

EL TRAGE BAJO LA CONSIDERACION ARQUEOLÓGICA.

MEMORIA

LEIDA EN LA SESION DE LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE BARCELONA.

Señores: Si la historia es algo mas que la simple relacion de los hechos ruidosos que han transformado de mil maneras la faz de los pueblos, sea permitido entrar en aquellos detalles, que por insignificantes que parezcan, guardan íntima relacion con el desarrollo del espíritu humano, que es la base de la verdadera historia.

No creo, señores, que se considere indigno de la gravedad y formalidad académicas hablar en este sitio del *trage*, sobre el cual parece á primera vista, que solo puede fijar la atencion el capricho, y ese sentimiento afeminado que induce á buscar todos los medios de hacerse agradable, á lo cual están hasta cierto punto obligadas las mugeres dentro de los límites de la moral. Y de tal modo lo creo así, que no dudo un momento en adoptar en su sentido propio las palabras irónicas de un filósofo moderno, por otra parte muy respetable: «Si los hombres (dice) no tienen derecho de hablar de las modas relativas al trage y á su corte, recamos y demás detalles de tocador; la ciencia arqueológica les ofrece un buen pretexto para tratar de estas frivolidades, como cosas de suma importancia; y detenerse estensamente en ello mas de lo que pueden las mismas mugeres permitirse, á pesar de hallarse sobre el particular en su elemento.»

Hé aquí por qué no debe calificarse de insignificante el tema de este razonamiento, por mas que á primera vista parezca trivial, y hasta indiferente para un objeto de tanta magnitud, y tan grave y tan formal como es la historia.

El tema con que tengo la honra de ocupar la atencion de la academia no es trivial, ni indiferente para esta ciencia; y si no es una causa de los hechos que forman el esqueleto, por decirlo así, de este ramo de conocimientos, es una de las consecuencias mas legítimas y aun precisas de estos hechos; constituyendo una parte, y no de las mas insignificantes, de la historia económica de los pueblos: historia tan importante cuanto difícil de metodizar y de completar.

La historia como narracion y apreciacion de los hechos referentes á la constitucion política de un pais, es para el comun de los hombres, nada mas que un estudio de mera erudicion, cuando no de mera curiosidad ó entretenimiento. Pero aun estos mismos hechos suelen desfigurarse por causas difíciles de conjurar. Estas causas son: el fanatismo y las pasiones dominantes en las distin-

tas épocas en que tales hechos se escriben: ó el amor propio de las naciones en que el género humano se halla dividido: amor propio que, en ciertos casos, bien pudiera traducirse por espíritu de partido. El fanatismo ha engendrado consejas que la tradicion ha sancionado; y muchas de ellas han tenido que respetarse: la pasion ha atacado reputaciones por otra parte bien sentadas, y ha levantado otras bien poco merecidas; y en la contradiccion en que se hallan unos testimonios con otros, se ha hecho difícil el esclarecimiento de la verdad. El nacionalismo ha modelado figuras de dimensiones colosales: figuras que la imaginacion puede concebir, pero que el criterio tiene derecho á censurar: ídolos, que no pueden sin embargo destruirse, por no destruir los elementos fundamentales del espíritu de nacionalidad, que tanto puede utilizarse para estimular á los pueblos á engrandecerse y adelantar en el camino de la civilizacion.

En nuestros tiempos una nueva calamidad ha venido á aumentar el número de estos elementos de adulteracion de la historia; tal es: el prurito de escribir sin conciencia, y entretener el frívolo sentimentalismo de la época con ciertas producciones literarias, bajo los nombres de Romance y Drama históricos: producciones que solo pueden considerarse como abortos de imaginaciones enfermas. Y si bien los tipos históricos no sufren alteracion alguna, porque un poetaastro ramplon y adocenado pretenda, profanándolos, tomarlos por objeto de su obra, pues el inteligente que la examina no deja de apreciar las cosas en su justo valor; sin embargo, el comun de las gentes que leen por puro entretenimiento ó asisten á los espectáculos escénicos por mero pasatiempo, no pueden conocer la historia en toda su verdad; hallándose mas inclinadas á creer las patrañas de efecto maravilloso, que esta verdad incontrovertible, que tendrán por árida, prosáica y poco liosgera.

Para conjurar todos estos inconvenientes la historia no se ciñe á la mera narracion, ni á la apreciacion de hechos, sino que prescinde á veces de los hombres en su individualidad, y fijándose en la humanidad entera, examina todos los elementos de civilizacion que han podido contribuir al desarrollo del espíritu humano; y considerándolos en detalle ya como causas ya como efectos, á todos da cabida dentro de su jurisdic-

cion á fin de obtener en el mayor número de datos, mayor número de comprobantes de un mismo resultado.

Los elementos de civilizaci6n, como es sabido, tienen relaci6n con las razas pobladoras é invasoras, las relaciones comerciales, las producciones agrícolas, artísticas, literarias y fabriles: elementos consignados en los monumentos diplomáticos y artísticos de las edades pasadas, y en las costumbres actuales; en aquellos para juzgar lo que es por lo que ha sido, en éstas para verificar lo que ha sido por lo que es. Entre los elementos consignados en las obras de arte se halla el *trage*, el cual es un dato notable para conocer el estado de las costumbres, tanto cuanto puedan serlo los monumentos arquitect6nicos y los literarios.

Desgraciadamente nunca quedan del *trage* suficientes restos que poder apreciar; los materiales de que suele componerse están demasiado sujetos á deterioro, para que se conserven parte siquiera de los vestidos que usaron los hombres de las pasadas edades, aun de las menos remotas; y solo los monumentos de escultura y de pintura pueden darnos una idea de los distintos trages que se han usado en las varias épocas de la historia.

He dicho que los monumentos de escultura y de pintura no pueden dar mas que una idea de los trages de las pasadas edades; y en efecto es así, pues por su exámen no puede adquirirse conocimiento alguno respecto del material, textura y aun del corte del vestido muchas veces.

He dicho tambien que el *trage*, lo mismo que los monumentos arquitect6nicos, marca el estado de las costumbres. Esto podria dar á entender que el *trage* pertenece á otra clase distinta de monumentos. En manera alguna: la naturaleza de un edificio y la del *trage* son análogas: la diferencia solo está en los materiales empleados en cada uno de tales monumentos, si hemos de seguir los verdaderos principios que han de regir en este punto. El *trage* es al hombre en acci6n lo que el edificio es al hombre estacionado; el *trage* sirve á las necesidades de abrigo y defensa lo mismo que el edificio; el *trage* por consiguiente es un monumento arquitect6nico perteneciente á la clase de los santuarios; mereciendo ser colocado al frente de esta categoria, como el mas digno y que mejor quede representar la vida, el movimiento, la acci6n del sér á cuyo abrigo y defensa atiende. Como monumento arquitect6nico es de los mas importantes en arqueología.

