

# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

## REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

### DE SAN FERNANDO

EN LA

RECEPCION PUBLICA DE

#### D. MANUEL MANRIQUE DE LARA Y BERRY

el 27 de Mayo de 1917



MADRID

IMPRESA DEL MINISTERIO DE MARINA

1917

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

**SAN FERNANDO**



# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

## REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

### DE SAN FERNANDO

EN LA

RECEPCION PUBLICA DE

#### D. MANUEL MANRIQUE DE LARA Y BERRY

el 27 de Mayo de 1917



MADRID

IMPRESA DEL MINISTERIO DE MARINA

1917



**DISCURSO**

DE

**D. MANUEL MANRIQUE DE LARA**





## Señores Académicos:

La irremediable desconfianza de mí mismo que en todo instante ha convertido mi modesta producción intelectual en esfuerzo penoso y atormentador, se acrecienta más y más en los momentos presentes cuando he de dirigirme, no a un público indiferente o distraído que apenas pone atención en la labor que se le ofrece, sino a un ilustre Senado, compuesto de varones eminentes, muchos de los cuales merecieron de mi veneración el dictado de maestros, y todos, a través de su vida fecunda, consagrada a los más nobles esfuerzos, impusieron a mi admiración la más rendida y humilde reverencia espiritual.

Durante mucho tiempo, ese respeto y esa admiración han paralizado por igual mi pensamiento y mi pluma, impidiéndome la obligada expresión de una gratitud que, por ser tan grande, esterilizaba los impulsos de mi voluntad, y, en definitiva, no lograba hallar forma adecuada de que revestirse y en que manifestarse. Los amistosos requerimientos de vuestra paciente cortesía me fuerzan a poner por fin un límite a mi vergonzosa timidez. Acaso lamentareis ahora vuestras pasadas bondades para conmigo, acrecentadas todavía al extremo de escucharme, ya que las palabras con que he de satisfacer un precepto reglamentario, lejos de corresponder a cuanto vuestra benevolencia tenía derecho a esperar de mí, habrán de burlar vuestra confianza, si alguna merezco, y trocar en áspera sanción vuestra amabilidad solícita e inagotable.

Con espontánea clarividencia adivino en vuestro pensamiento el tributo que en los presentes momentos rendis a la memoria de vuestro compañero D. José María Sbarbi, en mal hora arrebatado a la

vida, y cuya poderosa inteligencia, a un propio tiempo inquieta y profunda, pudisteis apreciar y medir en la continuidad de vuestras tareas durante muchos años. Recuerdo el interés y la solicitud con que, en los días ya lejanos de mi adolescencia, perseguía yo cuantos trabajos paremiológicos y lingüísticos, cuantos artículos de crítica brotaban de la pluma del diligente y despierto investigador, en los cuales mi mente infantil se recreaba por igual con la singularidad, a veces paradógica, de la doctrina, y con la gallardía de su expresión de sorprendente agilidad y rara transparencia.

Más tarde, vuestro sabio y llorado compañero, sin llegar a hacer nunca de la música especialidad de su labor, supo, sin embargo, ahondar en ella hasta escrutar con paciente esfuerzo, tan ageno por lo común a su insaciable y curiosa avidéz, las asperezas de un tecnicismo, que, pasado ya el misterio de la creación artística, queda siempre encubierto por la belleza de la obra realizada, después de haber sido, en el período de elaboración, base forzosa de toda libertad. Nadie mejor que vosotros, que tantas veces durante su dilatada labor académica, pudisteis apreciar la lucidez de su ingenio y la transparencia de su palabra, podrá juzgar lo que el padre Sbarbi fué en el arte español.

Las órdenes sagradas que lo ungieron, limitaron en demasía su actividad, encerrándola entre los muros de la iglesia católica, lejos del bullicio mundanal. Acaso por ello, cuando el recuerdo de su iniciativa fecunda se borre en la conciencia de los hombres, habrá, sin embargo, de perpetuarse en ese lazo infinito y perdurable, forjado de amor y de piedad, de oraciones y de sacrificios, que en la eternidad del tiempo unirá siempre al sacerdote con su Dios.

En estos instantes, mi corazón, que reboza gratitud hacia vosotros, siente también la amargura de no ver a vuestro lado, siguiendo mis palabras con la efusión cordial y benévola del maestro, a aquel hombre grande entre los grandes, sabio entre los sabios, bueno entre los buenos, que ennobleció la crítica elevándola a las cimas del arte literario y embelleció la erudición, infundiendo en ella el hálito de la más excelsa poesía. Menéndez y Pelayo, queriendo honrar en mí al más humilde de sus discípulos, deseaba responder con su palabra, preñada siempre de enseñanzas y de ideas, a las palabras tímidas y desmayadas de quien sólo se atreve a pronunciarlas ante vosotros para someterse a los preceptos de un reglamento inexorable. Una fatalidad cruel dejó exausto para siempre aquel venero de ciencia, cuando más podía esperar de él la cultura espa-

ñola, y cuando su efusiva amistad hacia mí se aprestaba a depararme el honor de que su nombre, de todos reverenciado, amparase al mío humilísimo, en los instantes, para mí solemnes, de esta ceremonia académica.

Ahora, otra voz y otros brazos habrán de acogerme. Un gran artista, admirable entre todos, cuyo prestigio contemplé desde mi infancia en la cumbre de nuestra música, ha recibido de vosotros la misión, con que todos me honráis, de conducirme a vuestra presencia y de guiarme a vuestro seno. El abrazo, sincero y cariñosísimo que nos una, se sentirá afianzado por la misteriosa interposición de una sombra veneranda, ante cuyo recuerdo, ahora y siempre, se postra mi alma agradecida.

Con idéntica unción, con la misma reverente gratitud, invoca mi pensamiento la memoria de aquel compositor inmortal, gloria de nuestro arte, honra de nuestra raza, cuyas obras, como eco que fueron de su espíritu gigante, encierran cuanto de más noble y más elevado ha producido jamás la música española.

A Ruperto Chapí debo lo que sé y lo que soy. Nunca quiso sacrificar su tiempo a la enseñanza, y sin embargo, las lecciones que obstinada y sistemáticamente negó a cuantos de él las solicitaron, fueron para mí espléndida y liberalmente prodigadas. Ante nadie se mostró avaro de los tesoros de su experiencia y de su genio, y a todos guió con su mano firmísima y cordial. Mas, esa transmisión sistematizada del propio pensamiento a un pensamiento ajeno, con que el maestro se complace en modelar el espíritu de su discípulo; esa relación de labor y de método, perpetuada día tras día en íntima comunión espiritual; esa abnegación generosa que olvida la labor propia, de reconocido valor y emprendida ya, por aquella otra que solamente se muestra en la esperanza incierta de lo que acaso no haya jamás de ser realizado; todo ese cúmulo de áridos sacrificios, sólo explicables en quien, olvidado de toda producción, siente irremediable vocación de pedagogo, se los impuso voluntaria y espontáneamente Ruperto Chapí para honra mía, en la época más vehemente de su labor creadora, menudeando casi a diario sus lecciones, prolongándolas horas y horas sin tasa alguna, y procurando infundir en mi sér, sediento de arte, un tenue rayo siquiera de aquella luz con que su alma, en los momentos sublimes de la creación artística, se sentía fecundada por toda belleza.

Entonces aprendí yo a conocer y a medir la vigorosa pujanza de una mentalidad que todo lo comprendía, porque sobre todo se alza-

ba. La veneración con que mi espíritu se ha prosternado siempre ante la noble figura de Ruperto Chapí, se convierte en culto, que tiene mucho de religioso, en estos instantes, cuando el conjunto de su vida y de sus obras se ofrece a mis ojos, emergiendo en el arte español como la más altiva cúspide en el perfil de una ingente cordillera. Su genio rompió los moldes doctrinales que hasta entonces habían aprisionado el pensamiento de nuestros compositores, y con sus obras penetró en nuestra música la profundidad de sentimiento y la riqueza de forma que evaloran el arte clásico de Weber y de Beethoven.

Antes que Chapí apareciese en el arte, los compositores españoles tuvieron como único dechado las obras de los maestros italianos y su degeneración de la escuela francesa. Arrieta, con una delicadeza y una abundancia de inspiración melódica que fuera de España no poseyó casi ninguno de sus contemporáneos, logró crear obras admirables, dentro siempre de los procedimientos que caracterizaban entonces a toda la música teatral en el mediodía de Europa. Gaztambide, de temperamento más progresivo, aunque menos atildado en la expresión, no logró redimirse de aquel ambiente, donde la grandeza de sus ideales se sentía aniquilada para volar hacia el arte wagneriano, cuya magnificencia adivinó entre nosotros antes que nadie, con instinto de verdadero precursor. En cuanto a Barbieri y a Fernández Caballero, ambos habían hecho su profesión de artistas ante los modelos italianos más humildes, y nunca intentaron siquiera emanciparse de sus fórmulas estereotipadas en cánones inmutables, aunque en ellas consiguieron moldear en ocasiones la inspiración de origen popular.

