

logo de Luciano ó el de la balada de Goethe, con tal que tenga las palabras del conjuro aunque no posea el secreto de la acción. El drama concebido é imperfectamente realizado por Victor Hugo era una encina gigantesca nacida para desafiar las tempestades y no para doblegarse al vientecillo de Mademoiselle Mars ó de Madame Dorval. Y todo ello, ¿para qué? Para obtener éxitos artificiales, siempre disputados, é inferiores, por supuesto, á los de cualquier abastecedor de los teatros de *boulevard*: para luchar con la oposición sorda de los mismos actores y de los mismos empresarios, mal avenidos con tanto lirismo: para ver prohibida la representación de *Marion Delorme* por la censura previa de la Restauración, y suspendida la de *Le Roi s'amuse* por la censura ministerial de la monarquía de Julio; para tener que mutilar *Hernani*, dando así y todo en la primera noche (25 de Febrero de 1830) una batalla formidable, ganada (en apariencia tan sólo) por el generoso entusiasmo de aquella juventud romántica de las escuelas y de los talleres, que en prenda de españolismo juraba por *San Juan de Avila*, y admiraba la cabellera merovingia y el chaleco rojo de Th. Gautier¹; y, finalmente, para que siempre y en toda ocasión apareciesen en conflicto el genio del poeta y la forma inadecuada

¹ Véase la narración animadísima y pintoresca que el mismo Gautier hace de las primeras representaciones de *Hernani*, en su *Histoire du Romantisme* (3.ª ed.), pp. 90 á 125.

cuada en que se empeñaba en encerrar su ambicioso pensamiento.

El tono cada vez más hueco de los prefacios contrastaba con la realidad melodramática. Nadie vió, ni es posible ver en *Angelo*, lo que el poeta dice que había querido poner, que era nada menos que mostrar «en dos tipos vivos, *todas las mujeres*, *toda la mujer*, la mujer en la sociedad, la mujer fuera de la sociedad», sino meramente una combinación más ó menos ingeniosa, y un embrollo de novela. Ni de la absurda trama de *Ruy Blas* pudo nadie inferir todas aquellas filosofías de la historia y del arte que Víctor Hugo saca en su preámbulo, del cual resulta que *Ruy Blas* es símbolo del pueblo, y D. Salustio y D. César dos aspectos distintos de la nobleza que se disuelve; aunque también, y mirada la obra bajo otro aspecto, D. Salustio es la personificación y resumen del *drama*, *Don César* de la *comedia*, y *Ruy Blas* de la *tragedia*. En suma, lo que á cada uno se le antoje; que es el único sentido de estas interpretaciones pedantescas, las cuales antes de Víctor Hugo solían estar reservadas á los comentadores, pero que después de él han sido la plaga de los prefacios compuestos por los autores mismos.

Si Víctor Hugo, hablando con entera exactitud, no es poeta dramático, de los de temperamento y de raza, tampoco es novelista en rigor, sino poeta épico admirable. Pero aquí la diferencia es menos visible, porque al fin la epopeya y la novela, aunque muy divergentes en su des-

arrollo histórico, son especies de un mismo género poético. Pero en los novelistas que han tenido condiciones de tales al mismo tiempo que condiciones épicas puras, es fácil distinguir ambos elementos. Así en Walter-Scott una cosa es el poeta épico de *Ivanhoe* y de *The Fair Maid of Perth*, y otra muy diversa el observador casi realista de *El Anticuuario* y de *Heart of Midlothian*. Víctor Hugo, que admiraba mucho á Walter-Scott, jamás se asimiló de sus novelas ni el paciente y desinteresado estudio de los detalles, ni la malicia benévola y regocijada, ni las condiciones tan finas y tan raras de pintor de género que Walter-Scott tuvo, y que tanto nos agradan en sus novelas menos famosas, menos románticas y menos brillantes; pero en cambio le tuvo siempre ante los ojos en la parte épica, y el estudio de tal modelo dejó huella, no solamente en sus novelas, sino en la misma trilogía de *Los Burgraves*, donde el personaje de Guanhumara parece trasunto del de Ulrica, y la aparición del emperador Federico Barbarroja trae á la memoria la del rey Ricardo. Pero así como el drama ideal soñado por Hugo, en que se habían de dar la mano «la historia, la leyenda, el cuento, la realidad, la naturaleza, la familia, el amor, costumbres ingenuas, fisonomías salvajes, príncipes, soldados, aventureros, reyes, patriarcas como en la Biblia, cazadores de hombres como en Homero, titanes como en Esquilo, la pintura de una familia feudal y la pintura de una sociedad heroica», es cosa que se des-

