

ve, á quien festejaba su cándida juventud. Cubra la niebla la ciudad, y escóndala al mundo, fría y muerta como la mesa donde él ya no ha de sentarse más; y que no se acerque á mí, ni á traición siquiera, ninguna consoladora imagen; como no sea la imagen del alma negra y solemne, de la boca sin labios, que con un beso en los ojos nos seca el manantial de las lágrimas para siempre!

EL CANTO XXV DEL INFIERNO

Y

ERNESTO ROSSI

EL CANTO XXV DEL INFIERNO

Y

ERNESTO ROSSI

Oí recitar por vez primera el Canto XXV del Infierno á Ernesto Rossi, en 1865, cuando se hallaba en la cúspide de su arte. No podrá ciertamente concordar con mis juicios quien le oyera recitar aquel canto en sus últimos años; no sólo porque de viejo no tenía ya aquella hermosa pronunciación pura y esculpida que había sido uno de sus

méritos más admirables, ni aquella voz ágil y límpida, de la cual, aun hablando bajo y mejor entonces que nunca, hacía oír las inflexiones más tenues, como si hablara al oído de cada oyente, sino principalmente porque habiéndosele debilitado la memoria y desconfiando de ella, confundía con frecuencia, omitía palabras y truncaba versos por la mitad, y alguna vez también le ocurría que atacaba y se quedaba parado un momento como desvanecido. Además últimamente había hecho en el modo de presentarse al público una innovación que, á mi parecer, estaba mal inspirada. No se presentaba ya vestido á la usanza florentina antigua, sino de levita y corbata blanca, y en lugar de recitar en el proscenio con el telón corrido, sin dar casi un paso, como un conferenciante, teniendo de esta suerte más recogida la atención del auditorio, se movía por el escenario, alejado del proscenio, de modo que al público se le escapaban en parte los movimientos de su rostro y

ciertos matices de su dicción, y la mímica andaba como dispersa en un espacio demasiado vasto. Quizá me equivoque; pero no creo que los cantos de Dante, en el teatro, deban ser recitados por un actor que parezca un empleado regio del «novecentos» invitado á un banquete de gala en la Prefectura. Hablo, pues, del Rossi de 1865, cuando se presentaba en escena con el manto rojo y treinta y seis años sobre sus hombros, con las medias y los cabellos negros y con todos los «marfiles» propios.

La impresión que me hizo el Canto de las Serpientes recitado por él fué la más viva y la más profunda que yo haya experimentado en el teatro con la poesía.

No quiero con esto conceder una parte demasiado amplia al valor del artista. Siendo todo acción é imágenes sin oscuridad alguna de pensamiento ni de lengua, aquel canto es quizá el más recitable de todo el poema. A mí también me parece el más maravilloso canto descriptivo de la *Divina Co-*

media. Ni creo que baste esta alabanza: me parece la maravilla más grande, que haya producido en la descripción poética el ingenio humano. Supongamos con un esfuerzo de imaginación, que no conocemos aquellos versos y que tenemos que describir en otra forma cuanto allí se describe: se nos presentará como una empresa espantable y desesperada la de restringir con igual brevedad de espacio una tal cantidad y variedad de extrañeza de casos, de movimientos, de aspectos, de actitudes, de menudos y fugitivos detalles, y la expresión de tantos y tan diversos sentimientos de maravilla, de horror, de desdén, de desaliento. Y lo más sorprendente es que, siendo las cosas descritas de las más difíciles de representarse con palabras, sea éste uno de los cantos en que parece más fácil el verso y más espontánea la rima. Se van sucediendo tercetos á tercetos sin una sombra aparente de esfuerzo, sin un giro de frase que parezca impuesto por la necesidad del ritmo, sin un ripio,

sin ningún tropiezo, sin una expresión cuyo sentido no se comprenda desde luego. Si se ensaya poner en prosa este canto no se logrará ni por casualidad ni de intento quitar una frase ó una palabra que no deje un vacío nocivo para el efecto artístico, ni á sustituir una locución que no sea menos natural y menos propia que la del texto; y no sólo esto, sino que se necesita un gran esfuerzo para retener la materia, que casi se desborda por todas partes fuera de las formas de bronce en las cuales el poeta la ha encerrado y comprimido.