Sólo al talento independiente y robusto de Chapí se debió que penetrasen en España esos procedimientos, en absoluto ajenos al arte de italianos y de franceses, cuyo origen está en la orquesta sinfónica de Beethoven, y por los cuales la estructura musical de toda obra dramática llega a ser interpretación idealizada de la acción poética. En eso, como en tantos atisvos geniales, Chapí se adelantó a los compositores de su tiempo, y mientras todos, aún aquellos de quienes menos pudiera esperarse, renegaban con lamentable unanimidad del ideal wagneriano, Chapí lo afirmaba con indómita energía, concitando contra sí el anatema de los que, sin pretender seguirlo, lo veían remontarse.

Y en tanto que Ruperto Chapí, sin abjurar de su personalidad ni de su inspiración, a un tiempo tan honda y espontánea, penetraba

resueltamente en la nueva escuela, en España y fuera de España casi todos los compositores que aún viven confesaban tristemente su impotencia de realizarla y proseguían aferrados a los medios de expresión más indigentes y caducos; o bien, desligándose de toda tradición, se arrojaban torpemente a un terreno anárquico, sólo asequible a la ignorancia o a la inconsciencia.

Chapí ha afirmado constantemente sus convicciones. La escuela por él fundada, aunque viva la propia virtualidad melódica de nuestra raza y de nuestro suelo, tiene sus raíces en la técnica incomparable, en el elevado idealismo, en la noble inspiración de la escuela alemana, de la cual deriva su noble abolengo. Gracias a Ruperto Chapí, nuestra música contemporánea estuvo ésta en España más cerca de Mozart, Weber, Beethoven y Wagner que lo ha estado nunca de Rossini, Meyerbeer, Donizetti o Mercadante. Así, la evolución lógica del arte que, desde la *Flauta Mágica*, *Freischütz* o *Leonor*, conduce a través de Spontini hasta *Tannhäuser* y *Lohengrin*, ha encontrado en España una derivación que arranca del arte de Chapí precisamente. Esa evolución ha sido proseguida sin vacilación alguna, porque nuestro gran compositor, como todo artista excelso merecedor de tal nombre, pasó su vida entera en una perpetua elaboración de su estilo, siempre renovado, logrando alcanzar por ella esas cimas de nuestro arte nacional que se llaman *Curro Vargas*, *Circe* y *Margarita la Tornera*.

Si alguna vez el público no ha acertado a comprender toda la belleza de lo que tenía ante sus ojos, ha sido porque el compositor, atento sólo a alcanzar el ideal lejano de un arte supremo, se distanciaba forzosamente de los que, sin iguales fuerzas que él, le seguían. Pasados aquellos instantes de ofuscación que la muerte, siempre justiciera, destruyó en un trágico instante, puede ya asegurarse que sólo un error fundamental en el juicio llevó, sin duda, en ocasiones al desconocimiento de la hermosura.

El arte de Chapí fué un arte clásico, donde se unieron en consorcio indisoluble la belleza de las ideas y la maestría de la forma. Entre todos los compositores modernos, no existe ninguno que le supere en la técnica ni le iguale en inspiración y fecundidad. Y si ante algunas páginas de Richard Strauss, o de Max Schillings, nos deslumbra la esplendente floración o el pomposo ramaje del procedimiento instrumental, nunca hallamos en ellas la sobriedad y la pureza de que el gran Ruperto Chapí, supo revestir sus maravillosas melodías, en las cuales palpará eternamente el aliento de un artista inmortal.

Las palabras que preceden, impuestas y dictadas a mi pensamiento por mi corazón, han sido solamente el homenaje, humilde como mío, con que hago público testimonio de reverente admiración hacia quienes tantos méritos contrajeron en vida para con la posteridad. Cumplido éste para mi perentorio deber, voy a entrar, después de tan largo prólogo, en el tema de mi discurso, consagrado a estudiar los

## ORÍGENES LITERARIOS DE LA TRILOGÍA WAGNERIANA

\*  
\*  
\*

Casi todas las leyendas que han servido de argumento a los dramas líricos de Wagner, tienen su representación o su equivalencia en la literatura castellana; unas en versiones directamente inspiradas en monumentos precedentes; otras, resurgiendo entre nosotros en formas propias, el espíritu mismo que las inspiró en sus orígenes.

Así vemos en el *Holandés* una variación de nuestro judío errante, cuya última manifestación literaria está en una leyenda de Zorrilla. La misma idea del pecador empedernido, redimido al fin por la piedad o por el amor, que dictó el *Tannhäuser*, aparece frecuentemente en la literatura castellana desde el principio del siglo XIV y no sólo se contiene esencialmente en el libro de *Castigos e documentos* del Rey Don Sancho IV (relación del caballero que corteja a una monja del monasterio de Fontenblay), sino que idénticamente a la leyenda italiana del paraíso de la Reina Sibila, según se halla en el libro francés de Antoine de la Sale, aparece también en la *Crónica de Guarino Mesquino*, transcripción castellana de una famosa novela *trecentista* de Andrea da Barberino, y tras dejar su huella en la *Vida de Sant Amaro* y en la *Vida y purgatorio de San Patricio*, adquiere forma dramática en figuras que el genio de Lope y de Calderón perpetuó hasta nosotros,

*Lohengrin* tiene antecedentes más exactos, aunque menos conocidos, en la historia del *Caballero del cisne*, tan extensamente relatada en la *Gran Conquista de Ultramar*, donde ha permanecido sepultada entre la inmensidad de sus páginas, sin que su admirable belleza le haya servido para que, perdiendo su carácter de leyenda erudita, adquiriese forma popular en nuestros romanceros. La relación de la *Crónica de Ultramar* está hecha siguiendo el texto del trovador Renalt y abarca todos los antecedentes del nacimiento de Popleo (según una sola vez se nombra al héroe en el curso del relato); de su

niñez y del encantamiento de que tanto él como sus seis hermanos gemelos fueron víctimas; de la defensa que, contra el duque Reinier, hizo de su propia madre, injustamente acusada de adulterio; de su matrimonio con la duquesa de Bullón; del nacimiento de su hija Ida; de sus empresas guerreras y del abandono que por fin hizo de los suyos cuando su esposa le exigió que revelase el secreto de su naturaleza.

Los pormenores del nacimiento e infancia del Caballero del cisne están también contenidos en otro libro francés *Li Romans de Dolopathos*, en el cual toman forma romance, a través de una versión latina, las parábolas hebráicas de *Sendabad* (1).

Los amores infortunados de la Reina Isseo que tantas referencias tienen entre los poetas del *Cancionero* de Baena y del de Hernando del Castillo, apenas han dejado en nuestro romancero, tan hospitalario para otras leyendas exóticas, otro vestigio que un corto romance. Por el contrario, los encontramos extensamente narrados en una novela caballeresca, el *Libro del esforzado caballero D. Tristán de Leonis y de sus grandes hechos de armas* contra Galeote el Brun y contra los sajones que pretenden invadir los estados de su tío el Rey Mares de Cornualla.

La leyenda del *Sangreal*, cuyos primeros albores aparecen a fines del siglo XII con Tomás Lorelich en Inglaterra y en Alemania con Ulerich von Zazichoven, y después tiene su expresión más elevada a través de la obra maestra de Chrestien de Troyes, en el *Parzival* de Wolfram von Eschembach aparece también en la literatura castellana unida a los encantamientos de Merlin y a los *maravillosos fechos de Lanzarote del Lago* en un precioso texto de maravillosas aventuras.

Hasta la figura gigantesca del Siegfried germano tiene como sus equivalentes latinos en el Roland de la canción francesa y en el Myo Cid de la gesta castellana, ofreciendo la terrible venganza de Kriem-

(1) Me parece curioso citar aquí los versos del *Dolopathos* en que su autor, Herbers, relaciona acaso su obra con la escrita por Renalt que en la *Crónica de Ultramar* se contiene:

«Chevaliers fut bien enseigniée  
Toz jors mais cerait au memoire,  
Car il est escrit en l'istoire;  
L'istoire est veraie et digne;  
Ce fut li chevalier au cigne  
que proz fut et de grant savoir.  
.....  
puis tint de Boillon la duchiet.

hilda, en el *Nibelungen-Lied*, singular analogía con las crueldades que ensangrentaron el suelo burgalés en la feroz leyenda de los infantes de Lara.

Pero si entre el Cid, que tras una vida de constante guerrear conquista a Valencia, y el Siegfried épico, que con la fuerza de su brazo dominó muchas tierras, puede hacerse un paralelo que realce su semejanza, ninguna relación puede establecerse entre la juventud del héroe del *Niederland* y las mocedades de Rodrigo. Nada por cierto más lejano a la realidad de nuestras leyendas nacionales, de donde casi todo elemento maravilloso parece proscrito, que las ficciones mitológicas que Wagner, manteniéndose fiel a la tradición patria, hace antecedentes del nacimiento de su héroe, representante de una raza divina, predestinado por ella a una misión redentora y protegido por el poder incontrastable de una espada que sólo encontró resistencia en la lanza omnipotente del padre de los dioses. Ni las hadas de los cuentos orientales que al contacto de los árabes podían haber tomado naturaleza en España, ni los encantamientos de las tradiciones célticas, ni menos aún las ficciones de la mitología escandinava, tan ajenas al sentimiento cristiano, podían arraigar en nuestro suelo, sobre el cual, según la frase de Puymaigre, extendía la cruz sus brazos como soberana.

