invenem regina adamasset, & ipsum habere in virum concupivit: unde virum illum priorem cogitavit extinguere. Igitur venenum vino commiscens, illum rogabat ut biberet, qui cum haurir coepisset, & amaritudinem magnam sentiret, & rem suspectam haberet, mandat reginae, ut ipsa residuum bibat. Quod cum illa recusaret, extracto gladio eam bibere compulit, quo hausto illi eadem die ambo perierunt. In regno autem Longobardorum quidam nomine Ileb Alboino a Longobardis substitutus est in regno.»

Debe señalarse además en este bello pasaje de San Antonino su afán crítico de depurar las transcripciones de los nombres propios de los personajes.

Ya en el siglo XVI, hacia 1516, el historiador italiano Paulo Emilio escribió todavía en su obra *De Rebus Gestis Francorum* una versión de la leyenda de Rosamunda, tomada de San Antonino, pero pobre de expresión y falta de todo encanto literario; más próxima a los áridos cronicones de la Edad Media, que a la vivacidad y lozanía de la *Summa historialis* que utilizó.

Después de tratar brevemente de la llegada de los Lombardos a Italia capitaneados por Alboino, continúa así (26):

«Is Clotosinda mortua Rosimundam Comundi Gepidarum Regis a se praelio cae filiam uxorem duxerat. Ex soceri calva more gentis, poculum fecerat, quo in solemnibus epulis uteretur. In convivio vino gravior coëgerat. Rosimundam calva patris bibere. Ea mox illam indignitatem ulta est, Amechilde formosissimo ac audacissimo iuvene in necem viri dormientis impulso, pactione nuptiarum. Mortem Albomi tali tempore proceres Longobardorum indigne tulerunt Parricidae ad Longinum Rauenam se proripere Clephes virtute sanguineq; nihilissimus, Rex creatus, duodeviginti menses imperavit.»

Los textos antecedentes son los principales fundamentos históricos de la leyenda de Rosamunda que, aun llenos, en parte, de fantásticas adiciones y de dudosa autenticidad, han sido las bases únicas de los historiadores modernos que no han logrado hallar—ni es probable que exista en modo alguno—mayor documentación fehaciente de los hechos.

Ya se han visto anteriormente las opiniones de Cantú y de Dahn, seguidas por la mayoría. Creo inútil tratar de las historias universales o particulares modernas de toda suerte en que se alude a la leyenda de Rosamunda reproduciendo o siguiendo como fuentes los textos citados y transcritos, y me parece preferible seguir las derivaciones literarias, que conozco, de tan trágico argumento.

II.—DERIVACIONES LITERARIAS

1.—*La tragedia renacentista: Rucellai.*—Precisamente hacia los mismos años en que Paulo Emilio daba la última versión de cronista de la leyenda de Rosamunda, su compatriota el elegante poeta italiano Giovanni Rucellai, utilizaba este argumento para escribir una de sus obras más celebradas.

Su tragedia *Rosmunda* (27) es una espléndida creación de carácter renacentista en que logró el autor una modernización de la preceptiva clásica de la tragedia, con grandes aciertos, mediante una técnica algo semejante, en muchos pasajes, a la típica del teatro simbólico contemporáneo.

(26) *De Rebus gestis Francorum*. París, 1554. (Lib. I, fol. 13). Véase Tiraboschi: *Storia della Letteratura Italiana*. Milán, 1822-1826. (Tomo VII, pág. 335).

(27) «Rosmunda tragedia di messer Giovanni Rucellai Patrizio Fiorentino; Ris tampata Con Notizie Letterarie ed Annotazioni Di Giovanni Povoleri Vicentino Alumno e Socio dell'Università di Padova. Londra, 1779. Moore.»

En los preliminares se dice que Rucellai publicó la tragedia alrededor de 1516.

La restauración de los coros a la manera clásica es uno de estos aciertos por la forma en que colaboran a la acción, subrayando emotivamente las situaciones más importantes de la tragedia.

Los personajes, quizá por su interpretación de tendencia simbolista, llegan a perder en ciertos momentos toda corporeidad teatral. Hay escenas enteras que conservarían íntegro su valor recitadas sencillamente entre bastidores. Y esta falta de movimiento dramático, con abundancia de monólogos, que en otro autor sería defecto patente, en Rucellai, por su personal interpretación trágica, viene a dar a la acción de su obra una plasticidad serena, sumamente atractiva.

Por otra parte, el valor renaciente de unir la razón y la emoción se delata en todo momento. Si los sonoros endecasílabos en que está escrita la tragedia no le dieran un empaque clásico, el sentido lírico y vagamente misterioso de su lenguaje no podría apartarnos de una visión dramática romantizante.

Rosamunda aparece, sin duda, idealizada como en ninguna obra, en este personaje de Rucellai que inspira más compasión que odio por su fatalidad. La barbarie de Alboino la arrastra a la venganza, no sólo por el ultraje que se le ha inferido a su dignidad, sino por el recuerdo de su padre asesinado, que expresa el autor con una delicadeza y una ternura que revelan su fina intuición psicológica.

Es gran lástima que el episodio principal de la tragedia, el impío brindis de Alboino, lo conozca el público a través del monólogo de una sierva, y el dramaturgo no haya apelado a otro recurso dramático menos sencillo y más hábil, como veremos en otros autores. Sin embargo, tan bellísimo es este trozo, que perdonándole al autor la pobreza de técnica, bien merece reproducirse aquí:

«Albuin, preso quest' orrendo vaso,
L'empì di vino e sorridendo disse:
Comundo, i pongo alle discordie nostre
Per tutto fine e fo con teco pace
In quest'allegro di bevendo insieme.
Così detto, le labbra al teschio pose
E bevve la piu parte di quel vino:
Dipoi, rivolto'nverso di Rosmunda,
La qual per non veder sì orribil cosa
Volt'avea'ndietro la dolente faccia,
Ei disse: Ecco la testa di tuo Padre!
Bevi con essa e seco ti rallegra.
La missera condotta in questo loco
Piangendo rifuggia sì duro bere:
E quanto piu fuggia tanto piu forte
Instava con minacce alte e superbe:
Finalmente espugnata, ben tre volte
Con la tremante man volse pigliare
L'amara tazza, e tante volte abbasso

Vinte dalla pietá cascar le mani:
Al fine il Re la prese ed alla bocca
Di lei la pose, onde sforzata e vinta
D'indi bevéo piu lagrime che vino.»

Lo asombroso es que, a pesar de todo, en virtud del expresionismo poético de este monólogo, se perciba con toda su potencia el amargo dolor de Rosamunda aterrorizada, que culmina en el estupendo verso final (28).

En cuanto a fidelidad a la leyenda, Rucellai suprimió la figura innecesaria de Peredeo y reunió en Almachilde (Helmichis) al amante de Rosamunda y al matador de Alboino. En cambio creó, con fortuna, un personaje nuevo: la nodriza de Rosamunda que utiliza para que sus comentarios comprensivos expliquen y realcen la acción de ésta a los ojos del público. Es una figura grata que se parece extraordinariamente a otras semejantes de Mauricio Maeterlinck, que tienden algo así como a simbolizar el reflejo—negativo o positivo—de los protagonistas (*La Princesa Malena, Ariana y Barba Azul*, etc.).

Termina la interesante tragedia de Rucellai—tragedia arquitectónica y simbolista, empapada en esencias del final del Renacimiento—con la muerte de Alboino, y deja, con fortuna, en suspenso, el resto de la leyenda que podría quitar fuerza dramática a lo anterior.

2.—*Dos interpretaciones histórico-literarias de la leyenda en el siglo XVI español: Mexía y Pineda.*—Algo más tarde que en Italia, y por nuestras relaciones continuas con el inmortal país, se difundió en España la leyenda de Rosamunda, pero a pesar de su llegada tardía se aclimató bien pronto y obtuvo igual o mayor popularidad que en su lugar de origen.

En los reinados de Carlos V y Felipe II respectivamente, aparecen dos relatos inspirados en la citada leyenda, que no incluyo entre los textos puramente históricos porque aun cuando sean narrativos, se le dió, por sus autores, un valor crítico y literario que juntamente con su léxico y su carácter, les aparta de las crónicas.

Es el primero un capítulo del amenísimo libro *Silva de varia lección*, del «magnífico caballero» Pero Mexía, publicada en Sevilla en 1540.

En él «se contiene la historia de una gran crueldad, que usó Alboino, Rey de los Longobardos, con Rosimunda su mujer, y la extraña manera y maldad con que se vengó ella del mal, successo que ella y los que fueron con ella hubieron.»

(28) Creo curioso indicar, como Rubén Darío vió por su parte la belleza de este contraste—sin conocer seguramente la tragedia de Rucellai—en aquellos versos de su primera época que me vienen a la memoria al leer estos del poeta italiano:

«Y al aplaudirle la embriagada tropa,
se le rodó una lágrima de fuego,
que fué a caer al vaso cristalino.
Después tomó su copa,
y se bebió la lágrima y el vino.»

(*Abrojos*. XVII. Ed. Aguilar, pág. 564).

Mexía, inspirándose en Pablo *el Diácono* (29), trata de la invasión lombarda de Italia y relata así el episodio de Rosamunda, cambiando el nombre de Helmichis en Elmige, y dando el nombre de Hulana—pura invención del escritor sevillano—a la hasta entonces innominada doncella, amante de Peredeo.

«Cuando los Longobardos vinieron a Italia de Panonia donde algunos años habían morado, venía por su Rey y capitán Alboyno varón de gran consejo y esfuerzo en las cosas de armas y guerras. El qual en una batalla que había habido antes que a Italia viniese con Chunimundo Rey de los Gípidos, lo venció y mató en ella. Y haciéndole cortar la cabeza, de su caxco della hizo hacer una vasija, en que bebía por vana gloria de su vitoria, y habiendo habido captiva a Rosimunda su hija, y estando el a la sazón viudo, se casó con ella. Y como a Reyna y mujer legítima la llevó consigo yendo a conquistar a Italia en el año del Señor de ochocientos y sessenta y dos años. Y habiendo tomado muchas ciudades y al cabo de muy largo cerco a Pavia, donde después todos sus sucesores tuvieron su silla y cabeça de aquel reyno de Lombardia llamada antes Gallia Cesalpina, habiendo tres años y tres meses reinado, en un solemne convite que hizo en Verona, estando demasiado alegre mandó que diesen a beber a su mujer en el vaso que tengo dicho que de la cabeça de su suegro y padre della había mandado hazer. Y dixole que beuiesse con su padre, y tomasse plazer con el. Fué tan grande el dolor y afrenta que la mujer recibió de aquellas palabras, que qualquier amor que había tomado, se convirtió en odio mortal y determinó de lo matar, y pospuso su honestidad y bondad, por lo efetuar y vengar la muerte de su padre, cosa que por ventura tenía ya olvidada. Y luego requirió a uno llamado Elmige, hombre señalado, de quien ella se pudo confiar, que traya el estoque del Rey, y començo a tratar con el que matasse al Rey haziendole grandes partidos y promesas. Elmige que debía ser mal hombre, oyo de voluntad a la Reyna, pero no iuzgandose bastante para tan grande hecho, le aconsejó que induxesse y persuadiesse a ello a un hombre principal llamado Paradeo, que era de grande ánimo y osadía, y que ambos lo harían muy mejor. Tomo la Reyna este consejo, y tomo aparte al Paradeo y aunque mucho lo trabajó con él, no quiso venir en hazer tan grande traycion. Y visto su desvió por la Reyna, ciega de la desordenada passion, por hazer una maldad. se puso a otra no menos fea. Supo que el Paradeo tenía amores y conversación con una criada suya della, y tuvo tal manera que ella se puso secretamente, donde el Paradeo había cierta noche de venir, a verse con su dama o criada. Y venido allí sin la conocer, estuvo con la Reyna una pieça de tiempo a su voluntad. La Reyna a tiempo que le pareció, no habiendo hablado antes, le dixo, di Paradeo tu sabes con quien has estado? el le respondió sí, que bien se que sois Hulana, diciendo el nombre de la que pensaba que era. Dixóle entonces la Reyna, no Paradeo, que yo soy la Reyna Rosimunda y no la que piensas y has hecho cosa que o tu morirás a manos de Alboyno o tu lo matarás a él, por esto cumplete hazer lo que yo te tengo pedido. El Paradeo considerando ya el trance en que estaba puesto, determinó de matar a su Rey. Y concertándolo con Rosimunda, y con Elmige de quien ella haría principal caudal, una fiesta («sic») que el Alboyno estaba durmiendo, la Reyna mando que todos dexassen el aposento solo y hubiesse mucho silencio y disimuladamente

(29) Aunque el mismo Mexía cita esta fuente, también pudo conocer la leyenda a través de San Antonino, que se incluye asimismo en la lista de autores consultados, inserta al fin de la obra.

tomó el espada del Rey, y atola de tal manera que quando la hubiesse menester no se pudiesse ayudar della. Y hecho esto venidos el Paradeo y el Elmige que sobre aviso estaban, ella les dió entrada para hazer su hazienda. Los quales por assossegados que quisieran entrar, el Rey con sus pisadas o estruendo despertó y viendo assi subito dos hombres en su camara con grande animo y furia fue a su espada, sospechando a lo que venían. Pero ella estaba de manera que no pudo usar della, y los dos que armados venían començaron a lo herir y el tomo un banquillo pequeño que alli estaba con el qual se manparó y defendió algún rato. Pero como en ellos dos no faltó determinación y aparejo, al fin lo mataron antes que por nadie fuessen sentidos. El Elmige que debía ser hombre principal entre los Longobardos apoderandose del palacio quisiera alçarse por Rey, casandose luego como lo hizo con Rosimunda, y con el favor que della y de su parte pudo haber, pero los Longobardos sintieron tanto la muerte de Alboyno, que no solamente no pudo salir con su empresa, pero de miedo de ser muerto el y ella con todo el tesoro que pudieron juntar y llevando consigo a Albisinda, hija de Alboyno y de su primera mujer se fueron huyendo a Rávena. Donde en aquel tiempo era exarcho o lugar teniente de Emperador uno llamado Longinos, por Tiberio, Emperador de Constantinopla, hijo de Constantino. El qual los recibió y acogió («sic») muy bien, pero dende a pocos días el Longinos exarcho cudicio casar con la Rosimunda, y aconsejóle que matasse a Elmige, y que se cassase con el, y esta que ya había perdido la verguença a Dios y aun a las gentes y cobdiciosa de verse señora, aparejo cierta ponçoña y saliendo del baño la dió a beber a Elmige su marido, diziendo ser cosa saludable para tal tiempo. Y Elmige muy confiado bebio della, y como la ponçoña era fuerte, començo luego a obrar tanto que el sintió estar toxigado. Y con grande furor desvayno el espada y poniendosela a los pechos a Rosimunda la compelió y forçó a beber lo que en el vaso había quedado, y assi desde a poco murieron ambos, y pagaron la muerte de Alboyno. Sabido esto por el exarcho Longinos, tomando los tesoros que Rosimunda había traydo, hizo embarcar a Albisinda, la hija del Rey Alboyno, y a ella y a ello lo embio a Constantinopla, al Emperador Tiberio. Assi mismo embio al otro Paradeo compañero de la trayción. El qual en Constantinopla murió miserablemente, aviendole antes por mandado del Emperador sacado los ojos. Tal fin habieron estos que tal traycion hizieron, y aun es de temer que hasta oy la estan pagando en la otra vida» (30).

El encanto singular de este relato de Mexía no es preciso encarecerlo. Basta observar los detalles todos, meditados en sus comentarios; el lenguaje insinuante y familiar que le da carácter de cosa vista; la misma transformación castellanizante de los nombres germánicos, para estimar como merece la narración del ingenioso y erudito escritor sevillano que hizo aquí un cuadro vibrante de colorido, interpretando la vieja leyenda.

Después, el doctísimo Fray Juan de Pineda, incluyó la historia de Rosamunda en su popular obra *Los Treynta libros de la Monarquía Eclesiástica*, pasmosa recopilación de datos, impresa según se cree en Zaragoza en 1576 (31), y aunque siguió a Paulo *el Diácono*, como Mexía, en lo que

(30) Libro III, capítulo XXIV. (Conservo la ortografía del original).

(31) Esta edición la cree dudosa don Julio Cejador en su *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*. (Tomo III. Madrid, 1915, pág. 285) y no la cita Nicolás Antonio. De todos modos ya debía de estar escrita la obra por esta época, y se conoce edición de Salamanca, 1588.

concierno al relato la forma es totalmente distinta. Fray Juan de Pineda, escritor de los más castizos de su época e inconmensurable lector, no llega ni con mucho a igualarse a Mexía en valor literario ni en espontaneidad de expresión. Continuamente formula observaciones moralizantes de un sentido común y una sencillez que sorprenden; su narración, rica de léxico hasta lo más, es fuertemente real. Ya no es un cuadro más o menos expresionista, sino la misma naturaleza que late y responde. Los personajes llegan a tener una psicología quinientista en fuerza de aproximarse a la realidad y si el relato perdiera su forma retrospectiva asemejaría una información periodística. Todo ello alcanzado, a no dudar, por una multiplicidad de detalles de ambiente, apostillados a la leyenda, que cuenta así (32).

«Muy prosperamente les sucedio a los Lombardos la conquista de Italia en tanto que viuio Alboyno: mas como el fuesse barbarissimo, trahia la calavera de Comundo padre de su mujer Rosimunda guarnecida de oro para beuer en las grandes solemnidades, y hallandose vn día en la ciudad de Verona, y celebrando grandes fiestas, lo principal de las cuales es el comer: estava ya mas contento Alboyno de lo que ningun rey cumple, y acordándose cuyo fuesse el casco con que tenía, combido a su mujer Rosimunda a beuer, diziendola: Toma beue con tu padre, la qual beuio echandolo en regocijo, aunque descozida en su coraçon, y con proposito de vengar la muerte de su padre, y su afrenta, a costa de la vida de Alboyno. En el exercito Lombardo andava vn mancebo muy bien dispuesto, y valiente soldado, que tenía sus amistades con vna donzella de la Reyna Rosimunda, y estando el Rey ausente, la Reyna hizo disimuladamente a la donzella dormir en otra parte, y ella fuese a la cama de la donzella, y embio a llamar al mancebo: y allí concerto con el, que matassen al rey, y que se casaría con él: y ansi lo hizieron vna noche, o vna fiesta: y tomando quanto pudieron de los thesoros reales, huyeron a Rávena al Exarco Longino, y allí se casaron, y ella dio ponçoña a su marido Peredeo, o Amechildes (que uno de estos hombres tenía el mozo) la qual sentida del hizo la beuer lo que quedaua del vaso, y ansi murieron en vn día, y ella no gozo de otro que le avia parecido mejor que Peredeo: y dize Diacono, que fue Longino, y los Lombardos eligieron rey a Daphon, que Reyno veynte meses, y es llamado Clephes de Evalio y de Parminio, y por ser cruel le mato vn muy su familiar: y no quisieron los Lombardos nombrar otro rey, sino treynta capitanes, o gobernadores, que mantuiessen lo ganado, y aun ganassen mas de cada día.»

3.—*Incorporación de la leyenda al Romancero español: Laso de la Vega.*—En España, la atrayente leyenda lombarda no podrá por menos de alcanzar una interpretación popular. Pero en esta época se intentaba una depuración culta del Renacimiento para apartarlo inútilmente de la evolución barroca. La musa del pueblo que forjó los romances con viejas y nobles leyendas, yacía enferma en los museos de los poetas, en espera de un Lope de Vega que la sacara a renacer al sol y al aire de los corrales de

(32) Parte III, libro XVII, capítulo II, párrafo III. (No altero la ortografía de la época).

comedias. Y la leyenda de Rosamunda sirvió de argumento a un romance erudito, de hábil imitación popular, merecedor de alabanza.

Su autor, el poeta Gabriel Laso de la Vega (33) poco conocido, pero dotado de una aguda percepción de lo popular, lo insertó en su *Romancero y Tragedias* (34), con el título siguiente: «Romance Dezimoséptimo, de la sangrienta vengança de Rosimunda con Alboino su marido Rey de los Longobardos.»

Como al publicarlo don Agustín Durán (35), lo hizo alterando el texto en parte, creo de interés reproducirlo aquí, pues además lo tiene el que habiéndose servido de la versión de Mexía la puso en verso casi al pie de la letra con tal soltura que nadie pensara sino que brotó espontáneo de la pluma del poeta:

«Habiendo Alboyno vencido,
Señor de los Longobardos,
A Chunimundo en batalla,
Rey de los gírpidas bravos,
Cortándole la cabeza,
Mandó hacer de su casco
Una copa guarnecida
En que beber de ordinario,
Por vanagloria del triunfo
Que alcanzó de su contrario.
Pareciéndole que había
Ya con fortuna acabado,
Y que la postrera vuelta
En su favor había dado,
Captivó en esta batalla,
Primisión del cielo y pago,
A la bella Rosimunda,
Hija del Rey degollado.
Casose con ella Alboyno
Viudo de menos de un año
Ciego de amor sin mirar
En lo futuro algún daño;
Que ansi conviene que esté
Quien ha de ser castigado,
Que el que menos teme el mal
Suele estar de él más cercano.
Vivió con su Rosimunda
Algún tiempo Alboyno ufano,
Y haciendo un día en Verona

(33) Nació en Madrid y fué también historiador. Nicolás Antonio cita la lista de sus obras, la mayoría, como su vida, desconocidas.

(34) *Primera Parte del Romancero y Tragedias*. Alcalá de Henares, 1587.

(35) *Romancero general o colección de Romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Tomo I, (Bib. Aut. Esps. tomo X, pág. 395, núm. 576).

Un convite señalado,
En el cual Alboyno estuvo
Mas prudente que avisado,
Hizo a Rosimunda diesen
A beber con aquel vaso,
Que por no la desabrir
Hasta allí tuvo guardado,
Bebió Rosimunda en él
No sabiendo el caso extraño,
A quien dice Alboyno: —Bebe,
Huelga con tu padre amado,
Que esa copa en que has bebido
Es de su cabeza el casco—.
Disimuló Rosimunda,
Aunque con rostro alterado
Dió en el primer movimiento
Muestras de ánimo turbado;
Pero sosegóse luego,
Y con cauteloso trato
Ordenó dar muerte al Rey,
Aquella afrenta vengando.
Su honestidad posponiendo,
Habló a Elmige, un cortesano,
Que del Rey traía el estoque,
Por mas querido y privado,
En el cual halló aparejo,
Diciendo: que si ayudado
Fuese de alguna persona
El Rey moriría a sus manos,
Y que hable a Paradeo,
Un caballero esforzado,
Para que en ello le ayude,
Con que estaba el hecho llano.
Hablóle la Reyna luego,
Mas fué pretensión en vano,
Por la cual visto, ordenó
Para atraerle, un engaño;
Y fué que viendo que andaba
Paradeo enamorado
De una dama de las suyas,
Con quien dormía ordinario,
Entrando por una escala
A deshoras en palacio,
Pidió la reina a su dama
La deje su cama un rato.
Donde Paradeo vino,
Y después de haber gozado
de la Reina a su placer,
Que era su dama pensando,

Rosimunda se descubre
A Paradeo, llamando
De traidor, falso, insolente,
Y que ha de morir, jurando
Muerte cruel si no hace
Lo que le tiene rogado.
Compelido Paradeo,
Hizo con Elmige el trato,
Y durmiendo Alboyno un día,
Murió a las manos de entrambos.
Huyó Elmige y Rosimunda
A Rávena, donde estando
Casados, se aficionó
Della un Longinos Exarcho,
A quien oyo Rosimunda,
Y de casarse tratando,
Dió a Elmige veneno un día,
Recién salido de un baño.
Mas como a obrar comenzare,
A una daga mano echando,
A Rosimunda por fuerza
Compelió a beber del vaso;
Muriendo entrambos a un tiempo
Por paga de sus engaños.
¡Ved lo que de una mujer
Hace el ánimo indignado!»

