

la palabra y la fé tu ardiente espada,
y tu ilustre pendon, que admira el mundo,
la Santa Cruz en el Calvario alzada.

VII.

No te llama el clarín: de tu conciencia
solo escuchas la voz: la voz sublime
con que te llama á sí la Providencia,
que por ocultas vías nos redime:
la palabra interior que dá consuelo
al que en el mundo entre maldades gime,
y mostrando á su afán la luz del cielo
desata el duro lazo que le oprime.

VIII.

Tu enemigo cruel es el pecado,
es el error, semilla de la muerte,
el mal con formas de piedad velado
que en ancho río su ponzoña vierte:
con ellos lucha, alcanzarás la palma,
sé ministro de paz y león fuerte:
¿si Dios murió para salvar tu alma,
por tímido tal vez querrás perderte?

IX.

¿Será á tus ojos diferente el vicio,
obtendrá la virtud vario decoro,
si de su estado muestra en claro indicio
andrajó vil ó púrpura de oro?
Cuando el incienso flota en santa nube
y el himno ante el altar vibra sonoro,
¿olvidarás que solo al cielo sube
blanca inocencia ó penitente lloro?

X.

Nunca. Tú lo juraste cual cristiano,
y afirmas, sacerdote, el juramento:
sí, por dos veces, y ninguna en vano,
templó la gracia tu animoso aliento:
esa gracia, de fuerza desmedida,
que dió alteza al humano pensamiento,
al siervo libertad, al mundo vida,
y alas para volar al firmamento.

XI.

¿Dilatar con la voz y ejemplo santo
de Cristo Salvador la gran bandera,
sembrar consuelo y enjugar el llanto,
el alma iluminar con fiel lumbrera;
ir derramando el bien en su camino,
vivir cual ángel de la azul esfera
que por la tierra cruza peregrino,
siempre aspirando á su mansion primera;

XII.

Reinar por el amor; con varios modos
volver la oveja hasta el redil seguro,
adorar, bendecir, orar por todos,
ser contra el vicio impenetrable muro;
lograr que el malo su virtud recobre

dejando del pecado el cieno oscuro,
y abrir la mano y Evangelio al pobre,
que es alzar otro Lázaro al sol puro;

XIII.

Dar igual bendición á cuna y fosa,
al desmayado pan, agua al sediento,
ser en tu cuerpo, humanidad llorosa,
el dedo que señala el firmamento....
¿Qué destino mayor? ¿Pudo forjarlo
más espléndido nunca el pensamiento?
¿Y bastará tal vez para llenarlo
de un arcángel purísimo el aliento?

XIV.

Basta la fé que las montañas toca
y como pluma las arrastra y lleva:
basta el cristiano cuando á Dios invoca
y la podrida sociedad renueva;
porque á la voz que la verdad declara
límpiase el corazón, arde y se eleva,
y se postran iguales ante el ara
temido cetro y campesina esteva.

XV.

De polo á polo la maldad triunfante
un tiempo vióse con dominio fiero;
¿qué poder colosal venció al gigante?
¿quién derritió su corazón de acero?
Ah! ¿recordais? El Salvador moría
cual criminal odioso en vil madero;
mas los abiertos brazos extendía
para abrazar al universo entero:

XVI.

Y su Verbo santísimo llevado
en alas de la fé de gente en gente,
fué con sangre de apóstoles sellado
en rueda y potro y en la hoguera hirviente:
y esos, apellidados lodo inmundo
por los que arrastran púrpura esplendente,
esos mártires son dueños del mundo
desde el ocaso hasta el remoto oriente.

XVII.

Vida eterna y salud, héroes gloriosos,
á quienes hora y siempre absorto miro
como infinitos soles luminosos
que vais pasando con solemne giro!
Sacerdote, contémplos y dime:
"A venerar sus huellas solo aspiro,
"amo su nombre y su virtud sublime
"y por su dicha celestial suspiro."

N. CAMPILLO.

Idea de la Construcción y Decoración teatral de los antiguos, de sus Vestidos y Declamación.

En vano pretenderíamos examinar las obras clásicas publicadas por eminentísimos escritores que han tratado de la literatura en general hasta la época presente, con el laudable deseo de hallar en sus obras una descripción cumplida y exacta de los teatros griegos y romanos, de los vestidos y de la declamación de sus autores. Lucuse solo se refiere á la ilustración de la poética de Aristóteles escrita y comentada por Gonzalez de Sala, y abandonando, por decirlo así, un asunto tan interesante, pasa á tratar del aparato y disposición escénica de nuestros coliseos. Batteau habla únicamente del teatro romano, sin ocuparse en lo más mínimo del griego. Hugo-Blair en su retórica y la Harpe, solo describen la música instrumental y el calzado que usaban en la tragedia y comedia, con unas muy breves observaciones sobre su método representativo. Bartelemey en su *Anacharsis*, se ocupa de algunas explicaciones acerca de esta materia, pero desconoce enteramente el mecanismo de los teatros, sin que se encuentren en el conde de Bielfod, ni en nuestro Martinez de la Rosa la totalidad y precisión apetecida. Nada pues, hubiéramos podido ofrecer de nuevo, y á no haber llegado á nuestras manos algunas hojas sueltas ó retazos, algunas memorias ó escritos de Academias ó escuelas extranjeras y nacionales, y en particular una disertación leída en la sociedad literaria de Cádiz por D. Manuel María Arrieta, no nos hubiera sido posible presentar un cuadro, como el que procuraremos trazar á continuación; ni ofrecer una idea tan luminosa para la inteligencia de esta parte de la literatura.

