BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS

TOMO III

R 50313

WAGNER,

MITÓLOGO Y OCULTISTA

(EL DRAMA MUSICAL DE WAGNER
Y LOS MISTERIOS DE LA ANTIGÜEDAD)

POR

MARIO ROSO DE LUNA

PRÓLOGO DE

ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN

MADRID
LIBRERÍA DE LA VIUDA DE PUEYO
6, Calle del Arenal, 6.
1917

© Biblioteca Nacional de España

ES PROPIEDAD

Imprenta Helénica.—Pasaje de la Alhambra, número 3, Madrid.

© Biblioteca Nacional de España

A mi médico el Dr. D. Joaquín Sanz Blanco.

Usted, amigo nobilísimo, me inició, allá en la aldea, en los secretos musicales de Bach, Beethoven y Wagner; usted ha compartido conmigo penas y alegrías...; usted ha salvado más de una vez, con su ciencia médica, a mi mujer y a mis hijos. ¿Qué menos puedo hacer, pues, en honor suyo, que consagrarle el homenaje de este libro?

Recíbale, por tanto, como un eterno testimonio de la gratitud y el leal cariño que sabe le profesa, desde hace años,

MARIO ROSO DE LUNA.

Madrid y Octubre de 1917.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

DOS PALABRAS DE INTRODUCCIÓN

Estoy en Asturias. En una de mis excursiones he subido, no sin trabajo, a la cima de una alta montaña, desde la cual contemplo, arrobado, un panorama de imponente grandeza: allá, al Norte, la extensión infinita del mar, a cuya tranquila superficie da el sol poniente una indescriptible gama de tonalidades gríseas, desde el color plomizo de la parte inmediata a la costa, hasta el más deslumbrador gris-perla de la lejanía; al Oeste, la majestuosa mole de los Picos de Europa; a los otros lados, cadenas de montañas, de heteróclitas formas y variadas alturas; y en torno mío, en los inmensos valles que a la montaña bordean, pueblecitos dispersos, prados de perenne verdor, maizales, pomaradas, caminos, ermitas... El silencio es absoluto: a lo lejos corta el aire, con reposado vuelo, un cuervo. No sé por qué me viene a las mientes la escena de la muerte de Sigfredo... Poco a poco, los valles van obscureciéndose y esfumándose: parece como si, enojados de mi curiosidad, se ocultasen bajo un blanco y descomunal velo. Delante de mí, a corta distancia, se halla una roca, uno de cuyos extremos se prolonga atrevidamente hacia el abismo del valle. ¡Cosa extraña! Una pequeña columna de blanquecino humo se eleva con lentitud por detrás del peñasco. ¿Es la niebla, que se va extendiendo? Pero toma cuerpo y figura humana: mis ojos, alucinados, le dan una representación. ¿No tengo ante mí la *vera effigies* del amigo queridísimo: Mario Roso de Luna, *El Mago de Logrosán?*

La ilusión no deja de tener su fundamento (como todas las ilusiones), porque Roso de Luna es un verdadero mago (de magia blanca) en esto de «reducir a Unidad la muchedumbre de las diferencias», cubriendo y uniformando las asperezas de la multiplicidad con la varita encantada de su poderosa y artística intuición, amiga siempre de lo Uno. Recuérdese, por ejemplo, aquel bello capítulo de su libro *Hacia la Gnosis* (obra importan-

© Biblioteca Nacional de España

te y sugestiva, que todos debieran leer), donde, después de haber estudiado, con serio espíritu de naturalista y de químico, las formas, condiciones biológicas y generación de las nubes, descubriendo en ellas una cierta *personalidad* vital, se siente llevado a «admirar una vez más la sabiduría del pueblo celta y del escandinavo, cuando, poseídos de la incuestionable sublimidad de este fenómeno..., hacían de las nubes el asiento del trono de Wotan, y las concedían una personificación *sui géneris*, una vida especial, en cierto modo análoga a la que en Físico-química se asigna a sus protéicas masas». Obsérvese asimismo, en el citado libro, cómo en otro capítulo, estudiando también un fenómeno natural, el de la nieve, da pronto fin a la tarea de explicarlo seca y científicamente, para advertirnos con el poeta que «todo acaba en nieve en este mundo», porque nieve, preñada de los misterios de la mente, son las canas, y en nieve de frío, de indiferencia o de olvido, se resuelven todos los fuegos pasionales, y en nieves invernales acaba la grata temporada de flores y frutos, y en nieve o ceniza termina todo combustible que se quema... Cierto día, el *Mago* contempla un *angelus*, y repara en la cinta sin fin donde aparece inscrita la partitura. Es ésta la Quinta Sinfonía, de Beethoven, el rey de los músicos. El *Mago* observa series de triángulos, exágonos, líneas paralelas, concurrentes y divergentes, toda una geometría musical, y piensa como sigue:

«Si una cinta del *angelus* es toda una geometría..., cualquiera otra cinta, serie o sistema natural de corpúsculos o puntos, llevan en sí ocultas, por no adaptadas todavía, las notas de una buena o de una mala sinfonía... Veo deshojarse por la brisa las flores de un almendro, y caer sus muertos pétalos, como nieve, sobre la mansa corriente del río, cuya cinta *instrumental* los va haciendo desfilar ante mi vista; yo, sordo a las secretas armonías naturales, nada oigo, es verdad, por mediación de mi oído físico; pero he tenido el capricho de llevar aquestas imágenes seriales a las placas de un cinematógrafo, calcando luego sobre ellas una banda para el *angelus*, y apenas me doy crédito a mí mismo cuando, espantado, escucho... ¡la música de las esferas, la del agua, la del pétalo y la de la brisa!... Dejo el río y miro al cielo... En vez de hacer un atlas de estrellas zodiacales, por ejemplo, las puntúo, de acuerdo con su posición y brillo, y... al *angelus* con ellas, para oir también la música de las esferas, en las que las Pléyades, Casiopea, las Osas Mayor y Menor y el Pegaso, tienen, gracias a su analogía de figura, un mismo y musical motivo!...» Y esto le hace acordar-

© Biblioteca Nacional de España

se de Pitágoras, y de que el número es la esencia de las cosas, y de que la esencia del número es la Unidad...

Nada tiene de extraño, porque Roso de Luna es un matemático; pero no un matemático seco y sin alma, arrastrado al árido desierto de los números por el hábito de una disciplina puramente lógica, sino un matemático metafísico, que ve en el número un orden, y en el orden un contenido, y en éste una vida infinita, cuyos latidos pugna por sorprender en todas las esferas. A la Matemática, y en parte a la Física y a la Química, se refiere sustancialmente su profundo libro, publicado en París el año 1909: *Evolution solaire et séries astro-chimiques.* A la Matemática toca aquel interesante capítulo sobre *El sello de Salomón* (en *Hacia la Gnosis*), donde procura demostrar que la famosa figura es una verdadera clave geométrica, y, en su consecuencia, de lo más sintético y augusto que la sabia antigüedad perdida nos ha transmitido, porque, en opinión de Roso de Luna, «el saber perdido de Egipto y de India, alcanzaba a todos los problemas de la ciencia geométrica pura y aplicada, *en un grado de desarrollo, igual por lo menos al tan alto de que el mundo occidental moderno se gloria.*» A la Matemática respecta, igualmente, aquel curiosísimo libro: *La ciencia hierática de los Mayas*, completado por varios estudios publicados en la *Revista crítica hispano-americana*, donde Roso, tomando por base el Códice maya Cortesiano, traduce sus jeroglíficos nodulares y ógmicos, demostrando que contienen una teoría matemática coordinatoria.

Su aspiración a la Unidad, impúlsale al *Mago* a ver en los mundos vegetal y animal una indefinida serie matemático-natural, y a escribir, en el estudio: *Vermes, Aster, Arbor*, estas significativas palabras, después de comparar las etapas de la vida de los lepidópteros con las tres vidas que las ideas orientales asignan al hombre: «De aquí el sabio principio arcaico: *el mineral se hace planta, la planta se transforma en animal, el animal se hace hombre, el hombre se hace espíritu y el espíritu se transforma en un Dios*, uno de los Poderes o *Dhyan Chohans* de la Naturaleza, una de las emanaciones más excelsas de la Deidad manifestada.»

*
* *

Este panteísmo, científico y místico a la vez, del *Mago de Logrosán*, es más español de lo que parece. Es el panteísmo de Séneca (en sus *Cuestio-*

© Biblioteca Nacional de España

nes Naturales); es el panteísmo de Abengabirol, el misterioso Avicebrón de los escolásticos; es el de Domingo Gundisalvo, el de *Mauricio Hispano*, el de Miguel de Molinos, el de otros muchos pensadores de nuestra raza. Y, por ley natural de la inteligencia, le arrastra al *Mago* a identificarse con la sabiduría de la India, país del que ya se acordó, como hemos visto, al meditar en la historia de las Matemáticas.

De ahí las concomitancias de la doctrina de Roso de Luna con la Teosofía, interpretada por él de un modo harto más amplio que el de algunos de los llamados *teósofos*, que desatan las dificultades y explican los arcanos con mayor desenfado que el que mostraba Sancho Panza, cuando describía, en casa de los Duques, sus andanzas por la región celeste y sus entretenimientos con las siete Cabrillas, sin haberse movido de Clavileño. Roso es un *ciudadano libre* de la república de las ideas, y no quiere que le tilden de ortodoxo ni de heterodoxo, porque procura estar más allá de ambas esferas.

Dos lugares del mundo: uno actual, otro perdido, llaman poderosamente la atención, siempre despierta e inquisitiva, de nuestro *Mago*. Es el primero, «un centro poderoso de atracción de las almas, y adonde las tradiciones científicas han llevado más o menos misteriosamente a los Pitágoras de la antigüedad: a los Rubruquis y Marco Polo medioevales: a los Humboldt y Blavatsky modernos, para volverlos luego transformados en unos semidioses del saber»: el Tibet, que Roso insiste en considerar como la cuna del pueblo ario. Más de una vez hemos tratado el *Mago* y yo de un futuro viaje a la India: siempre que en nuestras conversaciones tocamos ese tema, los ojos del *Mago* brillan con inusitado fulgor, y circulan por todo su sér estremecimientos de alegría.

El otro lugar, hoy desaparecido, es la misteriosa *Atlántida* de Platón, asunto frecuente de las indagaciones de Roso de Luna. Exponer las hipótesis, las inferencias, las reflexiones que sobre tal tema ha desarrollado, llevaríanos demasiado lejos. La audacia del *Mago*, en esta materia, no reconoce límites: donde la llamada ciencia *positiva* se detiene, Roso avanza sin dilación. ¿No ha llegado a formular la sospecha de que los soles, que creemos fuentes de luz propia, no sean otra cosa «que opacos corpúsculos de los cielos, iluminados desde lejos por un Sol central, *obscuro por ultraluminoso*, cual el arco voltaico que, con sus rayos, nos presenta aquellos otros corpúsculos infinitesimales, falsamente luminosos por sí mismos?»

© Biblioteca Nacional de España

Para Roso, lo Absoluto, siendo infinito e incondicionado, no puede estar en relación con lo condicionado y finito, y, por lo tanto, no puede crear. «Si todo cuanto vemos—escribe en la página 265 del tercer volumen de su BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS—desde los esplendentes soles y los majestuosos planetas, hasta las briznas de hierba y las motas de polvo, hubiese sido creado por la perfección absoluta, y fuera obra directa de la primaria energía procedente de Aquél, entonces todas las cosas serían tan perfectas, eternas e incondicionadas como su Autor.» Los argumentos en contrario, expuestos por Leibniz en la *Teodicea*, no le convencen. Prefiere pensar con la *Doctrina Secreta* (1888), que la producción de la Naturaleza visible se debe a seres imperfectos, a dioses finitos y condicionados, a los que la *Doctrina Secreta* llama *Dhyanes Chohanes*, el Cristianismo *Ángeles*, y el Buddhismo *Devas*, que representan «la unidad en la variedad». Porque la Unidad sigue siendo la obsesión del *Mago*, y él juzga que la Verdad sustancial de la Teosofía consiste en comprender que «lo Uno, lo Oculto, lo Esencial e Inmutable, es lo verdadero, mientras que lo vario, lo fenoménico o manifestado, es la mayávica ilusión de un día.»

*
* *

Lógicamente, el *Mago*, siguiendo los pasos de la sabiduría india, cree lo más seguro que el Mundo es proyección de una Mente (nuestra o ajena), pues, aun en el caso de que tuviese en sí realidad objetiva, «no existe para nosotros más que en aquella medida en que le vamos abarcando o conociendo.» Pero admite, además del mundo del conocimiento, el mundo que encierra todos los proteísmos del deseo, «todo lo emotivo no mental, y aun lo mental no abstracto», es decir, lo que llama el mundo *astral*, que el hombre *ve* en estados de vibración morbosa, de anormalidad, pero que no *comprende* sino cuando su espíritu, sereno, *semi-emancipado*, contempla «como observador tranquilo aquello mismo que antes padeciera como víctima.»

El *Mago* ha tenido y tiene esas *visiones*, y se ha entregado, asimismo, a semejantes contemplaciones. El es un hombre de ciencia (y, en tal concepto, uno de los más completos que existen en nuestra patria): es astrónomo (en 1893 descubrió el cometa que lleva su nombre; inventó luego el útil *Kinethórizon*, instrumento de astronomía popular para conocer las constelaciones; y ha demostrado la profundidad de sus ideas sobre tal ma-

© Biblioteca Nacional de España

teria en el citado libro: *Evolution solaire);* es matemático doctísimo (sin serlo, hubiérale sido imposible dar ningún paso de importancia en Astronomía); es físico; es químico; es naturalista; es músico; es psicólogo (véase, por ejemplo, su *Preparación al estudio de la fantasía humana, bajo el doble aspecto de la realidad y del ensueño);* es pedagogo (ahí está, en comprobación, su *Proyecto* de una Escuela Modelo para la educación y enseñanza de jóvenes anormales); pero es ante todo y sobre todo un hombre de fe. Léanse, para convencerse de ello, los dos nutridos volúmenes de sus *Conferencias teosóficas de América del Sur,* donde tantas y tan originales interpretaciones hay de todo género de fenómenos. Léanse, especialmente, los dos primeros tomos de la BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS (*El Tesoro de los lagos de Somiedo* y *De gentes del otro mundo*), donde encantan peregrinas páginas sobre el cabalismo asturiano; sobre las vías subterráneas del globo; sobre el entusiasta proyecto de fundación del primer convento o retiro teosófico, a 1.600 metros sobre el nivel del mar, donde los «devotos de la Estrella» habrían de dedicarse a sus variados estudios; sobre el *Jainismo* en España; sobre los misterios del vascuence... Léase, WAGNER, MITÓLOGO Y OCULTISTA, donde justifica la denominación de *teósofos* que al autor de *El anillo del Nibelungo* y al de la *Quinta sinfonía* aplica, por haber sido aquéllos (cosa que nadie negará), «místicos verdad que sienten palpitar lo divino en la Naturaleza; intuitivos admirables que en el más allá de las cosas adivinan la Unica-Realidad», juzgando que Tannhäuser e Isabel, Tristán e Iseo, Eric y Senta, Sigfredo y Brunilda, Lohengrin y Elsa, Parsifal y Kundry, son símbolos de una idea profundamente ocultista: la que entrañan todos los mitos amorosos.

Yo bien sé que los filósofos *de oficio* y los filólogos timoratos, han de hallar extravagantes e infundadas algunas afirmaciones. ¿Qué cara pondrán cuando lean que Pelayo o *Bel-aio* es «una supervivencia protosemita»; que Favila o *Fabella,* devorado por un oso, «es otra leyenda al modo de los *Ursinos* y *Wel-sungos»;* que *Tan-tris* (Tristán) «nos da el nombre latino de *Na-tris,* y Natris equivale en esta lengua a la gran serpiente tentadora, el Leviatán»; que *Arthus* «no es sino el sánscrito *Suthra* o Hilo de Oro *(Suthra-atma)* que enlaza a nuestros egos animales con nuestro Ego divino»; que *Mark* o *Marka,* es «la personificación dolorosa del *Karma* o Destino sánscrito»; que Iseo es *Isis,* «el Ideal, el *Iris* de la libre Humanidad en el día de su regeneración y apoteosis»? ¡Con qué desdén acogerán

© Biblioteca Nacional de España

estos *hallazgos*, y sonreirán, desde las alturas de su olímpica sequedad, de semejantes interpretaciones!

No así yo: porque, por encima de todas esas peregrinas conexiones, que pueden admitirse o rechazarse, se halla el espíritu de poderosa Unidad que constituye la *Estrella* de este eruditísimo *Mago*, y al cual han de atribuirse sus aciertos y sus tropiezos. El es, como mi amigo el matemático y filósofo Diego Ruiz diría, uno de los pocos *entusiastas* de corazón que hay en nuestra patria, y todo entusiasmo sincero y profundo tiene siempre algo de sagrado, sea cualquiera su inspiración. Una santa alegría, engendrada por el amor al bien, que es orden, orea todos los actos y reflexiones de este hombre, para quien «la ley higiénica, la ley moral, y la ley lógica, son partes de la *Ley de Amor*, que hasta los astros encadena en sus órbitas.» De ahí la simpatía con que las personas de buena voluntad miran sus esfuerzos, la admiración que despierta el ideal que los anima, y el aplauso vivísimo que a su ya ingente labor dedicamos unos cuantos, a quienes honra con su amistad.

ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN.

Llanes (Oviedo), Setiembre de 1917.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO PRIMERO

REALIDADES ANTIGUAS E IDEALES MODERNOS

Los MISTERIOS INICIÁTICOS y la obra wagneriana. — ¿Existieron realmente aquellas instituciones de la Magia?—Postulado necesario.—El escenario wagneriano en Bayreuth.—Los primeros festivales.—Paul Dukas, Borrell y otros visitadores del novísimo Templo musical.—Paralelo inevitable.—El público real, y el público ideal ensoñado por el Maestro.—El *Teatro Modelo* y el malsano ambiente teatral de nuestra época.—El programa de la revolución wagneriana.—Apoteosis integral del Arte.—La máxima fuerza sugestiva.—Cómo adormecer previamente a la humana *Bestia*. Adivinaciones de Bulver-Lytton.—Los seres invisibles del mito wagneriano.—Transcendencia social en todo tiempo de las representaciones del Misterio. - Lo que en ellos fuera la música.—El *leitmotiv* en la vida.

A muchos extrañará, sin duda por violento y fuera de todo lugar, el paralelo que el título de esta obra viene a establecer entre los llamados *Misterios* del viejo Paganismo y la obra dramático-musical que, contra todas las resistencias acumuladas por el frío y escéptico siglo XIX, llevó a cabo heroicamente Ricardo Wagner, el coloso.

¿Qué parangón puede establecerse, en efecto, entre ciertas ceremonias, que se dicen más o menos fabulosas siempre, «hijas de un pasado poco cultural y, como tales, apenas admitidas por la crítica histórica», y la obra revolucionaria, asombrosa, del genio de la moderna Armonía musical, quien, apoyado, es verdad, en unos cuantos mitos germanos, ha realizado el portento de coronar con ella el edificio de la música moderna, cuyos cimientos echasen Bach, Mozart y Beethoven? ¿Qué pretensión ridícula es aquesta pretensión de «enlazar la quimera antigua con el sabio arte moderno, intentando equiparidades absurdas, formulando gratuitos asertos y buscando en vano algo que ya está descontado de consuno por la Religión y por la Ciencia, es decir, la rehabilitación del nefando y desacreditado Paganismo, incapaz, en su grosería, de medirse con las divinas sublimidades del Evangelio»?

© Biblioteca Nacional de España

Y, sin embargo, el hecho en cuestión de que entre el nuevo drama musical wagneriano y las viejas enseñanzas de los «Misterios» median grandes lazos, una verdadera *ley de herencia a través de los siglos*, es de suyo tan asequible para todo aquel que sin pasión estudie, que sólo merced a la ineptitud o deficiencia de nuestra exposición podrá seguirse en la duda. De las pobres páginas de este libro, que no pretende otro mérito que el de la sinceridad con que van a formularse y tratar de demostrarse sus asertos, confiamos en que habrán de surgir a centenares las pruebas, las corroboraciones, las suscitaciones, al menos, relativas al principio fundamental que le informa, es a saber: primero, que han existido en todos los países del mundo, desde un pasado para nosotros prehistórico, ciertas enseñanzas iniciáticas, dadas muchas veces en representaciones simbólico-teatrales del más alto interés, reservadas para un corto número de elegidos y veladas cuidadosamente a los ojos del ignaro vulgo, representaciones estas últimas donde se enseñaban doctrinas de todos los órdenes: religioso, científico, artístico e histórico, muy por encima aún de nuestra infatuada cultura; y segundo, que, tras una noche inmensa, noche prolongada no menos que veinte siglos, estas enseñanzas iniciáticas y estas augustas solemnidades llamadas Misterios, empiezan de nuevo a tomar carta de naturaleza en el seno de nuestras sociedades modernas, cabiéndole a Wagner el honor inmenso de haber contribuído a resucitarlas consciente o inconscientemente en nuestros días, sin que nuestros ojos—debilitados todavía por las tinieblas de un mal entendido Cristianismo, *que también tuvo y sigue teniendo Misterios*—, se hayan dado cuenta aún de resurrección tamaña como la que significa la venida al mundo del *Drama musical wagneriano*.

La primera parte de nuestra demostración confesamos que es, desde luego, la más difícil y que se halla, sin duda, muy por encima de nuestras pobres fuerzas, aunque ya hayamos hecho algo en este orden desde la cátedra del Ateneo de Madrid en las veinte primeras lecciones de nuestro «Curso de Filosofía oriental en armonía con la Ciencia moderna» en 1913, y también en los diversos libros de nuestra biblioteca teosófica. No una o más series de conferencias, sino una obra de gigantesca erudición y de profunda exégesis del Mito comparado sería para ello precisa. Por fortuna, semejante obra existe; está escrita hace una treintena de años, y a ella nos remitimos, seguros de no poderla mejorar ni en un tilde. Es la incomprendida obra de la mujer más grande del siglo XIX, de Helena Petrowna Blavatsky, la dama aristocrática rusa que, como el santo Buddha o Sidartha Sakyamuni de la leyenda, prefirió la dura tarea de ser redentora de los hombres a la principesca y vanidosa de ser tenida como algo regio y por

© Biblioteca Nacional de España

encima de los demás mortales, dama que, si no ciñó una diadema real y sí, por la ingratitud humana, una dolorosa corona de espinas de calumnia, todavía no han recibido sus manes venerandos la inmarcesible corona de mirto y laurel que, como heroína, supo ganarse con esos dos monumentos de erudición verdad, inexorable con la mentira ambiente, que se llaman «Isis sin Velo» y «La Doctrina Secreta». Lo que Blavatsky no ha conseguido de la ciencia oficial infatuada, de la intolerancia católica y protestante con máscara religiosa, y de la intolerancia positivista sin máscara alguna, mal podría conseguirlo el autor de estas líneas, su ínfimo discípulo. Así que, para que el lector nunca pueda llamarse a engaño, le invitamos a que, si busca una demostración completa de la existencia de tales doctrinas iniciáticas, de tales ceremonias paganas, y una descripción acabada de las mismas, cierre desde luego este libro, donde si puede encontrar acaso indicaciones acerca de lo que ser debieron las dichas enseñanzas que formaron parte de los *Misterios de la Antigüedad*, jamás podrá hallar una escrupulosa y total revelación de aquéllas ni de éstos, pues ni pretende pasar vanidoso, por plaza de Iniciado, ni, aunque lo fuese, podría revelarlos y llevar a las mentes de los lectores una convicción que en éstos sólo puede ser el fruto de largos estudios y penosos dolores a lo largo del calvario de la vida, ya que las excelsas verdades acerca del origen y del destino del hombre no pueden darse por ciencia alguna si antes no son conquistadas por uno mismo para ponerse a diapasón normal con su grandeza pristina.

Digámoslo en otros términos, y sirvan estas nuestras palabras a manera de la consabida «exposición de motivos», de leyes y de doctrinas. De los dos asertos capitales que el subtítulo de nuestro libro entraña, el segundo, el relativo a la existencia y circunstancias que rodeasen a tales enseñanzas y Misterios arcaicos, o ha de quedar demostrado muy de pasada, dejando expedito al lector no convencido el camino para que pueda convencerse de ello con la lectura de citadas obras y otras, o han de admitirse aquella existencia y circunstancias de los mismos, a la manera de un novísimo *postulado de Euclides*, base de la Geometría clásica, postulado que, poco más o menos, dijese así: «Admitido que existieron en la antigüedad pagana ciertas enseñanzas reservadas a los demás, ciertas ceremonias y solemnidades secretas, llamadas *Misterios* por todos los escritores clásicos greco-latinos, tales como Platón, Cicerón, Estrabón y Séneca, y admitido también que estas últimas ceremonias revestían un carácter completamente dramático-simbólico y de gran espectáculo para todos los pueblos antiguos, nosotros vamos a intentar el demostrar en este libro que los argumentos de las inmortales creaciones musicales del coloso de Bayreuth están calcados en

© Biblioteca Nacional de España

cuantos detalles de aquellas solemnidades han podido llegar hasta nosotros, y, por tanto, que al representarlos hoy en nuestros teatros, y especialmente en aquel teatro modelo, creado *ad-hoc* como es sabido, en dicha ciudad alemana, no hacemos, en puridad, sino celebrar inconscientemente otros tales Misterios, siquier salgamos todavía, como saldría sin duda el vulgo griego si por acaso era admitido alguna vez a sus representaciones, completamente ajenos a su altísimo contenido científico, moral, histórico, etc. A levantar, pues, una mera punta de este tupido velo que oculta todavía a nuestros ojos la sublime enseñanza universal que atesoran dichas obras de Wagner se encamina exclusivamente este libro.

Hablemos primero del *escenario* wagneriano.

Este escenario, contra lo que se cree y lo que hoy se practica, no son aquellas *tablas* siglos ha consagradas al *bel canto* y a todas cuantas frivolidades musicales han podido salir de las óperas italianas, verdaderos ejemplares de *música milesia*, que si en no pocas ocasiones puede deleitar, llega rara vez a instruir. El escenario wagneriano, por el contrario, es algo nuevo, creado por el coloso para sus propias obras; el escenario de los sagrados misterios antiguos, que, tras ímprobos esfuerzos del titán, pudo alzarse al fin en Bayreuth, como es sabido.

«Bayreuth—dice Borrell—convence desde el primer instante. Cada uno de los instrumentos del pensamiento humano tiene su campo de operaciones peculiar, en el que se expresa la correspondiente categoría de sentimientos o de ideas. Las sensaciones que Wagner despierta, son a la vez tan penetrantes, tan extensas, y el resultado simultáneo de todas ellas fundidas en una emoción general, de tan anormal y absorbente índole, que no hay quien encuentre palabras para significar la equivalencia. ¡Cómo sorprende el poder triunfal de la poesía y de la música, subyugando en conjunto y de un golpe a tan gran número de personas distintas unas de otras por la edad, por las costumbres y por los gustos! Y es que el arte grande, con tanta devoción expresado, y con tanta fidelidad traducido, sugiere idéntico grado de sentimiento en los oyentes, poseídos todos de un respeto religioso. El recuerdo de la personalidad de los intérpretes y de los medios de realización escénica se borra ante el espectáculo integral, porque todo cuanto no sea el drama permanece inadvertido. Hasta la investigación crítica se amortigua, y la facultad de analizar y de reproducir literariamente las sensaciones, se paraliza. Es vano recoger las impresiones esparcidas y someterlas a disección. El por qué y el cómo se escapan siempre, para trocarse en epítetos admirativos. Interiormente, como sentimiento, sólo subsiste lo que se ha oído y visto. De la Historia y de la naturaleza de la fundación

© Biblioteca Nacional de España

se desprende su carácter de idealismo y de finalidad exclusivamente artística, sin mezcla de interés industrial alguno.

«Una Asociación, un Patronato, facilitaba los fondos para la Empresa y disponía libremente de todas las localidades del teatro. No se trataba, pues, de espectáculos públicos, sino de representaciones privadas que los espectadores se ofrecían a ellos mismos para su particular deleite. Tan intransigente se mostró Wagner en este punto, que, cuando en 1874, ya en construcción el teatro, la situación financiera llegó a ser desesperada, y de Berlín, de Baden y de Darmstadt se le ofrecían sumas importantes a cambio de llevar el teatro a esas capitales, rechazó sin vacilación las proposiciones y prefirió renunciar a todo, antes que ver desnaturalizado su pensamiento. Gracias al concurso de Luis de Baviera se acaban las obras; pero de los primeros festivales resultó un déficit enorme que el Patronato primitivo se niega a reconocer; y como el teatro constituye la única garantía de los acreedores, Wagner se ve imposibilitado de cumplir una de las más importantes condiciones de su proyecto: la de derribar el edificio después de estrenado *El anillo del Nibelungo*, imposibilidad que, pensando piadosamente, más debió complacerle que contrariarle. Entonces se convence definitivamente de que no bastaba la Asociación para el sostenimiento de las representaciones, y en 1882, cuando estrena *Parsifal*, reserva las dos primeras tardes para los patronos, y en las restantes, hasta el número de diez y seis, abre el teatro al público.»

En las palabras transcritas del mejor de los wagnerianos españoles, se ve la fe sacerdotal de Wagner en su obra religiosa y redentora, creada más para los tiempos aún por venir, que para nuestra época positivista, fe a la que sacrificó por entero su vida de mártir incomprendido, y que nos dejó escritas las páginas de un evangelio nuevo, al par tan antiguo como el mundo, en los textos poético-musicales de sus obras.)

Paul Dukas explica satisfactoriamente el por qué de la supremacía del teatro de Bayreuth sobre todos los demás. «Es el único—dice—capaz de operar un cambio de relación entre la ópera de Wagner y el público. En todos los teatros, fuera del de Bayreuth, el público domina sobre los intérpretes y sobre la obra misma. Aquí, la obra lo domina todo: edificio, actores y concurrencia, y aparece realizada, si no perfectamente, al menos del modo más próximo a su concepción. Bayreuth crea una inteligencia nueva entre Wagner y el público, y sus representaciones, espaciadas y solemnes, como deben serlo todas las manifestaciones de un orden superior, ejercen un interés particular, independientemente de los desfallecimientos posibles de ejecución. Aquí recibimos la impresión directa de este manantial de poe-

© Biblioteca Nacional de España

sía y de música, cuyas aguas, al bajar al mundo, se enturbian y se encenagan. Aquí, y sólo aquí, se siente uno en contacto inmediato y completo con la obra y con su pensamiento generador; todo se subordina a ello, y el espectador menos sumiso se deja conducir en el sentido deseado por el maestro. En este hecho solo, imposible de conseguir sobre otros repertorios, hay que buscar el secreto de la longevidad de esta escena de excepción, a la cual las profecías interesadas de otro tiempo anunciaban una fugacísima vida.»

Por las cortas referencias que tenemos acerca de las representaciones de los Misterios antiguos, ellas no pudieron ser cosa distinta, en sus elementos de presentación escénica, de lo que, respecto del drama wagneriano, nos acaba de decir Paul Dukas. Las propias funciones religiosas más solemnes de nuestros templos cristianos, como ecos perdidos y lejanos, pero ecos al fin, de algunos de estos Misterios, no intentan otra cosa, con las magnificencias de sus góticos templos, con los mágicos acentos del órgano y de los coros, con las luces, ornamentos y exterioridades de todo género, las más propias, sin duda, para ir operando sobre los fieles esos efectos hipnóticos que acaban por alejarlos, de todas las miserias de la vida diaria... si tienen un resto de fe. El *público ideal* que ensoñase Wagner para la correcta audición y asimilación *integral* de sus obras, como el público del templo y el público de los viejos Misterios, son una cosa misma, descartada toda noción de falsa piedad al uso y todos los exclusivismos que son característicos a las diferentes religiones positivas.

En 1844, trabajando Wagner en el *Tanhaüser* con la evidencia del fracaso por toda esperanza, hablaba ya del público ideal que ensoñó para sus dramas iniciáticos en estos términos: «Quien por la noche asiste al teatro en la ciudad que habita, recién terminadas las ocupaciones cotidianas, preocupado por los negocios, por los disgustos o por las alegrías de la vida social, busca sólo distracción y esparcimiento y no puede aspirar al placer purísimo que el arte proporciona, ni mucho menos pensar en la desinteresada edificación de su espíritu. Si, pues, en circunstancias normales le es imposible al público identificarse con lo que ocurre en la escena, debemos modificar las circunstancias, transformándolas en excepcionales y extraordinarias, aislar al espectador, arrebatarle de la prosa de la vida y obligarle a experimentar un cambio radical en su actitud de sentir la obra de arte; y si la producción escénica merece, por lo menos, tantos respetos como el lienzo pintado o el mármol esculpido, es preciso que juzguemos en el teatro con la misma serenidad con que en el museo se juzga.»

© Biblioteca Nacional de España

«Elevando estas observaciones a la categoría de principios—ha dicho un autor—, Wagner, después del estreno de *Tanhaüser*, en todo tiempo y en todo lugar, con una pureza de conciencia y una honradez sin ejemplo en los anales de los revolucionarios artísticos, se resistió a introducir sus obras, que obedecían ya a un criterio estético personal, en el ambiente malsano de los teatros de ópera a la antigua; hasta llegó a suspender la composición de los *Nibelungos* por no poder presentarlos como él soñaba, a pesar de que disponía de un teatro famoso entonces por su inmejorable organización: el de Weimar que, al igual de los otros que regentara, le sugirió aquella célebre frase suya reveladora del inmenso abismo de su alma: «Siempre que dirijo la representación de las óperas en los teatros, una inmensa amargura se apodera de mi corazón»—. En Bayreuth, y sólo en Bayreuth, es decir, en la escena expresamente creada para exteriorizar un género de naturaleza tan original podía coronar, por tanto, Wagner su programa de evolución (1). De otra manera, su obra artística, existente ya a excepción de *Parsifal*, corría riesgo de aparecer defectuosa, o, por lo menos, incomprensible. La construcción, pues, de un teatro

---

(1) El *«programa de evolución»*, de Wagner, es por sí solo, en efecto, un gigantesco monumento literario, que bastaría a cimentar su fama como escritor y que revela la religiosidad de Misterios iniciáticos, que quiso dar a su obra. E. W. Fritzsch, en los diez volúmenes de su obra, que abarcan toda la producción literaria y musical del coloso, consagra la primera de sus cinco *series* a los escritos de éste. En dicha serie vemos los siguientes, donde se da forma al referido Programa de Evolución: *La prohibición de amar; consideraciones acerca de la primera representación de una ópera.—Una peregrinación a casa de Beethoven.—Sobre la obertura.—Der Freischütz* (para París y para Alemania). *—Sobre el estado de la música en Alemania.—El Artista y la publicidad —Un músico alemán en París.—«Virtuoso» y Artista.—El «Staba Mater», de Rossini.—Boceto autobiográfico.—Informe sobre la ejecución de la novena Sinfonía de Beethoven.—Los Nibelungos (Historia universal, tomada de la leyenda).—Proyecto de organización de un teatro alemán en el reino de Sajonia.—La obra de arte en el porvenir.—El Arte y la Revolución.—El Estado y la Religión.—El Arte y el Clima. —El judaismo en la música.—Un teatro en Zurich.—Opera y drama.—Sobre la fundación Goethe.—Recuerdos sobre Spontini.—Comunicación a mis amigos.— Programa explicativo de la Sinfonía heroica.—Sobre la representación de «Tanhaüser».—Observaciones sobre la representación de «El buque fantasma».—Programa explicativo de la obertura de «Coloriano».—Sobre la crítica musical.— Explicaciones en forma de programa: Obertura de «El buque fantasma».—Explicaciones en forma de programa: Obertura de «Tanhaüser».—Explicaciones en forma de programa: Obertura de «Lohengrin».—La overtura de «Ifigenia», por Gluck.—Sobre las creaciones sinfónicas de Franz Liszt—La música del porvenir.—*

© Biblioteca Nacional de España

modelo como el de Bayreuth quizá represente el esfuerzo más poderoso del maestro, con haber sido su carrera una serie inmensa de extraordinarios impulsos de voluntad; significando para él el principio de relación entre la facultad creadora y el público, el corolario obligado de la reforma del drama y el indispensable complemento práctico de la dramática labor.»

Wagner intuyó, con esa superconsciencia propia de los genios, que el futuro restauraría los vastos conjuntos de arte, ciencia y magia, que se sumaban e integraban maravillosos a los ojos embobados e hipnotizados del público para grabar en sus mentes, del modo más indeleble, las superhumanas realidades del Símbolo. Si alguna duda se tiene sobre ello, no hay sino consultar, entre los múltiples trabajos suyos, enumerados en la nota anterior, su célebre carta a Federico Villot, donde consigna que aisladas y cultivadas aparte las diversas artes, «no pueden reemplazar *el ilimitado alcance—el alcance mágico* o *transcendente* y *superhumano*—que resulta precisamente de su unión», porque todas las artes, como decía D. Gaspar Melchor de Jovellanos, «deben tener en el teatro su domicilio propio» y contribuir en él a la gran labor educadora, y hasta *religiosa*, que el verda-

---

Carta a Héctor Berlioz.—Dedicatoria de la segunda edición de «Opera y Drama».—Adiós a L. Spohr y al director de coros W. Fischer.—El teatro imperial de la ópera en Viena.—Epílogo explicativo sobre El Anillo de los Nibelungos.—El arte y la política alemanes.—Informe para crear en Munich una escuela alemana de Música.—Mis recuerdos, de Luis Schnorz, de Carolsfeld.—Un recuerdo de Rossini.—Esclarecimiento sobre el judaismo en la música.—De la dirección.—Beethoven.—Sobre el destino de la ópera.—Recuerdo de Auber.—Actores y cantores.—Carta acerca de la profesión teatral.—Sobre el inconveniente del término «Drama musical».—Carta a Federico Nietzche (sobre la cultura alemana).—Para la ejecución de la Novena Sinfonía de Beethoven.—Informe final sobre «El Anillo de los Nibelungos».—El «Festspielhaus» escénico de Bayreuth.—Ojeada sobre la economía dramática alemana actual.—Proyecto relativo a la escuela dramática del Bayreuth moderno.—¿En qué consiste lo alemán?—Ojeada restrospectiva sobre los Festspields del año 1876.—El público en el tiempo y en el espacio.—El público y la popularidad.—Sobre la aplicación de la música al drama.—¿Podemos esperar?—La poesía y la composición.—Sobre la composición del texto y de la música de una ópera.—Carta abierta a Ernesto de Weber.—Religión y Arte.—¿Para qué sirve el conocimiento?—Conócete a ti mismo.—Heroísmo y Cristianismo.—Introducción al opúsculo del conde de Gobineau.—«Juicio sobre el estado actual del mundo».—Informe sobre la reprise *de una obra de juventud.—Sobre el feminismo en el hombre.—Carta a Enrique von Stein.—Sobre una creación de la «Iocconda» de Spohr.—Introducción a una lectura pública de «El crepúsculo de los dioses».*

© Biblioteca Nacional de España

dero teatro debe realizar, ya que si por algo son augustos objetivamente todos los templos, es precisamente por ser—dicho sea con respeto—verdaderos *teatros*, en los que, entre música, canto, arquitectura, escultura, galas de vestuario, pompa y luces, se representan, en lenguas casi siempre sabias o perdidas, los *simbolismos* y *misterios* santos de su respectiva religión, misterios que, por otra parte, la Religión o Mitología comparada demuestra hoy ser de idéntico fondo tradicional, enseñando bajo velos exotéricos de apariencias varias la misma *Verdad Tradicional perdida*, que data de los tiempos más nebulosos y remotos de la prehistoria (1).

Y es natural que así suceda, porque el *sugerir* grandes ideas abstractas, poco abordables para las mentes ordinarias por lo mismo que son abstractas, *exige una fuerza máxima de sugestión*, cosa que se consigue sólo gracias a las sugestiones combinadas de las artes más diversas.