El punto de partida de la trilogía en el pensamiento de Wagner, hay que buscarlo en el *Nibelungen-Lied*, pero su desarrollo nació de la lectura de los *Eddas* y del *Voelsungasaga*, y al contacto de la antigua tradición, recogida en su colección de cuentos por los hermanos Grimm, de un hombre que ignoraba lo que era miedo.

Wagner mismo lo afirma cuando escribe a uno de sus amigos: «¿Te acuerdas de un asunto jocoso para una obra de que te hablé hace tiempo? Se trataba de un muchacho que marcha a recorrer el mundo con idea de llegar a conocer el miedo, y quien, en su audacia y su inocencia, no consigue nunca su propósito. Figúrate mi sorpresa cuando me he encontrado con que este adolescente emprendedor no es otro que... Siegfried el joven, el mismo que conquistó el tesoro de los Nibelungos y alcanza a la hermosa Brünhilda. Ya está decidido, y este Siegfried en la juventud, tiene además la ventaja de presentar al público, bajo forma de cuento agradable, una profunda leyenda.»

Mayor alcance filosófico y moral prestó aún a su primitiva idea, al unirle los elementos mitológicos esparcidos en los *Eddas* que relatan las empresas de Odín, ese Zeus escandinavo que, al igual del

griego, descende de su Olimpo para distraer su sublime aburrimiento de dios ocioso en la participación de las penalidades y de los afectos humanos.

Así pues, en el *Nibelungen-Lied* halló Wagner el calor de la leyenda que depura cuanto atraviesa su malla de siglos, dejando solo pasar y perpetuarse en las edades lo que está caldeado por el fuego de la verdadera poesía. La pasión de Siegfried hacia Krimhilda, sus empresas guerreras y su muerte alevosa, debieron de constituir el primer proyecto de su drama. Pero al realizarlo, no solo le dió ya un alcance moral que en el *Nibelungen-Lied* no tiene, sino que, al publicarlo, lo hizo ir precedido de un prólogo sobre el *Mito de los Nibelungos* que es detalladísimo bosquejo de toda la trilogía con el mismo pensamiento que la informa y domina.

Para ello, el primitivo propósito puramente épico, de su drama, se transforma al contacto de las antiguas poesías escandinavas, en las cuales encuentra las figuras que con sus propios nombres y su propio carácter, trasplanta a la trilogía. Wodan, Erda, Fricka, son las mismas divinidades cantadas por las viejas *sagas*, de igual modo que Siegfried, Hagen y Gunther son los mismos heroes del *Nibelungen-Lied*. Para unir la acción épica a la fábula mitológica, hace, según se vé en el *Voelsungasaga*, que los progenitores de Siegfried sean hijos de Wotan, y ateniéndose a los textos escandinavos, para dar mayor unidad y enlace al plan general, atribuye a la figura de Brünhilda, determinados rasgos de la Kriemhilda del *Nibelungen-Lied*, esposa fiel y enamorada, fundiéndola además con la de la Walkyria Sigurdrida de los *Eddas*, que por condena de Odin, duerme rodeada de fuego, esperando que un hombre que nunca haya conocido el miedo venga a despertarla.

Sobre esta fusión de lo épico y de lo mitológico, y como pensamiento denominador de su conjunto, aparece en la trilogía wagneriana la terrible maldición del oro, la glorificación del amor humano y la desaparición del poder sobrenatural de los dioses «que abandona al libre heroísmo la herencia del mundo».

Víctima fatal de aquella maldición, personificación de cuanto hay en la naturaleza del hombre de más apto para el amor; Siegfried es la juventud y la fuerza. Aunque desprovisto de malicia, no es, como Parsifal, un ser tímido y candoroso que desconoce la vida. Siegfried temple en el contacto de la Naturaleza sus músculos de acero, vigorizándolos en el ejercicio de la caza. Las fieras son sus esclavas. El monstruo guardador del tesoro de los Nibelungos, aun más temible

que el endriago vencido por nuestro Amadís, recibe la muerte de sus manos. La idea del peligro le es desconocida, y cuando, guiado por el ave bienhechora, llega hasta la ígnea montaña, donde la wal-kyria duerme su letargo espiatorio, no vacila en arrojarse a las llamas y en atravesar el círculo de fuego. Al descubrir bajo la férrea cota, que guiada por trémula mano rasga su espada prepotente, la figura virginal de Brünhilda, siente su sangre caldeada por el amor. Y sólo entonces, en el corazón vencedor de fieras y monstruos, germina la idea del miedo ante el cuerpo bello e inerte de una mujer dormida.

\*  
\* \*

El drama heroico que Wagner escribió de la muerte de Siegfried (*Siegfried's Tod*), se convirtió, merced a algunas modificaciones, en el *Goetter-daemmerung*, última parte de la trilogía. La sola variación del título explica por sí misma la diversa tendencia de ambas obras, cambiándose en el objetivo ético de la desaparición de los dioses el primitivo propósito, puramente épico, de pintar el trágico fin del héroe del *Niederland*. Mas aunque Wagner dió con esto nuevo alcance moral al mito de Siegfried, la figura heroica de éste aparece calcada sobre la descrita por el *Nibelungen-Lied*, de una parte, y de otra por los textos escandinavos.

El *Nibelungen-Lied* o gesta de los Nibelungos, conocido también según la propia denominación contenida en su último verso, por *Nibelungen-Noth*, está formado por dos partes distintas, referentes; la primera a la alevosa muerte de Siegfried y la segunda a la venganza cruenta tomada por Krimhilda, su esposa.

La primera parte, donde Wagner bebió la idea fundamental de su *Siegfried's-Tod*, nos presenta desde luego al héroe en su granada adolescencia, y solo por una relación puesta en boca de Hagen von Tronje conocemos sucintamente la niñez del hijo de Siegmund y Sieglinda. Siegfried era el heredero de la corona en el reino de sus padres. Su valor temerario le hizo emprender la conquista de muchas tierras, y con el esfuerzo de su brazo, alcanzó tan gran renombre que, con solo presentarse en lejanas comarcas, era reconocido, sin descubrirse, por la belleza de sus facciones, por la dignidad de su porte, por la arrogancia de su continente, a un propio tiempo audaz y majestuoso.

Enamorado de Kriemhilda, la doncella mas hermosa de Borgaña y hermana de Gunther, su rey, obtiene su amor como recompensa

de los servicios con que auxilia a este para alcanzar la posesión de Brünhilda, reina de Islandia, cuya belleza era, tan grande como su crueldad y su fuerza. La noche de sus mutuas bodas, en tanto que Siegfried es feliz en brazos de su esposa, Gunther no consigue el amor de la suya, que rechazando sus caricias, y dominándolo con la superioridad de su fuerza, lo mantiene hasta el alba con las audaces manos atadas y colgado de un clavo sobre el muro para que con pertinaces instancias no turbe su casto sueño de virgen. A la noche siguiente, sabedor Siegfried de la lamentable aventura del rey, acude en su auxilio, y provisto del *Tarnkappe* o casco mágico que lo hace invisible, tras arriesgada lucha en que está a punto de ser vencido, consigue dominar la resistencia de Brünhilda, y como trofeo de su complacencia y de su victoria, después de entregar a Gunther el cuerpo ya rendido de la esposa revelde, conserva el cinturón de seda de Ninive y piedras preciosas que ceñía su talle.

Una querella surgida de improviso entre ambas mujeres, da lugar a palabras insultantes y a acusaciones injustas, que la posesión por Krimhilda del cinturón de la reina de los Borgoñones hace más verosímiles, destruye en un instante la antigua amistad de Gunther y Siegfried, rey ya del *Niederland*. Hagen, viendo llorar a Brünhilda, le promete satisfacer su venganza matando al héroe. Para ello arranca con astucia a la inocente Kriemhilda el secreto de la sola parte vulnerable en el cuerpo de su esposo. Ella, engañada por la promesa de Hagen de que vigilaría en sus empresas guerreras por la seguridad de Siegfried para que no pudiese ser herido, pone una señal en aquella parte del traje que corresponde con el sitio de la espalda donde una hoja de tilo se adhirió cuando el héroe se bañaba en la sangre del dragón a que dió muerte para apoderarse del tesoro de los nibelungos.

Con esto, cuando durante una partida de caza preparada con falsía para conseguir su intento, clava Hagen su lanza en el cuerpo del héroe, mientras éste se inclina para beber en un manantial, el golpe es tan certero que Siegfried se desploma sin vida y su sangre generosa salpica las florecillas del campo y tiñe con su púrpura el agua de la fuente.

Como se ve, esta narración coincide fundamentalmente con la que Wager da en la última parte de su trilogía. De lo que todavía sigue en el *Nibelungen-Lied* sólo puede en cierto modo relacionarse con ella el pasaje en que Hagen devuelve al Rhin el tesoro de los nibelungos para desposeer a Kriemhilda de sus arras, la predicción de

las ninfas que preve la destrucción de los borgoñones, y acaso también las lamentaciones de la esposa sin consuelo ante el cadáver del hombre adorado, en algo semejantes a las de la Brünilda Wagneriana en el final del *Goetterdaemmerung*.