Bajo estas consideraciones, *el trage es un dato arqueológico digno de particular estudio, tanto por prestar á las Bellas Artes medios de caracterizaci6n e inteligibilidad, como por marcar en su desarrollo las ideas dominantes en las distintas épocas respecto de las creencias, preocupaciones, artes é industria.*

El *trage* con que el hombre, por el sentimiento natural del pudor, ha cubierto su cuerpo, y por

una necesidad de la civilizaci6n y buen órden social, ha engalanado sus formas, es un asunto mas vasto de lo que comunmente se cree. Y comunmente se cre así, porque nunca se ha tratado cual corresponde, ya por falta de datos suficientes, ya por ser demasiado reciente la época en que se ha considerado necesario su estudio para conocer los usos y costumbres de los pueblos, que es uno de los ramos que debe comprender la historia. Por otra parte la historia del *trage* ¿no comprende la historia del comercio de un pais, cuando no el de las producciones de su industria? ¿Quién al mirar el monumento mas antiguo que existir puede del *trage* de los egipcios, de los hebreos, de los griegos y de los romanos, de cualquier otro pueblo de la antigüedad en fin, no querrá desde luego conocer la materia de que fue elaborado, cómo fue elaborado, y cuál fue su coste, para deducir de ello consecuencias muy relacionadas con la industria y con la misma organizaci6n social? ¿Quién al estudiar las guerras de aquellos pueblos no tendrá en consideraci6n las armas que usaban ya ofensivas ya defensivas, para poder apreciar el valor personal de aquellos hombres, la pericia de sus gefes, la gloria de las victorias, la mayor ó menor ferocidad de aquellos caudillos? El criterio de verdad de la historia no debe contentarse con la escaséz de datos con que suele contar. El detalle mas pequeño es necesario, es indispensable, no debe desatenderse, por inútil que parezca, para calificar, para apreciar ó despreciar la importancia y fama de los hombres, de los hechos y de las cosas.

Hé aquí por qué aun cuando no mereciese el *trage* la consideraci6n arqueológica que merece, debiera ser estudiado como uno de los elementos necesarios para adjetivar con justicia dentro del círculo de la historia: de adjetivar digo, que es lo mas difícil de verificar en este ramo, por la influencia que en ello pueden ejercer las propias preocupaciones, y la bien ó mal fundada opini6n que hayamos formado de los datos que se nos hubieren proporcionado.

El *trage* además merece particular estudio, porque es una de las conveniencias históricas que las artes figurativas deben observar, si no con toda la exactitud y precision del arqueólogo, á lo menos con todo el aspecto característico del arte. Sin la observancia de este principio es sabido que les faltará á las producciones de las Bellas Artes una de las circunstancias de inteligibilidad tan necesarias para que puedan, digámoslo así, leerse por todos, así por los entendidos como por el comun de las gentes. Porque la obra de arte que no puede leerse sin embarazo alguno, no puede responder á uno de los efectos morales á que el arte debe aspirar, puesto que carece de claridad. Y no se objete que el comun de las gentes no tiene obligaci6n de poseer conocimientos arqueológicos, para que hayan de usarse con él semejantes medios de comunicarle las ideas; porque ni el públi-

co se halla en el día tan ignorante de los usos y costumbres de otras edades, que pueda desconocer, cuando menos, el carácter general de las épocas, ni porque lo ignore, debe prescindirse de tales medios, cuando empleandolos, se pueden por lo menos instruir y cultivar los entendimientos.

Prescindo aquí, señores, de una cuestion que podria suscitarse, á saber: hasta qué punto debe el artista ser escrupuloso en la observancia de esta clase de conveniencias históricas; porque no es de este lugar, ni aprovecharia para el asunto. Baste decir, que aunque respecto del traje, la fidelidad histórica no se estienda á mas de una simple generalidad sin descender á detalles minuciosos, se habrá llenado la condicion del arte. Pero no se crea por esto que ciñéndose el arte á esta generalidad, no responda á la necesidad arqueológica para lo sucesivo; porque en una obra artística cuyo asunto sea tomado de la historia contemporánea se observen estos principios, si no queda á la posteridad un dato arqueológico detallado, quedará el carácter general, suficiente en algunos casos para hacer las debidas apreciaciones. Porque es preciso tener en cuenta, que una cosa es la representacion artística, y otra la exigencia arqueológica: aquella no debe dar al lado esterior una importancia que podria hasta cierto punto rebajar la de la idea fundamental de toda obra artística: ésta debe descender hasta el menor detalle para atender á los casos en que el arte, la ciencia y la historia acudan á ella para buscar comprobantes de sus representaciones, de sus asertos y de sus calificaciones.

Esta cuestion exige la necesidad de manifestar: que respecto del traje, no los detalles minuciosos sino el carácter general es lo que basta para imprimir el sello de las distintas épocas á las obras de arte.

Por muchas que sean, por ejemplo, las modificaciones que la túnica haya sufrido desde el exomis del esclavo griego hasta la chaqueta de nuestros obreros, no podrá desconocerse que su holgura natural distingue las épocas antiguas de Grecia y Roma; la mezquindad de la dalmática, la edad media; la raquitiqúez del jubon y del justillo, la época del Renacimiento; el corte mecánico de la casaca francesa y el casacon faustoso, el siglo XVIII; y por último, que lo ridículo del frac, cualquiera que sea su corte, caracteriza nuestra época. Considerando tambien en la categoría del traje todo adorno de la persona, aunque no sea ninguna prenda del vestuario, p. e. el peinado y el afeitte; siempre hallaremos caracterizado el romano de la república, por la caballera larga y la barba al natural; al romano imperial de la primera época, por el cabello encrespado y rapada la barba; al caballero de la edad media, por la barba al natural y el pelo largo sin partirse en crenchas, y sin otro corte que el necesario para descubrir el rostro, como se usa todavía en al-

gunas comarcas de la ribera del Ebro; á la activa generacion de la época del Renacimiento, por el pelo rapado y la barba crecida; al enfático noble del siglo XVII por el bigote y la perilla, la caballera larga y el alto copete; al del siglo XVIII, por la peluca de bucles y la coleta; la generacion del siglo XIX, por el pelo rapado y las patillas. Prescindamos aquí de las innovaciones, accidentales unas, poco pronunciadas otras, que siempre han ido introduciéndose en el afeitte; porque no puede decirse que hayan formado carácter: y debe considerarse así respecto de nuestra época sobre todo, porque para constituirlo, seria preciso que cesase la veleidad de los gustos. Sea dicho de paso: en el estado vacilante de las creencias, de las instituciones, como de estos gustos; en una época en que no tenemos nada fijo y estable, y en que los sucesos se atropellan unos á otros con tal rapidéz que ni lugar dejan, no digo por examinarlos, pero ni siquiera para fijar la menor atencion en ellos; el carácter del traje tambien vacila: por mejor decir, no hay carácter en el traje. Sin embargo parece que los goces físicos, el deseo de figurar, mas que los goces morales y la vida modesta sin afan, adquieren su preponderancia; y el traje tiende á tomar un carácter de mero aparato, todo bambolla y todo apariencia.

Mucho pues importará la fidelidad histórica del traje, aunque solo sea en su carácter general, para la inteligibilidad de toda obra artística; al paso que el arte bajo el punto de vista de la utilidad moral que puede ofrecer, merecerá el auxilio de la ciencia arqueológica, como le mereee de la filosofía; no siendo menos importantes los servicios que le prestará la una, que los que le prestará la otra.

Dejemos ya este punto, y pasemos á manifestar la importancia del traje en la consideracion de monumento arqueológico por marcar en su desarrollo las ideas dominantes en las distintas épocas. *(Se concluirá.)*

José Manjarrés.

Barcelona.