«¡Sólo adormeciendo a la Bestia es como puede despertarse al Hombre!»—dice la sentencia ocultista—. Y, en efecto, todo en el teatro verdad, como en el templo, conspira de consuno a ese fin con el más admirable de los sistemas de sugestión jamás ensoñado por ninguno de tantos infelices fautores de hipnotismos. Un público, ni hambriento ni ahito, un público de suyo seleccionado, ya por el arte o por la fe—que es arte también puesto que es aspiración y amor hacia el ideal inalcanzable de un mundo superior, a la Bestia desconocido—, congrégase en el sagrado recinto, recinto en el cual se ha trazado de antemano *el círculo mágico*, es decir, se ha procurado el más casto aislamiento contra la barbarie brutal de los elementos exteriores, del hombre superior eternos enemigos. Se ha preparado *ad hoc* un local a propósito, templo de la arquitectura, la escultura y las artes decorativas, con techo contra la lluvia, con paredes contra los embates del viento, con ámbito capaz para la respiración más franca, con pavimento preservador de las húmedas emanaciones dañosas del subsuelo..., un *nido*, en fin, cual el de las aves para sus amores. Allí, al mortal, inconsciente en su inocencia de la operación mágica a la que va a ser sometido para su dicha, se le instala mimosamente sobre cómodos asientos, sin ruidos exteriores, sin conversaciones que distraigan, sin calor y sin frío, sin temores ni remordimientos... Delante tiene un telón enorme, que es *un velo de misterio*, un efectivo Velo de Isis, que le oculta hasta el momento oportuno todo el mundo de grandes cosas que de allí a poco va a develar o *desvelar*. El

(1) Para más detalles corroboradores de nuestros asertos, véase *La obra de arte en el porvenir*, en el que Wagner mismo nos da la más auténtica demostración que de ellos podamos apetecer.

© Biblioteca Nacional de España

instante anhelado llega al fin; se cierran las puertas para que no penetre lo profano ni los profanos; queda cada cual inmóvil en su puesto; apáganse las luces, y se hace un silencio augusto, *el silencio* y *la obscuridad*, que son padres de toda Armonía y de toda *Luz*. De este silencio mágico, cual en el primer día de la creación, brotan a manera de un vaho musical, que, poco a poco, toma cuerpo con inefables cadencias, las notas misteriosas de una orquesta invisible... Al conjuro del preludio armónico, las dos hojas del telón se abren suaves, como se abren los pétalos de un cáliz floral para dar a luz al mundo la policromía de las corolas saturadas de perfumes, y una escena ideal, una escena ensoñada en el deliquio artístico del genio, un rayo de sol y de fuego robado a los dioses por el humano Prometeo, comienza a derramar en nuestro sér, a través de todos nuestros sentidos embebecidos, el encanto celeste de la sugestión integral, Velo interior del Símbolo, *Sancta-Sanctorum de lo divino*.

... Ya el hombre, inconsciente de cuanto no sea *Aquello*, flota en pleno mundo astral, mundo del Hada-imaginación, porque la Bestia de nuestra vida ordinaria de ciegos topos sublunares se ha dormido, aletargada en todas sus pasiones contrarias a la vida superior del Símbolo, por la torta soporífera que le ha servido el Genio, para poder descender él un momento a nuestro Infierno cotidiano, sin que los Cancerberos pisoteen su obra y, feroces, le destrocen, pudiendo así darnos, lleno de piedad, las fórmulas salvadoras que consigan restituir a nuestras almas, cual eternas Andrómedas o Eurídices, al Mundo Superior, del que, según Platón, y Jesús hemos caído (1).

. . . . . .

. . . . . .

Gustosos seguiríamos por este camino de luz y de placer transcen-

---

(1) ¡Cuánto no cabría mejorar la presentación de la obra wagneriana, aun en el propio Bayreuth, si se aplicasen concienzudamente a ella las múltiples enseñanzas del Ocultismo, aproximándolas así más y más al maravilloso conjunto *astral* que reinase en las representaciones antiguas de los *Misterios iniciáticos!*

Sobre ello quizá escribamos aquí algún día un libro, porque causa profunda pena, y a veces hasta asco, el ver cómo se profanan los purísimos simbolismos de Wagner en nuestros mejores teatros, no por mala fe, sino por frivolidad y por ignorancia completa de la ciencia del Mito y el Símbolo. No hay para qué decir que el efecto de tales mejoras daría a las ideas del maestro un vigor desconocido, *absolutamente religioso*, del que ni aun idea tienen hoy los públicos más cultos.

© Biblioteca Nacional de España

dente escribiendo impresiones que evocarían en nuestros lectores artistas el recuerdo perfumado de otras semejantes que acaso sean, a los ojos de su corazón, «los pocos ratos de la existencia en que la vida merece realmente ser vivida»; pero nuestras páginas, ni serían tan íntimas como las que de representaciones teatrales, sobre todo en su infancia y juventud, guardan nuestros lectores en su pecho, ni menos alcanzarían a expresar *la realidad iniciática del teatro de Wagner*, como la expresa, en otro orden de ideas ocultistas, un famoso escritor inglés, Bulver-Lytton, en el pasaje de su *Zanoni*, donde el sabio Mejnour va preparando para la iniciación en un solitario castillo napolitano a su discípulo Glyndon: En honor a su belleza séanos perdonada la extensión de la cita.

«—En el exterior todo está preparado, Glyndon; pero no así en la esfera interna—añadió el Maestro—. Es menester que vuestra alma se acostumbre al sitio y que se impregne del aspecto de cuanto os rodea, pues la Naturaleza es el origen de toda inspiración fecunda. Que vuestra imaginación empiece a acostumbrarse a la divina tranquilidad de la contemplación, y que, sintiendo aspiraciones cada vez más nobles, en el silencio de los sentidos, os parezca como que oís la voz de vuestra alma y que..., por una especie de idealismo abstracto, os elevais hacia las altas facultades que contemplan y que crean... La primera iniciación del hombre es en estado de *éxtasis:* los conocimientos humanos empiezan por medio del sueño, y durante el sueño es cuando se suspende sobre el inmenso espacio el primer frágil puente entre espíritu y Espíritu... ¡Mirad fijamente aquella estrella!»

«Glyndon obedeció. El maestro se retiró a la cámara vecina, de la cual empezó a esparcirse en el aire una fresca y saludable fragancia. Los ojos del joven seguían mirando la estrella que parecía ir fijando por grados su atención. Un momento después, se apoderó de él extraña languidez, que sólo le dejaba libre la imaginación, cual si se hubieran humedecido sus sienes con alguna esencia ardiente y volátil. Un ligero temblor emotivo agitaba su cuerpo, a medida que la luz de la estrella le parecía dilatarse más y más, inundando todo el espacio con su luz. Al fin, en aquella vívida y plateada atmósfera sintió como si algo penetrase en su cerebro, o cual si se le rompiese una fuerte cadena y comenzase a volar por el espacio, con un sentimiento de celestial libertad, de inexplicable delicia, como si su alma entera, abandonando una obscura prisión, se cerniese sobre el mundo cual un ave prodigiosa. Por aquel ámbito luminoso y *sui géneris*, como en un cosmorama, se sucedieron obscuros paisajes, árboles, montañas, ciudades y mares... Al modo de un paciente sometido gradualmente al sueño mesmérico, el joven sentía en su corazón la creciente fuerza del

© Biblioteca Nacional de España

vasto magnetismo universal, que es la vida del Universo y que liga al átomo con el Cosmos. Una extraña e inefable conciencia de poder, una sensación *de alguna cosa grande*, dentro del polvo perecedero, despertaba en él sentimientos obscuros y excelsos, cual el olvidado recuerdo de un antiguo y puro sér.»

Luego, trayéndonos hacia ese mundo encantado de elementales y hombres que forma toda la trama mística de los argumentos wagnerianos, sigue diciendo a Glyndon el maestro *Mejnour:*

«El hombre es arrogante en proporción de su ignorancia, y su natural tendencia es el egoísmo. En la infancia del saber piensa que la creación fué formada para él. Por muchos años no vió en los innumerables mundos que brillan en el espacio, como burbujas en el inmenso océano, sino antorchas encendidas para iluminar sus noches. Pero ya el hombre tiene que reconocer que ellas son otros tantos mundos, más vastos y más hermosos que el suyo, y que la misma tierra sobre la que se arrastra, es apenas un punto visible en el vasto mapa de la creación. Pero en lo pequeño, como en lo grande, Dios ha arrojado profusamente la vida. El viajero mira al árbol, y cree que sus ramas fueron formadas para librarle de los rayos del sol en verano, o para combustible en los fríos del invierno. En cada hoja de esas ramas, sin embargo, el Creador ha establecido un mundo poblado de innumerables razas. Cada gota de agua de aquella cascada, es un orbe más lleno de seres que hombres cuenta un reino. En todas partes, en este inmenso *Designio*, la ciencia descubre nuevas vidas. La vida es un eterno principio, y hasta la cosa que parece morir y podrirse, engendra nuevas existencias y da nuevas formas a la materia. Razonando, pues, por analogía, si no hay una hoja ni una gota de agua que no sea como cada estrella un mundo habitado, el hombre no puede ser en sí más que un mundo para otros seres de los cuales millones y millones habitan en las corrientes de su sangre, viviendo en su cuerpo como el hombre sobre la tierra. Hasta el infinito flúido que llamáis espacio, el impalpable ilimitado que separa a la tierra de la luna y de los demás astros, está también lleno de correspondientes y proporcionados seres. ¿No es un caso absurdo suponer que una hoja está llena de vida, y que la vida no existe en las inmensidades del espacio? La ley del Gran Sistema no permite que se desperdicie un solo átomo, ni conoce ningún sitio donde haya algo que no palpite y viva. El microscopio nos ha revelado seres que antes no conocíamos, y si no descubrimos los de un género más elevado y perfecto que pueblan el ilimitado espacio, es porque no hemos logrado aún los medios a propósito. No obstante, entre estos últimos y el hombre existe una mis-

© Biblioteca Nacional de España

teriosa y terrible afinidad: de aquí los cuentos y leyendas, ni del todo falsos, ni del todo verdaderos, de apariciones y espectros. Si estas creencias fueron más comunes entre las primeras tribus, es porque sus sentidos eran más perspicaces, y lo mismo que el salvaje descubre las huellas de un enemigo invisible a los embotados sentidos de un hombre civilizado, así es menos denso para él el velo que le oculta los habitantes del mundo aéreo. Para penetrar tamaño velo, es preciso que el alma se sienta excitada por un intenso entusiasmo, y purificada de todos los deseos inferiores que la esclavizan cruelmente al mundo de los sentidos...» Ellos eran los sílfides, gnomos, etc., de los rosacruces *silfos, gnomos, ondinas* y *salamandras; alfos, duendes, trasgos, nibelungos* y demás gentes *de lo astral* que profusamente conviven con el hombre en todas las obras de Wagner, desde *Las Hadas*, su primera producción, hasta la última; el semicristiano y el semipagano *Parsifal;* entidades míticas que podrían explicarnos más de un misterio psicológico y físico, si la ciencia actual no fuera tan cretina y se obstinase, para su mal, en querer vivir divorciada de la eterna poesía de los siglos... Silfos, gnomos, etc., en fin, que acaso jugaron un papel tan esencial en los Misterios iniciáticos, como le juegan, aunque ello se nos quiera vanamente ocultar, en la propia vida de los santos cristianos, ya que *La leyenda de oro* de tantos ascetas y místicos aparece tan llena de ellos como lo están de soles los espacios celestes.»

Con lo expuesto, el nexo que une—como la parte al todo—a este tomo, con los demás de nuestra Biblioteca de las Maravillas, habrá de quedar mejor o peor establecido, pero establecido al fin, porque si aquí el mago ensoñado por Bulver-Litton evoca para la iniciación de su discípulo a silfos, gnomos, salamandras, ondinas y demás habitantes invisibles que rodean al hombre y que sólo la Magia, ya que no la ciencia, nos puede demostrar, Wagner, principalmente en su obra maestra de la *Tetralogía*, nos pone también como Mejnour al habla directa con ellos, resucitando aquella bíblica edad en la que los dioses y los ángeles hablaban con los hombres. Los Misterios tradicionales ponían, en efecto, a los neófitos *al habla* con dichos seres, en medio de la sugestión hipnótica verdad—la única sugestión hipnótica que no es patológica—de una escena *encantada*, capaz de embolar a los circunstantes hasta un grado mucho mayor que la propia escena wagneriana en Beyreuth.

Ningún espiritualista desconoce la excepcional importancia que revistieron los llamados «Misterios» antiguos. A ellos debieron toda su celebridad Sais, Menfis y Tebas, en Egipto; Mitra, entre los parsis; Eleusis, Samotracia, Lemnos, Efeso, etc., entre los pueblos griegos; Bibractis y Alexis,

© Biblioteca Nacional de España

entre los galo-druidas; Heliópolis en Siria, Tara, en Irlanda, y acaso Tarragona, Gades, Mérida, Andújar, etc., en España. Ninguna ciudad histórica de notoriedad verdadera dejó de tenerlos en grado más o menos excelso; de Roma, por ejemplo, se dice que tuvo un nombre etrusco-atlante, sagrado y esotérico, cuya revelación al profano era castigada con la muerte, y dondequiera que había una sibila o profetisa, como las tan famosas de Cumas, Eritrea o Endor, allí había también un misterio délfico, báquico, cabírico, dáctilo o eleusino, que guardar a los ojos de las multitudes y que develar ante la vista transcendida de los aspirantes esforzados y sinceros.

Pero, ¿en qué consistían tales Misterios? No vamos a hacer aquí una de tantas disquisiciones históricas que, más o menos acertadas e incompletas siempre, conoce el lector hasta por las enciclopedias. Bástenos recordar que hombres de la altura mental de Cicerón y Séneca hablaron con el más profundo respeto de estas instituciones venerandas que gozaban del privilegio de reunir periódicamente a los pueblos de la misma sangre bajo su tutela y enseñanza, por más enconadas que fuesen a diario las luchas nacidas de sus recíprocas ambiciones políticas.

Hay que ser perfectos iniciándose en los Misterios perfectos, decía Platón en sus Diálogos. Los Misterios y sus derivaciones gozaban del excelso privilegio de establecer vínculos muy fuertes entre pueblos en apariencia distintos. Herodoto, en el libro IV, capítulos XXXII y XXXIV, cuenta que los hiperbóreos enviaban periódicamente a Delos sus ofrendas sagradas, envueltas en paja de *fromentum*. Tales ofrendas tenían marcado su itinerario religioso. Pasaban primero al país escita y después iban caminando hacia occidente hasta el mar Adriático, itinerario igual al que seguía el ámbar desde el mar Báltico hasta el río Po en la península itálica. Luego seguían hacia el mediodía. Los dódenos eran los primeros que recibían las ofrendas entre los griegos. Bajaban luego éstas desde Dódona hasta el golfo Maliaco y de allí a Eubea y Cariptia. Desde Cariptia, *sin tocar en Andros*, sus ciudadanos los pasaban a Tenos y de allí a Delos. «Los delios, añaden, que los hiperbóreos tenían la costumbre de enviar estas ofrendas por manos de dos vírgenes. Una de éstas fué *Hiperocha*, y *Laodicea* la otra. Para cuidar de la seguridad de ellas, las habían hecho acompañar por cinco ciudadanos de los llamados *Perpheres*, a quienes aún se rinde gran homenaje en Delos; mas como estos *perpheres* jamás volviesen a su país, víctimas, sin duda, de sus difíciles deberes tutelares, los hiperbóreos, temiendo la repetición del hecho, tomaron el partido de llevar hasta sus fronteras sus ofrendas y confiarlas a sus vecinos para que éstos, de unos en otros, las fuesen entregando hasta su destino. Los jóvenes delios se cortaron sus ca-

© Biblioteca Nacional de España

belleras en honor de aquellas vírgenes hiperbóreas que murieron en Delos víctimas de su deber religioso y las jóvenes delias les rendían homenaje también tomando uno de sus bucles y depositándole ensortijado a un huso sobre el monumento alzado en honor de aquellas víctimas que se decían vinieron acompañadas por los propios dioses Artemisa y Apolo.»

Citamos este pasaje de la interesantísima obra de Alexandre Bertrand, *La religion des Galois—Les Druides y le Druidisme*, para que se vea cómo en tiempos muy remotos de Grecia se conservaban todavía lazos religiosos comunes entre pueblos tan apartados como los griegos, los escitas y los hiperbóreos, restos, sin duda, del lazo conector de unos Misterios órficos que en tiempos inmemoriales hubo de unirlos.

Estas instituciones de los Misterios, cuya transcendencia social, religiosa y política no conocemos aún bastante por no conservarse de ellas más que deficientes citas en los autores clásicos, desaparecieron en el Mediterráneo oriental, a raíz de la barbarie militar de Alejandro, y en Occidente bajo la de César, o mejor dicho, se ocultaron, haciéndose herméticos hasta bien entrada la Edad Media, cuando el influjo orientalista de las Cruzadas les resucitó un tanto bajo cien nombres, entre los que descuellan la Orden del Temple, la Rosa-Cruz y varias otras instituciones de puro abolengo masónico y ocultista. La Iglesia, por decontado, los conservó siempre, aunque desnaturalizándolos esencialmente en provecho de sus tendencias dominadoras y conservando hasta el nombre que aquellos habían tenido entre los primitivos gnósticos cristianos. *Misterios* seguimos llamando por eso, aún en nuestros días, a toda la raigambre dogmática del Cristianismo: la Trinidad, la Encarnación, la Transubstanciación, la Resurrección, etcétera.

Por los dispersos y desnaturalizados datos que pueden recogerse respecto a la verdadera índole iniciática de los Misterios, cabe asegurar que en el fondo constituían una especie de representación simbólica y como teatral, por las que se daban, al vivo, las enseñanzas más abstrusas. Eran estas representaciones a la manera de una fábula en acción, una fábula real, transcendente, en cuyo contenido intrínseco podían penetrar hasta el fondo los ya preparados previamente por el estudio, el dolor y el sacrificio, mientras que los no preparados libaban también enseñanzas, más o menos confusas, pero siempre imborrables, por rodear a la representación de ella de todo cuanto, como a niños, podía impresionar a su imaginación y a sus sentidos. Para aquéllos era el Misterio representado una palpitante realidad; para éstos, un delicioso mito, ni más ni menos que lo que en grado inferior acontece con las obras clásicas del teatro: las tragedias de Shakes-

© Biblioteca Nacional de España

peare o los dramas de Lope, Calderón, Tirso, Moreto y el duque de Rivas, con lo que, dicho sea de paso, se explica el cómo naciera el teatro moderno al calor de los Auto Sacramentales, cual una de tantas ceremonias del culto y representando los *dramas* de la Religión con la más perfecta de las reminiscencias o supervivencias del Paganismo, a quien se tendía así el puente para retornar a la escena simbólica, porque, ¡paralelo admirable!, si la idealidad es la vida del teatro que por la vía del placer enseña, la realidad exterior es en todo tiempo el magno teatro de la vida que, con las experiencias del dolor, redime.

Hijos directos de la Magia tradicional, tomando esta palabra en su prístino concepto de ciencia superior, hoy por desgracia perdido, los Misterios de la antigüedad lo abarcaban todo: la cosmogénesis, las leyes matemáticas que rigen a los mundos desde el movimiento heliocéntrico y rotativo de la Tierra, hasta los aun ignorados derroteros del Sol en torno de otros soles más excelsos por ultraluminosos a los que se refieren, sin duda, los grandes yugas y manu-antaras bramánicos; lo relativo a la faz invisible de la Luna, a las interioridades de la Tierra, al misterio de los cometas y a la indiscutible habitabilidad de los astros. Hacia el otro polo mítico, por decirlo así, de sus escenas se agrupaba toda la antropogénesis: la historia del espíritu, desde su desprendimiento como chispa simbólica del gran océano de fuego o energética del Logos primordial, hasta su apoteosis en el hombre, a través de reinos elementales e inferiores, y también, por extraña ley de reciprocidad que sólo la matemática sagrada puede explicar, a través de estados verdaderamente deíficos desde los cuales ha caído antaño el hombre, según las claras alusiones de Platón, de Jesús y de tantos otros iniciados en todos los tiempos.

No existe, por eso, un juego de azar, una danza, una tendencia escénica, un solo género literario en prosa o verso, una conseja, una leyenda, un mito, una enseñanza moral, una superstición o una costumbre, que no tenga su raíz en la degradación inevitable de las transcendentales verdades dadas a conocer con más o menos velos, en aquellas solemnidades augustas, con razón tenidas por el más sagrado vínculo de los hombres entre sí, y de ellos con los dioses.

Es de tal índole, en efecto, este vínculo de las edades, que su luz ha podido debilitarse bajo la ignorancia o la perfidia humanas sin extinguirse jamás, pues no hay tiranía ni persecución suficiente para aniquilar en la sociedad lo que forma parte de su divina naturaleza, como tampoco hay degradación en el hombre capaz de borrar lo que hay de inmortal en la humana esencia. Sin ocuparnos hoy de evidenciar esta verdad en la *igno-*

© Biblioteca Nacional de España

rante Edad Media, vamos a intentar con este tomo el noble atrevimiento, que bondadosamente nos habrá de ser dispensado, de sugerir cómo nuestra época, supersticiosa por un lado, aunque escéptica y materialista por otro, ha visto en nuestros mismos días, sin casi darse cuenta, el resurgimiento poderoso de los Misterios paganos, cuando menos podía esperarlo, y figurando en las filas de los asistentes a ellos, sin ellos sospecharlo tampoco, muchos de los más furibundos enemigos del viejo espiritualismo iniciático, aunque con igual inconsciencia, repetimos, con que la masa de los pueblos antiguos concurriera a dichos Misterios, para no ver en su trama sino la corteza, o sea el mito, la distracción musical y el arte, cosa, en verdad, ya no pequeña de suyo.

Durante las solemnidades *humanas* por antonomasia, del templo de Bayreuth, dado que gozan del privigelio de atraer a los hombres más cultos de las cinco partes del mundo, todo en ellas recuerda, en efecto, a los festivales de los misterios antiguos: el entusiasmo, el respeto religioso que reina en las audiciones; la confusión de lenguas del exterior; la silenciosa e iniciática obscuridad del recinto; el brotar de las notas musicales cual sonoro *vaho* que exhalase del seno de la tierra, producto de una orquesta invisible; el mayor derroche de colorido, realismo y grandiosidades escénicas que pueda alcanzar la magia moderna auxiliada por el hada de la electricidad y de la mecánica con procedimientos llamados a perfeccionarse aún hasta un grado inaudito; las voces humanas, en fin, como un instrumento más y el mejor del sonoro conjunto. Recuerde el lector, en fin, cuanto sobre el particular corre escrito en libros y revistas, y así estaremos dispensados de relatar la parte exterior de los «Festivales de Wagner», para entrar de lleno en la esencia de los mismos.

Se nos dirá que todo esto, aunque en grado más o menos inferior, es lo que se ve en todas las representaciones teatrales modernas, sin que por ello se ose parangonarlas también con los Misterios antiguos; pero semejante objeción está destruída por sí misma, pues acabamos de ver que el teatro todo, como escuela de costumbres, es una incipiente iniciación, para bien o para mal, en los complejos misterios de la psiquis y de la vida, y de aquí el cuidado con que el teatro debe administrarse y no se administra a los niños. Iniciación, decimos, que alcanza un alto grado en el repertorio teatral clásico de todos los países, rivalizando quizá con la más alta forma del arte que sobreviviera a la ruina definitiva de los Misterios paganos, es a saber: la tragedia griega de Esquilo, Sófocles y Eurípides, continuada, pero no igualada, por el teatro romano de los siglos de oro y precedida en las vías lírica y épica por los cantos de los bardos, tanto en

© Biblioteca Nacional de España

los pueblos de abolengo celto-druídico, hiperbóreo y gótico-lituano, cuanto con las epopeyas populares, de las que hubo de formarse la Ilíada, cual muchos siglos más tarde se formó también nuestro incomparable Romancero castellano del Mío Cid.

Además, y como si en ello se entreviese ya un nuevo mundo de arte, la música, que constituyó una parte esencial de los Misterios paganos y la más alta rama de la Matemática (integrada, como es sabido, por Aritmética, Geometría, Astronomía y Música), fué heredada por el Cristianismo en tanta plenitud, que durante una edad la música toda, fuera de algunas manifestaciones del erotismo trovadoresco y licencioso, es religiosa, al incomparable canto llano eclesiástico. De este canto y de las formas artístico-dramáticas que la melopea eclesiástica medioeval ostenta, brotó, como es sabido, la ópera moderna, por el progresivo desarrollo artificioso y estético a la vez de aquel arte, la monodía pasó a diafonía y a polifonía, en fin, que alcanza su perfección en el *Motete*, del cual nace la *Fuga*, que apunta ya como tal en Josquin Deprés, y es tomada en cuenta por didácticos como el dominico Tomás de Santa María (1565), y había de cristalizar definitiva y en su más perfecta belleza con J. S. Bach siglo y medio después. De la misma fuente fluyeron en el género instrumental las diversas clases de música a concierto: desde los contrapuntos atados al tema cantollano, pasando por los *tientos*, *ricercari*, *fantasías*, *diferencias* y por las *toccatas* y *divertimientos*, formas transitorias y de tanteo, hasta llegar a la *sonata* y a la *sinfonía* que se levantan como fábrica de arquitectura musical acabada en Haydn, Mozart, y reciben de Beethoven aquel último toque que las remata en un edificio de ideal estética, donde el espíritu campea y vive dominando las formas sonoras más viriles y grandes, quien con su intuición de genio, quien en su última o Novena Sinfonía con coros, al cantar con Schiller la celeste voluptuosidad pagana, ha abierto camino, según confesión del propio Wagner, para el advenimiento de dicho *Drama lírico*.

Todavía, a pesar de lo mucho bueno que se ha escrito, no se ha puntualizado acaso el verdadero alcance filosófico de la moderna ciencia de la Armonía, en la que es seguro superamos a todos los pueblos antiguos, al menos a los griegos, quienes parece ser que sólo conocieron la melodía, a lo más con los naturales recursos de unísonos, octavas, terceras y quintas. Por eso todavía seguimos diciendo que la música, arte matemático-psicológico de bien combinar los sonidos y el tiempo, es el medio más seguro de despertar puras emociones, intensos sentimientos, ideas transcendentes, nobles y hasta heroicos propósitos, y, en fin, toda la avasalladora policro-

© Biblioteca Nacional de España

mía de lo sublime, máxime si se asocia con los demás elementos integradores de la expresión artística.

Nada más cierto que esto, pero es muy posible, sin embargo, que hayamos desatendido la verdadera génesis psicológica y hasta ocultista que preside a la creación musical. El compositor inspirado es, en efecto, un mago, un Prometeo, que en sus deliquios artísticos, en sus evocaciones al ideal transcendente, en el paroxismo, en fin, de sus dolores y de sus esfuerzos como hombre, ha robado a los cielos de la Belleza una joya más de sus tesoros inagotables, para dársela a sus semejantes. Es decir, que la sucesión de notas de la composición musical inspirada no es sino la corteza envolvente de aquellas emociones que, *en análogas circunstancias y no de otro modo*, pueden así ser transmitidas a otros, a través del espacio y del tiempo, pero que, en realidad, exigen para su debida apropiación por los oyentes, repetimos, el germen al menos de estados semejantes a los que presidieran a la creación musical... ¡Triste destino el del compositor, obligado a amasar su obra, para que sea fecunda, con pedazos de su propio corazón, al par que con el intenso esfuerzo de sus propias ideas, cumpliendo a costa de sí mismo aquel precepto de Horacio del *si vis me flere...!*

La vida nos ofrece a diario múltiples corroboraciones de esta génesis del pensamiento-emoción causado por la música. A poco que evoquemos nuestro pasado, advertiremos con sorpresa que todo momento psicológico de él está ligado con un fragmento musical, concordante o no con él en realidad, pero absolutamente identificado con él por misteriosas leyes de asociación nacidas del *hada fantasía*, hasta el punto de que tantas veces como volvamos a oir aquella música otras tantas brotarán del fondo de nuestro inconsciente los recuerdos aquellos, como si las escenas antaño vividas por nosotros tuviesen, por extraña conexión órgano-psíquica, una ligadura, un esqueleto, un fondo de cuadro en aquellas fugaces notas de la música. Dejemos a los capacitados para ahondar en este inmenso piélago de nuestro inconsciente la tarea de esclarecer las causas internas de semejante fenómeno. Nosotros lo hemos traído únicamente a cuento porque esta secreta ley es la que, en sentido inverso, preside a toda la obra musical de Wagner. En ella, en efecto, cada situación escénica, cada personaje de la obra está caracterizado por un *leitmotiv* o motivo musical típico, hasta el punto de que presentimos virtualmente la aparición de cada personaje y la índole de la escena que se avecina desde que suenan las primeras notas respectivas en la orquesta, existendo así, como es sabido, el motivo, por ejemplo, de los elementos primordiales del Cosmos: agua y fuego; el motivo de la Madre-Tierra; el de la Renunciación, el Amor, la

© Biblioteca Nacional de España

Redención y el Aniquilamiento, el del oro del Rhin, los de los dioses, los hombres, los gigantes, los enanos, las ondinas, etc., etc.

En otros términos, el coloso de Bayreuth ha realizado a la inversa, hasta en los más nimios detalles de su obra musical, la ley a que nos referimos, porque, así como en la vida asociamos inconscientemente los hechos de ella a las notas musicales oídas al azar en aquel momento, en la obra de Wagner se asocian conscientemente siempre determinados motivos musicales a cada situación de la vida escénica que con ellos se va a producir. Inútil es añadir que a la elección de semejantes motivos musicales ha presidido, además, una selección de honda técnica musical, al par que una prodigiosa intuición filosófico-artística, contribuyendo más y más a consolidar el lazo entre la frase musical y la idea por la escena representada. Así, por ejemplo, toda escena que de lejos o de cerca roce con la naturaleza, aparece basada en el divino motivo de los elementos primordiales, sin perjuicio de asociar a él, dentro del glorioso acoplamiento que permite la ciencia moderna de la armonía, todos los demás motivos relacionados con ella, y este es sin duda uno de los méritos mayores de la concepción wagneriana, porque en este entrecruce de diversos motivos parece vivirse todo el entrecruce penelópico de las opuestas ideas que a cada instante luchan en nuestra existencia.

La música, que hasta los días de Wagner fué un arte autóctono, tan hermoso como vago e indefinible por la propia amplitud de su abstracción misma, pasa a ser así, bien empleado, un arte didáctico más concreto, un arte auxiliar, por decirlo así, de la filosofía y de sus múltiples derivaciones de exposición ideológica, porque la *herida* emotiva que deja por modo indeleble en nuestro inconsciente es al par el arraigarse para siempre de una idea fundamental, de una enseñanza: aquella misma idea o enseñanza que el compositor-filósofo quiso grabar en la mente de su auditorio. ¿Qué otro contenido real tienen, por ejemplo, dentro de sus inevitables egoísmos, los llamados himnos nacionales o los aires regionales, algunos de tan remotísimo origen prehistórico como el *Gernikako-Arbola* vasco o los cantos norsos, bretones, gallegos o andaluces y la infinita variedad de fados, jotas, baladas, malagueñas, etc., etc.? El alma entera de los pueblos parece haber cristalizado en ellos para perpetuarse así a través de los siglos.

Por eso Iniciados como Pitágoras dieron tan suprema importancia a la música que, con los himnos órficos y védicos primitivos, es probable fuese el alma entera de los Misterios paganos. El bardo ambulante, las Valas, Veledas y Woluspas nórticas, el recitador griego que, al son del arpa o de la lira, cantara homérica o pindáricamente las hazañas de los dioses y los

© Biblioteca Nacional de España

héroes, el trovador medioeval, todos aquellos, en fin, que asociasen a una melodía musical una concepción mítica o poética, hicieron lo que hoy con análogo vigor ha realizado Wagner: grabar con letras de fuego en nuestros corazones y en los de nuestros sucesores mientras el mundo sea mundo, las incomprendidas enseñanzas de la leyenda y del mito, ese archivo de la ciencia tradicional, que comprende y encierra, según Platón, la Religión, la Ciencia y el Arte todo junto.

Estableciendo así el vínculo secreto que en todo momento puede unir una idea o un sentimiento con determinada composición musical, el corolario es sencillo: la música, como todos nuestros medios científicos o artísticos de expresión, es un arma de dos filos, y si una música canallesca, de la que tanto abunda hoy por desgracia, puede ser un instrumento más de depravación en oídos pecadores, una música transcendental como la de Wagner o sus precursores, cuya verdadera filiación nos llevaría muy lejos, constituye el medio más prodigioso que puede idearse para estereotipar las más altas enseñanzas en prosa o verso, y si estas enseñanzas son, por ejemplo, las de la Filosofía tradicional de las edades, por otro nombre Ocultismo, la manera musical de presentarlas asociadas integralmente a las infinitas seducciones de la escena constituye una verdadera Magia, paralela, cuando no idéntica, a la que se nos dice fué empleada durante la representación de los Misterios desde hace cientos de siglos.

No se trata aquí de ponderar una vez más los méritos técnicos y emotivos de la música wagneriana, sobrado conocidos ya por los verdaderos *elegidos* musicales, clase que aumenta cada día, ni tampoco de demostrar la transcendencia del vínculo que ligar puede en una síntesis suprema a esa trilogía de la Idea, el Sentimiento y la Armonía, sino de evidenciar, por el análisis mismo de los argumentos de las obras de Wagner, y muy especialmente la de *El Anillo del Nibelungo*, o sea su Tetralogía, cuán oculta raigambre filosófica se encierra en ellas. Si logramos esto, quedará plenamente justificado el título de este trabajo, que quiere ver en la epopeya musical, impropiamente llamada «Drama lírico», que con tanta solemnidad se representa anualmente en los «Festivales de Wagner», el comienzo de una posible resurrección nada menos que de los Misterios antiguos.

Perdone el lector si a la magnitud de la empresa no corresponde ni con mucho la insuficiencia del que, por imperativo categórico de un deber de investigador, se ve constreñido a intentarla. En los mitos de las obras de Wagner, en efecto, se hallan compendiados los más valiosos tesoros de la Filosofía tradicional, con toda la profundidad de concepto que ella tiene y que no ha sido debidamente comprendida hasta el día.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO II

LA MAGIA Y LOS MISTERIOS INICIÁTICOS

¿Qué pudieron ser los *Misterios Antiguos?*—Sus enseñanzas nocturnas.—Doctrina del Evangelio.—Las *orgías* pitagóricas y los hechos maravillosos.—Lenormant y los Misterios de la Magia caldea.—Cómo el hombre crea, a imagen de la Divinidad que late en él.—Doctrinas de Jámblico, de Apolonio, de Bautista Porta y otros.—Cómo murieron Numa, Sócrates y Juliano.—Plinio y los Druidas.—Enseñanzas de Herodoto y de Blavatsky.—Cómo y por qué la Religión Primitiva se hizo secreta.—Gnósticos y filaleteos de todos tiempos.—Los bardos.—El luminario iniciático de Grecia y Roma.—Glorias perdidas del medioevo.—El Drama teológico y sus Autos Sacramentales.—Tiempos modernos.—Intuiciones de Gluck y de Weber.

Misterio, según la tradición y la etimología, es «toda cosa arcana, o más bien, sacra, que no puede ser entregada a todos, porque seguramente la profanarían». Designaron los pueblos antiguos con este nombre a las Orgías sagradas de Samotracia y de los Cabires, de los que se ocuparon Pausanias en su *Boeoticis* y Apolonio en sus *Interpres*. Había Misterios mayores y menores. Los menores se daban en Eleusis cada cinco años y de ellos han tratado los cristianos Eusebio y Clemente de Alejandría (1). Los había también en varios otros países, hasta el punto de que no hubo pueblo protohistórico que no los tuviese. *El Mysterium* latino, es el griego *teletai*, o perfección en sabiduría y conducta, y esta palabra viene a su vez, de *teleu-*

---

(1) «*Hunc dico Liberum cum Semele natum, non eum, quem nostri majores augustae, santeque Liberum cum Cerere, et Libera consecraverunt, quod quale fit, ex mysteriis intelligi potest*, dice de ellos Cicerón en el libro II *De Naturae*, capítulo 24, y en el libro II, cap. 14, *De legibus*, añade: «*Quid ergo aget Iacchus, Eumolpidaeque vestri et augusta illa mysteria, si quidem sacra nocturna tollimus?*» y más adelante añade «*Nam mihi cum multa eximia, divinaque videntur Athenae tuae peperisse, atque in vitam hominum attulisse, tum nihil melius mysteris, quibus ex agresti, immanique vita exculti ad humanitatem, et mitigati sumus.*»

© Biblioteca Nacional de España

teia o muerte, sin duda porque la muerte es la suprema y más misteriosa síntesis de la vida y porque nuestra vida física de bestias más o menos sentimentales y razonadoras, sólo es un camino hacia la inefable verdad de la muerte, en la que, como en las ceremonias de los Misterios, acaba, al fin, la mentira de la vida común. Las reglas de los dichos Misterios eran guardadas generalmente en secreto para los profanos, con el piadoso fin de que ellos, por carecer del debido freno para sus pasiones, no aumentasen los estragos de éstas con los conocimientos superiores logrados en la iniciación que con los mismos se recibía, a la manera como ciertos secretos, el del sexo entre ellos, no se da a los impúberes, para no abrirlos antes de tiempo los ojos, hasta que la evolutiva realidad de la vida se los abra cuando ya hayan desarrollado convenientemente la razón, contrapeso natural contra los infinitos riesgos que del sexo provienen.

Las más sublimes escenas de los Misterios tenían lugar de noche siempre. La vida del espíritu interno es la muerte de la naturaleza exterior; y la noche del mundo físico denota el día en el espiritual. Dionysus, el sol de la noche, fué por eso adorado con preferencia a Helios, el sol del día, porque como ha dicho Castelar hablando de «la Muerte y los muertos», un día eterno en la Naturaleza, como un día eterno en el hombre, nos aislarían, el primero de la Creación, y el segundo del Creador. En los Misterios se simbolizaba la condición preexistente del espíritu (νομς) y del alma (θυμοειδὲς); la caída de ésta en la vida terrena y en el Hades (la Hela escandinava; la región de Persefona o mundo sublunar), las miserias de esta vida, la purificación del alma y su restitución a la divina bienaventuranza, o sea su reunión con el espíritu... Platón denomina *epopteia*, o visión personal, a la contemplación perfecta de las cosas que por intuición aprendemos en la Iniciación de los Misterios, que son ya verdades e ideas absolutas.

«A vosotros—dice Jesús a sus discípulos en el capítulo XIII, v. 11 y 13 de San Mateo—se os ha sido concedido el privilegio de los Misterios del Reino de Dios; pero a ellos—al vulgo de los *poloi* de Platón—no les es permitido. Por eso les hablo por medio de parábolas, para que viendo, no vean, y oyendo, no oigan.» Una obra entera y muy hermosa ha escrito la señora Annie Besant acerca de «El cristianismo esotérico y sus misterios menores», donde el lector podrá convencerse de la existencia de las representaciones semiteatrales, llamadas Misterios entre cristianos, como entre paganos, y ver numerosos detalles acerca de las iniciaciones cristianas en los primeros siglos de nuestra era.

Los buenos léxicos latinos suelen traer indicaciones valiosas acerca de los Misterios menores del paganismo, en los que el *Mysta* o *Mystes* pre-

© Biblioteca Nacional de España

sidía las sagradas orgías nocturnas del culto *mixtagógico*, donde, sin apartarse de la ley natural, pues que nada hay de sobrenatural en el Universo sino simplemente de desconocido u *oculto*, se realizaban pasmosas operaciones mágicas a las que denominó *milagros* el vulgo.