En este supuesto, daremos principio por manifestar que el teatro de los antiguos estaba dividido en tres departamentos: el denominado propiamente teatro; la escena donde actuaban los actores, y la orquesta; que entre los griegos ocupaban los mimos y danzantes, y entre los romanos se hallaba ocupada por los senadores y las vestales.

Para formarse una razón más cumplida de dichas tres partes, como también de la disposición de todo el edificio, observaremos que su planta se componía de dos semicírculos concéntricos, y de un rectángulo ó cuadrilongo, cuya longitud era igual al diámetro del semicírculo mayor, y su latitud á la del radio. El espacio comprendido entre ambos semicírculos era la destinada á los espectadores: el rectángulo, formaba la escena; y el espacio ó terreno que quedaba en el centro, llamado orquesta, á los usos arriba expresados.

Dichos edificios se componían de dos y de tres órdenes de pórticos que determinaban siempre el número de sus gradas: estos pórticos construidos unos sobre otros formaban el cuerpo principal del edificio. El más alto ó elevado, se destinaba para las mujeres, y las gradas en que se colocaba al pueblo, arrancaban por la parte superior, del pórtico bajo, y descendían hasta donde principiaba la orquesta.

Los teatros de mayor magnitud constaban comunmente de tres órdenes de pórticos: tenía cada uno nueve gradas, contando con el andén ó meseta, que formaba la separación. Dichas mesetas ocupaban el espacio ó lugar de dos gradas, por lo cual solo quedaban siete para el público: la extensión de estas gradas se reducía de quince á diez y ocho pulgadas de elevación, y treinta á treinta y seis de latitud, á fin de que no estorbasen los pies de los que se sentaban en la grada superior, pues carecían de escalones. Se hallaban divididos en cuanto á su altura, por anditos que separaban los altos, y que los latinos llamaban *Praecinctiones*. En sus circunferencias había escaleras particulares que las corrían en línea recta, y que se dirigían al centro del teatro á manera de cuñas, por lo que las llamaban *cunae*. Estas subidas ó escalerillas no estaban colocadas directamente unas sobre otras, sino construidas de manera que las de arriba principiaban en el entredos, ó en el centro del espacio de las de abajo: las puertas por donde el público penetraba á las gradas, se hallaban dispuestas con tal orden, que cada una de dichas escaleras

correspondia por la parte superior á una de dichas puertas, hallándose todas por la parte inferior ó de abajo, en el centro de las diferentes divisiones de las gradas que las separaban.

Hasta aquí puede decirse que eran en un todo semejantes los dos teatros griego y romano; y esta primera division tenia entre ellos no solo la misma forma en general, sino tambien las mismas dimensiones particulares. En suma, no se encontraba en ellos más diferencia que la de unos vasos que repartian ó colocaban los griegos en diferentes puntos, á fin de que los espectadores oyesen con claridad y distincion las representaciones escénicas.

Dichos vasos estaban situados debajo de las gradas, en unos aposentillos particulares: eran de bronce y arreglados en sus entonaciones á los diferentes tonos de la voz humana, para que los ecos que salian de la escena vibrase en dichos vasos, segun la proporcion establecida en los mismos, é hirieran los oidos con toda su fuerza y armonía: cuyo uso jamás adoptaron los romanos.

El órden que los griegos hacian guardar en sus asientos era el siguiente. Los magistrados se colocaban separados del pueblo; los jóvenes en un sitio particular señalado al efecto; y las mujeres presenciaban el espectáculo desde los pórticos. Además, habia asientos destinados á personas determinadas, hereditarios en las familias, y que se otorgaban solo por grandes servicios al Estado.

Aunque la orquesta tenia diferentes usos en las dos naciones, su forma y construccion era con muy corta diferencia la misma. Situada entre las otras dos divisiones del teatro, ocupaba todo el espacio que las separaba. Notábase desde luego que su extension ó magnitud variaba segun la mayor ó menor extension del edificio. Su figura era siempre semicircular, y sus dimensiones proporcionadas á la obra. Ya dejamos manifestado que entre los romanos era este el sitio de los Senadores y de las Vestales, y entre los griegos el lugar de los mismos y bailarines, cuyas danzas ejecutaban en diferentes puntos de la misma division. No obstante, la orquesta, además de los

mimos y bailarines, se destinaba entre los griegos á los autores subalternos que representaban en los intermedios y al final de las representaciones; la otra, que era cuadrada y á manera de estrado ó anfiteatro se reservaba para los coros y las danzas; y la tercera por hallarse más próxima ó inmediata al escenario, para el instrumental.