4.—*El teatro español del siglo de oro: Rojas Zorrilla.*—Aún le faltaba a la leyenda de Rosamunda, después de haber sido objeto de un romance, al fin erudito, entrar en el teatro español del siglo de oro—el teatro más épico que escénico—para acabar de popularizarse aquí.

El tremebundo asunto no podía por menos de atraer a Rojas Zorrilla, el dramaturgo trágico por excelencia, que lo conoció seguramente a través de la *Silva* de Mexía (36) y compuso con él la comedia *Morir pensando matar*, impresa en 1642 (37).

(36) Al menos coincide en todos los detalles, salvo las novedades introducidas por Rojas Zorrilla ajenas a la leyenda. También es probable que conociera otras fuentes. Tal vez la *Monarquía Eclesiástica* de Pineda. Parece indicar más textos utilizados, al final de la comedia:

«Y con esto darse puede
fin a la historia, que escriben
Coronistas diligentes,
y verdaderos, que humildes
oy el poeta os ofrece.»

(37) «Doce comedias famosas de varios autores... Año 1642. Con licencia. En Valencia, por Claudio Macé, del Colegio del Señor Patriarcha. A costa de Juan Sonzoni, mercader de libros, delante de la Diputación.»

Al folio 25 de esta rarísima edición comienza la comedia, que llega hasta el 43 vto.

Acerca de lo airoso que salió don Francisco de su empresa escribe el señor Cotarelo y Mori (38) que «la primera mitad de esta comedia es buena y no la segunda», añadiendo que «está muy bien versificada».

El mismo ilustre investigador, resume hábilmente el argumento como sigue:

Es la historia de Alboino y Rosimunda. Ya en el primer acto aparece el banquete en que Alboino bebe en el cráneo del padre de su mujer. El Duque de Verona que lo había preso, enamorado de ella, se le declara, y ella le dice que mate al Rey. Vienen luego unas escenas complicadas e inverosímiles, en que tratando la Reina de hacer que el Duque Flavio trabaje también contra el Rey, se entrega de noche al Duque de Verona, quien, sabiendo que la Reina había de venir a un jardín se finge Flavio. Leoncio sube al cuarto del Rey y le mata con la daga que antes había la Reina tomado a Flavio, y a tiempo que llegando Flavio para defender a Alboino, Leoncio le acusa y Otón y la guardia le prenden con el indicio de la daga. Así acaba el acto segundo.

En el tercero se casan Leoncio y Rosimunda y van a coronarse reyes cuando, furiosa Albisinda, hermana del muerto y amante o prometida de Flavio, increpa a los longobardos porque toleran tal usurpación, tacándole a ella la corona. Entra el desconcerto en los asistentes y muchos se unen a ella, cuando, espada en mano va a la prisión de Flavio y le liberta. En tanto, en palacio todo es temores en Rosimunda y delirios que el remordimiento causa en Leoncio. Cae porque tropieza con un retrato de Alboino y le habla como si fuese persona viva. La Reina, para reanimarle, le da, creyendo ser agua, el veneno que Leoncio había compuesto para matar a Flavio; y a instancias de él bebe el resto del vaso. Cuando llegan triunfantes Flavio y la Infanta ya están expirando los traidores.»

Creo necesario no excluir de este trabajo el oportuno comentario que hace don Emilio Cotarelo de unos pasajes notables de la comedia:

«En las primeras escenas hay una gallarda descripción de la batalla en que halló la muerte el padre de Rosimunda y ésta marido, y algunos pasajes llevan un brillante ropaje poético:

Espectáculo apacible,
haciendo armonía medrosa
el tafetán en el viento
y en el eco la piel ronca.
El sol reciente brillaba
en los arneses y todas
las llamas que despedían
eran centellas que abortan;
pues resurtiendo hacia arriba,
de tanta esfera ambiciosa,
iban quemando las plumas
y abrasando las garzotas. (Folio 26).

(38) *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas.* Madrid, 1911. (págs. 193 y sigs.).

Es también graciosa la pintura que de los noticieros de palacio hace el gracioso Polo, al comienzo del acto segundo:

Grande introducción promete
cuando uno dice muy vano:
«Esto me dijo un enano;
aquello oí en el retrete.
Ayer hablé a un consejero,
hoy a una dueña de honor;
aquello de un gran señor
supe y esto de un portero.»
Diré agora y deste modo,
aunque nunca sea verdad,
dando en todo autoridad
me darán crédito a todo. (Folio 86 v.)».

Examinando la comedia de don Francisco de Rojas Zorrilla, no sólo desde el punto de vista literario, sino en relación con el desarrollo de la leyenda que nos ocupa, hallo más cosas de interés.

Rojas, como Rucellai, no se atrevió a enfrentar al público con la trágica escena del banquete, pero demostró al suplirla un pleno dominio de su arte y una aguda penetración dramática. Se supone el festín entre bastidores, pero haciendo que pasen por la escena los pajes que llevan los manjares, y entre ellos, uno, portador de la fúnebre copa «que será —explica el autor— un casco natural o de calabaza con unas listas de oro», es decir, como se ha indicado que es, en las primeras escenas, al hablar de las victorias de Alboino. Así el efecto dramático está lleno de inquietud y presagio, cuyo fin los espectadores casi adivinan. Y esta situación sigue sin decaer cuando al poco rato se oye dentro la voz del rey Alboino:

«En una copa, Rosimunda hermosa,
que de tu padre fué infeliz cabeza
quiero brindar a tu salud dichosa,
que es del convite la mayor grandeza.»

El propio Rojas instruye acerca de lo que ha de seguir a estas palabras: «Ruido como de mesa que se desbarata, y salga Rosimunda con el casco en la mano.»

Flavio expone con esta sobriedad genial la actitud de Rosamunda:

«Fué su padre, es mujer y está ofendida.»

Y tan bella es esta escena, tan magnífico artificio literario posee, que ni lo turba un estupendo anacronismo con que comenta la infeliz reina el hecho:

«más de caribes fieros parece,
que no de hombre.»

A continuación, decae la tensión dramática, porque conforme al gusto de entonces cita eruditos ejemplos de perdón: el muy discutible de César, llorando sobre el cadáver de su enemigo Pompeyo. Y acaba con un elogio

de su padre Floribundo (Cunimundo), contemplando el cráneo que tiene en la mano, que recuerda vivamente la escena de Gonzalo Gustioz ante las cabezas de sus hijos los infantes de Lara, tan repetida entonces en romances populares, bien conocidos.

Pero no trata Rojas de convertir en un monstruo de maldad al rey Alboino. Le hace explicar su feroz conducta de esta forma—variedad nueva de la leyenda—que nos revela un hombre bárbaro pero no cruel:

«Como extranjera la reina
no es maravilla que ignore
las leyes de Lombardía.»
«Usamos los longobardos,
de los cabeças más nobles
vencidos, labrar les taças,
mejor que de plata y cobre.
Y aquel, por más valeroso
se tiene. y de mayor nombre,
que más trofeos humanos
tiene en sus aparadores.»

Y más adelante insiste:

«Si ya está desengañada
de que no ha sido hacerle pesadumbre
usar con ella lo que ya es costumbre,
tan usada entre todos (los) longobardos,
y aun entre los godos.»

El gracioso Polo hace esta ingeniosa crítica de tales costumbres. Obsérvese el abarrocado conceptismo que domina en ella:

«Es muy gentil camarín
«Si ya está desengañada
¿que mas en un zimenterio
puede usarse? mas, ¿que a loque,
que hipocrás, que carraspada
podrá saber bien, a donde
hubo exercitos de sesos,
y de nervios escuadrones?
No se que pueda ser gusto
el beber por un cogote;
ni el empinar una nuca,
pueda ser brindis de porte.
¡Oh garrofa de esqueletos!
¡oh pichel fúnebre!, con que
a pocos tragos de requiem,
hará el gazzate gori, gori [sic].»

Deben señalarse también en la segunda jornada las escenas precedentes a la muerte de Alboino.

Cuando el rey lombardo se desnuda para acostarse, surgen presagios de muerte que se enlazan sin violencia con el elogio que hace Alboino de su espada. El público no puede sustraerse al dramatismo de este monólogo sobre la muerte que se presiente y la espada que puede librarle de ella, y está totalmente *en situación* cuando Alboino, ya dormido, dice en voz alta estos versos que fueron sugeridos indudablemente por *La Vida es Sueño*, de Calderón:

«Durmiendo está el soldado
y a la voz del clarín tan alentado,
tan inquieto se halla,
que hace del lecho campo de batalla.

El avaro entre sueños, el tesoro
se halla, y codicioso entierra el oro,
siendo para él lo mismo,
estar en su poder, que en el abismo.

Celos y quejas, el amante pide,
valles y montes igualmente mide,
el caçador, y aun el lebrél durmiendo
gime, y la presa en sueños va mordiendo,
ya ligero la alcança, ya la pierde,
recuerda y halla que su sombra muerde,
fluctua el marinero en inconstante
leño, discurre al fin el litigante;
y assi mismo se alega en su derecho,
formando un tribunal dentro del pecho,
si por diversos modos,
sus mismos sueños se fabrican todos.

Soldado, avaro, amante,
caçador, marinero y litigante
que mucho, pues que yo en la sombra fría,
tema lo mismo que recela el día,
no puedo, aunque procuro defenderme,
que un triste, aun no descansa cuando duerme.»

Rosamunda, que un principio inspiraba como en la tragedia de Rucellai más compasión que censura, delata admirablemente sus propósitos y su espíritu de inconvencible crueldad en una sola frase. Cuando escucha el monólogo del sueño de Alboino, en que presagia su muerte, exclama con terrible frialdad:

«No le miente el corazón.»

Es notable la actitud de Albisinda (Alpsuinda), delatora de todo un carácter, que a pesar de que aparentemente es Flavio el matador de Alboino—hermano suyo y no padre, en la versión de Rojas—sigue amándole y logra esclarecer, con su constancia, la verdad.

También de la misma técnica enumerativa empleada por Calderón en *La Vida es Sueño*, para demostrar cómo el hombre es el sér más desgraciado,

comparándole con la Naturaleza, son estos versos que dice Flavio cuando sale a escena «con prisiones»:

«Aprisionado el pajarillo canta,
con la esperança de volar contento,
tal tienta la prisión, tal vez quebranta
sus hierros, y su pluma por el viento,
vence en colores a la primavera,
mas ¿que mucho que canse quien espera?

Libre un arroyo va por el estío,
la campaña entre flores discurriendo,
y en las prisiones del Diciembre frío,
preso después su curso enmudeciendo;
esto pues le sucede en lo sombrío,
que si al sol, que entre sí se va riendo,
el agua que en el centro va ligera,
mas ¿que mucho que canse quien espera?

El esclavo después de la batalla,
donde no le valió su valentía,
ya fugitivo en libertad se halla,
o ya fiel por el rescate envía,
en tanto sufre, disimula y calla,
su pecho alienta y en los dioses fía,
que ha de gozar su libertad primera,
mas ¿que mucho que aliente quien espera?

Levántase en el mar una importuna
borrasca, en que turbado el pasajero
aun no le queda confiança alguna
de verse libre del embate fiero.
Ya se mira en la esfera de la luna
el vagel, ya en el centro el marinero
se esfuerça ya se juzga en la ribera,
mas ¿que mucho que esfuerce quien espera?
Cada cual canta, ríe, alienta, esfuerça;
en la prisión assiste la esperança;
contra el invierno el sol muestra su fuerça;
siguese a la tormenta la borrasca,
la esclavitud con el rescate esfuerça,
que se acabe y en fin remedio alcança,
pájaro, arroyo, esclavo y marinero.
Solo yo ni le alcanço ni le espero.»

Dió Rojas Zorrilla más importancia, que en la leyenda, a la intervención del pueblo cuya revolución y sublevación originan la muerte de los culpables, pero lo verdaderamente singular es que no sólo utilizó el doble envenenamiento del desenlace, desdeñado siempre por todos los dramaturgos que se sirvieron del tema, sino que dió a este un aspecto nuevo de involuntariedad por parte de Rosamunda y, seguramente, más por evitar una duplicidad de escenas entre ésta y la del asesinato de Alboino, que por librar a la protagonista del peso de un nuevo crimen.

Una vez más luce la sobriedad trágica de Rojas Zorrilla con la muerte de Rosamunda que al llegar hasta ella el populacho gritando «mueran los tiranos» sólo exclama amargamente, sin doblegar su orgullo en la atroz agonía:

«Si eso pretendéis ya mueren.»

Y al fin explica todo a Flavio, justificando en cierto modo el título de la comedia—acaso pensado antes de innovar el desenlace—que en verdad no le corresponde:

«Hoy se ha visto dos tiranos,
por un caso de una suerte
morir pensando matar.»

5.—*La novelística del siglo XVII: Don Cristóbal Lozano.*—Era natural que habiendo tomado en España carácter popular la leyenda de Rosamunda, se encontrara entre las recogidas por el doctor don Cristóbal Lozano (39), que tantas conservó en sus obras como si se propusiera legar a los románticos, a través del extranjerizado siglo XVIII, el tesoro legendario y épico del teatro clásico.

Efectivamente, cuando trata en la vida de David «de algunas señoras que por ser livianas al modo de Bersavé, fueron causa que muriesen sus maridos» (40), sacó a relucir como ejemplo moral, aunque en puridad no viniera muy a cuento, la legendaria historia de Rosamunda y la relató precediéndola de unas noticias, conocidísimas, sobre los Lombardos y su llegada a Italia.

Lozano no es un escritor preeminente, pero ya insistí, al estudiarle en otra ocasión, sobre su especial habilidad para narrar, dando a las leyendas un valor vital y evocador por un sistema—extraño en su época, de desorientación y agotamiento generales—de invención de menudos detalles, de no dejar ningún cabo suelto, expresándose en un lenguaje claro y sencillo, y hasta, a veces, elegante, que busca la realidad con preferencia a la interpretación literaria.

No tiene pues nada de sorprendente que la versión de la leyenda de Rosamunda hecha por Lozano sea muy agradable de leer y sirviera de fuente principal de esta historia durante el Romanticismo.

Los textos utilizados por el autor los indica el mismo en erudita nota: San Antonino de Florencia, Paulo Emilio y varios cronicones conocidos; pero sobre todo la *Monarquía Eclesiástica* de Pineda, que cita también y sigue fielmente incluso en los nombres, y en la reducción a uno de los dos personajes de Helmichis y Peredeo que aquí conserva este último nombre.

(39) Véase Entrambasaguas: *El Doctor don Cristóbal Lozano*.

(40) *David perseguido y alivio de lastimados. Historia Sagrada, paraphraseaba con varias Historias Humanas y Divinas*. Madrid, 1652. (Cap. XVIII, Ex. I).

Como las ediciones de Lozano, donde puede leerse la leyenda son poco frecuentes (41), y además debe confrontarse más adelante, esta interpretación de la leyenda de Rosamunda con otra posterior, creo indispensable reproducir aquí su parte esencial.

«Había Alboino, cuando ganó a Milán, que hizo Corte suya y Cabeza de aquella Corona, casado segunda vez con Rosimunda, hija de Comundo, rey de los Gépidas, a quien venció y mató en batalla campal. La hermosura de esta Infanta se hizo tanto lugar en su pecho, que apenas se vió viudo de Clotosinda, hija de Clotario, Rey Francés, cuando se desposó con ella, y la puso su Corona. Tuvo este Rey un gusto el más extremado y bárbaro, que aun entre Araucos crueles puede hallarse escrito; y es, que traía consigo la calavera del Rey Comundo, padre de Rosimunda, muy engastada en oro, para beber con ella en las solemnidades mas festivas. Sucedió, pues, que, hallándose en Verona celebrando con sus Grandes un magestuoso combite en que también asistía la Reyna, tomó su estimada copa, que era el casco de su suegro y enemigo, y dixole a su mujer, brindándola, que bebiese: «Toma Rosimunda, y bebe con esta taza, que con tu padre bebes. Bebió, la Reyna echandolo a risa y juego, aunque sentida en el alma de la afrenta: que son pesadas burlas para un hijo, refrescarle en pasatiempo heridas y desprecios de su padre. Bien cara le costó la chanza a Alboino, pues desde allí comenzó Rosimunda de picada a prevenir un despique, que le afrentase y doliese. Fue de esta manera. Sabía Rosimunda, que con una de sus damas tenía sus tratos y amistades un mancebo gallardo, llamado Peredeo, en quien Adonis depositó lo galán, y Marte la valentía: este andaba en el Exército, ocupando el puesto que merecían sus armas; y los días, y las horas que le daba lugar la ocasión, iba de rebozo a visitar a su dama. Aficionose pues, la Reyna a este soldado, y pareciéndola a propósito para su resolución, esperó que el Rey estuviere ausente; y una noche, la que le pareció más oportuna, hizo con la traza, y disimulo que la advirtió su industria, y su cuidado, que durmiese la dama en otra pieza y ella se fué a su cama, y con los terceros que mediaban aquella amistad, hizo recado a Peredeo de parte de su dama, que fuese a verla. Fué, pues, el mancebo con la llaneza que solía, y cuando pensó hallarse con su antiguo amor, se halló en brazos de la Reyna. ¡Tanto como la Majestad, le turbó el arrojó! ¡Tanto como la dicha, le embarazó el cuidado! Pero la desenvoltura de Rosimunda le infundió bríos, y le quitó los temores. Amorosa, y vengativa le ofreció, que casaría con él, con que tuviese valor para ayudarla a matar a su marido. ¡Quién de un pecho femenino presumiera tal rigor! ¡Quién imaginara de una Reina tal maldad!

Atónito y confuso escuchaba Peredeo los preceptos rigurosos de Rosimunda: verse tan obligado, le forzaba a obedecerla: considerarse traidor le hacía volver atrás: una Reina enamorada le torcía a darle gusto: un Rey inocente le mandaba ser leal: de aquí le tiraba la razón y de allá le arrastraba el apetito. Pudo, en fin, más con el una hermosura con ruegos que una lealtad con obligaciones: dijole resuelto

(41) Va a hacer ya sus buenos cuatro años que entregué, para su impresión a la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, una selección de *Historias y Leyendas de Lozano*—con inclusión de la de Rosamunda—destinada a su colección de *Los Clásicos Olvidados*, pero pasa el tiempo y al parecer los *olvidados* hemos sido los editores y comentaristas. Temo que salga cuando el *Tirso de Molina* de doña Blanca de los Ríos, o el *Platón* de cierto *helenista* sanchezmogueliano y mazorril. —no merece ni nombrarse—cuyas inútiles clases hube de padecer cuando estudiaba en la Universidad Central. Lo triste es que esto mío, bien o mal, está hecho de verdad.

a Rosimunda, que haría en su servicio cuanto le ordenase, arriesgando honor y vida. Desleales, pues, y adúlteros, siendo la cama sala infame del acuerdo, dispusieron y trazaron darle al Rey la muerte. ¡Atroci­dad notable, no sólo quitarle a un Rey el honor, sino acabarle la vida! Consuélese el buen Urías, si admiten consuelo desdichas semejantes, de que hay Reyes también, que afrentados, y mal muertos le acompañan en la tumba. Vino el Rey de su viaje, halló en la Reina los halagos que solía; y como ignoraba el veneno, bebía en taza dorada cariños de una hermosura. Quando más asegurado gozaba una noche del mullido lecho, entró el adúltero por la puerta secreta, que le estaba prevenida, y al tiempo que Rosimunda hizo la seña que tenían concertada, llegóse a él con el acero desnudo, y envainósele en el pecho, hasta que por muchas bocas le hizo despedir el alma. Este fué el desastrado fin del Rey más valeroso que tuvo Lombardía: esta la causa de su muerte, este el matador. Ojo al elegir mujeres, pues no solo son la llave de la honra, sino también de la vida.

Verdaderamente hay casos en que no permite el cielo, que las maldades se logren, quizá para que a muchos compunjan los escarmientos. Cometida la maldad que dejamos dicha, sin que el valor entorpeciese las manos, ni embarazase los pies, guardaron la Reina y su galán la más parte del tesoro, joyas y riquezas que había en el Palacio, cargaron con todo y marcharon presurosos a Rávena, donde tenía asiento Longino, General y Gobernador de la Provincia de Italia por el Emperador Justino. Allí se abrigaron de él y hallaron buena acogida; tanto por las grandes partes de la Reina Rosimunda, cuanto por las buenas nuevas de la muerte de Alboino, gran padrastro del Imperio. Casáronse allí los dos, por cumplir Rosimunda la palabra que había ofrecido; y como la mujer que una vez se desliza, por más Reina que sea, nunca deja de tener malos respetos, viéndose Rosimunda mirar con algún cuidado del Capitán Imperial, y no pesándole de ello, parecióle, que si se hallara libre, quizá la querría por mujer, con que vendría a recuperar su pundonor antiguo. Cabando en esta imaginación y haciendo discursos, vino a resolverse en matar a Peredeo. ¡Desdichados maridos al lado de tal mujer! Solo de si misma quiso fiar el caso, valiéndose de un veneno. Aguardó pues la ocasión de estar un día sentados a la mesa, y al pedir Peredeo la bebida, ella le alargó la taza en que tenía preparada la ponzoña. Tomóla el infeliz y al medio del beber, sintiéndose mortal, y recelando de la traición, apartó el vaso de la boca, y hizole por fuerza a Rosimunda bebiese lo que quedaba. Imitó, aunque tarde, a nuestro Conde Garci Fernández de Castilla, cuando le obligó a su madre doña Sancha, que bebiese la bebida que le daba, en que iba envuelta la muerte (42). Partieron, pues, entre los dos, aunque no como buenos casados, la taza del veneno, con que aquel mismo día quedaron muertos entrambos: justo castigo del delito cometido y ejemplo notable para sacar escarmientos. Nadie agravie el nupcial lecho ni de mujer ajena busque gustos: pues tal vez la adúltera misma, que le ahogó aficionada, vendrá a ser su cuchillo, su perdición y muerte.»