Los *Miraculum* (1) o sean prodigios, no eran en modo alguno lo que los cristianos han llamado tales milagros, o sean supuestas suspensiones de leyes naturales inmutables, sino *el itinerario menor* (*el minusque iterum* del libro 25, cap. VIII de Livio). La envolvente externa o cáscara de las sublimes enseñanzas en los Misterios comunicadas. Por eso dice Hargrave Jennins en su obra *Los Rosacruces y sus Misterios*, que «las clásicas prácticas iniciáticas de los Misterios gentiles y sus múltiples enseñanzas, pueden ser todas reconciliadas entre sí y con las hebreas y cristianas y armonizadas en un solo tronco sintético: *la Magia Eterna.*»

Tiempos vendrán—y acaso no estén ellos muy lejanos—en que sobre la base de la obra musical moderna, que comenzó con Bach, Haydn y Haendel y culminó con Mozart, Beethoven y Wagner, se restauren los sepultados Misterios iniciáticos de la Antigüedad, con el nuevo lenguaje universal de la música y el viejo lenguaje del símbolo, en medio de gigantescas representaciones dramáticas, de las que son un divino anticipo esas cuatro piedras miliarias de *Tristán e Iseo*, *El Anillo del Nibelungo*, *Los Maestros Cantores* y *Parsifal*, piedras sacadas de la gran cantera iniciática que fuera cegada en el Oriente mediterráneo por la barbarie militar de Alejandro; en el Occidente, por la de César, y en América, por la de Cortés y de Pizarro; pero cuyo fuego arde secreto todavía en espera de que pueblos más cultos que los nuestros le reanimen.

La existencia de la moneda falsa dice H. P. Blavatsky, presupone la de la legítima, y las degradaciones punibles que se conocen con el nombre de magia, hoy suponen también la existencia de la Magia como ciencia pura y excelsa por antonomasia. Esta magia, superior conocimiento de las leyes naturales, rodeó siempre a las representaciones de los Misterios paganos y varias veces hemos citado en obras anteriores las palabras de Francisco Lenormant, quien en el prefacio de su clásica obra *La magie chez les*

---

(1) *Miraculum, miraculi* en singular. *Miraculae* en plural, que no ha de confundirse con la *Miracula: ae* de la mala magia «la meretriz de deforme faz»; el monstruo pavoroso, de que hablan también los léxicos latinos: la *Bestia Bramadora*, en fin, de los Libros de Caballería. Todo prodigio producido sin espiritualidad o con intención egoísta, es mala Magia, separada de la buena, como dice Blavatsky, sólo por un simple mal pensamiento de injusticia o de egoísmo.

© Biblioteca Nacional de España

Caldéens, et les origines accadiennes, dice: la historia de ciertas supersticiones constituye uno de los más extraños capítulos y al par de los más importantes del espíritu humano en sus desenvolvimientos. Por extravagantes que hayan podido ser los ensueños de la magia y de la astrología, por lejanas que encontremos hoy, gracias a nuestro progreso científico las ideas que las inspiraron, ellas han ejercido sobre los hombres, durante dilatados siglos y hasta una época harto próxima a nosotros, una influencia demasiado seria y decisiva para ser menospreciada por quien se dedique a escrutar las faces de los anales intelectuales de la Humanidad. Las épocas antiguas más excelsas han prestado asenso a sus prodigios. El imperio de las ciencias ocultas, herencia de la superstición pagana, sobreviviendo al triunfo del Cristianismo, se muestra todopoderoso en la Edad Media, hasta que la ciencia moderna ha logrado disipar los errores. Una aberración que se ha enseñoreado durante tanto tiempo de todos los espíritus, hasta de los más nobles y perspicaces; de la cual no se ha librado ni la propia filosofía en ciertas épocas, tales como la de los neoplatónicos alejandrinos, quienes las dieron puesto de honor en sus especulaciones, no deberá jamás ser excluída con desprecio del cuadro general de las ideas y de sus evoluciones: «La Magia que conocemos no es sino la combinación de la antigua religión turania con el mazdeísmo, sobre quien ha ejercido una influencia considerable, y por eso la Media fué siempre turania de alma y de costumbres.» «La Magia, en fin, dice Plinio, es uno de los asuntos en que conviene fijar bien los conceptos.» A título de la más engañosa de las artes, ha gozado del mayor crédito entre todos los pueblos y durante todos los tiempos, no es de extrañar, pues, el supremo influjo por ella adquirida, toda vez que ha compendiado en sí las tres artes supremas o más poderosas sobre el espíritu humano. Nacida de la Medicina—de la Matemática, diríamos nosotros—es indudable que, bajo el pretexto de cuidarse de nuestra salud, ha ido deslizando algo así como otra medicina más santa y profunda. En segundo lugar, a las más seductoras promesas ha unido el resorte de la religión, problema acerca del cual el género humano ha andado siempre a ciegas. Para colmo, la magia se ha incorporado el arte astrológico, y es indudable que todo hombre está ansioso por conocer su futuro y sospecha que tales conocimientos pueden deducirse con la más rigurosa exactitud de los cielos mismos. Así, encadenando los espíritus por dicho triple lazo, la magia se ha engrandecido hasta el punto de que aun hoy día prevalece sobre un gran número de pueblos y manda en Oriente hasta a los reyes de los reyes: *ut et in Oriente regibus imperet.*» (Plinio, *Historia Nat.*, cap. XXX, págs. 1 y 4 del

© Biblioteca Nacional de España

tomo II; pág. 322 de la traducción de Littré.) Y en el libro IV, cap. XXII al XXIV, pondera Plinio a la Magia en su profundo y sugestivo alcance científico y moral», ya que «hombres como Pitágoras, Platón, Empédocles, Demócrito y cien otros lo hubieron de abandonar todo por ella, hasta lo más querido, cruzando los mares y tierras más lejanos para iniciarse en ella, y siendo, por causa de ella, en todas partes desterrados y perseguidos.»

Hacemos estas citas, que podrán considerarse poco pertinentes quizá, para demostrar que la Magia, en grado superior a nuestras artes actuales nacidas de nuestra, ciencia podía contribuir con sus extraños cuanto naturales prodigios a operar el encanto, la total absorción hipnótica de todos los sentidos, durante la representación del Misterio, dejando así libres y sublimadas las facultades superiores del hombre, cual hoy, como siempre sucede con todas las sugestiones de los narcóticos, la escena o la palabra elocuente y, en general, de todo cuanto pueda adormecer a nuestro ser inferior, despertando *al ángel* que duerme en nuestro Inconsciente.

«Como Dios crea, dice sabiamente «Isis sin Velo», de Blavatsky, así crea el hombre, empleando, al efecto, una intensidad volitiva suficiente. Las formas creadas por la imaginación pasan a ser subjetivas y se llaman alucinaciones, aunque para su creador son tan reales como para cualquiera lo son los objetos visibles. Concentrando más intensa e inteligentemente la voluntad, las formas se concentran también hasta llegar a hacerse objetivas y visibles. El hombre que así ha aprendido el secreto de los secretos, es un Mágico (*Isis*, I, 123). El materialista no puede objetar nada a esto, pues que considera el pensamiento como materia. Concediéndoselo, el ingenioso mecanismo imaginado por el inventor, las escenas fantásticas nacidas en el cerebro del poeta, la brillante obra pintada por la imaginación de un artista, la incomparable estatua cincelada en el éter por el escultor, los palacios y castillos construídos en el aire por el arquitecto, todo ello, aunque subjetivo e invisible, debe existir, porque a ellos los constituye materia formada y moldeada (1). ¿Quién podrá decir, pues, que no existan hombres de voluntad tan incontrastable que no puedan arrastrar estos vagos dibujos de la imaginación al mundo visible, envolviéndose en la dura cáscara de la substancia grosera para hacerlos tangibles? Semejante hombre es un mágico sin disputa.

«Apolonio y Jámblico sostienen que «no del conocimiento de las cosas *exteriores*, sino de la perfección del alma *interna*, enseñada en los Misterios, depende el imperio del hombre que aspira a ser más que los demás

(1) Materia astral, verdaderamente.

© Biblioteca Nacional de España

hombres» (1). Así llegaron ellos, gracias a los Misterios, hasta un conocimiento de su propia alma semejante al que de ella poseen los dioses. De los poderes mágicos conseguidos por este modo hacían un uso altruísta con toda la sabiduría alcanzada por el estudio esotérico de la ciencia hermética heredada de sus antepasados. Un proverbio persa dice: «Cuanto más obscuro está el cielo tanto más brillan las estrellas». Así en el negro firmamento de la Edad Media empezaron a aparecer los misteriosos Hermanos de la Rosa-Cruz que tenían, como los templarios, sus Misterios iniciáticos. No formaban asociaciones ni construían colegios; perseguidos en todas partes como bestias salvajes, cuando caían en manos de la Iglesia eran quemados sin escrúpulo. Muchos de estos místicos, por seguir lo que enseñaban algunos manuscritos conservados secretamente de generación en generación, realizaron descubrimientos importantes que aún en nuestros días de ciencias exactas no serían despreciados. Rogerio Bacon pertenecía de derecho sino de hecho a dicha Fraternidad que comprende a cuantos estudian las ciencias ocultas aprendidas en los Misterios. En la historia legendaria de este fraile, como en la antigua comedia de Robert Green, se dice que habiendo sido llevado ante el rey se le pidió «que mostrase algo de su mágica ciencia». Bacon agitó su mano, e inmediatamente «se oyó una música tan admirable que no había jamás oído otra igual ninguno de los presentes». Agitó de nuevo su mano, y «súbitamente se difundió un tan exquisito perfume como si todos los más ricos y delicados del mundo hubiesen sido preparados por el arte más supremo»... Comentando lo anterior, observa T. Wrigtt en sus «Narraciones de Brujería y Magia», que tales hechos eran el probable resultado de un conocimiento superior de las ciencias naturales, puestas todas a contribución en los ritos de los Misterios como siempre han sostenido los herméticos, magos, astrólogos y alquimistas, y no es culpa suya el que las masas ignorantes hayan atribuído todos estos fenómenos a la influencia de un discutible diablo. En presencia de las horribles torturas con que la Inquisición castigaba a todos aquellos de quienes sospechaba que se dedicaban a la magia negra o a la blanca, no es extraño que estos filósofos no hiciesen gala de sus poderes ni diesen a conocer siquiera que los poseían ni celebrasen ya Misterios. Por el contrario, sus propios escritos prueban que para ellos la magia «no es más que la aplicación de las causas naturales activas a las cosas pasivas o sujetos, por medio de las cuales se producen efectos terriblemente sorprendentes, pero, sin embargo, naturales.»

(1) Bulwer-Lytton. «Zanoni».

© Biblioteca Nacional de España

«Bautista Porta en su *Magia Natural*, cataloga las fórmulas para producir efectos extraordinarios por el empleo de los poderes ocultos de la Naturaleza. Aunque los «mágicos» creían con tanta fe, como los modernos espiritistas, en un mundo de espíritus invisibles, ninguno de ellos pretendía producir sus efectos por medio de su dirección o con sólo su ayuda, porque tales prácticas, son genuinas de la Magia negra. Sabían demasiado bien cuán difícil es retener a las criaturas elementarias una vez que *se les ha abierto la puerta*. La magia de los antiguos caldeos, como la magia incipiente de nuestra ciencia moderna, era un profundo conocimiento de los poderes de los elementos. Unicamente cuando el adepto deseaba el auxilio *divino* en asuntos espirituales o terrenales, era cuando debía comunicar directamente por medio de ritos religiosos con las puras esencias espirituales. Todos estos espíritus que permanecen invisibles y que comunican con los mortales, despertando sus sentidos internos como en la clarividencia, clariaudiencia, inspiración y éxtasis podían ser evocados por ellos sólo *subjetivamente*, y como una consecuencia de la pureza de su vida y de la plegaria. Los hombres que poseen tales conocimientos y ejercitan estos poderes pacientemente, trabajan por algo superior a la vanagloria de una fama pasajera. Sin buscarla, logran la inmortalidad, esa inmortalidad que alcanzan siempre aquellos que trabajan para el bien de una raza, olvidándose de sí mismos. Iluminados por la luz de la verdad eterna, estos ricos-pobres alquimistas fijaban su atención en las cosas que permanecen más allá de la visión común, reconociendo sólo como inescrutable la Causa Primera sin encontrar ninguna otra cuestión como insoluble. Atreverse, saber, querer y *guardar silencio*, era su regla constante; el ser caritativo, no conocer el egoísmo y carecer de ambición, eran en ellos espontáneos impulsos. Desdeñando los provechos del comercio mezquino, las riquezas, el lujo, la pompa y el poder mundano, su aspiración era la ciencia como la más satisfactoria de todas las adquisiciones. Consideraban a la pobreza, al hambre, al trabajo y a los malos tratos de los hombres como cosas sin importancia ante el logro de sus ideales. Ellos que podían haber dormido en regios lechos consentían en morir junto a los caminos y en los hospitales antes que envilecer sus almas satisfaciendo la profana avaricia de todos aquellos que intentaban triunfar de sus votos sagrados. Las vidas de Paracelso, Cornelio Agrippa y Philaletes son demasiado bien conocidas para que repitamos la antigua y triste historia (1). (Isis, I, 131.)

---

(1) Los indiscutibles encantos de la llamada *vida bohemia* (tomada en la

© Biblioteca Nacional de España

«Juliano—dice Blavatsky—murió por la misma causa que Sócrates. Ambos divulgaron, uno consciente y otro inconscientemente (pues el sabio griego no era iniciado) (1), el sistema heliocéntrico que formaba parte del misterio solar que se enseñaba durante la Iniciación. En este misterio no se velaba precisamente el verdadero sistema solar, sino lo que se refería a la constitución del Sol. Sócrates fué condenado a muerte por jueces terrenos y mundanos; Juliano murió violentamente, porque la mano que hasta entonces le había protegido le retiró su protección, dejándole entregado a su destino kármico. Para el estudiante de Ocultismo hay una muy sugestiva diferencia entre los dos géneros de muerte. Otro memorable ejemplo de la inconsciente divulgación de secretos relativos a los misterios nos ofrece el poeta Ovidio, que, como Sócrates, tampoco estaba iniciado. El emperador Augusto, que sí lo era, le conmutó misericordiosamente la pena de muerte por la de destierro a Tomos, en el Ponto Euxino. Esta repentina mudanza del hasta entonces ilimitado favor imperial, ha servido de tema a la especulación de los eruditos no iniciados en los Misterios, quienes citan pasajes del propio Ovidio para insinuar que el poeta se enteraría involuntariamente de alguna grave y odiosa inmoralidad del Emperador. Sin embargo, ignoran que la revelación a los profanos, de cualquier parte de los Misterios, trae aparejada la pena de muerte, y en vez de estimar en su verdadero valor el misericordioso acto de Augusto, se han aprovechado de él para desfigurar su carácter moral. Las palabras del poeta no constituyen prueba, pues no era iniciado y no se le podía explicar cuál era su culpa. Hay ejemplos comparativamente modernos de poetas que en sus versos revelaron parte del conocimiento oculto, de modo que los mismos iniciados les supusieron compañeros suyos, y les hablaron del asunto revelado. Esto

---

altísima significación de la leyenda del Judío Errante, no en el degradado y vicioso en que se ha tomado por los poetas decadentes), tienen una inmensa y oculta relación con este punto. Encerrado el hombre en triste cárcel de barro, como enseña Platón, y con ella encadenado a un corto radio terrestre, el espíritu humano nunca es más libre relativamente que cuando viaja y «recorre mundo». Aunque la vida sedentaria, oculta y retirada de los hombres es un gran auxiliar de la Magia, esta vida suele tener un espléndido prólogo en los viajes *de gran radio* que de ordinario preceden como vemos en H. P. Blavatsky, y, en general, en todos los grandes hombres, vecinos ya a los Portales de la Iniciación.

(1) Para nosotros hay dos Sócrates. El uno, el personaje histórico que bebió la cicuta, y el otro, el simbólico, con el que los *Diálogos* de Platón y en cuya cabeza ponía siempre las enseñanzas de su propio Maestro, al que aludía, por tanto, de aquel velado modo.

© Biblioteca Nacional de España

demuestra que la sensibilidad poética se transporta más allá de los límites de los sentidos ordinarios, hasta ver lo impreso en la luz astral. En *La Luz de Asia* hay dos pasajes cuya lectura sugeriría a cualquier iniciado de primer grado la presunción de que Edwin Arnold, autor de dicha obra, estaba iniciado en los misterios himaláyicos y, sin embargo, no era así (1).

Como Wotan hacía brotar el fuego sagrado mágico al velar entre encantos y misterios el divino cuerpo de la walkyria Brunhilda, así los sacerdotes hebreos hacían brotar también el fuego sagrado en los Misterios que celebraban en el templo. Curiosísimo es, a este tenor, el pasaje del capítulo I, libro II, de los Macabeos, que transcribimos en el capítulo IV del tomo II de esta Biblioteca (*De Gentes del otro Mundo*).

Los druídas, sacerdotes de los celtas, practicaban, al decir de Plinio, la Magia y los Misterios en sus profundas criptas, según comprueban también César y Pomponio Mela. Los de las Galias, como los de España, en cien cuevas prehistóricas, cuyo verdadero objetivo y cuyas pictografías que recuerdan a las de los códices mayas, son hoy la desesperación de los arqueólogos, enseñaban los secretos del Universo, el armonioso progreso de los cuerpos celestes, según la doctrina heliocéntrica de los Misterios, que se mantenía secreta para el vulgo; la formación de la Tierra, al tenor de enseñanzas que no desdeñaría hoy nuestra ciencia geológica y, sobre todo, lo que vale aún mucho más, la inmortalidad del alma y la séptuple constitución del hombre, rigiendo a su cuerpo físico; único visible, en la

---

(1) Además de las citadas obras de Blavatsky, «Isis» y «La Doctrina Secreta», y de la de A. Besant, «El Cristianismo Esotérico y los Misterios Menores», existe en Occidente una bibliografía, si no muy abundante, al menos escogida, acerca de estas obscuras materias. Las principales obras que puede consultar el lector que no se satisfaga con los presentes apuntes, son las siguientes: *Diálogos de Platón*, traducción de B. Jowett, profesor de Oxford (aunque estrecha y cretina); Alejandro Wilder, *Neoplatonismo y Alquimia;* M. J. Matter, profesor de Estrasburgo, *Historia crítica del Gnosticismo;* Estanislao Julién, *Viaje de los peregrinos budhistas, Memorias de la Sociedad de Anticuarios de Francia*, en especial los artículos de Müster; Diógenes Laertio, *Vida de Demócrito;* Glauvil, *Sadducismus Triumphatus;* Creuzer, *Introducción a los Misterios báquicos y eleusinos;* Hargrawe Jemings, *Falicismo;* Cory, *Fragmentos antiguos;* San Clemente de Alejandría, *Stromateis;* Alyer, *Cábala;* Piazzi Smith, *Origen de las Medidas;* Eliphas Lévi, *Dogma y Ritual de la Alta Magia* e *Historia de la Magia;* Ragon, *Ortodoxia Masónica, Masonería Oculta y Fastos Iniciáticos;* R. H. Mackenzie, *Real Enciclopedia Masónica;* el Arzobispo Laurente, *El Libro de Enoch;* obras de Kircher y de Cornelio Agrippa; Arnaldo de Vilanova, *Glosario filosófico;* Raimundo Lull, *Ab Angelis Opus Divinum de Quinta Essentia;*

© Biblioteca Nacional de España

más perfecta concepción psicológica, que aún hoy ignoran nuestros sabios. Los iniciados druídas, coronados de roble, se reunían a la luz de la luna para celebrar sus misterios mayores, principalmente en el plenilunio—Pascua—de primavera, cuando todo se dispone mágicamente a renacer sobre la Tierra. Ellos, en fin, por vías oraculares que nos son desconocidas, pero que no lo fueran al propio Terah, padre de Abraham, con su Terafin, ni a los magos, celebradores de Misterios por todo el mundo de entonces, conocían, según repetidos autores, la manera de ponerse al habla con los seres astrales que pueblan la faz de la *reina de la noche.*

Imposible hablar de los Misterios, sin copiar a Blavatsky, quien en varias secciones del tercer tomo de *La Doctrina Secreta* nos informa extensamente acerca de ellos. Para Blavatsky, aunque la aparición de estas instituciones es objeto de tradición histórica respecto de las naciones antiguas, su origen debe remontarse a los tiempos en que comenzara la decadencia atlante, cuando ya resultaba peligroso comunicar a los perversos los secretos de la Naturaleza. La antigüedad de ellos puede colegirse de la del propio culto de Hércules en los Misterios de Egipto, porque, según Herodoto, «no era griego este dios Hércules, como afirmaban los sacerdotes saitas, sino uno de los doce dioses mayores, procedentes de los ocho dioses primitivos, unos diecisiete mil años antes de Amasis.», pues era el *Bala-râma* o *Bala-deva* de los arios (el hijo de la Wala escandinava), que aparece ora como Wotan, ora como Sigfredo, en la Tetralogía de Wagner. Un pasaje del Mahabharata está dedicado a la historia de Hércules, y Diodoro Sículo nos enseña que nació en la India,

---

Arias Montano en todas sus obras, especialmente en su *Opus Magnum;* Francisco Arnufi, *Opus de Lapide, Tabla esmeraldina* y *Transmutación de los metales;* Fabre d'Olivet, en sus numerosas obras; Juan Meursius, *Denarius Pythagoricus;* Taylor, *Misterios eleusinos y báquicos;* Amadeo Fleury, *Analogías entre San Pablo y Séneca; Pneumatología,* obra de ortodoxia católica, por el Marqués De Mirville; Lampridio, *Adriano; Vida de Apolonio de Tyana,* por Filostrato; King, *Los gnósticos y sus supervivencias;* Ralston Skinner, *Simbolismo;* el cristiano autor Seldeno, en su *Paganismo y Judaísmo;* el Dr. Carpenter, en su estudio sobre *El Libro de los Muertos,* egipcio; Maimónides, *Tratado de la Idolatría;* Kenealy, *El Libro de Dios;* Rossi, *Roma subterránea;* Sinnett, *El Buddhismo esotérico;* las diversas versiones y comentarios del *Talmud* y demás libros religiosos; Bentley, *Astronomía inda;* Francisco Galton, *Facultades humanas,* etc., etc.

Pero a todas estas obras es preferible, para los Misterios, la lectura directa de los clásicos griegos y latinos, cuando, iniciado ya el lector en las ideas gnósticas, teosóficas y ocultistas, sabe leer ya *entre líneas* en dichos clásicos antiguos.

© Biblioteca Nacional de España

y lo mismo que en Grecia se le representa con piel de león y clava. Krishna y Baladeva son señores de la raza *kûla* de Herí, y de aquí *Heri-kul-es* o, por contracción, *Hércules*. Sabido es, por otra parte, que *la infancia de Hércules* era uno de los pasajes más curiosos de las escenas o representaciones de los Misterios.

«En la *edad de oro* atlante, no hubo Misterios, porque «*Los hombres no habían producido aún el mal en aquellos días de felicidad y de pureza, pues su naturaleza más bien era divina que humana*», según enseñan sabiamente todas las religiones. Pero, al multiplicarse rápidamente el género humano, se multiplicaron también las idiosincrasias de cuerpo y mente con todo su cortejo de debilidades. En las mentes menos sanas y cultivadas arraigaron exageraciones naturalistas y sus consiguientes supersticiones. Nació el egoísmo al nacer pasiones y deseos hasta entonces desconocidos—cual acontece asimismo en la pubertad del hombre—, merced a lo cual la Humanidad abusó de su poder y conocimiento tan a menudo, que, al fin, fué preciso limitar el número de los *conocedores*. Así empezó la *Iniciación* y así empezaron los *Misterios*, ocultándose sus enseñanzas en cada país bajo el *Velo* de las diversas religiones que fueron naciendo sucesivamente. «La necesidad de encubrir la verdad para resguardarlas de posibles profanaciones, se dejó sentir más y más, y así, el velo, tenue al principio, fué haciéndose cada vez más tupido, hasta que, por fin, se convirtió en Misterio. Estableciéronse éstos en todos los pueblos, permitiéndose que en las mentes profanas arraigasen creencias exotéricas, inofensivos *mitos*, cual rosados cuentos de niños, con su caterva de dioses secundarios, hasta que, ya en la *quinta raza*, o aria, algunos sacerdotes poco escrupulosos se prevalieron de su saber en su egoísta provecho. Desde entonces, las sencillas creencias de las gentes fueron objeto de tiranía y explotación religiosa. Desde aquel día, para salvar de contagio a las verdades primitivas, ellas fueron reservadas en absoluto a los Iniciados y tomaron carta de naturaleza *Los Misterios* y su ceremonial. «*Dividamos para dominar*», habían dicho aquellos astutos perversos. «*Unámonos para resistir*», respondieron los Iniciados en los cuatro puntos cardinales del globo» (1).

Los Misterios, como institución sagrada, fueron anteriores a los jeroglíficos, que de ellos emanaron como escritura hierática y oculta. Constituyeron la primitiva filosofía, que ha servido de piedra angular a la moderna, y, como tal, aunque no parecían enseñar ciencia alguna concreta, ni

(1) *Doctrina Secreta*, t. III, sec. 28, pág. 224 de la edic. española.

© Biblioteca Nacional de España

dogmas, ritos ni disciplinas, eran, por un lado, ciencia de ciencias o *polididdctica*, y, por otro, la Religión natural por antonomasia, sin velos ni exoterismos. Los nobles preceptos que enseñaron los Iniciados de las primitivas razas se propagaron por la India, Egipto, Caldea, China, Grecia, los países occidentales y América. Todo cuanto hay de noble y puro en la naturaleza humana, todas sus facultades y aspiraciones divinas, fué fomentado, y su código de ética, basado en el altruísmo, ha llegado a ser universal, como proclamación de la Fraternidad humana, único dogma, en verdad, digno de ser tenido por tal desde Confucio, Buddha y Jesús hasta la Revolución francesa, con lo cual, como Platón dice en el *Phedro*, poniéndolo en boca de Sócrates: *el hombre iniciado está seguro de ir en compañía de los dioses.*

Después de ocuparse la eximia autora de «las pruebas del Sol-Iniciado» y de otros infinitos vestigios de Misterios, que por su extensión no podemos tratar aquí, se ocupa de las postrimerías de los mismos en el mundo hasta su desaparición en Oriente por la barbarie militar de Alejandro, y en Occidente, por la de César. Sobre este último punto, el gran Ragón nos enseña que Alexis, la Tebas de los Celtas, la ciudad de la Côte-d'Or, junto a St. Reine, fué la tumba de la iniciación druídica y de la libertad de las Galias. Su colegio sacerdotal entero fué degollado por las hordas de César y arrasada la ciudad. Igual suerte cupo a Bibractis, la émula de Menfis, Atenas y Roma, la ciudad que fué alma de las primitivas naciones de Europa, cuyo colegio druída contaba con 40.000 alumnos de Filosofía, Literatura, Gramática, Jurisprudencia, Medicina, Astrología, Arquitectura y Ciencias Ocultas; cuyo anfiteatro, circuído de colosales estatuas, era capaz para cien mil espectadores. Había también su Capitolio y los templos de Jano, Plutón, Proserpina, Júpiter, Apolo, Minerva, Cibeles, Venus y Anubis, con sus augustos e incomprendidos simbolismos. Sus murallas ciclópeas como las de Arlés y Tarragona, y, en fin, sus bibliotecas, con libros tan preciosos como aquellos de Numa que se guardaban en el Capitolio en sagrado depósito, en urna de pórfido, para acudir a ellos en los momentos de calamidades y peligros públicos, libros sibilinos que el Senado hizo, al fin, quemar, «porque guardaban los secretos de la religión establecida...», ni más ni menos que luego y siempre se realizase sucesivamente por César, por los cristianos y por los árabes con la Biblioteca de Alejandría, y con todo libro ocultista o rebelde, por la *Inquisición*, pública o solapada, de todos los países, después de dar muerte o perseguir sin tregua a los gnósticos o *filaleteos* de todos los tiempos.

*
* *

© Biblioteca Nacional de España

Sepultados los Misterios arcaicos, su doctrina sobrevivió en los bardos de todos los pueblos, especie de músicos-poetas, a quienes todavía les fué lícito, bajo el doble velo de la poesía y de la música, continuar enseñando las mismas doctrinas iniciáticas envueltas en el ropaje de la ficción poética. Sus sugestivos cantos, que arrastraban tras ellos a las hipnotizadas multitudes, eran *la Verdad* de la fábula a que aludiéramos en la Introducción de esta Biblioteca, Verdad retornada entre los hombres bajo el ropaje de la Mentira y recibida con infantil aplauso por aquellos mismos que antes rechazasen la Verdad desnuda, ya que siempre fué privilegio de la divina facultad imaginativa de todos los artistas, la de poder decir doquiera, sin riesgos persecutorios, todas cuantas enseñanzas salvadoras ha rechazado eternamente en prosa nuestra Bestia pseudorrazonadora.

Al par que los bardos con sus cantos, siguieron sobreviviendo otros simbolismos iniciáticos, tales como las danzas sagradas, mímicas o coreadas, de las que tantas huellas quedan aun hoy entre los pueblos salvajes, danzas como las de vascos y cántabros prerromanos; romances pantomímicos y gestas o cantos heroicos fragmentarios, con los que más tarde compusieron sublimes epopeyas sintéticas, rápsodas ilustres del tipo de Vyasa o de Homero, rápsodas colectivos y anónimos como los de nuestro Romancero, con sus Arjunas, sus Aquiles y sus *Cides*. Aquellas fiestas, en efecto, cual las de las *bacantes* romanas, fueron siempre verdaderas *fiestas de locos*, según las llamase—en su grosera ceguedad para todo su secreto simbolismo, por muy degradado que él ya estuviese—el Concilio toledano del año 633. Poco a poco, y aprovechando los restos del teatro greco-romano—otra institución derivada de las representaciones de los Misterios, aunque de ellos tuvieran perdida la clave—, se formaron, en nuestro país, cual en tantos otros, aquellas fiestas cortesanas y caballerescas de antes del siglo XIII, que han llamado la atención, con justicia, a historiadores como el conde de Schack (1), fiestas ya muy complejas y pomposas, con música, canto y aparato dramático, sin faltarles ni las historias dialogadas y pantomímicas de los viejos juglares, ni los cantos religiosos más profundos.

Estos cantos religiosos, a su vez, resto quizá el más preciado de los que se empleasen en los Misterios, los conservó Grecia en cantos aun no bien estudiados, tales como los *Himnos Órficos* y *Homéricos*, el *Ialemos*, el *Canto de Adonis*, el *Lino*, el *Scephos*, el *Lityertes*, el *Bornos*, los *Can-*

(1) *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*, tomo I, traducción de E. Mier.

© Biblioteca Nacional de España

tos cipricos, etc. La misma Roma ha conservado entre sus ruinas estos cantos, de donde los ha exhumado la paciente labor de los arqueólogos modernos, como Klausen, Lanz, Grotefend, Marini y Hermann. El monumento más antiguo de ellos es el *Himno de los Hermanos Arvales*, la Fraternidad iniciática del *Arba* o *Arbol sagrado*, exhumado en 1778 en la sacristía de San Pedro, de Roma, y que empieza con la célebre frase de *Enos lares juvate... Enos Marmor Juvato: ¡Triumphe, triumphe!*, sobre la que tanto habría que investigar aún (1). Semejantes cantos oscos o *vasco-italianos*, cual los de nuestra Vasconia, fueron los verdaderos antecesores de la poesía y de la dramática latinas en manos de etruscos *(heter-oscos)*, sabinos, ausonios y ligures, antes de que sus sabias tribus fueran avasalladas por las gentes de la *mala ley* a quien se llamó *umbrios*. Que tales cantos, o versos salios a los que Varrón aludiese, gozaban de una antigüedad remotísima o casi atlante, lo prueba el hecho de que Quintiliano llegó a dudar, como dice Cantú, de que los mismos sabios entendiesen su propio canto, cosa nada de extrañar por otra parte, pues que los propios bardos irlandeses paganos comenzaban siempre sus rapsodias diciendo que iban a cantar las glorias de dioses y pueblos antiquísimos en los que ya no creían, al modo de como a nosotros nos sucede con el propio paganismo y con aquellos versos sibilinos intraducibles conservados por Terencio Scauro *(De Orthographia)*, que dicen:

Cume Poinas Leucesiae Praetexere Monti
Quolibet Cunei De His Cume Tonarem (2).

(1) El enigma de estas frases es grande, pese a sus ciegos intérpretes. Sería largo de contar el por qué ellas se relacionan con *Eno, enas, enan* (salir del agua nadando, como Quetzalcoatl, Jonás, Moisés y tantos otros Cabires); con el Eneas troyano, también «salvado de las aguas» en sus infinitos naufragios, antes de poder fundar la Ciudad-Eterna y aun con *Ennoea* o *Ennoia* la «Mente purificada» de los ophitas, la Sophia gnóstica o «Espíritu-Santo» flotando sobre las aguas *astrales*. Es harto curioso el observar asimismo el que todos los redentores hayan tenido que ser relacionados en sus ocultos simbolismos con *cosas lunares o del agua*, como la *Vesica-Piscis*, signo que servía de mutuo reconocimiento a los primitivos cristianos. Para más detalles véase *De gentes del otro mundo*, capítulo último sobre *El misterio de los jinas*.

(2) En otro de los tomos de esta BIBLIOTECA, el que consagraremos a la escritura ógmica, a los códices mayas y a los numerales del Gaedil irlandés, estudiaremos más al pormenor lo relativo a rápsodas o bardos y a las primitivas doctrinas que ellos cantaban en medio de gentes paganas ya, y que, por tanto, habían ya perdido tales doctrinas atlantes de la remota época del esplendor de aquel gran continente. Allí veremos a los *Tuatha de Danand* y a los *Fir-*

© Biblioteca Nacional de España

De entre las siempre tendenciosas y sectarias enseñanzas de César Cantú sacamos, sin embargo, estas confesiones que el ultramontano historiador no ha podido menos de hacer, dentro de su ortodoxia:

«El primer fundamento de los Misterios fué el secreto, el cual se observó con tanto cuidado, que la curiosidad erudita no pudo descubrir nunca respecto de ellos sino alguna que otra ceremonia exterior. Los Misterios en honor de Demeter y Persefona—o sea del Sol y de la Luna, decimos nosotros—fueron recibidos por los eleusinos, que participaron exclusivamente de ellos, hasta que, vencidos por los atenienses, tuvieron que comunicar a éstos sus ceremonias. Posteriormente fueron los Misterios comunes a todos los pueblos de Grecia, convirtiéndose en un lazo de nacionalidad. Los hombres más principales en letras y armas deseaban ser iniciados en ellos, que siempre se conservaron limpios de contaminación, y el día después de celebrarse se reunía el Senado ateniense para examinar si se habían introducido en ellos algunos abusos. Cicerón los califica de «el mayor beneficio que Atenas había proporcionado a Roma, porque en ellos aprendía el hombre, no sólo a vivir contento, sino también a morir tranquilo, confiando en un porvenir mejor» *(De legibus*, II). En Eleusis se cantaba este himno a Orfeo: «Contempla la naturaleza divina; ilustra tu entendimiento; domina tu corazón; camina por las vías de la justicia...»

»Estas doctrinas se iban dando a medida de los grados, y nunca claramente, sino con ciertas fórmulas proverbiales y concisas que quedaban ininteligibles para los hombres de mente poco cultivada. Pausanias dice: «los sabios de Grecia encubrían sus pensamientos bajo fórmulas enigmáticas, por no exponerlos abiertamente (VIII, Arcadia 8), y que la concisión era el carácter de la enseñanza religiosa» *(Beoz* 30). San Clemente de Alejandría, en el libro V de su Stromateis, añade: «Todos los teólogos griegos y extranjeros revelan las causas de las cosas y enseñan la verdad por medio de enigmas, símbolos, alegorías, metáforas y otras figuras semejantes.» Herodoto veneraba las orgías órficas y Platón confiesa: «Yo no me atrevo

---

bolg, pueblos de los que nada sabe aún nuestra prehistoria, reproduciendo el argumento de la epopeya indostánica y la griega, con caracteres que se aproximan a los de nuestro Romancero, sin duda por tratarse de gentes gallegas, *galaicas* o *galas* que emigraron de la Atlántida, como las de nuestro país, y formando en él pueblos tan numerosos que llamaron la atención de los clásicos, como Estrabón, Diodoro Siculo, Herodoto y otros muchos. Entonces se comprenderá, cuán sabia es la afirmación de Blavatsky, de que «la Atlántida sería el primer continente histórico si se prestase más atención a las leyendas y tradiciones de los pueblos».

© Biblioteca Nacional de España

a alegar aquí la doctrina enseñada en los Misterios, dado que en el mundo estamos colocados en un puesto y que no podemos abandonarle sin permiso.» Cuando el cristianismo combatía a la idolatría, los defensores de ésta trataban de vindicarla, manifestando que las doctrinas ocultas eran distintas de las vulgares. Olimpodoro, en un comentario al Fedón, dice: «En las ceremonias sagradas se comenzaba por la lustración pública (κάθαρσεις πάνδεμοι); después venían las purificaciones más secretas (απορρητοτέραι); en seguida se pasaba a las reuniones (συνταξις); después, a las iniciaciones (μυήσεις), y, por último, a las intuiciones (επoπτείαι). Las virtudes morales y políticas correspondían a las lustraciones públicas; las virtudes purificadoras que nos apartan del mundo exterior, a las purificaciones secretas; las contemplativas, a las reuniones; las mismas virtudes dichas dirigidas a la unidad, a las iniciaciones; finalmente, la expresión pura de las ideas, a la intuición mística.»

Por todo lo expuesto, pudo muy bien decir Platón que «el objeto de los Misterios es llevar las almas a su principio, al estado primitivo, y al final, esto es, a la vida de *Io-pithar*, de quien han descendido con Baco, que es quien las conduce. De modo que el iniciado habita con los dioses, según el grado de divinidades que presiden a los iniciadores. Se reciben dos clases de iniciación: las de este mundo, que son, por decirlo así, preparatorias, y las del otro, que constituyen el complemento de las primeras. La Filosofía y la Mitología concuerdan. El que se dedica de mala gana al estudio de la primera no coge frutos, lo mismo que el que no pasa del grado vulgar de la iniciación. Cuando Sócrates dice que el alma está sumida en el lodo, quiere decir que se abandona y cede a cosas exteriores, y, por decirlo así, se hace cuerpo; y cuando dice que el alma es recibida entre los dioses, debe entenderse que vive del mismo modo y bajo las mismas leyes que los dioses mismos».

La poesía cristiana, o, por mejor decir, las dispersas inspiraciones provenientes de los restos de los Misterios del Cristianismo, produjo—dice Revilla—notable número de himnos religiosos de carácter semiépico, semirrepresentable en los últimos tiempos del Imperio romano y en toda la Edad Media. En los siglos III al V, distinguiéronse en este género Atenágoras, San Clemente de Alejandría, San Gregorio Nacianceno, Sinesio, San Ambrosio, San Gregorio el Grande, Prudencio, San Próspero, Fortunato, Orencio, Draconio, Juvenco, Clemente, Ausonio, Sedulioy, en la Edad Media San Bernardo (1031-1153), Santo Tomás (1227-1274), San Buenaventura (1221-1274) y cien otros. Los pueblos nórticos desenvolvieron más y más las leyendas religioso-iniciáticas de los Eddas o *Veddas* escan-

© Biblioteca Nacional de España

dinavos, en los que se ha inspirado Wagner, y los pueblos mediterráneos asociaron sus restos de misterios paganos y cristianos en la epopeya de la Divina Comedia, tan apta para hacer de ella un drama musical, como el propio Fausto de Goethe en nuestra época, tema épico-lírico este último, que no escapó a la perspicacia ni a los proyectos artísticos de Beethoven ni de Wagner.