La orquesta del teatro griego era mucho mayor que la del teatro romano, porque en Atenas subian solamente á la escena los actores que ejecutaban el drama, y los restantes permanecian en sus respectivas localidades.

La escena se hallaba profusamente adornada con la más exquisita suntuosidad y magnificencia, ocupando el frontis principal y el lugar de las decoraciones. Sus extremos formaban dos escuadras, y entre ellas se veia un telon, semejante al de nuestros teatros, empero de movimiento enteramente contrario: esto es, que se corria de arriba á abajo; sirviendo en los intermedios para cubrir las maniobras y preparar las mutaciones.

Llamaban *Proscenium* ó *Pulpitum* los romanos, al sitio donde representaban los actores, esto es, á la escena. Vestuario, conocido con el nombre de *Postscenium*, donde guardaban los útiles y efectos que servian para las representaciones: y *subscena* el espacio que quedaba debajo del escenario. El techo de la escena se conocia con el nombre de *suprescena*, y allí estaban colocadas las máquinas: como tambien entendian por *circumsenam*, el fondo y los costados que á manera de bastidores cerraban el espacio.

Los antiguos representaban tres especies de dramas: El cómico, el trágico, y el satírico: á cada uno de los cuales se destinaban atavíos y mutaciones diversas. En la comedia se presentaban edificios sencillos y particulares, plazas ó estancias adecuadas á su ejecucion. En la tragedia, templos; palacios; columnatas; estatuas y otras suntuosidades. Y en el satírico, casas rústicas; bosques; selvas; peñascos, etc.

Se ignora enteramente el mecanismo de dichas transmutaciones; empero la

perspectiva se hallaba observada en ellas con la mayor exactitud y la más pura delicadeza. Barthelemy afirma que la invencion se debió desde el tiempo de Esquilo á un pintor llamado Agatazeo, que despues escribió un tratado sobre la materia.

Como de la forma y construccion de estos teatros solo resultaban cerrados por la parte superior los escenarios y los pórticos, para resguardar y cubrir las demás partes, se valian de unos toldos con cuerdas sujetos á unas perchas ó piés derechos; mas no pudiendo evitar los efectos del calor excesivo que producía la transpiracion de aquel numeroso concurso, adoptaron el medio de elevar con diferentes tubos y hacer descender por unas canales, ocultas en las estatuas, una especie de lluvia ó rocío de agua de olor, que esparcía y mantenía un frescor agradable y embalsamaban el ambiente.

Los pórticos á donde se acogia ó retiraba el público en los entreactos, ó por efecto de alguna tempestad que interrumpia la representacion, tenian cuatro frentes, y sus arcos se hallaban descubiertos por el lado exterior, formando una especie de paseo cómodo y agradable.

De la construccion, forma y disposicion de los teatros, pasaremos á manifestar los trages ó vestidos que usaban sus actores.

Los reyes ceñian la frente con diademas de oro ó de laurel, llevando un cetro en la mano. Los héroes se presentaban cubiertos con pieles de leon ó de tigre, y armados con lanzas ó espadas; en una palabra, el estado y situacion de un personaje se anunciaba por la forma y color de su vestido.

Los trágicos griegos llevaban una ropa talar llamada *Sirma* que arrastraba por el tablado: En la comedia usaban de pálios, capa ó balandran; y los romanos de la toga, originándose de aquí las dos especies de comedias llamadas por los mismos griegos *Palliata*, y por los romanos *Togata*. El calzado de la tragedia era el coturno; y el de la comedia el zueco.

Las máscaras se asemejaban á un yel-

mo que les cubria toda la cabeza; tenia en la boca por la parte interior unas planchas de bronce á fin de que la voz tomase un sonido artificial que corriese el vastísimo recinto que ocupaban los espectadores. En la tragedia se empleó la máscara desde su instalacion; pero se ignora quien la introdujo en la comedia.

Hasta el tiempo de Eschilo la máscara no adquirió regularidad conocida. Esquilo la mejoró considerablemente y su uso lo perfeccionó *Charilo* y sus sucesores, hasta llegar á hacer una preciosa coleccion, donde estaban pintadas con sumo acierto las diferencias y estados particulares, los caracteres y los sentimientos que inspiran las situaciones y las fortunas. Se han encontrado los mayores inconvenientes en el uso y efecto de la máscara, por privar á los espectadores de la animada expresion de los ojos, no dejándoles ver la multitud de pasiones que pueden expresarse en el semblante animado de un actor: además la máscara hacia perder á la voz natural sus inflexiones, sustituyéndola con un sonido duro y en extremo desagradable.

Los griegos conocieron estos inconvenientes de la máscara, pero se convencieron al mismo tiempo que estos se aumentarían si se representase con el rostro descubierto. Es indispensable no perder de vista que los teatros en cuestion, tenian amplitud suficiente para contener treinta mil espectadores, los que no podrian ver con la claridad y distincion debida á los actores, ni entender el lenguaje sublime y elocuente de las pasiones en sus rostros. Para obviar y precaver semejantes inconvenientes, fué necesario exagerar las formas, y aumentar los sonidos.