borda de los límites del teatro actual, y sólo podría ser realizado en una epopeya cíclica; así también la forma de la novela, mucho más holgada que la del drama, pero educada por muchas generaciones en expresar el sentido prosaico de la vida, y deformada también por los hábitos razonadores que trae consigo el uso de la prosa, había de resultar estrecha para albergar esas inmensas concepciones sintéticas. Por eso no son propiamente novelas, sino una manera de poemas en prosa, *Nuestra Señora de París*, *Los Miserables*, *Los Trabajadores del Mar*, y todo lo que en este género produjo Víctor Hugo. Pero entiéndase bien que esta prosa tiene su valor propio y genial, no nacido de una directa é impotente imitación de la lengua poética, como la que vemos en *Los Mártires*, que no son en rigor ni poema ni novela, sino un centón académico. Por lo mismo que Víctor Hugo, con ser gran prosista, es todavía mayor artífice de versos, nunca el ritmo de sus versos se confunde con el de su prosa, ni recíprocamente.

Las novelas de Víctor Hugo que precedieron á *Nuestra Señora*, con ser ensayos casi infantiles, despiertan más curiosidad, y valen más sin duda, que sus primeras odas. *Han de Islandia* (1823) es un interesante libro de caballerías: *Bug-Jargal* (1826), compuesto como por juego cuando el autor tenía diez y seis años, es una anécdota de campamento que recuerda, por lo conciso y enérgico del relato, las admirables na-

raciones de Próspero Mérimée : *El último día de un condenado á muerte* (1829), aunque propiamente no sea novela, sino una autopsia espeluznante, muestra hasta qué punto Víctor Hugo, tan débil, por otra parte, en el análisis psicológico de los estados normales, sabía comunicar siniestra poesía á la descripción de los estados patológicos, y trasladar á su frase, exenta aquí de toda declamación y verdaderamente lapidaria, todas las conmociones deprimentes, las angustias y las torturas del dolor físico : espectáculo verdaderamente atroz é indigno del grande arte. Nótase también en estos libros cómo el autor empieza á hacer aplicaciones de su teoría de lo grotesco complicado con lo horrible, análogas á las de su teatro : el enano Habibrah de *Bug-Jargal*, el antropófago Han de Islandia que bebe la sangre humana mezclada con el agua de los mares, mil rasgos de literatura afectadamente patibularia y frenética, preparan el advenimiento de los Quasimodos y Frollos de *Nuestra Señora* (1831). La parte humana de esta novela ha envejecido mucho : todos los caracteres principales están contruidos de una manera ficticia y por decirlo así dura y angulosa, pero todavía aquellas figuras simbólicas y siniestras ejercen sobre la imaginación misterioso prestigio por la misma violencia de sus contrastes y lo mutilado y deforme de sus proporciones. Sólo la cómica resignación, la ironía benévola y escéptica del pobre poetastro Gringoire viene á atravesar como un rayo de luz estas fatídicas tinieblas,

donde no queda el menor resquicio á la esperanza. Pero, ¡cosa singular!, el negro pesimismo de la obra, no corregido como en Manzoni por un acento de piedad ni de resignación cristiana, se temple y rectifica de un modo mucho más imperfecto, pero real sin duda, con la grandeza de la reconstrucción histórica, no de las almas si se quiere, pero sí de las piedras del viejo París, y de los harapos de los mendigos del siglo xv, y de todo el movimiento exterior tumultuoso, brillante y desordenado de las postimerías de la Edad Media. Lo que vive en la novela, y con vida superior á todo lo restante, con vida orgánica y aun apasionada, es el coloso arquitectónico que presta á la obra, no sólo su nombre, sino cierta unidad épica tan formidable é ingente como sus moles de piedra, entre las cuales caprichosamente se agrupan innumerables y extrañas figuras, ya trágicas, ya grotescas. La parte arqueológica de *Nuestra Señora* no es en la obra un mero episodio ó una digresión pintoresca, sino que es su alma y su espíritu mismo. Hágase abstracción de la arqueología, si por un momento es posible, y *Nuestra Señora* habrá perdido como por encanto toda su grandeza, quedando reducida, salvo los esplendores del estilo, á un cuento extravagante y absurdo, menos divertido que los libros de caballerías de Alejandro Dumas, y tan inverosímil como ellos.