El drama teológico, trasunto degenerado de la representación iniciática, ha existido en todos los pueblos. La mayor parte de los dramas indos tales como *El Anillo de Kalidasa*, pueden contarse en este género. El *Prometeo*, de Esquilo (que pudo costar la vida a su autor), es también un verdadero drama teológico. El teatro moderno nació en este género artístico, como es sabido, con los *Autos sacramentales, misterios y milagros*, cual los dramas alemanes de la monja Hrotswitha (s. IX) y la *Danza de la Muerte*, y fué llevado a maravillosa perfección, entre nosotros, por Calderón de la Barca, siguiendo la brillante senda antes trazada por Gómez Manrique, señor de Villazopeque y tío del gran Jorge Manrique, por Rodrigo de Cota, Fernando de Rojas, Juan de la Encina, Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro, Lope de Rueda, Navarro, Cervantes, Agustín de Rojas, Pedro Navarro, los hermanos Correa, el Cardenal Espinosa, Francisco de Rojas, *El Mágico prodigioso* (1) y los demás dramaturgos célebres más o menos contemporáneos del egregio autor de *La vida es sueño*.

En manos de muchos de estos autores, sin embargo, el drama religioso fué degenerando en parodias o *entremeses*, para dar origen al género

---

(1) Nuestro amigo D. Julio Milego, en su linda obrita *El Teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*, detalla la génesis religioso-dramática de nuestro teatro, apoyándose en Masdeu, Schack, Méndez de Silva, Agustín de Rojas, Luis Cabrera, Lope de Vega, Cañete, Asenjo Barbieri, P. Mariana, Cervantes y otros. Los señores Amador de los Ríos, Ticknor, Dozy, Herder, Huber, Ochoa, Fernández Espino, Janer, nos han enseñado, por otra parte, cómo todos los géneros poéticos han empezado por ser populares y legendarios—como ecos dispersos de verdades antiguas perdidas—, y cómo la lírica y la épica aparecen unidas en la antigüedad en el seno de una verdadera dramática, heredada, sin duda, de los tan repetidos Misterios, y en la que la idea religiosa transcendente, por encima del cristianismo y del paganismo vulgares, da lugar al género literario más elevado de todos, no sólo por sus enseñanzas, sino también por constituir una síntesis suprema de todos nuestros medios de expresión artística, hoy agigantada por una música que excede buenamente a toda ponderación.

Sobre las danzas puede verse también el capítulo VI, parte tercera, de *El tesoro de los lagos de Somiedo*.

© Biblioteca Nacional de España

cómico y de sainete, profana protesta en más de una ocasión contra la degradación del género religioso que antes sirviera para representar con el natural cortejo teatral de mímica, danzas, decorado, canto y música los diversos misterios cristianos, tales como la Natividad, la Epifanía, la Pasión de Nuestro Señor, la vida de la Virgen María, las de los diversos Santos, la Eucaristía, etc., en los que más de una vez asomaran la oreja los *mimos* y *atelanas* paganos que diesen gloria a los hispanolatinos Porcio Latrón, sus discípulos los dos Balbos y los dos Sénecas, Floro, Juliano y Voconio, y que no fueron desconocidos para San Isidoro, el iniciado autor de las *Etimologías*.

El *auto sacramental* es la más genuina forma de la ópera primitiva, seguida en nuestra época por Gluck, Weber y demás precursores de Wagner, porque en él hubo casi siempre música, y en su acción alegórico-fantástica alternaban en espléndidos conjuntos seres sobrenaturales superhumanos y subhumanos, hombres y personificaciones míticas de ideas abstractas, constituyendo verdaderas epopeyas representables, con las que estaban estrechamente unidas los *dramas simbólicos* y las *comedias de espectáculo y magia* y aún la propia *tragedia de Thespis*, género dramático griego así llamado en sus orígenes, por causa de las fiestas de Baco y de los himnos religiosos o *ditirambos* que se cantaban, danzando antes de sacrificar simbólicamente un macho cabrío. La iglesia, con los *autos sacramentales*, era un verdadero teatro, así como hoy un teatro cual el de Bayreuth, es un verdadero templo en el que nos iniciaríamos en más de una verdad oculta, si no fuésemos aún tan rutinarios y positivistas, y en el que, sin duda alguna habrán de iniciarse nuestros nietos, cuando la Mitología comparada vaya develando más y más las altas enseñanzas que se ocultan tras los mitos.

El elemento más vital de los *autos sacramentales*, o sea la parte religioso-legendaria, así que ellos degeneraron teatralmente con los entremeses y la comedia, pasó muy pronto a otro género literario, de menos aparato exterior, y por ello de más amplitud psicológica y gusto más exquisito: la novela, que es el teatro de los que ya «han vivido la vida», y no se dejan deslumbrar por las exterioridades escénicas. Esta tomó en el siglo XIV y aun antes la forma de *Libros de Caballería*, aspecto erudito de las leyendas pagano-cristianas, formadas, sobre elementos primitivos, en el seno de los monasterios por anónimos monjes, conocederos muchos de ellos de las tradiciones iniciáticas refugiadas en el secreto de sus cenobios. De ello, sin embargo, así como de la dirección impresa a este género de ideas tradicionales por la *Crónica de las fazañas de los filósofos* y otros

© Biblioteca Nacional de España

libros de renacimiento arábigo-oriental, no nos podemos ocupar aquí.

Por otra parte, la música de la antigüedad, albergada en los templos y en sus teatrales representaciones del drama-religioso, sintió la necesidad de tender su vuelo por campos más abiertos, al comenzar el renacimiento, y, por tanto, si, degenerando este drama religioso en los frívolos entremeses, pasó de la iglesia al teatro, enalteciéndose, sus elementos musicales escénicos pasaron a la vez que al órgano y aun antes que éste se hiciera común en los templos, desde la iglesia a las cámaras de los magnates, a los instrumentos de salón, vihuelas de punteo con preferencia y arpas al principio, sin omitir los similares de tecla del órgano predecesores del clavecín y las vihuelas de arco que, vencedoras más tarde y autónomas, crearon el cuarteto y el género de clave, dando lugar a esa casta música redentora que, alborando en Juan Sebastián Bach, ha culminado en Beethoven y en Wagner. Los elementos iniciáticos del auto religioso, dispersos de nuevo al decaer este género, volvieron a reunirse, a través de un verdadero calvario de frivolidad de divos y de cavatinas amorosas, en el drama mítico tradicional que el gran Gluck supo resucitar con todo su perfume de encantos y de leyendas.

Este nuevo horizonte es ya, como se ve, el de *los precursores musicales* de Wagner, y antes de ocuparnos de él en nuevos capítulos, necesitamos hablar de la música como nuevo elemento entre nosotros, que ya en nuestros días constituye, por su prodigioso medio de expresión, un verdadero lenguaje iniciático.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO III

LA MÚSICA, COMO LENGUAJE INICIÁTICO

El problema del lenguaje en los Misterios.—Los *cuatro portales* de la Iniciación y el lenguaje matemático de Aritmética, Geometría, Astronomía y Música.—El ayer musical y el hoy.—P. Cesari y su Historia de la Música antigua.—La Música y los escritores clásicos.—Las ocho clases de instrumentos sonoros de la China.—El *scié* de las 50 cuerdas, el Io, el ken, la sauringa, la vina o ravanastron, el djian, el ometri, etc., etc. Instrumental de egipcios, hebreos y griegos.—Los *modos* o tonos clásicos y la lira.—¿Música para Iniciados?—La fábula griega de la Armonía.—Etimologías de la palabra *música*.—Las primitivas danzas.—El poder hipnótico musical.—Medicina de las pasiones y consuelo de tristes.—Las obras de Cerone y de Llorente.—La Armonía de las Esferas.—La Magia y la fuerza del sonido.—La leyenda de Kung-tzeu.—El *leitmotiv* wagneriano, como alma de todas sus obras.—El moderno papel de la orquesta.—Las letras de los pergaminos hebreos son notas musicales.—El *devanagari* o sánscrito, lengua de los dioses.—La Magia tántrica y mántrica.—La antigua Armonía musical de la prosodia rítmica.—La complejidad de la métrica latina.—Las palabras y la musicalidad de los períodos.—Enseñanzas de la Física.—La música gráfica.—La fotomúsica.

La transmisión de los secretos iniciáticos, grandes o pequeños, a los candidatos, aparte de los elementos escénicos, por fuerza tuvo que valerse de un lenguaje. El problema del lenguaje y sus orígenes es, pues, fundamental en el estudio de los Misterios.

Pero, ¿cuál pudo ser este lenguaje? ¿Hubo acaso en los orígenes, en la cuna de la Humanidad, un lenguaje único en el que fueran dados a los primeros hombres los elementos de la Religión-Sabiduría enseñada en los Misterios?

En otros tomos de esta BIBLIOTECA veremos que así fué: que existió un lenguaje universal y sagrado en el que eran transmitidos a los discípulos los secretos de la Iniciación. Hoy mismo, entre el caos o Torre de Babel de las diferentes hablas del mundo, Max-Müller ha podido comprobar

© Biblioteca Nacional de España

que han existido un tronco ario, un tronco semita y un tronco turanio comunes, a cuyos tres troncos se pueden referir sin excepción cuantas lenguas han hablado, hablan y hablarán los hombres a lo largo de la Historia. Dando por buena, pues, la clasificación de Max-Müller, *que no lo es ni por asomo*, cual en su lugar veremos, la posibilidad de un lenguaje universal primitivo empieza a dibujarse en la ciencia del gran filósofo inglés.

Aparte de este lenguaje universal perdido, que fué probablemente simbólico y matemático, el hombre posee aún hoy mismo un lenguaje universal: el derivado de la Matemática y del número, hasta el punto de que de igual modo que chinos y japoneses se entienden por escrito, no obstante ser diferente su lenguaje hablado, porque sus signos o símbolos fonéticos son los mismos en la escritura, todos los hombres pueden entenderse, y de hecho se entienden, cualquiera que sea su nacionalidad, mediante la Aritmética, pues, ciertamente, sean cuales fueren nuestras razas, opiniones, tendencias, historia, etc., no hay más que un modo universal de numerar, de sumar, restar, multiplicar y dividir, en cuanto a lo esencial de estas operaciones se refiere.

No hablemos tampoco de cien otros elementos de comunicación no hablada o no articulada entre los hombres, verdadero lenguaje universal, como el de los colores, la música, las onomatopeyas e interjecciones, etc. Basta para nuestro objeto, por el momento, consignar que el lenguaje de la Matemática es universal.

Pero a este lenguaje de la Matemática no le ha asignado aún todo su verdadero alcance transcendente el estéril positivismo contemporáneo. La verdadera Matemática pitagórica no consistió tan sólo en el conocimiento vulgar de esas admirables operaciones numéricas con las que reglamos todos nuestros vivires en la producción, circulación, distribución, cambio y consumo de las riquezas, que diría la Economía Política; ni siquiera en aquellas otras más dignificadas y difíciles con las que construímos nuestros puentes, vías, máquinas, artefactos de todo género, con las que realizamos más o menos la belleza ideal del famoso *canon de proporción* en Arquitectura, Escultura, Pintura, Arte coreográfico, Artes aplicadas, etc., etc.; ni, en fin, aquellas otras operaciones de cálculo con las que, en alas de nuestras facultades más excelsas, tendemos nuestro vuelo de dioses por todo el ámbito de la tierra y, nuevos titanes, arrancamos sus secretos al cielo y al abismo.

No. La Matemática pitagórica, sin dejar de conocer la Aritmética universal numérica y algébrica, sin dejar de ir infinitamente más lejos que

© Biblioteca Nacional de España

nosotros en Geometría, pues que los solos nombres de Pitágoras, Euclides, Arquímedes, Papus, etc., son pronunciados con igual respeto hoy día que en los sabios tiempos del Ateneo, el Panteón y el Cerámico, sin olvidar, asimismo, como puede demostrarse, la fusión de la rama numérica o abstracta con la rama geométrica o concreta en lo que hoy llamamos Trigonometría y Geometría analítica, y sin desconocer tampoco el admirable Cálculo infinitesimal, que Leibnitz aprendiera luego de sus secretas intuiciones arias, en cuyo país ya fuera de siempre conocido, dió mayor amplitud al gran tronco matemático, *único capaz de enorgullecernos de ser hombres*, pues que «la Aritmérica, la Geometría, la Astronomía y la Armonía o Música eran, por su orden, los *cuatro portales* que, según los pitagóricos, conducían al *Templo de la Iniciación*, en cuyo pórtico lógicamente, por tanto, no podía escribirse más que el famoso «nadie entre que no sepa Geometría».

Comparad, lectores, el ayer con el hoy, respecto de este asunto. Hoy, nuestra educación vulgar supone el conocimiento de «las cuatro reglas»; muchos avanzan al resto de las operaciones aritméticas de fracciones, proporciones, reglas de interés, compañía, aligación, etc.; todo hombre de carrera está obligado, aunque no siempre cumple, ¡ay!, con tamaña obligación, a conocer el Algebra, la Geometría y algo de Trigonometría... De aquí para arriba es precisa la llamada especialización en ingeniería, milicia, etc., para asomarse tan sólo a los Cálculos diferencial e integral, Analítica, Descriptiva, etc., pero aún estos *especializados*, llegados a la Astronomía que es el tercero de los cuatro portales, se detienen, mientras el vulgo desprecia a la Astronomía en el fondo, aunque diga que la admira, con aquella malhadada cuarteta atribuída a nuestro satírico que empieza: «el mentir de las estrellas»... (1). En cuanto al cuarto *portal* del sendero, o sea la Música, aunque todas las niñas de nuestra generación saben aporrear el piano, con vistas meramente a la danza y a sus ulteriores derivaciones, y aunque no pocos decimos gustar de los conciertos y óperas sin elevar con frecuencia nuestro nivel interior musical por encima de más o menos discutibles y a veces canallescas zarzuelas, el verdadero culto por la música, es decir, por lo que merece en justicia el nombre de música, está verdaderamente por desarrollar, salvo entre una ínfima minoría, pues el frecuente tocar aquí y allá en los sitios públicos, más que culto musical es un crimen de leso arte,

(1) No hablemos de cómo la parte más baja del vulgo desprecia a la música con frases como las de «eso es música», para lo que es falso o nada vale; «venirle a uno con música celestial», etc., etc.

© Biblioteca Nacional de España

porque no es el cultivo de la *música por la música*, sino la profanación excecrable de la música como pretexto de reunión, de charla y de vicio.

Ved, en cambio, unas cuantas páginas extractadas de la lindísima obra de P. Cesari, *Historia de la Música antigua* (1).

«La música es una idealización del lenguaje natural de pasiones y sentimientos», ha dicho Spencer; un cálculo misterioso e incomprensible del espíritu, según Leibnitz; que hace al que la posee virtuoso y franco, en sentir de Gervasoni, por lo cual todos los pueblos antiguos—en recuerdo de los Misterios iniciáticos y de los cantos de los bardos—se la tiene en un concepto divino, como un don inapreciable que debemos a los Inmortales. El hebreo Filón de Biblos la llama «leche, que alimenta el alma». San Isidoro cuenta que en la antigüedad era tan vergonzoso no conocer la música como ignorar las letras del alfabeto. Ateneo y Plutarco atestiguan que la música era introducida en los banquetes griegos, no para incitar a los comensales al desorden, sino para recomendarles la templanza (2). Los funerales de los hombres ilustres eran acompañados por flautas e instrumentos metálicos, según Séneca, Plutarco, Tertuliano y Valerio Máximo. Clemente de Alejandría dice que los etruscos usaban maravillosamente de muchos instrumentos, de los que se recuerdan aún los juegos de campanas (carillons) y las trompetas, como en Jericó los israelitas; los acadios empleaban el caramillo y el pífano; los sicilianos, el púlidas; la lira, los cretenses; la flauta, los lacedemonios; la trompa, los tracios; el tambor y la guitarra, los egipcios; los árabes, los platillos. Los chinos e indos tenían hasta ocho clases o familias de instrumentos sonoros: de metal, piedra, seda, bambú, búcaro o calabaza, tierra, piel y madera. Su octava, como la nuestra, cuenta con doce semitonos iguales y su escala primitiva es la misma escala pentafónica usada entre los antiguos indos y que conserva aún restos en Escocia, Irlanda y Galicia. Dicho pueblo chino califica a la música, de acuerdo con el *cuadrivio* o *tétrada* de iniciación pitagórica, como la ciencia de las ciencias; la suprema Matemática, de la que todas las demás toman su origen. El famoso *kin* chino y su, más perfecto, *ché* o *scié* de 50 cuerdas, es de tal importancia como elemento de expresión musical, que el P. Amiot de Tolón, conocedor del piano moderno, en su obra *Comentario del libro clásico de la música de los antiguos*, dice que no existe en Europa instrumento que se le pueda preferir. Es el antecesor del ya degene-

(1) Traducción y notas de Manuel Walls y Merino. Madrid. F. Fe. 1891.

(2) ¡Contraste cruel para nuestra *cultura* actual que rodea de música actos frívolos, de ruido y de vicio!

© Biblioteca Nacional de España

rado *plectro* griego, y sobre su tapa van escritos los sagrados cánones de la música. Tienen los chinos un instrumental no inferior en calidad y variedad al de nuestra orquesta moderna, hayan o no llegado ellos, en otros tiempos, cosa que ignoramos, a la grandeza de la polifonía orquestal de nuestros días. El *ki-phé* es un laúd de grandes dimensiones y cuerdas de seda; el *ghe-kiem* y el *pac-kim*, guitarras circulares de resonador metálico; el *sam-jiam*, timbal de piel de culebra y cuerdas de tripa; el *ho-jiam*, violín de bambú, con arco de cerdas; el *di-jiam*, violín análogo, de palma real o nuez de coco, para sonidos más graves, a modo de nuestro violoncello. Entre sus instrumentos de viento pueden citarse el *kienen* o *bisen*, hecho de barro, en forma ovalada; el *lo*, flauta de bambú; el *schieng* u organillo y órgano de lengüetas libres; el *Ayaa* y el *toa-tché*, especies de gaitas y oboes, con boquilla y campana movible, de latón; el *siao*, flauta grande transversal u horizontal; el *schieng* o *keng*, antaño hecho sobre una especie de sonora calabaza; el conocidísimo *tam-tam;* el *king* o fonolitos, hecho con piedras sonoras; el *piag* o xilófono, con tabletas de madera construído; juego de campanas, tambores de diversas clases, etc.

»El más antiguo y apreciado de los instrumentos indos es la *vina* con siete cuerdas. La *sauringan* tiene una historia muy interesante. Ravana, uno de los héroes del Ramayana, rey de Lanka (Ceilán), creó el *bin*, después llamado *ravanastron*, de donde se originaron con el transcurso de los siglos, y después de innumerables transformaciones, las diferentes especies de *violas* que inundaron a Italia en el siglo XVII, y de donde nacieron a poco los instrumentos del cuarteto y del quinteto de cuerda actuales (violines primero y segundo, viola, violoncello y contrabajo), alma de la más excelsa expresión musical de los tiempos modernos o *música de cámara*, en manos de Mozart, Haydn, y, sobre todo, de Beethoven. Al *ravanastron* sucedió el *ometri*, con las mismas perforaciones elípticas de nuestros violines; la *sauringan* o *sarinda* sucedió al *ometri*, y ella fué importada por los expedicionarios de la primera Cruzada (1099) a Europa, para luego, en el siglo XIII, ser transformada en *viola*. El *gondok* de los aldeanos rusos, el *rabel* o *arrabel* español y el *cruth* de los irlandeses, son otros tantos congéneres de la *sarinda*.

»Entre los instrumentos egipcios se cuentan la lira, el arpa, la guitarra, la trompa, la flauta, el sistro, el atabal y otros muchos. El Génesis designa a Jubal, hijo de Lamech y de Ada, como patriarca de los instrumentistas de cuerda *(cithara)* y de viento (organon), en especial del *kinor* (arpa) y del *hugab* de los bajorrelieves de Tebas. En tiempo de David, el famoso

© Biblioteca Nacional de España

rey arpista, cuatro mil levitas cantores y tañedores servían en el templo (1). El *sciofar* era una sencilla flauta. Josefo cuenta que en las bodas del rey Salomón, con la hija de Vaphres, rey de Egipto, se entonó el *Cantar de los Cantares* por cuarenta mil arpas, doscientas mil trompetas de plata y otras tantas voces de coro (2).

»Sábese que los árabes antiguos eran amantísimos de la música, y que contaron con gran variedad de instrumentos adecuados al par que con un *alfabeto* determinante o regulador de los sonidos. Entre los intervalos musicales de los árabes hay algunos que nosotros desconocemos y de los que nos sería imposible hacer uso, pues cuentan, además de los semitonos, los cuartos de tono, lo que hace inarmónica a nuestros oídos, sin decir por ello que lo sea en efecto, pues la música europea ha abierto nuevos derroteros antes tenidos por inarmónicos con Wagner, y no ha podido aún remedar o traducir la inmensa amargura de los cantos árabe-andaluces.

»Cuantos tratados se han escrito acerca de la *Armonía* entre los griegos, incluso el de Gervasoni y «Pitágoras y la Filosofía pitagórica», de Chaignet, adolecen de una confusión enigmática, demostración palmaria de que nos falta la clave fundamental para comprender los restos que nos han sido legados acerca de la técnica y el espíritu de la complicada música de este gran pueblo. Tenían los griegos hasta quince modos o *tonos*, cuyos nombres todos conocemos, siendo los principales, del grave de la cuerda *lichanos-hypaton*, al agudo; el *dorio*, para los asuntos solemnes; el *jonio*, para los más plácidos; el *frigio*, para todo lo que era pasional, terrible y violento, y el *lidio*, para lo dulce y amoroso. La notación griega nos es conocida por el tratado de Alipio (360 años antes de J.-C.), cuyos manuscritos se conservan en Oxford, Roma y Bolonia. Los pitagóricos tuvieron una teoría numérica de la *omofonía*, *diafonía* y *antifonía*, y de Claudio Ptolomeo, en Alejandría, se dice que descubrió por el cálculo la verdadera índole del tono mayor. Los filósofos-legisladores griegos, que como más o menos iniciados en los Misterios menores de su país tenían que ser con arreglo al cuarto grado o portal de la preparación matemático-pitagórica, poetas-músicos, dictaron severas reglas, *nomos* o leyes allí aprendidas,

---

(1) Bastante menor es el personal de los mejores teatros de ópera del mundo moderno.

(2) Al lado de esta enorme masa instrumental y coral parecen nada los doscientos o trescientos instrumentistas y cantantes que solemos consagrar a la magna *Novena Sinfonía*, de Beethoven, la piedra miliaria musical de los tiempos modernos.

© Biblioteca Nacional de España

acerca de la composición, reputándose delito su alteración o incumplimiento. Tales eran los nomos *eólido, colóbido, cepión, jerace, pítico, cómico, datílico, jámbico, hipatoide,* en sus tres tendencias generales que recuerdan a la famosa triada psicológica indostánica de *tamas* (inercia, obscuridad, ignorancia), *rajas* (pasión, movimiento, fuerza) y *satua* (Paz, triunfo, reposo), a saber, la *sistáltica* o restringente de la obscuridad, el temor o la tristeza; la *diastática,* seductora o *expansiva,* y la *mesa* o *mésica,* de quietud y de paz.

»El sonido de la flauta animaba los banquetes griegos con adecuadas arias, tales como la *comos* para el primer plato y las *dia, tri y tetracomos* para los sucesivos. El *hedicomos* expresaba el placer de la mesa; el *oingras,* los aplausos de los convidados, y el canto callínico, el triunfo de los bebedores (1).

---

(1) El lector que medite acerca de estos datos de la antigüedad no podrá menos de convenir en conciencia, que, aunque hayamos tenido a un Beethoven y a un Wagner (quienes han debido a sus profundos estudios de la antigüedad musical clásica toda su grandeza como ellos mismos confiesan) una antigüedad que tenía tal riqueza de léxico y de finalidades y estilos musicales, no podía menos de ser en casi todo, especialmente en refinamientos sentimentales y culturales, mucho más elevada que en nuestra época. ¿Vemos, en efecto, algo semejante a los banquetes griegos aún en nuestros más encopetados banquetes de los reyes de Europa? ¿Preside, en verdad, a nuestros modernos ágapes literarios ese espíritu de esquisitez propio de aquellos ágapes? ¿Se da a la música seria toda la debida importancia matemática y educativa que la concedieran los griegos?—Mucho tememos que nos sea desfavorable el paralelo.

«¿Caminamos hacia una música para los iniciados?—dice sabiamente Álvaro Arciniega en sus interesantísimos artículos sobre *La Revolución en la Música,* publicados en *El Liberal* de Madrid—. La tendencia apasionada hacia lo original, hoy tan en boga, nos hacía sospecharlo. Nos referimos a la música *de programa,* tan cultivada por un gran número de autores.

»Hemos llegado a una época en que toda preocupación parece residir, no en la melodía y sus medios de expresión, sino, sobre todo, en el sujeto de la obra. El deseo de dar al arte de los sonidos ambiente nuevo, parece haber llegado a su máximum. Semejante tendencia no es nueva; comenzó por la polifonía exagerada, se llegó al abuso de las disonancias para dar en las descripciones más fantásticas, y hoy febriles, dentro de ese caos de la originalidad, después de tanta novedad más o menos fructífera, y percatados tal vez por la inminente caída en lo que Amiel se adelantó a llamar *música loca,* se ha llegado a dar vida y color a elementos primitivos: a la danza y a la mímica. Esto es lo que nos parece que se vislumbra en los modernos bailes rusos. Y tal vez en esta adaptación de elementos primitivos a este arte de hoy, lleno de deseos ul-

© Biblioteca Nacional de España

»Sotérico, en su discurso de Onesicrates (diálogo de Plutarco, *De música*, XI), dice que las formas de la Ritmopea presentaban en los antiguos una variedad superior a la nuestra. *Los músicos de hoy prefieren las melodías, los antiguos preferían los ritmos.*

»Para los griegos el ritmo poético-musical de las canciones tenía decisiva importancia, así que, para ellos, como modernamente para Wagner en

---

tramodernos, esté el mayor acierto y la más grande originalidad. La idea musical quedará de esa forma más diáfana y será fácil apreciarla con toda claridad.

»Bajo este aspecto nos parece un gran acierto las nuevas tendencias del arte ruso. Pero dejemos para mejor ocasión estas manifestaciones de una música genuinamente oriental, y procuremos hoy indagar algo más sobre el *poema descriptivo*.

»La estética musical ha marcado un límite a la música descriptiva, del cual no podrá evadirse por mucho que se esfuerce. La música será siempre lo que ha sido: arte del sentimiento. No será nunca lo que no puede ser: arte representativo de imágenes reales. Admitamos lo que Engel llamó la *imitación de la impresión*, pero no vayamos más lejos, porque sería temerario. Y aun así y todo, la imitación resultará muchas veces obscura, ya que los objetos no impresionan a todos del mismo modo ni son exteriorizados de la misma manera. La música, más que *describir* lo que hace es *expresar;* es decir, más que la representación de elementos objetivos, llega a poner de manifiesto los elementos subjetivos, de tal modo, que el verdadero artista comunica siempre a su obra la expresión exacta de sus sentimientos personales. Por eso tratábamos de explicarnos con este hecho la existencia de las diversas escuelas musicales y de admitir en ellas una característica propia perfectamente definida. Es muy lógico que si el artista pone en su obra aquello que existe en él de más íntimo, esta manera íntima de ser, sea hija del ambiente, y el ambiente ideológico o artístico de Rusia, Francia o Alemania, dista mucho de parecerse.

»La música es la proyección exterior de nuestras ideas íntimas—dijo Wagner al exponer su doctrina artística—. Para proyectar estas ideas él, que fué un gran dramaturgo, acudió al drama, y sus ideas poéticas, que concordaban exactamente con las musicales, dieron origen a un todo armónico y sublime; por eso su obra está llena de realismo.

»Estas ideas, sabiamente materializadas por la forma, darán origen a la obra de arte. Y aquí está precisamente la única música descriptiva posible: «Simetría, relaciones meramente artísticas, placeres del oído, no constituyen la belleza musical. Las matemáticas son inútiles para la estética de la música. La belleza musical es espiritual y significativa, tiene pensamientos, sí, pero pensamientos musicales.» (Hanslich.)

»Esta significación no puede estar en esas relaciones meramente artísticas, realizadas por procedimientos que, como el contrapunto o la instrumentación toda, no constituyen por sí solos la esencia de la estética; es, por el contrario, la inspiración o el sentimiento el solo y único manantial de esas ideas musicales.»

© Biblioteca Nacional de España

su drama lírico, la música, más que hermana de la poesía o del argumento, era su humilde servidora. El nomo *orthio* se decía que era de maravillosa eficacia en los combates y de los *nomos* salió la poesía lírica, épica y dramático-sacra, continuadora de la tradición de Orfeo (1).

»Cuenta la fábula griega que *Armonía*, maravillosa ninfa tañedora de flauta, fué transformada en *serpiente, naya* o *diosa*, por su marido Cadmo —el importador mítico también del alfabeto—, por haber traído el arte musical de Fenicia a Grecia. De Anfión se cuenta que con tal dulzura tocaba la lira donada por Hermes (Mercurio), que por su solo encanto mágico se alzaron sin mano humana los muros de Tebas (2). Orfeo, con su lira prodigiosa, amansaba (hipnotizaba) a los animales feroces, movía con su ritmo las hojas de la selva—recuérdense las llamas manométricas y sensibles de nuestra física actual—y hasta detenía a los ríos en su curso con su fórmula de conjuro musical o *mantram* de:

«*Cantu tartara flebi*
Et tristes Erebi Deos
Movit, nec timuit stygis
Juratos Superis lacus.»

»Orfeo descendió con su lira a las regiones infernales (Orco) y logró enternecer de tal modo, en efecto, a Plutón y Proserpina, que accedieron a devolverle a su ya muerta esposa Eurídice—símbolo del Espíritu supremo del Hombre, sepultado en su cárcel de barro, de la que puede libertarle, sin embargo, el poder mágico de la Música—. Los primeros rápsodas griegos y celto-druídas fueron elevados al rango de los dioses, y un jefe de estos rápsodas fué el inmortal Homero, cuya *Ilíada* no es sino un agregado de los restos escasos de la antigüedad sabia que en su tiempo apenas si se conservaban. Los mensajeros de paz de los pueblos aborígenes de la Hélade es fama que preparaban los ánimos con la lira o la cítara, como

(1) El renacimiento de todos estos estudios se debe al holandés Meibonius (siglo XVII), con su *Antiquae musicae autores septem Graece et Latine* (1652) de los que Cesari ha sacado estos datos.

(2) Tomada *ad-pedem-literae*, esta fábula es ridícula; pero en su profunda significación no puede ser más sabia. ¿Quién duda, en efecto, acerca del poder de inhibición que ejerce la música dulcificando los trabajos más penosos? ¿Por qué cantando el labrador, el caminante y el artífice no se dan cuenta de la esclavitud del trabajo?

De aquí la hermosa poesía de Gabriel y Galán, que empieza:

«*Ara y canta, labrador...*» etcétera.

© Biblioteca Nacional de España

pacífico prólogo a las negociaciones. Agamenón, al partir para el sitio de Troya, dejó junto a su esposa Clitemnestra cantores virtuosos que la mantuvieran en la senda de la fidelidad, y otro tanto realizó Ulises con Penélope, la suya. Antigénidas, cantando, enardecía el ánimo de Alejandro, y Homero, coronado de triunfales laureles, recorrió, como bardo errante, todos los pueblos de habla griega, cantando al son de su lira (1).»

Algunos pretenden que la palabra *música* viene de la greco-latina *musa*, y otros, de la oriental *moxaj*, investigar. El P. Kircher, siguiendo a Diodoro Sículo, quiere que sea derivada de la egipcia *mos* o *mox*, en cuyo caso vendríamos a parar a una sinonimia de precioso valor con *Mox*, el caudillo tepaneca o maya-quiché de este nombre, reverenciado también como Votán entre los aborígenes de México. De todos modos, la música es tan antigua como el hombre, y no hay pueblo alguno del planeta que no la conozca más o menos y no la emplee en las ocasiones más solemnes de la vida, cual si una intuición secreta, superior a todo raciocinio, le hiciese comprender el secreto matemático y de Magia que detrás de toda música yace oculto para el vulgo.

La música, aunada al canto y a la danza, expresó desde la antigüedad cuanto hay de superanimal en la humana naturaleza: desde el placer y la alegría no físicos, hasta la Magia y la Religión. Hubo danzas primitivas en los dos continentes, que con razón se han creído derivadas de misteriosas danzas astronómicas explicativas de los secretos de los cielos, o sea del movimiento de los planetas, y de otras enseñanzas de los Misterios, en las más famosas ciudades de aquella época. En todos los pueblos prehistóricos, que fueron cultísimos contra lo que se obstina en creer nuestra ciencia prehistórica (tales como los tartesios, druídas y norsos), las leyes religiosas y civiles, los edictos y pregones, las hazañas de dioses y héroes, la

(1) La primitiva lira griega tenía *tres* cuerdas, que luego fueron *cuatro* (*tetracordio*). Terprandro de Lesbos, el instrumentador de los poemas de Homero, creó el *eptacordio*, y por realizar tamaña irrespetuosa reforma en la lira clásica (o más bien como innovador revolucionario musical al estilo de Beethoven), fué condenado a muerte; pero el pueblo, enloquecido por la belleza suprema de la reforma, le salvó, aclamándole como héroe. Pitágoras añadió una *octava* cuerda (y acaso creó la *octava* musical) con el *octocordio*. Timón, el milesio, alteró la lira pitagórica ulterior de *once cuerdas*, llegando quizá al *magadis*, de veinte, y al *epigonion*, de cuarenta, verdadero piano ya en cuanto a su extensión musical, con sostenidos y bemoles, creando así el género *cromático* (de *cromos*, colorido). Olimpio aún dividió en dos el semitono, creando el género *enarmónico* o *temperado* y los cantantes que lograban hacerle apreciar en su imperceptible matiz eran muy estimados.

© Biblioteca Nacional de España

Historia y la Religión toda, en fin, estaban escritos en verso, como los Vedas, arios y los *Biblia*, semitas, y eran cantados y aun bailados en público por numerosos coros. Si se estudiasen más a fondo ciertos pasajes de Grieg y los diversos aires escoceses, rusos y húngaros que instrumentó Beethoven en sus mejores cuartetos de cuerda, así como el *zortzico* vasco, el *fado* portugués y algunas producciones de la clásica Andalucía, acaso podríamos colegir algo de lo que debió ser la Música en pasadas épocas de cultura, cuando coronaba, por encima aún de la Astronomía, el magno edificio pitagórico de la Matemática, épocas que precedieron en muchos siglos a los tiempos de barbarie y de caída, únicos que hoy conoce nuestra Prehistoria.

Así pudo Plutarco decir que los lacedemonios se cuidaban más de la música que del alimento, y referir Cicerón que Temístocles, el gran político, había caído en el menosprecio de sus contemporáneos por haberse visto obligado a confesar en un banquete—en el que, como en todos, pasara de mano en mano la lira—su completa ignorancia en el arte de tañer dicho instrumento. Macrobio añade que se cortejaban con música los entierros, ¡sublime práctica de Ocultismo!, para que el alma del muerto pudiera romper mejor las ligaduras de su cuerpo y remontar más rápida hacia la Fuente originaria de todo matemático-musical encanto. Licurgo hizo obligatorio en sus leyes famosas el estudio de la música, y Xenócrates de Caledonia, según Laertes, decía que era ella el mejor auxiliar de la Filosofía, al par que Platón, en su *Banquete*, y Aristóteles, en su *Política*, la deputan indispensable para la educación de la infancia y de la juventud (1).

Marciano, Estrabón, Plutarco y Clemente de Alejandría se extienden en consideraciones verdaderamente ocultistas, acerca del poder hipnótico que la música ejerce en la mayoría de los animales, y es célebre, según Tzetze, la fábula de Arión y Methimore acerca de los peces influenciados por la música. Ella se ha empleado siempre con gran éxito en el tratamiento de las enfermedades nerviosas, y Madame Jaël ha escrito un libro acerca de *La Música y la Psicofisiología*. Boudelot cuenta que cierto médico salvó a una señora, enloquecida por contrariedades amorosas, mediante hábiles cantantes, y es célebre sobre este asunto la obra de César Vigna, director que fué del manicomio de San Clemente, en Venecia, titulada *Intorno alle diverse influenze della musica sul fisico e sul morale*, siendo sabido que David calmaba con las notas de su arpa los delirios perse-

(1) Cesari, obra citada.

© Biblioteca Nacional de España

cutorios del rey Saúl. La obra de Descuret, *Medicina de las pasiones*, narra elocuentes casos de curación por la música; pero el caso más extraordinario, sin duda, del íntimo, secreto e inefable lazo *matemático* o *superhumano* (1) que puede crearse entre nuestro Ego (sobre todo cuando en la niñez no está contaminado con la materia), y el mundo exterior que nos rodea es el siguiente que trae también Ferrari: «El aria suiza *Le ranz de vaches*, toque montañés—y ocultista—que se emplea para reunir los rebaños dispersos por la tempestad, ejercía tal influencia en los reclutas suizos, excitándoles de modo tan irresistible al llanto desesperado, a la deserción y al suicidio por la nostalgia del ausente país natal, que hubo necesidad de prohibirla severamente en el ejército francés, para evitar verdaderas epidemias de psicopatía colectiva. Análoga cosa ocurre con la gaita gallega, la dulzaina pastoril valenciana, la guitarra andaluza, etc., fuente íntima, sobre todo para los seres de gran sentimentalidad y de dulces recuerdos y añoranzas del lejano país nativo. ¿Quién no conoce, por experiencia propia, ese fenómeno terrible de la nostalgia de los lugares en los que nuestra infancia ha corrido?...

Desde las épocas más remotas, los filósofos hana firmado el singular poder curativo de la música sobre aquellas enfermedades cuyo origen mediato o inmediato radica en tristezas, atonías y depresiones del espíritu.

---

(1) Las curiosas obras de Cerone, *El melopeo y maestro*, Nápoles, 1613, y de Llorente, *El por qué de la música*, Alcalá de Henares, 1672, son obras *semiastrológicas* en las relaciones y coincidencias pitagóricas de la música, la fisiología y la matemática. Imposible hoy leerlas con nuestro criterio moderno. Discutióse entonces, según nos enseña Cecilio Roda, el problema de si las aves verdaderamente cantan, optando por la negativa Cerone y Salinas (Francisci Salinae Burguensis, *De musica libri septem*, Salamanca, 1577), y por la afirmativa Nasarre (*Escuela de Música*, Tarragona, 1724) y el P. Kircher. «Se consagraron infolios, no sólo al *canto llano*, sino a los llamados *cánones enigmáticos*, verdaderas claves iniciático-musicales, algunas de las cuales, como la del tablero del ajedrez, desafiaron la pacienzuda habilidad del sabio maestro de Bérgamo, y fueron célebres la polémica entre el P. Soler y el organista Real del Río, que duró diez y seis años, y la que provocó durante cinco años el maestro barcelonés Francisco Valls, por haber colocado un silencio interrumpiendo la ligadura entre la preparación y el ataque en su misa *Scala Aretina*. Avempace y Averroes reproducen la doctrina platónica, y León Hebreo la pitagórica de la armonía de las esferas, mientras que los místicos como Fray Luis de Granada, Malón de Chaide, los Padres Arriaga y Nirenberg la miran de un modo espiritual, ya incompatible con los secos cánones de los primeros contrapuntistas ulteriores, como «refección et nutrimiento singular del alma, del corazón y de los sentidos... que levanta la fuerza intelectual

© Biblioteca Nacional de España

Kircher, nos da en su *Oedipus Egiptiacus* detallada descripción del instrumento que él se forjara en sus extravagancias de sabio, para experimentar la influencia hígida, restauradora y tonificadora, de la verdadera música, porque el sonido tiene, en verdad, cierta oculta propiedad magnética que opera una verdadera interferencia con las vibraciones morbosas o inarmónicas de los nervios del organismo, cosa que no debió ignorar Asclepiades, hace veinte siglos, pues que se nos dice que para aliviarse de la ciática tocaba una trompeta, y su prolongado sonido, haciendo vibrar las fibras nerviosas, producía la cesación del dolor, poder de la vibración sostenida que en las cosas llamadas inertes está ya harto comprobada por la física, no sólo con esas admirables copas venecianas de purísimo cristal que se quiebran instantáneamente tan luego como reciben, a distancia, una vibración musical intensa al unísono perfecto con su diapasón sonoro, sino con esas notas enérgicas salidas de las cuerdas de un violín, y que mantenidas constantemente, se ha demostrado que pueden hasta derribar un muro, cual se derrumba asimismo un puente de hierro, cuando sus llantas y soportes se destemplan bajo el paso rítmico y uniformado de un ejército. Demóstenes, afirma de igual modo que muchas enfermedades pueden curarse por medio de los melodiosos sonidos de la flauta. Mesmer

---

a pensar, transcendiendo las cosas espirituales, a lo bienaventuradas y a lo eterno», Fr. Luis de León, en fin, celebra la música de Salinas,

«a cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida (1).»