Con el presente número repartimos un grabado, hecho por el Sr. Martí, copia del *Salvador* pintado por Vicente Joanes, cuya descripcion hicimos en la entrega 3.^a, página 27. Repetimos aquí algunas palabras de las que en dicho sitio estampamos: «Es imposible ir mas allá en la representacion de la figura grande, magnífica y divina de Jesucristo.... Qué paz, qué melancólica dulzura, ¡pero qué imponente magestad en este hermosísimo rostro! Joanes debió tener presente la tradicion que acerca de la figura de Jesucristo se ha conservado hasta nuestros dias, etc.»

Luis G. del Valle.

EL PINTOR INGLÉS RICARDO WILSON.

En Colomondia, cerca del lugar de Llanoerris, en el país de Gales, los aldeanos enseñan al viajero dos viejos abetos desgremados que se bambolean sobre una altura y protegen dos vetustas piedras pardas y cubiertas de musgo. Se descubre desde este lugar una vista admirable, un verdadero paisaje del territorio de Gales, sombrío y luminoso, agreste y risueño: «allí es donde el viejo pintor venia á sentarse», dicen los aldeanos en su patués.

Este anciano pintor era Ricardo Wilson, gran paisista, hijo tercero de un cura anglicano de noble linaje, el cual nació en 1713 en el condado de Montgomeri. Uno de sus parientes, sir Jorge Wynn, asombrado de verle tan niño imitar los perfiles de los objetos, le llevó á Lóndres y le confió á los cuidados de un oscuro retratista llamado Wright. Pero realizando algunos ahorros, y ayudado por sus amigos, no tardó Wilson en partir para Italia. La atmósfera trasparente y cálida, los follages inmóviles y bañados de sol, la magestad suprema y la quietud apasionada de la naturaleza le embelesaron con su magia. Sin embargo, él seguía haciendo retratos, cuando Zucharelli y José Vernet le revelaron á sí mismo. «¿Qué es esto? le preguntó el primero, que entraba en su taller, en donde Wilson, con el pincel en la mano, permanecía inmóvil delante de un diseño que acababa de bosquejar.—Es una vista que se descubre desde vuestra ventana y que me ha gustado.»—«Vos sois paisista, respondió el italiano.» Nuestro Vernet pensó lo mismo: «Señores, decia á unos viajeros ingleses que visitaban su taller: no habéis de mis paisajes, cuando tan bellos los hace vuestro compatriota Wilson.»

Zucharelli y José Vernet habían vuelto á Wilson, si puede decirse así, á su propio talento.

Nuestro artista, abandonando los retratos, se puso á copiar á Guaspro, Loreno, Salvador Rosa, sobre todo al segundo y mucho más á la misma naturaleza italiana, estudiada durante seis años, para volver á Lóndres, llevando sus cartones llenos de preciosos diseños y bosquejos. Su *Niobe* y su *vista de Roma*, los primeros cuadros que espuso, parecieron obras no poco perfectas. El duque de Cumberland adquirió el primero, el duque de Tavistock el segundo; una plaza subalterna de bibliotecario de la academia Real fue la recompensa de sus primeros triunfos! Pero la admiración pasajera que había inspirado desapareció bien pronto. Para comprender esta poesía, era preciso ser poetas, y la Inglaterra entonces no los tenía.

La silenciosa claridad de la mañana, el resplandor del medio día que hace desear la sombra y la frescura, la adorable soledad que el pensador y el amante buscan en las márgenes de los

grandes lagos abrigados por altas riberas, no habían sido nunca más poéticamente idealizados que por Wilson. Aun no había en Inglaterra una persona que hubiese pintado la naturaleza poéticamente, y realizado sobre el lienzo el bello ideal de Milton. Como el autor del *Paraiso perdido*, Wilson mezcla el esplendor y la fantasía. Los grandes bueyes, mugiendo al volver al establo, pasan con paso lento sobre un fragmento de ruinas antiguas. El sol se pone entre grandes árboles con troncos de ébano, los horizontes son dilatados y las grutas profundas, el ocaso es rojo con una claridad que deslumbra. Casi siempre una cascada de aguas mansas, y los árboles magestuosos que les dan sombra, hacen valer el resplandor lejano de los horizontes bañados de luz. En la *vista de Roma*, las siete colinas de la señora del mundo se diseñan en medio de una claridad serena y dilatada como su pasado histórico, y bajo de los árboles del primer término, oscuros como su destino moderno, unos viajeros sentados contemplan un bajo relieve de mármol, representando una muger bella aun, pero ajada; el símbolo mismo de Roma. Tal es el carácter de las obras de Wilson, poco variadas, ejecutadas sin retoques, con una libertad alguna vez exagerada, y hechas para ser vistas de lejos. Es el más sabiamente poético de los paisistas: así como Milton es el más sabiamente pintoresco de los poetas.

Wilson ama los contrastes vigorosos hasta el abuso. Tan pronto en la *vista de una campiña inglesa* el sol dá sus rayos detrás de la pantalla de un viejo olmo, y sus fuegos divididos se lanzan en estensas cascadas rectilíneas, de que toda una parte del cielo está inundada, como en el *Faetonte* la luz se escapa por surcos brillantes de las aberturas y de los arcos de un edificio sumergido en la sombra. Estos efectos poderosos añaden el sentimiento de misteriosa grandeza de la que Wilson está prendado, y dan un hechizo particular, no á los más tumultuosos de sus paisajes dramáticos, á la *Niobe*, al *Faetonte*, sino á sus obras más modestas, tales como *La Quinta de Mecenas*, *Apolo y Las Estaciones*, *Una vista del Pó*, *Ciceron en su quinta*, *El Puente de Langgallon* y *La tumba de los Horaciós*.

A pesar de la admiración que estas bellas composiciones inspiran y merecen, se descubre en ellas el esfuerzo del génio septentrional que quiere apoderarse de la belleza italiana. Una cierta sencillez de la grandeza falta á Wilson.

En el arreglo y en los colores de las líneas y de los términos, de las sombras y de la luz, alguna cosa artificial se hace notar; en cuanto á la mezcla ideal de la melancolía del Norte y del esplendor del Mediodía, ninguno le ha igualado entre los grandes maestros.

Sin embargo, los contemporáneos de Wilson eran indiferentes á su mérito; los jueces del arte le consideraban apenas digno de sus críticas, y los maestros le tenían lástima. Ni el colorista

Reynolds, enamorado de la escuela veneciana, ni el grandioso Fuessli, á quien Miguel Angel seducía, podían proteger á Wilson. Poquisimos eran los encargos que le hacían. Un personaje, habiendo interesado á Jorge III en su favor, logró que este monarca le encargara una vista de sus jardines de Keus, cuyos altos arbolados le agradaban en gran manera. Wilson ensanchó sus horizontes y prestó á los follages misterios mas profundos que la realidad. Pero el lienzo fue devuelto al pintor por el monarca amigo de la exactitud. En vano sir Wilian Beechy, uno de aquellos insignes magistrados populares que la Inglaterra y la Flandes han producido á menudo, intentó protegerle. El *pobre Ricardo*, como le llamaban sus amigos, no vendía sus cuadros ó los vendía por poco dinero. Su casa estaba desprovista y su taller arruinado. Un día que tenía hambre y sed vendió uno de sus lienzos mas bellos por una botella de *cerveza* y un pedazo de queso de Stilton. Refugióse en una bohardilla de Oltenham-Court-Road y continuó bravamente su obra. Un día, un hijo de una buena familia, compadecido de su miseria, le presentó á una gran señora que amaba los paisajes, pero Wilson llamó aparte al joven protector y le dijo: «¿Cómo egecutaré un cuadro si no tengo con que comprar colores?»