La acción de la segunda mitad del *Nibelungen-Lied* es en todo independiente de la trilogía, y sólo se refiere a la venganza de Kriemhilda. Cuando el rey de los hunnos envía su embajada para pedirle en nuevo matrimonio, después de insistentes negativas por parte de Kriemhilda, accede ésta al fin por un rasgo de amor hacia Siegfried, consintiendo sólo en entregarse a otro hombre al entrever como posible la venganza que anhela en su odio a los traidores. Durante las fiestas de sus bodas, Kriemhilda pensó más de una vez en el tiempo pasado a orillas del Rhin junto al esposo de su juventud. Sus lágrimas humedecieron sus ojos hermosísimos, «pero las secó para que nadie pudiese verlas», y confió en que la ayuda de su nuevo esposo podía servir a su venganza. La invitación de Kriemhilda, para que sus hermanos pasen al Hunneland, acompañados de sus guerreros; la sagacidad de Hagen, descubriendo peligros de nadie sospechados; la astuta manera que tuvo de verificar la certidumbre que encerraba la predicción funesta de las ondinas; las trágicas fiestas en que la implacable Kriemhilda cumple su venganza; todo el poema, en fin, respira a través de sus versos el aliento gigante de las primitivas leyendas heroicas, y, en medio de sus espantosas crueldades, brilla la misma grandeza y el mismo movimiento que nos asombra en las luchas homéricas.

Como singular paréntesis, en medio de tantos horrores aparecen los apacibles días de Bechlaren, que por las delicias del espléndido hospedaje, y por los amores que allí nacieron entre Giselher y la hija de Rüdiger, traen a la memoria la pintoresca narración de la estancia de nuestro Pero Niño en Girafontayna, y de sus amores con la bella Jeannette de Bellengues. Con cariñosos besos se despidieron Giselher y sus caballeros de Gotelinda y de sus damas, no de otra manera que cuenta Gutierre Díez de Gámez en su *Victorial* de las damiselas de la *admiralla* francesa después de bailar con los aventureros castellanos.

En el *Nibelungen-Lied*, al igual de nuestras gestas y de nuestros libros de caballerías, y, en general, de toda la poesía heroica de la Edad Media, el espíritu cristiano aparece frecuentemente en actos de piedad y rasgos de devoción, que se mezclan con supersticiones extrañas y con restos de antiguos cultos donde palpita el recuerdo

de los mitos originarios. Los mismos escrúpulos formalistas que tanto menudean en el *Myo Cid* y en el *Amadis*, por ejemplo, aparecen en las estrofas de la rapsodia germánica. Así de igual modo que la Jimena de la gesta castellana, Kriemhilda va a maitines, y cuando Siegfried es asesinado, manda cantar más de cien misas por día en tanto que el cuerpo del héroe permanece insepulto.

La misma piadosa devoción se manifiesta en Rüdiger, quien sobrepone el temor de perder su alma a sus juramentos de consagrar vida y honor al servicio de la reina, e igualmente se revela en aquella observación tan ortodoxa del poeta, quien asegura (estrofa 2.370) que si algunos cristianos no hubiesen peleado por parte de los hunnos, los borgoñones habrían conseguido rechazar a los paganos y vencerlos. Pero aún resulta más sorprendente encontrar iguales sentimientos de piedad cristiana en seres de la mitología, como por ejemplo, en aquellas ondinas de la fuente próxima al Danubio que predicen a Hagen su muerte en el país de los hunnos con todos sus compañeros «excepto el capellán del rey». En esta ocasión se hace patente la intervención divina, y así, aunque el feroz hijo de Aldrian, para cerciorarse de la certeza de la profecía arroja al sacerdote de la barca y lo empuja insistentemente con los remos hasta el fondo del río, la mano próspera de Dios ayuda a su ministro y le lleva sano a la orilla.

Mezclados con estos sentimientos de fe ortodoxa, debidos indudablemente en su mayor parte, al rapsoda anónimo que coleccionó los heterogéneos elementos constitutivos del *Nibelungen-Lied*, hay otros meramente mitológicos que provienen de las antiguas sagas escandinavas que en él han dejado su huella, Wagner no sólo ha encontrado en ellos recursos esenciales a la acción de su trilogía, como la virtud del *Tarn-Kappe* o casco encantado, de dar formas diversas o hacer invisible a quien lo llevase en su cabeza, sino hasta la misma idea fundamental de su trilogía, unida al oro del Rhin, aparece ya en el *Nibelungen-Lied*, unida al poder de aquélla «vara mágica de los deseos» que formaba parte del tesoro de los nibelungos

«der Wunsch lag darunter von Gold ein Ruthelein»

(Estrofa 1.160)

y que al igual del anillo wagneriano, daba a quien la poseía el dominio del mundo y de los hombres.

Tales diversos componentes aparecen en el *Nibelungen-Lied* su-

mados, pero ño fundidos. El compilador que en la primera mitad del siglo XIII hizo la redacción presente, se valió de canciones heróicas anteriores que fué uniendo en su obra. A veces no consigue hacer desaparecer las contradicciones que existen entre los primitivos elementos, tanto en su espíritu como en sus palabras. Así vemos que nos sorprende encontrar en el final del poema evidente aversión hacia Kriemhilda, descrita en su principio con tan amorosa complacencia y con simpatía tan afectuosa para sus dolores; por el contrario, el terrible Hagen, acusado de no poder ceñir por su deslealtad la espada Balmung del heróico Siegfried, y designado a veces con el apelativo poco piadoso de «maldito demonio» inspira en los últimos cantos tan vehemente y compasiva admiración al poeta, que no vacila en aplaudir su astucia para librarse de las asechanzas de Kriemhilda, ni en llamarle «héroe digno de alabanza».

Tal diferencia nace, sin duda, de que las poesías fragmentarias que el compilador utilizó, estaban encariñadas con el héroe que cantaban y le prodigaban todos los elogios negados a sus enemigos.

De estas leyendas particulares se descubren, sin esfuerzo en el *Nibelungen-Lied*, además de las cíclicas de Siegfried y Brünhilda, de la destrucción de los borgoñones por los hunnos, y de Dietrich von Bern, esto es, del famoso rey de los ostrogodos Diterico o Teodorico de Verona, las individuales de Hagen, de Rüdeger, de Volker el músico, de Hildebrand y algunas otras de menos significacion y relieve. Todas ellas, unidas en el *Nibelungen-Noth*, conservan un fiel sentimiento de la poesía popular, cuyos enérgicos rasgos no han podido ser borrados, ni atenuados siquiera.

La sangre, el incendio, la ruina, forman la tremenda peroración de este poema, que comienza en una canción de amor y termina narrando las más espantosas crueldades, descritas con cálido lenguaje e intensa emoción. Así, el desafuero de Volker dando muerte al hunno con quien justaba; la lucha heróica de Dankwart contra los guerreros de Bloedel; el intento feroz que parece iniciarse en Kriemhilda de sacrificar a su propio hijo para provocar el combate que había de saciar su venganza; las amenazas de Hagen declarando su intención de matar al inocente Ortlieb, y el terrible tajo que el «valeroso héroe» dió al pobre niño, cuya cabeza saltó desprendida de los hombros hasta el regazo de su madre, y cuya sangre corrió desde la empuñadura hasta la punta por la hoja de la espada; el hermosísimo diálogo de Rüdeger con los borgoñones, cuando se apresta a combatirlos previa la caballeresca cesión a sus enemigos de su propio

escudo; la retirada de Hagen, Volker y Giselher, prometiendo al generoso margrave que sus manos la respetarian en el combate; el vencimiento por el héroe de Verona de Hagen y de Gunther, conducidos por él mismo fuertemente amarrados a presencia de Kriemhilda; la horrenda venganza de ésta, haciendo decapitar a su hermano y quitando a Hagen por su propia mano la vida; y, por último, el espantoso castigo de Kriemhilda, recibiendo de Hildebrand la muerte, son páginas admirables de salvaje belleza, magníficos trozos de bárbara poesía que ofrecen la vida palpitante de la viscera herida, cuyos estremecimientos horrorizan y salpican de sangre.

\*  
\*\*

Las sagas escandinavas que abarcan las tradiciones mitológicas del Norte y las leyendas relativas a sus héroes, han penetrado en la literatura alemana e influido notablemente en sus orígenes. Las viejas canciones aprendidas por los guerreros germanos prisioneros en Dinamarca, conservan el recuerdo de tradiciones y mitos que, andando el tiempo, llegaron a convertirse en patrimonio común a los trovadores del Mediodía. Estas canciones originarias estaban unidas a la personalidad de un dios o de un héroe, cuyas empresas narraban y exaltaban, unas veces de modo fragmentario, otras formando verdaderos ciclos en que se contenía, como, por ejemplo, en nuestro Romancero del Cid, su total historia, y su conjunto no puede considerarse armónico, ni, en general, va unido al nombre de un solo poeta. Tales poesías, anillos sueltos de una cadena que sólo mucho más tarde llegó a formarse, eran transmitidos por la tradición oral entre los soldados que alegraban las penalidades de la guerra con los placeres de la música y predisponían su espíritu a los peligros de la lucha con la relación de hazañas legendarias. Reunidas después por anónimos compiladores, se fundieron en un conjunto que aspiraba a ser armónico y dieron vida al *Voelsungasaga*, representación de la forma escandinava de la leyenda que ofrece rasgos más venerables y primitivos en su esencia que la forma germana contenida en el *Nibelungen-Lied*.