6.—*La poesía vulgar de la decadencia: el romance anónimo de «La Bella Rosmunda».*—De fines del siglo XVII o principios del XVIII, es un romance anónimo que se imprimió en pliego suelto (43) y contiene la leyenda

(42) Creo casi inútil indicar al lector que se trata de Sancho García: doña Sancha es doña Oña. (Véase la nota 16) y no pudo imitarlo Rosamunda, ya que sucedió esto, según la leyenda, cuatrocientos años después; a fines del siglo X.

(43) *Romance en que se da cuenta y declara la trágica y verdadera historia de la hermosa Rosimunda.* 2 hojas. (Véase *Biblioteca de Autores Españoles*, tomos X, página XCIII, y XVI, pág. 255).

de «la hermosa Rosimunda». Y si está tratada sin encanto alguno, en cambio revela su total vulgarización popular.

En este romance «de ciego» (44), ríposa versión de un barroquismo topocista, el rey Alboino aparece transformado en el general Angelio. Rosimunda y Peredeo (sic), huyen a «la gran corte de Londres». El resto de la leyenda es igual. Véase, no obstante, este pasaje donde hay alguna variación debida a confusiónismo en los hechos y que revela la detestable poesía del autor:

«Así, pues, en Rosimunda
Sucedió, que el que hace un cesto,
Dice un antiguo refrán,
Hará sin dudar un ciento.
Y fué que de su hermosa
Se enamoró un consejero,
Que entre la nación inglesa
Era el de mayor respeto,
Y conociendo que haría
La ingrata dama su intento,
Su amante se declaró
Y sacaron en acuerdo,
Que a Paradeo matase,
Y que pasado ya el duelo
Contraerían matrimonio,
Que fué añadir yerro a yerro.
Y puesta en planta su infamia,
Con traidores pensamientos
En un vaso cristalino
Echó porción de veneno
En ocasión que se hallaba
Algo enfermo Paradeo,
Y ajeno de esta maldad,
Rosimunda con empeño
De sus cariños le hizo
Que tomara por remedio
Aquella corta bebida
Para su alivio y recreo.
Tomó el inocente el vaso,
Y habiendo bebido medio,
Se conoció atosigado,
Y con ímpetu soberbio
La espada desenvainó

(44) Me lo hacen suponer así, no sólo el final característico que reproduzco más adelante, sino estos versos del comienzo:

«Así con toda atención
Todo viviente esté atento,
Oirán la más rara historia...»

Por otra parte esta literatura «de cordel» popularizada por los ciegos era frecuente entonces mucho más que ahora.

Y poniéndosela al pecho
A Rosimunda, le hizo
Se bebiera el demás resto,
Y de esta suerte los dos
De allí a muy poco murieron.
Supo el rey de Ing[a]laterra
La desgracia, y bien impuesto
Desde el principio hasta el fin,
Porque nada hay encubierto,
Mandó al momento que al paje,
Por agresor del primero,
Le sacasen ambos ojos
Y que matándole luego,
Con los cuerpos de los dos
Rosimunda y Paradeo,
Los arrojasen al campo
Para pasto de los perros;
Y al consejero también,
Por ser noble y ser sujeto,
Mandó que lo degollasen,
Y que a pregón fuera puesto
Su delito, para que
Sirva en el orbe de espejo.
Esto es lo que el mundo ofrece
A cuantos le siguen ciegos,
Pues conforme con él viven,
Así les ofrece el premio.
¡Oh fatuo soberbio hombre,
Que cada instante estás viendo
En el jardín de las letras
De estas flores un sin cuento,
Sin tomar en sus olores
Un párvulo fundamento!
No, no has de tener disculpa
En el juicio venidero,
Pues desprecias los auxilios
Que Dios da cada momento:
El nos conserve en su gracia
Y nos de su santo reino.»

7.—*La tragedia neoclásica: Alfieri.*—No he encontrado durante el siglo XVIII más interpretaciones literarias de la leyenda de Rosamunda, que una tragedia de Víctor Alfieri (45).

Y para eso, por la forma que adopta el argumento, casi pudiera decirse que la *Rosmunda* del ceñudo poeta italiano se separa del cauce general.

(45) *Tragedie*. Florencia. Borghi, 1826. Vol II. (*Collezione portatile di classici italiani*. Vol. XII). En las páginas 139 a 204, la tragedia *Rosmunda*.

Alfieri, en el siglo XVIII, no pudo soportar, seguramente, la estridencia trágica del doble envenenamiento y lo suprimió, pero además excluyó de la acción escénica el banquete de Alboino—ambas cosas evitadas a veces con hábiles subterfugios por sus antecesores en el tema—y lo que es más extraño: el asesinato del rey lombardo que siempre había acaecido en escena.

Al evocar el macabro brindis del banquete se reproduce la consabida frase de las versiones primitivas:

«Empio ei decia «Col padre
Bevi, Rosmunda.»

Y se recuerda igualmente la muerte de Alboino que presenta los caracteres más frecuentes de la leyenda.

Como estos sucesos se consideran anteriores al comienzo de la obra, los personajes tradicionales quedan reducidos a la protagonista, Almachilde y Rosuilda (Albsuinda), y los cinco actos de la tragedia están dedicados a desarrollar acontecimientos de pura invención del autor.

Un nuevo personaje, Ildovaldo, compañero de Almachilde y cómplice suyo en el crimen—dualidad análoga al Paradeo y Almachilde de la leyenda—ama a Rosuilda, hija del rey Alboino. Almachilde casado ya con Rosamunda—en esto se sigue la leyenda—se enamora de Rosuilda, y enterada su mujer, los celos la impulsan a servirse de Ildovaldo—de quien ha sido desdeñada antes—como instrumento de su venganza. Al efecto, le dice a éste, equívocamente, que Almachilde y Rosuilda se aman, e Ildovaldo, ciego de celos también, mata a su amada inocente y se suicida, cumpliéndose así la venganza de Rosamunda. La tragedia termina con estas palabras de su protagonista que, en realidad, dejan el argumento pendiente de una solución:

«Ho il ferro ancor; trema or principia appena
la vendetta, che compiere in te guiso.»

La estructura dramática de la obra está bien trazada, como es corriente en el autor, y la versificación entonada y correcta, si bien llena de estudiados convencionalismos y a veces algo retumbante. No hay coros, pese al precedente acertado de Rucellai.

Como en éste, los caracteres de los personajes, en fuerza de ser cerebrales, toman tal potencia pasional que se acercan a la deshumanización simbólica. Son más bien pasiones sucesivamente en lucha: los celos, la venganza (Rosamunda); el amor, los celos (Ildovaldo), el amor (Almachilde). Buscar mayor complejidad psicológica y humana en los personajes es inútil. Desde que aparecen en escena llevan una pasión única en los labios.

Rosuilda es acaso la figura más sugestiva por su inocencia e ingenuidad que la aislan en aquel desencadenamiento de pasiones sin freno, movidas sin embargo dentro de los cánones emocionales que exigía la tragedia neoclásica.

Para terminar, en el siglo XVIII, no parece que interesó la leyenda de Rosamunda con su barroquismo de espanto, y la única interpretación que hallamos del tema es casi fantástica, y dejando al margen lo esencialmente tradicional, respetado en todas las derivaciones literarias anteriores, total o parcialmente.

8.—*Una interpretación lírica del Romanticismo: Prati.*—Giovanni Prati (1815-1884), el gran poeta italiano del siglo XIX, se prendó también de la leyenda de Rosamunda y compuso una bellísima poesía titulada *La cena d'Alboino* (46).

Basta leer la composición de Prati, sin necesidad de confrontación alguna, para percatarse de que conoció la leyenda por vía histórica—lo revela la fidelidad de detalles coincidente con los cronicones—y sobre ella, tomada a grandes rasgos, realizó su valiosa interpretación lírica.

Comienza el exquisito autor de *Il Delatore* por presentar un cuadro del banquete, movido y deslumbrante:

«Gli orli spumanti divino eletto,
Volan le tazze per il banchetto:
Fumosa oí capi l'ebrezza ascende;
E trema e splende
Di fosca luce l'occhio regale
Come la punta del suo pugnale;
Scoppian le risa, lunghe e feroci
Stribon le voci.
Disser di queste belle contrade
Oppresse e vinte dalle lor spade,
Plausero a questi colli vestiti
Di tante viti...»

Rosamunda, «Rosmunda bella», está sentada a la mesa. El triunfo y la alegría animan los semblantes, cuando:

«(Così nell'ebro furor del vino
Parla Alboino).
Vedete questa che ho qui d'accanto,
Lieta, superba? che mi ama tanto?
La vera gemma quest'è, per Dio.
Del serto mio,
Vuoi tu trapunta d'oro ogni veste?
Trecento all'anno banchetti e feste?
Ricca è l'Italia; ma ricca assai;
Chiedi, ed avrai.
Ma poiché denno questi miei prodi
Nei lor castelli dir le tue lodi,
E notte e giorno render gelose
Fanciulle e spose;

(46) *El Tesoretto della poesia italiana*. Florencia. Barbèra, 1900, (págs. 271-276).

Sien dunque istrutti d'ogni tuo merto.
Che tu sei buona, frate Roberto.
L'ha predicato. Che tu sei casta.

Io'l dico; e basta!

Agil di forme, sottil di piede
Che tu sei bella ciascun lo vede.
Or via, Rosmunda, da'loro un saggio

Del tuo coraggio.—

(E a lei porgendo con un sorriso
Il nudo teschio del padre ucciso):
—Or via, Rosmunda, forte esser devi:

Rosmunda, bevi!

Per me il suo sangue, per te il mio vino;
Bella Rosmunda, questo è destino:
Tu l'hai baciato prima ch'ei mora;

Bacialo ancora.

E tu, spolpato se Cunimondo,
Addio. Tu vieni dall'altro mondo.

Ecco la stella di mia famiglia;

Bacia tua figlia.—...»

Estas y otra sarta de impiedades crueles, casi morbosas, forman el brindis de Alboino, en quien Giovanni Prati infunde un carácter distinto del de otras interpretaciones literarias del tema. No es el hombre feroz de la mayoría de las versiones, ni el bárbaro personaje de Rojas Zorrilla—más que culpable, ignorante de las costumbres del país donde está—sino el tipo de guerrero jactancioso, casi cínico, que humilla a Rosamunda a sabiendas, por puro placer de demostrar que nada teme y es señor de cuanto le rodea, hasta de los sentimientos de sus semejantes.

Si buscamos algo análogo en la literatura de la época, daremos al punto con personajes parecidísimos muy del gusto de entonces. En España, sin ir más allá, nos viene a la memoria el Pirata de Espronceda, y en otro orden de ideas el tipo de don Juan concebido por Zorrilla. Una amarga ironía, de falsa sonrisa, muy romántica, encubre toda la poesía.

¿Se ve en ella realmente maldad, barbarie, o la vanagloria cínica de un soldado ebrio? No creo que, leídos los versos transcritos, ofrezca duda este curioso aspecto dado por Prati a la psicología del rey Alboino.

Rosamunda, herida por la afrenta, y conforme a todas las versiones de la leyenda busca un cómplice: Almachilde, guerrero de las tropas de su marido, y éste es asesinado.

En fin, Prati, concluye su originalísima poesía—cuya belleza métrica está patente— con estos versos donde la ironía anterior se convierte en burla, tal vez grotesca e ineficaz, en fuerza de ser descarnada:

«Se iniqua storia vi racontai,
Quello ch'è storia no cangia mai:
Nel torbid'evo, quando l'Italia
Tu data a balia,

Di casi atroci ne avvener molti:
Ma ai nostri tempi civili e colti,
Spose e mariti, popoli e troni
Son tutti buoni.»

No es difícil presentir a continuación aquellas *terribles* carcajadas silabeadas del Romanticismo que podían escribirse sin miedo a ser infieles ¡Ja!, ¡ja! ¡ja!

Tal es una de las interpretaciones románticas—quizá demasiado romántica a pesar de sus bellezas—de la leyenda de Rosamunda, donde se buscó la sugestión de lo truculento para concluir en un ataque satírico-social, que destruye y no crea, conforme a la ideología de la época.

9.—*La tragedia romántica: Zorrilla*.—Y vamos a tratar de la última derivación literaria de la leyenda de Rosamunda:

La Copa de Marfil, tragedia romántica—«espectáculo trágico», la llamó su autor (47)—que estrenó Zorrilla el día 10 de mayo de 1844, interpretando los protagonistas Bárbara Lamadrid y Carlos Latorre (48).

El ilustre biógrafo de Zorrilla don Narciso Alonso Cortés indicó acertadamente que el antecedente inspirador de *La Copa de Marfil* fué la versión, ya citada, del doctor don Cristóbal Lozano (49).

Pero si Zorrilla conoció la leyenda de Rosamunda a través del *David Perseguido*, se desentendió de aquellos elementos de ella que le parecieron inoportunos, y en cambio inventó cuanto creyó conveniente para desarrollar la acción en tres partes o actos cuya disposición y estructura nada deja que desear al más exigente. Hasta el punto de que me parece, ésta, una de las obras más meditadas y de técnica más firme que salieron de la pluma del poeta vallisoletano.

Prescindió el autor de *Don Juan Tenorio* como todos los dramaturgos—salvo Rojas Zorrilla—, del doble envenenamiento que da lugar al desenlace. Cambió el nombre de algún personaje—Alsuinda vino a llamarse Brenilda—. Y varió y alteró el argumento con tal acierto, que se revela en ello su espléndida fantasía y su delicadísima sensibilidad de poeta dramático.

Comienza el primer acto en la antecámara real, a donde llegan apagados rumores del banquete. Brenilda—hija de Alboino conforme a la leyenda, pero secretamente—contempla el festín por una puerta. En un breve monólogo se lamenta de no poder llamar padre, en público, al Rey Alboino y expresa su amor por Rodimiro—personaje creado por Zorrilla—guerrero y compañero del rey lombardo. Rosmunda (Rosamunda), que también ama a Rodimiro ocultamente, entra en la antecámara a punto de oír

(47) Zorrilla: *Obras completas*. Madrid. Delgado, 1905. Tomo cuarto. Dramas, (páginas 111-149).

(48) Alonso Cortés: *Zorrilla. Su vida y sus obras*. Valladolid, 1916-1920, 3 tomos. (Tomo I, págs. 442 y sigs.).

(49) Ob. y lug. citis.

que Brenilda le adora. En la escena que sigue trasciende al público la perversidad de Rosmunda—luchando con el amor y los celos—perseguidora implacable de Brenilda, y la opinión contraria del Rey a que se una ésta con Rodimiro. Rosmunda desesperada exclama:

«Le ama... ¡y cuánto! ¡Oh furor! ¡Y torpe acaso,
en mi alma la dejé que penetrase,
dándola un arma contra mí!... No importa.
Yo sabré para siempre separarles,
yo haré que entre los dos un muro inmenso,
inaccesible a entrambos se levante.»

Interrumpe la escena la llegada de Alboino jactándose del triunfo que ha logrado sobre los romanos. En él reúne Zorrilla hábilmente la brutal crueldad de la leyenda con el cinismo que le infundió Prati, derivado no de éste, sino de la época. El rey ha estado espiondo durante el banquete la actitud de Brenilda y Rodimiro y conmina al guerrero para que abandone sus propósitos. Le agravia y le arroja de su corte olvidando la gratitud que debía a sus buenos servicios.

ALBOINO.

Rodimiro

basta de arengas ya: tu has provocado
mi lengua, y la solté: si te ha ofendido,
súfrelo; tu Rey soy, tu mi vasallo:
y cuanto a ella que comprendas basta
que para tuya no nació. Bebamos.

RODIMIRO.

Entonces dame de tornar a Hungría
licencia.

ALBOINO.

No haces falta en mis Estados.
cuando te plazca, vuélvete.

La intervención de Rosmunda desagrada a Alboino y le sugiere la idea de afrentarla sobreviniendo el famoso brindis que Zorrilla rodea de un misterio escarecedor y trágico:

ROSMUNDA.

Alboino.

considera, señor, que largos años
te sirvió con honor; que fué tu amigo,
y si osó contrariarte, sabrá manso
olvidar ese amor.

RODIMIRO.

Nunca.

ALBOINO.

Rosmunda,

¿tu también (lo sospecho) te has pagado
de su hermosura juvenil? ¿Que parta,
por no volverle a ver sientes acaso?

ROSMUNDA.

¡Alboino!

ALBOINO.

Rosmunda, te conozco;
mas con ventajas tus traiciones pago,
y por muchas que me hagas, ya te llevo
una bien extremada de adelanto.

Mas ¿qué digo? perdona las bravatas
de unos celos imbéciles. Bebamos.
Toma, Bucilio; Rodimiro, toma,
y necias disensiones apartando
tu aquí en mi copa de marfil, Rosmunda,
conmigo beberás. Ya sabes que hago
de esta copa alta estima, y que con ella
concluyo siempre mi festín diario,
y en la corte, en la caza, en la campaña,
siempre me sirvo de ella.

ROSMUNDA. Lo he notado.

ALBOINO. Hondo misterio en su labrada taza
consignó mi poder, y ha tiempo largo
que mis labios no más llegan a ella.
De mi injusto rigor en desagravio,
hoy te la ofrezco; «bebe, pues, Rosmunda,
que con tu padre bebes.»

ROSMUNDA. ¿Eh? No alcanzo
lo que me dices. ¿Con mi padre bebo?

ALBOINO. Con su memoria, sí. De un sorbo acábalo.

ROSMUNDA. Sea.

ALBOINO. Así trato a los que mucho estimo.

ROSMUNDA. Gracias.

ALBOINO. ¡Ja, ja, ja, ja! Señores, vámonos.

En la escena siguiente Rosmunda confiesa a Rodimiro que le ama, en un diálogo admirable de soltura y versificación, escrito, sin duda, de un tirón, como solía Zorrilla en su mejores pasajes.

Rodimiro, que ama a Brenilda, la desprecia, y como Rosmunda, herida vivamente en su orgullo, le amenaza de muerte, él acaba revelándola el terrible secreto de la copa de marfil:

ROSMUNDA. «...y piénsalo despacio,
que yo te necesito amante o muerto,
y si no cedés al amor, te mato.

RODIMIRO. Moriremos los dos.

ROSMUNDA. ¿Tu me amenazas?

RODIMIRO. Sí; fías en ti misma demasiado,
y esperas de Alboino lo que juzgo
que ya no lograrás.

ROSMUNDA. ¿Pienzas acaso
que quien me debe la corona...

RODIMIRO. Pienso
que hay dos hombres en él, distintos ambos:
el marido y el Rey; y éste, del trono
que le usurpó a tu padre asegurado,
cuando pueda saldrá de ti el marido
que bebe en esa copa.

- ROSMUNDA. Habla más claro.
¿Qué me quieres decir? ¿Tu en esa copa
conoces el misterio consignado?
- RODIMIRO. Sí; y no esperé arrojarle de mi pecho
en tu cámara misma revelándolo;
pero ya que me dices «ama o muere»,
oye, Rosmunda, y tiembla contemplando,
qué es lo que puedes esperar del hombre
con quien casada estás»
- «No sabes
la muerte de tu padre el Rey Comundo.
- ROSMUNDA. Sí, la supe después: el miserable,
no pudiendo sufrir verse vencido,
expiró en Lombardía...»
- RODIMIRO. «Tu, Rosmunda,
si que deliras, tu: siempre callarte
quise por compasión este misterio,
mas pues tu misma le provocas, sábelo:
no tienes un amigo, sus cabezas
rodaron una a una, y execrable
venganza de tu padre al fin tomando,
el mismo le mató.
- ROSMUNDA. ¡Mientes!
- RODIMIRO. Su sangre
dió a sus caballos a beber; y mira:
¿ves esa copa que precioso engarce
de oro circunda?
- ROSMUNDA. Si
- RODIMIRO. De ella se sirve
desde tu misma boda, a todas partes
la lleva.
- ROSMUNDA. Si; concluye.
- RODIMIRO. Y, ¿no has oído,
Rosmunda, las palabras infernales
con que te la brindó? «Bebe, Rosmunda,
que con tu padre bebes.» Pues bien, sabe
lo que aquellas palabras significan,
y tu esperanza de una vez acabe:
esa ancha copa que marfil parece
no es más que el hueco cráneo de un cadáver.
- ROSMUNDA. ¡Que horror!
- RODIMIRO. ¿No has comprendido todavía
cuyo es, Rosmunda?
- ROSMUNDA. No.
- RODIMIRO. Fué tu padre...
- ROSMUNDA. ¡Ah!»
- Horrorizada Rosamunda promete vengarse:
- RODIMIRO. «Vana ilusión; es tarde.

ROSMUNDA.

Rodimiro,

mientras vive Rosmunda, nunca es tarde.»

En el acto segundo Rosmunda expresa, durante la primera escena, su dolor y su deseo de venganza. Aparece Alboino, y su mujer, para llegar a la evidencia de lo que sabe, intenta que le diga dónde yace el rey Comundo (Cunimundo) y aun llega a insinuarle un posible levantamiento del pueblo. Alboino la amenaza de muerte si vuelve a recordárselo y anuncia que matará a Rodimiro porque ha seducido a Brenilda, «el único sér que ama en la tierra».

Encerrados, al fin, Rodimiro y Rosmunda en una cámara, planean la sublevación del pueblo contra Alboino. La reina logra escaparse para ponerse de acuerdo con los guerreros fieles a Rodimiro. Mientras, llega Brenilda que habla a éste:

RODIMIRO.

«¡Brenilda mía,

tú eres el aire con que yo respiro,
tú eres la estrella que mis pasos guía,
tú la felicidad por quien deliro:
tu vista es para mí la luz del día;
será tu nombre mi postrer suspiro,
mi anhelo amarte, mi temor perderte,
tu amor mi ser, tu desamor mi muerte!

BRENILDA.

Calla, que tus palabras me fascinan
y en mis oídos resonar no deben.»

Brenilda, aunque le ama, le ruega desistir de ese amor imposible por la oposición de Alboino:

RODIRIMO.

«¿Condena nuestro amor?

BRENILDA.

Sí.

RODIMIRO.

Y ¿su tirano

imperio no huirás?

BRENILDA.

No...; es un misterio...

RODIMIRO.

Sepa yo al menos su fatal arcano.

BRENILDA.

Es inútil.

RODIMIRO.

¿Por qué?

BRENILDA.

Porque sería

convencerte no más del muro inmenso
que nos divide.»

Al regresar Rosmunda obliga a Brenilda que se retire, y para vengarse de los desdenes de Rodimiro le hace creer que su amada es la concubina de Alboino, explicándole así, equívocamente, el amor que se tienen. Aún hace Rosmunda un último intento para atraerse a Rodimiro, que sólo accede a ayudarla en su venganza, y exclama:

ROSMUNDA.

(*Aparte*). ¿Tu lo quieres? Pues bien llegó mi hora
hoy para todos por igual funesta
mi venganza será. Ve, pues, ahora
lo que el desprecio de Rosmunda cuesta.

ROSMUNDA. Pues mas caro que tu mis iras pagas,
va a pagar el desprecio que me muestra;
y siento, por quien soy, que mi venganza
ver, Alboino, hasta su fin no puedas,
porque tal es, que la creyeras tuya
viéndola tan medida y tan completa.