La primera transformación está descrita rápidamente, con tres símiles nada menos, el de la yedra, el de la cera y el del papiro, y con una cierta insistencia de imágenes sobre la monstruosidad de las dos formas confundidas en una. La transformación siguiente, que por razón de arte, debía ser también más rápida que la primera, no tiene más que una sola comparación, la del caracol, comprendida en un solo verso y

sin un toque siquiera repetido. Aquí la descripción no camina, sino que corre; es como un solo ímpetu de inspiración; es la elocuencia ansiosa del que narra un acontecimiento que le ha aterrado y cuyo terror le estremece todavía. En once tercetos van descritas veintidos mutaciones parciales del hombre y de la fiera, presentados juntos de dos en dos, con un orden riguroso de sucesión, con una correspondencia perfecta de contraposiciones, á veces cuatro en tres versos; con una destreza tan pronta que veis la una y la otra casi al mismo tiempo, y ocurre también en más de un punto que nuestra imaginación se queda rezagada con respecto á las palabras. El poeta afronta y vence con una agilidad prodigiosa todas las dificultades más delicadas y más terribles, para buscarlas y jugar con ellas, para demostrar que no hay impedimento ó peligro que detenga ó haga decaer su ingenio. Cuando una de las dos sombras se levanta y la otra cayendo, creéis que la transforma-

ción está ya hecha, os da todavía una sacudida inesperada y la más fuerte de todas, haciéndoos ver las orejas saliendo de las mejillas y meterse otra vez en la cabeza, alargarse y recogerse los hocicos, y partirse y encerrarse las lenguas, con doce versos que son un milagro de evidencia, y que aun poniendo de manifiesto las particularidades, que de toda la transformación eran los más arduos de pintar, parecen dictados de improviso y como si se precipitaran hasta cerrar con aquella frase eficazísima: *e il fummo resta*; la cual trunca la visión como de golpe y os lleva el pensamiento á su principio, donde el humo de la boca y el de la llaga, al encontrarse, dan impulso al prodigio.

Y en todo el canto hay profusión de metafóras vivas y poderosas, los atrevimientos osados, como dice Leopardi, de la lengua y del estilo; son de una fuerza estupenda y sin embargo están usados con la más rigurosa parsimonia; los epítetos, de los cua-

les se encuentra uno solo en los treinta y seis versos de la segunda transformación (*empie*, referido á la *lucerne*) que no sea rigurosamente necesario; y á los cambios de forma y á los actos corresponde admirablemente la armonía varia del verso, que casi siempre se rompe y se desata con cierta forzada lentitud cuando dice algo de extraordinario en lo extraordinario, y fluye siempre en los símiles, puestos allí como de pasada; y no hay pasaje alguno ó unión que muestre el artificio, sino que más bien están unidas, soldadas entre sí de tal modo las varias partes que las *junturas no dan señal alguna que lo parezcan*; y hay tal copia de vocablos y de frases, estoy por decir, esplendentes, y de construcciones felices que el que estudia la lengua tiene para recoger más que en un libro. Y luego, y dejando á un lado el arte, qué acción! El ladrón que insulta á Dios, las serpientes que entrelazando al ladrón lo sujetan y lo ahogan, el centauro que llega y lo persigue, los

tres espíritus, no vistos de pronto, que acuden; uno de ellos que se identifica con una serpiente monstruosa, el otro que con otro monstruo cambia forma y sustancia, el hombre nuevo que escupe el alma degradada que huye, y en medio de todo esto Dante que impreca, Virgilio que relata las sombras que interrogan y hablando entre sí se despiertan; y por último la fuga de los dos espectros humanos, y el poeta que, si bien confuso y perdido de ánimo, reconoce al último y le anuncia á la tierra de Gaville, á la cual con la propia muerte ha traído aquella desolación. ¡Cuánto movimiento, cuántas cosas y qué tremendas! Volviendo la vista atrás, os parece haber leído un poema, y no es más que un canto, y no habéis leído, habéis visto, y la visión dura, y temblais aun de emoción. Y no son más que treinta tercetos. *Quelle poigne*. Perdonadme la frase francesa que primero me ha ocurrido.