El *Voelsungasaga*, la más inmediata fuente del poema wagneriano es únicamente prólogo a la crónica de Radnar Lodbrok, que hace remontar hasta el dios Odin la estirpe de un rey que floreció en el siglo IX, con idéntico prurito genealógico que en nuestra *Gran Conquista de Ultramar* aparece el Caballero del Cisne como progenitor de Godofredo de Bullón.

Woelsung, que en la vieja epopeya de Beowulf está denominado más propiamente Waels, da nombre a toda una raza, y es hijo de Sigi y nieto de Odín, el Wodan de los escandinavos. Su hija Signi, única hembra entre sus once vástagos, se casa con el rey Siggeir, que habita en las costas meridionales de Suecia. Durante las fiestas de la boda, un viajero misterioso en quien nadie reconoce al dios Ódin, clava su espada en el añoso tronco que sirve a la vivienda de núcleo y de sustento. Siggeir y sus amigos, uno tras otro, intentan inútilmente arrancar el arma, rebelde a todo esfuerzo, y que, al fin, sólo cede al de Sigmund, el hijo mayor de Woelsung, quien orgulloso de su hazaña, rechaza cuantas dádivas le ofrecen por la cesión de la espada que su ventura le deparó.

La humillación de Siggeir despierta en su pensamiento anhelos de castigar el agravio, y algún tiempo después procura traidoramente el esterminio de la familia de su esposa. Woelsung y sus hijos mueren todos, excepto Sigmund, que con el auxilio de su hermana, consigue huir y salvarse. En la áspera soledad de su vida selvática, piensa constantemente en su venganza. Signi misma, obligada a cumplirla contra su propio esposo, según el derecho usual en las remotas edades heroicas, inculca en los hijos que de él concibe su callada aversión y los envía a su hermano, para que éste infunda en ellos a un mismo tiempo su odio y su bravura. Al convencerse Signi que la sangre que sus hijos heredaron de Siggeir los hace cobardes, en un rasgo de vehemente y bárbara poesía, no vacila en ordenar a su hermano que les dé muerte, ni en entregarse a las caricias de Sigmund para que ellas engendren el hijo heroico que exige su anhelo de venganza. Sinfjotli, el nuevo vástago que ha heredado de su padre y de su madre la sangre de Woelsung, llega a cumplir su misión fatal, y con la ayuda de Sigmund, da muerte a Siggeir y arrasa por el fuego su vivienda. Signi busca entre las llamas la expiación de su crueldad y perece abrasada, sellando así su redención con su martirio.

Sigmund llega a ser rey de Dinamarca por su enlace con una princesa llamada Borghild, repudiada más tarde, cuando su odio a Sinfjotli la impulsa a envenenarlo. Un nuevo enlace con una princesa llamada Hjordis, convierte a Sigmund en rival del rey Lyngvi, hijo del Hunding que muere a manos de Helgi, según el relato de una saga danesa. El amante desdeñado reta al esposo poseedor de Hjordis, y aunque Sigmund blande en la lucha el arma invencible de origen divino conquistada por su esfuerzo, la hoja acerada salta en pedazos al chocar con la lanza del propio Odín, interpuesto entre

ambos combatientes. Sigmund, herido mortalmente por Lyngví, agoniza abandonado sobre el campo de batalla, donde su esposa enamorada y solícita, logra hallarle y recibir de sus manos desfallecidas los trozos del arma que han de ser transmitidos, como preciada herencia, al nuevo ser que la desventurada Hjordis lleva en su seno.

La infancia de Sigurd transcurre en la corte del rey Hjalprik de Dinamarca, cuyo hijo Alf, capitaneando un barco de corsarios, había secuestrado a Hjordis, apenas acaecida la muerte de Sigurd, y contraído con ella nuevo matrimonio. Vestigios de primitivas formas de la leyenda determinan al propio tiempo, que Sigurd viva a orillas del Rhin, teniendo a Reigin como interesado preceptor. La leyenda muestra así su desenvolvimiento en versiones diversas e incoherentes, que el esfuerzo del compilador no ha conseguido aunar.

El *Voelsungasaga* relata prolijamente la leyenda del Tesoro de los Nibelungos. El enano Andvari fué desposeído de él por Loki, el astuto dios de la antigua mitología escandinava. Andvari, viéndose privado del anillo que daba poderío y riqueza, arroja su maldición sobre todo el que llegue a poseerlo, y así, al propio tiempo que el anillo, se transmite la infelicidad como fatal herencia. De Loki pasa el tesoro a Fafnir, quien, para custodiarlo, se convierte en dragón; pero un héroe esforzado, Sigurd, lo mata con una espada prepotente, forjada con ese objeto por Reigin, el propio hermano de Fafnir. Dueño ya Sigurd del tesoro, y comprendiendo por mágica virtud de la sangre del dragón el lenguaje de los pájaros, corre, siguiendo el consejo de uno de éstos, en busca de Brynhilda, la cual, sumida en sueño letárgico, espera en un castillo rodeado de llamas, a que un hombre que no conozca el miedo llegue a conquistarla.

El despertar de Brynhilda es un pasaje capital de los *Eddas*. No sólo está anunciado por Griper, hermano de la madre de Sigurd, en la predicción, que hace a éste de su vida entera, sino que aparece también hermosamente descrito en el *Canto de Sigurdvifa*, donde la walkyria, después de saludar solemnemente el día, a los dioses y a la tierra fecunda, enseña a su salvador su ciencia sobrenatural en consejos muy prácticos sobre la vida y sobre el amor, y cambia con él sus juramentos de fidelidad eterna.

Como se ve por esta brevísima referencia, el *Voelsungasaga* y los *Eddas* contienen en germen toda la acción que se desarrolla en el prólogo y en las dos primeras partes de la trilogía wagneriana. Además abarca también el enlace de la leyenda de Sigurd (Siegfried) con la

de los borgoñones, según toma forma en el *Nibelungen-Lied* y en *Goetterdaemmerung*.

En esta parte la relación del *Voelsungasaga* es muy superior a la del *Nibelungen-Lied*, a la cual aventaja en grandiosidad y en fantasía. Grinhilda, madre de los tres reyes del Rhin, Gunnar (Gunther), Hogni (Hagen) y Gudorm, consigue por medio de un filtro, que Sigurd olvide a Brynhilda y se enamore de Gudruna su hija. El Rey Gunnar se propone alcanzar la posesión de Brynhilda, defendida en la soledad de su castillo por las llamas que lo rodean. Temeroso de hacerlo por sí mismo, consigue que Sigurd, privado por el bebedizo mágico de su memoria y de su amor hacia Brynhilda, sea quien atraviere el círculo de fuego, y bajo la forma aparente de Gunnar, someta a la walkyria.

Sigurd da cima a la aventura; pero, leal a las promesas de amistad que hizo a Gunnar, para desechar toda tentación ante la hermosura de su propia esposa, ahora desconocida, interpone entre ambos cuepos, mientras descansan, la espada de filos de fuego y de hoja envenenada que sirve de valladar infranqueable a sus deseos. Al surgir entre Gudruna y Brynhilda la querrela que origina el asesinato de Sigurd, Hogni, el traidor del *Nibelungen-Lied*, es aquí quien muestra mayor nobleza y aparece más amigo del héroe, tratando de disuadir a Brynhilda de su venganza. Esta insiste en llevarla a cabo, y al saber que Sigurd ha caído atravesado por la espada de Gudorm, siente tal alegría que su risa resuena en todo el palacio. Sólo al día siguiente, al despertar de su sueño tranquilo poco antes del día, siente también despertar en su corazón su antiguo amor hacia el infortunado Sigurd y desahoga en lágrimas su dolor, reprochando a Gunnar su perjurio.

El poeta de los *Eddas*, desorientado en este punto por la singular mudanza de Brynhilda, no puede por menos de exclamar con sincera ingenuidad: «Pocos entienden estos caprichos de mujeres que hacen llorar a quienes las obedecen en aquello mismo que ellas ordenan sonriendo.»

Satisfecha Brynhilda en su venganza, no quiere sobrevivir al héroe y se arranca la vida con su propia mano. Antes de morir pide a Gunnar que haga quemar su cadáver en la misma pira que consume el de Sigurd, poniendo entre ambos la espada de hoja herbolada que los separó en vida un día infausto.

Gudruna, por su parte, después de lamentar en trozos de admirable poesía la muerte de Sigurd, es impelida por un filtro a recon-

ciliarse con sus hermanos y a casarse con Atli, hermano de Brynhilda. Este, deseoso de apoderarse del tesoro de Sigurd, invita a los borgoñones a que vengan a su corte, donde reciben la muerte. Pero Gudruna (nada semejante en esto a la Krimhilda del *Nibelungen-Lied*), venga a sus hermanos matando a sus propios hijos, que lo son de Atli, y dando a comer al rey sus corazones y a beber su sangre. Además, hace que Atli mismo sea asesinado en su lecho por Niflung, hijo de Hogni.