Los miembros influyentes de la sociedad Real, movidos... por un bello sentimiento de piedad, le enviaron un comisionado, no para ofrecerle socorros como debían, sino para demostrarle que hallaban su estilo malo, pesado y monótono, sin gracia y sin atractivo alguno. Wilson, hombre rudo y sencillo, se encolerizó mucho, pero no renunció á su génio, abjurando los sueños poéticos que eran su esencia y su vida.

Wilson se volvió al contrario mas obstinado en su estilo y mas enfurecido contra los hombres, lanzando algunos epigramas contra Reynolds y amenazando con su baston á un caricaturista que pagaban sus enemigos. Esta naturaleza fuerte é ingénuo se volvió misantrópica y aun cínica. Su vista se debilitaba y su pincel se volvía incierto. El hospital le esperaba, cuando uno de sus hermanos murió, dejándole por herencia una pequeña posesion y alguna fortuna. Hé aqui por qué Wilson, á quien su génio no le habia proporcionado con qué vivir, se hizo de pronto rico en el momento en que la edad y los disgustos comenzaban á helar su talento. Una mina de plomo, descubierta en su propiedad, le aseguró una renta considerable. Se despidió de sir William Beechy, y se fue á vivir á la Colomondia de que hemos hablado, en el pais de Gales, sin coger de nuevo en adelante sus pinceles. Una tarde, despues de un largo paseo en el que su perro le habia seguido, Wilson, á quien la contrariedad y el trabajo habian consumido, cayó desmayado. El animal despavorido corrió á la casa, obligó á los criados á que le siguiesen conduciéndolos al sitio en donde yacía su amo. Continuó enfermo algu-

nos meses mas y murió á la edad de 69 años en Mayo de 1782, sin que persona alguna en Inglaterra ni en Europa sospechase que un pintor de talento habia desaparecido de la tierra.

Su desgracia fue ser demasidamente artista en medio de una sociedad política y comercial. La misma naturaleza habia dejado de existir para él. Un día que contemplaba desde lo alto del terraplen de Richmond la bella perspectiva que se descubre desde este punto, exclamó:—«¡Es una grande obra! ¡Qué bien compuesta! Y aquellas *figuras* de allá abajo, cerca de aquellas casas, ¡qué bien hacen!»—Enfrente de la cascada de Terni habia exclamado en un éxtasis: «¡Qué bien están estas aguas, Dios mio! ¡Qué bien hechas están!» El mundo no era para él otra cosa que el cuadro de un gran paisaje donde los hombres eran las figuras y Dios un gran pintor.

¡Cuántos artistas como Wilson consumen desgraciadamente su existencia entre los hombres que no aprecian sus obras, ni tan siquiera las comprenden!

(*Histoire des peintres de toutes les écoles, depuis la renaissance jusque á nos jours.*)

Florencio Janer.

Madrid.

REVISTA DE ACADEMIAS.

LA ACADEMIA de Bellas Artes de Sevilla experimentó hace poco una sensible pérdida con la muerte del Excmo. Sr. D. Manuel Lopez Cepero, su presidente, persona de no comunes conocimientos en artes y que poseía una muy notable coleccion de pinturas y de otros objetos artísticos. En su reemplazo ha obtenido la presidencia el señor D. Manuel Cano Manrique, antes conciliario primero; persona cuya instruccion, amor á las artes é interés por la corporacion que hoy preside le hacian muy acreedor á tan señalada honra.

LA ESCUELA de Bellas Artes de la Coruña tiene pensado remitir al Gobierno, en fin del presente curso, algunos dibujos y modelos egecutados por los alumnos mas aventajados: tambien dará premios á los que los hayan merecido por su aplicacion y aprovechamiento, y si los trabajos de los discípulos fuesen tan numerosos como en los años anteriores, es regular que la Academia celebre una esposicion pública.

MÚSICA.

De las vocalizaciones en la enseñanza del canto.

La enseñanza del canto considerada materialmente se divide en tres partes principales: 1.ª

emision; 2.^a vocalizacion, y 3.^a union de palabras á las notas musicales. Prescindiremos, porque no es nuestro objeto en esta ocasion, de la 1.^a y 3.^a, y haremos algunas observaciones acerca de la 2.^a

El uso de ciertas piezas musicales, sin letra, para contribuir á la mejor enseñanza del arte de cantar bien, hace mucho tiempo que se ha adoptado universalmente como muy bueno. A las piezas destinadas para ello, se ha convenido en denominarlas *Vocalizaciones*. Compositores, cantantes y célebres maestros de canto se han ocupado seriamente de perfeccionar esta parte de la enseñanza del ramo que tratamos. Algunos de ellos han hecho espresamente y publicado colecciones mas ó menos aceptables de dichas melodías vocales y sin letra, las cuales en general han tenido gran aceptacion en el mundo filarmónico. Las obras de este género, que han estado y están mas en boga, son las de Crescentini, Bordogni y Lablache.

No esperen nuestros lectores que nos ocupemos de juzgar dichas obras respecto á la progresion de las dificultades de que se tratan, ni como composiciones, porque esto nos daria demasiada materia. Las consideraremos solamente en su aplicacion á la enseñanza de los que se dedican al canto como carrera. Estas consideraciones las haremos observando á dichas obras bajo tres puntos de vista: 1.^a en su objeto: 2.^a en el uso que la mayoría de los maestros hacen de ellas; y 3.^a en su utilidad real cuando se usan con acierto.

Dos son los objetos que los autores se han propuesto al escribir las melodías á que nos referimos: 1.^o hacer practicar los diversos géneros del canto, abrazando tambien toda clase de dificultades mecánicas de los sonidos. Han elegido ó debido elegir, sin duda, éstas entre aquellas, que puedan fácilmente hallar los cantantes al ejercer su honrosa y difícil profesion, y esto con el fin de que por medio del estudio anterior de sus obras les fuesen á los principiantes familiares y fáciles las *fioriture* y demás pasos difíciles: 2.^o ejercitar el órgano vocal en emitir con pureza y correccion todas las vocales, á fin de que no encuentren los discípulos entorpecimiento alguno en la pronunciacion, al empezar el estudio de piezas con letra. Observemos brevemente si dichos objetos se cumplen cual conviene á la buena enseñanza del canto.