Volvamos á Rossi y á su recitación dantesca; en la cual no busco ni me sería posible separar todo lo que él pusiera de propio y lo que fuera imitación de Gustavo Modena; de quien decían algunos, seguramente con exageración, que repetía todos los acentos y todos los gestos. Mi aspiración no es otra que demostrar una vez más, cuánto no serviría para facilitar al público la inteligencia del Poema, y para difundir la admiración y el culto que todos sentimos por él, si nuestros mejores artistas dramáticos hicieran de él estudio especialísimo y lo recitaran frecuentemente, hasta llegar á formar una costumbre de nuestro teatro, como por ejemplo ha llegado á ser la recitación de monólogos: prescindiendo de lo irreverente de la comparación. Con este propósito me ingeniaré para dar una idea, á quien no haya oído á Rossi, de cómo él recitaba el canto de las serpientes.

Desde los primeros versos conmovía á los oyentes con el ademán de Vanni Fucci,

que se queda mirando fijamente muy fijo, á Dios, blandiendo los puños en alto y volviendo al cielo sus torvos ojos, con la cabeza echada hacia atrás y el cuello retorcido, en la actitud del que desde el fondo de un barranco desafiara á un enemigo subido sobre una montaña, y con una sonrisa de escarnio feroz, en la que brilla toda la envidia y toda la rabia de un alma dañada indomable. El auditorio era suyo desde aquel momento. Inmediatamente después obtenía un efecto todavía más fuerte con las palabras:—*T' non vo', che più diche*—con las cuales, golpeando rabiosamente sobre cada sílaba, parecía expresar los esfuerzos sucesivos de la serpiente alrededor del cuello del blasfemo, é imitaba el ruido de una voz sofocada por el ahogo. No declamaba sin embargo, no levantaba la voz más que lo hubiera hecho en un salón diciendo el canto á veinte personas, y en el apóstrofe á Pistoia, en vez de esparcirla, la recogía, templando el sonido de la ira con un acen-

to de dolor por la ofensa inferida á Dios, y poniendo en el doble vocativo una nota casi de piedad por la ciudad malvada, cuyas murallas parecía que trataba de buscar su mirada en el horizonte. Hacía luego un gesto prolongado y lento con la mano, para señalar un dilatadísimo espacio, antes de decir los dos versos.

Per tutti i cerchi dell'inferno oscuri
Spirto non vidi in Dio tanto superbo,

que los decía gravemente, como el acento lo exige, para dar tiempo á los oyentes de representarse la multitud inmensa de condenados sobre los cuales el ladrón pistoyés tenía el primado execrable de la impiedad y de la soberbia, y decía:—*Non parló più verbo*—con una indicación de ojos, como para hacer comprender que aquel ya no blasfemaba más, al marchar, no porque se fuera aplacado, sino porque le cerraba el paso á la blasfemia la cuerda viva que tenía en la garganta.

El gigante que se acercaba lo veía. Ros-si gritaba:—*Ov'è, ov'è l' acerbo?* con voz gruesa y ronca, como un ladrido, imitando el sonido que sale de un ancho pecho anhelante por una carrera, y mirando rápidamente en derredor como para buscar el ladrón desaparecido. Luego, de repente, cambiando de cara y de voz, que desde la expresión de la ira amenazadora de Caco pasaban á la de la repugnancia sentida por el poeta á la vista de las culebras innumerables que se deslizaban sobre la grupa del mónstruo, mudaba de acento otra vez y decía

E quello affoca qualunque s'intoppa

con una voz violenta y extraña, abriendo la boca y anhelando, como quien sienta arder sus vísceras y respire y sople un aire de fuego.

De gran efecto era la manera como decía el verso

Gl'ie ne diè cento e non senti le diece

volviendo la cabeza y haciendo un gesto despreciativo á la imagen de Caco muerto: el efecto era casi cómico, como debía ser, y notablemente vivo por la sencilla razón de que el artista daba á las palabras *non senti le diece* una entonación de burla muy usada en nuestro hablar ordinario; la cual acercaba, por decirlo así, á nuestra imaginación el hecho narrado por Virgilio, y á Virgilio mismo. ¿Quién no ha observado que los grandes artistas obtienen también en partes trágicas sus mayores efectos con entonaciones y con acentos naturalísimos, que son como frases musicales del lenguaje común de la pasión?

Toda la relación de la llegada de los tres espíritus, del modo como los poetas advierten su presencia y ellos se dan á conocer, Rossi la decía en voz baja, lentamente, como se suele contar todo hecho que haya despertado gran curiosidad y mantenido el

ánimo incierto, y poniéndose el dedo *sobre la boca desde la barba á la nariz* así permanecía un instante, en silencio, suscitando en los oyentes un sentimiento vivísimo de ansiedad y casi la excitación del que espera un prodigio.