Esta leyenda se ve repetida con menos valor poético en el *Vilkinasaga*, donde tanto la acción como los nombres de sus héroes, están más cercanos que en aquél a los del *Nibelungen-Lied*. En ella, la figura de Brynhilda está pintada como mujer cruel e iracunda, «desgracia de los héroes, horror de los hombres, empujada por un destino cruel a ser la amargura de siete reyes y la perturbadora de la tranquilidad de los esposos». A veces es una walkyria; otras, aparece como princesa de origen desconocido que se educa en la corte del rey Heimer; en ocasiones, ella misma se denomina hermana de Atli. Pero a través de toda su fiereza se ve brillar el amor más apasionado hacia Sigurd y su resolución de morir al propio tiempo que su esposo la redime de su vengativa crueldad y la coloca muy por cima de la infortunada Gudruna, quien para llorar la muerte del hombre amado sólo tiene lamentos y lágrimas. En su tránsito a la muerte, detenida Brynhilda en su viaje hacia Hela por la gigantesca Gijera, justifica su venganza al esterminar a los hijos de Giuke, los cuales la privaron del amor de Sigurd obligándola a romper sus juramentos. Brynhilda recuerda entonces su historia entera tal como Wagner la ha trazado, atrayéndose la cólera de Odin por haber dado la victoria al hermano de Oedas en su lucha con el viejo Hielmgunner y permaneciendo dormida entre llamas hasta que la despertó un hombre que no había conocido el miedo.

Como se ve por este ligero examen de los monumentos literarios en que Wagner se ha inspirado para escribir su trilogía, no sólo encontró en ellos la fábula y la acción, sino también los caracteres y aun la tendencia, puesto que hasta el fin del Walhalla está ya anunciado en el *Vegtams-Kvida*, donde la profetisa Vala, respondiendo a preguntas de *Vegtams* o *Wotam*, dice que «los hombres no la buscarán hasta que Loke rompa sus ligaduras, en el momento mismo de la desaparición de los dioses».

La comparación de los elementos míticos e históricos de las sagas escandinavas con la obra de Wagner hacen ver cuán artísticamente fundidos aparecen en ésta. La íntima fusión poética que *Ofredingen* o quien haya sido el compilador alemán del *Nibelungen-Lied* no supo conseguir en el siglo XIII al formar su epopeya, está realizada de maravillosa manera por el músico-poeta del siglo XIX. El eterno valor artístico del mito, condensando en formas sencillísimas y concretas cuanto de más natural y espontáneo hay en la mente y en el corazón del hombre, aparece acrecentado en la trilogía wagneriana por un pensamiento que se extiende sobre todas sus partes y las abarca: «Sólo quien reniegue del amor puede, por medio del oro, dominar el mundo».

El anillo, que con el cinturón arrancado a Brünhilda por vanidosa jactancia de Siegfried en el *Nibelungen-Lied* es causa de la destrucción de los borgoñones, tiene en la trilogía wagneriana un alcance mayor, siendo su ambicionada posesión, según la maldición de Alberico, temeroso tormento, amenaza de muerte, origen de llanto, causa del fin de los dioses.

Wotan mismo, a pesar de su poder, está sujeto al maleficio. «He tocado el anillo. Mi mano ávida se ha crispado sobre el oro, y ya pesa para siempre sobre sobre mí la maldición espantosa de que quería librarme. Forzado a abandonar cuanto me es más querido, engaño y traiciono a todos los que en mí confían y me convierto en asesino de los que amo».

Dos seres desposeídos de toda ambición, Siegfried y Brünhilda, son también víctimas de la fatalidad. Siegfried goza de la vida con tal plenitud y con tan feliz inconsciencia, que desdeñando cuanto en derredor suyo fragua la fatalidad para preparar su ruina, se entregó ingenuamente a las expansiones de su corazón sin más límites que los establecidos por su propio instinto. Wagner ve en Siegfried la personificación del espíritu viril, fecundo y eterno, empujado a poner en acción sus impulsos por la propia energía interior de su fuerza suprema. En él «no hay volición reflexiva de amor, porque es el amor mismo; el amor corre por sus venas y anima todos sus músculos, y existe en él como exquisita realización de su propia esencia».

Brünhilda es la piedad. Con la compasión que espontáneamente brota en su ser por único móvil, desobedece a su padre y se ve arrastrada a perder su naturaleza sobrehumana. El amor la priva de su ingénita ciencia de diosa, que sólo recobra por medio del dolor. Para comprender los sufrimientos ajenos tiene en su corazón ter-

nura divina; pero al compadecerlos y al sentir sus íntimas penas, padece torturas humanas. Como oposición de la mujer que llora la naturaleza divina de su hijo muerto, Brünhilda es la diosa que lamenta en la inmensidad de su ánimo excelso la pérdida del hombre amado.

A pesar de su inocencia, Brünhilda y Siegfried son empujados por la fatalidad y sorprendidos por la catástrofe. La felicidad concluye donde brota la falsía. Siegfried se ve impelido al perjurio, Brünhilda a la venganza, y su pasión malograda forma el episodio más conmovedor y humano del tenebroso drama donde Wagner ha descrito los estragos de la ambición frente a los sentimientos del amor y la piedad.

El nudo de la acción es la lucha por la posesión del anillo que simboliza la riqueza y el dominio del Universo. Los seres repugnantes y deformes lo adquieren renunciando al amor, que su naturaleza misma les niega; los dioses lo consiguen por el alcance de su inteligencia y su astucia sobrehumanas; los gigantes por su fuerza ingente. Y entre todos estos seres mitológicos, al igual que entre los humanos, deja el oro su huella de inquietudes, de crímenes y de lágrimas.

Pero el amor vive siempre, tanto en el corazón de los hombres como en el de los dioses, y el ansia de poderío no basta a dominar sus impulsos. Así, en el conflicto que estalla lo mismo en el pecho de Wotan que en el de Brünhilda, está la causa de la espantosa tragedia que determina la catástrofe del *Goetterdaemmerung*. Wotan arrastra en su ruina a los dioses por el conflicto interior entre su avidez dominadora y su sed de amor. Brünhilda, ofuscada por la posesión del oro y por el amor de Siegfried, (que siempre la riqueza y la pasión pusieron velos al entendimiento) se niega a devolver al Rhin el anillo que, salvándola a ella misma de la maldición, había de salvar también la existencia de los moradores del Walhalla.

Solo cuando la muerte de Siegfried la priva de su amor y le da a conocer el poder abrumador del maleficio anunciado por Waltrauta, recobra su ciencia divina, en que viene a ser como el pensamiento mismo de Wotan, y se decide a devolver al Rhin su tesoro, cuando ya es tarde para salvar la existencia de los dioses.

El poder de la maldición proferida por Alberico es tal, que a medida que se ennoblece y eleva el corazón de Wotan, se hace el destino más fatal e implacable. Las ambiciosas aspiraciones del dios que antes le llevaban a alcanzar el dominio del mundo para someterlo y

tiranizarlo, se truecan después en sereno propósito de entregarlo como gloriosa herencia al héroe por cuyas venas circula su propia sangre, redimido ya del terrible anatema. Pero Siegfried es dueño inconsciente del anillo, y Brünhilda, ebria de amor y más atenta a las caricias de su esposo que a los mandatos de su padre, se olvida de quitárselo para devolverlo al Rhin, y sólo puede al fin obedecer la orden divina arrancándolo de la mano helada del esposo muerto. La fatalidad burla así el pensamiento de Wotan, quien convencido al fin de su impotencia para oponerse al destino, vé con estóica impasibilidad la destrucción de sus hijos, precursora fatal de su propio anonadamiento.

La maldición se ha cumplido. El oro, devuelto a la profundidad de las aguas, no tiene ya poder alguno. El ocaso de los dioses coincide con la aurora que alumbraba la felicidad de los hombres, únicamente dominados por el amor.

Tal es, en síntesis, el pensamiento fundamental de la Trilogía wagneriana. La aspiración artística de su autor, el ideal de su tendencia como poeta dramático, fué siempre la realización de una obra de arte que, desposeída de todo interés histórico y local, sólo atendiese a los móviles meramente pasionales del corazón del hombre. En su obra admirable de *Los Nibelungos*, Wagner ha sobrepasado con genial esfuerzo su propósito, y en ella puede cifrarse el oculto sentido y compendiarse la historia de todas las mitologías que han dominado el mundo con sus doctrinas.

Un dios audaz quiso beber en la fuente de la vida, y hacer del mundo su esclavo, dominándolo con la fuerza de su brazo, con el poder de su lanza, con el cebo del oro, que prometía engañosos goces. Su osadía de tirano no reconocía valladar; su soberbia no reparaba en los peligros que en derredor suyo multiplicaba la injusticia. Ebrio de poder, dictaba leyes implacables; indiferente al dolor ajeno, no escuchaba los lamentos de los hombres. No había lazo que no rompiese, ni pacto a que no faltase, ni impulso noble que no dejase burlado, convirtiendo en ramas estériles y secas las que antes, en el árbol del mundo, florecían llenas de pompa y lozanía. Llegó un día en que la desesperación de los oprimidos quiso poner fin a las propias amarguras, buscando en la destrucción el remedio del dolor. Las ramas secas y estériles ardieron; sus llamas llegaron por cima de las nubes hasta la región increada que los dioses habitaron y éstos, sorprendidos por el incendio que había alimentado su bárbara dureza, declinaron rápidamente en espantoso crepúsculo hacia una

noche eterna y sin aurora. La vida del mundo fué, desde entonces, la de aquella inmensa hoguera, y sus llamas que se besaban, sus lenguas de fuego que se entrelazaban, sus candentes ascuas que irradiaban calor de caricias, ardieron en el ara de una divinidad nueva y entonaron el himno sublime del amor humano.