Efectivamente, por su traición, los guerreros lombardos, incluso Rodimiro serán esclavos de Roma, y cuando entra Brenilda en la cámara le muestra a su padre muerto, descubriéndose la calumnia de Rosmunda. No puedo por menos de copiar aquí el magnífico final de la obra que llega a superar toda la tensión trágica de las escenas anteriores:

BRENILDA. ¡Padre mío!
 RODIMIRO. (*Horrorizado*). ¡Ah! ¿Su padre?
 ROSMUNDA. ¡Es Alboino;
 y tú, que a mi furor le has entregado
 dentro de este aposento, su asesino!
 RODIMIRO. ¡Miente, Brenilda, miente! ¡Oh! Nunca creas
 que en su sangre real teñí mis manos.
 BRENILDA. ¡Apártate de mí!... ¡Oh! ¡Maldito seas!
 RODIMIRO. (*A Rosmunda, dirigiéndose a ella en actitud
 amenazadora*).
 ¡Ah! ¡Entiendo toda tu maldad!
 ROSMUNDA. Romanos,
 vuestro esclavo tomad. (*Los romanos le sujetan*).
 RODIMIRO. ¿Yo esclavo?
 ROSMUNDA. Ahora,
 mide hasta dónde mi rencor alcanza.
 RODIMIRO. Toda su sangre sobre tí, traidora!
 ROSMUNDA. Toda la necesita mi venganza
 gota a gota sorber. Ve, pues; implora
 al cielo, si en el crees; y cuando presta
 tu alma a partir, del corazón se exhale,
 ¡dile a ese corazón que me detesta
 lo que el cariño de Rosmunda vale,
 lo que el desprecio de Rosmunda cuesta!

Esta es, en resumen, la creación de Zorrilla. Tan personal, tan cuidada en conjunto y en detalles, que supera en armonía dramática y en belleza poética a las demás obras de que he tratado. Justo es decirlo. El gran poeta romántico sobrepasó indiscutiblemente a quienes le precedieron en la dramatización de la leyenda de Rosamunda, incluso a Rucellai, cuyos aciertos con ser muchos no llegan a producir un conjunto tan completo de poesía y técnica teatral como el que apenas si he podido reflejar en el breve esbozo crítico que antecede.

Ya se ha dicho que Lozano fué quien le sugirió el argumento. Su única fuente literaria (50), pero su inspiración y su sensibilidad llevaron a

(50) Entrambasaguas: *El Doctor Don Cristóbal Lozano*, pág. 34.

Zorrilla a curiosas coincidencias y a innovaciones interesantes que creo de importancia señalar.

Excluyendo, de intento, las alteraciones de la leyenda, que responden como en otros casos a exigencias de técnica dramática, encontramos semejanzas notabilísimas entre *La Copa de Marfil* y *Morir pensando matar*, de Rojas Zorrilla, en el carácter de Rodimiro, que parece una fusión de los personajes Flavio y Leoncio. Nótese además la circunstancia del amor de Flavio por Albuinda y de Rodimiro por Brenilda que presentan aspectos semejantes aun cuando tengan bien distinto desenlace.

Con la tragedia *Rosmunda*, de Alfieri, existe también analogía psicológica entre Rodimiro e Ildovaldo, guerrero y compañero de Alboino y enamorado también, como el personaje de Zorrilla, de su hija Rosuilda, la Brenilda del dramaturgo italiano. El fin vengativo de Rosamunda respecto a ellos coincide también.

Pero, a no dudar, se trata de simples semejanzas casuales, curiosas para poder apreciar un paralelismo de soluciones dramáticas y no un caso de imitación, pues no es probable que leyera Zorrilla *Morir pensando matar*, de Rojas, impresa sólo en rarísimas ediciones, o la *Rosmunda* de Alfieri, poco o nada difundida en España.

En cambio, el carácter de la protagonista es una innovación valiosa y una extraordinaria creación. Realizó aquí Zorrilla algo de lo que logró en la figura de don Juan: que fuera la más representativa de todas las creadas (51).

Lo mismo en la sombría reina parecen unirse—solamente por admirable intuición del autor— los sentimientos de todas las Rosamundas anteriores, que se condensan en tres pasiones dominantes cuya sucesión define los tres momentos principales de la tragedia: los celos—el amor apenas si es en ella más que esto—el odio—centro del argumento—y la venganza que acaba por dominar a todos los demás.

Y no son solo estos los méritos de la obra de Zorrilla, sino su espontánea y facilísima versificación, «en robusto romance» casi toda y correcta siempre; el diálogo, que no puede ser más natural ni movido; el armónico desarrollo de la acción y la acertada división de sus actos; el valor expresivo que se da a cada personaje, aun a los más secundarios—Bucilio, por ejemplo, cuya breve intervención en el primer acto sirve de relieve a la figura de Alboino—y sobre todo el arte con que se han aprovechado en conjunto y en detalle cuantos recursos escénicos fué posible aportar, dentro de una sobriedad sin igual: el brindis de Alboino, la aparición de su cadáver ante los ojos de su hija, el final brillantísimo de la obra, etc...

Sin embargo, a pesar de todas las bellezas de *La Copa de Marfil*, dice

(51) Véase el sutil estudio de don Gregorio Marañón: *Notas para la biología de don Juan* (*Revista de Occidente*, tomo III (Enero-Marzo de 1924), págs. 38 y siguientes especialmente), donde se afirma, con razón, que el Tenorio de Zorrilla es «el más repleto de substancia donjuanesca.»

el señor Alonso Cortés, en su excelente estudio de Zorrilla (52) «que fué acogida por el público con cierta severidad», y que «la crítica también se mostró dura». Esta señaló los defectos de la tragedia, y véase con que poca justicia.

Don Antonio Ferrer del Río, esclavo de convencionalismos, más que crítico sereno en este caso, se dejó llevar por lo que jamás debe guiar a un crítico: la opinión del vulgo, y además de afirmar rotundamente que «*La Copa de Marfil* no gustó»—como si esto pudiera darla o quitarla méritos—tachó su argumento de «horrible y repugnante» (53), lo cual no era para acusar de ello a Zorrilla teniendo tantos precedentes literarios. Es inexplicable que Ferrer del Río no conociese alguno, y sobre todo la existencia de la leyenda reproducida en obras tan populares como la *Silva de varia lección*, de Mexía, por ejemplo.

El resto de los críticos, que no eran Larra precisamente, o guardaron silencio u opinaron de modo tan romo, poco más o menos. Solamente el *Dómine Lucas*, hizo este juicio comprensivo y acertado de *La Copa de Marfil*:

«Esta es, sin duda ninguna, la obra más acabada del señor Zorrilla. La versificación de este lozano poeta es siempre encantadora; pero en la *Copa de Marfil* se ha excedido a sí mismo, con intención acaso de querer trazar lo que los franceses llaman su *chef d'oeuvre* (su obra maestra). Esta tragedia es de la escuela de Crebillón. Los caracteres están desarrollados con admirable habilidad, y el argumento, encerrado en los rigurosos principios aristotélicos, no por eso deja de ser interesante y sublime, si bien espontáneamente trágica. Si en la escuela romántica ha descollado Zorrilla como el Víctor Hugo de España, su *Copa de Marfil* nos ha convencido de que puede muy bien en el género clásico llegar a la altura de Corneille y Racine. Compadecemos a los que han censurado *La Copa de Marfil* como producción indigna de alternar con las del mismo autor. La ejecución ha sido brillante» (54).

Tal vez algo de lo que aquí se dice se propuso Zorrilla, y el tiempo le dará la razón algún día. Después de él que yo sepa, a nadie más ha tentado la leyenda de Rosamunda para argumento de una obra literaria.

Y es muy posible que tarde mucho en resurgir, porque perdió la mejor ocasión con el teatro simbólico novecentista (D'Annunzio, Maeterlinck, Grau, Goy de Silva, etc...) que hubiera podido darle una interpretación técnica distinta y realizar una nueva creación.

III.—LAS OTRAS LEYENDAS DE ROSAMUNDA

Quedaría este trabajo todavía más incompleto de lo que por mi incompetencia resultará, si no procurara aclarar aquí una cuestión relacionada muy de cerca con su contenido.

(52) Tomo y págs. citos.

(53) *El Laberinto*, (16 de Mayo de 1844).

(54) Alonso Cortés: Ob. y lug. citos.

Muchas veces se ha confundido con la leyenda de que vengo tratando, una que se refiere a los amores del rey de Inglaterra Enrique Plantagenet y su favorita Rosmunda hija del Conde de Clifford (55). Nada tiene que ver con ella, sin embargo, aun cuando también haya dado lugar a alguna obra literaria de interés.

Lo curioso es que Cervantes sacara a relucir en sus *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (56) a esta Rosmunda inglesa, en vez de acordarse de la reina de los lombardos—ya popular en España como se ha visto—aun cuando a los efectos que perseguía fuera lo mismo. He aquí cómo aprovechó el autor del *Quijote* el nombre de la protagonista de la leyenda para lucir un rasgo de conceptismo:

¡«Oh Rosamunda, o por mejor decir, rosa inmunda, porque munda ni lo fuiste, ni lo eres, ni lo serás en tu vida, si vivieres más años que los mismos tiempos; y así no me maravilla de que te parezca mal la honestidad ni el buen recato a que están obligadas las honradas doncellas.

Sabed, señores (mirando a todos los circunstantes, prosiguió), que esta mujer que aquí véis atada como loca y libre como atrevida, es aquella famosa Rosamunda, dama que ha sido, concubina y amiga del rey de Inglaterra, de cuyas impúdicas costumbres hay largas historias y longuísimas memorias entre todas las gentes del mundo: esta mandó al rey, y por añadidura a todo el reino; puso leyes, quitó leyes, levantó caídos viciosos, y derribó levantados virtuosos; cumplió sus gustos tan torpe como públicamente, en menoscabo de la autoridad del rey, y en muestra de sus torpes apetitos: que fueron tantas las muestras y tan torpes y tantos sus atrevimientos, que rompiendo los lazos de diamante y las redes de bronce con que tenía ligado el corazón del rey, le movieron a apartarla de sí, y a menospreciarla en el mismo grado que la había tenido en precio.»

Y es que en Cervantes es frecuente hallar el conocimiento de lo recóndito frente a lo popular o lo desvirtuado por el vulgo.

Sobre la leyenda inglesa escribió José Addison su ópera *Rosamond*, dedicada a la famosa duquesa de Molborough (57), y con música de Tomás Clayton, se estrenó en el teatro Drury Lane de Londres el 4 de marzo de 1707.

Más tarde, Tomás Agustín Arne compuso otra partitura para esta obra y con ella se volvió a estrenar en la misma ciudad el 7 de marzo de 1733 en el teatro Hay Market.

(55) Yo mismo cometí este error—no me duelen prendas—en mi trabajo sobre Lozano, ya aludido, a causa de utilizar algunos datos de obras autorizadas, que no comprobé directamente.

(56) Cap. XIV. (Ed. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo I, pág. 579).

(57) *Miscellaneous works in verse and prose of the Late Right Honourable Joseph Addison, Esq* in three volumes. Consisting of such as were never before Printed in twelves. Wit some Account of the Life and writings of the Author. By Mr. Tickell. Londres. Touzon y Draper, 1746. En el tomo 1.º, págs. 87 a 137, figura «Rosamond an opera inscribed to her Grace the Dutchess of Marlborough.»

Y don Antonio Gil y Zárate escribió con igual argumento su drama *Rosmunda* (58), que sigue la obra de Addison muy de cerca.

Finalmente, se está representando actualmente con gran éxito, en el Teatro Español, de Madrid, y por la compañía Xirgu-Borrás, un magnífico drama romántico de Joaquín Dicenta, hijo, titulado *Leonor de Aquitania*, cuyo argumento refleja, en parte, los amores de Enrique II y Rosmunda, con espléndida versificación.

Una tercera leyenda, cuya protagonista lleva el mismo nombre, pero que desde luego no puede identificarse con las anteriores, debe de ser la que sirvió a la escritora austriaca Guillermina Cristina de Crezy, para componer su comedia romántica *Rosamunda, Princesa de Chipre*, ópera luego con música de Franz Schubert (Op. núm. 16), estrenada en el teatro Amder-Wien, el 20 de diciembre de 1823, y considerada por algunos como la obra maestra del pequeño Beethoven.

La conocida obertura del mismo autor, llamada también *Rosmunda* (Op. núm. 26), y bellísima por su originalidad y su factura exquisita, no forma parte de la obra anterior, sino que en un principio fué escrita para *El Arpa Mágica*, melodrama estrenado el 19 de agosto de 1820.

Y con lo dicho termino provisionalmente esta iniciación al estudio de la leyenda de Rosamunda, cuyo interés creo haber demostrado.

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS

(58) *Rosmunda*, drama en cuatro actos. Madrid, 1839. 100 págs. (Colección «Galería Dramática»).

WIE JOHANNES FASTENRATH DEN DON JUAN TENORIO UEBERSETZTE

I.

Der am 3. Mai 1839 geborene und am 17. März 1908 gestorbene Publizist, Schoengeist und Maezen Johannes Fastenrath hat mit Erfolg versucht, in der von ihm gegründeten Koelner literarischen Gesellschaft und in den aus ihr erwachsenen Koelner Blumenspielen dem Geistesleben der romanischen Nationen eine volkstuemliche Pflegestaette in Deutschland zu bereiten (1). Seine besondere Vorliebe innerhalb des Kulturkreises der Romania aber gehoerte dem Land und Volk von Spanien, und es wurde ihm im Laufe der Jahre immer mehr zur eigentlichen und ausschliesslichen Lebensaufgabe, deutsch-spanische Verstaendigung jeglicher Art anzubahnen und zu pflegen. Den von dem begeisterten Hispanophilen und emsigen Cid-Philologen Victor Amadeus Huber († 1869) mit Bezug auf spanisch-deutsche Gemeinsamkeiten und Gemeinschaftsinteressen immer wieder betonten Wahlspruch und Sammelruf «Somos hermanos» erkor sich auch Fastenrath zum Leitstern schriftstellerischer, gesellschaftlicher, maezenatischer und zuweilen sogar sozial-charitativer Betaetigung. Was davon heute noch einigermassen Wert und Bedeutung hat, verlief seinerzeit in zweifacher Richtung: den Spaniern versuchte Fastenrath einen Begriff von deutscher Geschichte und Wesensart zu vermitteln, indem er ihnen in seinem zuletzt auf 15 Baende angewachsenen Sammelwerk «La Walhalla y las glorias de Alemania» eine Reihe von Lebensbildern hervorragender deutscher Maenner und Frauen vorfuehrte; den Deutschen trachtete er die Werke spanischer Dichter neuerer Zeit durch Uebersetzungen, Biographien und literarhistorische Einfuehrungen bekannt und vertraut zu machen, waehrend er gleichzeitig und nebenher in den mehr auf volkstuemliche und unterhaltende Propaganda abzielenden Lesebuechern mit den wunderlich metaphorischen

(1) Über Fastenraths Leben und Streben orientiert am besten die gründliche, sehr gesund urteilende, alle Ubertreibungen auf das richtige Mass zurückführende Arbeit von Fritz Lejeune, «Die deutsch spanischen Freundschaftsbestrebungen von Johannes Fastenrath, Greifswald 1917.» Sie wird ergänzt durch den freilich ein wenig zu panegyrischen Gedächtnisaufsatz von H. I. Ohrem, «Johannes Fastenrath und seine spanischen Freunde», Spanien, Zeitschrift für Auslandskunde, Band 1, Hamburg 1919, pag. 212. Der Verfasser, einer der wenigen noch Überlebenden aus dem Kreise um Fastenrath, war 20 Jahre lang in freundschaftlichem Verkehr mit ihm gestanden.

Titeln (2) eine Einfuehrung in spanische Geschichte, Sage, Sitte und kulturelle Eigenart zu geben sich bemuehte.

Die Reihe der von Fastenrath in Einzelwerken uebersetzten spanischen Dichter ist so bunt und planlos wie sie nur sein kann, denn der koelnische Literat bevorzugte bei seinen Verdeutschungen nicht das, was dieser Bemuehung um seiner selbst willen wert gewesen waere, sondern vor allem das, was von seinen spanischen Freunden stammte. Damit gab er zwar seiner Hispanophilie eine besondere, persoenliche und private Note, aber er schmaelerte zugleich den wirklichen, das heisst den inneren Wert und Erfolg seiner gewiss edlen und loeblichen Bestrebungen. Nun versteht man auch, warum diese fastenrathschen Uebertragungen neben reichlich viel Mittelmaessigem nur zwei echte Meisterwerke in sich schliessen: den Roman «Pepita Jiménez» von Juan Valera und das Drama «Don Juan Tenorio» von José Zorrilla. Wir beschaeftigen uns hier ausschliesslich mit der letztgenannten dieser beiden Dichtungen, und das Ziel unserer Darlegung wird gewissermassen eine Ehrenrettung des Don José Zorrilla sein. Sie soll in dem Nachweis bestehen, dass Fastenrath das spanische Original in vielen wesentlichen Zuegen abgeschwaecht und verwaessert, vor allem aber enthispanisiert hat, und dass man sehr im Irrtum waere, wollte man glauben, den Don Juan Tenorio des grossen spanischen Romantikers zu kennen, wenn man den Don Juan Tenorio des Johannes Fastenrath gelesen hat.

Die in teils gereimten, teils nach Art der spanischen Romanze assonierenden Versen vollzogene Verdeutschung erschien im Fruehling 1898 im Verlag von Carl Reissner zu Dresden und Leipzig. Ihr etwas umstaendlicher Titel lautet: «Den Buehnen gegenueber Manuskript. Don Juan Tenorio. Religioes-phantastisches Drama in zwei Abteilungen von Don José Zorrilla. Verdeutscht und mit einem Vorwort ueber die Don Juan Sage versehen von Johannes Fastenrath.» Schon am 27. Oktober 1898 brachte Zuerich die Erstauffuehrung heraus. Es folgten in laengeren oder kuerzeren Abstaenden die Buehnen von Koeln, Prag, Muenchen, Strassburg und Dresden, waehrend man sich in Bonn mit einer mehrfach wiederholten oeffentlichen Rezi-tation durch eine Vortragskuenstlerin begnuegte (3). In der Beurteilung der Uebersetzung durch die Presse und die Gelehrtenwelt ueberwogen, wie man aus Kapitel 5 der Untersuchung von Lejeune ersehen kann, bei weitem das Lob und die Bewunderung. Von der etwas zurueckhaltenden Benotung «hecha con esmero» durch Farinelli (4) bis zu den schmeichelhaften Befun-

(2) Spanischer Romanzenstrauss (1867), Klänge aus Andalusien (1867), Wunder Sevillas (1869), Hesperische Blüten (1869), Immortellen aus Toledo (1869), Granadinsche Elegien (1883).

(3) Lejeune, pag. 116, Ohrem, pag. 217. Fastenrath selbst berichtet über einzelne dieser Auffuehrungen in «Walhalla», Band 13, pag. 313-327.

(4) «Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir», in: Homenaje a Menéndez y Pelayo, Madrid 1899, Band 1, pag. 205. Später wiederholt in: Ensayos y discursos, Rom 1925, Band 2, pag. 655. Von Lejeune nicht angeführt.

den «admirable y espléndidamente traducido» des Dichters Juan Valera (5) und «eine vortreffliche Verdeutschung» des Doktoranden Hans Heckel (6) sowie der an Verruecktheit grenzenden Lobhudelei eines zu seinem Glueck anonym gebliebenen deutschen Gelegenheitsdichters (7) wurden alle Sprissel der Stufenleiter beifaelliger Zustimmung erklettert. Nur der nuechterne und unbestechliche A. L. Stiefel (8) hatte den Mut, von «holperichten deutschen Versen» zu reden. Lejeune selbst, der diese Dinge vom Standpunkt des Litararhistorikes aus abschliessend zusammenfasst, gibt seinem Urteil, ohne es freilich naeher zu begruenden, den folgenden vorsichtig und nachsichtig vermittelnden Wortlaut (9): «Ist auch Fastenraths Verdeutschung nicht als unuebertrefflich hinzustellen, so hat sie doch gute Dienste geleistet und wird erst entbehrlich, wenn eine bessere sie ersetzen kann.» Wir unterschreiben diese summarische Kritik im grossen und ganzen und nehmen davon lediglich den Satz aus, sie habe «gute Dienste geleistet.» Dass Fastenrath mit seinem «Don Juan Tenorio» ganz im Gegenteil dem spanischen Dichter und den deutschen Lesern einen schlechten Dienst erwiesen hat, gerade das wollen wir im Folgenden an einer Reihe von Beispielen und Belegen nachzuweisen versuchen.

2.

Stellen wir ohne Umschweife den am schwersten wiegenden Vorwurf allen uebrigen voran: Fastenrath hat das Charakterbild des Don Juan in wesentlichen Zuegen entstellt und verzerrt, was nicht nur der Treuhaenderpflicht des Uebersetzers zuwiderlaeuft, sondern auch fuer das in der fremden Sprache neuerstehende dichterische Kunstwerk, wenn man es fuer sich betrachtet, eine Wertminderung bedeutet. Die Figur des Tenorio, so wie Zorrilla sie darstellt, ist trotz aller Gegensaetze und scheinbaren Ungereimtheiten ein durchaus einheitliches, in sich geschlossenes, menschlich begreifliches und darum lebenswahres Gebilde. Denn die vorgeblichen Widersprueche erwachsen immer nur aus dem Konflikt zwischen der angeborenen, tief in der Seele wurzelnden Glaeubigkeit und dem angelebten, den Kern wie eine zaehe Schale ueberkrustenden Skeptizismus. Was unter und ueber diesem Zwiespalt an Don Juan sichtbar und fuehlbar wird, der schrofte Hochmut, die uebersteigerte Tollkuehnheit, der abnorme und polygam gerichtete Sexualtrieb, die eitle Selbstueberschaetzung, die abschreckende Gewissenlosigkeit, daneben die Empfaenglichkeit fuer zarte Gefuehle, die edelmuetige Freigebigkeit, der echte Adelsstolz dieses gigantischen Abenteurers, der alles

(5) Lejeune, pag. 118.

(6) Das Don Juan—Problem in der modernen Dichtung, Stuttgart 1915, pag. 62. Von Lejeune nicht angeführt.

(7) Lejeune, pag. 119-120.

(8) Jahresberichte über die Fortschritte der romanischen Philologie, Band 5 (1901) pag. 435 der zweiten Haelfte.

(9) Lejeune, pag. 121.

war, nur kein Feigling und kein Verraeter, das ist von einer charakterologischen Geschlossenheit und Folgerichtigkeit, die weder in Einzelheiten noch im Gesamtbild den geringsten Anlass zu Mäckeleyen oder Korrekturen bietet (10). Fastenrath nun, der den Wortlaut des Originals nur äusserlich abhorcht und dabei taub gegen dessen innere Toene und Schwingungen bleibt, hat diese gerade Linie willkuerlich gebrochen und den Charakter des Tenorio nicht nur dem Original gegenüber erheblich abgeschwaecht, sondern auch als Eigenfigur klaeglich verzerrt. Im Einzelnen und fuer sich betrachtet sind seine Verschiebungen, Divergenzen und Brechungen vielleicht nur Kleinigkeiten; aber summiert und in Zusammenschau gebracht, gewinnen sie die Bedeutung einer Neuschöpfung, die in diesem Falle einer Faelschung gleichkommt. Gehen wir an die Beweise.