El P. Ulloa, también, en su *Música Universal* (1717), nos da un precioso tratado acerca de las modalidades del *ethos* en sus relaciones fisiológicas con el hígado, ese órgano de *lo astral*, cuya verdadera misión empieza ya a ser de nuevo comprendida desde el momento en que se le llama por algunos especialistas de enfermedades hepáticas... «el paño de lágrimas...», de las lágrimas que no lloran los ojos.

Entre nosotros un excelente musicólogo, D. Francisco Vidal y Careta, ha publicado en la revista *La Ciudad Lineal*, de nuestro pitagórico y sabio amigo D. Arturo Soria y Mata, un *Tratado de Musicoterapia*, muy digno de estudio en todas sus partes, y especialmente en lo relativo a la lírica galaico-portuguesa y demás de nuestra Península.

---

(1) Cecilio Roda, *La evolución de la música*, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1906.

© Biblioteca Nacional de España

usaba la *armónica*, descripta por Kircher, para sus célebres curaciones magnéticas, y el escocés Maxwell ofreció demostrar a varias Academias, que ciertos medios magnéticos que tenía a su disposición podían llegar a curar algunas enfermedades tenidas por incurables, tales como la epilepsia, la locura, la hidropesía y hasta las más pertinaces fiebres palúdicas. La Biblia, en fin, recuerda el derribo de las murallas de Jericó, cosa que encaja perfectamente en cuanto llevamos dicho, al solo poder vibratorio de las trompetas, y de Saúl cuenta que, cuando el espíritu maligno le asaltaba, llamaba a David, para que, tañendo su arpa, alejase de aquel Rey el espíritu maligno que le obsesionaba, como ya hemos dicho (1).

Nada de lo que antecede es, sin embargo, tan profundamente psicológico, como la siguiente leyenda china, símbolo admirable del grado enorme de intuición y de magia adivinatoria a que pueden llegar los espíritus atentos y tenaces por intermediario de la música:

«Cuenta la leyenda que Kung-tseu, el filósofo legislador, el Moisés o el Licurgo chino, gran observante de la tradición, tuvo noticias acerca de un maravilloso músico, conocedor de cuantas profundidades de armonía se cuentan de los antiguos. Visitóle e inscribióse en seguida en el número de sus discípulos. El asceta le recibió con noble deferencia y le habló elocuentemente de la música, como del más precioso de los dones celestes, pues que con ella podemos calmar nuestras pasiones; gustar de los placeres más tranquilos y honestos, sobreponiéndonos triunfadores a nuestra herencia de animalidad. Tras semejante disertación teórica tomó el asceta su *chin* o *d'zain*, y con él demostró magistralmente la aplicación de las teorías expuestas, ejecutando un aria del *Mahatma Ven-Vang*. Absorto al escucharla Kung-tseu, hubiérase dicho que su alma entera iba a identificarse con la armonía de aquel *chin* celeste y primitivo. «—Basta para la primera lección» —le dijo el asceta—. El discípulo, ya de vuelta en su casa, repitió sin tregua aquella divina melodía por espacio de diez días consecutivos. —Vuestra interpretación en nada difiere de la mía—le dijo asombrado el maestro al oirle—y tiempo es ya de que os ejercitéis en otra. —¡Oh, bendito Instructor!—le replicó Kung-tseu—; os suplico por lo que más améis, que defiráis por algún tiempo vuestro mandato, pues que aun no me he apoderado por completo de la idea del compositor maravilloso. —Bien—contestó el *gurú*-asceta—; os concedo cinco días más para que la encontréis. —Fenecido que fué este término, Kung-tseu compare-

(1) De otros casos semejantes relativos al poder mágico de la música está llena la Biblia.

© Biblioteca Nacional de España

ció de nuevo ante su maestro, y le dijo tímido y confuso: «—Comienzo a vislumbrar en la sagrada obra del Mahatma algo así como si mirase a través de una tupida nube los rayos del sol. Os pido, pues, otros cinco días más, y si al expirar ese plazo no he conseguido mi objeto, me consideraré inepto para la música, y jamás volveré a ocuparme de ella. —¡Os lo concedo una vez más!—exclamó conmovido el asceta virtuoso.

Alboraba apenas el quinto día de los señalados como último plazo, cuando, al despertar, se encontró Kung-tseu como transformado en otro hombre, a causa de sus anhelantes meditaciones. Voló a casa de su instructor y, abrazándole, le dijo gozoso: «—Vuestro discípulo ha encontrado al fin lo que buscaba. Soy como un hombre que, puesto en una cima eminente, abarca con su mirada los más lejanos países. *Veo* en la música todo aquello que tras la música se debe ver; pero que, sin embargo, sólo uno entre un millón alcanzan a percibir. Empapado en las emociones nacidas de la composición, he podido remontar hasta la mente misma del Mahatma que la obra compuso, y ya ella no tiene secretos para mí, como tampoco me es un enigma, como antes, su propia personalidad: *le veo*, *le oigo* y *le hablo*... Es un personaje de mediana estatura, con la cara algo alargada; de color trigueño, ojos grandes impregnados de sin igual dulzura; su semblante es noble y suavísima su voz; todo en él inspira, en suma, amor, ciencia y virtud. ¡No tengo duda alguna de que así fué en vida el maravilloso *Ven-Vang!*... —Asombrado entonces el asceta ante semejantes videncias transcendentes, hijas de la energía de voluntad y de la fuerza mágica del verdadero amor cayó prosternado ante Kung-tseu, diciéndole: —¡Vos habéis encontrado por vos mismo el estrecho Sendero: sois el verdadero Maestro que nada tiene ya que aprender de mí!... ¡Aceptadme, pues, por vuestro humilde discípulo!...»

¿Quién no ha tratado una vez más de remedar al gran Kung-tseu evocando al santo de Beethoven y al siempre sacrificado Wagner, en todas sus dolorosas odiseas, al escuchar religiosamente atónito las sinfonías tercera, quinta y novena, el cuarteto en *do sostenido* menor, la Sonata 14, 29 y 32, etc., del uno, y los motivos verdaderamente cosmogónicos del otro en los temas de *los elementos primordiales*, de la *primavera*, del *ave de la selva*, de la *redención*, de la *justificación*, y, en suma, todos los de sus dramas?... En ellos y en otros tales temas, la Humanidad futura tiene echadas las bases de su glorificación apoteótica en siglos y sociedades mucho más perfectos de los que buenamente podamos formar idea en nuestros días de catástrofes guerreras y de luchas fratricidas.

Volviendo a la música; como lenguaje iniciático, recordemos aquí la

© Biblioteca Nacional de España

creación wagneriana del *leitmotiv*, con cuyas notas breves y constantes, cual verdaderos *mantrams* védicos, se ha llegado por el coloso de Bayreuth a fotografiar o a estereotipar concretamente las ideas y los personajes, acabando así con la supuesta vaguedad de la música, y haciendo de ella una superior *palabra* evocadora.

«La música de Wagner, dice Rogelio Villar, está basada en el llamado *leitmotiv*, motivo típico, motivo conductor, que consiste en «un diseño melódico corto, fácil de aprender y de recordar», el cual puede ser modificado en su contextura, en su ritmo, en su armonización y orquestación sin desnaturalizar su significación primera. Por ello, como obra de un genio esencialmente musical, tiene la música de Wagner un sello característico, personalísimo, singularmente en las partes armónica e instrumental de las cuales ha sido Wagner un verdadero creador. En cuanto a la parte contrapuntística, de donde emanan muchas de las bellezas de su música, bien puede verse su filiación en las obras de Bach, sin las cuales no se concibe a Wagner, del mismo modo que sin Beethoven no se comprende la grandeza, la intensidad dramática de las concepciones wagnerianas, pues hasta el famoso *leitmotiv* fué empleado en una forma elemental por Beethoven, Schubert, Weber, Mendelsshon y hoy por Schumann: es la última forma de la *variación*, y en la música produce esa vaguedad característica de la forma bíblica versicular, empleada por algunos filósofos y literatos; especie de encantador mosaico, unas veces destello de delicadísimas armonías y de melodías incomparables, otras de sonoridades imitativas y matices sorprendentes. En una palabra: un simbolismo de los sonidos. La manera de entender Wagner el drama musical empleando el *leitmotiv*, en nada se parece a la de Cacini y Peri, ni a lo hecho por Gluck y Berlioz, aunque todos persiguiesen una misma idea; el enlace, la compenetración de la palabra y de la música «poética» y «estéticamente» hablando. Wagner, por medio del *leitmotiv*, traza el carácter de una escena, manifiesta el estado psicológico de un personaje, caracterizándole, a veces, con un acorde, con un ritmo. Los temas aparecen variados, desarrollados en diferentes formas, unidos por trozos sinfónicos o «episodios», según lo exigen las múltiples situaciones dramáticas, personificando un pasaje del poema. Los motivos más esenciales son objeto de variadas transformaciones con elementos tomados de ellos mismos, enriquecidos con notas de paso, de floreo y otros artificios armónicos, teniendo una significación simbólica y convencional, unas veces material, otras psicológica, según la idea que trata de representar. Cuando van a aparecer los personajes o cuando éstos van a actuar en la escena, nos lo anuncia siempre la presentación del *motivo* que los caracte-

© Biblioteca Nacional de España

riza, ya dibujado por la orquesta y en diferentes instrumentos, ya indicado por las voces, confundiéndose en muchos momentos de la obra y enlazándose entre sí, con lo que tales combinaciones causan cierta vaguedad arrobadora y mística que es característica de la música wagneriana. Las modulaciones por medio de alteraciones inesperadas y repentinas, nuevas y sorprendentes; el género fugado, las maravillas de contrapunto, el uso frecuente de los acordes disonantes y otras fórmulas armónicas, tales como apoyaturas, pedales, retardos y resoluciones excepcionales, producen unos contrastes maravillosos, una riqueza de colores y de timbres que causan intensa emoción estética y un efecto verdaderamente sobrehumano.

»La orquesta desempeña en la obra wagneriana un papel importantísimo, no concretándose a simples fórmulas de acompañamiento, sino a describir, comentar y exponer simbólicamente, sin el auxilio de la palabra ni del gesto, las situaciones salientes del drama, obteniendo efectos de sonoridad tiernos, delicados, brillantes o vigorosos, y nuevos timbres por el empleo del corno inglés, del clarinete bajo, de las tubas y trompeta baja, producto del conocimiento que de la técnica musical tenía el gran reformador.

»Los preludios de las obras de Wagner tienen por objeto preparar el espíritu del espectador, presentándole los más importantes motivos que va a oir durante los respectivos actos. Son páginas musicales de gran belleza, lo mismo que los finales, que podemos calificar como sublimes síntesis de los temas que aparecen en ellos.»

*
* *

Cuanto antecede hace verdad el hecho de que «de todas las obras del hombre, como dice Aseglio, la más maravillosa e inexplicable es la música. Comprendo la poesía, la pintura, la escultura, las artes imitativas, en fin, añade este autor... Había modelos que imitar, y la Humanidad los imitó... Comprendo la ciencia como hija de la experiencia de los siglos, empero, ¿adónde hemos ido a buscar la música? Ella es todo un misterio... ¿Cómo se explica la influencia de la melodía y de la armonía en nuestras facultades morales? ¿Qué os dicen sus notas cuando os inspiran lo bello, lo bueno y lo grande? ¿Será acaso la música una reminiscencia, una lengua perdida de la cual hemos olvidado el sentido, conservando sólo la armonía? ¿Será ella la lengua primitiva y también la del porvenir?...» (1). Estas

(1) Con Wagner se ha empezado a construir un lenguaje análogo: los di-

© Biblioteca Nacional de España

frases inspiradísimas son toda una adivinación de la armonía divina que tenía el perdido *zenzar*, la lengua sagrada original, de la que se dice que es una pálida reminiscencia el intrínseco contenido musical del sánscrito, «la lengua de los dioses» o *Devanagari*, contenido musical del que apenas si podemos juzgar por la maravillosa métrica clásica latina. El filósofo Ahrens, en efecto, demostró desconocer la música, añade Blavatsky, al decir que las letras de los pergaminos hebreos son notas musicales. En el idioma sánscrito las letras están siempre dispuestas de tal modo, que puedan tomarse también por notas musicales para un verdadero canto, y así, desde la primera hasta la última palabra de los Vedas sus letras son notaciones musicales reducidas inseparablemente a la forma de escritura. Las letras del sánscrito se pronuncian, o, mejor dicho, se *cantan* según las reglas de las antiguas obras *tántricas*, que las llama, repetimos, *Devanagari* o lenguaje de los dioses. Y como cada letra corresponde a un número, el sánscrito ofrece un campo mucho más vasto de expresión, y excede en perfección al hebreo, que, si bien sigue el mismo método, ha de aplicarlo con muchas limitaciones.» Los indos distinguían, pues, con Homero, entre el dicho «lenguaje de los dioses» (música) y el lenguaje de los hombres (palabra), y por eso, cuando se cantan las poesías humanas, la música tremola, y absorbe, mientras que la palabra palidece, hasta el punto de poderse entender las obras cantadas, aun con lenguaje extranjero que nos sea desconocido, y de poderse hacer *Romanzas sin palabras* al estilo de Mendelssonh y de otros.

«Confiar a la Música la expansión de nuestros sentimientos, dice Cesari, es innato en el hombre, o, por lo menos, que es legendario, y se encuentra universalmente establecido desde los más remotos tiempos, así en los pueblos mitológicos, de cuya primitiva existencia nos da noticia la fábula religiosa de todas las creencias, como en las actuales tribus salvajes

---

versos temas musicales, como el del Grial, el de la lanza, el del dolor, el del arrepentimiento, el de la herida, el de la mala magia, etc., etc., para no hablar sino de su última obra, equivalen a las relativamente poco numerosas *raíces* de lenguas, como el sánscrito o el hebreo. Las guías temáticas de dichas obras son, pues, algo así como un diccionario. Tales raíces musicales, al modo de como con las otras raíces gramaticales forman las palabras y las frases al tenor de las reglas respectivas de flexión y de sintaxis, van formando en los diversos instrumentos de la orquesta, ya por flexiones, ya por esa sintaxis musical o canon, que se denomina «Composición y Armonía», las diversas frases orquestales que caracterizan a cada uno de los momentos sucesivos de la acción dramática desarrollada con ellos.

© Biblioteca Nacional de España

de las regiones aún bárbaras. La Naturaleza misma es la gran maestra de esta enseñanza. Cada mañana, al despertar del nuevo día se abren las flores al beso temprano del alba para escuchar los alegres gorjeos de las aves canoras pregonando a coro la belleza infinita de la vida que renace al calor paternal del sol saliente.

»El hombre, en la soledad del estudio o de la meditación, al concebir abstraído alguna idea placentera, se expansiona inconscientemente entonando alguno de sus cantos más favoritos. En las ceremonias religiosas de todos los tiempos y de todos los ritos, en los hechos de guerra, en los festines, en las procesiones, en las celebraciones de las fiestas de cualquier orden, y hasta en las plácidas horas del reposo; es siempre la música la encargada de elevar el espíritu, de encender el valor, de despertar el entusiasmo, de avivar el esfuerzo, de alegrar el corazón o solazar el alma, así en el templo como en el campo de batalla, así en las bulliciosas comilonas como en la tranquilidad de la siesta.

»Y es que la música tiene sobre todas las bellas artes el privilegio de impresionar más directamente nuestra sensibilidad de un modo expansional o intensivo, siendo por esto por lo que todas las solemnidades han reclamado el poderoso auxiliar de los encantos sublimes o de los sonoros esplendores de la música para lograr la importancia y el realce debidos a su celebración. Cuanto mayor cabida se ha dado en cada fiesta a la parte musical, aun siendo muchas veces secundaria, mayor solemnidad ha tenido el acto; porque la música es el mejor, más adecuado, más bello y más impresionante complemento de la vistosidad y la única que por sí misma satura de gozo el espíritu atraído con admiración o arrobamiento por la magnificencia o la novedad del espectáculo.»

* * *

Causa verdadera pena el ver cómo ciertos críticos musicales modernos tratan a la música de la antigüedad, sea grecolatina o sea védica, calificándola de elemental, tímidamente melódica, limitada en sus orígenes a sostener las voces con instrumentos tan sencillos como el aulos y la cítara, sin salir de las relaciones numérico musicales tan elementales como el unísono, la octava, quinta y cuarta, como se vió después en la Edad Media con el canto llano o eclesiástico, que es acompañado al unísono o al pedal en el órgano de Escoto (siglo IX) y a cuartas y quintas en el de Hucbaldo (siglo X) hasta que aparecen el *discantus* del siglo XII, los *fabordones* en el siglo XIII y toda la polifonía alocada de los más extravagantes contrapun-

© Biblioteca Nacional de España

tistas, tan admirablemente criticados por Wagner en sus *Maestros Cantores*.

Si dichos críticos se refiriesen a *lo que sabemos de Europa*, y al punto concreto de la música instrumental, con cierta dureza tratada por el propio Platón, estarían quizá en lo cierto, porque desde la caída del Imperio Romano hasta los días de Beethoven y de Wagner, la música instrumental ha ido saliendo del caos medioeval, para llegar con estos colosos y con otros autores pasados y futuros, a un principio *mágico* o de verdadera adivinación de la Naturaleza y de la Psiquis, que nos asombra y nos subyuga. El que con las simples doce notas de la escala cromática se haya podido llegar a la estupenda expresión del *drama lírico* mediante el instrumental completísimo de la orquesta moderna, no quiere decir que no se hayan podido realizar en los tiempos más remotos de la gran cultura perdida a que venimos aludiendo en tantos lugares de esta obra y aún en imperios protohistóricos de Oriente, que, respecto a tan difíciles materias nos son punto menos que desconocidos, un ideal de armonía de otro modo o *por otra vía* que por el modo y camino seguido en nuestros tiempos. Pensar prematuramente lo contrario, equivaldría a sostener, en otro orden de ideas, que, pues los incas no tenían anales escritos como los nuestros en papel o en pergamino, no tenían anales de ninguna manera, siendo así que, como es sabido, llevaban *por nudos que no por letras*, sus más minuciosas cuentas de historia, de hacienda, de ejército, etc., y lo que es más incomprensible para nosotros, las ideas más abstractas de su religión y de su ciencia.

La remota antigüedad, en efecto, a juzgar por todos los indicios, llegó a poseer en los tiempos antehistóricos del nacimiento de las lenguas sabias, un concepto de la armonía, tan profundo por lo menos como el de nuestros días, exteriorizándole, no por instrumentos musicales como en la actualidad, sino por la voz humana, el instrumento musical por excelencia, y no sólo en forma coral más o menos polifónica, sino en la excelente y para nosotros casi incomprensible forma interna de una prosodia rítmica que apura, en verdad, las mayores exigencias de la coordinatoria matemática, ciencia a la que de un modo intuitivo y emocional llega el compositor inspirado, combinando en melodías y armonías las simple doce notas de la escala y los armónicos varios a que dan lugar los timbres de los diversos instrumentos.

No vayamos, para justificar nuestro aserto, a la lengua sánscrita que, con su mayor riqueza de letras, su movilidad inflexiva que permite declinar o conjugar todas las palabras, y sus reglas musicales de eufonía, denominadas *sandhi* o ligadura, dan lugar a una flexibilidad pasmosa y sin se-

© Biblioteca Nacional de España

gundo, que bien pudo hacer una verdadera música del sonoro verso de los Vedas. Poseemos además, cientos de manuscritos acerca de la música, los cuales nunca se han traducido ni aun en los modernos dialectos indios. Algunos de ellos tienen cuatro mil y ocho mil años, demostrando que el divino arte se conocía y estaba sistematizado en tiempos en que las modernas naciones de Europa vivían todavía como salvajes.

Nos basta abrir una gramática latina para justificar la aserción que antecede, errónea para muchos, y convencernos de que el ideal de armonía, que hoy vamos conquistando mediante la música instrumental, se buscó y halló antaño, por otro camino, mediante la poesía hablada y escrita, lo cual, en último término, nada dice en contra de los modernos procedimientos, como nada implica, en general, para la capacidad de un edificio, la naturaleza del material empleado, con tal de que se hayan cumplido las respectivas reglas de la arquitectura en cuanto a su solidez y proporciones.

Nadie ignora la complejidad artística de la métrica latina. Por de pronto contaba ésta con una prosodia riquísima que empleaba dos tiempos, o *partes de compás* que podríamos decir, en la pronunciación de las sílabas largas, uno en la de las breves y uno o dos en las indiferentes. Estos *tiempos* de *métrica* pronunciación, entraban en la frase poético musical del latín con tanto o mas rigorismo que en la simple frase musical moderna entran, verbigracia, las negras o las corcheas, y del mismo modo que de la composición musical nuestra surgen infinitas combinaciones, surgían en aquélla otras tantas. No hay sino recordar, por un lado, los llamados pies métricos simples y compuestos, desde dos hasta seis sílabas, y por otro su manera especial de sumarse en cada verso.

Cuando se lee sin prejuicios lo relativo a los pies métricos se ve apurada la coordinatoria matemática: el *espondeo* reúne dos sílabas largas; el *pirriquio*, dos breves; el *coreo* o *troqueo*, una larga y una breve, y el *yambo*, una breve y una larga; tres largas dan el pie *moloso;* tres breves el *tribaco;* una larga y dos breves, el *dáctilo;* dos breves y una larga, el *anapesto;* una breve y dos largas, el *baquio;* dos largas y una breve, el *antibaquio;* larga, breve y larga, forman el pie *crético,* y, al contrario, breve, larga y breve, el *anfibraco*. Tamaña coordinatoria se completaba con los pies compuestos de cuatro a seis sílabas: *dispondeo, proceleusmático, dicoreo, diyambo, coriambo, antipasto, grande y pequeño jónico, peones* y *epitritos*. Semejante conjunto de *musicales* medidas se completaba con las *cesuras* que ligaban a un pie con el siguiente dentro del mismo verso.

Despreocupándonos de rutinas, no podemos menos de reconocer, pues, dos cosas: una, que en lenguas sabias, como la latina, la griega, la

© Biblioteca Nacional de España

lituana o la sánscrita, *las palabras no eran sólo*, como son hoy en sus bárbaras lenguas sucesoras, *expresión más o menos completa del pensamiento, sino un componente musical del período: unas sílabas-notas, regidas, en la poesía además, por el número.* Así, por ejemplo, en la métrica latina, cada pie puede ser considerado como una nota, pues que gasta matemáticamente un tiempo bien definido, y entran, además, un cierto número y clase de ellas en cada especie de verso. Otro principio cierto es que estas especies de verso equivalen, en cuanto a métrica o medida, al compás musical moderno.

Respecto de esto último, la variedad de la métrica latina asombra. Así el *exámetro* admite seis pies, de los cuales el quinto ha de ser necesariamente dáctilo, y espondeo el sexto, quedando los cuatro primeros, dáctilos o espondeos, al arbitrio del poeta, cuyo oído musical dará así ligereza a la expresión, empleando los primeros, y majestad si usa los segundos, como cuando va a cantar las proezas de los héroes. El *pentámetro*, con sus dos dáctilos finales y cesuras; el *senario yámbico*, con sus seis pies, en los que alternan seis sílabas breves y seis largas; el *escazante*, el *dímetro* yámbico, el *glicónico*, el *asclepiadeo*, el *falencio, el grande y el pequeño arquiloco* y los dos *coriámbicos*, el *arcaico pindárico*, el *feracracio*, el *anapéstico*, y otros muchos que pueden verse en los clásicos, completan el conjunto orquestal de nuestra lengua madre, con una variedad musical casi infinita, para la que no hemos contado, sin embargo, con otros elementos prosódicos nada despreciables, a su vez, nacidos de la diversidad de los sonidos consonantes.

Un lector frívolo se sentirá inclinado a tratar todo lo que antecede como deliciosas fantasías; pero podemos plantear el problema en términos tan científicos y concretos que no nos sea permitido el dudar acerca de nuestro aserto relativo a que la antigüedad sabia pudo realizar el ideal de la armonía, mediante la palabra hablada-rimada *(mantrams)*, con tanta perfección, al menos, como mediante los conjuntos orquestales pretendemos realizarlo en nuestros días.

Sabemos, en efecto, por la Física, que dos sonidos no pueden diferenciarse más que por su *intensidad* o amplitud vibratoria; por su *tono* o número de vibraciones en cada unidad de tiempo (1), y por su *timbre* o nú-

(1) Sabido es que la diferencia entre el sonido musical y el ruido no consiste más que en la mayor o menor armonía que guardan entre sí las vibraciones con que agitan al aire (más bien quizá al éter) las moléculas de los cuerpos sacadas de su posición de equilibrio; pero entiéndase bien que tales vibra-

© Biblioteca Nacional de España

mero de armónicos producidos por la nota emitida. La matemática nos enseña, además, que la sucesión de sonidos que entrañar pueda la composición musical más compleja. no es sino serie de casos de coordinatoria entre notas iguales o diferentes, ya por su altura *(tono)*, ya por su valor respectivo *(medida)*. Puede demostrarse, repetimos, que el lenguaje métrico latino, y, en general, el de todas las lenguas sabias, no ceden a la orquestamoderna en riqueza de expresión armónica, sino que, antes bien, la orquesta y las lenguas referidas no difieren filosófica y matemáticamente, sino en el modo de expresión, cual una misma idea dicha en dos idiomas diferentes, pero en ambos del mismo valor intrínseco. Precisemos más el concepto:

a) En cuanto a la *intensidad*, aunque la voz humana no sea tan fuerte como la orquesta, ni como casi todos los instrumentos que a la orquesta integran, es sabido que puede ser indefinidamente reforzada, mediante la suma de varias voces, como se ha visto siempre en los coros y más en los

---

ciones han de ser en número de más de 32 y de menos de 72.000 por segundo, pues las que estén fuera de estos límites son silencio absoluto para nuestros oídos, mientras que otros seres de oído mejor organizado podrán acaso sentir como sonidos las vibraciones que nosotros denominamos electricidad, calórico, luz, etc., que son parte esencial, o *música pitagórica* de los mundos.

Dos cuerdas de longitud, diámetro, densidad y tensión idénticas suenan al unísono, es decir, que sus vibraciones están en relación de 1 a 1. El *unísono*, pues, es el sonido más armónico y el que más pronto se fija, por tanto, en las mentes de las multitudes. Viene después la *octava*, en la que las vibraciones de las dos cuerdas, sea por su longitud, por su grueso, por su densidad o por su tensión, están en relación de 2 a 1. En seguida viene la *quinta*, en la que la relación de vibraciones es como 3 a 2, y la *cuarta*, en que dicha relación es como 4 a 3. Por último, los intervalos musicales que median entre la tónica o fundamental, la cuarta, la quinta y la octava, se han llenado intercalando otras cuatro notas y se ha formado así nuestra escala musical, cuyas notas y relaciones numérico-vibratorias con aquella tónica son:

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
1/1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2/1

La relación vibratoria de cada nota con la que precede puede obtenerse dividiendo entre sí los quebrados respectivos, de donde nos resultan las siguientes relaciones:

$$\frac{\text{Re}}{\text{Do}} = \frac{9}{8};\ \frac{\text{Mi}}{\text{Re}} = \frac{10}{9};\ \frac{\text{Fa}}{\text{Sol}} = \frac{16}{15};\ \frac{\text{Sol}}{\text{Fa}} = \frac{9}{8};\ \frac{\text{La}}{\text{Sol}} = \frac{10}{9};$$

$$\frac{\text{Si}}{\text{La}} = \frac{9}{8};\ \frac{\text{Do}}{\text{Si}} = \frac{16}{15}$$

© Biblioteca Nacional de España

históricos que citamos antes. Por otro lado, la intensidad no es un factor esencial de la expresión artística, sea musical o sea oralmente realizada.

b) En cuanto al tono, la costumbre de oir nuestras propias lenguas nos ha embotado la percepción de un detalle interesantísimo que los sabios estudios de Helmholdt han puesto de relieve. A ningún hombre vulgar le habrá pasado por las mientes el que las vocales tengan un valor musical distinto y, sin embargo, dicho físico ha demostrado con sus resonadores que cada vocal se halla separada de la siguiente por el intervalo de una octava, siendo la más grave de todas la nota de la *u*, que pronunciada por los alemanes del norte, equivale por el número de sus vibraciones al *si bemol* $_2$, y siguiendo las demás por este orden:

U	O	A	E	I
(si bemol $_2$)	(si bemol $_3$)	(si bemol $_4$)	(si bemol $_5$)	(si bemol $_6$)

El número redondo de tales vibraciones es de 450, 900, 1.800, 3.600 y 7.200, y aún dado caso de que tan sencilla relación musical no medie en las vocales de las demás lenguas, es de suponer que tampoco han de ser ellas muy complicadas, por cuanto en la mayor parte de las lenguas conocidas se hallan vocales iguales o semejantes. En otras, como en la sánscrita, dotadas de siete vocales breves y otras tantas largas, se tienen, por consiguiente, tantas tónicas fundamentales como las que muestra el piano al comienzo de sus siete escalas, y como por otra parte el aparato bucal per-

---

Como se ve hay algo de irregular, numéricamente hablando, y de violento quizá en estas relaciones, cosa que todavía no ha preocupado bastante a la Filosofía porque semejantes relaciones se pueden respectivamente seriar así:

$$\left(1+\frac{1}{8};\ 1+\frac{1}{9};\ 1+\frac{1}{15}\right);\quad \left(1+\frac{1}{8};1+\frac{1}{9}\right);\quad \left(1+\frac{1}{8};1+\frac{1}{15}\right)$$

relaciones con las que se pueden formar los tres grupos que marcan los paréntesis.

Estos espacios o relaciones se llaman *tonos* por los músicos; el *tono mayor* (*do* a *re; fa* a *sol* y *la* a *si*) equivale a $^{9}/_{8}$; el *tono menor* (de *re* a *mi* y de *sol* a *la*) equivale a $^{10}/_{9}$, y el *semitono mayor* (de *mi* a *fa* y de *si* a *do*) a un $^{16}/_{15}$. Cada tono está dividido mediante *sostenidos* y *bemoles*. Sostener una nota es aumentar el número de vibraciones multiplicándolas por el quebrado $^{25}/_{24}$ y bemolizar una nota es disminuir sus vibraciones multiplicándolas por la relación inversa, o sea por $^{24}/_{25}$. Entre el sostenido de una nota y el bemol de la siguiente media, como se ve, una ligera diferencia que se llama *coma pitagórica*, de valor igual a $^{625}/_{576}$, suprimida en instrumentos como el piano, y que ha sido objeto de enconadas discusiones entre los doctos.

© Biblioteca Nacional de España

mite cambiar el tono de cada letra, la posibilidad musical de producir todos los sonidos queda comprobada, como se puede apreciar con las llamas manométricas, mediante cuyas figuras, al ser ellas afectadas por vocales diferentes, han podido ser distinguidas entre sí por Koenig y ser apreciados el tono y hasta la diferencia de timbre de cada individuo.

c) Respecto del timbre, el caso de cada voz humana es el mismo que el de cada instrumento, como lo es también el caso de la multiplicidad de timbres en la masa coral, aunque no sea él tan rico como el de la orquesta, quizá porque el mismo hábito nos impide apreciar su verdadera riqueza. Helmholdz ha demostrado que el timbre se debe a la mayor o menor riqueza de armónicos, cuya producción se expresa así: si dividimos una cuerda sonora en 1, 2, 3, 4, 5... *n* partes, los sonidos respectivos de estas partes producen una serie de notas musicales que son, del grave al agudo: *do* tónico, *do* en octava, *sol*, *do*, en segunda octava; *mi*, *sol*, *si*, *do*, etc., y si teniendo varias cuerdas templadas para dar esos sonidos se hace vibrar la más grave, su vibración se transmite a las demás, y al vibrar la primera todas vibran *por simpatía*, aunque no se las toque, lo cual significa que el primer sonido encierra, además del suyo propio, otros sonidos superiores, conocidos con el nombre de armónicos. Las figuras que resultan de comparar dos sonidos por el método óptico de Lissajou, dejan también entrever algo relativo a los armónicos como relaciones numéricas que pueden traducirse en figuras geométricas con esa *Geometría Analítica* no bien estudiada que usa en sus mágicas operaciones la madre Naturaleza (1).

Hay además de la voz humana *que canta*, la *que habla*, mediante el mecanismo admirable de las lenguas muertas. Precisamente aquí es donde estriba la parte misteriosa, casi iniciática, de las lenguas sabias, quienes, bien a diferencia de sus degeneradas sucesoras, se prestan a una coordinatoria en la sucesión de sonidos, a una métrica tan rica como la que con

(1) Dos sonidos unísonos producen una elipse cuando no son simultáneos, y una recta (elipse de perfil) cuando lo son. Dos sonidos en octava producen en la pantalla la figura de un *ocho*, que se deforma hasta presentarse de perfil como una parábola. La mitad de alguna de estas figuras se reproduce en la *quinta* en forma *apioidal* (o de pera), como la mitad de otra de las figuras de la quinta se reproduce en la cuarta en forma arrifionada, o como de habichuela. De estas *figuras musicales*, a la forma de diversos frutos y aún a las formas y leyes de ciertos astros (Tourner) no hay más que un paso en corroboración de la indiscutible existencia de la «Música Pitagórica» o Armonía de las Esferas.

© Biblioteca Nacional de España

las notas musicales se escribe en el pentagrama. El paralelismo es perfecto: la composición musical puede constar de varios aires, como el poema de la antigüedad, igual que el actual, encerraba casi siempre diferentes géneros de versos. La estrofa de éste, equivale al compás de aquélla, y habrá varias clases de estrofas como hay varias clases de compases: de dos, tres, cuatro *versos* o tiempos. Dentro de cada verso, o *parte de compás poético*, el pie y sus respectivas sílabas equivalen al conjunto de notas en el pentagrama. Así, dando a la sílaba breve el valor de una semifusa, la sílaba larga y el pie *pirriquio* valdrán una fusa; el pie *coreo* y el *yambo* durarán lo que tres semifusas y el *espondeo* lo que una semi-corchea. El *moloso* introducirá o dará a ésta, merced a sus tres sílabas largas, un musical puntillo, y el *dispondeo* será la representación de la corchea, etc.

Además, cada verso dará diferente amplitud o cabida a las *notas-sílabas:* así el *exámetro* repartirá la parte de un compás entre notas-sílabas equivalentes a veinticuatro breves, artísticamente distribuídas entre la larga y dos breves del *dáctilo* y las dos largas del *espondeo;* el *pentámetro* reparte su ámbito musical entre los veinte espacios breves que le forman, gastándolos en dos *dáctilos* o *espondeos* seguidos de cesura larga, y después en otros dos *dáctilos* con otra cesura, que, con la primera, forma un *espondeo* también. Música muy selecta sería sin duda la de estos dos versos, comparados con la llaneza, por ejemplo, del *senario yámbico*, en el que alternaban las breves con las largas, con ese amaneramiento con el que en muchos pasajes musicales alternan las corcheas con las negras.

Las diversas modalidades expresivas de la música, que tanta vida artística infunden en la composición, tienen su correlación en el latín, no sólo con el juego de los acentos, incompletamente heredados por nuestra lengua, sino en la sintaxis superior con aquella infinita policromía de los relativos *quantus, qualis* y *quod;* los demostrativos *hic, iste, ille; ipse, is, idem;* los numerosos interrogativos, determinativos, comparativos y superlativos; las dos formas pasivas del futuro de infinitivo relativas a la necesidad y a la simple probabilidad; la variedad de las conjunciones de diferente empleo, aunque de idéntica significación; los estilos directo e indirecto; los finales en *usus* y en *dus*, y, en fin, toda la complejidad de la construcción y de la dicción, que, cual lejano eco, la vemos repetirse con un «mal instrumental» en nuestra, sin embargo, tan hermosa lengua castellana. El golpe de muerte asestado por el «sermo vulgaris», origen de las lenguas romance ulteriores, a la clásica armonía musical latina se debió, entre otras cosas, a la supresión, tanto del elemento interno de los pies musicales, como del externo de la versificación como compás o medida, cosa idén-

© Biblioteca Nacional de España

tica a lo que ocurriría en el arte musical si prescindiéramos del compás e igualásemos el valor de todas las notas. Las lenguas modernas, así formadas perdieron casi todo el valor musical de sus predecesoras, quedando como algo, musicalmente, sin relieve. Gracias al hábito es como nos apropiamos, con más o menos inconsciencia, del espíritu de las diversas lenguas, y del convencionalismo de sus palabras, en las que poco o nada queda ya del espíritu musical y filosófico que antes tuviesen ellas, porque dicho espíritu, como el color, la forma y el número, es un lejano reflejo del lenguaje universal perdido, que desapareció cuando éste se apartó de la Matemática y acabó por operarse la destrucción inarmónica y desacompasada de la obra del músico, poeta de las voces instrumentales, como el poeta es el músico de la voz humana, esa voz cuya magia no está aún empezada a estudiar en nuestra ciencia psicológica.

Los razonamientos que anteceden nos llevan hacia un terreno misterioso, tal como el del origen de los primitivos lenguajes hierático y jeroglífico, cuneiforme, ógmico, maya, etc., etc., invadiendo un terreno casi vedado hoy para el hombre: el de la Magia tradicional, asunto que no ya merecería capítulo aparte, sino una completísima biblioteca.

Si, por ejemplo, consideramos el verso exámetro latino que dice:

Haec ubi dicta, cavum conversa cuspide monten,

vemos en él cuatro elementos, a saber: *a)* varias vocales que, con arreglo a los principios del Koenig, dan distintas notas unas que otras, aunque siempre *a la octava o al unísono; b)* varias consonantes que dan distinto timbre a las vocales con quienes están unidas, a la manera del también diferente timbre que imprimen a la misma nota diferentes instrumentos; *c)* dos clases de valores para la sílaba; *d*) dos clases de valores internos para el pie (*dáctilos* y *espondeos*), aunque iguales exteriormente.

Respecto a las vocales, de igual modo que en música se puede substituir una octava por otra, se pueden intercambiar ellas en lenguas, como el árabe o el hebreo. Cabe, pues, que prescindamos de las vocales por un momento, elidiéndolas, como en las famosas *fugas*-pasatiempo. Si luego prescindimos también de las consonantes, quedarán todavía, al modo de como quedan en el filtro del químico las substancias insolubles, aquellas relaciones de cantidad del verso, a las que podemos representar, habida en cuenta su diferente duración, empleando puntos para las sílabas breves y trazos para las largas, con lo que el verso citado nos daría esta expresión simbólica de sus cadencias:

— .. — .. — — — — — .. — —

© Biblioteca Nacional de España

Esto es ya, a bien decir, una como telegrafía de Morse, o sistema de puntos y rayas no ajeno a ciertos sistemas arcaicos de América, acerca de los cuales hoy no podemos ocuparnos.

Pero, ¿existe algo, entre los documentos del pasado capaz de mostrarnos algo parecido a estos curiosos *esqueletos* de entonación y medida?—Sin disputa. —A su debido tiempo nos ocuparemos de este problema en nuestra BIBLIOTECA.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO IV

LOS PRECURSORES DE WAGNER

La música de los siglos XV y XVI.—Morales, Victoria, Ramos de Pareja, Zarlino, Palestrina, etc., etc.—Los grandes organistas y clavecinistas.—Las especializaciones del siglo XVIII.—La Academia Bardi.—Los dos formidables enemigos de aquella música.—El Palacio del Sol.—Vanidades pseudo musicales.—La escuela revolucionaria hamburguesa.—La revolución de Gluck, el Arte griego y la Academia florentina.—La música milesia y la música como servidora de la poesía.—Sebastián Bach, Haendel, Haydn, Cherubini y Solmbert.—Mozart, soberano.—La revolución beethoveniana y wagneriana.—Carlos María Weber.—Los sucesores de Wagner.—Chopín y Schumann.—Los acontecimientos históricos y la obra de los genios.—El nacionalismo en la música.