En una nacion en que no se permitía al bello sexo presentarse en la escena, quién no se hubiera conmovido, dice Barthelemy, al ver á Antígona y Fedra con facciones cuya dureza bastaria á borrar toda ilusion: á Agamenon y á Priamo con aspecto y aire plebeyo; y á Hipólito y Aquiles con arrugas en el rostro y cabellos enteramente canos? No obstante, últimamente las máscaras tenían los rostros pintados de suerte que podian aplicarse á la edad, al carácter y

disposicion de la persona representada; y tal fué la causa de su constante aceptacion en el teatro.

De los trages y vestidos pasaremos á la declamacion.

El coro fué siempre la base ó el fundamento del teatro griego. En el nacimiento de la tragedia solo se presentaba un coro, que cantaba unido, ó por bandas, respondiéndose unas á otras. Despues introdujeron entre canto y canto un actor que recitaba versos. Téspis ejecutó esta innovacion, y Esquilo la continuó dando otro paso más, introduciendo un diálogo entre dos interlocutores, y el coro se referia en sus cantos á la historia que se representaba: llamaban episodios á los cánticos del coro, lo cuál mantuvo sobremanera estas manifestaciones, que en seguida llevaron á su perfeccion los célebres Sófocles y Eurípides: de lo dicho se infiere, que el coro no fué un adorno añadido á la tragedia, sino al contrario, el diálogo fué una adición añadida ó hecha al coro. Despues de algun tiempo el coro que habia sido la parte primordial del drama, quedó como un agregado ó accesorio.

Segun el asunto del drama, se componia el coro de hombres, mujeres, ancianos, jóvenes, ciudadanos, sacerdotes, soldados ó esclavos. Su número se limitaba á quince en la tragedia, y veinte y cuatro en la comedia, siendo siempre de un estado inferior al de los principales personajes de la pieza. Cuando se presentaban en el teatro, salian precedidos de un flautista que arreglaba sus pasos, distintos en ambas representaciones.

Estos coros ejercian al mismo tiempo la parte de actor, entretenian los intermedios, se mezclaban en los acontecimientos, daban consejos, y cantaban ó declamaban con los demás personajes. Tambien dirijian sus canciones á los dioses, é imploraban su asistencia en favor del héroe, ó se lamentaban de las desgracias de la humanidad.

En el canto la voz se dirigia por una flauta, y en la declamacion por una lira, cuyos instrumentos les ayudaban á sostener el tono.

El Abate Dubós ha intentado probar que la música no solo acompañaba el

canto del coro sino tambien que el diálogo tenia su modulacion particular, y la declamacion sus notas como la música: empero esta opinion se halla enteramente refutada por la Academia de Bellas Letras de París, donde se ha probado, que el instrumento que acompañaba la voz del actor, servia solo para sostener de tiempo en tiempo la entonacion, manteniéndola en un tono regular.

Ha sido tambien objeto de repetidas controversias y de muy acaloradas cuestiones, si el coro era ó no era conveniente y necesario á la naturaleza del drama. Es innegable que el coro daba á la tragedia grandiosidad y magnificencia, haciéndola más interesante y moral: la parte más sublime de la obra, que era indudablemente la parte cantada, que acompañaba la música, daba sin duda gran variedad y lucimiento á la diversion, presentando el coro excelentes lecciones de moral; empero estas ventajas se hallaban contrapesadas por otros inconvenientes que se encontraban en oposicion. El coro hacia que el poeta sacrificase las probabilidades, quitando á su asunto las apariencias de realidad que está siempre en el deber de observar, si pretende mover y alimentar las pasiones.

El origen de la tragedia fué el canto del coro y el himno á los dioses. No es de admirar, dice Blair, se hubiese mantenido por tan dilatado tiempo en posesion del teatro griego; pero se puede asegurar, en su sentir, que si en vez de haberse añadido el diálogo al coro, aquel se hubiera inventado primero, jamás se hubiera intentado introducir al coro en la escena.

Luzan observa, no ser muy conveniente la introduccion de la música en la comedia ó tragedia, y que hará siempre más efecto una buena representacion que todo el primor de la melodía: además de que el canto en el teatro, no puede dejar de aparecer cercado de muchos y graves inconvenientes y de inverosimilitudes insuperables, á los cuales unida la distraccion que causa la música, con la enagenacion de los sentidos, no deja intervenir con toda libertad el entendimiento en el asunto y desempeño del

drama, quedando enteramente nulo y deslucido el trabajo y los esfuerzos del poeta.

Lo expuesto parece no debe dejar que desear, para tener ó adquirir un conocimiento exacto de la materia de que se trata, habiendo sacrificado en cierto modo la elegancia y brillantez de la dición, á la pureza, exactitud y regularidad de las definiciones.

J. M. DE ARRAMBIDE.

HISTORIA DE CLEMENCIA ISAURA.

Institucion de los juegos florales en el Langüedoc.

Hubo una dama en Tolosa, llamada Clemencia Isaura, de Lautrec, joven guerrero, tan amante como amada.

(FLORIAN.)

I.