Don Juan ist reizbar und rasch aufbrausend. Sein Diener und Vertrauter warnt darum (I, 1) den geschwaetzigen und ueberlauten Schenkwirt:

Chist, habla un poco más bajo,
que mi señor se impacienta
pronto.

Bei Fastenrath ist es nicht halb so schlimm. Hier zuegelt der Warner den plappernden Kumpan mit dem wesentlich gedaempften Einwurf:

Stille, sei auf deiner Hut,
denn mein Herr will nicht, dass Leute
allzulaut (sich unterhalten).

Das Original sagt eindeutig etwas ueber die Veranlagung des Tenorio aus. Der Uebersetzer beschraenkt sich auf den Hinweis, dass es Don Juan nicht genehm sei, wenn in seiner Gegenwart laute Gespraechе gefuehrt wuerden. Eine gelegentliche Zwischenbemerkung tritt an die Stelle der unterdrueckten Charakterisierung.

Als Tenorio bald darauf vom Schenkwirt wissen will, ob sein Rival und Wettpartner schon eingetroffen sei, fragt er ihn kurz und buendig;

Y dime: ¿Don Luis Mejía
ha venido hoy?

Diese herrische Kuerze und distanzierte Sachlichkeit erweicht sich bei Fastenrath zu konziliant vertraulicher Umstaendlichkeit:

Ich haette gern
Von Luis Mejía Kunde.
Ist er nicht schon hier zur Stunde?

(10) Diese Auffassung vertritt auch der beste Zorrilla-Kenner der Gegenwart, Narciso Alonso Cortés: «Don Juan, dígame lo que se quiera, es un carácter lógico y consecuente.» (José Zorrilla, su vida y sus obras, Valladolid 1916-20, Band 1, pag. 429).

Da der Wirt statt knapper Antwort sich in ein nachdenkliches Selbstgespräch verliert, fährt Don Juan fluchend dazwischen und ruft ihn zur Sache:

¡Pardiez!

¿Acabarás con tu cuento?

Bei Fastenrath geht das ohne Flueche und ohne Heftigkeit, sehr viel milder und gedaempfter vor sich. Waehrend der spanische Don Juan auf kurzer rascher Auskunft besteht und das besinnliche Gemurmeln des Wirtes veraechtlich als «cuento» bezeichnet, will hingegen der deutsche ein «Geschichtchen» hoeren, auf das er voll ungeduldiger Neugier wartet:

Don Juan: Was bleibst du solang mir schuldig
dein Geschichtchen?

Buttarelli: Wollt vergeben,
Herr, ich dachte nach soeben.

Don Juan: Schnell, denn ich werd ungeduldig.

Dieser deutsche Don Juan ist also ein sehr guetiger, hoefflicher und gespraechiger Herr.

Die despotische Selbstherrlichkeit des spanischen Don Juan aeussert sich in scharfen, militaerisch knappen Befehlen. Ihre zielbewusste Schroffheit geht soweit, dass das Objekt des Auftrages den Vollzieher geradezu verdraengen kann. Den auffordernden Imperativ ersetzt das die Tatsache des vollzogenen Befehls gleichsam vorwegnehmende Futur. Die keinen Widerspruch und kein Zoegern duldende Knappheit verschmaecht sogar das Verbum. Man besehe sich in diesem Sinne des naeheren die prachtvoll charakterisierende erste Szene des ersten Aufzuges, in der Tenorio seinen Diener darueber instruiert, wie er das Stelldichein mit Doña Inés in die Wege zu leiten hat:

Don Juan: Este pliego
irá dentro del horario,
en que reza doña Inés,
a sus manos a parar.

Ciutti: ¿Hay respuesta que aguardar?

Don Juan: Del diablo con guardapiés
que la asiste, de su dueña,
que mis intenciones sabe,
recogerás una llave,
una hora y una seña,
y más ligero que el viento
aquí otra vez.

Hierzu vergleiche man dann das ausfuehrliche Gerede bei Fastenrath, wo Tenorio viel eher eine mit erhobenem Zeigefinger vorgebrachte vaeterli-

che Mahnung und eine behaebige, auf den Ton des «und so weiter» gestimmte Schilderung, als ein barsches Kommando gibt:

Don Juan: Nun sei gewaertig
des Befehls. Stell schlau es an,
dass das Briefchen Doña Inés
im Gebetbuch find bereit.

Ciutti: Muss ich warten auf Bescheid?

Don Juan: Ja. Im Unterrock indes
ist der Teufel ihr Begleiter,
ihre Magd, die mir ergeben,
wird dir einen Schluessel geben,
Stunde, Zeichen und so weiter.
Schneller als der Wind sei dort
und dann gleich in meiner Naeh.

Dieser deutsche Don Juan ist alles andere, nur kein Tyrann und kein Despot.

Indes, an die Stelle dieser abschwaechenden Daempfung im Charakter und Wesen des Protagonisten tritt im Verlaufe der Handlung eine ihrerseits wieder schroff zwiegespaltene und in sich widerspruchsvolle Individualisierung auf eigene Faust. Anders ausgedrueckt: Fastenrath dichtet dem Tenorio mehrfache Eigenschaften an, die er im Originaldrama nicht besitzt; ihre innerliche Gegensatzlichkeit aber besteht darin, dass eine Verschaerfung der Minderwertigkeits zuege einerseits und eine heroisierende Ueberhoehung andererseits sich wechselweise aufheben und unmoeglich machen.

In der zwoelften Szene des ersten Aufzuges sind Tenorio und Mejia in der sevillaner Schenke zusammengelassen, um ihre abenteuerliche Wette endgiltig zum Austrag zu bringen. Der eine erzahlt soeben, dass und warum er zuerst nach Italien ging:

Don Juan: Pues, señor, yo desde aquí,
buscando mayor espacio
para mis hazañas, dí
sobre Italia, porque allí
tiene el placer un palacio.
De la guerra y del amor
antigua y clásica tierra,
y en ella el emperador,
con ella y con Francia en guerra,
díjeme: ¿Dónde mejor?
donde hay soldados, hay juego,
hay pendencias y amoríos.

Hier nun begeht Fastenrath eine grobe Faelschung, die zugleich eine Geschmacklosigkeit ist. Er liest, sei es mit Absicht, sei es infolge von oberflaechlicher Verwechslung, an Stelle von «díjeme» die Form «díjome»

und legt damit dem Don Juan die Vortauschung persönlicher und ziemlich enger Beziehungen zu Kaiser Karl dem Fuenften in den Mund:

Nun denn ich, ich suchte sofort
mir das Ziel, das allerbeste,
macht Italien zu dem Ort
meiner Taten, da ja dort
stehn der Freuden Prachtpalaeste.
Classisch ist des Krieges Land
und das Land der Liebessiege,
und der Kaiser, der dort stand,
als mit Welschland er im Kriege,
er hat selber mir bekannt:
«Wo Soldaten, gibts auch Spiel,
Liebeleien und Duelle.»

Dieser deutsche Don Juan ist also, im Gegensatz zu seinem spanischen Vorbild, ein luegnerischer Prahlhans geworden, der sich eine Freundschaft mit dem Kaiser andichtet und von vertraulichen Gesprächen mit ihm ueber Liebeleien und Duelle faselt. Dieser deutsche Don Juan hat auch alle Selbstachtung verloren, denn er muesste, wenn er seinem spanischen Gegenstueck gleiche, viel zu stolz sein um sich mit picaresken Luegenmaetzchen dieser Art aufzuputzen (11).

In der gleichen Schilderung (I, 12) des in Italien angestellten Unfugs berichtet Tenorio ueber seine neapolitanischen Abenteuer:

y en medio año
que mi presencia gozó
Nápoles, no hay lance extraño,
no hay escándalo ni engaño
en que no me hallara yo.

Bei Fastenrath ergreift er die Gelegenheit, um eine erniedrigende Sondercharakterisierung an sich selber vorzunehmen:

Das halbe Jahr,
das ich in Neapel war,
ist Skandal nicht vorgekommen,
an dem ich nicht teilgenommen
als ein Schelm der Schelme gar.

Das heisst nicht mehr und nicht weniger, als dass Don Juan der Prototyp des Adels=, Blut= und Rassestolzes, der sich ein anderesmal (12) kenn-

(11) Der Anfang von Segunda Parte, I. 1, wo es im spanischen Original heisst, dass Don Juan mit kaiserlicher Erlaubnis nach Spanien zurueckkehrte, ist durchaus keine Rechtfertigung für Fastenrath, denn auch hier ist nicht im Entferntesten die Rede von freundschaftlichen Beziehungen zwischen dem Kaiser und Tenorio.

(12) Parte segunda, II, 1.

zeichnet als «quien hecho a grandeza está», sich hier als den Schelm der Schelme oder den aergsten aller pícaros bekennt.

Den merkwuerdigen Gegensatz zu dieser durchgaengigen Senkung und Minderung des Tenorio-Charakters bildet ihre gleichzeitige, ebenso unbedachte wie unbedachte heroisierende Ueberhoehung. Der spanische Tenorio ist ein Wunder an waghalsigem Mut und tollkuehner Gefahrenverachtung, aber davon, dass er in einem einzelnen Belang oder in seiner Gesamtpersoenlichkeit ein «Held» waere, ist bei Zorrilla in allen sieben Aufzuegen nirgends die Rede. Was der Dichter in ihm sah und was er aus ihm machen wollte, das hat er nachtraeglich in den prachtvoll eindringlichen und ueberzeugenden Versen bekannt, die man in seinem Buch der Erinnerung liest (13). Don Juan ist fuer ihn der traditionelle Typus des Spaniers (pues todos los españoles nos la echamos de Tenorios), das Urbild der gegensaeztlichen Mischung edler Vorzuege und schlimmer Fehler seines Volkes, aber nie und nimmer einer, der durch aufopfernde Gesinnung und unerhoerte Tat fuer andere ein Fuehrer, Befreier, Retter wird, ein «Held». Nicht so bei Fastenrath. Hier ist Tenorio nicht nur in den Augen von Freund und Feind ein Held ohne gleichen, sondern er selbst nimmt diesen Ruhmestitel wiederholt fuer sich in Anspruch. Halten wir uns wieder an die Belege.

Luis Mejia, der Rivale des Don Juan, hat vor dessen Tollkuehnheit nach und nach Angst bekommen und in diesem Gemuetszustand entfaehrt ihm (II, 2) das Gestaendnis seiner wahren Einschaeztung des Gegners:

Und weil ich so ganz durchdrungen
von des Helden kuehnem Wagen,
fuercht ich nun, ich werd geschlagen
und von seiner List bezwungen.

Das spanische Original hat hier nur die Wendung:

y porque conozco bien
de su valor el extremo.

Doña Inés, das letzte Opfer der Verfuehrungskuenste des Tenorio, die dann zu gutem Ende auch seine Seelenretterin wird, ist von dem Zauber seiner Persoenlichkeit bereits voellig gefangen (III, 3), bevor er noch ein einziges Wort an sie gerichtèt hat:

wo immer
ich nur weile, stellt sich klar
mir Don Juan Tenorio dar
in des Heldentumes Schimmer.

Wir befragen das Original und finden, dass hier lediglich steht:

Y en todas partes advierto
que el pensamiento divierte
con la imagen de Tenorio.

(13) Recuerdos del tiempo viejo, I, 174; auch bei N. Alonso Cortés, I, 45.

Die spanische Inés sieht in ihm nur den heimlich und kaum noch recht bewusst geliebten Mann; die deutsche Inés betet ihn an, weil sein Name im Glanz des Heldentums erstrahlt. Er selber, der deutsche Tenorio, ist von diesem Heldentum nicht weniger durchdrungen als seine Gegner und seine Verehrer. Als er (I, 12) von seinen Abenteuern in Italien prahlerische Rechenschaft gibt, da kuerzt er den Bericht, soweit von Rom die Rede ist, mit den Worten:

De aquellos días la historia
a relataros renuncio;
remítome a la memoria
que dejé allí, y de mi gloria
podéis juzgar por mi anuncio.

Also lediglich mit seinem dort hinterlassenem Ruf bruestet er sich. Ganz anders wiederum bei Fastenrath wo er ebendiesen Ruf «ohne Frage» als den eines Helden bezeichnet:

Die Geschichte jener Tage
moegen euch die Andern melden,
der Erzaehlung ich entsage,
denn zurueck liess ohne Frage
ich den Ruf dort eines Helden.

Und noch einmal draengt es ihn, dieser heroisierenden Selbstcharakterisierung eine unverhohlene und eindeutige Wortpraegung zu geben. Als er mit der kupplerischen Brigida ueber die naeheren Umstaende der Verfuehrung der doña Inés einig geworden ist, da entringt sich ihm (III, 10) monologisierender Weise der Ausruf:

Praechtig Angebot fuerwahr!
Hab getan schon viele Dinge,
aber was ich heut erringe,
stellt mich erst als Helden dar.

Weit davon entfernt ist wiederum das Original, in dem es uebermuetig, selbstgefaellig, gross-sprecherisch, aber nichts weniger als heroisierend heisst:

Pues, señor, ¡soberbio embite!
Muchas hice hasta esta hora,
mas por Dios que la de ahora
será tal que me acredita.

Es besteht kein Zweifel, dass Fastenrath weder das eine, noch das andere, weder die entwertende Herabminderung des Tenorio-Charakters, noch dessen heroisierende Ueberhoehung mit Absicht vorgenommen hat. Sich ueber die innere, sachliche, seelische Treue seiner Uebersetzung ernstlich zu besinnen, fiel ihm nicht ein; ihm war es nur um das fluessige und glatte Dahinrollen der Verse, um metrische Treue und reimgesetzliche Exaktheit zu tun. Wenn er den Tenorio-Charakter auf eigene Faust mit Minderwertigkeitszuegen durchsetzt, so geschieht es nur, weil ihn Versmass und Reim

zwingen, in der Wortwahl nicht allzu streng auf den Wortsinn zu achten; wenn er ihn zum Helden uebersteigert, so ist das nichts anderes als eine bedeutungsmaessige Wortausshoehlung, vollzogen in dem Bestreben und unter dem Zwang, ein bequemes Ausdrucksfuellsel («Held») bei der Hand zu haben, das, rasch gehoert oder fluechtig gelesen, sich dem Milieu von Abenteuerlust und Tollkuehnheit, von bramarbasierenden Reden und verwegenen Taten ohne Zwang einzufuegen scheint.

3.

Einer der schaeztenswertesten Vorzuege des spanischen Originals besteht darin, dass der Dichter bis in kleine Einzelheiten hinein Gesinnung, Ton und Umwelt ganz und gar auf die Zustaende und Verhaeltnisse des 16. Jahrhunderts eingestellt hat. Ihm, dem Bewunderer und Erneuerer der altspanischen Comedia, war das eine aesthetische Pflicht und zugleich eine kuenstlerische Muehelosigkeit. Fastenrath vermag ihm hierin nicht zu folgen, sei es weil er das Spanien des Don Juan und die Atmosphaere der alten Comedia zu wenig kennt, sei es weil ihm als Protestanten die vielfaeltigen Aeusserungsformen katholischer Froemmigkeit eine fremde, unverstandene Welt bedeuten, sei es endlich, weil er, immer wieder dem Zwang des Reimes unterliegend, seine Worte allzuoft mehr dem Klange als dem Sinne nach waehlt. Belegen wir diese Tatsachen wieder mit einigen Beispielen.

In der Eroeffnungsszene des Dramas sitzt Don Juan in der Schenke des sevillaner Wirtes Buttarelli an einem der herumstehenden Tische und schreibt seinen Verfuehrerbrief an die junge Inés. Deutlich genug sagt die Buehnenanweisung: «Don Juan, con antifaz, sentado a una mesa escribiendo.» Die Schenke wird in Szene 8 des gleichen Aktes als «tan ruin mansión» gekennzeichnet, ist also eines der typischen altspanischen Stadtwirtshaeuser, die wir aus Roman und Drama und noch besser aus den zornigen Klagen der Reiseberichte hinreichend als tatsaechliche Spelunken kennen. Hier begeht nun Fastenrath den peinlichen Fehlgriff, dass er diese Schenke mit einem Schreibtisch ausstattet, an dem Don Juan, mitten unter Zechtischen, Kruegen und dem sonstigen Zubehoer einer solchen Kneipe (mesas, jarrros y demás utensilios de semejante lugar) gemaechlich seiner Korrespondenz obliegt. Da man wohl annehmen wird muessen, dass bei den verschiedenen Auffuehrungen der deutschen Uebersetzung in Zuerich, Prag, Muenchen, Strassburg und Dresden die szenischen Vorschriften des Textbuches genau innegehalten wurden, so faellt es nicht schwer, sich von der fragwuerdigen Echtheit der den Zuschauern gebotenen sevillaner Schenke der Zeit um 1545 einen guten Begriff zu machen.

Die zweite Szene des zweiten Aufzugs beginnt damit, dass Don Luis Mejía naechtlicherweile den alten Diener Pascual zu ueberreden versucht, er moege ihn heimlich in das Haus des Don Gil de Pantoja, seines Herrn, einlassen. Don Luis will am anderen Morgen mit Doña Ana, der Tochter des Gil de Pantoja, Hochzeit halten; der zuegellose Don Juan aber hat mit

ihm gewettet, dass er noch waehrend dieser Nacht die Braut verfuehren werde. Nur durch seine persoenliche Anwesenheit im Hause glaubt Don Luis diese Schandtats verhindern zu koennen. Der alte Pascual indes ist aengstlich und vorsichtig; er will warten bis sein Herr schlafen gegangen ist und das wird erst gegen zehn Uhr der Fall sein. Also bestellt er den Don Luis auf diese Stunde und bittet ihn, er moege dann an einem bestimmten Gitterfenster durch Klopfen seine Anwesenheit kundgeben:

A las diez;
y en esa calle estrecha
hay una reja; llamad
a las diez, y descuidad
mientras en mí.

Was macht nun Fastenrath aus dieser typischen Comedias-Szene eines naechtlich-verstohlenen Einlasses? Er entkleidet sie nicht nur aller Wahrscheinlichkeit, sondern auch allen abenteuerlichen Reizes; denn bei ihm verlangt Pascual, dass sich der heimliche Gast durch lautes Rufen bemerkbar mache:

Und im Gaesschen hier, habt Acht,
ist ein Gitter; rufet laut
dort um zehn und mir vertraut
unbedingt jetzt.

Des Don Luis zweckwidriges Geschrei (zu dem es in Wirklichkeit nicht mehr kommt, da ihn Don Juan von rueckwaerts ueberfallen und knebeln laesst), haette nicht nur die schlafenden Hausbewohner und Nachbarn alarmieren muessen, sondern auch die naechtliche Polizeistreife herbeirufen koennen, die gefuerchtete Ronda, die mit Ruhestoerern jeder Art kurzen Prozess machte und sie ohne Umstaende in den Arrest abfuehrte. Wir sind nicht zu der Annahme berechtigt, Fastenrath habe nicht gewusst, dass «llamar» sowohl rufen als auch klopfen heisst; aber dass er blutwenig Verstaendnis fuer das ganze Milieu des von ihm uebersetzten Dramas aufzubringen vermochte, das wird auch aus dieser Szene mit schmerzlicher Deutlichkeit klar.

Ein aehnlicher Missgriff bezieht sich auf die Trinksitten der Zeit und Umwelt, in der sich das Drama abspielt. Zu Beginn des zweiten Aufzuges des zweiten Teiles hat Don Juan seine Freunde Centellas und Avellaneda bei sich zu Gaste. Waehrend des an die Abendtafel sich anschliessenden Trinkgelages hoert man ploetzlich ein lautes Klopfen an der Haustuere; die Bildsauele des Comendador Don Gonzalo begehrt Einlass. Ciutti, der Bediente, aeugt durch das Fenster auf die Strasse, kann aber niemand sehen. Die Gaeste vermuten, es sei der schlechte Scherz eines Betrunkenen; Don Juan aber will den durch die Stoerung veranlassten Aerger mit Wein verscheuchen. Er befiehlt dem Diener das Fenster zu schliessen und die Glaeser frisch zu fuellen:

Pues cierra y sirve licor.

Bei Fastenrath ist die Sache anders. Da trinken angeblich die spanischen Kavaliers der Zeit um 1545, so sehr das auch jeder historischen Tatsaechlichkeit widerspricht, bereits allerlei Schnaepse; denn Don Juan befiehlt kurz und buendig:

Nun so schliess und bring Liqueure!

Dass von geistigen Getraenken solcher Art hier nicht die Rede sein kann, sondern nur von Wein, das laesst sich unschwer auf mehrfache Art beweisen. Fuers erste giesst Don Juan, nachdem sich das geheimnisvolle Klopfen des oeffteren wiederholt, den Gaesten zu ihrer Beruhigung mit eigener Hand aus den vom Diener gebrachten neuen Flaschen ein; Centellas erhaelt, weil er aus der Gegend von Zaragoza ist, einen Cariñena eingeschenkt, waehrend Avellaneda, weil er aus Sevilla stammt, einen Jérez kosten darf. Also Wein und nicht «Liqueure». Fuers zweite kommen uns die zeitgenoessischen Texte des 16. und 17. Jahrhunderts zu Hilfe. Der Lexikograph Covarrubias beispielsweise verzeichnet nur zwei Bedeutungen von «Licor»; einerseits: «toda cosa líquida», andererseits «buen vino» (14). Im Sinne von Wein, nie aber von Schnaepsen, gebrauchen das Wort auch die Dichter. So etwa der von 1530 bis 1606 lebende Lyriker Baltasar del Alcázar, der erfahrene Kenner und begeisterte Saenger aller guten Tropfen seines rebenreichen Landes:

Probemos lo del pichel,
alto licor celestial;
no es el haloquillo tal
ni tiene que ver con él (15).

Aehnlich heisst es bei Cervantes im Coloquio de los perros (16): «Ahora salta por el licor de Esquivias, famoso al par del de Ciudad Real, San Martín y Ribadavia.» In diesem Sinne hat auch José Zorrilla das Wort gebraucht, und man darf darum, will man sich nicht eines sittengeschichtlichen Anachronismus, groebster Art schuldig machen, nicht von «Liqueuren» reden, wo es sich um ein festliches Abendessen der Zeit des Don Juan Tenorio handelt.

Zu einer Fehlerquelle schlimmer Art wird fuer den Uebersetzer auch die typisch protestantische Einstellung, mit der er allen Aeusserungen spanischer Froemmigkeit und damit auch allen Sprachformen und Anspielungen, die auf sie Bezug haben, gegenuebertritt. Zwar glaubt Lejeune (página 31) eigens darauf hinweisen zu muessen, es sei sehr eigenartig «dass Fastenrath als Angehoeriger einer rein protestantischen Familie so grosse Vorliebe fuer alles Katholische hegte.» Aber mit der Vorliebe allein war es eben nicht getan, wo die elementarsten Kenntnisse und damit alle Moeg-

(14) Tesoro de la lengua castellana, Madrid 1611, fol. 524.