HE DICHO.





**DISCURSO**

DE

D. JOSÉ TRAGÓ Y ARANA





## Señores Académicos:

Gratos deberes de obediencia a la designación con que vosotros me habéis honrado, e igualmente los requerimientos de una antigua y cariñosa amistad, me fuerzan hoy a alzar mi voz en este recinto para responder en nombre de todos al notable discurso que acabáis de oír. Tal misión es doblemente honrosa para mí, no sólo por tener origen en vuestra confianza y en vuestra bondad, sino porque una fatalidad inexorable me impone el deber de sustituir en estos instantes a un glorioso maestro, crítico e historiador de la literatura y de la ciencia españolas, en mal hora arrebatado a la vida.

Mis palabras de salutación y bienvenida a mi querido amigo el Sr. Manrique de Lara, fluyen de mi pensamiento, dejando en él una huella de temor, al considerar que forzosamente burlará mi respuesta cuanto de mí tienen derecho a exigir vuestros méritos y vuestra cultura. Sin duda alguna, cierto linaje de predestinación ha determinado que mi nombre vaya unido al de Manrique de Lara en la ocasión presente, para él memorable, como ya lo estuvo en aquella otra que los años transecurridos esfuman en la memoria, cuando la primera ejecución de su primera obra musical señalaba los albores de su vida de artista. Entonces, mi colaboración personal en el mismo concierto donde *La Orestíada* formó parte del programa, hizo que mi enhorabuena fuese la primera que su autor escuchó, y que mis brazos, venciendo su indecisión, le empujasen a recibir, entre los profesores de la orquesta, los aplausos del público. Hoy son de nuevo mis palabras, las que, como un eco, responden a las suyas en esta docta Academia, a donde lo trajeron vuestros votos unánimes y los méritos de una persistente labor reveladora, por lo compleja, da

las más diversas aptitudes en los ramos más opuestos de las Bellas Artes.

El nombre de familia que ostenta nuestro novel compañero, por una tradición ininterrumpida durante siglos, evoca un pasado de glorias literarias y de hazañas guerreras que perpetúa su prestigio en la leyenda y en la historia castellanas.

Ascendiente suyo fué aquel Conde D. Nuño González de Lara, que a mediados del siglo XI, durante el reinado de Fernando el Magno, trajo a León, desde Sevilla, el cuerpo de San Isidoro, y que por su crueldad en las lides contra los sarracenos que poblaban el Mediodía de España fué denominado el *Cuervo andaluz*, muerto por una traición de sus enemigos en el castillo de Rueda, cerca de Zaragoza, cuando tomaba posesión de él a nombre de su rey. Ascendiente suyo fué, igualmente, aquel Conde D. Manrique de Lara, Alférez Mayor del Emperador. Alfonso VII, tutor del rey Alfonso VIII y Gobernador de sus reinos, que según escribe Salazar y Castro, «en grandeza de Estados, opulencia y autoridad de Casa, número de deudos y súbditos y calidad de empleos y honores, se puede decir que vivió en Castilla sin competidor», para morir peleando en tierras de Toledo. Entre sus abuelos cuenta, asimismo, al famoso Maestre de Santiago D. Rodrigo Manrique, primer conde de Paredes de Nava y cuyo esfuerzo guerrero, que le hizo «vencedor en XXIV batallas de moros y cristianos», según rezó orgullosamente la inscripción de su sepulcro, sólo pudo ser igualado por el alcance de su pensamiento político al constituirse, contra el propio designio del Rey Enrique IV, en defensor y patrocinador del matrimonio de la Princesa Isabel de Castilla con el Príncipe de D. Fernando de Aragón, rey de Sicilia, por medio del cual había de perpetuarse en la Historia de España la unión de ambas coronas.

Más viva aún que la memoria de tanta proeza, ha llegado hasta nosotros la gloria literaria de Gómez Manrique y Jorge Manrique. El mejor homenaje que les puede ser tributado lo hemos de hallar en el magnífico estudio dedicado a su genio poético por la crítica sabia y profunda de Menéndez y Pelayo (1), cuyas palabras hemos de repetir ahora para reconocer en Gómez Manrique «el primer poeta de su siglo a excepción del Marqués de Santillana y de Juan de Mena». En cuanto a Jorge Manrique, juzga el gran polígrafo contemporáneo que al llorar a su padre D. Rodrigo cantó en versos

---

(1) *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo VI.

maravillosos, que viven todavía, la resignada desolación del alma humana ante el misterio de la muerte. Ambos Manriques,—prosigue,— fueron, además de poetas, esforzados capitanes como educados en la escuela de heroísmo del Maestro de Santiago por cuyas venas corría su propia sangre. Gómez Manrique combatió muchas veces al lado de su hermano D. Rodrigo, y su figura llegó a alcanzar vigoroso relieve histórico en las luchas de las banderías castellanas. Jorge Manrique, defendiendo igualmente la causa de la Reina Católica, guerreó sin tregua en los últimos años de su corta vida contra el Marqués de Villena, rebelado frente al poder real, y halló, por fin, una muerte heroica en el asalto del castillo de Garci Muñoz, donde fué tal su denuedo que penetró solo entre sus enemigos, sin que sus propios partidarios le viesan ni pudiese recibir de ellos auxilio alguno.

El mismo espíritu que inspiró esas hazañas remotas, parece haberse perpetuado hasta las últimas generaciones de esta familia impulsándolas siempre a ofrecer a su patria el holocausto de su sangre con tal prodigalidad, que rara vez habrá sido igualada. La austera sequedad de los documentos oficiales puede hablar en ocasiones como la presente, con tal fuerza de convicción, que sobrepase a la más rebuscada y artificiosa elocuencia. Así, en la Real orden de 6 de septiembre de 1852, que concede el nombramiento de Subteniente al General Manrique de Lara, padre de nuestro novel compañero, e hijo de D.<sup>a</sup> María del Carmen Pazos, patentizada que esta señora es hija del Capitán de fragata D. Diego de Pazos, muerto en la voladura del navío San Hermenegildo; viuda del Capitán del Ejército D. José Manrique de Lara, fusilado por los carlistas por no haber querido tomar partido cuando fué prisionero en la acción de Viana; y hermana de D. Hilarión y D. Gabriel de Pazos, muerto el primero gloriosamente en la acción de Zubiri después de arrojar a la facción de dos posiciones al irlo á verificar de la tercera, y herido el segundo a bordo del navío *San Ildefonso* en el combate de Trafalgar y posteriormente en los campos de San Marcial que también regó con su sangre».

El General Manrique de Lara que por tales méritos de los suyos obtuvo el ingreso en la carrera militar, consiguió después igualarlos y sobrepajarlos, asistiendo sin tregua, durante un violento período de nuestra historia contemporánea a las guerras que tan cruelmente ensangrentaron los campos de las Antillas españolas y más tarde los montes vascos durante la campaña del Norte. Séame

permitido copiar aquí las palabras con que el General Martínez Campos juzga la heroica conducta de su subordinado en la acción de las Muñecas, cuya posesión fué el objetivo anhelado en una batalla de tres días, que precedió al levantamiento del sitio de Bilbao. El General Martínez Campos certifica «en contestación al interrogatorio dimanado en juicio contradictorio para obtener la cruz de San Fernando de segunda clase, que se instruye a solicitud del Teniente Coronel D. Manuel Manrique de Lara, que se encontró en la acción de las Muñecas..... que en dicho día envió al expresado jefe con unas compañías de Marina a atacar unas posiciones que por dos veces se había intentado vanamente llegar a ellas, y que por lo escabroso del terreno no podía ir la fuerza reunida; y el expresado Teniente Coronel..... al frente de dos oficiales y nueve soldados, tomó las trincheras, viéndose obligado a retirarse por la gran fuerza que cargó sobre él, volviendo segunda vez a tomarlas, siendo herido de suma gravedad, teniendo que replegarse, pero manteniéndose al frente de su tropa a unos cien pasos hasta media hora después, en que habiendo llegado refuerzos se tomaron definitivamente las indicadas trincheras, no asistiendo a este último acto por no serle posible levantarse del suelo por su herida (1). Que, por lo tanto, considera que puede estar comprendido en el art. 4.º, si bien como el enemigo tenía cuatro batallones en la posición y cerca de ella, no causó el tercio de bajas, pero sí quedaron la mitad más de muertos enemigos que los de la fuerza nuestra que atacó, muriendo el General y los dos Jefes principales enemigos. También en el art. 7.º y en el 22 por haber formado la primera fuerza».

Estas palabras, cuyo áspero vigor, desposeído de todo artificio, denuncia la noble fraternidad militar que las dictó, valen tanto como una biografía apologética y bastan por sí solas a inmortalizar la figura de un soldado.