Pura como flor temprana que al sol de la primavera las tiernas hojas pulidas llena de aromas despliega, lo mismo Clemencia Isaura cruzando su edad primera, el alma á castos amores abrió inocente y risueña, y adoró á Lautrec bizarro que en la tolosana tierra, era el noble más cumplido y el galan más bello era; pero el padre de la dama teniendo en poco estas prendas, darle otro dueño queria que mas riquezas tuviera.

II.

En alta y robusta torre llora encerrada Clemencia, pues allí su anciano padre quiere vencer su firmeza. Los negros y espesos muros que guardan á la doncella, no amenguan la ardiente llama que dentro su pecho encierra; y esta llama su constancia más y más viva acrecienta. ¿Qué importa que aquella torre

donde sus gemidos suenan, guarde su cuerpo, si el alma en pos de su amante vuela? ¿Qué importa ver de su padre la faz altiva y severa, si sabe que sus enojos son de injusticia una prueba? ¿Qué importa sufrir, sabiendo que aquel por quien tanto pena, tambien la adora constante, tambien suspira por ella? ¿Qué importa mirar tan solo detrás de la fuerte reja, misera y triste cautiva las galas de la pradera?... El amor le dá esperanzas: con ellas vive Clemencia; el amor le dá consuelos, y á su triste pecho alienta. Por su cariño ella sufre los males de suerte adversa, y en tanto su tierno amante tambien suspirando pena. Solo un caballo veloce al pié de los muros llega, donde su nombre adorado las brisas débiles llevan, y aquel nombre lo pronuncia su amante y tierna Clemencia.

III.

La noche tiende su manto que siembran blancas estrellas, y un rayo vierte la luna sobre la torre funesta, donde quebrantos llorando vive la hermosa Clemencia. —¿En dónde estás, cielo mio, en dónde, querida prenda? dice Lautrec, y una lágrima su rostro pálido riega.

—Voy á luchar por mi pátria: quizá mañana, Clemencia, al rudo golpe sucumba y encuentre fin á mis penas.

Las huestes del anglicano la noble Tolosa cercan: ¡adios! ¡adios, ángel mio! la lucha sangrienta espera!...

Un ¡ay! doliente y amargo la dama del pecho suelta, y el rostro bañado en llanto asoma á la oscura reja.

—Mi corazon se desgarrá, dice la triste doncella; pero corre, amante mio, y al rudo combate llega, donde la pátria reclama

todo el valor de tu diestra.
Antes toma estas tres flores
que mi amargo llanto riega,
y ellas te sirvan de escudo
á tu preciosa existencia!...

Y esto diciendo la hermosa
sacó al través de la reja,
un brazo al suelo arrojando
ya sin colores ni esencia,
tres flores que el pobre amante
besó con ternura inmensa.

Luego un ¡adios! escuchóse
que lanzó desde la reja
la hermosa y triste cautiva;
y otro ¡adios! dulce Clemencia,
tambien Lantrec suspirando
dijo con ternura inmensa.

Y despues súbito oyóse
fuerte pisando la tierra,
el galopar de un caballo
que de la torre se aleja...

Noche triste y solitaria
que tanto misterio encierras,
oculta en tu negro manto
las lágrimas de Clemencia!...

IV.

En repetidos asaltos
los anglicanos abrieran,
brechas en los fuertes muros
que de su pátria en defensa,
los valientes tolosanos
con sus mismos cuerpos cierran.
De Clemencia Isaura el padre
dá de valor claras muestras,
y en la sostenida lucha
muestra el poder de su diestra.
Lautrec le sigue y procura
aun cuando su vida arriesga,
guardar los preciosos dias
del padre de su Clemencia;
y siempre el severo anciano
al lado suyo lo encuentra.

Altas escalas de asalto
los enemigos acercan,
y otros con furor embisten
de la muralla las brechas.
El génio de los combates
mueve sus plumas sangrientas;
suenan las bélicas trompas
con roncas voces siniestras,
y las espadas chocando
con las armaduras suenan.

Todo es confusion y gritos,
gemidos, ayes, blasfemias,

y en todos lados la muerte
sus rudos furoros ceba.

Con un pujante contrario
lucha el padre de Clemencia;
cien mandobles se reparten;
sangrienta furia los ciega.

El defensor de Tolosa,
resbala y cae por tierra,
y su valiente contrario
la espada á su rostro acerca.

Cuando Lautrec vé el peligro
que amenaza la existencia
del que á su dicha contrario
siempre fué, blande en su diestra
tajante espada y lanzando
potentes gritos de guerra,
arremete al anglicano

que allí la existencia deja.
Mas ¡ay! que Lautrec recibe
profunda herida funesta,
que el laurel de la victoria
bañado en su sangre deja!

Con acento moribundo
llama al padre de Clemencia,
y estas palabras le dice:
— Señor! la muerte me espera.
Ante mis ojos se abren
de la Eternidad las puertas!...

Nunca quisisteis... oh! nunca!
que el nombre de padre os diera!
Dejad que con él os llame
al ir á dejar la tierra!...