Nos hallamos en la transformación 1.^a—En este punto estaba verdaderamente admirable. Repito: no declamaba, hablaba, destacando las sílabas, cortando las palabras con una precisión maravillosa y acentuando las imágenes con un gesto sobrio, pero vigoroso y preciso, con una verdadera «elocuencia de las manos» que esculpían, dibujaban y hablaban al mismo tiempo. Imitaba con dos sacudidas vivas de la cabeza el movimiento de la serpiente que muerde una y otra mejilla de la sombra, y en la actitud impetuosa con la cual juntaba y apretaba las manos hacía ver bien el agarrarse y el penetrarse de los cuerpos, y decía estupidamente el símil del papiro que arde, volviéndose hacia un lado, hacia los oyentes más

próximos, como para explicar la cosa á alguno que no la hubiera entendido bien, y restregándose el pulgar y el índice, como quien busca la expresión de una minucia difícil de decir, y está impaciente por librarse de ella para seguir más allá. Y qué sentido más profundo de estupor y de terror daba á la exclamación de los dos espíritus espectadores:—Omé, Agnel, *come ti mutí!* La alargaba, la arrastraba, como suele hacer con las palabras el que está aterrado y estupefacto juntamente, y casi no cree en lo que sus propios ojos ven, y sacaba una voz como la de quien habla á una persona lejana, que difícilmente lo oiga: idea justísima, á mi juicio, porque la transformación alejaba en cierto modo á Agnello, espiritualmente, de los compañeros que habían permanecido en forma humana: los cuales debían pensar que mudando de naturaleza, él no oiría ya las palabras de ellos más que como en sueños.

Due e nessun l'immagine perversa
Parea...

El acento y el ojo dilatado y fijo, con que él miraba aquella imagen, expresaban el horror que se experimenta á la vista de un monstruo, y todavía lo hacía sentir más en la frase: *e tal sen giá con lento passo*; la cual para los demás no sé, pero para mí, aun en la lectura, tiene una eficacia terrible, y me parece puesta allí con arte por el poeta para mantenernos delante de los ojos la figura horrenda: tanto más horrenda cuanto que no está determinada (*membra che non fur mai viste*): por lo que por delante de la imaginación del lector, que se esfuerza por representársela pasa rápidamente una serie de formas confusas y monstruosas, cada una de las cuales le renueva y le acrecienta en el ánimo el desaliento. *Sen giá con lento passo*. Y el artista acompañaba aquella cosa informe con los ojos, mientras se alejaba, bajando y levantando lentamente la mirada.

Aire y luz

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

ALFONSO

Abdo. 1625 MONTAÑANA

como para rebuscar en él, de la cabeza á los pies un resto de los aspectos de la fiera y del hombre, que en él se habían pervertido y perdido.

De gran efecto era el acento con que decía el verso

Lívido e nero come gran di pepe,

bajando los ojos y contrayendo el semblante con la expresión del que mira en la tierra algo que le produce asco y miedo, y no menos vigorosa la imagen que él daba del espíritu herido esbozando un bostezo, estirando los brazos y afirmando los pies con un esfuerzo como quien quiere resistir á un sueño profundo que le invade la mente y los miembros. Luego, de pronto, erguía la cabeza, se iluminaba su rostro y lanzaba sonora, como un canto, la exclamación:—*Taccia Lucano omai...*—una voz en la cual palpataba la fuerza y la altivez del poeta inspirado que tiene conciencia de elevarse

por cima de sus émulos, un toque gallardo de desafío, un grito de triunfo, una belleza.

...En el recitado de la segunda transformación, más difícil porque en ella están más escuetos los versos y las transiciones son abundantes, estaba aún más admirable que en la primera.