El ejemplo paternal decidió la vocación de nuestro novel compañero, que en temprana edad comenzó ya a ceñir espada, como si en plena niñez se hubiesen impuesto a su espíritu los fueros de una tradición familiar. Ella sin duda, caldeó más tarde su pensamiento y su corazón, moviéndolos a ofrecer generosamente el sacrificio de

---

(1) El médico del primer batallón del tercer regimiento de Infantería de Marina D. Francisco Alonso, certifica que la bala «penetrando en la región anterior y algo externa del lado izquierdo del pecho..... salió por la posterior..... con lesión ósea». «No podía el herido respirar sin grandes dolores y expcense a una hemorragia que pudiera ser prontamente mortal».

su vida en momentos angustiosos para nuestra patria. Con mayor evidencia que cuanto yo pudiera decir, ofrece la prueba de lo que afirmó la Real orden de 26 de Mayo de 1904, cuyo texto dice exactamente:

«S. M. el Rey (q. D. g.) se ha dignado disponer, de acuerdo con lo que arroja el expediente formado al efecto, se haga constar en la hoja de servicios del Capitán de Infantería de Marina D. Manuel Manrique de Lara y Berry que, durante la guerra en 1898 con los Estados Unidos, espontánea y voluntariamente solicitó y obtuvo el mando de la guarnición de Infantería de Marina del acorazado *Pelayo*, y, asimismo, ya a bordo, solicitó igualmente un puesto en cubierta, mereciendo de su Comandante el mando de la batería de tiro rápido.»

El cumplimiento de sus deberes militares no extinguió jamás en Manrique de Lara la vocación que, desde la infancia le arrastraba al cultivo de las Bellas Artes. Simultáneamente con la publicación de versos y artículos literarios que mostraban la viveza de su imaginación juvenil y lo vasto de su temprana cultura, se sintió fascinado por la belleza objetiva de las artes plásticas, y bajo la dirección de eminentes maestros se dedicó a la práctica de la pintura, consiguiendo la amistad y la estimación de grandes artistas, con los cuales compartió asiduamente las tareas del Estudio en prolongada e íntima convivencia.

De esa época arranca igualmente su iniciación en la técnica de la composición musical. La presencia fortuita en el Estudio donde Manrique de Lara trabajaba a la sazón, del grande y malogrado Ruperto Chapí determinó, de modo definitivo, la orientación de toda una vida. El admirable y profundo compositor de *Curro Vargas* y de *Margarita la Tornera*, consagrado sin descanso a una labor de producción incesante, se había negado siempre y se negó después hasta el día de su muerte a sacrificar el menor espacio de tiempo a la enseñanza de su arte y a interrumpir por ella su tarea de creador. La libre iniciativa de Chapí hizo de Manrique su único discípulo, y día tras día, y año tras año, se consagró a transmitir los tesoros de su ciencia y de su experiencia al elegido por él, guiándolo con mano generosa, estimulándolo con su ejemplo, alentándolo en los instantes de vacilación, sosteniéndolo en las horas de decaimiento y complaciéndose siempre en troquelar su mente y en moldear su espíritu, como orfebre sutil que se recrea con su propia obra e infunde en ella toda la efusiva ternura de su alma. Compenetrados maestro y

discípulo en una labor común, que ambos aspiraban a acrecentar sin medida, no hubo procedimiento de técnica musical que no fuese estudiado, ni disciplina escolástica que no fuese practicada, ni teoría artística sin análisis que revelase su alcance, ni tendencia estética sin sanción crítica que avalorase su virtualidad.

Sólo cuando Manrique estuvo familiarizado con todos los secretos de la ciencia contrapuntística e instrumental, y con todos los modelos que en su desenvolvimiento ofrece la historia del arte, le fué permitido por su maestro que comenzase la práctica de la composición libre, guiado ya por un alto criterio estético, cuyas bases inmovibles quedaban asentadas sobre el sólido cimiento de una extensísima y compleja educación. Así, sus primeras obras, como los tres grandes poemas cíclicos que forman *La Orestíada*, como la *Sinfonía en mi menor*, como el *Cuarteto en mi bemol*, fueron ya concebidas con un vigor tan independiente y una espontaneidad tan sincera, que sólo puede alcanzar quien, dueño consciente de su técnica, no ve su mente enturbiada por la preocupación de la forma, ni siente empuñecido su estro por el recelo de no poder cincelarlo en una adecuada realización instrumental.

Las sabias enseñanzas de Chapí no se limitaron a poner en manos de su discípulo los recursos inagotables de una ciencia escolástica que abarcaba hasta en sus procedimientos más abstrusos y menos frecuentes, todo el conjunto de su desarrollo, sino que, atentas también a determinar una orientación estética, se encaminaron a fijar sobre inmovibles cimientos el criterio que había de impulsar y guiar la emoción creadora. Tres grandes modelos, Bach, Beethoven y Wagner, fueron impuestos por igual a la técnica y a la sensibilidad del discípulo. El estudio analítico, siempre renovado, de sus obras, e igualmente su comparación con las de los grandes compositores que, junto a ellos y en su derredor, trazan la huella de su paso en la historia del arte, constituyeron sistemáticamente y de un modo paralelo a los más complicados y profundos ejercicios de su técnica escolástica, la labor cotidiana del discípulo, que el genio nobilísimo y el inmenso saber de Ruperto Chapí iluminaron en todo instante con luz radiante y meridiana. Y ese esfuerzo del admirable maestro, obstinadamente secundado y dócilmente obedecido, determinaron en Manrique de Lara una profundidad de emoción tan comprensiva y una solidez de juicio tan fundada que, más tarde, habían de prestar por igual a su producción de compositor y a su labor de crítico tan noble abolengo.

Interesantísimo resultaría estudiar aquí todo el esfuerzo, todas las campañas de precursor entusiasta y consciente, con que la pluma de Manrique de Lara se ha consagrado durante un largo período de lucha, a la defensa y a la difusión del arte wagneriano, en numerosos escritos, inflamados de ardiente proselitismo. A la incomprensión entre nosotros de la obra reformadora del genio de Bayreuth, habían contribuído por igual, no sólo las diatribas de quienes obstinadamente la combatían, sino también el celo, más plausible que fundamentalmente orientado, de quienes sin base alguna de capacidad técnica, se limitaban a copiar los libros de divulgación que, filtrados por las mallas de su idioma, nos llegaban de la nación vecina. Su ciencia musical y su conocimiento de las obras críticas de Ricardo Wagner, de igual modo que de sus grandes dramas musicales, mantuvieron a Manrique lejos de tan inocente como bien intencionado empirismo, haciendo de su pluma el arma mejor templada que, para su difusión y para su defensa, ha tenido en España el arte maravilloso que inmortalizó la pasión humana de Tristan e Iseo, y supo infundir en el corazón de Parsifal la piedad divina y redentora.

El hermoso estudio que acabáis de escuchar de los *Orígenes literarios de la trilogía*, es una demostración de cuanto afirmo. Nada tengo que añadir a sus palabras. Como único comentario, me atrevo a rogar a nuestro novel compañero que considere únicamente tal estudio como la introducción a otro más extenso, donde, a la par de los antecedentes poéticos a la portentosa obra wagneriana, aparezca igualmente el comentario a su creación musical, el análisis de su significación temática, el examen de su trabazón polifónica, hasta avalorar en toda la sutil proligidad de sus detalles y en toda la magnífica pompa de su grandeza, el impulso gigantesco y genial que, en el fondo de un cerebro humano, le dió forma perenne y le infundió eterna vida.

Antes de terminar, aun quiero, abusando de vuestra paciencia, dedicar un recuerdo lleno de admiración y de cariño a Ruperto Chapí, al amigo de mi juventud, al hombre bueno, al cerebro portentoso, al alma llena de facetas y cambiantes, cuyos magníficos destellos fulguran en sus obras con luz inmortal. Chapí, que fué tan gran compositor, encerraba dentro de sí un alma de gran poeta. Un eminente maestro que, por espacio de muchos años se sentó entre vosotros, me decía en cierta ocasión las siguientes palabras, que han quedado grabadas en mi alma:—«¡Cuando Chapí se pone a escribir música, no compone, decreta!» Y era verdad, porque bajo su pluma,

la forma aparecía como definitiva, y su imaginación, siempre dúctil y despierta, y su sensibilidad siempre pronta a la percepción de la belleza, y su inspiración que troquelaba en divinas melodías sus emociones, le permitieron en todo instante compenetrarse con los asuntos más varios y antagónicos e infundir en sus melodías un poder tiránico y una diversidad de sensaciones y de matices que pudieran creerse emanados de un impulso de la voluntad si no apareciesen siempre embellecidos por lo que, siendo esencia misma del lenguaje mundial, tiene sus hondas raíces en lo más humano e íntimo del sentimiento.

Por desgracia nuestra, la divina fulguración de su pensamiento se extinguió para siempre. Un destello de él, viviente todavía, se perpetúa en el arte de Manrique de Lara, que tuvo la fortuna de recoger de sus labios, en largos años de íntima convivencia, el magnífico legado de sus enseñanzas, la pureza inmaculada de sus doctrinas.

Así, las palabras de bienvenida con que pongo término a la misión que vuestra bondad me ha confiado, son a un propio tiempo efusiva salutación a nuestro novel compañero, hacia quien mis brazos se tienden con cordialidad entrañable, y reverente homenaje al noble espíritu de un hombre que en la historia del arte español ha perpetuado su nombre inmortal.

HE DICHO.