Estas tres flores marchitas
que vuestra hija... Clemencia
me ha dado, os entrego ahora
para que á su mano vuelvan.
Decidla... que muero amándola;
que el recuerdo me consuela,
de su amor... y que á la tumba
desciendo sin honda pena!...

Al llegar aquí no pudo
continuar: la Parca fiera,
cortó de su vida el hilo,
muda dejando su lengua.

Cogió el anciano las flores
que aun sostenia su diestra,
y se alejó de aquel sitio
vertiendo lágrimas tiernas.

V.

Terrible fué el sufrimiento
que tuvo Clemencia Isaura,
cuando por su padre supo
la muerte del que adoraba.
La paz, la dulce alegría
huyó de su vida amarga,
y en la muerte solamente

cifró toda su esperanza.
¡Pobre, inocente azucena
cuyas tiernas hojas, pálidas
llevó con soplo iracundo
la tempestad en sus alas!
¡Dulce tórtola inocente
que de su amor separada,
vive llorando en la selva
las horas del bien pasadas!...

Por fin, el cielo dolióse
de existencia tan amarga,
y con ánimo tranquilo
Clemencia sintió á la Parca.

Dispuesta á dejar el mundo
quiso dejarle á su pátria,
recuerdo imperecedero
de su amor y sus desgracias.

Mandó que todos los años
los trovadores cantáran
la muerte infáusta y gloriosa
del hombre á quien tanto amára.
Mandó que el canto más dulce
que á su memoria legaran,
premieran tres flores de oro
y que una tumba se alzára,
donde sus yertas cenizas
con las de Lautrec guardáran.
Para el sosten de las justas
sus bienes legó á su pátria;
y cuando en las primaveras
flores el campo aromaban,
el trovador más sensible
las flores de oro alcanzaba.

ANTONIO DE SAN MARTIN.

Leyes constitutivas del Drama Músico,
dimanadas de la union de la poesía, mú-
sica y decoracion, leida en el Liceo de
Granada, por el Autor.

La ópera es el agregado ó conjunto de la
poesía, de la música, y de la decoracion, las
cuales se encuentran tan íntimamente unidas
y enlazadas entre sí, que no es posible ha-
blar de la una sin hacer honorífica mencion
de las otras; ni es posible comprender la na-
turaleza del melodrama, sin conocer la uni-
dad y armonía que lo constituyen. Procede-
remos, pues, al exámen razonado de dichas
partes, manifestando desde luego, que si en
todo asunto poético la poesía es la maestra
absoluta á que todo se somete, en la ópera
es solo la compañera de las otras dos, y se
clasifica de buena ó mala, en cuanto se adapta
más ó menos al carácter de la música y
de la decoracion. Mas así como se conside-
ra á la música como la parte más esencial
del drama, y que de ella toma su mayor

fuerza la poesía, del mismo modo las altera-
ciones ó mutaciones introducidas en ella,
forman el carácter esencial de la ópera.

La union de la música y de la poesía ó ar-
gumento, es lo que principalmente la consti-
tuyen, y esta union es lo que tanto la dis-
tinguen de la tragedia y de la comedia; re-
sultando de tal principio un todo tan con-
trario y repugnante á la razon, que ha he-
cho parecer á algunos como una especie de
delirio ó extravagancia que el argumento se
relate cantando, lo que sería ciertamente un
absurdo, si se siguiese con toda rigidez y
exactitud á la naturaleza, lo que no tiene
lugar en el drama músico, en el cual, como
en todas las artes de imitacion, no tiene por
objeto tanto lo verdadero, cuanto su más in-
mediata y conveniente representacion. Por
esto ha volado, por decirlo así, la fama de
Zeusis, el cuál, queriendo hacer un retrato
ideal de Elena, y no hallando en la natura-
leza ningun individuo que reuniese la idea
sublime de la perfeccion, tomó de entre las
jóvenes más bellas las más perfectas faccio-
nes, con lo cual reunió un todo, que solo po-
dia existir en la mente del pintor.

La música que imita del mismo modo á
la naturaleza, la imita se los medios que
le son propios; esto es, con el canto y los so-
nidos; y zaherir ó acusar al drama músico,
porque introduce al personaje cantando, es
lo mismo que condenarlo porque se vale de
los medios que le son propios para la imi-
tacion.

El poeta debe conmover, describir y en-
señar: conmueve el poeta directamente fi-
jando en los objetos aquella circunstancia ó
calidad que tiene una relacion más inme-
diata con nuestras afecciones, y que en con-
secuencia despierta nuestro interés, pues no
puede nacer en nuestro ánimo ningun afecto
vivo y expresivo hácia un objeto, si este
nos es enteramente indiferente: conmueve
con el ritmo y la cadencia poética, con la in-
flexion y con el acento natural, aquella fi-
bra interior cuya accion y movimiento pro-
duce ó desarrolla el sentimiento.

Esta segunda manera de conmover es a-
quella que constituye ó hace á la poesía tan
flexible para la música, y cuya propie-
dad, la cual hasta cierto punto es comun á
la elocuencia y á la versificacion, forma el
fundamento de la melodía imitativa, lo que
asegura y produce el verdadero canto.