Para mantener siempre presente al pensamiento de los oyentes las dos transformaciones contrapuestas, é impedir que se confundieran á sus ojos las dos visiones, volvía continuamente la cabeza de aquí y de allá hacia el hombre y hacia la serpiente, y señalaba con la mano ya á uno ya á otro al decir el cambio que se operaba en cada uno, y con el ademán representaba el juntarse los muslos y las piernas, el meter los brazos por los sobacos y el alargarse los *pies cortos* de la fiera; pero con gran medida, con ademanes, no gesticulando, tanto más correcto cuanto más vivaz era, y acalorándose paso á paso, pero sin forzar jamás la voz, apagándola, por el contrario, y precipitando

las palabras á medida que se desenvolvía y agrandaba el prodigio, poniendo solamente una creciente energía en la pronunciación y una expresión de más elevada maravilla cada vez y de mayor y más fuerte terror en los ojos. Yo le esperaba en el terceto sabroso en que se forma la virilidad humana en la serpiente y la del hombre se corta, temiendo que la risa y los murmullos del público rompieran el efecto estupendo del recitado; pero dijo aquellos versos con un apagamiento de voz y con una expresión tan grave y triste de conmiseración en el acento y en la cara, que no advertí en mi alrededor ni siquiera el vislumbre de una sonrisa y no se oyó en todo el teatro ni el principio del más ligero murmullo. Y recuerdo bien que fué Rossi quien me hizo sentir la primera vez todo el valor de los dos versos:

Non torcendo però le lucerns empie
Sotto le quai ciascun cambiava muso,

que recitó á modo de paréntesis, recalcando las palabras y sosteniendo inmóvil la mirada, con una expresión aterrorizada y siniestra, para hacer comprender bien que aquellos dos se habían mirado siempre de aquel modo durante toda la transformación, y que ésta se había cumplido precisamente por el efecto de aquella fascinación recíproca: y aquella mirada daba horror. Y muy sagazmente truncaba el canto en el terceto quinto, contando desde el último, para dejar viva y plena en los oyentes la impresión de la escena terrible; y pronunciando extrañamente el último verso

E l'altro dietro a lui parlando sputa,

casi escupiendo las palabras, con una voz que parecía producida por un órgano no ejercitado todavía al acento humano, se iba con pasos rápidos largos y con la cabeza inclinada sobre la imagen de la fiera fugi-

tiva, detrás de la cual desaparecía, tambaleándose en medio de la escena.

Pues bien, el efecto que alcanzó este canto, dicho de este modo, en el público heterogéneo que llenaba aquella noche el teatro, apenas es creíble. Estaba en la platea: recogí primero las exclamaciones y luego los comentarios de gentes para quien la Divina Comedia no era más que una vaga reminiscencia de la escuela, ó quizá menos que esto: un título, y nada más, que significaba algo de enorme y de oscuro, una región ideal, misteriosa, no revelada más que á los privilegiados del ingenio y de la doctrina. Parecían maravillados por haber comprendido, y de haberse conmovido y divertido; estaban francamente contentos y orgullosos de haber oído, sentido por vez primera la juventud triunfante de aquella poesía de seis siglos, y de poder decir:—Es gloria

nuestra.—Qué cosa, eh?—Parecen versos escritos ayer. Si nos hubieran leído á Dante así, cuando íbamos á la escuela!—Todos hubieran vuelto quizá á la noche siguiente, si el artista hubiese repetido el recitado. Y creo que en todos surgiesen las mismas preguntas que yo me hice á mí mismo:—Por qué no recita un canto por semana cada una de las compañías dramáticas? Por qué no se ingenian para leer á Dante de aquel modo todos aquellos que lo explican? Por qué no se dan premeditadamente recitados dantescos públicos para la juventud que estudia? Verdaderamente jamás me había imaginado que una buena declamación de un canto del poema, aun de los más fáciles de entender pudiera hacernos comprender y sentir tantas cosas no advertidas antes; que un acento, un gesto, una expresión del rostro pudiera iluminar de aquel modo, como un relámpago, una idea, una imagen, un intento del poeta, los cuales, sin embargo, nos habían parecido clarísimos al leerlos: que

recitándonos un canto de los más conocidos, casi sabido por nosotros de memoria, pudiera un actor obtener el efecto de hacernos rebuscar el tal canto, apenas volviéramos á casa, hacémoslo releer ávidamente y meditar y gustar como cosa nueva. Y me ocurrió lo mismo pocas noches después con el Canto VI del Purgatorio; en el cual (por recordar sólo una cosa) cuando oí á Rossi aquellas palabras:—*Io son Sordello, della tua terra!*—Dichas de un modo tan distinto de lo que siempre había oído y sonaban en mi mente, gritadas, esto es, con el grito de amor y de gozo del desterrado solitario que vuelve á ver en medio de una multitud extraña á un hermano, y acompañadas de un arranque impetuoso de su persona para abrazarlo, comprendí que no había entendido y sentido hasta entonces toda la gentileza del *alma lombarda*; y no la había comprendido, en efecto, cual me apareció después por un estudio más atento en su discurso; todo palpitante, sí, de generoso