En cuanto al primero, se ve que las vocalizaciones, que mas éxito han tenido, son precisamente aquellas que tienen una excesiva estension (especialmente para las voces de hombre) por arriba y por abajo y no pocas dificultades, que en realidad son impropias del buen canto: esto es, que estarían muy en su lugar si se tratase de piezas de concierto para violin, flauta ú otro instrumento artificial: mas no para voces humanas. Estas dificultades se les resisten considerable-

mente á los alumnos de ambos sexos, especialmente á los hombres, razon por la cual necesitan mucho tiempo y asiduo trabajo para dominar aquellas caso que lo consigán. De aquí se deduce que los individuos necesariamente se fastidian, su órgano respiratorio respectivo se cansa, la voz se fatiga, padece y pierde su lozanía, su *frescura*. Este es uno de los motivos de que las voces que llamamos *frescas* estén entre los cantantes de profesion tan sumamente escasas. En efecto, la juventud, la *frescura* en las voces es una alhaja de inestimable valor, pero excesivamente frágil. Ella puede compararse sin exagerar con el pudor virginal; porque á la manera que este, el sonido de la voz humana pierde tambien su tersa fisonomía, el resplandor de su timbre se anubla y su limpio metal original desaparece para siempre al mas leve deslíz. Luego el primer fin no se consigue cual debiera. Pasemos al 2.^o

La inmensa mayoría de los autores y de los maestros de canto que se dicen buenos, sostienen (1) que basta vocalizar por mucho tiempo con la *a* para vencer en ella las dificultades que puedan ofrecer las cuatro vocales restantes. Esto no es del todo exacto, en razón á que si bien es la *a* la vocal mas á propósito para ejercitar y mejorar la voz y que la pura emision de la 1.^a á condicion que lo sea en toda la estension de la 2.^a facilita la correccion de las demás vocales, pero no por esto es la *a* un antidoto infalible contra los escollos especiales, que por su naturaleza, aunque no sea mas, ofrecen casi siempre la *e* *i* *o* y la *u* en su pura emision. Para probarlo nos bastará hacer notar que al hablar articulamos todas y cada una de las vocales de una manera diversa, que colocamos el organismo vocal en distintas posiciones, siempre que producimos aquellas dándole su calidad peculiar. En esto nos parece que no hay que dudar. Pues si concedido esto convenimos en que cantar no es en rigor otra cosa que una declamacion mas sublime, mas fuerte y enérgica que el lenguaje familiar ó el de la oratoria etc. todo lo que no sea vocalizar bien con las cinco vocales alternativamente y en toda la estension de la voz, es cansarse sin obtener provecho alguno.

Aunque hay autores que en sus obras aconsejan el uso de todas las vocales al estudiar las melodías, de que nos ocupamos, sin embargo esto no es bastante: nosotros creemos que es necesario avanzar aun mas para conseguir el objeto. Emitir lo mejor posible las vocales no es ni puede ser lo suficiente para articular bien las consonantes, ni unir correctamente las segundas con las primeras, á causa de que la manera de hacerlo es esencialmente diversa. Esto es tan evidente

(1) Así lo demuestran por lo menos sus obras elementales, sus series de vocalizaciones y la manera constante de enseñar. Téngase entendido que hablamos en general: por consiguiente á nadie aludimos en particular y nos referimos á todos así españoles como extranjeros.

que nos creemos dispensados de probarlo. Hé aquí que el objeto 2.º tampoco se cumple debidamente.

Consideremos la cuestión bajo el 2.º punto de vista.

Desde luego que un jóven es admitido en la clase de N. maestro de canto, se le ordena al 1.º que á la mayor brevedad adquiriera las vocalizaciones de tal ó cuál autor, á quien N. prefiere á los demás, tal vez sin saber por qué. Se procede á educar ó mejorar la voz del nuevo cliente, y por lo comun se empieza por un egercicio de notas sueltas y filadas, con las que se manda al escolar que recorra por grados conjuntos, y sin descansar, toda la estension de la voz ascendiendo y descendiendo. Inmediatamente se empieza á solfear la 1.ª vocalizacion, que, sea dicho de paso, pocas veces es la mas fácil. Si, como por desgracia es probable, no sabe solfeo el alumno, la egecuta el profesor en el piano, al paso que aquel lo secunda como á remolque. Todo el tiempo que dura la educacion artística de este alumno, le hace D. N. cantar ya una ya otra de las vocalizaciones, teniendo éste buen cuidado de no repetir ninguna de ellas muchos dias seguidos en obsequio á la variedad. De este sistema, ú otro parecido de conducir al que no sabe, se desprenden algunos inconvenientes, que nos sugieren varias reflexiones. Ya que no todas, porque nos estenderíamos de más, anotaremos brevemente las mas precisas á nuestro objeto.

1.ª Que el educando no está al principio en disposicion de vencer las dificultades de emision, articulacion de la *a*, colorido y demás signos para matizar; que las vocalizaciones mas recibidas tienen generalmente en abundancia desde la primera á la última; y por tanto el buen deseo del director y del dirigido se estrella contra las dificultades imposibles por entonces de vencer. De modo que forzando los tiernos órganos de un jóven á que hagan, lo que dista mucho de serles factible en el estado, en que aun se suponen, se vician aquellos en la manera de funcionar para emitir la voz; se acostumbra el discípulo á cantar mal; se desanima, pierde la fé que tal vez tenia en su director y acaba por tocar, por decirlo así, con mano indecisa y trémula los mismos escollos, que colocados, por un maestro sagáz, á su tiempo, en vez de ligarle le abrierian paso facilitando su marcha.

La prematura é indiscreta anticipacion de la dificultad ha sacrificado á mas de una víctima en aras de la preocupacion ó moda que aun existe en el exagerado uso de las vocalizaciones muy estensas. En los discípulos dotados de gran resistencia, suele engendrar la dureza de la voz, la desafinacion y el mal gusto.

2.ª Que usando por mucho tiempo el estudio de las piezas, que motivan el presente artículo, se acostumbran los principiantes, como dice muy

acertadamente Eslava (1) «á cantar sin una expresion dominante, lo cual es despues nocivo para adquirir la verdadera expresion de la palabra.»

Efectivamente es lógico, que habituándose á cantar sin espresar, es decir, sin pronunciar silabas y palabras, que favorezcan y estimulen la sensibilidad del educando, llegado el dia de estudiar piezas con letra, egecutará ésta maquinal y friamente. Los escesos indicados producen la insipidez en el decir y la imposibilidad de poner en juego convenientemente las facultades de la parte noble del hombre, que es el *quid del bel canto*,

3.ª Que siendo dichas vocalizaciones muchas en número, la generalidad de ellas muy largas, y conteniendo las mismas varios alientos escesivamente largos, determinados é invariables, el discípulo se afana en vano por darles cima; y se cansa, y hace los pasos mal, aunque estén en sus medios actuales de egecucion; máxime cuando dichos alientos son indivisibles, so pena de lastimar, al abreviarlos, el orden fraseológico de la melodía.

Si por egeemplo, se hiciesen estudiar á un principiante las 36 vocalizaciones de Bordoqui (son las que tienen mas uso y las mas celebradas) hasta perfeccionarse todas en regla, la educacion del 1.º se prolongaria demasiado. Si las estudiase todas con las cinco vocales, se necesitaria la vida del hombre para perfeccionar debidamente su estudio. ¿No habria un medio de evitar ese exagerado estudio de vocalizacion? ¿No se podría hallar un procedimiento, que además hiciera practicar al discípulo las consonantes unidas á las vocales? ¿Se disminuiría así la considerable distancia, que existe desde vocalizar á cantar piezas con letra? Demandemos la contestacion á los grandes literatos musicales, que en sus célebres obras se han ocupado del canto y de su enseñanza. No contestan. Recurramos á las obras didácticas. No aciertan. Veamos las numerosas series de vocalizaciones publicadas. Nada dicen. Acudamos en tal conflicto á los mas sábios maestros dedicados á la enseñanza esclusiva de este interesantísimo ramo. Todos enmudecen ó balbucean palabras vagas. ¿Pues entonces no hay remedio alguno? Nosotros no perdemos por eso la esperanza de encontrarlo, y aunque no somos sábios porque en realidad no hemos hecho méritos para merecer tan alto calificativo ni mucho menos, sin embargo, vamos á buscar los medios de remediar el mal ánimo..... Aquí están.... Veámoslos. En primer lugar colocar palabras á un brevísimo egercicio y repartirlas al principio ó sílaba por nota formando su conjunto una sola oracion. En segundo egercitar todas las vocales y consonantes amalgamadas formando en sus diversas combinaciones egercicios que constituyan una especie de

(1) Gaceta musical de Madrid, año 2.º, número 3, del canto, artículo 5.º

recitado ó bien que en un diapason de octava, por ejemplo, se vayan colocando y ejercitando sucesivamente las oraciones de que conste un recitado que se elija para este fin. En tercero estudiase el verdadero recitado y á nuestro modo de ver se alcanzará el anhelado intento. Desde aquel al segundo es muy poca la distancia que media. Desde el ejercicio 2.º al recitado simple hay el paso de un niño; y desde el recitado á una pieza sencilla hay otro paso. Nuestros ilustrados lectores dirán si de este modo desaparece el gran escollo: nosotros no lo dudamos un momento y por consiguiente lo consignamos sin vacilar.