Describe, revistiendo de imágenes natura-
les, las ideas abstractas ó del espíritu; reco-
lectando ó reuniendo las bellezas esparcidas
en la naturaleza, para presentarlas en un
solo y único objeto; trasfiere las propiedades
de los seres, y procura que la colocacion, la
pronunciacion, y el sonido de los signos ar-
bitrarios, esto es, de la palabra, expresen con
la mayor propiedad las imágenes mentales
que concibe, pues cuanto más la expresion
poética de la palabra se acerque á la natura-

za de las cosas que se representan, con tanta mayor facilidad podrá la música imitarlas.

Enseña, procurando por medio de la relacion ó conexion que existe entre lo bello intelectual y lo bello físico, llevar ó conducir al hombre al bello moral; si bien con este objeto no forma un carácter distinto de la poesía, sino una emanacion ó consecuencia de las otras dos, pues separada de todo sentimiento y de toda imagen no pudiera amalgamarse consigo misma.

En los tres casos que acabamos de significar, solo contribuye la música á conmovier y describir.

Conmueve la música, imitando con la melodía vocal las interjecciones, los suspiros, el acento natural, las exclamaciones y las inflexiones del habla; despertando en nosotros la idea de la pasión en que tuvo principio; reuniendo aquellas inflexiones que se hallan esparcidas en los ecos apasionados, y acomodándolas á un canto continuo, que es á lo que llaman *motivo*; procurando con los sonidos armónicos, con la medida, con el movimiento, y la melodía, mover los nervios, los cuales alterándose por medio de ciertas leyes inexplicables, ó acaso desconocidas, nos impulsan al odio, á la tristeza, al amor, al gozo, á la ira, y á la desesperacion.

Describe, expresando con el rumor de los instrumentos arreglados al ritmo musical, los objetos físicos que pueden y deben influir en nuestro ánimo, así como lo sentimos, y como lo ejecuta la música cuando figura el estrépito de una batalla, ó el fragor del trueno; despertando con la melodía la sensacion que produce en nosotros ciertas imágenes, las cuales por hallarse privadas de sonidos no se comprenden en la esfera de la música; como la significacion de una tumba, el olor ó fragancia de las flores, ó algunas otras cosas semejantes, que corresponden á otro sentido diferente del oído; en cuyo caso, el músico queriendo expresar el reposo y tranquilidad del que duerme, ó la soledad de la noche, ó el magestuoso silencio de la naturaleza, transporta á la vista el oído, y representa con ciertos signos la suspension y el secreto terror que deben causar en el espectador aquellos objetos bien considerados.

Del exámen de las transformaciones que resultan del amalgamiento de la música y de la poesía, pasaremos á el efecto de las mutaciones y de la perspectiva, ó por mejor decir de la decoracion.

Puede considerarse á la ópera como un continuado é interminable prestigio del alma, á cuyo efecto contribuyen ó concurren todas las bellas artes, procurando cada una de ellas deleitar ó interesar alguno de nuestros sentidos; es evidente, empero, que en la union con la música siempre pierde la verosimilitud poética, por la dificultad de seguir y comprender muchas personas que se expresan cantando, lo que solo puede man-

tenerse, teniendo en continua atencion y vigilancia á tos espectadores, y entreteniéndolos con ilusiones perpétuas que les impida salir de su enagenacion y conocer su error. Dichas ilusiones perpétuas, deben promoverse por otros medios, á fin de seducir un sentido en defecto de otro, en particular en aquellos intervalos de reposo, en que no siéndole posible á la música ostentar toda su expresion y energía, el espectador tiene tiempo de reflexionar, si quedase ocioso, en lo que tiene á la vista, venciendo su profundísima enagenacion.

A este efecto contribuye de una manera muy eficaz la decoracion, revistiendo al personaje de aquella pompa y ostentacion que tanto halaga, seduce y encanta los ojos, desplegando toda la gallardía y toda la belleza de la pintura; dando mayor realce á la grandiosidad, con la intensidad y artificiosa disposicion de las luces, y ofreciendo á la vista objetos siempre nuevos, artificiosos y deleitables, en las frecuentes mutaciones escénicas.

En una palabra; el objeto del melodrama es el de representar las humanas pasiones por medio de la melodía y del espectáculo, ó lo que es lo mismo, por medio de entusiasmos y de la ilusion.

El buen gusto y la filosofía deben sacrificarlo todo á estos dos fines; y así como el hombre constituido y reunido en sociedad, renuncia una parte de sus derechos y conveniencias por conservar ilesa la otra parte, el poeta conserva y acrecienta el delicado placer del corazon y de la imaginacion, cediendo á la música, para obtener cumplidamente el fin que se proponen, y lograr la suprema ley de la ópera, que es la de encantar y seducir.

J. M. DE ARRAMBIDE.

Efectos fisiológicos de las bebidas espirituosas.

El Correo de las Familias, periódico del vecino imperio, dá una idea exacta de la influencia favorable ó perjudicial de los líquidos espirituosos, segun en la cantidad en que se empleen.

De todas las bebidas espirituosas, el vino es la que más útilmente suple á una alimentacion insuficiente y cuya accion es más benéfica sobre la economía.