Desde que Guy d'Arezzo, en 1026, creó nuestra escala musical, dando a las respectivas notas los nombres de las sílabas iniciales de la primera estrofa del Himno a San Juan, que dice:

Ut queadan laxi, resonare fibris
Mira gestorum, famili tuorum,
Solve polluii, labii reatum
Sante-Ioannes,

la música ha ido elaborándose con lenta evolución. Sería, pues, injusticia notoria la de hablar de la portentosa creación musical de Wagner si antes no consagrásemos algunas líneas en honor de algunos de sus predecesores, sin los cuales la obra wagneriana no se explicaría, como no cabe que nos expliquemos ese otro prodigio de la radiotelegrafía Marconi sin los precedentes fundamentales de ella asentados por la físico-matemática de Maxwell y de Lord Kelvin, y sin aquellos otros precedentes de los físicos precursores.

Wagner, a bien decir, tuvo de predecesores a todos cuantos se ocuparon de música religiosa al salir de la noche medioeval con el Renacimien-

© Biblioteca Nacional de España

to, y a los cuales debemos consagrar el homenaje de un breve, aunque desordenado recuerdo.

«La actividad intelectual que despierta el Renacimiento—dice Cecilio Roda—no puede menos de llegar a la música y de encarnarse en una dirección bella, en un artista que, utilizando los materiales que ella pone a su disposición como medio, nada más que como medio, expresa la fe de creyente y su esperanza en Dios. Palestrina, sin más recurso que las voces solas, inicia esa tendencia. Más que a las reglas, atiende a la expresión; más que a demostrar lo que sabe, aspira a hacer ver lo que siente; más que escribir combinaciones pedantescas de notas, se inspira en el texto, se nutre de él, y saturado de su expresión, la vierte en el papel. Con él forman todos los grandes artistas españoles del siglo XVI: Morales, que le precede; Guerrero, su contemporáneo; Victoria, su continuador, y nuestra España figura entonces en la primera fila de este movimiento estético (1). Bartolomé Ramos de Pareja, en su *Música Práctica*, descubría el sistema del *temperamento igual*; Zarlino encontraba el acorde mayor dividiendo en $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ y $\frac{1}{6}$ la cuerda vibrante, y el acorde menor aumentán-

(1) Arteaga cita los siguientes: Victoria, Morales, Guerrero, Francisco Soto, Bartolomé Escobedo, Pedro Heredia, Antonio Calasanz, Francisco Talavera, Antonio de Toro, Pedro Ordóñez, Juan Sánchez de Tineo, Francisco Bustamante, Miguel Paramatos, Cristóbal de Ojeda, Tomás Gómez de Palencia, Juan Paredes, Gabriel Gálvez, Rafael de Morra, Silverio de España, Pedro Guerrero, Gabriel el Español, Diego Lorenzo, Francisco de Priora, Diego Vázquez de Cuenca, Bartolomé de la Corte Aragonesa, Antonio Carleval, Jerónimo de Navarra, Pedro de Montoya, Abraham de la Cerca, etc. Véase también *La revolusioni del teatro musicale italiano*. Venecia, 1785.

Con referencia a los grandes organistas españoles, el P. Luis Villalba descubrió en un manuscrito del archivo de El Escorial toda una escuela de excelentes y geniales compositores ignorados o apenas vislumbrados, como Francisco de Peraza, Bernardo del Clavijo, Sebastián Aguilera de Heredia, Ximénez, Perandreu, Joan Sebastián, Serrano, Tafalla, Torrijos y otros del XVI y XVII (*Un manuscrito de música del Archivo del Escorial: La Ciudad de Dios*, vol. XL). Las composiciones de casi todos estos más algunas otras de los más renombrados organistas del XVIII y XIX desfilaron por primera vez ante una concurrencia internacional de maestros compositores en la conferencia-concierto que con ocasión del primer Congreso Nacional de Música Sagrada dió dicho Padre en la Catedral de Valladolid, donde se reveló a los propios y extraños toda la grandeza de la escuela orgánica española. Los *tientos* y *obras* de los tres primeros, editados con algunas de las piezas que el insigne didáctico Tomás de Santa María inserta en el *Arte de tañer fantasía*, forman el primer volumen publicado de una *Antología de organistas clásicos españoles* (Ma-

© Biblioteca Nacional de España

dola en análogas proporciones, y Salinas resucitó los pies de la poesía latina aplicándolos a la música.»

Por entonces, y después de estos autores, la florescencia del Renacimiento dió en el arte musical maestros notables en el órgano, el clavecín y el clavicordio, los reyes de entonces, cuyos nombres conviene, de pasada, recordar.

Emulos más o menos ilustres del incomparable Guisepe Pierluigi Palestrina (1514-1594), lo fueron en efecto: Baltasar Donati, de Cremona (1535-1603), insuperable en el madrigal y en el villancico; Guillermo Byrd (1538-1623), organista de San Pablo, de Londres, y de la capilla real, quien, en unión de su maestro Tallis, ostentó la primera patente como impresor de música y ha sido llamado por Fetis «el Palestrina inglés», por su inspiración y fecundidad, pues solamente en Cambridge existen 70 obras suyas para clavecín y órgano; Leonardo Lechnez (1554-1604), maestro de capilla del conde Federico Hohenzollern y organista del rey de Baviera; Tomás Morley (1557-1606), eminente contrapuntista inglés, sucesor de Byrd; John Bull (1562-1628), el Listz de su tiempo; Miguel Praethorius (1571-1621), maestro de capilla del duque de Brunswick; Claudio Monteverde (1567-1643), de Cremona, el primero que se atrevió a implantar en música las disonancias, el acorde de séptima dominante y las demás tona-

---

drid, 1914), y constituyen la escogida cohorte que alrededor de Cabezón sostiene la grandeza del arte español.

En *Las Ensaladas de Flecha* el mismo P. Villalba muestra en el chispeante compositor Mateo Flecha un aspecto interesante de la vena musical satírica y cómica, que trueca a lo divino la melopea picaresca, y da carácter demasiado humano a lo divino en aquellos poemas burlescos y jocosos, embutido heterogéneo que alrededor del misterio de la Natividad de Jesucristo se teje (*La Ciudad de Dios*, vol. LIX), y en las *Diez canciones españolas* de los siglos XV y XVI (Madrid, 1914), aparecen piezas tan notables como el romance morisco *¡Ay mi Alhama!*, que hubo de prohibir el conde de Tendilla para evitar motines en Granada; el célebre villancico (Madrigal) *Ojos claros, serenos,* de Cetina, puesto en música por su contemporáneo y paisano Pedro Guerrero, hermano mayor del otro famoso Guerrero discípulo de Morales, y villancicos (*lieder* que hoy se diría) de Juan Vázquez.

No queremos dejar de citar el estudio sobre un tratado inédito de música del siglo XV (1482) que se publicó en *La Ciudad de Dios*, de gran valor para conocer el estado de la música práctica en aquel tiempo en España, los artículos sobre *Felipe II tañedor de vihuela, Costumbres musicales en tiempo de Cervantes* y la Conferencia-concierto que en 1910 dió en El Escorial, donde se revelaron varias cantigas de Alfonso X el Sabio, de las que el P. Villalba ha traducido, armonizado y publicado varias entre las más hermosas.

© Biblioteca Nacional de España

lidades modernas, hombre, en fin, a quien Riemann considera como el padre de la instrumentación; Champión de Chambionère, pimer clavecinista de cámara de Luis XIV y maestro de Anglebert y de Couperin el Viejo, y otros muchos.

En el siglo XVII tenemos ya a los célebres Corsi, Ariosti y Zipoli; a Marco Antonio Cesti (1620-1669), maestro de Capilla del emperador Leopoldo I de Austria y uno de los más típicos autores de cantatas y óperas; a José Lulli (1633-1687), el perfeccionador de la jiga; a Marais (1656-1728), el maestro de quintón, viola de amor y viola de gamba, y con los que se empezaban a diseñar los primeros cuartetos y quintetos de cuerda modernos, la parte más delicada, como es sabido, de la música; al admirable Corelli (1653-1713); a Andrés Campra, el sucesor de Lully y el precursor de Rameau; a Desmarets (1662-1764), y a Francisco Couperin (1668-1733), el representante más ilustre de una larga familia de artistas que, cual la de los Bach en Alemania, ilustró la historia de la música en Francia por espacio de dos siglos; a Monteclair (1666-1737), el clavecinista de Luis XIV; a Caldara (1670-1736), autor fecundo de 66 óperas y 29 oratorios; a Juan B. Buononcini (1672-1743), de Módena, cuyas óperas gozaron de tanta celebridad que casi trataron, aunque en vano, de competir con las de Haendel entre el público de Londres; a Luis Clerambault (1676-1749), organista de Luis XIV y cuyos minués se hicieron célebres por todas las Cortes de Europa; al eximio Vivaldi; a Destouches (1672-1749), a Mouret (1682-1738), Marcelo (1686-1739), Durante (1684-1755), Teleman (1681-1767), Matherson (1681-1764), Porpora (1686-1770), Daquin (1694-1772), y otras mil figuras de primer orden como clavecinistas, quienes, si bien incurrieron no pocas veces en los delirios de Pitoni y otros célebres extravagantes confeccionadores de misas hasta de doce coros y de fugas hasta de sesenta y cuatro voces, son acreedores, por lo menos, a que se les recuerde con veneración y cariño, ya que sobre los viejos y apolillados pergaminos de algunos de ellos, perdidos en más de una ocasión en templos de ínfimas aldeas, libaron hombres como Rameau, Bach, Haendel, Haydn, los dos Scarlati y Beethoven las más puras bellezas clásicas, entre el caos de sus misas, oratorios y óperas, por lo que todos, en cantidad más o menos infinitesimal, pueden ser considerados como precursores del coloso de Bayreuth, aunque no pocas de sus rarezas y pedanterías fueran fustigadas en aquella implacable sátira de *Los Maestros Cantores.*

No fué menos abundante en músicos el siglo XVIII que su siglo predecesor, y la lista de los contrapuntistas de órgano y clavecín que hemos dado respecto de este siglo XVII, podía ser prolongada con los Pugnani,

© Biblioteca Nacional de España

Dittersdorf, Boccherini, Pergolesi, Bruni, Clementi, Humel, Auber, Field, Czerny, Meyerbeer, Donizetti y Moscheles; pero el siglo XVIII está demasiado lleno con los esplendores de aquellos soles de primera magnitud que se llamaron Haendel (1685-1759), Juan Sebastián Bach (1685-1760), Gluck (1714-1788), Felipe Manuel Bach (1714-1788), Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1821), y en parte Beethoven, hasta el punto de que al lado de ellos parece irreverencia hablar de ningún otro.

Por otra parte, mucho más especializadas ya en este siglo XVIII las diversas ramas musicales que lo fueran al nacer en los siglos anteriores, más que historiar la evolución de la música en general, hasta llegar a Wagner, debemos limitarnos a dar una ligera idea de cómo fué alborando el drama musical a través de cuantos obstáculos le opusiera la rutina de no pocos músicos célebres entonces, obstáculos de los que hoy, sin embargo, apenas si quedan ni recuerdo.

Sobre tan interesante extremo, oigamos la autorizada voz de nuestro llorado amigo D. Cecilio de Roda, el crítico musical mejor que hemos tenido en estos últimos años en España. Para ello copiaremos de su interesante discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1906) algunos fundamentales conceptos.

«El Renacimiento, que había producido una corriente estética dentro de la música sabia, debía iniciar otra más interesante aún.

»Fué en Florencia, en la Academia del Conde Bardi. Los que a ella concurrían, poetas, músicos, artistas, propusiéronse renovar aquellos maravillosos efectos que la música producía, al decir de los escritores griegos, en las tragedias de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, valiéndose de medios bien distintos de los recomendados por los teóricos en sus curiosos recetarios. La tentativa dió por resultado la primera representación de una ópera en 1594: la *Dafne*, de Rinuccini, puesta en música por Caccini y por Peri. Tanto en ella como en las obras que inmediatamente la siguieron, se ve el propósito completo de imitar a la antigüedad. Poesía, música y mímica se funden en un arte único, como antes habían vivido unidas en la lírica coral y en la comedia ática; su construcción mira como a modelo a los nomos píticos en honor de Apolo; los asuntos, los libros se toman siempre de la mitología y de las fábulas helénicas; a cada personaje le aplican constantemente un grupo instrumental como inseparablemente unido a su carácter, y hasta en su afán de imitar en todo a los griegos, intentan mover la voz en los intervalos y giros característicos de los géneros cromático y enharmónico. Es la resurrección del arte griego, en cuanto al arte griego podía resucitarse. De él no habían quedado documentos, sino des-

© Biblioteca Nacional de España

cripciones; no habían quedado textos, sino referencias, y las inmensas oquedades del modelo se aplicaron a suplirlas con buena voluntad. Su base es la declamación, la inteligencia perfecta del texto, el realce expresivo de los sentimientos, cuando palpitan en la acción dramática, y por eso dejan la palabra hablada cuando no la mueve un interés afectivo, o la refuerzan con un ligero acompañamiento si se desenvuelve con más interés, o la hacen cantar en los momentos más pasionales.

»El nuevo arte, despreciado por los maestros, que ni siquiera le concedían el honor de la discusión, iba a encontrarse con un formidable enemigo. La música hasta entonces no había tenido más que uno: la ciencia; ahora iba a tener otro más peligroso aún: la diversión frívola, ramificada en dos manifestaciones distintas: la fastuosa de los príncipes y magnates, de un lado, y la vulgar y pedestre de las multitudes, de otro. Las intenciones artísticas de la *camerata* del conde de Bardi, se transformaron bien pronto en pruritos de esplendidez y de fastuosidad. Las representaciones que se verificaban en los palacios, tocaban los límites de lo maravilloso, y allí era verse el campo de Darío con los elefantes que llevaban torres llenas de soldados armados; el llenarse de agua el salón y avanzar por aquel mar un buque llevando en la proa riquísimo trono preparado para los soberanos, y en medio una gran mesa donde, al final, cenaban cuarenta personas servidas por tritones; el avanzar por los aires un inmenso globo en forma de mapa-mundi sin que se vieran los artificios que lo sostenían y movían, y al llegar ante el César partirse en tres pedazos, mostrando en su interior una orquesta entera de hábiles músicos sobre un fondo de diversos y colorados metales, entre los que abundaba el oro; el representar el Palacio del Sol, con luces tantas que los espectadores no podían soportar su brillo. Y claro está, en este tren de maquinarias e invenciones la música tenía que concluir por ser lo de menos, por convertirse en esclava del aparato, por coadyuvar al entretenimiento y solaz de los señores, destruyendo la acción y manifestándose en forma de intermedios y de acompañamiento de bailes. Y si la música corría esa suerte, no hay que decir cómo marcharían la poesía, el arte escénico y el sentido común, allí donde en la Persia antigua volaban con pólvora media ciudad de Persépolis; donde Alcibíades aparecía guiando una carroza a la moda, y donde Friné recibía de su amoroso Praxiteles un riquísimo reloj de reciente fabricación.

»Caccini, Peri y Monteverde no habían logrado resucitar el arte griego, pero su tentativa había dado un fruto positivo: la melodía. Sus sucesores, los compositores artistas, se preocupan por igual del sentido de la letra y de la creación melódica; su arte es un arte de transacción, en el que

© Biblioteca Nacional de España

la línea cantable va cada día adquiriendo encantos mayores, perfume más penetrante, consistencia más robusta. Cavalli, Legrenzi, Scarlatti, Pergolesi y otros muchos nombres que están en la memoria de todos, laboran en este arte de fusión dentro de Italia; los franceses, desde Lully y Rameau hasta Gretry, fundan un arte nacional; los alemanes comienzan con Keiser y con la escuela hamburguesa a echar los cimientos del arte que habían de ilustrar los nombres de Mozart y de Weber, y en esta producción de casi dos siglos, la melodía va ganando terreno, afirmándose, constituyéndose en soberana absoluta. La reacción contra el frívolo goce sensual se presenta con Gluck, quien, mirando adonde los de la Academia florentina, al arte griego, buscó sus asuntos en la mitología o en la leyenda, prescindiendo de halagar las pasiones del público y la vanidad de los cantantes. Trata, son sus palabras, «de reducir la música a su función verdadera, que no es otra sino la de secundar a la poesía para fortificar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni enfriarla con ornamentos superfluos, ya que la música debe agregar a la poesía lo que agregan a un dibujo correcto y bien compuesto la vivacidad de los colores, y el acorde feliz de las luces y las sombras que sirven para animar las figuras sin alterar los contornos». Aparecen entonces, entre una porción de defensores del drama lírico en el siglo XVIII los dos jesuítas españoles Esteban de Arteaga y Juan Andrés.

»El público no aceptó—¡cómo había de aceptar!—la reforma de Gluck (1). Frente a él alzó la frivolidad de las óperas de Piccini, y aunque los más cultos, Grimon, Rousseau, etc., fueron pasándose al partido del drama lírico, la mayor parte siguió aferrada a sus cantables, pasos de bravura y alardes de agilidad. Los compositores italianos siguieron monopolizándolo todo, venciendo a Mozart en Viena, como antes habían derrotado a Haendel en Londres, decidiéndose por la laringe y despreciando el arte, prefiriendo el argumento monstruoso con música a la moda, al drama serio; pero

(1) Creemos haber dicho lo suficiente acerca de la personalidad de Cristóbal Gluck (1714-1787), el gran revolucionario de la música dramática, de quien Wagner mismo se consideró el descendiente artístico más directo. Las cinco admirables tragedias líricas de Gluck: *Alcestes*, *Orfeo*, *Armida* y las dos *Ifigenias*, y en especial el prólogo-ariete que lanzó al dar al público la primera de dichas obras, y que continuó después al dar a luz la ópera *París y Elena*, recuerdan no poco la valentía con que un siglo después iba a lanzarse contra las rutinas y prejuicios musicales de su siglo el coloso de Bayreuth. El carácter antiartístico de la ópera italiana con sus gorjeos, *fiorituras*, notas *spianatas* y demás niñerías del *bel canto*, quedó literalmente pulverizado por el autor de

© Biblioteca Nacional de España

cuando los alemanes comienzan a tomar de ellos la conquista que habían alcanzado y empiezan a cultivar la melodía, este nuevo arte que juntaba al perfume melódico el sentimiento estético, entabla de nuevo la partida. Al comenzar el siglo XIX la ópera italiana sigue explotándose al amparo de una porción de nombres ya olvidados, mientras que el arte de transacción se ha enriquecido con las óperas del divino Mozart, quien, sin embargo, tiene que someterse a escribirlas en italiano.

»El gusto del público empieza a evolucionar lentamente. Ya a fines del siglo XVIII, los mismos compositores italianos Sachini y Salieri, habían tomado algo del arte de Gluck; ahora, Mozart es el que reina entre ellos como soberano, el modelo de que todos procuran tomar algo artístico para combinarlo sabiamente con el producto industrial. El furor de entonces lo constituyen el *cantabile spianato* y la agilidad vocal. Rossini se decide por cultivar la segunda, por hacer cantar a todos los personajes en el frívolo sentimiento del más profundo desprecio por la letra; Bellini reacciona hacia el *cantabile* sentimental...

»Sigue la evolución de la ópera con Verdi, que aporta a ella un temperamento fogoso; con los franceses Auber, Herold, Adam y Halevy; con Meyerbeer, en fin, que a la frivolidad rossiniana opone, casi siempre, la grosería del efecto más ampuloso y original... Y surge el tercer aliento de reforma. La doctrina de Wagner no hace sino reproducir la de los florentinos y la de Gluck. Hace de la ópera un arte de compenetración y de fusión, en el que la música no es el atractivo único, sino la servidora de la poesía, fundidas ambas en la individualidad del amor; arte basado en la declamación, dejando a la orquesta el cumplimiento de la misión efectiva..., lo mismo, en suma, salvo alguna variante de detalle, que habían proclamado Caccini, Doni, Gluck, Arteaga y Juan Andrés... Wagner hizo rodar por el suelo todo el convencionalismo de la ópera al uso. Se acabaron las arias, los patrones; desaparecieron los gorjeos y las agilidades..., la ópera

---

Alcestes, con el credo de los nuevos ideales y del moderno teatro. «Hay personas, dice, que porque tienen dos ojos y dos orejas se creen con derecho a juzgar en bellas artes. En una obra del género del aria, por ejemplo, de *Orfeo*, *Che faró senza Euridice*, el menor cambio de tiempo o de expresión puede convertirla en una canción de *marionettes*. Una nota más o menos sostenida, un refuerzo de sonido, el no observar bien el compás, o agregar un simple trino, puede destruir el efecto de toda una escena...» Raniero de *Calsabigi* (1715-1795), fué el libretista predilecto de Gluck, a quien éste atribuía una gran parte de sus ideas sobre la reforma de la ópera. Suyos son los poemas de *Orfeo* y de *Alcestes*.

© Biblioteca Nacional de España

italiana y el cantante a la antigua; expulsados de Alemania del Norte y de Francia, sólo viven y reinan en países de inferior cultura, en aquellos donde la diversión y el pasatiempo risueño constituyen el pasto único del criterio artístico.»

Volviendo a los maestros del siglo XVIII, a los precursores más calificados de Wagner, aparte de Gluck, los hombres, en fin, que realizaron en música lo que la Enciclopedia no pudo realizar en las demás ramas del saber, el primero que encontramos es a Jorge Federico Haendel (1685-1759), el prodigioso organista a quien Beethoven llamó el maestro incomparable, el maestro de maestros en el supremo arte de producir con pocos medios los más asombrosos efectos. El abogado-músico, discípulo de Mattherson, de Corelli y de los Scarlattis, autor de innumerables óperas, entre las que descuella *Rinaldo*, llegó, sin embargo, a la cultura contrapuntística de su contemporáneo y homólogo Bach, a quien no alcanzó a conocer nunca. La totalidad de la producción de Haendel ocupa cien volúmenes de la edición monumental de Clirysander, y es el fruto directo del maravilloso polígrafo Mattherson, verdadero iniciado hamburgués, de quien se dice que fué teólogo, jurisconsulto, políglota, filósofo y músico, en cuya última especialidad abarcó a su vez todo el saber polifónico, pues que componía admirablemente, tocaba todos los instrumentos de la orquesta de entonces, cantaba con magnífica voz de tenor, escribió ocho óperas, veinticuatro oratorios, una misa, *suites*, etc.; dirigía, en fin, óperas y daba lecciones de solfeo, contrapunto y canto. Las zarabandas y variaciones de este último sabio, verdadero precursor de Bach, y sus maravillas religiosas de órgano, fueron el obligado precedente de aquellos famosos *largos* que inmortalizaron a Haendel.

Y ¿qué decir, que no sea pálida pintura, de aquel otro prodigio enciclopédico musical, padre de la música moderna, que en vida se llamó Juan Sebastián Bach?

«En el siglo XVIII—dice Cecilio Roda—vuelve la música a ser bella con Haendel y con Bach. En ambos hay una gran elevación de sentimiento; en ambos la ciencia queda obscurecida por la intensidad espiritual. Bach, sobre todo, penetra en los textos bíblicos para acentuar musicalmente su intención y su expresión; trata las voces con una soltura maravillosa, sin preocuparse más que de la emoción; introduce en la orquesta las combinaciones más atrevidas, y cuando sigue las corrientes de su época, cuando en sus salmos, oratorios y misas adopta el patrón consagrado, sus fugas y su estilo se caracterizan por una fluidez, por una facilidad, por una jugosidad extraordinaria, y así, mientras sus predeceso-

© Biblioteca Nacional de España

res escribían en el apelmazado y duro estilo de los escolásticos, él empleaba el primoroso y suelto de los místicos. Era en la música lo que en nuestra historia literaria habían sido el P. Granada, Santa Teresa o San Juan de la Cruz.»

Más de cien años hacía que el nombre patronímico de Bach había salido de la obscuridad, cuando nació en Eisenach (1685) el genio que había de inmortalizarle (1). Huérfano a los diez años, su hermano mayor Juan Cristóbal le enseñó el clavicordio. Con precoz audacia estudió a los célebres maestros Froberger, Fischer, Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Burnhs, Baehm, Reincke y otros organistas. Viendo que su hermano no le permitía hojear el cuaderno que contenía composiciones de ellos, le hurtó y le copió ¡a la luz de la luna en seis meses!; pero, descubierto en su piadoso fraude, le fué arrebatado sin conmiseración el cuaderno, que sólo pudo recobrar a la muerte de su hermano. Dietricht le inició en los secretos del órgano, y bien pronto pudo vengar, sin saberlo, en la corte de Dresde, al gran Rameau de las afrentas que a éste causara Marchand en París, venciéndole. Leopoldo de Weimar le hizo su maestro de Capilla, y ante el viejo Reincke improvisó durante una hora sobre el coro *Super flumina Babylonis*. Abrazóle el octogenario y, con lágrimas de emoción, le dijo: «—Temí que mi arte musical muriese conmigo, pero hoy veo que contigo va a renacer más pujante que nunca.»

... ¡Y tan pujante; como que aquel joven coloso era nada menos que la primera persona de esa trinidad Bach-Beethoven-Wagner, que llena con su gloria dos siglos, y de la que ha emanado toda la ciencia musical de nuestra época! Bach sucede en la corte de Leipzig al gran Kulman,

---

(1) Se presta a serias meditaciones filosóficas este misterio de las familias verdaderamente ilustres, sin los ridículos títulos de una meramente heredada y nominal nobleza. La historia cuenta, en efecto, a centenares estas familias, estas inflorescencias *en racimo* de hombres de las más complejas aptitudes, enlazados a través de los tiempos, no sólo por el mero vínculo de la sangre, sino por un secreto espíritu más o menos manifiesto de genialidad, que les sirve de lazo conector y señuelo a través de sus más distintas aptitudes... Médicis, Borgias, Couperines, Bach y cien otras de estas dinastías, ya de la luz, ya de las tinieblas, se han sucedido así, dando lugar, en medio del secreto ocultista que ello encierra, a la triste aberración de las casas nobiliarias, nobiliarias por el mero hecho de la herencia física, pero no de la herencia del espíritu. No siempre se presenta, sin embargo, aquel fenómeno, que, generalizado, traería la peor de las tiranías: la tiranía de los genios. Más bien acaece, de ordinario, que el genio no tenga efectivos sucesores consanguíneos, como se ve en Beethoven, en Napoleón, en Wagner y en tantos otros.

© Biblioteca Nacional de España

y en la apoteosis de su gloria, la sala palatina de Postdan se transforma en un Parnaso verdadero... Tres años después queda el maestro completamente ciego, como Beethoven quedase en su última época completamente sordo, y del mismo modo que Beethoven recobrara el oído un instante en su agonía como para dirigir la orquesta invisible de la tempestad que recogía el último suspiro de su alma atormentada y tempestuosa, Bach poco antes de morir, en 1750, recobró la vista de repente.

La verdadera gloria de Bach, como la de Beethoven y aun la de Wagner, es póstuma. La mayoría de sus contemporáneos no vieron en él sino al organista sabio y al hábil improvisador. Su *Pasión, según el Evangelio de San Mateo*, estuvo a punto de perderse, como tantas obras del maestro, olvidada durante un siglo. A Mozart cabe la gloria de haber *sacado a luz* al gran compositor, padre de la música moderna, como a Wagner le cabe también la gloria de haber salvado del menosprecio la parte última y mejor de la obra de Beethoven: sus cuartetos finales y su Novena Sinfonía.

La existencia de Bach puede dividirse en tres épocas, según los autores, épocas que corresponden exactamente a su residencia en las tres capitales alemanas de Weimar, Coethen y Leipzig. «En la primera amplía y profundiza su educación técnica; estudia las obras italianas de Vivaldi, Legrenzi, Frescobaldi, etc ; cultiva el mecanismo del órgano hasta su completo dominio y escribe unas 50 fugas admirables para este instrumento. En la ínfima capital de Coethen, falto de atmósfera y de recursos, sin más música que la del sencillo coral calvinista acompañado por un órgano deficiente, Bach se dedica en absoluto al arte de cámara y de orquesta, y allí escribe, entre otras obras inmortales, el primer cuaderno de su *Clavecin bien temperé* (1), sus *Invenciones* y sus *Suites* francesas e inglesas. Finalmente, en Leipzig, halla Bach el escenario que necesitaba, y allí, como maestro de Capilla, compone sus más monumentales obras: los Oratorios de la Pasión, la Misa en *si*, los Corales, las Cantatas y los Oficios que mayor gloria le han proporcionado.

Real y verdaderamente, en Juan Sebastián Bach empiezan todos los géneros musicales modernos; pero las diferenciaciones ulteriores de éstos aparecen en él aun desdibujadas y con sus lineamientos confusos, pues estaba reservada a su hijo Felipe Manuel Bach la gloria de deslindar la Suite de la Sonata y del Concierto, y es sabido que la *Suite* primitiva con sus partes esenciales de *Alemana*, *Corranda*, *Zarabanda* y *Jiga*, y sus

(1) Hecho para demostrar las ventajas del *temperamento igual*, defendido por el español Ramos Pareja, y que suprime la llamada *coma* pitagórica.

© Biblioteca Nacional de España

accesorias intercalares de *Gavota, Pasapié, Chacona, Bourré, Menuetto,* etcétera, casi fué una nueva creación en las manos del maestro de la Fuga, y que abrió paso a todos los aires de danza ulteriores, meras variantes de la *suite,* hasta llegar el vals moderno de Weber, de Chopín, de Straus, y otros (1).

Francisco José Haydn (1732-1809) es otro de los patriarcas del Arte, y el verdadero creador de la música instrumental moderna. Solamente de

---

(1) El clavecín es un verdadero instrumento de cuerdas, que suenan *punteadas* o *pellizcadas* por una pluma de cuervo cortada en triángulo, y reemplazada más tarde por una tira de cuero. Pertenece, pues, a la familia de las arpas y desciende en línea recta del virginal y de la espineta, que no eran otra cosa que clavecines minúsculos y rudimentarios. Además, el clavecín posee varios pedales (según los modelos); unos, que juegan el papel de los del piano moderno, y otros, parecidos a los registros del órgano, que hacen posible la variedad de la clase de sonido y aumentan la extensión del teclado.

Si en construcción y en mecanismo difiere tan radicalmente del piano, la labor artística del que lo toca, es también muy otra de la del pianista moderno. Los fabricantes de clavecines variaron los modelos hasta lo infinito; eran verdaderos artistas iniciados en las leyes de la acústica y cada día inventaban un perfeccionamiento y una reforma. El clavecinista necesitaba y necesita conocer a fondo su intrumento, arreglar a cada instante los delicados detalles del mismo y estar siempre atento a sus menores y frecuentes desarreglos; en una palabra, se halla en comunicación tan directa con su instrumento, como puede estarlo el violinista con su stradivarius. Por esto, y en general, la ejecución en el clavecín es menos mecánica, más personal, más íntima que en el piano. Hasta hubo clavecinistas que se fabricaron ellos mismos sus instrumentos.

Si se oye una pieza escrita para clavecín ejecutada en este instrumento y después en el piano, en el segundo caso encontramos la audición sorda, gris y monótona. Al piano, solamente ha podido adaptarse, en estricto sentido artístico, la música de clavecín que tiene carácter de órgano, como por ejemplo, las *fugas* de Bach. Dice Schweitzer, hablando sobre el particular:

«Con el piano hemos ganado en amplitud, pero hemos perdido el timbre de instrumento de cuerda, tan característico del antiguo clavecín. El cambio en el carácter de la sonoridad, no beneficia en nada las obras de Bach, que reclaman un timbre claro y metálico. Cuando escribía sus sonatas de clavecín y violín, las sonoridades de los dos instrumentos eran enteramente homogéneas; hoy son en absoluto diferentes y se repelen, sin fusionarse jamás.»

Claro está que, a la inversa, en ninguna ocasión podrá el clavecín competir con el piano en las obras escritas para éste. A partir de Beethoven la música entró en una nueva era, cuya consecuencia puede decirse que fué el piano y en la que el artista necesita un instrumento que posea cualidades de robustez capaces de responder a esas expansiones particulares que parecen no haber conocido los siglos precedentes.

© Biblioteca Nacional de España

sinfonías escribió 118, y 83 cuartetos, en los que brilla el plácido genio del maestro. Cuarteto y Sinfonía quedaron encuadrados con él definitivamente en la forma ampliada de la *sonata de cámara*, y su influencia fué grande, tanto en Mozart como en Beethoven. Con su *Creación* extendió también los límites del poema sinfónico, y su alma noble voló a los cielos aquellos por él cantados entre los estampidos continuos de los cañones franceses que sitiaban a Viena en 1809... Haydn, como Haendel y como Beethoven, eran verdaderos ascetas del arte, abnegados bajo la pesada cruz de su incomprendido ideal, tan por encima de los de sus contemporáneos.

Y llegamos al divino Wolfgan Amadeo Mozart, el *niño-prodigio*, sin cuya obra maravillosa no puede explicarse la de Beethoven, sobre todo en la primera época. Nadie tan célebre y tan mimado como él en las Cortes europeas; nadie como él tan dulcemente delicado y apacible como los ensueños todavía juveniles entre los que la muerte le sorprendiera... En música religiosa sólo Haydn y Haendel pueden comparársele; en instrumentación de conjunto nadie como él hasta entonces; en sonatas y sinfonías sólo ha podido ser superado por el coloso Beethoven, quien sin él tampoco se explicaría. La ópera del nuevo estilo albora ya en su *Don Juan*, en *Los desposorios de Fígaro* y en *La flauta mágica*, y es tan inmenso el catálogo de sus obras, que alcanza hasta unas 800 de todos los géneros conocidos, desde la cantata *Elogio de la amistad* y las óperas *La clemencia de Tito*, el *Rapto*, *Idomeneo* y otras de las que apenas si se recuerda más que el nombre, hasta los más delicados cuartetos de cámara y la más pura música religiosa bebida en la inagotable fuente de su maestro J. S. Bach, a quien resucitara...

«La música instrumental de Mozart tiene hoy día un sabor arcaico como de la *edad de oro*—dice Lenz—. Un gran número de sus sonatas han envejecido ya, y nos parecen a modo de infantiles juguetes; pero las sonatas escogidas de piano y violín las colocamos por encima de las homólogas de Beethoven. Mozart ha dejado 33 sinfonías: seis fijan todavía la atención de los artistas; de estas seis, dos son producciones de primer orden y lo serán siempre: la sinfonía en *do* con la fuga y la en *sol* menor. Su fantasía para piano, a cuatro manos, y la fantasía y sonata en *do*, serán nuevas siempre, cual la gran serenata para trece instrumentos de viento y algunos de sus cuartetos. En los tres colosales tomos de M. Oulibischeff acerca de Mozart, hay amplia materia de estudio acerca de este precursor, con el sólo defecto de que para engrandecer aún más la figura de su héroe, ha tratado en vano de rebajar la de Beethoven contra toda justicia.»

La sola biografía del *divino*, desarrollada a través de meros treinta y

© Biblioteca Nacional de España

cinco años, ocuparía muchas páginas y nada nuevo añadiría a lo que el público ilustrado ya conoce. Oir sus obras equivale a evocar aquella época galante en que reyes, magnates y cortesanas, llenos de hipocresía y de vicios, querían vivir una vida arcadiana o pastoril en sus Trianones, bailando menuetos y pavanas sobre una inmensa mina cargada de pólvora por sus desaciertos, mina que estalló, al fin, con la Revolución francesa. Recordar su vida y sus triunfos es visitar aquellas Cortes, en las que el niño-prodigio y su hermana María, casi tan buena pianista como él, llenaban de orgullo a un padre, quizá excesivamente duro en sus exigencias para con los niños, como duro fuera asimismo el padre de Beethoven... También el *malogrado* Mozart, como todos los genios, tuvo su vida rodeada de nada explicables hechos de *lo oculto*, y por más que la crítica escéptica haya querido desvirtuarlo, su propia muerte se vió precedida por el extraño encargo de su *Misa de Requiem*, que, con arreglo a sus premoniciones, fué cantada, en efecto, en sus funerales (1).

Cuatro años después de Mozart, nacía en Florencia Luigi M. Cherubini (1760-1842) *il cherubino*, que dijeron los venecianos al oir sus primeras composiciones, *toccante meno al suo nome dalla dolcenzza de suoi canti*. A partir de 1802, en que se estrenó su *Lodoïska*, en el Teatro Imperial, de Viena, el éxito de sus *Dos jornadas*, *El Monte de San Bernardo*, *Medea*, *La Hostería portuguesa*, y sobre todo *Faniska*, fué tan grande que Haydn, Mehul y otros le reputaron como el primer compositor dramático de su época. Según expresa Wilder, fué el músico contemporáneo suyo, a quien más admiró y en quien más se inspiró Beethoven. En 1813, dice Roda, fué nombrado director del Conservatorio de París y sólo después de estrenar, en 1833, su última ópera *Alí-Babá*, cuando ya contaba setenta y tres años, se dedicó a cultivar la *música de cámara*, en la que Fetis no

(1) La leyenda mozartiana refiere, en efecto, que cierto día entraron en su gabinete de trabajo dos caballeros misteriosos que le encargaron y pagaron *una Misa de Requiem*. El músico emprendió en seguida la composición de la obra con entusiasta y extraño ardor. Al acabarla parece ser que dijo a sus íntimos: «—Esta música será pronto entonada en mis funerales.» Efectivamente, pocos días después volaba a mundos mejores aquella alma de niño, a quien algunos piadosos sinceros creyeran acompañada en su ascensión triunfal por aquellos dos ángeles, sus desconocidos comitentes de la *Misa* célebre. Dígase lo que se quiera nosotros creemos que estas cosas están íntimamente relacionadas con la leyenda nórtico-asturiana de la Huestia (pág. 157 de nuestro libro *El tesoro de los lagos de Somiedo*). Dícese por esta leyenda que unos meses antes de su muerte el hombre «anda en la Huestia», es decir, puede recibir semejantes y *astrales* visitas.

© Biblioteca Nacional de España

ha podido hallar imitación alguna de Haydn, Mozart ni Beethoven. Otro crítico le considera, por su obra total, como el representante de la izquierda entre el idealismo clásico y el moderno romanticismo, llamándole maestro de la forma, casi tanto como Mozart y Beethoven. Éste le consideró hasta el punto de que, según Seyfried, llegó a decir: «estoy tan identificado con Cherubini en su Misa de Requiem, que si alguna vez escribo una misa de esta clase, tomaré nota de muchas cosas de Cherubini.»

Tras Cherubini, Beethoven; tras el músico italiano y francés, el músico alemán incomparable, el primero como artista, el *único* como músico ante cuya vida de dolores y privaciones todas las de los demás genios musicales palidecen, como ante la luz del sol las luces de todos los demás astros.

Antes de consagrar al coloso de Bonn el capítulo aparte que merece como precursor de Wagner, en el sentido musical más genuíno, cerraremos el presente capítulo dedicando unas líneas a Weber, el otro precursor más inmediato de Wagner, tanto en el sentido musical como en el dramático.

Carlos María Weber (1786-1826) es uno de los más puros modelos que pueden hallarse de originalidad, de pasión, de poesía fantástica y de honradez artística. A pesar de su deficiente educación técnica, llegó a crearse un estilo personalísimo y a fundar una verdadera escuela de música dramática que influyó poderosísimamente en el ideal artístico de Ricardo Wagner. La orquestación de Wagner podrá ser la de Beethoven, agigantada por el progreso de la época y por las exigencias más amplias del ámbito dramático; el lied de Wagner, salvo otros precedentes anteriores, hasta en Bach, podrá haber heredado la ternura del autor de *Rosamunda* (1), pero es innegable que ningún drama lírico se ha acercado, musicalmente hablando, a los dramas líricos del creador del *Anillo del Nibelungo*, como esas magistrales obras que llamamos *Freyschütz*, *Euryanthe* y *Oberon*, cual en el sentido revolucionador de la vieja escena italiana, nadie ha estado más cerca, como vimos de dichos dramas líricos, que las obras de Gluck (*Alcestes*, *Orfeo*, las dos *Ifigenias* y *Armida*).