Que sean absolutamente indispensables las vocalizaciones en forma de piezas para educar perfectamente á un cantante no lo concebimos, no lo creemos. Que son útiles sí; á condicion de introducir en su uso ciertas reformas, particularmente en sus dimensiones y en su aplicacion á la práctica. Serán convenientes, primero siempre que sean breves, tenga cada una por objeto el vencer una dificultad determinada la que antes se haya tratado en ejercicios pequeños. Mas esta dificultad ha de ser proporcionada al estado en que se encuentra el individuo que aprende. Segundo, cuando el conjunto de ellas tenga una progresion tal, que forme, digámoslo así, una bien forjada cadena, cuyos eslabones sean desiguales en sus dimensiones, pero que la diferencia que haya de todos y cada uno de ellos á su inmediato superior é inferior sea absolutamente exacta en lo posible; solo que en el primero esta diferencia sea en aumento y en el segundo en disminucion; de manera que la figurada cadena formaria un bien graduado látigo. Pues bien; cada dificultad está representada por uno de los eslabones. Tercero con tal que no se abuse de su estudio; que éste sea pausado, pero constante en cada una hasta que desaparezca la dificultad de que en ella se trate. Cuarto á condicion que se canten con la mejor manera, correccion, elegancia y color, de que entonces sean susceptibles los discípulos, etc. etc. Usadas de este modo nos parecen convenientes. Sin dichas condiciones las creemos perjudiciales.

Madrid.

Antonio Cordero.

CONCIERTO.

En la noche del martes 22 del corriente tuvimos el gusto de asistir á un brillante concierto que se verificó en esta corte en los salones del Sr. D. Quiterio de Urrutia, en el cual se interpretaron con el mayor gusto y perfeccion varias piezas de mucho mérito.

Se abrió la primera parte con la sintonia de *Norma*, egecutada al piano por la señorita Doña Elisa Gonzalez; no dejando nada que desear, tanto por su brillante escuela, como por la precision

y valentia con que la interpretó. La aria de *La Favorita*, cantada por la señorita Doña Emilia Randó; un duetto *Adio!* por las señoritas Doña Cármen Güell y Doña Natividad Urrutia; y una aria de *Betty*, que dijo la señorita Doña Asuncion Paton, fueron respectivamente interpretadas con el mayor acierto, rivalizando en escelente timbre de voz y demostrando grandes conocimientos musicales. El tenor Sr. Castillo cantó perfectamente una romanza de *I due illustri rivali*. Y dos niñas de muy corta edad las señoritas Doña Matilde Gil y Doña Matilde Gonzalez amenizaron el concierto cantando la primera, con mucha gracia, una cancion, titulada *Juanita*; y ambas el duetto *La conversacion en el Wals*, en que recibieron entusiastas aplausos.

El distinguido concertista español Sr. Monasterio, profesor en el Real conservatorio, egecutó al violin dos brillantes fantasias en que reveló, como siempre, sus profundos conocimientos que le han valido una fama europea.

Empezó la segunda parte por una fantasia de *Los Templarios*, que tocó admirablemente la señorita Gonzalez; á continuacion las señoritas Randó y Urrutia cantaron un duo del *Asedio di Calais*; la señorita Güell una aria de *Marco Visconti*; la señorita Paton, una preciosa romanza; y las señoritas Urrutia con el Sr. Castillo, un duo de *Gemma di Vergi*.

Recordaremos siempre la impresion que nos causó la escelente voz de contralto de la señorita Doña Cármen Güell, y la verdad, energia y gusto con que interpreta las palabras identificándose con la inspiracion del compositor; y no menos recordaremos el efecto que produjo la señorita Doña Asuncion Paton con el precioso timbre de su voz, que á las cualidades de dulzura, estension y sonoridad reúne un conocimiento profundo en la vocalizacion y una expresion tan vehemente y tierna cuanto su alma es sublime.

La numerosa concurrencia que llenaba los salones quedó sumamente complacida, aplaudiendo con entusiasmo las diferentes piezas del concierto, cuya acertada direccion estuvo á cargo del distinguido profesor D. Francisco Gil Lopez.

El Sr. D. Quiterio de Urrutia y su familia hicieron los honores de la casa con la mayor amabilidad, dejando á los concurrentes con grandes deseos de que se repitan con frecuencia estas soirées musicales.

Joaquin Velázquez.

Madrid.

ESTUDIOS SOBRE LA LITERATURA ITALIANA.

DANTE.

En el revuelto caos de la edad media, en aquella fermentacion, continua en que iban lenta-

mente elaborándose los diversos y encontrados principios, cuya armonía ha de formar la perfección de la sociedad moderna, solo había una idea madre, en la que de cierto modo se encerrasen todos los pensamientos que hacia brotar en su magnífica variedad la nueva civilización; solo había una institución que ligase las instituciones varias que en continuada lucha se repelían: aquella idea era la idea cristiana, aquella institución era la Iglesia. ¿Queremos ver en la esfera del arte la multiplicidad moderna concentrada por el catolicismo en una sublime unidad? La vida entera de aquellos siglos ha tomado forma material en las *catedrales*: grabadas en piedra están en ellas todas las ideas de una generación; todas las ciencias y artes se han reunido para formar esas enciclopedias de aquellos tiempos. Al rededor del altar del Dios único se agrupan los ángeles, las vírgenes y los santos, los obispos y los guerreros tendidos sobre sus sepulcros, los diablos y los monstruos que se asoman entre los pilares como una tentación. La arquitectura, la escultura y la pintura se unen para espresar con signos sensibles misterios oscuros y puros sentimientos. A poca distancia del púlpito, desde donde se difunde la ciencia práctica de la vida, está la biblioteca, donde los iniciados se arman de las agudezas del escolasticismo. En un tablado, á la puerta del templo, hace sus primeros ensayos el arte dramático, y bajo las sagradas bóvedas la música adquiere una magestad y un espiritualismo desconocidos; y sobre aquel monumento simbólico, en el que se unen la religión, la ciencia y el arte, se elevan, como las aspiraciones de los fieles, las atrevidas agujas á la region serena de los cielos.