(15) Poesias de Baltasar del Alcázar. Edición de la R. Academia Española. Madrid 1910, pag. 80.

(16) Editio Schevill-Bonilla, pag. 206.

lichkeiten eines tieferen Verstaendnisses fehlten. Hier sind einige Beweise dafuer.

In der ersten Szene des dritten Aktes wuenscht Doña Inés ihre abwesende Dueña zu sehen, ueber deren langes Fortbleiben sie beunruhigt ist. Die Aebtissin spricht ihr zu, sie moege unbesorgt sein, Brigida sei bei sinkendem Abend noch in das Haus des Comendador (das ist der Vater der Doña Inés) gegangen; sie, die Aebtissin, werde die Zurueckkehrende sogleich zu ihrer Herrin heraufschicken:

yo os la enviaré,
que estoy de vela esta noche.

Fastenrath uebersetzt diese beiden Verse, unter gruendlicher Verken-
nung des mehrdeutigen Sinnes, den die Wendung «estar de vela» hat, wie folgt:

werd sie schicken Euch,
denn ich hab heut Nacht die Wache.

Das erweckt oder besser gesagt, erzwingt foermlich den Eindruck, als ob die Aebtissin die Nacht hindurch aufbleiben muesse, um mit Laterne und Schluesselbund von Zeit zu Zeit einen pruefenden Rundgang durch die Raeume des Klosters vorzunehmen, Nachschau zu halten, ob alle Tueren verschlossen, alle Lichter geloescht, alle Diebs- und Feuers-
gefahr verhuetet sei, auch um auf naechtliches Klopfen hin durch das Guckfenster zu lugen, wer denn Hilfe und Einlass begehre. Selbst wenn man das Bestehen einer solchen Nachtwache annimmt, wogegen im Grunde nichts einzuwenden ist, so bleibt immerhin ihr Vollzug durch die Aebtissin eine kanonische Unmoeglichkeit. In Wirklichkeit ist aber hier nicht das Amt der kloesterlichen Nachtwaechterin, in jedem Falle eine Pflicht und eine Taetigkeit der Laienschwestern, sondern der schoene und jedem Katholiken von Kindheit an vertraute Brauch der ewigen Anbetung gemeint (17). Beweis und Bestaetigung dafuer ergeben sich, obschon sie gar nicht noetig waeren, mit dem Fortschreiten der Handlung ganz von selbst. Waehrend naemlich die Aebtissin naechtliche Anbetung haelt, wird die ahnungslose Doña Inés mit Hilfe der kupplerischen Brigida von Don Juan aus dem Kloster entfuehrt. Der Comendador, ihr Vater, zu spaet des Ungluecks

(17) Covarrubias, Tesoro, fol. 66 v.: «Vela, la vigilia o devoción de velar en las iglesias y lugares sagrados.» Das vierzigstuendige Gebet, so genannt nach den vierzig Stunden der Grabesruhe des Herrn, im Jahr 1592 durch Papst Clemens VIII als fortlaufender Turnus eingefuehrt, ergab die ewige Anbetung. Sie wurde spaeter derart organisiert, dass sie jeden Tag in einer anderen Kirche stattfindet und dass die Nachtanbetung in Klosterkirchen gehalten wird. Diesen Gebrauch hat der Dichter auch auf sein spanisches Frauenkloster der Zeit um 1545 uebertragen. Ein Anachronismus ist das insoferne nicht, als die naechtliche Anbetung schon lange vor der papaetlichen Organieserung von 1592 auf dem ganzen Orbis catholicus ein haeufiger Brauch war.

gewahr geworden, klagt, (III, 8) voll bitterer und verzweifelter Ironie die Aebtissin an:

¡Oh! mientras que vos
por ella rogáis a Dios,
viene el diablo y os la quita.

In eben diesem dritten Aufzug, der von Anfang bis Ende im Kloster spielt, haefen sich naturgemaess, soweit religioese Dinge in Frage stehen, die Fehlgriffe des Uebersetzers. In der dritten Szene entringt sich der bedraengten Inés das Gestaendnis, dass sie bei aller Froemmigkeit ihres Herzens und aller Reinheit ihrer Gedanken ohne Unterlass die Gestalt des Tenorio vor Augen habe; in der Zelle, in der Hauskapelle oder wo immer sie weile, muesse sie an ihn denken und sich sein Bild vorstellen:

Y aquí y en el oratorio
y en todas partes advierto
que el pensamiento divierto
con la imagen de Tenorio.

Bei Fastenrath lauten diese Verse:

Hier, im Betsaal, und wo immer
ich nur weile, stellt sich klar
mir Don Juan Tenorio dar...

Hier bleibt dem sachkundigen Leser nur ein mitfuehlendes Kopfschueteln uebrig. Der protestantische Betsaal im katholischen Nonnenkloster ist ein wuerdiges Gegenstueck zur Aebtisin als Nachtwaechterin!

In der gleichen Szene (III, 3)—eine der reichsten und schoensten des ganzen Dramas, denn sie vollendet den inneren Umschwung der Doña Inés von der einfaeltig-frommen Novizin zum gluehend liebenden Weibe und schliesst mit dem ploetzlichen Eindringen des raeuberischen Don Juan in die stille Klosterzelle—hoert man im Daemmer der sinkenden Nacht das Armenseelen-Gloecklein erklingen. Es wird um die Zeit des Schlafengehens gezogen (18) und soll die Lebenden mahnen, bevor sie ihren Tag beschliessen, den im Fegfeuer leidenden Verstorbenen noch ein Fuerbittgebet zu spenden. Frommer Volksglaube hegt die Ueberzeugung, dass beim Laeuten dieses Gloeckleins die Geister jener Toten gegenwaertig sind, denen man mit Erinnerungswort oder Gebet ein stilles Gedenken weiht. Diesen Umstand benuetzt die scheinheilige Kupplerin Brigida, um Inés auf das Kommen des Don Juan vorzubereiten. «Schweige still, so fluestert sie, und nenne ihn nicht, denn er koennte durch das Echo seines Namens herbeigerufen werden.» Die bereits in den Gedankenkreis des Armenseelenlaeutens eingesponnene Novizin hat kaum noch Zeit zu der

(18) In Klöstern besteht dieser Gebrauch auch in Deutschland vielfach heute noch; in den Pfarrkirchen hingegen läutet man das Armenseelen-Glöcklein gewöhnlich im Anschluss an den, je nach der Jahreszeit an verschiedene Stunden gebundenen, abendlichen Angelus.

verwunderten Frage, ob er denn ein Geist sei, da stuermt der zugleich Ersehnte und Gefuechtete schon ins Zimmer. Mit den Worten:

¿Es realidad lo que miro,
o es una fascinación?
Tenedme... apenas respiro...
Sombra... huye por compasión.
¡Ay de mí!

sinkt die von Schrecken ueberwaeltigte Inés ohnmaechtig zu Boden. Don Juan nimmt sie in seine Arme und traegt sie fort; untem warten bereits seine Helfer. In Fastenrath aber daemmert auch nicht die leiseste Ahnung von einem Unterschied zwischen Angeluslaeuten und Armenseelenlaeuten, geschweige denn von den geheimnisvollen, durch die Volksfroemmigkeit zwischen dem Laeuten der irdischen Glocke und den Geistern des Jenseits geknuepften Faeden und Bindungen. Er uebersetzt darum die voellig eindeutige und klare Buehnenanweisung des spanischen Originals (se oyen dar las ánimas) mit der in ihrer schalen Farblosigkeit beinahe weniger als gar nichts besagenden Wendung: «Man hoert das Abendgelaute.» Halb so schlimm waere es, wenn er wenigstens «Abendlaeuten» gesagt haette; denn das Wort «Gelaute» schliesst in sich, dass mehrere Glocken zugleich gezogen werden und daher ein sogenanntes Zusammenlaeuten stattfindet, was nicht einmal mehr auf den Angelus passt und zutrifft, an den Fastenrath hier doch vielleicht dachte. Wie dem aber auch sei, das Eine bleibt jedenfalls klar und gewiss: er hat mit dieser in protestantischem Sinne gehaltenen «Verdeutschung» die ganze Szene gruendlich verfaelscht und entzaubert.

Wenden wir uns nun von den Braeuchen wieder zu den Personen. Die gleiche Ursache und die gleiche Wirkung, naemlich klaegliche Verflachung und Enthispanisierung der Originaldichtung infolge fehlender Kenntnis der in ihr dargestellten geistigen, sozialen und sittengeschichtlichen Welt, tut sich kund in der Fehlbenennung, die Fastenrath einigen von den Nebenpersonen angedeihen laesst.

Da ist zunaechst der Diener des Don Juan, der behende, pffiffige und gewissenlose Ciutti. In ihm lebt ein Teil der Gracioso-Figur der alten Comedia wieder auf (19). Zwar ist er kein Spassmacher, der mit seinen Witzeleien, Frechheiten und Feigheiten den humorigen Ausgleich und den vertiefenden Hintergrund zu den ernsteren Zuegen des Helden, seines Gebieters schafft, und noch weniger stellt er als Abspaltung oder andere Haelfte des Don Juan-Charakters das diesem fehlende Gewissen dar, auf solche Weise erst die ganze Groesse von Don Juans Verruchtheit durch die Absonderung der hemmenden Elemente seiner Persoenlichkeit veran-

(19) An dieser Tatsache aendert auch der Umstand nichts, dass sein unmittelbares Vorbild ein sevillaner Kaffehauskellner und Bekannter des Dichters war, der alle Eigenschaften eines pillete muy listo besass. (Recuerdos del tiempo viejo I, 165).

schaulichend; aber er ist immerhin der Helfer, Vertraute und Mitschuldige seines Herrn und er besitzt zu diesem Amte auch die noetige Eignung. Wie schlaun und diskret er ist, das ersieht man aus der Gewandtheit, mit der er den neugierigen Fragen des Schenkwrirts ausweicht. (I, 1). Er hat einen guten Posten, Geld in Fuelle, viel freie Zeit, huebsche Maedchen und guten Wein nach Belieben. Er ist der Vertrauensmann seines Herrn in dessen Liebessachen, hat die heimlichen Botschaften zu vermitteln, und manches Stelldichein vorzubereiten, muss auch fuer die Fernhaltung missliebiger Rivalen sorgen und sie sogar, wenn noetig, durch Meuchelmord beseitigen. Mit «do mismo opino» gibt er gelegentlich seine Zustimmung zur Ansicht des Gebietes kund (II, 5), was darauf schliessen laesst, dass er bisweilen auch das Gegenteil zu tun sich erlauben darf. Don Juan nennt ihn freundschaftlich seinen Windhund (II, 10). Ciutti hat auch, wie er der Gegenspielerin Brigida erzaehlt, seine eigene Auffassung ueber die Persoenlichkeit des Don Juan: tollkuehner Mut und ein ganz und gar uebernatuerliches Glueck sind, so meint er, der Kern seines Wesens und das Geheimnis seiner Erfolge. Dass am Ende einer solchen Laufbahn die Hoelle gaehnen wird, vielleicht auch sogar fuer ihn selber, davon ist er ueberzeugt, denn was sie beide treiben, das sind wahrlich keine «obras de caridad.» (IV. 1).

Das ist also des Don Juan Helfer, Spiessgeselle, Trabant, Parasit und Lakai, alles in einem. Wohl mit Absicht hat der Dichter darauf verzichtet, ihm in der Personenliste irgendeine Standesbezeichnung mit auf den Weg zu geben. Wollte man aber im Deutschen sich nach einer Benennung umsehen, die sinnghemaess die Vielfaeltigkeit einer solchen Gestalt auszudruecken vermoechte, so waere ganz gewiss die letzte und die am wenigsten geeignete das Wort «Knecht». Doch siehe da, wo bei Zorrilla der Schenkwrirt den Ciutti auszuhorchen sich anschickt (und man beachte, wie der Dichter auch hier das ihm fehlende Substantiv vorsichtig umschreibt): ¿a su servicio estás?, da uebersetzt Fastenrath, nichtsahnend mit rauher Hand die Farben verwischend und jede Illusion und jeden tieferen Sinn zerstoerend: «Bis Du sein Knecht?»

Aehnlich verhaelt es sich mit der Gegenspielerin des Ciutti, der aeltlichen Jungfer Brigida, die ihres zweifachen Amtes als Gardedame und Aufwaerterin bei der in Noviziats-Vorbereitung stehended und im Kloster lebenden jungen Doña Inés waltet. Die Aebtissin nennt sie «aya» (III, 1) die Inés spricht von ihr als «mi dueña» (III, 2), Don Juan, der sie bestochen hat, um mit ihrer und des Ciutti Hilfe die unschuldige Inés aus dem Kloster zu entfuehren, gibt ihr den Spottnamen «beata» (II, 5, und 9). Fastenrath uebersetzt dieses letztere Wort zweimal mit «Klostermagd». Nun ist eine «beata» des 16. Jahrhunderts in Spanien entweder eine Kongregationsschwester, oder ein Mitglied des dritten Ordens, oder aber das, wofuer wir im Deutschen die kurze und treffende Bezeichnung «Betschwester» haben. Es ist ohne Weiteres klar, dass Don Juan, als er spoettisch-ver-

aechtlich von dieser froemmelnden Kupplerin spricht, die er an einer andern Stelle (I, 1) als «diablo con guardapiés» bezeichnet, nur die von uns zuletzt genannte Bedeutung «Betschwester» im Sinne haben kann. Fastenraths Ausdruck «Klostermagd» ruft darum ganz falsche Vorstellungen wach. Nie und nimmer konnte eine Doña Inés zu einer «Klostermagd» jenes kindlich innige Vertrauensverhaeltnis haben, das den ganzen Entfuehrungsplan ueberhaupt ermoeeglichte und schliesslich auch gelingen liess. Dazu bedurfte es jener Abart der Dueña, die unter dem Deckmantel mueterlicher Fuersorge und gleisnerischer Scheinheiligkeit nicht nur bestechliche Venusdienerin, sondern aller Schlechtigkeit eifrige Gelegenheitsmacherin war; jene Spezies arglistiger Weiblichkeit, von der Sancho Panza (20), zwar vorsichtig nur vom Hoerensagen, aber darum nicht weniger anschaulich erzaehlt: «yo he oído decir a un boticario toledano que hablaba como un jilguero, que donde interviniesen dueñas, no podía suceder cosa buena. ¡Válgame Dios, y qué mal estaba con ellas el tal boticario!», von der es im Entremés de la tía (21) heisst: «Una dueña, que es lo más que hay que ser en lo perverso», die Mateo Aleman (22) «ministros de Satanás» nennt und denen er nachruehmt: «no habrá traición que no intenten, fealdad que no soliciten, castidad que no manchen, maldad con que no salgan», ueber die endlich Quevedo eines seiner laugescharfen satirischen Sittenbilder entworfen hat (23) und von der unter anderen des Cervantes «Celoso extremeño» ein besonders feines Exemplar enthaelt. Bei Fastenrath aber ist mit dem einzigen Worte «Klostermagd» aus einer typischen Comedias-Figur, aus der Gegenspielerin und dem weiblichen Gegenstueck des Gracioso, eine farblose Winkelrolle geworden, die jeder spanischen Eigenart, jeden Zusammenhangs mit der Tradition der altspanischen Buehne—und gerade diese soll doch in Don Juan Tenorio wieder lebendig werden (24)—voellig entbehrt.

4.

In der Vorrede zu seiner Uebersetzung (pág. 84), sagt Fastenrath: «Zorrillas Drama mit dem reichen Wechsel seiner ovillejos, seiner redondillas, décimas und quintillas und seiner Assonanzen sollte nur in Versen wiedergegeben werden.» Sein Bestreben indes, dem spanischen Originale auch in metrischer Hinsicht moeglichst nahe zu bleiben, wird ihm zu verhaengnisvollem Fluche. Denn er ist zwar ein gewandter Verseschmied und

(20) Don Quijote, parte 2, cap. 37.

(21) Unbekannten Verfassers, gedruckt als Nachspiel zu «Hado y divisa» von Calderón.

(22) Guzmán de Alfarache, parte 1, libro 1, cap. 2.

(23) El entremetido, la dueña y el soplón.

(24) «El Tenorio resulta intimamente enlazado con la tradición del drama nacional, del que viene a representar una prolongación moderna.» M. de Montoliu, Literatura castellana, Barcelona 1929, pag. 782.

ein tüchtiger Uebersetzer, aber kein Dichter; er horcht, wie wir schon einmal sagten, den Wortlaut des Vorbildes nur aeusserlich ab, bleibt aber taub gegen dessen innere Toene und Schwingungen. Der Zwang des freiwillig gewählten Reimes vor allem verfuehrt ihn in vielen Faellen zu einer Schwachung und Trivialisierung des Ausdrucks, die allein schon genuegen wuerde, um das Urteil einer «vortrefflichen Verdeutschung» und alle aehnlichen von uns fruher zitierten schmeichelhaften Befunde als recht fragwuerdig erscheinen zu lassen. Es moege auch hier wieder eine kurze Auswahl von Beispielen reden.

In der zwoelften Szene des gleichen Aktes, wo die beiden Frevler Don Buttarelli den abgefeymten Diener des Don Juan, den er vergeblich auszuhorchen versucht hat, als «muy brava pesca». Fastenrath uebersetzt diesen volkstuemlich scharfen und aus dem Munde eines Buttarelli ueberzeugend echt klingenden Spottnamen matt und wenig zutreffend mit «schlaues Kerlchen.»

In der zwoelften Szene des gleichen Aktes, wo die beiden Frever Don Juan Tenorio und Don Luis Mejia verabredungsgemaess in der Schenke zusammentreffen, um den Gewinn oder Verlust ihrer abenteuerlichen Wette festzustellen, verlaeuft der Anfang des Gesprachs dieser zwei (zunaechst mit Gesichtsmasken unkenntlich gemachten) Rivalen wie folgt:

Juan: Esta silla está comprada,
 hidalgo.
Luis: Lo mismo digo,
 hidalgo; para un amigo
 tengo yo esotra pagada.

Bei Fastenrath reden diese stolzen Hidalgos wie die Hanswursten einer deutschen Jahrmarktsposse:

Don Juan: Dass, Hidalgo, Ihr es wisst,
 schon gekauft ist dieser Sitz.
Don Luis: Und, Hidalgo, der, potzblitz!
 fuer nen Freund bezahlt schon ist (25).

Nun geht es an den eigentlichen Austrag der Wette. Im Augenblick der hoechsten Spannung gibt Centellas, einer der zuhoerenden Gaeste und gleichsam auch die Zuschauer und die Leser vertretend, den Gefuehlen aller Anwesenden deutlichen Ausdruck, indem er durch seinen erregten Zwischenruf

¡Empeño bien extraño
por vida mía!

(25) Man beachte auch, dass der vorletzte Vers dieses Vierzeilers ebensoviele Interpuktionen als Wörter enthält; gewiss eine Höchstleistung an geschmackloser und poesiefremder Zerstückelung eines Satzes!

noch einmal auf das Unerhoerte dieser daemonischen Wette hinweist. Die Uebersetzung Fastenraths

Wem mags gelingen
von den beiden?

ist nichts als eine klaegliche Abschwaechung. In dieser Form kann der Einwurf des Centellas ebensogut wegbleiben, denn er ist seines urspruenglichen Sinnes ganz und gar entkleidet.

Wir blaettern weiter bis zur zweiten Szene des zweiten Aufzugs. Tenorio hat sich in seiner verbrecherischen Abenteuersucht und Frauengier zu dem Schwur hinreissen lassen, er werde noch in dieser Nacht die Doña Ana de Pantoja, die Braut seines Rivalen Don Luis Mejia, verfuehren und besitzen. Pascual ein tapferer Aragonese, der seit einem halben Menschenalter in der Familie Pantoja als treue Dienerseele waltet, will seine junge Herrin schuetzen, und dem Raeuber in Person entgegentreten. Mejia, von heimlicher Angst und Mutlosigkeit gequaelt, warnt ihn vor dem kuehnen Unterfangen:

Estriba en lo perentorio
del plazo y en ser quien es.

Er selber, so gesteht er kurz vorher, hat gegenueber der masslosen Tollkuehnheit des Tenorio jedes Selbstvertrauen verloren. «Bedenke, wer er ist», sagt er jetzt, und damit steigt wie eine geheimnisvolle Macht der Schatten des Gefuechteten drohend vor ihnen auf. Der Uebersetzer verscheucht, ohne es gewahr zu werden, das Schreckbild des Don Juan, das in seinen Gegnern lebt, und laesst dessen diabolische Unueberwindlichkeit zu alltaeglichem «dreistem Wagemut» einschrumpfen. Dass an dieser klaeglichen Verduennung und Bagatellisierung des originalen Gedankens nur der Reimzwang schuld ist, begreift man, wenn man zwei Verse weiterliest:

Mejia: Denk, dass kurz die Frist und dreist
er in seinem Wagemut.

Pascual: Doch Aragonesenblut
hier in meinen Adern kreist.

Ein anderer Beleg fuer diese merkwuerdige Art verdeutschender Nachdichtung ist dieser. Die kupplerische Dueña hat der ahnungslosen Taube Inés den Liebesbrief des Don Juan in die Haende gespielt. (III, 3). Er fiel aus dem als Geschenk ueberreichten, praechtig gebundenen Andachtsbuche. Inés, dieser amourosen Gepflogenheiten ungewohnt, zweifelt daran, dass der Brief von Tenorio stamme und an sie gerichtet sei. Brigida beruhigt sie. Da Don Juan sie beschenke, so muesse doch auch der Brief von ihm sein; dieser werde eben die demuetige Zueignung der vornehmen Gabe enthalten:

¡Vaya, que sois inocente!
Pues que os feria, es consiguiente
que la carta será de él.

Bei Fastenrath wird durch die Antwort der Brigida, ganz abgesehen von der verletzenden Trivialitaet des Ausdruckles, die beabsichtigte und spaeter auch folgerichtig eintretende Wirkung des Briefes in plumper Weise vorweg genommen und damit die innere Fortentwicklung der Szene empfindlich gestoert:

Ach, was seid Ihr doch naiv!
Wer verliebt, stellt mit nem Brief
Gern sich bei dem Liebchen ein.

Haette die Dueña wirklich so gesprochen, dann wuerde die fromme und sittenreine Inés den Brief erst gar nicht gelesen haben. In der Tat sagt Brigida selber erst geraume Zeit spaeter vorsichtig tastend und umschreibend:

Válgame Dios, Doña Inés,
según lo vais explicando,
tentaciones me van dando
de creer que eso amor es.

Diese letzte Versicherung aber hat bei Fastenrath, nach dem was vorausging, keinen Sinn mehr.