---

(1) Franz Peter Schubert (1797-1826) es el maestro del *lied*, como Bach lo es de *la fuga* y Beethoven de la *sinfonía*. Los *lieder* o baladas de Schubert no tienen rival, y en ellos la poesía bucólica aparece rodeada de todos los encantos anacreónticos de los griegos. Los restos mortales de Schubert descansan en el cementerio de Vachring, a dos pasos de los de Beethoven, y, como dice un autor, si en vida no lograron encontrarse nunca, la muerte igualitaria ha unido a estos dos genios: encarnación de la música instrumental, el uno, y creador de la poesía lírica cantada, el otro.

© Biblioteca Nacional de España

En la sucesión de los genios a lo largo de la historia, suele darse el caso, caso que se presta a las más serias meditaciones filosóficas, de que a un genio malogrado, muerto en la flor de su edad, sucede inmediatamente otro que parece ser, por ley oculta, su heredero más directo: tal el caso de Mozart con Beethoven: tal el caso de Espronceda con Zorrilla; tal el caso de Weber con Wagner... La tuberculosis cortó en flor la vida de Weber, cuando el joven apenas si había empezado a producir, y, sin embargo, ¡con sólo el *Freyschütz* se puede llenar la gloria de un hombre!...

Al ocuparnos de la vida de Wagner relataremos algunos pasajes que muestran el lazo aquel de *herencia psicológica* al que acabamos de aludir. Resta, pues, sólo terminar el perfil artístico de este precursor tan admirable.

La obertura de *Freyschütz (el cazador selvático)* es el más sólido fundamento de la ópera nacional alemana y está considerada por la sana crítica como una obra clásica, sin precedentes determinados, ni aun en el *Alcestes*, de Gluck. La obertura de *Oberón*, aunque inferior, es también justamente admirada. *Oberón* es un drama lírico, basado en la novela de Huon de Burdeos, relativa al *Rey de los Gnomos* y a su esposa *Titania*, personajes que ya habían figurado antes en la comedia fantástica de Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, obra sobre la que cayó después la célebre fantasía de Mendelshon. *Preciosa*, otra de las óperas de Weber, está calcada en la novela de Cervantes, *La Gitanilla*. El arquero *Feyschütz* que, en un rasgo de supremo atrevimiento, hace pacto con el diablo, es un pariente muy cercano del *Doctor Fausto*, cantado en verso por Goethe, como que ambas obras son reflejo fiel de la eterna leyenda de la *curiosidad del saber y del conocer* que ha dado la vuelta al mundo y, como que ambos autores son expresión idéntica en distintos órdenes de arte, de una misma idea de titanismo desesperado y rebelde contra la cárcel de nuestra vida sublunar, por eso se dice, con razón, de Weber, que ha dado derecho de ciudadanía en los dominios del arte al panteísmo alemán, eco no siempre fiel del sabio panteísmo indostánico, y a los vigores realistas y descriptivos de la escuela literaria romántica, formada por los más ilustres literatos del siglo XIX.

Este último punto concreto de la escuela romántica merece atención especial, porque en él está el punto de partida de la Novena Sinfonía, de Beethoven, por un lado, y de la citada obra de Weber, por otro, con lo que no hay que añadir hasta qué punto semejante escuela es también uno de los más inmediatos precedentes de la obra musical y literaria de Wagner.

© Biblioteca Nacional de España

Recordemos que el renacimiento universal que precedió a la Revolución francesa tuvo en el campo de la lírica en Inglaterra a Richarson, y a Godolsmith, a Yung, el autor de las *Meditaciones Nocturnas*, quien llegó a cantar místicamente a los astros, como otras tantas «casas de devoción»; a Percy, el rehabilitador de las dulcísimas poesías populares inglesas; a Macpherson, el evocador de Ossian y de los bardos irlandeses; a Burne, el de las baladas incomparables que esperan aún a un nuevo Schubert para instrumentarlas; a los poetas *lacustres* Walter-Scott y Tomás Moore; a Coleridge, el restaurador de los *Eddas* escandinavos, y, en fin, a Lord Byron. La lírica alemana siguió victoriosa estas huellas con la *Mesiada*, de Klopstock; con Lessing, el imitador de Shakespeare; con Wieland y su Oberon; con Herder, el develador de la poesía hebrea utilizada luego por los Halevy, los Meyerbeer y los Mendelsohn; con el incomparable Goethe y con su *Fausto*, y, en fin, con Federico Schiller, el atormentado, el humilde, el incomprendido precursor, en poesía, de lo que luego fuese Beethoven, en música, porque, como dice Leixner (1): «Quien, después de haber oído una de las sinfonías de éste, lee las cartas de Schiller sobre la educación estética, no podrá menos de reconocer que el idealismo alemán jamás tomó tan alto y temerario vuelo como en aquellas obras maestras.»

En *Silvana, o la Hija del bosque*, de Weber, aparece como el diseño *astral* de aquella misteriosa escena inicial de *La Walkyria*, cuando se muestra entre las tinieblas de la noche el cedro inmenso, en cuyo tronco se ha labrado la cabaña del odioso *Hunding*, el tiranizador de Siglinda, y el matador de Sigmundo, como en esos preciosos cuentos de hadas y de ogros que a Wagner entusiasmarían en su niñez, cual nos han entusiasmado a todos. El *Cruzado*, de Weber, es casi el esquema literario del *Tannhauser*, y no hay para qué añadir de cuán maravilloso modo de *alquimia* musical unas cristalinas notas de la clásica *Invitación al vals*, de Weber, han pasado a ser por mano del mago de Leipzig las mismas notas mágicas del *Pájaro de Sigfredo*, revelador del tesoro del Nibelungo.

Como se ve, la alta significación de Weber (2) en la música va unida a

(1) Otto Von Leixner, *Nuestro Siglo*, traducción y notas de D. Marcelino Menéndez y Pelayo.—Juan Scherr, *Germania, dos mil años de Historia alemana.—El teatro de Schiller*, ensayo crítico por E. Lickefett y English.

(2) En manos de Weber, dicen los autores, se opera definitivamente la transformación del *Laendler*, vieja danza alemana, sucesora musical de las *suites*, en el rápido *vals* moderno. Efectivamente, mientras que el mal llamado vals de *Freyschütz*, no es más que un perfecto laender, con su disposición melódica y rítmica en corcheas iguales y continuas, la *Invitación al vals*, escrita

© Biblioteca Nacional de España

la historia de la ópera, más bien que a las composiciones puramente instrumentales, y aunque algunas de éstas siguen figurando en el repertorio de todos los pianistas, en especial *Concertstück*, la *Invitación al vals* y las *Sonatas*, la mayor parte apenas si aparecen alguna que otra vez, y esto, más que nada, a título de curiosidad, en los programas de los conciertos, porque la inspiración de Weber, como dice Roda, reclama, por lo general, la libertad e independencia de la música para la escena, y su disciplina no siempre se aviene con la austeridad del molde usado para el tipo sonata. Las ideas melódicas del autor de *Freyschütz* sugieren más que el monócromo timbre del piano, los matices y timbres de los instrumentos de orquesta, pareciendo aún aquellas obras escritas para piano, que son adaptaciones o reducciones de obras instrumentales, en las que jugarán gran papel, sobre todo, el clarinete y la trompa.

«Como Wagner en su niñez no mostraba predilección por ningún ins-

---

poco después, es un valor moderno característico, de melodía libre, salvo las *reprises*, y de marcado carácter romántico. Esta obra, por otra parte, refleja a maravilla una época, lejana ya, y semeja un viejo grabado de 1830. El preludio o *invitación*, y la peroración, *gracias* y *despedida*, contribuyen a hacerla interesante y adorable. «En la introducción—dice Schumann, el músico-poeta—se oye materialmente el amoroso diálogo de las dos voces; tímida y contenida la una, la otra imperiosa y apasionada.» Bien puede asegurarse de la *Invitación al vals* que es una obra sin precedente determinado alguno, y que ha dado la vuelta al mundo igual que el célebre *rondó*, de Weber, conocido por *El Movimiento continuo*.

Reflejo de este romanticismo literario al que antes aludíamos, fué el alma exquisita y enfermiza del polaco Chopín (1810-1849). En cada una de sus obras, ya sean Estudios, Baladas, Polonesas, Sonatas, Mazurkas, Valses, Preludios o Scherzos, ha puesto Chopín toda la sensibilidad de su alma soñadora. Ya exprese la melancolía, la desesperación o el desconsuelo, sus inspiraciones son siempre distinguidas: es siempre un poeta. Los *valses*, de Federico Chopín, son, más que música de baile, pequeños poemas escritos en el estilo romántico del gran poeta del piano, tan rico de ideas y tan característico de factura, como difícil de ser interpretado. Luis Schneider, dice de ellos que son traducciones artísticas de sensaciones y sentimientos nacidos bajo la influencia del vals. No son danzas propiamente dichas, sino ideas que han asaltado a la mente de un artista, como recuerdos de los visiones del baile, entre el torbellino de los vestidos de seda, las olas de encajes, el choque armonioso de los colores y la deslumbradora brillantez de las joyas. Melancólicos y amorosos, poéticos y soñadores, apasionados y dolorosos, tienen un carácter más novelesco aún que romántico... Podría jurarse que su compañera *Jorge Sand* ha colaborado en ellos. Su factura es aristocrática; nadie los ha superado, y probablemente perdurarán frente a los embates del tiempo. «Respecto a

© Biblioteca Nacional de España

trumento, nunca se pensó en que llegaría a ser lo que después fué, dice nuestro amigo Vera en su estudio sobre el coloso. Sólo a costa de infantil esfuerzo logró interpretar mal que bien en el piano dos trozos de Weber: el célebre *Iungfernkranz* del *Freischütz* y la romanza *Veb-immer Tren und Redhichkeit.* Más tarde enamoróse rápidamente de Weber, quien, a partir de 1817, era maestro de capilla del teatro de la Ópera, de Dresde, y asistió a las representaciones del *Freischütz,* en 1822, que le entusiasmaron en grado sumo. Fué tanta entonces su admiración por el maestro, que consideró como suya propia la pérdida que, con la prematura muerte de éste, en 1826, experimentara el arte. Entonces Wagner quiso seguir las huellas del maestro y se encargó un profesor, quien sorprendiéndole un día en el momento en que el joven Wagner se disponía a tocar de memoria la obertura del *Freischütz* con una pésima colocación, hubo de decir al discípulo: «Acaso algún día llegues a ser cualquier cosa menos a ser un mú-

---

sus *Estudios,* Schumann los juzgó así.» Los he oído casi todos, interpretados por el mismo Chopín. Imaginaos un arpa celeste manejada por el mejor artista: entre arabescos fantásticos y los románticos *rubatos,* se percibe siempre un sonido fundamental grave y una delicada y continua nota aguda. Tal es la característica del juego pianístico de Chopín. No es de extrañar, pues, que las obras que más me han gustado de esta colección sean precisamente las que he oído ejecutar a él mismo. Los *preludios* son verdaderas visiones *astrales* tenidas por Chopín durante la estancia del maestro en el Monasterio de *Valdemosa* (Mallorca), a la manera de las mejores leyendas de Becker, escritas en el Monasterio de *Veruela.* «Son obras maestras—dice de ellas su compañera *Jorge Sand*—, muchas de las cuales traen a la memoria visiones de monjes muertos y ecos de los cantos funerales que acosaban a su imaginación; otros son melancólicos y suaves... Los componían en las horas de sol y de salud, entre el sonar de las risas de los chicos que jugaban bajo la ventana, el lejano sonido de las guitarras y el gorjeo de los pájaros en el húmedo follaje.» Pero «ninguna de las composiciones de Chopín—dice su biógrafo y comentarista F. Niecks—sobrepuja a las baladas, ni en maestría de la forma, ni en belleza y contenido poético, revelando en ellas toda la fuerza de su poder artístico.» Schumann, al hablar de ellas, dice que deben su origen a los poemas del polaco Mickiewier, y a las leyendas que este poeta refirió directamente a Chopín... La célebre *Marcha fúnebre* de la Sonata en *si bemol* menor (op. 35), en fin, fué ejecutada en el órgano el día de los funerales de Chopín. Madame Andley dice, refiriéndose a esta conmovedora ceremonia: «Nunca podré olvidar la emoción que sentí cuando, al presentarse en la escalinata de la iglesia de la Magdalena, el cuerpo sin vida del gran poeta del piano, otro poeta del órgano, Mr. Lefebure-Wely, entonó la célebre *Marcha fúnebre.* El escogido auditorio se estremeció de tristeza, y vi brillar más de una lágrima en los ojos del maestro.»

© Biblioteca Nacional de España

sico...» ¡Historia eterna la del genio, frente a los talentos, más o menos discutibles, de sus contemporáneos!

«Weber—dice la admirable obra de Lenz sobre Beethoven—es el valeroso campeón del piano moderno, que ha logrado emancipar a este instrumento, al que Beethoven abrió los secretos de su alma y Mozart confió más de una obra maestra, del reino unido del órgano y del clavecín para hacer *el piano solo*. Enamorado de tal instrumento, emprendió Weber su emancipación definitiva. A Weber se debe la décima en lugar de la tímida tercera en los bajos, manera rica de hacerlos armoniosos; a Weber, también, esa calurosa invención, ese tesoro de amor, de fe y de santo entusiasmo, para el que capacitó en adelante al piano, privándole de todo pretexto de envidia hacia los instrumentos de orquesta. Mozart habría dicho al piano: *habeas corpus;* Weber le dijo: *¡habeas animan!* Weber no iguala a Mozart ni a Beethoven, pero su música de piano es un grado superior a la de ellos en cuanto que ha engrandecido los recursos del instrumento y le ha suprimido aquel aire de inferioridad con que antes parecía pedir limosna a la orquesta. Se suelen considerar con frecuencia a las sonatas de piano de Mozart como cartones de cuarteto, y a las de Beethoven como cartones de sinfonía, mientras que las cuatro sonatas de Weber son de piano y su más bella expresión como instrumento; en otros términos, el piano de Mozart es el clavecín perfeccionado de Haydn, el piano de Beethoven la conquista de la orquesta por el piano como instrumento revolucionador y terrible. El piano amoroso, el amable piano de Weber, exagerado en sus medios, ha llegado a ser el piano moderno. Por eso la importancia de la música de piano de Weber no fué conocida hasta después de su muerte; y ¿puede nadie, por otro lado, apreciar hasta qué punto esta compendiada orquesta de gabinete de trabajo pudo facilitar la compleja composición de los conjuntos orquestales del coloso de Bayreuth? A Listz se debe también el haber hecho triunfar el nombre de Weber, como el de Wagner, inscribiendo las obras de aquél a la cabeza de su repertorio de concierto. Los contemporáneos de Weber no habían alcanzado a comprender la importancia de sus *décimas* de la mano izquierda ni la de las rápidas figuras de sus octavas, que fué el primero en emplear. La reducción que para piano hizo Weber de su *Freischütz*, levantó en su tiempo una protesta general; ella pertenece a la historia del instrumento... Weber llamó inútilmente a casi todas las puertas de las ciudades alemanas... Weber, sin embargo, ha puesto en música todo un pueblo; lo que distinguirá eternamente al *Freischütz* de toda otra ópera, es que él es *la Alemania en música* y no un mero libreto. Está en el carácter y en los destinos del pueblo alemán de encon-

© Biblioteca Nacional de España

trarse a sí mismo en el fondo de todas las costumbres domésticas de la casi totalidad de los pueblos europeos; de aquí, partitura a un lado, el éxito universal de aquella típica obra...

Más tarde, en París, cuando su vida estaba sumida en la inopia, la miseria y la tristeza, la audición del *Freyschütz* de su favorito Weber arrojó en el alma de Wagner un nuevo soplo de idealidad. «—¡Oh, mi espléndida patria alemana, cuánto te amo, porque en tu suelo ha nacido *Freyschütz!* —exclamó—. ¡Cuánto amo al pueblo alemán, que adora el *Freyschütz*, que cree todavía en las maravillas de la más cándida leyenda y que, llegado a la edad madura, aún teme los terrores misteriosos y dulces que hacen temblar su corazón como en la niñez! ¡Oh, encantador ensueño alemán, ensueño de los bosques, ensueño de las noches, ensueño de las estrellas, de la luna, del campanario del lugar que toca la queda! ¡Feliz quien pueda comprenderos y creer, sentir, soñar y exaltarse con vosotros!»

Franz Peter Schubert (1797-1826) es el rey del *lied*, en el que ha superado al mismo Beethoven, con el que no se llevó en muerte más que un año, y con el que tiene de común un inmenso fondo de celestial ternura. Es también el precursor de los *mimaturistas* como Mendelssohn, Schumann, Kichner, Chopín, etc., y habría sido un sinfonista y un cuartetista colosal, si su vida, de verdadero malogrado, no hubiera sido tan corta, como lo prueban los dos tiempos de su *Incompleta* y su *Cuarteto en re menor*, que han llegado a ser clásicas en los conciertos. Su vida, fugaz y sin incidentes biográficos, tiene un no sé qué que la enlaza con la de Chopín. *El canto del Cisne*, *Rosamunda* y otros *lieder* semejantes son imperecederos. Como a Beethoven, le fueron negados cuantos puestos oficiales pretendió, patente inconcusa del genio.

Roberto Schumann (1810-1856) es una de las naturalezas más eminentemente poética que hay en la historia de la música. Jurisconsulto primero, músico después, perdió la razón, por desgracia muy antes que la vida. Como todos los genios, no fué comprendido ni aun por los genios sus continuadores, pues sus *Estudios Sinfónicos*, dedicados a Chopín, ni siquiera merecieron que el gran polaco los abriese..., cosa que Schumann estuvo luego muy lejos de hacer con Brahms. Es un verdadero músico-poeta con gran alma descriptiva. El temperamento marcadamente lírico de Schumann le ha hecho maestro en el *lied*. Su biografía está llena de episodios sentimentales y de dramáticas ocurrencias, a cuya enumeración no podemos descender. Muchas de sus obras sólo son comparables con las de Beethoven mismo.

Nos saldríamos de los moldes de este modesto capítulo si nos detuvié-

© Biblioteca Nacional de España

semos a estudiar aquí el colosal desarrollo wagneriano y ultrawagneriano de la música rusa, desde Tchaikowsky hasta Borodín. Ella pone, en efecto, una vez más el problema del nacionalismo en la música, problema que, por desgracia, habrá de agudizarse pasada la guerra.

Preferimos sobre ello copiar los profundos conceptos de Don Alvaro Arciniega, en sus estudios sobre *La revolución en la Música.*

«Considerábamos—dice este autor—en nuestro artículo anterior a Beethoven como fruto de la Revolución francesa, y, de una manera general, nos inclinábamos a creer en la influencia de todos los acontecimientos históricos en las obras de los genios.

»En lo que a la música atañe, la veíamos manifiesta y clara en toda la labor de Chopín, en el romanticismo de Schumann, en los conceptos democráticos de Berlioz y hasta en la unidad imperiosa de Wagner. Y en estas notas, llenas de juventud y de aliento, nos parecía ver algo muy en armonía con el temperamento de sus razas.

»Porque, siendo la música uno de los medios más patentes de expresión, por fuerza ha de suceder que nos hable, con suma gallardía a veces, de múltiples aspectos. Y sin llegar al extremo de aquel impresionista que creía reconocer en un acorde disonante de la *Sinfonía heroica* todo el incendio de Moscou, sí reconoceremos que en ella palpita a menudo cierto estado de carácter nacional que hace a las obras imperecederas y a sus autores inmortales.

»He aquí el caso de Strauss.

»Es indudable que uno de los aspectos más sugestivos de la Alemania moderna se halla reflejado en la obra de este músico; sus composiciones, cúspide musical de la escuela alemana actual, son también la labor de toda una generación.

»No es éste el único ejemplo de nacionalidad musical. Lo presentan también, y acaso de una manera igualmente sugestiva, César Franck y Debussy en la escuela francesa; Borodine y Rimsky-Korsakow, entre otros, en la rusa. ¡Y qué distinta se refleja a través de sus obras esa nacionalidad! ¡Qué diferencia entre la modestia y la abnegación de las *Beatitudes* o entre la melancolía y el fatalismo de *Pelleas y Melisandra* y toda la obra irónica del autor de la *Sinfonía doméstica!* Y, a pesar de estos antagonismos, Strauss se nos muestra profundamente idealista como poeta y como músico. Nada refleja tanto su temperamento como el *final* de su poema sobre el *Quijote.* Strauss, cuya obra no desface agravios ni endereza entuertos, tiene grandes analogías con nuestro héroe nacional. Compenetrado el músico con el novelista, obsesionado a la vez por el hidalgo

© Biblioteca Nacional de España

manchego, también él ha sabido sentirse el héroe y acudir a la batalla. Pero su lucha, más egoísta, ha sido también menos humanitaria y menos noble. Por eso, acaso, ha llegado a despreciarla.

»Pero el aspecto más sugestivo, aquel que ha absorbido gran parte de su obra, lo hallamos en la influencia preponderante de Nietzsche. Ricardo Strauss, que une a un temperamento musical una alma grande de poeta; Ricardo Strauss, cuya obra nos muestra, a pesar de todo, su aspecto sentimental elocuentísimo y marcado, no ha sabido librarse de esa filosofía de su patria.

»El caso no es nuevo en los anales de la música. Wagner ya nos lo muestra palpablemente en su período revolucionario y pesimista. Bajo este aspecto, la obra de Strauss merece un detenido estudio, que no podemos consagrarle por falta de espacio. Sí diremos, sin embargo, que esas ideas han hecho del músico un tecnicista formidable y que, merced a este dominio de la orquestación, en sus obras, pletóricas de matices y robustas en sonoridades, se deja ver la energía y el colorido y toda la pasión con que el autor ha tratado esas ideas. *Zarathustra* es, por esto, una de las obras más significativas del enorme músico, ya que en ella se muestra y revela todo su espíritu individualista. De aquí que creamos que el mérito de la obra de Strauss se halla mucho más patente en su carácter expresivo que en el puramente descriptivo. Este es más objetivo y, desde luego, más material; aquél, por el contrario, encierra un carácter más subjetivo y es patrimonio del alma del artista. Bajo este concepto, uno de los errores de Strauss creemos verlo en su tendencia preponderante al estudio de lo eminentemente descriptivo. Algo de esto ocurre también con el resto de la música moderna.

»Y no bauticemos este hecho con el pomposo título de ultramodernismo, ni siquiera le califiquemos de modernismo, porque ello no será nunca elemento de mérito suficiente para designar toda una manifestación moderna del arte. Lo moderno en la obra de Strauss no se encuentra por este lado. Este carácter descriptivo lo conocemos desde que la música existe. La danza primitiva, como todos los distintos aspectos que por entonces adquiere la música en unión con la poesía, son pruebas palpables y terminantes de lo que decimos. Y, si apenas separada, parece adquirir halagadoras promesas en Haydn, Haendel y Mozart, bien pronto rezumará en forma atávica para presentársenos en Beethoven obsesionado por el Destino; en Wagner, mística hasta lo sublime. Es, pues, la idea poética en sus múltiples aspectos la que ha caminado inseparable con la música, idea poética que en ciertos momentos ha llegado hasta la concepción filosófica.

© Biblioteca Nacional de España

Buena prueba de ello es el *Fausto*, de Berlioz; *Zarathustra*, de Strauss, y la influencia que en toda la tetralogía de Wagner ejerció Schopenhauer.

»La diferencia estriba únicamente en los asuntos de esta descripción. Y convengamos que asuntos como el de la *Sinfonía doméstica* no podrán, ciertamente, por sí solos dar a la música el carácter de ultramodernista. Equivaldría a tomar como fin de este arte moderno una tendencia sin importancia alguna. Si la obra de Strauss se redujese a la perfecta imitación del balido de las ovejas o a la del viaje en Clavileño, su música, bajo el aspecto mecánico, podría calificarse de admirable; bajo el aspecto artístico, no llegaría nunca a ser genial.

»Pero no; la obra de Strauss presenta otros más elevados aspectos, que son lo que en justicia pueden darle el título de moderna. Esa forma con que el autor ha sabido tratar a los clásicos constituye, sin duda, el carácter más genuino de esa gigantesca figura alemana. Strauss, bajo este aspecto, es, además de un músico nuevo, un artista revolucionario no igualado en el pentagrama desde Beethoven y Wagner. Su inmenso talento le ha llevado a engalanar sus ideas, fuertes y robustas, con la creación de timbres y sonoridades que constituyen un dato aparte en la historia de la música.

»Nada más falso, por consiguiente, que ese dogmatismo que crea en la subordinación del pensamiento a la forma. En su obra, la inspiración late constantemente, y esa inspiración, profundamente clásica muchas veces, se halla expuesta con tal libertad de pensamiento, con tal originalidad armónica y tal dominio orquestal, que sólo puede concebirse en un temperamento genial. Si el arte es la perfecta materialización de la idea por la forma, y si una de las dotes más elevadas del arte es crear, la concepción de Strauss no debe dejarnos dudas respecto a su grandeza.

»Este espíritu creador y este músico revolucionario—volvemos a repetirlo—representa uno de los aspectos más elocuentes de la Alemania de hoy. No son las escenas bíblicas que subyugaran a Franck las que, ni siquiera por un momento, han merecido la atención de Strauss. Su obra es la de un apasionado de Nietzsche. Y en *Zarathustra*, como en *Don Quijote*, y en *Una vida del héroe*, como en *Don Juan*, brota constantemente su idea filosófica.

»Es el mismo caso de Wagner bajo un aspecto distinto. Ya en *Tannhauser* nos anunciaba con su overtura el formidable combate entre el espíritu y la materia que perturbó todo el siglo XIX; ya su autor, con su espíritu revolucionario, nos indicaba la influencia del materialismo intransigente de Feuerbach; ya toda su tetralogía, con su pesimismo latente, nos mostraba la influencia preponderante de Schopenhauer.

© Biblioteca Nacional de España

»Pero hay una diferencia capital entre los aspectos filosóficos de estos dos genios de la música, que tantos lazos de unión aparentan tener. Y es que todo el materialismo y todo el pesimismo que sobre Wagner influyera vienen a tierra gracias a la preponderancia de sus esperanzas consoladoras. El himno de gloria al amor entonado en *El ocaso de los dioses* acabará de coronarse en *Parsifal.* La idea mística, que hervía en el alma del poeta, será la que le otorgará el triunfo.

»No es así la victoria con que Strauss puede vanagloriarse. La risa frenética del hombre, superior en *Zarathustra;* la burla de su idealismo en *Don Quijote;* el modo sarcástico de todas las aventuras de *Till,* no son sino el delirio patriótico de una nación fuerte que confía en su fuerza, la desgarradora desilusión de una victoria costosa y fatal en la que ha palpitado una voluntad de hierro, la ironía mordaz de un heroísmo triunfante lleno de desprecio hacia todo lo existente...

Y así es el poeta, y así es el músico, y así es también toda la obra de este coloso.»

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO V

BEETHOVEN [1]

Beethoven-Laoconte. — Beethoven, taumaturgo. — Beethoven, mártir. — El calvario de los genios. — Los retratos del Maestro. — Ironías del Destino cruel. — Beethoven, Homero y Milton. — La gran madrastra. — ¿Ascendencia española del gran músico? — Los maestros de Beethoven. — Beethoven, genuino precursor del drama lírico. — Amarguras del coloso. — La *Noche Espiritual* de todos los místicos. — El músico-filósofo a lo largo de su vida. — Blavatsky y Beethoven. — El libre pensador y el teósofo revelado por sus propias palabras. — El testamento del coloso. — La mística alegría transcendente cantada en la *Novena Sinfonía*. — El *Padre-Dios*, de Beethoven. — Los que no pudieron comprender al místico. — Beethoven, héroe entre los héroes. — Beethoven y sus biógrafos. — Las Doctrinas orientales y Beethoven. — Beethoven, a fuer de filósofo, es el más grande de los músicos del mundo. — ¿Escritura *ogámica* del Maestro? — El rey del *lied* y el titán de la Sinfonía juntos en el mismo cementerio. — El ciclópeo contenido de la obra beethoveniana. — El rebelde y el público. — La revolución esperada por su música. — Bach, Haydn y Mozart, como precursores del coloso. — La idea beethoveniana rompiendo cuantos moldes quieren oprimirla. — Las tres fases evolutivas del genio. — Las resistencias de los *doctos*. — *Los conciertos espirituales*, de París. — Un poco de historia acerca de las obras de Beethoven. — Sus sinfonías, sonatas, tríos, cuartetos y demás composiciones. — LA NOVENA SINFONÍA. — Algunos de los sucesores del Maestro. — Beethoven decidiendo el porvenir entero de Wagner, desde la infancia de este último.

«Beethoven — dice el gran crítico ruso W. de Lenz — no es meramente *un hombre*, sino la personificación de *todos los hombres*, con sus de-

---

(1) Nuestro fraternal amigo de Pontevedra, D. Javier Pintos Fonseca, publicó a sus espensas, este capítulo, en 1915, con ligeras variantes de adaptación y bajo el título de *Beethoven, teósofo*, en elegante edición privada, hoy agotada, que, como obsequio, fué repartida por el autor y el editor a sus amigos.

Sea, pues, esta nota notorio testimonio de gratitud eterna del autor a tan munificente y nobilísimo amigo, místico y artista éste, como buen hijo de la dulce *Galo-Grecia* o Galicia.

© Biblioteca Nacional de España

fectos, sus méritos, sus infortunios, sus dichas, y, sobre todo, sus esperanzas. De Beethoven la última palabra no se ha dicho, ni se dirá jamás. Él no habita este bajo mundo: siempre nos eleva a regiones superiores haciéndonos saborear sus delicias celestes..., y su típica personalidad cifra por entero en el cruel dualismo—dualismo de titanes—entre el mérito, las ardientes aspiraciones del hombre, y la suerte miserable que con frecuencia place a Dios el otorgarnos en este bajo mundo... Beethoven es apasionado; Beethoven exige; hay mucho de *Laoconte* en Beethoven, de aquel humano símbolo de la lucha homérica del hombre rodeado su cuerpo de serpientes, cuando intenta por centésima vez esfuerzos libertadores» (1)... «Cuando tengáis el alma profundamente agitada—añade J. F. Carbonell—, oid a Beethoven. Él serenará vuestra tempestad. Vuestro dolor, duda o desconsuelo, vuestros sentimientos obscuros, confusos o sombríos, harán resaltar doblemente todos los tesoros de majestuosa pureza que se encierran en la sobrehumana música de Beethoven. Después, al recordar que lo que acabáis de oir es la inspiración recibida por uno de vuestros semejantes, olvidaréis todos los crímenes y errores de la Humanidad, aún aquéllos de que hayáis sido víctimas directas; vuestro corazón se henchirá de una piedad inmensa y os sentiréis orgullosos de ser hombres...»

«Llamo a Beethoven héroe y más que héroe—dice Romain Rolland en su *Vida de hombres ilustres*, al ocuparse de la vida de Beethoven (2)—, porque yo no tengo por héroe a los que triunfaron por el pensamiento o por la fuerza, sino a los que fueron grandes de corazón... La vida de estos hombres, casi siempre fué un prolongado martirio. Sea que un trágico destino quisiera forjar sus almas en el yunque del dolor físico y moral, de la enfermedad y de la miseria, o que asolara sus vidas y desgarrara sus corazones el espectáculo de los sufrimientos y vergüenzas sin nombre que torturaban a sus semejantes, es lo cierto que comieron el pan cotidiano de la prueba, y fueron grandes por el valor, porque también lo fueron por la desgracia. Que no se quejen tanto los que son desdichados, pues que los mejores de entre los hombres están con ellos. Nutrámonos del valor de estos hombres, y si nos sentimos débiles, reposemos un momento nuestra cabeza en sus rodillas. Ellos nos consolarán, que de estas almas sagradas brotan un torrente de fuerza serena y de bondad omnipotente... Al frente de esta legión heroica, demos el primer puesto al fuerte y puro Beethoven.»

---

(1) W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, édition nouvelle avec un avant-propos, etc., par M. D. Calvocoressi. Paris. Legonix, 1909.

(2) Traducción de Juan Ramón Jiménez, tercera edición, 1915.

© Biblioteca Nacional de España

No se eximió Beethoven de la triste ley de todos los genios: la de que toda su gloria no es en el fondo, sino un concatenado dolor rodeado del falso nimbo de la dicha. El nacimiento del prodigioso artista en Bonn, el 17 de Diciembre de 1770, de padres pobres, le ungió ya con el óleo santo de la pobreza y del sacrificio que le acompañaron hasta el sepulcro. Como el divino Mozart, tuvo también un padre músico: Juan Van Beethoven, tenor de capilla del elector de Colonia, y un abuelo, maestro de capilla asimismo del príncipe de Bonn. Su primera desgracia fué la de no hallar en sus padres, al nacer, aquella tierna afección que siembra de rosas de ilusión la primera senda de espinas de la vida. Nos hallamos, en efecto, en presencia de un muchacho, naturalmente, testarudo y rebelde a toda dirección, defectos agravados por los tratamientos de un padre brutal y dado a la embriaguez: «Siempre es brusco—había dicho de él Cherubini—. Su fisonomía aún desde la niñez, era severa e imponente (1).»

«Era Beethoven bajo y prieto—dice Romain Rolland—, de traza sana, de complexión atlética; tenía la cara grande, color de almagre; la frente poderosa y abultada, los cabellos negrísimos, sumamente espesos y erizados, en los que el peine no parecía haber entrado nunca; sus ojos brillaban con tan prodigiosa intensidad, que se hacían dueños de cuantos los miraban; pero casi todos se engañaron sobre el color de estos ojos. Como llameaban con resplandor salvaje en un rostro obscuro y trágico, se los creía, generalmente, negros; mas no eran negros, sino de un azul grisáceo,

(1) Schindler hizo la estadística de los retratos de Beethoven pintados del natural, y contó cuatro: El primero, un pastel hecho por un anónimo pintor y conservado por la familia; el segundo, el debido a Schimon (1819); el tercero, por Stieler (1821), y el cuarto, por Vadlmüller (1823). Existen, además, de su extraña y *difícil* fisonomía, otro retrato debido a Moehler, otro a Heckel (1815), y el más parecido de Letronne (1814). Hay, en fin, un dibujo de La Ruelle; un medallón, de Gatteau (1823); una miniatura, de Hornement (1802); un retrato por Joeger, citado ya por Breuning; media docena de grabados, una litografía de cuerpo entero de Teycek (Praga, 1841); la mascarilla en yeso, de Klein (1822), y la que Danhauser sacó de su cadáver en 1827, de la cual Fortuny hizo un agua fuerte notabilísima. El color pronunciado de la tez del Maestro; los rastros de viruela que hacian aún más ruda su fisonomía; su larga y desordenada cabellera; su frente ancha y espaciosa; sus ojos grandes, de penetrante mirar; su nariz algo desarrollada; la firmeza de las líneas de su boca; la forma de su barba cuadrada, cuyas últimas líneas se perdían en las vueltas de su inconmensurable corbata a la moda, retrataban toda la varonil energía de su alma. Era bajo de estatura, y sus dedos *cuadrados* no parecían hechos para la ligereza maravillosa que en el piano tenían. (Víctor Wilder, *Beethoven; sus días de gloria* y *de sufrimiento;* traducción de Marañón y Medina.)

© Biblioteca Nacional de España

según afirmó Kloeber, que pintó su retrato hacia 1818: «Hermosos ojos habladores, a veces dulces y joviales, otras emboscados, terribles y amenadores, como dice el Dr. W. C. Müller»; ojos pequeños y hondamente escondidos, que la pasión o la cólera dilataban bruscamente haciéndolos girar en sus órbitas y reflejando con maravillosa verdad todos sus pensamientos, o volviéndose a menudo hacia el cielo, con mirada melancólica... La nariz del Maestro era chata y grande, verdadera jeta de león; delicada la boca, con el labio inferior avanzando sobre el otro; temibles las mandíbulas, que hubieran podido cascar nueces con sus dientes; en el mentón, a la derecha, un hoyuelo profundo que daba al rostro una extraña asimetría. «Sonreía bondadosamente, dice Moscheles, y al conversar, cobraba casi siempre un aspecto amable y alentador.» En cambio, su reir era desagradable, falso, rápido y violento, «la risa de un hombre que no está habituado a la alegría, porque su expresión ordinaria era de nostalgia y tristeza incurable.» Rellstab dice (en 1825) que tuvo que dominarse, apelando a todas sus fuerzas, para no llorar al ver «sus dulces ojos y su dolor penetrante»... En los raptos de inspiración súbita, que de improviso le acometían hasta en las calles, su faz se le transfiguraba, «los músculos del rostro se le hinchaban, inyectábansele las venas, le temblaba la boca, los salvajes ojos resultaban doblemente temibles, dándole el aspecto de un mago poseído por todos los demonios que hubiera evocado: tal una cara de Shakespeare, de Ossian, como apunta Kloeber, o del Rey Lear, que Benedit dice...»

Beethoven, como todos los redentores, *los christos*, no tuvo niñez ni juventud. El terrible estigma del trabajo y del dolor se grabó sobre él casi desde los primeros balbuceos: los puros placeres del hogar le fueron negados, puede decirse, desde la cuna hasta el sepulcro, y las lágrimas vienen involuntariamente a los ojos cuando uno lee en sus biógrafos aquellos pasajes en los que el niño infeliz, dormidito en las crudas noches del invierno alemán, era arrancado al calor de su cama por la violencia de un padre y de un maestro borrachos, para que diese a altas horas de la noche la lección musical, que la intemperancia de aquellos dos compadres no había tenido a bien dar durante el día... Como esas piadosas imágenes que a veces se ven en los altares católicos, el tierno infante traía ya, pues, sobre sus hombros el pesado madero redentor de su cruz, que era su música, una música, ¡ay!, que estuvo condenado a hacer y a no oir desde los treinta años hasta el día de su muerte... Beethoven, sordo, y dándonos, sin embargo, mundos de celeste armonía, como Homero, Milton y Bach, ciegos, y dándonos, no obstante, sus paisajes divinos, son algo superhumanamen-

© Biblioteca Nacional de España

te trágico que nos muestra con bárbara elocuencia, cómo hay dos hombres en nosotros: el físico, juguete casi siempre de una Naturaleza impía, madrastra más que madre para los grandes, y el astral-mental, el hombre de pensamiento y de imaginación; el hombre, en fin, llamado a sobrevivir a su cuerpo y capaz de crear infinitos mundos hiperfísicos con otro sol que el que sus ojos materiales ven, con otras notas que las que sus oídos materiales perciben: esas insondables tinieblas, tinieblas ultraluminosas, por encima de nuestra gamma perceptiva; esos insonoros sonidos con los que la vida cósmica palpita y que son producidos sin cesar por los astros cuando ruedan por el éter sin límites...

No es de este lugar el hacer una biografía minuciosa del músico, máxime cuando sobre ello existen verdaderas bibliotecas escritas en todos los idiomas del mundo (1). Sólo sí queremos recordar algunos puntos salientes de su vida abnegada y laboriosa de verdadero *virtuoso* en el más evangélico sentido de la palabra.

Los primeros maestros de Beethoven fueron su padre y Pfeiffer, director de orquesta. Van der Eden, le enseñó luego el clavecín, y Neefe le inició, sin vacilar, en las obras de Bach y de Haendel y le hizo nombrar, cuando apenas contaba trece años, su auxiliar de capilla. Dos años antes ya había comenzado a escribir sonatas, y Artaria acababa de publicarle tres ensayos de cuartetos.