Si es propio de las sociedades jóvenes, en las que el entusiasmo y la fe ocupan el lugar del raciocinio y el análisis, formar de todos los elementos de su civilización sus inspiradas epopeyas, la edad media ha seguido esta ley elevando con estrofas de piedra unos poemas admirables. Pero una inteligencia poderosa arrancó el pensamiento de la piedra, y dijo en divinos versos lo que espresaban el mármol y el lienzo de su mudo language: la *comedia* del Dante es el poema escrito que con formas materiales hemos visto en la *catedral*. ¡Y preguntan los preceptistas por qué su obra no puede medirse con el estrecho compás de Horacio! ¿Concebís á las razas del Norte adorando al Dios de la Escritura en el pórtico elegante del Partenon?

A la inspiración de su época ha unido Dante el elemento de su propia personalidad, su alma y la de su siglo se juntan para formar el alma de su obra, y así, nos representa al hombre bajo su doble carácter, como sér social y como individuo. Su libro se presta á varias interpretaciones, porque ha sido inspirado por varios órdenes de ideas; pero tres pensamientos son los que sobre él dominan: el amor, la ciencia y la política.

En el mes de Mayo de 1274 se celebraba en

Florenzia una festividad doméstica en casa del noble Folco di Portinari. Los Alighieri asistieron á ella, y Dante, que tenía nueve años, vió allí á Beatrice, hija de Folco, que solo tenía ocho, era muy hermosa y tenía mas gravedad que su corta edad prometía. Nueve años despues volvió á encontrar al jóven Dante, fijó sus ojos en él, y le saludó cortesmente. El amor reveló entonces su génio al poeta, y la hermosura de Beatriz fue el objeto de sus sonetos y canzoní. Nueve años despues murió, sin corresponder á su pasión y casada con un esposo querido. El intenso dolor de su amante hizo que mil visiones escitasen su enferma imaginación, y queriendo que todos tomasen parte en su aflicción anunció á los príncipes del mundo que Dios había llamado á su seno aquella alma, digna solo del cielo; y detenía á los peregrinos que iban á Roma «pensando quizás en cosas que no tenían presentes» para que oyesen de Beatriz aquellas palabras que tienen la virtud de hacer llorar á los que las escuchan. Pero despues tuvo «una maravillosa vision en la que vió cosas que le hicieron tomar la resolución de no decir nada sobre aquella bienaventurada hasta que pudiese hablar mas dignamente de ella, y se dedicó tenazmente al estudio para decir de ella lo que jamás se ha dicho de ninguna muger.»

Hé aquí el amor de Dante: su sencillo relato nos abre un mundo nuevo de poesia. ¡Qué pequeño y grosero nos parece el delirio desenfrenado de Safo, los muelles suspiros de Tibulo y Propercio y hasta el dolor frenético de Dido, ante aquella profunda y misteriosa pasión, que no tomando nada á los sentidos, se incrusta en el alma del amante y llena su existencia! En la *Vita nuova* nos ha contado Dante sus amores, amores nuevos, amores cristianos; este libro es uno de esos delicados análisis del corazón que no conocieron los antiguos; sin salir del sentimiento individual, halla en él materia suficiente para interesarnos con ese profundo interés que escitan todas las confesiones, desde las de San Agustín hasta las de Juan Jacobo.

En las ciencias encontró Dante un objeto digno de su incansable actividad, y Brunetto Latino, que había hacinado en el *Tesoro* todos los conocimientos de la época, le inició en la metafísica de las escuelas. Como la Iglesia en el órden social, en el intelectual la teología había dado la unidad que la reciente civilización necesitaba, y en el seno de la Ciencia sagrada se desarrollaban todas las ciencias. La teología fue, pues, el principal estudio del Dante, y formó la base de su poema, que no es mas que una poética esplanación del sistema cristiano de los escolásticos. Es verdad que en él se halla cuanto en su tiempo se sabía, y aun cosas que no eran conocidas generalmente, como la ley de gravedad terrestre, las propiedades del iman, la generación de las plantas, las estrellas australes, el influjo de la luna en las mareas, etc. etc., pero todos esos preciosos datos se

encuentran por casualidad indicados entre las disertaciones metafísicas sobre la gracia, el libre albedrío, el mal moral, la redención y demás cuestiones que dividían á las iglesias y universidades.

La ciencia y el amor, la inteligencia y la inspiración bastaban para formar del Dante un gran poeta; mas para que fuese el cantor de su siglo, el fiel representante de la edad media, era preciso que sintiese las rudas emociones, los odios fraticidas de las luchas civiles, y su carácter altivo y enérgico acabó de adquirir su temple extraordinario en las violencias brutales de una época de fuerza desordenada, y en los terribles infortunios que como maldición eterna del orgullo del génio, pesaron sobre su frente.

La cuestión religiosa, uniéndose á la política produjo la lucha de la Italia con la Alemania, de la Iglesia romana con el Imperio, y el triunfo de los güelfos entregó á sí mismas á las municipalidades rebeldes; pero su reconquistada libertad no estaba asentada sobre las sólidas bases de la razón y la justicia; no era una fraternidad patriótica, sino la victoria de una bandería ambiciosa; no era el triunfo del espíritu de nacionalidad, sino el de los celos de las localidades: así es, que la gloriosa lucha contra los tudescos se convirtió en otra lucha de rivalidad entre los comunes vecinos, y aun dentro de unos mismos muros, las rencillas de los gremios armados ó de las familias dominantes ensangrentaban las casas de los ciudadanos, convertidas en fortalezas. Esto produjo una reacción en las ideas, que dió por resultados sucesivos la elección de los *podestás*, dictadores populares y legales; la usurpación de los nobles, que fueron convirtiendo en principados hereditarios las turbulentas repúblicas y el deseo de una nueva dominación imperial que diese unidad y fuerza á la dividida Italia. Estas eran las tendencias de los *blancos* que en Florencia luchaban con los *negros* que conservaban en su puritanismo las doctrinas güelfas. En aquel partido estaban afiliados los Alighieri, y Dante tomó una parte activa en todas sus contiendas, hasta colocarse al frente de él con su saber y energía. Desempeñó elevados cargos, en los que le hizo odiosa su rígida severidad, y la victoria de los *blancos* le lanzó al destierro. El pan amargo de la emigración acabó de agriar el génio irritable del poeta, que lleno de entusiasmo por su causa solo veía en todas partes partidarios venales y egoístas⁽¹⁾, y maldijo á su patria corrompida llamándose *Florentinus natione, non moribus*, y exclamó en su cólera violenta: «Esclava Italia,

(1) Hé aquí como el abuelo de Dante le pronostica sus desgracias en el *Purgatorio*:

Tu lascerai ogni cosa diletta
Piú caramente, e questo e quello strale
Che Parco de e exilio pria saetta.
Tu proverai si come sa di sale
Lo pane altrui, e com'è duro calle
Lo scender e'l salir per l'altrui scale.
Et quel che piú ti graverá le spalle

mansion del dolor, nave sin piloto, batida por la tormenta; no reina de las naciones sino meretriz de ellas... ¿Qué importa que Justiniano te hiciese morder el freno, si hoy su silla está vacía? Alberto, ¿por qué dejas que esta bestia salvaje se ensoberbezca y no le clavas en los ijares tus espuelas? El cielo te castigará por tu inacción, pues así abandonas el jardín del imperio.”