Den Beschluss bilde nun ein besonders anschauliches oder besser gesagt abschreckendes Beispiel der gehaltlichen Aushoehlung und Entleerung des originalen Gedankens durch die dem Reim zuliebe (und wohl auch aus mangelndem guten Geschmack) vorgenommene Trivialisierung der sprachlichen Form. Don Juan sitzt (Parte segunda, II, 1) mit ein paar Freunden beim festlichen Abendessen, zu dem sich dann spaeter auch die Bildsaerule des Comendador einstellen wird. Die Gaeste bewundern den Reichtum und den vornehmen Luxus seiner Lebensfuehrung, worauf Tenorio wie ein echter Aristokrat von altem Blut und Geschlecht entgegnet:

Siempre vive con grandeza
quien hecho a grandeza está.

Diese typische Aeusserung altspanischen Standes- und Rassestolzes schlaegt bei Fastenrath in die laecherliche Beteuerung eines reich gewordenen Spiessbuergers um:

Ja, auf hohem Fuss lebt immer
wer, wie ich, nicht anders kann.

5.

Das Ziel unserer Darlegungen war der Nachweis, dass Fastenrath das spanische Original sprachlich und sachlich in vielen wesentlichen Zuegen abgeschwaecht und ausgehoehlt, vor allem aber enthispanisiert hat. Drei Schichten dieser Entseelung und Entzauberung liessen sich unterscheiden.

In erster Hinsicht erwies sich das Characterbild des Don Juan als willkuerlich umgefaerbt, und diese Umfaerbung bedeutet in jedem Sinne eine

Herabminderrung und eine Verzerrung. Der deutsche Tenorio ist alles andere, nur kein Tyran und kein Despot; er hat die Zuege eines guetigen, hoefflichen und behaebigen Schwaetzers. Er ist ausserdem ein luegnerischer Prahlhans ohne Selbstachtung, der sich bramarbarsierend die hoechsten Beziehungen und Freundschaften andichtet. Er nennt sich den Schelm aller Schelme, nimmt aber gleichzeitig den Ruhmestitel eines Helden fuer sich in Anspruch, der diesem Minderwertigkeitscharakter ueberdies auch von Freund und Feind neidlos zuerkannt wird.

In zweiter Linie zeigte sich, dass Fastenrath, zum Teil aus Mangel an gruendlichen Studien, zum Teil in Folge seiner protestantischen Erziehung und Weltanschauung, nicht das rechte Verstaendnis fuer Wesen und Sitten der spanischen Menschen des 16. Jahrhunderts und fuer die Aeusserungsformen ihrer Froemmigkeit besass. Er ziert die sevillaner Schenke der Zeit um 1545 mit einem Schreibtisch, er laesst bei naechtlicher Einlass-Szene den heimlichen Gast statt leisen Klopfens ein lautes Rufen anheben, und er gibt zechenden Kavalieren statt des echten spanischen Weines neuzeitliche «Liqueure», das heisst Schnaepse zu trinken. Er macht eine Aebtissin zur kloesterlichen Nachtwaechterin im Nebenamte, eine Hauskapelle zum Betsaal, und er verwechselt das Armenseelenlaeuten mit dem Angelus. Er entwertet und entpersoenlicht die Gracioso-Figur zu einem «Knecht» und die Dueña zu einer «Klostermagd».

An dritter Stelle ergab sich die Tatsache, dass Fastenrath durch den freiwillig gewaehlten Zwang von Vermass und Reim und nicht minder durch einen offenkundigen Mangel an gutem Geschmack zu einer Trivialisierung und Bagatellisierung der sprachlichen Form verleitet wurde, die, wenn man es recht besieht, vielleicht das groesste Unrecht ist, das er dem unvergleichlichen Sprach- und Verskuenstler Zorrilla angetan hat; ein noch groesseres Unrecht, kann sein, als jenes das er ihm mit der Verunstaltung des Don Juan-Charakters zugefuegt hat. Als ein wirksames Beispiel dieser formalen Erniedrigung und Verhaesslichung wird man immer wieder auf den an erbaermlicher Vulgaritaet kaum zu uebertreffenden Zweizeiler hinweisen muessen:

Und, Hidalgo, der, potzblitz!
fuer nen Freund bezahlt schon ist.

Fastenrath—das ist das Traurige und trotzdem wieder Entschuldigende und Versoehnliche an der ganzen Angelegenheit—kam es offenbar gar nicht zum Bewusstsein, wie wenig er im Sinne des von ihm bewunderten und verehrten spanischen Dichters schaffte, wie weit er sich von Gehalt und Gestalt des spanischen Originals entfernte. Im Gegenteil, er setzte auf die Buehnenwirksamkeit und den Erfolg seiner Tenorio-Uebertragung die groessten, ja geradezu ueberschwaengliche Hoffnungen. Genau wie in Spanien, so meinte und prophezeite er, duerfe auch in Deutschland kein Allerseelentag mehr sein, an dem nicht auf allen groesseren Buehnen der

Don Juan aufgefuehrt werde. Durch das Tor von Koeln werde der spanische Held seinen Triumphzug ueber ganz Deutschland hin antreten und er werde hier die gleiche Beruehmtheit und Volkstuemlichkeit erringen, die er in Spanien genieesse (26).

Nichts von alldem ist eingetroffen. Fastenraths Verdeutschung ist, wo immer sie zur Darstellung kam, nach wenigen Auffuehrungen wieder vom Spielplan verschwunden. Sie ist als Buehndrama und als Lesedrama tot und vergessen. Nur vereinzelte Literaten, die ueber den Don Juan-Stoff und das Don Juan-Problem zu schreiben wuenschen und dabei kein Wort spanisch verstehen, ziehen sie gelegentlich wieder hervor und vermeinen dann, das Drama des Zorrilla zu kennen. Wobei sie, wie man sah, sehr im Irrtum befangen sind. Wir aber harren immer noch des Dichters, der uns, ein wahrhaft Nachschaffender, den Don Juan Tenorio als dauernden Besitz fuer die deutsche Buehne gewinnen wird.

LUDWIG PFANDL.

NOTAS SOBRE "SANCHO GARCIA" Y "SOFRONIA"

Desde que se publicó el estudio tan completo del profesor don Narciso Alonso Cortés acerca de Zorrilla y su tiempo (1), resulta casi imposible aportar materiales nuevos y documentos originales acerca del autor de *Don Juan Tenorio*. En el presente artículo, sólo nos proponemos analizar y comentar dos reseñas que hemos encontrado en un periódico madrileño y que se refieren a las primeras representaciones de *Sancho García* y *Sofronia*. Tal vez, merced a esos artículos, podamos apuntar algunos rasgos de la opinión literaria española de cierto sector frente al problema tan debatido del romanticismo y clasicismo, y también unos juicios generales no desprovistos de interés sobre el talento del mismo Zorrilla. Quitando al presente trabajo toda clase de trascendencia, queremos se le vaya considerando únicamente como testimonio de nuestra gratitud y agradecimiento para la Academia de Bellas Artes de Valladolid que tuvo la bondad de honrarnos el año pasado con el título de académico correspondiente.

* * *

En los últimos meses de la regencia de Espartero (1840-1843), en el momento en que, en España y fuera de España, luchaban con tanta pasión moderados y progresistas, se venía publicando en Madrid un periódico titulado *El Sol*, órgano importante de los adversarios del general. El primer número salió a luz el 19 de noviembre de 1842, y el último, el 29 de abril de 1843. La colección que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid consta de 139 números (2). Ante todo era *El Sol* un periódico político que censuraba con gran violencia el gobierno de Espartero y, de modo particular, el proyecto de tratado comercial con Inglaterra, y la «campana» de Barcelona. Se ocupaba también de preparar las elecciones del 43, por medio de una propaganda sumamente activa. No sólo colaboraban en él los moderados de Madrid, sino los que se habían refugiado en Francia, acompañando a la reina María Cristina (3). Encontramos, por ejemplo, un ar-

(1) Hicimos la reseña del tomo 3.º, en la *R.ª de F.ª Esp.ª* 1921.

1
(2) ———
51.626

(3) Véase un artículo nuestro en *Bullet. Hisp.* 1920 y nuestro libro *Un homme d'état espagnol: F. Martínez de la Rosa*, 1930, p. 238 sig.

título necrológico sobre don Pedro Agustín Girón, de Martínez de la Rosa, remitido desde París, en el número del 14 de diciembre. Es posible que otros artículos anónimos fuesen compuestos por ese político y otros emigrados.

Pero *El Sol* publicaba también artículos de literatura, como el de Enrique Gil, sobre *El viaje al Bierzo*, y varias noticias y reseñas de obras de aquella época, como *La Familia de Falkland*, de Gil y Zárate (número del 20 de abril de 1843). Únicamente estudiaremos las que se refieren a Zorrilla y que van incluídas en los números del 3 de diciembre de 1842 (*Sancho García*) y 5 de abril de 1843 (*Sofronia*).

Con motivo de *Sancho García*, el crítico de *El Sol* que, según declaración suya, «quiere evitar una discusión sobre el género a que pertenece», empieza sin embargo por fijar el carácter de la obra:

«La obra ha sido anunciada como «composición trágica», para distinguirla del drama propiamente llamado así. Sin embargo, composición trágica nada dice a fuerza de no determinar nada: composición trágica significa la cualidad, el carácter, no el género. Composición trágica es lo mismo que tragedia en sentido lato. Ahora bien, tragedia, en sentido lato, comprende el género de Sófocles y el de Calderón; trágica, en sentido estricto, se dice antonomásticamente del drama clásico. ¿Cuál de estos dos géneros ha querido determinar Zorrilla denominando composición trágica a su obra? Ninguno. Su propósito era componer una obra que no fuese ni drama, ni tragedia clásica, no atreviéndose a prescindir de la índole de aquél, ni a ajustarse a las condiciones de ésta. Pero llame Zorrilla como guste a su obra, nosotros la llamaremos simplemente drama.»

Es *drama*, efectivamente, sigue diciendo el periódico, porque:

«la fisonomía irregular del feudalismo desconcierta el relieve purísimo de la tragedia», porque «el feudalismo puro no irá nunca a buscar por intérprete al clasicismo.»

Otra razón:

«Agréguese a esto el carácter esencialmente popular de la poesía dramática de Zorrilla.»

Así, pues, el *Sancho García* es un drama y no una tragedia clásica.

Luego estudia el crítico el mérito histórico de la obra de Zorrilla, y con este motivo, expone una teoría curiosa acerca de la exactitud en las pinturas de los caracteres y de los hechos:

«A pesar de las pretensiones con que los estudios históricos invaden hoy la literatura, nosotros únicamente consideramos como personajes históricos en el teatro a los Alfonsos, a las Isabelas, a los Carlos, a los Felipes, a los que han dejado sus retratos impresos en el corazón de las generaciones. Cuando tales personajes se nos presenten en la escena, entonces sí diremos a los poetas: «Representadlos, calumniadlos, según os plazca, como si los trajeseis de la región de la fábula; acomodad los personajes al argumento, no el argumento a los personajes.» Entiéndese que los derechos de la alta moralidad quedan a salvo de esta licencia, algo más de lo que Zorrilla lo ha practicado en su obra. Pero, respecto a la fidelidad de las pinturas y a la exactitud de los hechos, lo repetimos: que un personaje principal de un asunto, no de

historia sino de crónica, se llame Almanzor y sea el Cid de los moros, o se llame Hiscen y sea un rey de Córdoba, no es circunstancia para excitar la bilis de la crítica, hasta el punto de enviar por ello al poeta dramático ante ningún tribunal de penitencia.»

La parte más importante de la crítica de *El Sol* que venimos analizando es la que examina las semejanzas entre el drama de Zorrilla y la *Condesa de Castilla*, de Cienfuegos. Se ve, pues, que desde la primera representación del *Sancho García* se pensó en un paralelo entre las dos obras, que se repetirá luego en la crítica dramática (4).

«De propósito hemos recordado el nombre de Almanzor porque se llama [así] en la *Condesa de Castilla* de Cienfuegos el personaje que se llama Hiscen o Hissen en el *Sancho García* de Zorrilla. Ni es este solo personaje el mismo, en uno que en otro: son otros personajes los mismos, es el argumento el mismo en el drama que en la tragedia... Como quiera que no entre en nuestro plan un juicio comparativo de las dos obras, nos limitaremos a señalar sus principales semejanzas y diferencias al analizar la concepción y los caracteres, el argumento y el desempeño del autor moderno.

El asunto de la *Condesa de Castilla* y del *Sancho García* es eminentemente trágico; pero lo es de una sola manera; porque de una sola manera puede excitar el interés, motivándolo y desenvolviéndolo con la pasión del amor. El espectáculo de una madre que atenta contra la vida de su hijo, es menester poetizarlo con el delirio de la mujer que ve en su hijo el sacrificador de su amante... la razón preguntará eternamente a los monstruos morales por su verosimilitud, como el corazón les preguntará eternamente por su disculpa. Disculpa y verosimilitud hallamos en el personaje de Cienfuegos: aquella madre siente el amor hasta la locura; aquella madre se deja arrastrar un instante por la mano del crimen, y al otro instante vuelve el crimen contra sí misma entre los gritos del arrepentimiento. El personaje de aquella madre, si no es grande, es a lo menos verosímil y bello. En cambio, el de Zorrilla carece enteramente de belleza y hace dudar de su verosimilitud. El amor es un supuesto falso en aquella mujer: ella nos dice que amó en otro tiempo y aun parece que ama todavía. Pero este amor es una palabra de que el autor se ha acordado en algunas situaciones: suprimidla y el drama no variará por eso en su esencia. Los verdaderos motivos de la conducta de la condesa son: 1) la ambición del marido; 2) la superstición de su horóscopo; 3) la carta que posee el moro, una carta que encierra la prueba de un crimen anterior, y tan grande como el mayor de los crímenes. Y en la reunión de estos motivos consiste el achaque y la inverosimilitud. Aquella superstición sería muy natural en un alma poseída y en una imaginación exaltada por las pasiones; pero si la pasión que la mueve no es el amor, tampoco la ambición se levanta en su alma más allá de una envidia ruin y de un odio mezquino hacia su hijo. Una mujer malvada a sangre fría, he aquí el carácter a que puede aspirar la condesa con las hazañas que nos refiere y los sentimientos que nos muestra desde su

(4) En cambio, no se habló de la tragedia de Cadalso, *Sancho García*, de 1783.

Véase en Boussagol, *Angel de Saavedra, Duc de Rivas*, Toulouse-Paris, 1929, la comparación entre *La Condesa de Castilla* de Cienfuegos y un episodio de *El Moro expósito*, del Duque de Rivas, p. 223 sig. Véase también (p. 223 y nota 1) la evolución del episodio desde la 1.ª *Crónica gral.* (ed. Menéndez Pidal, p. 454), los romances 714 y 715 de Durán, hasta Trueba.

aparición en la escena. Y semejante casta de malvados han pecado más en todos tiempos por otros extremos que por el de una fe muy acalorada en los horóscopos.

Aunque el pensamiento del drama reposa por su misma naturaleza en este personaje, porque todos los radios de la acción se reúnen en él como en un centro; alucinado el autor por una idea accesoria de la cual no ha de resultarle más gloria que otro cargo, ha hecho del personaje del Conde el protagonista de su obra. Consiste aquella idea en vindicar a D. Sancho ante la posteridad de la nota de parricida, a semejanza del padre de la Cava lavado ya de su antigua mancha en las aguas bautismales de otro novísimo ingenio (5).

Pero considerando el carácter de Don Sancho bajo el aspecto meramente dramático, el poeta antiguo saca también ventaja al poeta moderno. Haciendo Cienfuegos del Conde un mozo imprudente, un hijo desmandado y un príncipe cruel, obedecía a la necesidad de hacer interesante el personaje y de motivar el extravío criminal de la condesa. En el plan de Zorrilla no cabía este miramiento, pero cabía justificar la grandeza de alma que atribuye a su protagonista, haciéndole guardar correspondencia entre sus magnánimas palabras y sus execrables acciones. ¿Qué sucede sin embargo? Que si la madre es mala de toda ley, el hijo no recuerda aquello de «bien haya el que a las mujeres se parece.» ¿Qué sucede, preguntamos? Que desde las primeras escenas la condesa se nos recomienda por el asesinato de su marido; el conde, por la rebelión contra su padre; ambos a dos por sus odios recíprocos. Ella intenta deshacerse de él, él la empuja hacia el crimen y se lava las manos en el veneno con que asesina a Hiscen. Hiscen era el único personaje que faltaba para completar esta trinidad patibularia. Hiscen también es un carácter simpático y generoso como el Almanzor de Cienfuegos. Si el hombre y el teatro fuesen aquéllo, bien feos serían por cierto el teatro y el hombre.»

Examina luego el crítico los «personajes subalternos» entre los cuales, como en «la antigua tragedia», hay «un par de confidentes». Y prosigue escribiendo:

«¿Qué necesidad había tampoco de aumentar el catálogo de los personajes, con aquel sotanigromántico del renegado, entre cuyo papel y el del judío apenas se forma un papel importante? Sin embargo, este judío es el instrumento de la intriga, la gran novedad que el autor ha hecho en el argumento de Cienfuegos.»

(5) Se trata de *El Conde Julián*, de M. Agustín Príncipe. Véase Menéndez Pidal, *L'Épopée castillane*: «Les romantiques en général, comme Zorrilla pour *Sancho García*, se permettaient de grandes libertés en traitant les sujets épiques... Ils prétendaient approprier les traditions antiques aux goûts modernes, et ils n'admettaient pas que les choses se passassent comme les ancêtres l'avaient raconté, mais comme eux mêmes le désiraient pour le plus grand bien des personnages légendaires auxquels ils avaient accordé leurs sympathies...»

En 1839, quatre ans avant la première représentation de *Sancho García*, un jeune poète aragonais, Miguel Agustín Príncipe, faisait revivre dans un drame de son cru *le Conde Julián*, celui qui avait livré l'Espagne aux musulmans, et il le représentait comme un patriote malheureux qui, voyant la triste issue de ses projets, et comprenant que la tradition et les chroniques l'accuseront toujours de trahison, s'écriait désespéré (comme s'écriera plus tard Sancho García): «La tradition, l'histoire ne sont, en ce qui me concerne, que des mensonges.» ...Zorrilla imita dans la suite le procédé, comme le fit aussi Hartzenbusch ...dans son *Alfonso el Casto...* p. 267-8.

Se censuran a continuación «dos recursos groseros» (el escondite de Montero en el primer acto, el del Conde en el segundo), y la prolijidad del drama. Por fin, se examina el estilo de la obra en la siguiente forma:

«...Sería nunca acabar el señalar todos los trozos en que la hinchazón y la metáfora ahogan los pensamientos y las imágenes. Ni hemos de oír nunca el lenguaje de la dignidad en boca de ningún personaje de Zorrilla. Todas las escenas empiezan y acaban con amenazar y fierar y baladronar. Siempre estamos temiendo ver levantarse allí los puños y rodar por encima de las candilejas a aquellos personajes que, a fuerza de hacerse los valientes, representan una y otra vez la propia imagen de la cobardía... Para hacer el juicio de la obra, pudiérase decir con gran fundamento que allí está la falsedad en el fondo y la exageración en la forma.»

A pesar de tanta severidad, elogia el crítico «dos trozos en que el poeta ha hecho alarde de su venturosa osadía: las escenas del segundo acto, y la serie de situaciones que constituyen casi en su totalidad el tercer acto.» Añade también, dirigiéndose a los lectores:

«Oid, leed el monólogo entero de la condesa en el acto de verter el veneno en la copa: en medio de una versificación no siempre digna, escucharéis allí el acento de la musa de Hamlet y Macbeth:

¡Cielo, de mi virtud siempre enemigo!

.....

Celebra también el crítico los versos del Conde cuando abre éste «la puerta fatal»:

Piensa tú ahora
la sed que yo tendré de sangre mora,

«Y otros cien pensamientos trágicos, imágenes atrevidas, ideas profundas.»

«Las descripciones, prosigue, ¿habremos de encarecerlas, siendo la descripción el talento más alto de Zorrilla? Al escuchar el conde mandar a Sancho por su frugal comida, nos pareció percibir el olor de la vaca asada y del vino de Castilla. Rojas no estuvo más feliz en *García del Castañar*.

He aquí la conclusión del juicio de *El Sol*:

«Mucho nos hemos extendido en ese artículo para determinar el valor respectivo de la *Condesa de Castilla* y de *Sancho García*. En nuestro concepto, la obra de Cienfuegos es más perfecta y más bella: la de Zorrilla, más defectuosa, más grande. La época de Cienfuegos era más ordenada, más artística, pero menos dramática que la de Zorrilla. Nosotros somos de los que no creen en la impotencia de nuestra sociedad, y, por esta razón, somos más exigentes con los poetas del siglo ¿Responde Zorrilla a la vocación con que ha nacido? Con su talento, sí, con sus dramas, no; pero aun en sus dramas resuena de vez en cuando una voz que llena la extensión del teatro, el fatalismo y la popularidad. Y aquí los polos de su genio poético. Popular y fatalista es la segunda parte de *El Zapatero y el Rey*, y popular y fatalista es el *Sancho García*.

* * *

Empieza la reseña de la *Sofronia* por unas observaciones acerca de la restauración de la tragedia clásica, de las cuales hablaremos luego. La

parte que se refiere a la obra de Zorrilla es bastante reducida. En primer lugar, se ocupa el crítico del argumento.

«Lo que más se ha criticado en este poema ha sido la elección del asunto. La *Sofronia* está tomada de una época que linda ya con el bajo imperio romano; el emperador Maguncio es uno de los tres principales personajes de la tragedia. La cuestión se cifra en si los argumentos sacados del bajo imperio son a propósito para este género de composición, y nuestra opinión es que los argumentos del bajo imperio no solamente son a propósito para la tragedia, sino que constituyen el primero, el más grande y el más caudaloso de todos los manantiales en que la tragedia moderna ha de beber sus aspiraciones.»

Las razones que aduce el crítico para justificar esa opinión pueden resumirse así: grandeza de la época;

«Poderosas individualidades»; «grandes resortes que proporciona el cristianismo».