desdén, pero de afecto á la vez, no menos que de desdén, y de una dulzura profunda, bajo la fuerza. Y al salir del teatro dije para mí también aquella noche, como quizá otros muchos lo dijeron:—¡Si fuese ministro de Instrucción pública!...

*

Y por qué no? Es tan común aun entre los pobres diablos una suposición mucho más atrevida:—Si yo fuese rey...—Si fuese ministro, repito, de Instrucción pública, encontraría de seguro un modo, que no fuera una simple exhortación, de inducir á nuestros mejores actores dramáticos á recitar frecuentemente los cantos de Dante, y no sólo en los teatros, sino en las escuelas, en los Institutos, en las fiestas escolares, en todas las conmemoraciones solemnes, que se hicieran del poeta ó de todo personaje ó suceso celebrado en el poema. La emulación que se encendería así entre ellos, el

estudio literario á que serían arrastrados por la emulación, el estímulo que sentirían por la conciencia de ejercer una función artística tan elevada y tan fecunda, y las inspiraciones y las enseñanzas que sacarían unos de otros con tal ejercicio, creo que conducirían en breve tiempo el arte de la recitación dantesca á un grado de perfección tal, que satisfaría aun á los más difíciles de contentar. A propagar el estudio de la Divina Comedia, que debería ser el fundamento de nuestra cultura literaria, la cual (piénsese lo que quiera por la gente práctica) se hace cada vez más necesaria al tiempo presente, en que á todos ocurre cada vez con más frecuencia de hacer valer en público con la voz ó con la pluma opiniones, pasiones y propósitos, creo que esta enseñanza artística serviría de modo maravilloso. Y no sólo serviría á los que se hallan ayunos de literatura, sino también á los cultos, y á los que enseñan á Dante en particular, que no todos son maestros (me figu-

ro) en el arte de leer, y aun más que á ellos, á sus discípulos, en los cuales la dición de los actores, iluminando y encendiendo el material de los comentarios gramaticales y eruditos, imprimiendo los versos en la memoria, y suscitando el amor y la ambición de la bella lectura, pienso que daría frutos superiores á lo que se espera. Y no creo que ni para el gran público convenga restringir la lectura al recitado de los cantos más fáciles y más dramáticos, puesto que no hay Canto tan abstruso que, dicho bien por un artista que lo entienda, no se aclare algo ó bastante aun en la mente del oyente menos culto. Jacinta Pezzana lo ha experimentado con el Canto XVIII del Purgatorio. El deleite manifesto de los que comprenden y el deseo de poder admirar lo que otros admiran hace el efecto de fustigar la pereza intelectual de los profanos, les excita á leer, á prepararse á la audición, á meditar sobre ella después, á ponerse en grado de decir algo sobre el argumento de que

hablan todos aquellos que saben. Esto se experimenta en las conferencias, que tanta voga han alcanzado en estos últimos años. Y precisamente no podría ser más propicio el momento para llevar á Dante al teatro, donde acude tanta gente á oír hasta disertaciones de filosofía, de un sentido bastante más duro que cualquier canto del Paraíso. Ciertamente Dante desarraigaría á muchos conferenciantes. Pero sería siempre mayor la fortuna que la desgracia.

Y entonces se podría decir verdaderamente, casi sin metáfora, que Dante está vivo, porque además de estarlo en el culto de la vigésima generación posterior á la suya, y en las obras de arte innumerables derivadas de su pensamiento, y en todas las otras formas mudas de la gloria, estaría vivo también en la voz resonante y en el ademán visible de mil personajes de su poema, vivo en el sonido de sus admoniciones proféticas y de sus grandes gritos de amor y de ira, vivo entre las multitudes, en la luz, en me-

dio de los aplausos, en las sonrisas y en las lágrimas de las mujeres, y en la nueva admiración del pueblo, llevado por vez primera á sus tres reinos por el arte que palpita y que habla.

FIN