Nuestra Señora fué un libro de revelación arqueológica, el primer libro de arqueología ro-

mántica, á lo menos en Francia. No se hable del *Genio del Cristianismo*: Chateaubriand no sentía ningún género de arquitectura, y menos que ninguna la arquitectura gótica. Nadie puede quitar á Víctor Hugo su papel de iniciador, puesto que los ensayos de Carlos Nodier en el *Viaje Pintoresco* de Francia no eran tales que bastasen á suscitar ningún movimiento fecundo, ni siquiera á impedir la plaga de demoliciones y de restauraciones ineptas. Sin los tres famosos capítulos *Nuestra Señora*, *París á vista de pájaro*, y *Esto matará á aquello*, es decir, «*la imprenta matará á la arquitectura*», el advenimiento triunfante de la escuela de Viollet-le-Duc no se comprende. Todos los principios esenciales de su sistema arqueológico estaban ya adivinados en aquellos capítulos. Allí estaban hasta los errores y las audacias teóricas del gran constructor y restaurador de los edificios góticos de Francia: el contraste ingenioso y sofisticado entre el arte románico puramente hierático, y el arte ojival popular y laico, entregado á asociaciones donde empezaba á fermentar el libre pensamiento. Ocasión será de discutir rápidamente estas teorías cuando llegemos á hablar de Viollet-le-Duc, que les dió su forma definitiva y científica: ahora baste apuntar su genealogía que por raro caso está en un capítulo de novela. Los románticos alemanes, especialmente Federico Schlegel, habían exagerado el simbolismo místico del arte ojival, perdiéndose en nubes de vaporoso lirismo. Con Víctor Hugo comienza una nueva

interpretación, no menos exclusiva, no menos intolerante, la cual se acentúa en Viollet-le-Duc, para quien la arquitectura gótica, lejos de ser arte místico, es arte civil y municipal; y alcanza su mayor grado de exageración en el excéntrico inglés Ruskin, que la declara arte popular, doméstico y muy á propósito para todos los usos prosaicos de la vida.

Pero sea cual fuere el valor de algunas de las generalizaciones de Víctor Hugo, y aun de su triste profecía sobre los futuros destinos de la arquitectura, que por desdicha lleva camino de cumplirse al pie de la letra si no sobreviene una total revolución en las cosas humanas; el poeta cumplió su misión de adivinador é iniciador, no sólo vindicando un arte desdeñado, sino abriendo por medio de la imaginación el camino de la ciencia. En España todos los arqueólogos románticos sintieron la influencia de esas páginas de fuego que luego produjeron otras innumerables, acabando algunos docta y metódicamente lo que habían comenzado por mero sentimiento poético.

En *Nuestra Señora* termina la primera época de Víctor Hugo como novelista. La segunda, que comienza en 1862 con *Los Miserables*, y continúa en 1866 con *Los Trabajadores del Mar* (para no hablar de otras posteriores menos notables), ofrece, aunque en menor grado que sus versos, la misma extraña mezcla de grandeza y de barroquismo que caracteriza todas las producciones de su destierro. Pero lo que persiste siem-