A continuación se examina la obra del poeta, bajo el punto de vista literario y se la analiza rápidamente:

«...desearíamos que la *Sofronia* diese más materia a la crítica bajo el punto de vista literario. El ensayo es sin embargo tan ensayo que no tiene más que un acto; y esta idea, aun sin abrigar las preocupaciones que produjeron tantas disputas sobre el número de actos en que se había de dividir la tragedia, esta idea, decimos, basta para quitar a la composición la mitad de su importancia: un acto tienen casi todos los «vaudevilles». Preferible es con todo una pieza, en que hay a lo menos argumento, a los consabidos monólogos de Aníbal y de Guzmán el Bueno, en que escupían su vena poética algunos ensayadores clásicos del siglo pasado. *Sofronia* es una romana de la magnífica cantera de las matronas. No puede contemplar tranquila el espectáculo de su tiempo. Está enamorada de Publio, joven amamantado también con la leche de la antigua Roma, e inspira amor al emperador Maguncio en quien mira al principal instrumento de la degradación de su patria. *Sofronia* va a huir con Publio para evitar la cólera del desdenado Maguncio, y los dos esposos son sorprendidos por los esclavos y oficiales de palacio. Esta intriga se complica por un medio natural con la causa y con una rebelión de los cristianos. *Sofronia* y Publio, que ejercía un alto cargo en el imperio, los escudaban con su mediación. Ahora, la persecución del pueblo de las catacumbas es, en las manos del emperador, un instrumento de venganza. Obligada a elegir entre el amor de Maguncio y la publicación de un edicto contra los cristianos, *Sofronia* rechaza al emperador: éste manda publicar su edicto y *Sofronia* exclama: «Yo soy cristiana». «Je suis chrétien», exclama también Polyucto (6). Ya se ve pues que la situación de *Sofronia* no es nueva en el teatro, ni su exclamación tampoco... El argumento y la situación pueden presentarse todavía con diferentes combinaciones en la escena, como lo ha hecho Dumas en su *Calígula*, y la exclamación produjo mucho efecto en la tragedia de Zorrilla. *Sofronia* y Publio se suicidan. Polyucto muere también cristiano.

Las unidades de tiempo, acción y lugar eran fáciles de guardar, y están guardadas en esta corta obra. Caracteres no hay que buscarlos en ella por falta de desenvolvimiento. *Sofronia* hubiera podido ser un buen carácter. Una intriga sencilla, si-

(6) Corneille, *Polyeucte*, V-3.

tuaciones naturales y dos o tres escenas de mérito, he aquí cuanto esta tragedia podía encerrar, y esto lo encierra. El estilo es aquí el gran defecto del poeta porque carece de dignidad y de elegancia, porque es lo menos clásico posible. No que nosotros admitamos en manera ninguna el lenguaje convencional de las malas imitaciones de este género. Nada de eso, sino que pudiéramos citarle al señor Zorrilla los ejemplos de expresiones impropias por el sentido o indignas por el tono de la elevación histórica y moral de la tragedia. La versificación misma ha menester de mayor conexión y artificio que las que acostumbra usar el autor de *Sofronia*, si la versificación ha de corresponder a la idea de importancia literaria que se atribuye al género ensayado. Pero a fe que el talento de Zorrilla sobra para corregirse de semejantes defectos: un poco de estudio basta para conseguirlo y no somos nosotros los que tenemos a Zorrilla por tan enemigo del estudio como generalmente se piensa.

En resumen, Zorrilla ha probado en su ensayo que la tragedia clásica no es para él sino un género algo más difícil que tantos otros como ha cultivado con espontaneidad y con maestría. ¿Cuántos serán los que puedan decir otro tanto?»

* * *

Bien podía escribir el crítico anónimo que acabamos de citar, al hablar de *Sofronia*: «Nosotros somos tanto más desapasionados en este juicio cuanto que somos muy apasionados por la tragedia.» «Muy apasionados por la tragedia»: es decir, admirador del clasicismo. Efectivamente, es a todo trance un perfecto clásico el cronista de *El Sol*. Se le nota bien a las claras en la crítica de la *Sofronia*, mucho más simpática y llena de benevolencia que la del *Sancho García*. Después de felicitar a Zorrilla por la belleza de la obra, si luego examina algunos defectos de la tragedia, lo hace sin gran insistencia y hasta parece disculpar al poeta con nuevo elogio de su portentosa facilidad. Ya se ve que el crítico reboza de alegría y honda satisfacción al ver que el campeón del romanticismo se ha olvidado de la nueva escuela literaria y ha consagrado su talento a un género eminentemente clásico. ¿Será tal vez una conversión? Y como se trata del más famoso escritor del tiempo, se deleita con esta ilusión el bueno del crítico. Escribe al principio de la reseña:

«Entre nuestros poetas modernos, ninguno tan osado como Zorrilla, y como esta osadía recae sobre grandes cualidades o nace tal vez de ellas, no es sino una cualidad más en tan espontáneo y tan fecundo poeta. Verdad que Zorrilla suele llevar la osadía hasta la inconsideración; verdad que suele tocar con su cualidad en el exceso; pero aplicamos a la literatura lo que un filósofo de nuestros tiempos, Bonald, ha dicho hablando de la política, a saber que «la osadía suele ser la prudencia del genio». Así es que cuando oímos decir que Zorrilla ha emprendido una obra que traspasa los límites señalados o los géneros recibidos hoy en nuestra literatura, nuestro temor de que Zorrilla haga una cosa mala se compensa largamente con la esperanza de que haga una cosa muy buena. Bien podrá ser, decimos, que se arrastre por los suelos; pero como llegue a levantar las alas, volará muy alto.»

También deja estallar su contento el crítico cuando sigue escribiendo:

«¿Quién osaba decir dos años hace que la tragedia clásica volvería a aparecer en nuestra escena, que no fuese reputado por visionario o apóstol de ajenas preocupaciones?»

Si, por fin, recordamos que el crítico le concede a la obra de Cienfuegos más mérito que al *Sancho García*, y que la época de Cienfuegos le parece más artista que la de Zorrilla, como queda dicho antes, bien claro quedará definida la posición clásica del cronista dramático de *El Sol*.

* * *

Lo que más puede interesarnos en las reseñas que venimos estudiando, por lo que toca a la historia literaria de España en el siglo XIX, es la observación de que por los años en que se publicaba *El Sol*, seguía manifestándose una fuerte oposición al romanticismo. Si después de la muerte de Fernando VII habían podido regresar los emigrados que habían buscado en el extranjero un asilo donde desafiar la crueldad del monarca grosero y feroz, un día llamado «el deseado»; si en aquella época se habían representado dramas románticos que señalaron un cambio notable en la estética española, paralelamente y en pugna contra la escuela nueva, continuaban a desarrollarse las ideas neo-clásicas del siglo pasado. Por lo menos, protestaban varios escritores contra las exageraciones románticas, aunque encontrasen algo estrechas y demasiado rígidas las doctrinas de Luzán. El literato «justo medio». Los juicios de *El Sol*, que no carecen de ingenio y clarividencia, constituyen, pues, un testimonio nuevo de esa contraposición al romanticismo.

Al recordar lo que ocurría en el teatro francés en ese mismo año de 1843, el de la primera representación de la *Sofronia*, también podemos observar una curiosa analogía con la vida dramática de Madrid. En París, como en la capital de España, una tragedia conseguía un triunfo ruidoso, mientras que un drama nuevo del príncipe del romanticismo era recibido con gran frialdad. La *Lucrecia* de Ponsard conoció el favor popular, mientras que fracasó la obra de Víctor Hugo, *Los Burgravos*.

Conceden los historiadores de la literatura francesa gran importancia al año del 43 en que acostumbran fijar la fecha de la «muerte del drama romántico». A pesar de que es siempre algo atrevido señalarle a un cambio de gusto general un término tan preciso, por ser la sustitución de una estética a otra cosa de insensible evolución, resulta bastante exacto el hecho de que, después de 1843, se representaron en Francia pocas obras genuinamente románticas.

Con gran acierto, el crítico de *El Sol* subrayó la importancia de la manifestación clásica que significaba la *Sofronia* en el teatro español. Pero, como era hombre de ingenio festivo, aprovechó la ocasión para burlarse de los escritores contemporáneos que no tienen doctrina literaria muy firme y se van a pasar, verdaderos prófugos, al campo de los clásicos.

«Zorrilla, esta vez como otras, ha presentado con su gran instinto que se acerca de una época de una revolución, o, a lo menos, de una gran reforma literaria... El éxito del ensayo ha sido favorable y lo terrible no es ya la vencida obstinación de los literatos sobre la imposibilidad del resuscitado género, sino antes la tentación en

que van a caer de repudiar a la musa desmelenada de Schiller y Victor Hugo, para contraer segundas nupcias con la musa grave y correcta de Corneille y Racine.

¡Oh! Don Lope de Avendaña!

¡Qué grande mal me habéis hecho!

¡Oh! Señor Zorrilla, ¡en qué mal camino habéis puesto a vuestros hermanos en Dios y en poesía! ¡Qué ejemplos tan peligrosos habéis dado a los poetas dramáticos! Hace un mes, a ninguno se le había pasado por las mientes que hubiese tragedias clásicas en el mundo. Desde que *Sofronia* ha pisado con el coturno antiguo la escena de la Cruz, todos los poetas se han vuelto locos de entusiasmo con el modo de andar de las Sofronias. Antes, casi todos ellos paseaban las miradas de su contentadiza originalidad por los dominios del drama semi sentimental y semi trovadresco, y, temerosos de sepultarse entre las tinieblas de un mundo desconocido, satisfacían su ambición con ir explotando la veta que habían tropezado en la mina del romanticismo; ahora casi todos ellos han dilatado repentinamente su vista por el horizonte del drama de Sófocles, y admirados de no haberse dormido ni ellos, ni el público durante la representación de una tragedia, abren su mente al viento de la última impresión y se aperciben a regenerarse en las aguas bautismales del clasicismo. ¡Oh!, señor Zorrilla, tornamos a exclamar: «Dios os perdone la mala obra que nos habéis hecho en gracias de las buenas que podéis hacer. Ya veréis qué caterva de clasicistas desemboca por esa puerta que acabáis de abrir, qué de Esquilos y Eurípides terribles, qué de Sófocles majestuosos y patéticos os suscitan rivalidad en ese género que habéis recordado para vuestra propia desventura.» «¿Dónde hubo nunca género mejor que la tragedia clásica? Si ella ha de venir a ser, al fin y al cabo, el único género posible.» Así discurren hoy los que ayer derramaban por todos sus pasos las doctrinas de la revolución literaria. Así se ponen de un salto al nivel de las últimas ideas los literatos que hasta ahora no conocían la tragedia clásica sino por la traducción casera de *Otelo* de Ducis; y si Dios no infunde espíritu de fortaleza y rigidez en las comisiones de censura, ya pueden los pintores de decoración ir ojeando a Vitrubio, porque el orden dórico y el orden de Pesto van a sustituir todas las demás arquitecturas, desde la concha del apuntador hasta la más retirada bambalina.»

Nuestro autor, pues, con inteligencia clara y gracia irónica, se burla de los «neos», y como es hombre de talento, se da muy bien cuenta de que el drama no puede desaparecer del todo y siempre tendrá favorable acogida por parte del público. A la «multitud» le seguirá gustando siempre el drama y sólo, a los «cultos», la tragedia:

Ni es lo peor esta privanza repentina que volvió a alcanzar la tragedia la noche misma en que se estrenó la *Sofronia*; lo peor es que, desde aquella noche, creen muchas gentes en la omnimoda restauración del clasicismo escénico: Error de los que comete frecuentemente el vulgo de la literatura, que, como todos los vulgos, tiene repartidos por todo el cuerpo los órganos de las impresiones y no tiene ni en la cabeza, ni en parte ninguna, los órganos del juicio.

El alto drama, el moderno drama francés tal como lo han concebido autores de gran nota, este drama cuyo origen y cuya ascendencia se encierran enteros en la historia de Europa, y que es por consiguiente el producto y la genuina interpretación del genio y del carácter europeo, este drama es la verdadera tragedia de nuestra sociedad, y si una vicisitud del gusto despierta hoy a la musa clásica del sueño en que

una revolución literaria la tenía, otra vicisitud del gusto volverá a disputarle mañana los títulos de su legitimidad escénica. El drama caminará entre tanto por medio de todas las vicisitudes, y aunque la tragedia quedará también en la escena, quedará para hablar al gusto y excitar la admiración de los literatos y de la parte ilustrada del público, no para mover las pasiones y arrancar los aplausos de la multitud.»

Demuestra el estudio del teatro español desde 1843 el acierto del crítico de *El Sol*. El mismo Zorrilla, en el *Tenorio*, afirmó que no había muerto el drama, y el éxito duradero de la obra, que siempre seguía existiendo un público numeroso para aplaudir ese canto al amor y a la pasión, tan alejado de una tragedia clásica.

* * *

Para concluir estas breves notas, tenemos que elogiar la exactitud con que caracterizó el redactor de *El Sol* el talento de Zorrilla, y el juicio tan acertado que muy bien se podría resumir en la palabra *facilidad*: Facilidad de Zorrilla en inventar argumentos, en desarrollarlos, en versificarlos. Ahora bien: facilidad al par que elogio es también crítica. Si Zorrilla pudo crear muchos dramas, a veces imitó a escritores anteriores, precisamente por ser demasiado fuerte su impulso a escribir:

«Costumbre antigua [la imitación] que antes hemos reprendido en Zorrilla, como en quien no teme por su reputación de talento; costumbre que argüiría la esterilidad de sus facultades inventivas, si hasta en sus plagios no hubiese bastante originalidad para achacarlo a un género de pereza especial en quien escribe tanto...»

Si Zorrilla compuso «torrentes de verso», a veces resultó deficiente la forma de sus dramas: hemos reproducido ya la opinión del crítico acerca del estilo de la *Sofronia*. Por fin, no olvidemos la manera con que el crítico definió el drama de Zorrilla: «popular y fatalista». Fórmula excelente y de gran comprensión (7).

JEAN SARRAILH

Poitiers, abril 1933.

(7) Sería curioso comparar ese juicio con el de Léonce de Lavergne, en el artículo de la *Revue des Deux Mondes*, del 15 de abril de 1843 (del mismo mes que el número de *El Sol* donde venía la reseña de la *Sofronia*). Habla también L. de Lavergne de «l'extraordinaire fécondité» de Z., y dice: «C'est un luxe de mots, une profusion de rimes, une opulence de descriptions, une variété de mélodies qui étonnent.» p. 181. Considerando las obras dramáticas de Zorrilla y de sus contemporáneos, escribe el crítico francés: «Toutes ces œuvres ne sont pas assez travaillées... Avec cette langue sonore, les vers se font aisément; l'effort manque, et sans effort on ne crée rien de durable et de profond. Zorrilla et ses rivaux ne soignent pas assez ce qu'ils font; ils produisent trop.» p. 207

DONATIVOS

DONATIVOS HECHOS A LA CASA DE ZORRILLA

DE DOÑA NARCISA BEAMUD

AUTÓGRAFOS.—Poesía titulada 1893.—Fragmentos de la poesía *Nochebuena*.—Diez cartas dirigidas por Zorrilla a D. Juan Ruiz Pino.

OTROS DOCUMENTOS.—Carta de doña Juana Pacheco, viuda de Zorrilla.—Comunicación de la Academia, dirigida a Zorrilla.—Copia, incompleta, de la poesía 1893.—Dos facturas de D. Isidro Cerdá.

DE LAS SRAS. DE ARIMÓN

AUTÓGRAFOS.—Poesía *Abanicos y Albums*.—Fragmentos de la poesía *Segovia*.—Nota sobre el estreno de *Sancho García*.—Borrador de un oficio a la Academia Española, dando las gracias por su nombramiento de Académico.—Borrador de una carta a D. Antonio Valbuena.—Id. a D. Isaac Peral.—Id. al Sr. Porto.—Carta a D. José Ortega y Munilla.—Id. a doña Julia Arimón.

OTROS DOCUMENTOS.—Poesía leída en Méjico (en parte autógrafa).—Cartas dirigidas a Zorrilla por los siguientes señores: D. José M. de Pereda, Doctor Thebussem, D. José Letamendi, Cardenal Arzobispo de Toledo, D. José Velarde, D. Antonio Vico, D. Carlos Frontaura, D. Leopoldo Alas, Duquesa de Medinaceli, Duque de Rivas, D. Manuel Tamayo y Baus.—Composiciones autógrafas del poeta filipino Pedro Alexandro Paterno.—Título de la Orden Imperial de Guadalupe, de Méjico.—Invitación para una función en el Palacio Imperial de Méjico.—Título de cofrade de honor de la cofradía de la Peña de Francia, de Valladolid.

OTROS OBJETOS.—Crucifijo pintado que tenía en su despacho — Palmatoria con que leía en la cama.—Album que le regaló *La Crónica Mercantil*, de Valladolid.—Album que le regaló el Ateneo de Madrid.—Album que le regaló el Centro Artístico de Granada.—Cartera con tres retratos del emperador Maximiliano.

DE DOÑA FELISA DE LA PEÑA, Viuda de FERNÁNDEZ CUBAS

AUTÓGRAFOS.—Poema *La Mejicana y el Arabe*.—Discurso de recepción en la Academia.—*Acuarelas y paisajes*.—Borrador de una carta fechada en Méjico.—15 hojas con borradores de varias poesías.—Cartas dirigidas por Zorrilla a D. Mariano Fernández Cubas, señora de íd., a doña Juliana y a D. Román del Busto.

OTROS DOCUMENTOS.—Copia de parte del poema *La Mejicana y el Arabe*.—

Fragmentos de un discurso.—A D. Francisco Esteban de Ingunza.—Hoja suelta.—Poesía anónima.—Poesía de D. Jerónimo Borao a Zorrilla.—Cartas dirigidas a Zorrilla por los señores siguientes: D. Leopoldo Alas, Duquesa de Guaqui, Campoamor, Duquesa de Gor, D. León Carnicer, *El Cartero*, D. José M. Díaz, D. Angel Fernández de los Ríos, D. J. Martí Folguera, D. Víctor Balaguer, D. Julián Díaz, D. Federico Cejudo, D. Manuel Tamayo y Baus, Núñez de Arce, D. Ramiro Velarde, D. José Velarde, D. Emilio Ferrari, D. Jerónimo Borao, D. Antonio Grilo, D. Pedro A. Alarcón, D. Juan Catalina, doña Faustina S. de Melgar, Carolina Civili, D. Antonio Cánovas del Castillo, Marqués de Valmar, D. Gonzalo Brañas.—Dos cartas anónimas, incompletas.—Un oficio del Hospital de Atocha.

OTROS OBJETOS.—Espejo que usaba Zorrilla.

DE D. FRANCISCO DE COSSÍO

Poesías de Zorrilla (1.^a edición).

DE D. NARCISO ALONSO CORTÉS

AUTÓGRAFOS.—*Alto en el desierto*.—Hoja sobre *Don Juan Tenorio*.—Una octavilla de *María*.—Epitafio a un niño.—Una quintilla.—Otra hoja sobre *Don Juan*.—Notas a una receta de D. Antonio A. Cortés.—Tres cartas en italiano, a *Pietro*.—Una carta a Vallés y Aguado.—Siete cartas a D. Felipe Cibrán.—Dos notas sueltas a D.^a Patricia Cibrán.—Borrador de una carta.—Contestación a su sobrino Cayo Zorrilla, con la carta de éste.

OTROS DOCUMENTOS.—Carta de Leopoldo Alas a Zorrilla. Carta de Mazzantini a íd.—Soneto autógrafo de Manuel del Palacio, a Zorrilla.—Copia del testamento del padre de Zorrilla.—Id. del testamento de la madre.—Partida de bautismo de la abuela.—Partida de casamiento de D.^a Catalina Benito (novia que fué de Zorrilla).—Partida de defunción de íd.—Cartas de Joaquín Massard a Zorrilla.—Autógrafo de la versión italiana, hecha por Massard, de la poesía a *Larra*.—Id. de un fragmento de los *Recuerdos del tiempo viejo*.—Id. de *Christi Charitas*.—Sobre de *Leila* a Zorrilla (1854).—Carta de Núñez de Arce, Ferrari y Cano a D. Mariano G. Lorenzo, sobre el traslado de los restos.—Retrato de Manuel del Palacio.—Fotografías de *Leila*.—Varios papeles.—Copia de *Dos escondidos y una tapada*.—Copia de *Tisis poética*.—Copia de otras poesías.—Sobre *Don Juan Tenorio en Méjico*.—Traducción italiana de las *Orientales*.—Fotografías y grabados.—Paquete con recortes de periódicos relativos a Zorrilla.—Paquete de periódicos relativos a Zorrilla.

OBRAS DE ZORRILLA.—*Poesías*, t. I y II (Madrid, 1857-58).—*El zapatero y el rey* (Madrid, 1840).—*Cada cual con su razón* (Madrid, 1859).—*El eco del torrente* (Madrid, 1842).—*El caballo del rey Don Sancho* (Madrid, 1844). (En el mismo tomo están: *Macías*, de Larra; *Cecilia la ciegucecita*, de Gil de Zárate; *Rosmunda*, del mismo; *Higuamota*, de Escosura).—*Caín, pirata* (Madrid, 1842). (En el mismo tomo están: *Dos validos*, de Rodríguez Rubí; *El bachiller Mendanás*, de Hartzenschusch; *La corte del Buen Retiro*, de Escosura).—*El desafío del diablo* (Madrid, 1845).—*La reina y los favoritos* (Madrid, 1847).—*María* (Madrid, 1849).—*Granada*. T. I. (París, 1852).—*Al-Hamar el Nazarita* (1855).—*Cuentos de un loco* (Madrid, 1855).—*La flor de los recuerdos* (México, 1855).—*La Rosa de Alejandría* (Madrid, 1857).—*Dos Rosas y dos Rosales*.—Habana, 1859.—*Amor y Arte* (Barcelona, 1862).—*Lecturas en el Casino de México* (México, 1864).—*El drama del*

alma. Introducción (Burgos, 1867).—*El drama del alma* (Burgos, 1867).—*Album de un loco* (Madrid, 1867).—*Las almas enamoradas* (1868).—*Lecturas públicas* (Madrid, 1877)—*Pilatos* (Madrid, 1877).—*Don Juan Tenorio*, zarzuela (Madrid, 1877)—*El Doctor Diógenes* (Madrid, 1878).—*Recuerdos del tiempo viejo* (Barcelona, 1880—Madrid, 1882).—*La leyenda del Cid* (Barcelona, 1882)—*Obras completas*, tomo I, único publicado (Barcelona, 1884).—*¡Granada mía!* (Valladolid, 1885).—*Gnomos y Mujeres* (Madrid, 1886).—*¡A escape y al vuelo!* (Madrid, 1888).—*Mi última brega* (Valladolid, 1888).—*Ecos de las Montañas* (Barcelona, 1894).—*La leyenda de Don Juan Tenorio* (Barcelona, 1895)—*Granada*, 2 tomos (Madrid, 1895).—*Ultimos versos* (Madrid, 1908).—*Poesías* (Valladolid, 1917).—*A buen juez mejor testigo* (Madrid, 1921).—*La princesa Doña Luz* (Madrid, 1929).—*Obras*, 3 tomos (París, s. a.).—*Don Giovanni Tenorio*, trad. italiana de Vincenzo Giordano Zocchi (Milán, 1884).—*Œuvres poétiques*. Trad. francesa de Ch. Simond (París, s. a.).

OBRAS RELATIVAS A ZORRILLA.—*Album poético a Zorrilla* (Valladolid, 1866).—M. Sancho: *Crónica de la coronación* (Granada, 1889).—Doctor Blas: *El Poeta Nacional* (Valladolid, 1889).—P. A. Checo: *El último trovador* (Madrid, 1893).—Quirós de los Ríos: *Elegía latina a la muerte de Zorrilla* (1893).

Han regalado muebles y objetos para el adorno de la casa, doña Carmen Dividos, don Virgilio Gerbolés y D. Narciso Alonso Cortés.