No nos estrañe ver al poeta nacional de la Italia pedir cadenas para su patria: el génio se adelanta siempre á su siglo, y Dante comprendía que la hora de la independencia municipal habia sonado, que la libertad de los comunes era un obstáculo á la concentración de las fuerzas sociales que habia de crear las nacionalidades modernas; y al ensalzar el imperio, vislumbraba aquella idea de una gran monarquía, reflejo sobre la tierra del poder divino, que destruyendo las aristocracias, proclamase la igualdad del derecho, de la razón y de la justicia. Todas estas ideas que los juriconsultos, nuevo poder en la sociedad, iban generalizando, sacándolas del derecho romano imperial, se reunieron en la cabeza del Dante en un sistema que espuso en su libro *de monarchia*, y con el tiempo fue realizado por el absolutismo de derecho divino. Si las desgracias de un destierro que se prolongó por toda su vida, le hicieron olvidar que su único anhelo era la felicidad de su patria, y le arrancaron imprecaciones contra ella, se le debe perdonar por lo que sufrió: nunca se apartaba de su imaginación *su hermoso San Juan*, y su deseo mas ardiente era volverlo á ver, pero su orgullo no le permitió acceder á las humillantes condiciones que para ello se le impusieron.

Aquel espíritu arrebatado, estremado en sus raptos de ódio y en la ternura de su infantil cariño, aquella sed de venganza y aquella altivez desdeñosa⁽¹⁾, hicieron del Dante el tipo de los caracteres irritables y violentos, pero ingénuos y sencillos de la edad media: aun hoy vemos en sus bustos como las huellas del fuego de su infierno, el sello de las grandes pasiones que hoy no inflaman ya nuestros corazones en bien ni en mal.

(Se continuará.)

Teodoro Llorente.

A LA MUERTE.

Desde que al mundo nacemos
Los que en el mundo lloramos,
En otra vida creemos,
En otra vida esperamos.
Y ella es el solo consuelo

Sarà la compagnia malvagia et scempia
Con la qual tu cadrai in questo valle,
Che tutta ingrata, tutta matta et empia
Si farà contra te.

(1) «Questo Dante per suo sapere fu alquanto presuntuoso, e schifo edisdegnoso, e quasi a guisa di Filosofo mal gratioso non bene sapeba conversare co'laici” Villani.

FR. LUIS DE LEON.—En el Correo autógrafa del 10, hemos leído con júbilo lo siguiente: «La Reina conforme con el parecer de su Gobierno y no perdonando medio que conduzca á conservar dignamente las glorias de España, va á conceder se abra una suscripcion nacional para construir un monumento cinerario que encierre los restos de *Fray Luis de Leon*, que hoy se hallan depositados en la Capilla de la Universidad de Salamanca.» Acuerdos tan laudables como el que se atribuye á S. M. y á su Gobierno son dignos del mayor elogio y del reconocimiento de cuantos en algo aprecian las glorias de su patria.

EN LA EXPOSICIÓN AGRÍCOLA É INDUSTRIAL que ha de celebrarse en Santiago de Galicia durante los dias 24, 25, 26 y 27 de Julio próximo, serán admitidas las obras de Bellas Artes, pintura, escultura, arquitectura, y premiados los autores de los que los merezcan con medallas de plata.

LA UNIVERSIDAD de Salamanca va á publicar muy en breve una memoria histórica, escrita por Don Domingo Doncel y Ordáz, en la cual se refuta el error, altamente calumnioso para aquella, de que rechazó á Cristóbal Colon, calificándole de loco y visionario. Con esta publicacion se contesta de una vez y para siempre á todos los escritores extranjeros y nacionales que han tratado de éste hasta ahora poco esclarecido pasage de nuestra historia, inventando unos y acogiendo otros aquella vulgaridad, que dichosamente como se prueba en la obra del Sr. Doncel, no se apoya en dato ni documento alguno irrecusable. Felicítamos á la Universidad por volver por su inmaculada honra con la dignidad que lo hace, y á nuestro compañero y director por su concienzudo trabajo histórico, en que demuestra: 1.º que el proyecto de Colon no se sometió de oficio al examen de la Universidad. 2.º que sin embargo muchos doctores y catedráticos que asistieron á las conferencias de San Estéban no solo aprobaron el proyecto, sino que interpusieron despues algunos su altísima influencia con los Reyes católicos, para que se llevase á cabo aquella fecunda y gloriosa expedicion que dió á España un nuevo continente.

SECCION ESTRANGERA.

ESTÉTICA.—M. F. Delsarte ha abierto en el salon de las sociedades sábias de París, un curso de Estética aplicada que deberá ser de grande interés para los artistas. En este curso M. Delsarte se propone reducir á leyes fijas y positivas el estudio de lo bello en el hombre espresivo. Segun él, el hombre espresivo se compone de tres cosas; la diccion, que forma el orador, el gesto (la plástica) que hace el pintor, la inflexion, que hace el músico. Hacer fecunda por la deduccion una ciencia de observaciones confusas é incoherentes, reducir el arte á la ciencia y dar á los caprichos

de la fantasia y á las incertidumbres de la inspiracion reglas precisas en cierto modo matemáticas, tal es el resumen de la ciencia nueva que Mr. F. Delsarte quiere fundar.

BRUSELAS.—En esta ciudad ha ofrecido el círculo artístico y musical un concierto á la duquesa de Brabante dirigido por M. Fetis: el célebre maestro preparó una fiesta musical completamente nueva en la que se tocaron varias piezas de música antigua perteneciente al siglo XVI, y para la que se emplearon los instrumentos de aquella época. Este concierto ha dejado un grato recuerdo á todas las personas entendidas.

LA PRINCESA MATILDE ha aceptado la dedicacion de una composicion póstuma de A. Adam, que le ha sido presentada por la viuda del autor con el titulo de *La Noche, último pensamiento de Adam*. Victor Hugo dió la letra para esta pieza compuesta pocos dias antes de la muerte del autor.

VIENA.—El compositor Luis Eller ha recibido del Emperador de Austria un generoso testimonio de su satisfaccion, por la dedicacion de una de sus mas bellas composiciones.

AQUISGRANIA.—La comision de fiestas de Pentecostes en aquella ciudad ha remitido á Liszt su retrato en una medalla de plata, como don conmemorativo de haberse prestado á tomar parte en el concierto de Pentecostes del año pasado. El retrato, debido al escultor Mohr de Colonia es una verdadera obra maestra.

PUBLICACION NOTABLE.—Mr. Didot ha puesto ya en prensa la segunda edicion de la *Biographie universelle des musicieus*, de Mr. Fetis, con tanta impaciencia esperada en el mundo artístico y científico. La obra ha sido totalmente refundida por su autor, y constará de diez tomos con mas de 600 páginas cada uno. El prólogo filosófico que aparecia en la primera edicion será remplazado por una introduccion sumaria, de la cual han visto ya la luz pública algunos fragmentos en la *Revue y Gazette musicale* de París.

La obra entera, en la que la bibliografía musical ocupa una gran parte, constituirá uno de los mas notables monumentos científicos del siglo, é imprimirá un vigoroso impulso á la crítica musical moderna.

MANUSCRITO.—Se ha encontrado en una biblioteca de Florencia una preciosa obra inédita del Dante, y manuscrita segun parece por Petrarca. Toda la Italia literaria espera con ansia la publicacion de esta obra en la que se unen por una coincidencia singular los nombres de sus dos mayores poetas.

Por todo lo no firmado:
El Secretario de la Redaccion, Vicente W. Querol.

EDITOR RESPONSABLE, D. Luis G. del Valle.

Valencia: Imprenta de José Rius, plaza de S. Jorge.—1858.