pre es el carácter épico, no ya de epopeya histórica como en *Nuestra Señora*, sino de epopeya social y humanitaria. Juan Valjean, Monseñor Bienvenido, y hasta el polizonte Javert son símbolos, ya de injusticias sociales, ya de virtudes heroicas, ya de tercas y honradas preocupaciones. El pesimismo fatalista de *Nuestra Señora* desaparece ante una concepción más generosa de la vida, que se sobrepone á la violencia habitual del estilo, en ciertas escenas de incomparable verdad moral y profunda belleza, en que el autor llega á expresar admirablemente el tránsito de las tinieblas á la luz y el ascenso de la conciencia del criminal á la comprensión de la ley del bien. Hay en *Los Miserables*, especialmente en sus últimos volúmenes, desigualdades notorias, graves defectos de plan, quimeras malas, y sobre todo disertaciones impertinentes, mucho fárrago inútil, pero la transformación del alma de Juan Valjean y el asombroso examen de conciencia que se llama *Tempestad debajo de un cráneo*, son de un acento penetrante y que no se parece á cosa alguna de lo pasado, como confesaba el mismo Sainte-Beuve, nada amigo de Víctor Hugo en estos últimos tiempos. La psicología del poeta lírico, tan rudimentaria cuando quiere ejercitarse sobre las sutiles complicaciones de la vida social, adquiere cierta especie de poder taumatúrgico en la pintura de las crisis extremas, al penetrar en los antros de un alma ruda y semi-salvaje, que por la misma simplicidad de sus elementos resume todo el

drama de la conciencia y puede ser símbolo del alma humana en general. Esta poesía, no ya psicológica, sino metafísica, es también esencialmente épica, y es la raíz de todas las grandezas que por este camino logra Víctor Hugo. Y no menos triunfa cuando pone en conflicto con las fuerzas ciegas de la naturaleza el poder de estas voluntades primitivas, cual vemos que en *Los Trabajadores del Mar* acontece con las empresas de Gilliat, el pescador mudo y apasionado á quien el amor convierte en una especie de Robinsón de nuevo cuño, heroico carpintero de ribera y domador de nuevos monstruos.

Si la novela y el teatro en Víctor Hugo iban á parar por natural pendiente á la forma épica, siempre que el autor no se empeñaba en contrariar su índole, era forzoso que un día ú otro su pensamiento poético llegara á manifestarse, si no con la unidad de un poema clásico, inasequible en nuestros días, á lo menos con la variedad multiforme de los poemas cíclicos. Tal es el verdadero carácter de las innumerables narraciones cortas, que mezcladas con fragmentos de otro género, formaron las tres series de la *Leyenda de los Siglos*, cuya primera parte superior á las restantes apareció en 1859. El prefacio del autor, tan ambicioso como todos los suyos, y el tono de ciertas rapsodias filosóficas y cosmogónicas que son la parte débil de la obra, y que sin reparo pueden calificarse de incoherentes, barrocas y confusas, han extraviado la opinión de muchos críticos, y han dañado á la popularidad de esta obra,

que, á mi entender, merece la palma entre todas las de Víctor Hugo, y ha de vivir como uno de los monumentos más preciosos de la poesía de nuestro siglo. Pero para gustar bien de ella y comprender sus peculiares bellezas, hay que tomarla como lo que es realmente, como una inmensa antología, como una colección de fragmentos poéticos, preciosísimos muchos de ellos, de menos valer otros, vulgar ninguno, concebidos y escritos con total independencia unos de otros, aunque luego Víctor Hugo haya pretendido reducirlos á cierta unidad ficticia. Si consideramos las leyendas como parte integrante de una misma epopeya, no hay más remedio que declarar el tal poema una aberración monstruosa y dar por buena en todas sus partes la saludísima crítica de nuestro Valera¹. Un poema cuyo asunto es «todo lo creado y lo increado; la acción todo lo que pasa y ha de pasar; el tiempo, la eternidad; el lugar, el espacio infinito, y lo que habría si pudiésemos abstraer el espacio: los personajes, Dios, el género humano, los diablos, la luz, las tinieblas, los astros, las flores, los cerdos, los asnos...», un poema que empieza con *la consagración de la mujer*, y acaba con la trompeta del juicio final tañida por una mano negra que sale del fondo de los abismos, no puede ser más que «un aquelarre estupendo». Víctor Hugo tiene la culpa de que tal interpretación sea posible, por sus manías de com-

¹ *Estudios Críticos...* : tomo II, Madrid, 1864, pág. 197.