El alcohol, al contrario, y sobre todo los aguardientes de patatas y de granos que las fábricas nacionales ó particulares entregan al consumo de los pueblos del Norte, obran químicamente sobre los tejidos del estómago, que desorganizan, ejercen una accion de-

sastrosa sobre el cerebro y el sistema nervioso, consumen lentamente las fuerzas de la vida y conducen á una vejez prematura.

"El aguardiente, por su accion sobre los nervios, (ha dicho el sábio Liebig), es como una letra de cambio girada sobre la salud del obrero; letra que es preciso renovar constantemente, por no haber recursos para pagarla. De este modo consume su capital, en vez de los intereses, de donde proviene inevitablemente la bancarrota de su cuerpo."

Los vinos tintos son los más tónicos y nutritivos. Usados con moderacion, convienen á todos los temperamentos, sobre todo á los individuos indolentes y escrofulosos: y son, generalmente, tanto mejor soportados, cuanto son más frios. Son más higiénicos en invierno que en estío. El vino es tan útil en los países setentrionales como en las regiones tropicales, y muy necesario en los países pantanosos, donde determina una enérgica reaccion contra las emanaciones insalubres.

El artesano que experimenta violentas fatigas, debe hacer uso del vino en las comidas; pero los temperamentos sanguíneos pletóricos, los individuos amenazados de congestiones cerebrales, los hombres dedicados á trabajos mentales, deben abstenerse de él completamente.

Los vinos blancos, ligeros, diuréticos, agradables, son menos alimenticios que los precedentes. Convienen á las personas sanguíneas, pero no tanto á los individuos irritables. Los vinos azucarados ó generosos deben tomarse en muy cortas cantidades.

El vino es la leche de los viejos. En efecto, reanima los sentidos helados por la edad, mantiene la actividad de la circulacion y despierta el sistema muscular, etc., etc., pero es casi inútil en la infancia y en la adolescencia, porque en este caso la vida es demasiado activa para recurrir á los excitantes. Tomando en cantidad moderada el vino, (dice el doctor Foy), ayuda á la digestion, fortifica el estómago, alegra el corazon, (*vinum latificat cor hominis*) aumenta el calor y la traspiracion, las secreciones, facilita la nutricion, entona los órganos y aviva los músculos. Si se traspasa el límite habitual, la imaginacion se ensancha, el espíritu se anima y crea las más felices ocurrencias, desaparece el pesar, la vida se embellece, pero se hace más breve y más rápida, ha dicho Fernel. Si se traspasan los límites de la prudencia, el bien que acabamos de describir desaparece en seguida, la cabeza se hace pesada, las costumbres groseras, los sentidos se debilitan y las enfermedades graves como la gota, los cálculos urinarios, la hidropesía, la

apoplejía, la demacracion y las degeneraciones cancerosas se presentan y conducen al hombre, ya á enfermedades largas y dolorosas, ya á una muerte prematura.

El abuso de los licores fuertes hace cada año más de 50.000 víctimas en Inglaterra. Además, la cantidad de los enagenados mentalmente, y las tres cuartas partes de los malhechores, se encuentran en esta comarca entre los bebedores de aguardiente. Los moralistas y los legisladores se conmovieron ante tal estado de cosas: se mandó hacer una estadística, que ha demostrado que en Londres los cuatro principales vendedores de aguardiente, recibian cada año:

	Bebedores.
Hombres.....	145.000
Mujeres.....	110.000
Adolescentes.....	20.000
Total.....	275.000

En Alemania más de cincuenta individuos mueren anualmente de la enfermedad llamada alcoholismo; y en el Zollverein alemán el consumo anual de aguardiente es de 400 millones de litros, ó sea unos 10 litros por individuo.

En Francia, por más que esta aficion á bebidas espirituosas sea menos frecuente, produce, no obstante, algunas víctimas. Mr. Villermé ha demostrado que de 45.609 fallecimientos por accidente en un período de seis años (1835-41), habia 1.622 causados por el abuso de las bebidas espirituosas.

En los Estados-Unidos el asqueroso hábito de los alcoholes ha hecho en estos últimos años 300.000 víctimas. Y resulta de las investigaciones de M. Everett, ministro de negocios extranjeros en los Estados-Unidos, que la embriaguez ha llevado á la prision á 150.000 personas, habiendo sido causa de 1.000 enagenaciones mentales, 1.500 asesinatos, 2.000 suicidios y habiendo producido cien mil viudas y un millon de huérfanos.

Finalmente, en Suecia y en Rusia, donde el gobierno explota las fábricas de aguardiente, el alcohol hace tambien numerosas víctimas. M. Tourgenoff hace subir á más de 10.000 al año el número de muertes debidas exclusivamente al aguardiente. En Suecia, país que solo contiene 8 millones de habitantes, se consumen casi 200 millones de litros de aguardiente al año.

Y el más horrible de los efectos de esta peligrosa inclinacion, es que los hijos de padres que son inclinados á la embriaguez, propenden á la inmoralidad, á la depravacion, al embrutecimiento moral. En la se-