pararse con Ezequiel, con San Juan y con San Pablo, manías que sus admiradores de Portugal y de Ultramar suelen tomar por lo serio, haciendo á ejemplo suyo *Tempestades sonoras* y *Visiones de los tiempos*. Ya Hegel, en su *Estética* (y la cito con preferencia por ser el código del más absoluto idealismo literario, nada adverso ciertamente á la poesía trascendental y simbólica) hizo plena justicia de ese temerario empeño de «compendiar la Humanidad en una obra cíclica, de pintarla sucesiva y simultáneamente bajo todos sus aspectos, historia, fábula, filosofía, religión, ciencia». ¡Quién había de decir que conteniendo tantas cosas, y precisamente por contenerlas, la *Leyenda de los Siglos* había de resultar con menos unidad épica que *Jocelyn*, por ejemplo! El hombre es ciertamente el sujeto de la epopeya total ó fragmentaria (y de aquí el interés y la belleza de gran parte de los poemas de la *Leyenda de los Siglos*), pero nada hay menos épico que la concepción abstracta del género humano considerado como un gran individuo colectivo que *realiza su esencia* sobre la tierra en la serie interminable de las edades históricas. Cabe aquí un cierto género de poesía metafísica, pero ésta mejor se logra en pensadores como Herder, que en los tales poemas cíclicos que suelen ser muy malas filosofías de la historia. La de Víctor Hugo, por ejemplo, en medio de sus altas pretensiones, no acierta á presentarnos en el inmenso campo de la vida histórica más que dos tipos eternamente en pre-

sencia : el del tirano feroz y sanguinario, llámese Zin-Zizimi, el sultán Murad, Ratberto, Segismundo y Ladislao, ó los tíos del reyezuelo de Galicia : y el del justiciero vindicador y caballero andante del derecho, Eviradno, Roldán, el Cid. Y es que estos tipos, insuficientes si se mira á la total comprensión de la historia, son por su misma sencillez eminentemente poéticos. Pero nada de esto realiza, y hay que felicitarse de ello, aquel delirio tan propio para cautivar la admiración de los necios, de «mostrar en un solo poema el problema único, el ser bajo su triple aspecto, la Humanidad, el Mal, lo Infinito, lo progresivo, lo relativo, lo absoluto». Lo que hay de admirable en la *Leyenda de los Siglos* no son estas vaciedades altisonantes (que luego reaparecen en otro poema póstumo *El Fin de Satanás*), no son estos lugares comunes de una metafísica infantil repetida como de memoria : son verdaderas y extraordinarias leyendas, sin más valor que el valor poético ; son las gotas de sangre que caen sobre la túnica del parricida rey Kanuto ; las torres y murallas que levantan inútilmente los hijos de Caín para libertarle del ojo vengador que ve siempre delante de sí : el canto de las esfinges que celebran ante el déspota Zin-Zizimi el imperio nivelador de la muerte : la homérica enumeración del cortejo de barones que rodea al falso emperador Ratberto en la plaza de Ancona, y el hórrido festín á que su imprudente confianza arrastra al marqués Fabricio de Alvenga : el águila del casco

arrancando los ojos y destrozando el cráneo al caballero felón : los ecos de la bocina de Roncesvalles, repetidos en *Aymerillot*, y en *El Matrimonio de Roldán*, ecos que no habían vuelto á resonar en ninguna lira francesa desde el siglo xiv. Estas y otras infinitas bellezas que en ningún poema de nuestro siglo se encontrarán en tanto número, bastan para hacer perdonar todos los apocalipsis y todas las *titanomaquias*, la *epopeya del gusano*, la rehabilitación del puercio que pesa en la balanza divina más que todos los crímenes del sultán Murad, el martirio del asno sentimental que libra al sapo de ser pisado ; y, en suma, todas las innumerables extravagancias que parecen reunidas de intento en la *Leyenda* para que esta sola obra presentase juntos lo mejor y lo peor del poeta, los más grandes primores y las más desatinadas y barrocas imaginaciones, que, si no estuviesen tan calculadas para el efecto, parecerían ensueños de febricitante ¹.

¹ No pretendemos indicar en esta nota toda la bibliografía, ya tan numerosa, que existe acerca de Víctor Hugo. Pueden verse, en primer lugar, sus memorias (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, 3.^a ed., 1863), que alcanzan hasta 1841, fecha de su ingreso en la Academia Francesa. Estas Memorias, aunque muy curiosas, están llenas de inexactitudes, más ó menos graves, que ha demostrado E. Biré, en sus tres libros *Victor Hugo et la Restauration* (París, Lecoffre, 1869), *Victor Hugo avant 1830* (París y Nantes, Grimaud, 1883) y *Victor Hugo après 1830*, dos volúmenes, París, Didier, 1891). En inglés existe una excelente *Life of Victor Hugo* de Fr. T. Marzials (Londres, 1888). — Apreciaciones diversas se encuentran en Sainte-Beuve (*Portraits Contemporains*, tomo 1 : estos artículos, de tono muy encomiástico, terminan en 1835 :

Con razón ha dicho de Víctor Hugo uno de sus más ardientes panegiristas (Stapfer): « No hay poeta en el mundo de quien se pueda decir á un tiempo tanto bien y tanto mal. »

poco después disgustos personales de los más graves separaron al poeta y al crítico, y Sainte-Beuve no volvió á escribir, á lo menos para el público, una línea sobre Víctor Hugo en sus innumerables volúmenes de crítica); G. Planche (en sus *Portraits Littéraires*, tomo 1, 1855, y *Nouveaux Portraits Littéraires*, tomo 1, 1854: artículos acerbisimos por lo general, y de tono pedantesco, pero muy cargados de sentido común en todo lo relativo al teatro); D. Nisard (*Essais sur l'école romantique*, 1891: son artículos que se remontan á los años 1829-1836: la admiración muy restringida que en los más antiguos se advierte se trocó luego en manifiesta hostilidad de parte de Nisard, como es de ver en sus *Poetas Latinos*, donde todo el estudio sobre Lucano está lleno de alusiones amargas contra Víctor Hugo). En general, la crítica universitaria fué hostil al gran poeta; (el *Curso de literatura dramática* de Saint-Marc Girardin, especialmente en sus dos primeros tomos, contiene ingeniosos y malévolos análisis de los principales caracteres y situaciones de sus dramas); E. Montégut (*Mélanges critiques*, 1887); Paul de Saint-Victor (*Victor Hugo*, 1885); y Paul Stapfer (*Racine et Victor Hugo*, 1887); han escrito panegíricos y apoteosis más bien que libros de crítica. Más imparciales son E. Scherer en varios de sus *Études sur la littérature contemporaine*, (especialmente en el tomo viii, 1866); V. Dupuy, (*Victor Hugo, l'homme et le poète*, Lecène et Oudin, 1887); E. Faguet en sus *Études littéraires sur le dix-neuvième siècle*, 1887); y Pelissier en *Le Mouvement littéraire au XIX^e siècle*, 1889). La reacción contra Víctor Hugo se manifiesta con algún exceso en Julio Lemaître (*Les Contemporains*, 4.^a serie, 1889); y en Emilio Hennequin (*La Critique Scientifique*, 1890). Es feroz por de contado, pero no siempre falta de fundamento, la crítica de Luis Veuillot, escritor de poderoso estilo, aunque en muchas cosas ignorante y en todas apasionadísimo (*Études sur Victor Hugo*, 1886). De cómo ha sido juzgado Víctor Hugo en España, se hablará en su lugar.



IV

CONTINUA LA EVOLUCIÓN ROMÁNTICA.—NUEVAS MANIFESTACIONES LÍRICAS: ALFREDO DE MUSSET.—TEÓFILO GAUTIER.—EL ROMANTICISMO EN LA NOVELA: MÉRIMÉE, JORGE SAND.—EL ROMANTICISMO EN LA HISTORIA: AGUSTÍN THIERRY, MICHELET, ETC.

Ni Lamartine, ni Alfredo de Vigny, ni Víctor Hugo, á pesar de las cataratas de poesía que este último desató sobre el mundo, abarcan toda la riquísima variedad de manifestaciones líricas que trajo consigo el renacimiento romántico. Hay otro poeta tenido en su tiempo por de segundo orden, pero cuya gloria póstuma ha venido acrecentándose cada día hasta ser hoy estimado como igual á los mayores y más sincero que ninguno. Este poeta, predilecto de la juventud é hijo mimado del amor, no hizo revoluciones de estrofas y de cesuras como Víctor Hugo, fué versificador muy incorrecto y abandonado, no profesó más retórica que la muy ardiente de la pasión, y con ella sola se hizo in-