El conde de Waldstein, luego inmortalizado por la célebre sonata que

(1) En las notas de las *Sonatas y Cuartetos* de D. Cecilio de Roda, que tanto nos han guiado en estos bosquejos, hay excelentes notas bibliográficas de lo más completo y moderno que se ha escrito relativo a Beethoven. También hemos copiado en estos capítulos a F. Clement en sus *Músicos célebres*, y a Héctor Berlioz, en sus *Sinfonías de Beethoven*, y encontrado otra buena bibliografía en la obrita *Beethoven*, de Ramírez Angel. Los mejores libros de consulta menos modernos son los de Breuning, D'Indry, Marx, Moscheles, los tres de Nohl, los dos de Schindley, el del Dr. Wegeler, y, sobre todo, el de Thayer, por su riqueza de información; y el de W. Lenz, por su aticismo y su culto al maestro, culto sólo igualado por nuestro compatriota Mateo H. Barroso. El tema beethoveniano es, como se ve, inagotable, y aún no ha producido todo lo que tiene que producir cuando se investigue, más al pormenor, acerca de los precursores españoles de su alma y de su música, porque, como dice muy sabiamente este último y queridísimo amigo nuestro, Eudwig, abuelo de Beethoven, fué natural de Amberes, y probable hijo de aquellas familias españolas que vivieron en Flandes, en los últimos días de la dominación de España en aquellos territorios. Además, su negrísimo pelo y sus pasiones acusan su filiación española, como también la acusan las burlas que sus compañeros de colegio le hacían de niño, llamándole *el españolito*.

© Biblioteca Nacional de España

lleva su nombre (*la sonata Aurora u opus* 53), y Maximiliano Federico, archiduque de Austria, elector de Bonn y hermano de la infeliz María Antonieta, eran grandes protectores de las bellas artes, como todos los príncipes alemanes de entonces, y se interesaron por el joven músico, concediéndole socorros pecuniarios. El segundo le había nombrado su maestro de capilla, y el primero le envió a Viena, donde fué presentado a Mozart, entonces en la apoteosis de su gloria. El autor del *Don Juan*, por triste y propia experiencia desconfiaba de los *niños-prodigio;* pero Beethoven, con ese innato orgullo del genio, que es chispa divina, hubo de bordar con tales y tan exquisitas variaciones improvisadas un tema dado en el acto por aquél, que Mozart pronunció estas proféticas palabras: «—O mucho me engaño, o este muchacho llenará el mundo con el ruido de su nombre.» —Otro tanto acaeció años más tarde a Wagner, como veremos, con el espíritu profético de su moribundo padrastro Geyer... ¡Quién había de decirle al autor de *Il flauto mágico*, que aquel adolescente que delante tenía, había de ser el continuador y perfeccionador de su obra: el creador de la *Sinfonía*, entrevista tan sólo en toda su grandeza integral e instrumental por Bach, por Haydn y por él mismo con su *Apolo* y con su *Júpiter!*...

Discípulo bien pronto del anciano Haydn, no se avino demasiado el joven Beethoven en su rebelde, aunque nobilísimo espíritu, con el carácter de *metodista inglés*, del autor de *La Creación*, y conocidas son del público ilustrado sus anécdotas, con éste. Scheneck y el gran Albrechberger le adiestraron en contrapunto y fuga, al par que el delicado Salieri le instruía en canto y música dramática. Tuvo, en suma, siete profesores, de los cuales tres poseían en grado eminente los secretos de la composición. Además, en los salones vieneses del príncipe Lichnowsky, del conde Rasumoffsky, embajador de Rusia; del barón de Swieeten, director de la Biblioteca imperial; de la princesa Cristina de Thun; del conde de Brunswich, de los príncipes de Erdoly y de los barones Glechenstein y Pasqualati, y otros geniales artistas que, en distintas épocas, se honraron, protegiendo al genio de la sinfonía, pudo sorprender todos cuantos secretos de técnica y de arte musical encerraban en sí artistas como el violinista Schupanzigh; los violoncellistas Kraft y Weisz, el clarinete de Friedlowsky; el cornetín de Pouto y la flauta de Scholl. El caballero Seigfried no halla palabras con que expresar la perfección nunca superada que alcanzara en tales manos la ejecución de las obras maestras del coloso. Todavía se esmeran en emularlas en nuestros días, cuartetos como el Checo, el de Berlín, el de Rossé, de Viena, y los españoles, que turnan en los programas de

© Biblioteca Nacional de España

la Filarmónica Madrileña y en otros muchos sitios, para honra nuestra.

Maravillosas páginas han escrito los Wegeler, los Schindler y los Lenz acerca del triple mérito del maestro, como compositor, improvisador y pianista. Anticipándose en ello también a Wagner y a sus *leitmotiv*, símbolos de personajes e ideas, Beethoven improvisó cien veces en el piano, sin pincel ni palabra, verdaderos retratos musicales de los hombres y de las cosas. Rebelde a toda estrecha ley, como legislador a título de genio, sus ejecuciones, discutibles a veces en el terreno de la rutina metronímica, eran, según nos cuenta su discípulo Ries, sencillamente portentosas y personalísimas.

De 1793 a 1800 se extiende la única época relativamente feliz de Beethoven. Lucha, como improvisador, con Woelf y con otros, venciéndolos, a pesar de lo poco asequible que sería sin duda para los *dilettanti* vulgares su genio titánico y extravagante, tan extraño, sin duda, como su figura. Halla para sus obras un auditorio adicto, goza con los cariños que inspira, antes de que los padecimientos y sinsabores agriasen su carácter, naturalmente desconfiado y taciturno. Con la pensión, además, del elector de Colonia no le agobian los apuros pecuniarios que luego ensombrecieron el resto de sus días. Durante esta época escribió todas las obras que se llaman de su primer estilo.

Con el siglo XIX, el siglo de la rebeldía contemporánea, empieza para Beethoven la serie de amarguras que envenenaron su alma hasta la muerte: la conquista francesa de la Alemania renana, su patria; la caída y muerte del archiduque, su protector; sus múltiples contrariedades amorosas que le negaron siempre la dicha de constituir un hogar, y, sobre todo, las ingratitudes de su sobrino Carlos, sus pleitos y la iniciación de su terrible sordera... No hay necesidad de más precedentes para explicarnos su carácter y su género de vida en lo futuro. Su resignada grandeza, sin embargo, se sobrepone a todas las miserias que le cercan, y su espíritu remonta hasta los cielos del arte, donde todo es felicidad y armonía... (1).

---

(1) Dada la manera de pensar y de escribir de los tiempos modernos, manera que no censuramos pero que tampoco queremos seguir, nada más improcedente quizá que nuestro aparente desorden de mezclar a los datos *científicos* consideraciones de índole más o menos psicológica y emotiva.—¿A qué mezclar las modalidades de la historia y del carácter de Beethoven, en un estudio, como éste, de los precursores de Wagner?—nos dirán muchos—. Creemos, sin embargo, estar en la razón. Por ligados que se hallen, en efecto, los hombres a lo largo de la evolución de las ideas, más internamente ligados se hallan por las secretas leyes de las Psiquis, y si es indudable, que sin la

© Biblioteca Nacional de España

Todos estos dolores, todos estos desengaños inmerecidos del genio completaron su iniciación ocultista, y, tras el breve chispazo de dicha cuando el triunfo de los aliados contra Napoleón, y su apoteosis de *La Victoria de Wellington*, las sombras de su mísero existir se entenebrecen en términos que no hay *noche del alma* quizá más obscura que la suya. Esa noche espiritual, que alguien ha descrito con estos incomparables términos:

«Entre los peligros que se oponen a la marcha triunfal de los verdaderamente grandes, no hay ninguno tan deprimente por su naturaleza, ni tan fatal por sus efectos, como ese que se llama «noche espiritual», sombra de desaliento que desciende sobre nuestro corazón y nuestra mente, y que nos envuelve con su velo sombrío, borrando todos los recuerdos de la paz anterior y todas las esperanzas de un futuro mejoramiento. Así como cierta densa neblina se esparce sobre las grandes ciudades, penetrando por todos sus rincones, emergiendo cuantos objetos nos son familiares, interceptando toda perspectiva, cual si nada restase ya al extraviado viajero, sino él y la angustiosa atmósfera que le rodea, así también, de un modo parecido, la niebla de la noche espiritual desciende sobre nosotros. Todos los puntos de descanso que en nuestra marcha tuvimos, desaparecen entonces; el sendero se desvanece en la sombra, perdidas las antorchas que le iluminasen, y los seres humanos aparecen como verdaderos fantasmas que aquí y allá emergen de las tinieblas, nos codean un instante y tornan al punto a desaparecer. Siéntese entonces el hombre perdido: una terrible impresión de aislamiento le llena y a nadie ve a su lado para atenuar su soledad. Las figuras humanas que le sonrieron, se han desvanecido; las voces que antes le dieran alientos, permanecen mudas, y aún el amor humano que hasta entonces le acariciase, se convierte en una glacial sensación de horror. Sus amigos y sostenes se encuentran rechazados lejos de él; ni una sola palabra que le anime llega hasta él, desde el negro silencio. Si pretende avanzar, siente el vértigo del precipicio, y un sordo bramido de olas de incalculable profundidad, cuya lejanía inmensa parece

---

obra de Beethoven, la de Wagner no habría podido existir, también es indiscutible el hecho de que aquella obra no fué sino el fruto de los dolores del hombre, porque todo lo que hay de grande en el mundo ha salido de ese vientre fecundo de la vida, que se llama Dolor. Hablar, pues, de los dolores del sordo inmortal es tan científico precedente de la obra del autor de *Parsifal*, como hablar de los atrevimientos sinfónicos de aquél, es preparar el estudio de la revolución realizada por éste con el drama lírico. Pensar lo contrario, es tener muy cretinos puntos de mira.

© Biblioteca Nacional de España

intensificar el silencio, le amenaza con el más total aniquilamiento. El cielo le está velado, así como la tierra; borrado se han el sol, la luna y las estrellas, y llega a creerse el hombre como suspendido sobre un abismo sin fin, y como si estuviese apunto de caer en el vacío, porque la tenue llamita de su vida misma, cual simpatizando con la sombra universal, trata de apagarse también. El horror de la profunda noche se extiende, en fin, en torno suyo, paralizando toda energía, sin dar lugar ni a la esperanza. Dios y la Humanidad le han abandonado: ¡Está solo, eternamente *Solo!*...

«El testimonio de los grandes místicos prueba que este cuadro no está recargado. No existen, en efecto, gritos de humana angustia más amargos que los que nos llegan como quejas desde esas páginas en prosa, verso o música, en las cuales las nobles almas agotaron sus pruebas sobre el terrible sendero. Buscaron la paz, y se encontraron en medio del combate; la alegría, y la tristeza fué su lote; la visión beatífica, y la noche de la tumba les rodeó... Que almas menores o más jóvenes no hayan todavia sufrido la prueba, y miren incrédulas a veces hasta su misma posibilidad, oponiendo sus opiniones de lo que debería ser al hecho brutal de lo que es, nada prueba sino que la hora no les ha llegado. El niño, en su inconsciencia feliz, no puede medir en toda su épica grandeza el esfuerzo del hombre; ni el pequeñuelo, que se amamanta tranquilo sentir la buída congoja que al materno pecho penetró... Es admirable el considerar cómo las Potencias de la Noche, que, con las *Potencias del bien y de la Luz*, rivalizan en este bajo mundo, pueden llegar a ahuyentar con una sola de sus ráfagas todos los tesoros espirituales que el esfuerzo y la perseverancia reunió...» (1).

Beethoven, al sentir tan cruelmente los rigores de esa *Noche espiritual*, fué abriendo los ojos de su intuición al supernaturalismo misterioso que rodea a nuestra existencia. Fué un ocultista, en fin.

Ved al músico-filósofo a lo largo de su vida. Sobre su mesa de trabajo tiene constantemente a la vista a la inefable Neith, a la suprema Isis egipcia, con la inscripción de puño y letra del mismo, que reza misteriosa: «yo soy la que ha sido, es y será, y ningún mortal ha levantado mi Velo». Una punta de él, sin embargo, fué alzada por el coloso musical, como otra punta fué alzada años después por aquel otro coloso del dolor y del éxodo constante, cual el judío de la leyenda; por H. P. Blavatsky, en fin, con su famaso libro *Isis sin Velo*... El Velo del Misterio—Velo de la diosa que domina más allá de las regiones sublunares de la negra diosa Kali del Deseo y de la Muerte—, preocupó por igual al músico y a la aristócrata bohe-

(1) Annie Besant, *La noche espiritual*. Revista *Sophia*, de Madrid. 1904.

© Biblioteca Nacional de España

mia, como también preocupase al coloso de Bayreuth, a Wagner, el más directo heredero de Beethoven, cuando quiso titular a su naciente *Parsifal* algo así como «Las tribulaciones del Buddha para lograr la suprema liberación», cosa rara vez dicha por cuantos biógrafos de Wagner han querido encerrar al *Parsifal*, como veremos, en el lecho de Procusto de un Cristianismo vulgar muy por bajo de la sublimidad del Evangelio.

Aunque parezca o sea digresión, diremos que multitud de rasgos de carácter son comunes a Beethoven y a la fundadora de la Sociedad Teosófica. Ambos se vieron solos, abandonados, calumniados e incomprendidos. Ambos tenían la sinceridad por alimento, hasta el punto de serles imposible el disfrazar sus opiniones y sentimientos. Violentos los dos de lenguaje cuanto puros de intención, «impulsivos y dulces, desordenados y distraídos, ofenden a sus amigos y se arrepienten lealmente de sus violencias; son suspicaces y desconfiados, pero al par inocentes y desprendidos hasta la privación absoluta, con grandezas de genios e ingenuidades de niños».

Ved si no el paralelo.

Iba a embarcarse cierto día Blavatsky para los Estados Unidos con el dinero estrictamente necesario para el pasaje, cuando se encontró en el muelle a una desolada mujer que con sus dos pequeñuelos iba a reunirse en Norteamérica con su marido, y a quien la acababan de robar cuanto tenía. Blavatsky, compadecida, cambia su pasaje de primera clase por cuatro de tercera, y parte con ellos... Quien haya visto en qué condiciones suelen ser transportados los emigrantes almacenados como bestias de carga en estrechas bodegas, se hará cargo de la magnitud de semejante sacrificio. Véase ahora lo que de Beethoven dicen sus biógrafos. En un concierto dirigido por éste en 1813 en favor de los heridos en la batalla de Hanau, enviósele el importe de sus honorarios como director: él los devolvió indignado: «—Decid—añadió—que Beethoven no toma jamás nada de los que sufren.» En uno de los días de gran apuro, falto de lo más indispensable, liquidó con el editor Hofmeister el pago de algunas obras; regresa a su casa, donde recibe la noticia de la miseria de un artista, desconocido para él, vuela entonces a la pobre morada, y en ella deja cuanto su bolsillo contenía. Rasgos semejantes se cuentan por docenas en su vida.

Como verdadero teósofo, es decir, como librepensador, al par que hombre profundamente religioso por encima de todos los credos vulgares positivos, sus autores favoritos eran Platón, en su *República;* Homero y Plutarco; Kant y Laplace; Shakespeare, Goethe y Schiller. «Sócrates y Jesús fueron mis modelos», dice en su cuaderno de conversaciones... «La ley moral en nosotros, y el cielo estrellado sobre nuestras cabezas», solía

© Biblioteca Nacional de España

decir parafraseando al filósofo de Koenisberg. El retrato de Bruto, como prototipo de las últimas virtudes romanas, figuraba en preferente lugar en su despacho. Consagra al Napoleón republicano su *Tercera sinfonía;* pero al saber luego que se ha hecho coronar emperador, rasga la dedicatoria y le llora muerto ya en la colosal marcha fúnebre de dicha sinfonía... Moscheles acababa de escribir en la partitura de Fidelio: «Fin, con la ayuda de Dios», y él le devuelve el manuscrito con esta apostilla verdaderamente délfica, síntesis de toda la enseñanza de Oriente: «¡Oh, hombre, ayúdate a ti mismo!» Celoso del ideal de Verdad, Belleza y Bien, no perdonó nunca a Mozart, el que hubiese comentado con sublime música las rufianescas aventuras del *Don Juan*... Pasa horas y horas de inconsciencia sabia sobre los viejos salterios del canto gregoriano para libar en ellos inspiraciones para sus dos obras más gigantescas: la *Misa en re* y la *Novena sinfonía con coros;* trata en sus últimos días de poner música a los rebeldes coros del *Fausto de Goethe*, esa epopeya sin igual del titanismo contemporáneo, y para su *Décima sinfonía*, cuyo secreto musical hubo de llevarse, por desgracia, a la tumba, tras una bacanal y una salmodia religiosa, sueña en un tercer tiempo sobre «la conciliación del mundo pagano con el espíritu de la cristiandad», tendencia de suprema síntesis religiosa que cabe sólo en el corazón y en la cabeza de un verdadero teósofo, o sea del que pretende la suprema síntesis del pensamiento religioso universal, por encima de todas las religiones exotéricas, cual eco fiel de una verdad científica, al parecer perdida hace tiempo para la Humanidad.

Por eso en su diario y en su testamento se ve al verdadero místico, es decir, al hombre religioso-científico de espíritu gigante y transcendido sobre las impurezas de la vida. Cuando su sordera le ha aislado en absoluto de todo lo externo, «supera divinizado la región de las águilas, remonta los más altos cirrus y lanza desde la altura su canto de amor a la Humanidad de los tiempos futuros: el himno inmortal a la *Alegría transcendente*, el más bello resplandor de los dioses», al par que escribe en su diario con la conformidad de un verdadero santo: «—¡Resignación, resignación absoluta con tu suerte! En adelante no vivirás para ti, sino para los demás. Desde ahora no hay más felicidad para ti que tu Arte: ¡Oh, Divinidad, concédeme fuerza para vencerme a mí mismo...!» «—¡Ya nada me retiene a la vida!»—añade en otro lugar—. Y, cual Cristo en el Monte de las Olivas, trata de apartar de su labio el amargo cáliz, y estampa: «—¡Oh, Dios, socórreme! ¡Tú ves mi alejamiento de los hombres...! ¡No, mi infeliz situación nunca acabará...! No tengo otro medio de salvación que el de continuar en el mundo... Trabajando te elevarás a las álturas de tu arte: una

© Biblioteca Nacional de España

sinfonía más, una tan sólo, y entonces, ¡fuera, fuera de tanta vulgaridad...!» ¿Qué más necesitaba Wagner que este viviente modelo para crear su Sigmundo y su Sigfredo y para hallar vibrantes las rebeldes notas del humano tema de la Justificación...? Job mismo, en punto a resignación rebelde, si vale la paradoja, no llegó a más altura paciente que el creador de la Sinfonía.

«Beethoven—dice Federico Kerst en su *Beethoven, the man and the artist, as revelated in his own words* (traducción inglesa de Henry Edward, 1916)—, era un hombre profundamente religioso, aunque no un creyente en religión alguna positiva, contra lo que temerariamente se ha atrevido a insinuar algún biógrafo (Pedrell, entre ellos). Nacido bajo la fe católica, alcanzó desde muy joven un criterio independiente en los asuntos religiosos. Tuvo de joven su período de racionalismo; pero en sus últimos tiempos, cuando compuso su gran *Misa en re*, en honor de su querido protector el Archiduque Rodolfo, trató, aunque en vano, de obtener el puesto de maestro de Capilla, cuando el Archiduque fué nombrado Arzobispo de Olmütz. La forma y dimensiones de su Misa se salían de los moldes del ritual, porque la libertad fué siempre el principio fundamental de la vida de Beethoven. Su libro favorito era el de Sturm, *Betrachtungen über die Werke Gottes in der Natur* («Dios en la Naturaleza»), que él recomendaba a los párrocos para que ellos le repartiesen al pueblo. Veía la mano de la Divinidad en los más insignificantes fenómenos naturales, rasgo de perfecto Ocultismo, y aquella era para Beethoven el Principio Supremo a quien entonase un himno en la parte coral de la *Novena Sinfonía* bajo las palabras de la oda de Schiller. Las relaciones de Beethoven con la Divinidad eran a la manera de las de un niño hacia su padre, a quien confiaba todas sus penas y sus alegrías. Se dice que cierta vez escapó apenas de la excomunión eclesiástica por haber dicho que Jesús no era sino el más puro de los hombres y un hebreo. De Haydn, tan ingenuamente piadoso, se cuenta que siempre le calificó como ateo... Sus últimas palabras a sus amigos, tras de haber recibido la Extremaunción, parece fueron las clásicas de «Plaudite amici, comoedia finita est.», frases que unos autores repugnan como satíricamente alusivas al acto, y otros, como un mero recuerdo socrático, pues el gran filósofo griego fué uno de sus autores predilectos.»

Modelo de místico lirismo teosófico son las páginas de su testamento, a cuyo final dice a sus hermanos: «Enseñad a vuestros hijos a cultivar la virtud; ella, y no el dinero, es la que da la verdadera dicha; os hablo por experiencia, porque ella me ha aliviado en mi miseria. El amor a la virtud,

© Biblioteca Nacional de España

con el amor a mi arte, me han salvado contra la tentación de poner fin a mis días.»

«Beethoven—dice Mateo H. Barroso en su obra *La Novena Sinfonía de Beethoven*—es, no solamente el músico más grande que ha existido y el más puro artista, sino el generoso corazón herido de todos los infortunios, que se hace más fuerte que ellos y dedica su vida a las generaciones futuras: «a la pobre Humanidad». Héroe entre los héroes, más grande que su tiempo y que sus dolores, eleva sus brazos de gigante para abrazar los tiempos y los hombres que han de venir... Abordar el conocimiento de este hombre sublime es asociarse a un vasto mundo con sus insondables paisajes estelares, las faunas y floras maravillosas, las tinieblas, los fulgores y las pasiones de sus seres. Su vida es el cimiento de donde surge la obra; su grandeza como hombre es el origen de su grandeza como artista. ¡Sublime modelo! Porque no vivió para él, sino para los demás hombres, y esta renuncia de sí mismo fué el deber que se impuso y realizó. Su obra colosal, inagotable para el análisis, produce el estupor de lo infinito. Animada de divino soplo, lleva en sí vida y juventud inmarchitable; es la idea en su forma universal; háblanos de la verdad eterna... La música de Beethoven no es motivo de estudio exclusivamente para los técnicos; en ella encuentran el filósofo, el pensador y el artista inmenso campo de exploración; porque no es músico de formas, sino de ideas; nada huelga en ella; cada nota tiene su significado; cada silencio, una emoción. Beethoven mismo decía que la música es una revelación más sublime que toda sabiduría y toda filosofía. Ella es la única introducción incorpórea al mundo superior del saber, ese mundo que rodea al hombre y cuyo significado interior no se percibe en conceptos reales, y la parte formal de aquélla es simplemente el necesario vehículo que revela por medio de nuestros sentidos la vida espiritual.»

Como los ascetas del Tibet o de la Tebaida, vivió Beethoven, con cortos intervalos, aislado del mundo durante los diez últimos años de su vida. Nadie ignora la pasión que concibió entonces por la Naturaleza, pasión de la que tantas huellas ha dejado en sus obras, especialmente en su *Pastoral* o *Sexta sinfonía*. Identificado, con los vientos y las tempestades, eco fiel de las que eternamente agitaban su alma, escribe: «mi reino está en el aire; mi alma vibra con los murmullos del viento», y se le ve permanecer fuera de lo que llamamos realidad, en plena soledad campestre días enteros, y allí, bajo un abeto, cual Napoleón bajo el sauce de Santa Elena, o mejor aún, como el Buddha celeste bajo el Arbol del Conocimiento, estático le sorprende el pincel de Kloeber para legar a la posteridad el más

© Biblioteca Nacional de España

genuíno de los retratos del Maestro. El *Drama lírico* que recibiese su apoteosis en Ricardo Wagner, su continuador y su discípulo, desde donde bajó del cielo la inspiración sin igual de su prólogo la Novena Sinfonía.

El libro de Kerst, antes citado, acerca de «Beethoven, el hombre y el artista revelado por sus propias palabras», es un monumento literario del que entresacamos las siguientes, que revelan cuantos santos hay en los altares con menos motivo que el sublime y abnegado músico: «Bendito sea aquel que ha subyugado todas las pasiones y acude rápido al enérgico cumplimiento de sus deberes bajo todas las circunstancias, sin preocuparse del éxito, pues que el motivo de la acción del justo debe reposar en el hecho en sí, jamás en el resultado favorable o desfavorable, sin que el hombre verdaderamente digno de tal nombre cifre sólo sus determinaciones volitivas en la esperanza de la recompensa (párrafo 363); o cuando añade: «Buscad un asilo único en la Sabiduría; sed buenos e industriosos, con ánimo alegre, pues aquel cuyo ánimo decae es infeliz, mientras que el hombre verdaderamente sabio no se preocupa de lo bueno ni de lo malo de este bajo mundo, sino de conservar expedito e intenso el uso de su razón y nada es tan precioso como dicho empleo en todos los asuntos de la vida...» Para encontrar algo semejante a estas y otras sublimidades hay que ir a los preceptos orientales de «La Voz del Silencio» y «Luz en el Sendero», pasando antes por los libros de Salomón. Por eso podemos afirmar que si la frase musical de Beethoven es para Wagner «el tipo eterno de la melodía», su frase filosófica es hermana gemela de la de Espinosa o Leibnitz y, gracias a ésta, es como el pensamiento del músico-filósofo pudo desbordar raudo en cuartetos, sonatas y sinfonías.

Convencido de su misión, dijo del genio: «aún no se han fijado sus verdaderos límites, diciéndole: llegarás hasta aquí, ni un paso más (párrafo 250); y de la independencia altiva que le caracterizó siempre, son buena prueba las siguientes frases de su libro: «Libertad y Progreso forman parte integrante, tanto del mundo del arte como de la creación universal (párrafo 249) y aun cuando el verdadero arte sea perseguido siempre, siempre encuentra asilo, al fin. ¿Acaso Dédalo, encerrado en su laberinto no inventó las alas que habían de llevarle de nuevo a los cielos de la libertad? Y en un supremo arranque de genial heroísmo prorrumpía en aquella imprecación de—«¡Mostradme el sendero en cuya cima espera el laurel de la victoria—el Sendero de la Iniciación y la Liberación—, prestad a mis más elevados pensamientos el aura de lo sublime; traed piadosos a ellos verdades de eterna duración!» (párrafo 353). Por eso su distintivo fué siempre el de la «firmeza en los tiempos más contrarios» (párrafo 355), porque «el va-

© Biblioteca Nacional de España

lor, siendo sensato, obtiene, al fin, cuanto desea, porque la fuerza como unidad, prevalece siempre sobre el espíritu de la mayoría, constantemente dividido, y porque, en fin, «aunque los poderosos de la Tierra pueden conferir puestos, honores y beneficios, jamás pudieron alcanzar a crear grandes hombres cuyo espíritu se eleve por encima del nivel ordinario en que aquéllos yacen, por lo cual los más respetados por el vulgo son los más despreciables, sin embargo» (párrafos 356, 357 y 358).

A este precioso ramillete que antecede, añade aún Romain Rolland las frases siguientes del Maestro:

—«Jamás tomo venganza de nadie—escribió a madame Streicher—. Cuando me veo obligado a ir contra los demás, no hago sino lo estrictamente necesario para defenderme o para evitar que se haga el mal.»

Cuando el poeta Grillparzer, al verle por última vez en 1826, le decía, lamentándose de los duros tiempos de reacción monárquica que reinaban: «¡Ay, si yo tuviese la milésima parte de su fuerza y de su firmeza!»

Beethoven contagia de alegría al poeta desolado.

—«Las palabras están presas; pero las notas, afortunadamente, están aún libres.» A menudo habla del deber que tiene de «velar con su arte por la Humanidad futura», «por la pobre Humanidad», haciéndola todo el bien posible, infundiéndola valor, despertándola y flagelando su cobardía».

El Dr. Müller dice, en 1827, que «Beethoven se expresaba siempre descaradamente, aún en público, sobre el Gobierno, la justicia y la aristocracia. La Policía lo sabía; pero toleraba tales críticas y sátiras como delirios inofensivos, y no molestaba al hombre cuyo genio resplandecía de manera tan extraordinaria». Sus simpatías políticas parecían estar entonces con Inglaterra, y su carácter de luchador eterno se refleja, cuando dijo:

—«Me siento feliz cada vez que venzo cualquier cosa.» (Carta a la Amada Inmortal.) —«Quisiera vivir mil veces la vida... No soy para una vida tranquila.» (A. Wegeler, 1801.)

«Beethoven—dice Schindler—me enseñó la ciencia de la Naturaleza, y me guió en este aprendizaje como en el de la música. Era el poder elemental de la Naturaleza, no sus leyes, lo que le maravillaba.»

—«Il n'y a pas de règle—añade—qu'on ne peut blesser a cause de *Schoöner*. (La busca de lo mejor.) —«La música debe hacer resplandecer el fuego del alma de los hombres.» —«Nada hay tan hermoso como cogerle a lo divino sus más espléndidos rayos y derramarlos sobre la Humanidad.» —«Cuando el Espíritu me habla y escribo lo que él me dicta, pienso en un violín sacrosanto.» (A. Schuppanzigh.) —«La libertad y el progreso son el fin del arte, como de la vida toda. No somos tan fuertes como los

© Biblioteca Nacional de España

viejos maestros, pero el refinamiento de la civilización ha hecho libres bastantes cosas.» (Al archiduque Rodolfo.) —«Nunca he corregido mis composiciones una vez terminadas, convencido de que todo cambio parcial varía el carácter de una composición.» (A. Thomson.) —«La música religiosa debería ser ejecutada sólo por voces, menos el Gloria o cualquier otro pasaje de esta clase. Por eso gusto así de Palestrina. Pero es una equivocación el imitarle sin poseer su espíritu ni sus concepciones.»

«Woltuen wo man kann,
Freiheit über alles lieben,
Wahzheit nie, auch sogar am
Throne nicht verleugnen.»

(Hacer todo el bien posible, amar a la Libertad sobre todas las cosas y nunca traicionar la Verdad, aunque fuere por un trono.)

(Hojas de Album, de Beethoven. 1792.)

—«¡Desdichado—dice en otra parte—el que no sabe morir! Cuando yo tenía quince años, lo sabía ya.» —«Nada le digo de nuestros monarcas y sus monarquías», escribía Beethoven en Kauka durante el Congreso de Viena. «Para mí el imperio mejor de todos es el del espíritu, primero de todos los reinos temporales y eternos.» —«Pienso con Voltaire que unas picadas de mosca no pueden detener a un caballo en su fogoso galopar.» —«No arrebatarán los imbéciles la inmortalidad a ninguno a quien Apolo la tenga ya concedida.» —«Amaba Beethoven a los animales piadosamente. La madre del historiador von Frimmel, decía que, durante mucho tiempo, le tuvo a Beethoven un odio involuntario, porque, cuando ella era niña, le quitaba él con su pañuelo todas las mariposas que ella pretendía cazar.»

Un sér que así se expresa y que pone su vida al nivel de sus pensamientos, es algo más que un simple hombre (1): por eso su muerte tuvo un rasgo ocultista que recuerda la de Simeón Ben Jocai, el comentador, más que el autor, del admirable *Zoar* o *Libro del Esplendor*.

De este rabino iniciado se dice que, después de haber escrito esa ma-

(1) Otro detalle ocultista de Beethoven: Sir Rivet Carnac, coronel edecán de S. M. británica en su célebre memoria *Cup-Mark as an archaic form of inscription*, de la que nos ocuparemos al hablar de la escritura prehistórica por puntos y rayas, llamada *ogámica* u *ógmica*, apunta que el Maestro, en sus últimos tiempos, cuando ya no estaba verdaderamente en este bajo mundo, hacía en el campo sus apuntes musicales en su *Scrap-book* empleando, no los habituales signos del pentagrama, sino otros tan raros como indescifrables, una especie de criptografía jeroglífica, al modo como rayas y puntos, con la

© Biblioteca Nacional de España

ravilla de la verdadera cábala judía, vivió doce años en el aislamiento y el desierto, y fué arrebatado por un relámpago...

Por un relámpago también fué arrebatado Beethoven, nuevo Elías llevado en el carro de fuego de la tempestad... Oid a los biógrafos.

El escrupuloso Kerst, nos dice, con los apuntes de Thayer a la vista, que «Poco después de las cinco de la tarde del 26 de Marzo (1827), cuando el Maestro yacía en el lecho de muerte, desde hacía varios días y sin dar muestras de sentido, sobrevino de pronto una densa obscuridad seguida de un repentino chubasco... A la cabecera del moribundo solo estaban, a la sazón, su hermana y su gran amigo Huttenbrenner, porque Schindler y Breuning habían ido al cementerio de Wachring para buscar lugar al futuro cadáver del Maestro. El chubasco pasó, dejando cubierto el suelo de agua y de nieve, cuando, de improviso, fulguró un vivísimo relámpago, seguido de un trueno pavoroso. Beethoven, cuyos ojos estaban casi cerrados, se incorporó de repente y, lleno de majestad ultraterrena, alzó solemnemente su brazo derecho como general que dirige un ejército, o más bien, como director de una inmensa orquesta: la orquesta de los elementos en su más sublime paroxismo, y en aquella actitud diríase que desafiaba a la muerte... Todo pasó en un instante: brazo y cuerpo cayeron pesadamente un momento después: el héroe había fallecido, llevado en alas de la augusta tempestad aquel su incomparable espíritu.»...

. . . . . .

Schubert y Beethoven, reposando en el mismo cementerio vienés, no lejos de Mozart, cuya muerte también se señaló por un formidable aguacero, parecen todo un símbolo de la música del siglo, que a ellos les debió el verdadero *lied*, la verdadera melodía y la orquestación verdadera, que habían de ser integrados y en magna síntesis puestos a los pies del Mito tradicional por el esfuerzo titánico de Wagner.

* * *

Viniendo ya al contenido de la obra del maestro de Bonn, diremos ante

---

que también contrajo el hábito de cubrir a veces las puertas y ventanas de sus domicilios. Nadie ha sabido a ciencia cierta, hasta el día, qué clase de signos convencionales podrian ser éstos, porque sobre ello carecemos de más antecedentes. Los últimos cuadernos autógrafos que se conservan, tal como el estudiado y poseído por D. Cecilio de Roda, relativo a temas, principalmente de los últimos cuartetos, son de notación ordinaria, aunque muy abreviada y difícil.

© Biblioteca Nacional de España

todo, con Cecilio Roda, que Haydn y Mozart laboraron en el viejo sentido sin otra fin que el entretenimiento ni otro patrón que el de la forma; el primero escribe para los príncipes que le pagan, el segundo para el público; los dos vierten constantemente en el pentagrama su propia manera de ser: la dicha tranquila, mezclada con un jovial humorismo, el primero; la gracia y el sentimentalismo de un temperamento de delicadeza y ternura, el segundo; pero siempre en la forma más pura. Beethoven sigue sus pasos al principio; pero, espíritu independiente, no se aviene a divertir a nadie. Pletórico de ideas, quiere encarnar en cada obra una idea distinta: la heroica, la épica, la trágica, la dolorosa, la íntima. La música no es para él un motivo de diversión, sino una expansión intencionada; en las notas no se encierra la intención frívola o el propósito general que permite el yugo de otros elementos; pero, poco revolucionario en sus procedimientos, no intenta destruir ni derrocar la tradición; transige con ella, la acepta, y sólo cuando le estorba da un rodeo para no chocar de frente con ella. Su arte es al principio juvenil y ardoroso; tiene toda esa risueña confianza de la juventud impetuosa. Después es un arte de tritezas, de dolores, de luchas; un arte que avasalla y que domina, siempre influído por un pesimismo desgarrador. En sus últimas obras, aislado del mundo por su sordera, su alma se agiganta, crece hasta adquirir proporciones inconcebibles; vive una vida de concentración interior, de intensidad espiritual; y todo eso, su resignación, sus visiones, su confianza en el más allá, se exterioriza, sale al mundo por la única válvula que había quedado en aquel espíritu sin igual. Esa evolución pudo operarse en su alma en el transcurso de unos cuantos años; pero ni los contemporáneos ni los sucesores lo advirtieron. Seguían juzgando con el criterio frívolo de la música de diversión; seguían aplicando el doble decímetro a las medidas de la forma, y no encontrando ni lo uno ni lo otro, declaraban en su dogmático atavismo que las últimas sonatas, que los cuartetos finales, eran raquíticos de forma, enclenques de melodía, *¡de su melodía!*, delirios de un extraviado o febriles exaltaciones de un enfermo.

El trabajo intermediario en Haydn y en Mozart, con ser ellos autores clásicos; su manera de desarrollar una idea y agotar en ella los recursos de la melodía, la armonía y el ritmo, no está exenta de fatiga y, en ocasiones, muestra esa monotonía que es el resultado de todo precepto de escuela, por perfecta que ella sea. En Beethoven, a la inversa, la idea no sucumbe jamás; por el contrario, es la forma la que se muestra impotente, porque la idea desborda por ella hasta romperla. De aquí las formas nuevas de su segundo y tercer estilo. Fetis, en su *Biografía de los grandes músicos*, ha

© Biblioteca Nacional de España

mostrado una de las facetas más características del maestro, observando que lo que le distingue de los demás es la espontaneidad de los episodios, por los cuales suspende el interés que antes hiciera nacer para sustituirle por otro tan vivo como inesperado. Este arte insuperable le es peculiar. Extraños ellos, en apariencia, al pensamiento primero, atraen desde luego la atención por su originalidad; en seguida, cuando el efecto causado por la tal sorpresa comienza a debilitarse, Beethoven sabe retrotraerlos a la unidad de su plan, haciendo así ver al fin que en el conjunto de su composición armónica la variedad depende de la unidad... Como Napoleón, Beethoven es ya algo inverosímil; se le tomaría a veces por un verdadero mito, y para comprender todo el alcance de su genio es preciso ponerse en la posición de un compositor cuyos contemporáneos fueran Haydn y Mozart, a cuyo nivel se puso de un golpe ya en su juventud sólo con sus tres tríos primeros.

Hay, sobre todo, en Beethoven un fenómeno que conviene puntualizar, y es que en él existen tres Beethoven completamente distintos entre sí; como Rafael y Rubens, Beethoven tiene un primero, un segundo y un tercer estilo, direcciones progresivas de su pensamiento y transformaciones capitales de su genio, cual si abarcase tres *encarnaciones* sucesivas o hiciese él solo la labor sucesiva de tres concatenados genios, y por eso el lugar ocupado por Beethoven en la historia de la Humanidad puede ser asimilado al de Shakespeare, al de Cervantes o al de Miguel Angel. «Su pensamiento es severo, como el de Moisés de Buonarotti, sin dejar de tener por ello la gracia de Sanzio, y dando a la individualidad sus justos derechos, le arrastra, sin embargo, el elemento panteísta, y sabe así exclamar: *¡All istrue!* (el *todo conspira* de los misterios teológicos).» De aquí que sea el espíritu de Beethoven un abismo cuya profundidad aumenta cada día.

Los seis primeros cuartetos, los tríos para instrumentos de cuerda, la primera y segunda Sinfonía, el *Septimino* y las sonatas *Patética*, *Pastoral*, *Rayo de Luna* y *Aurora*, son para todo el mundo la flor más fina de su primer estilo, mozartiano aún. Las restantes sinfonías, excepto la última; los cinco cuartetos (óperas 59, 74 y 95); la sonata *Appassionata* y la de *Kreutzer*, el gran trío *en si bemol* (óp. 97); las sonatas de piano y violín (op. 30) dedicadas al emperador Alejandro y las oberturas de *Leonora*, *Prometeo* y *Coriolano*, lo más exquisito de su estilo segundo, en el que el maestro, como dice Lenz, desprecia ya los amanerados jardines mozartianos, porque le son necesarios dilatados parques y el silencioso lenguaje de la selva, en la que las más ínfimas cabañas serán transformadas por él en castillos. La vida del músico será con este nuevo derrotero algo extrahuma-

© Biblioteca Nacional de España

no aprendido a los Poderes de la propia Naturaleza. Él así se dará su ley, *princeps legibus solutus est*... Mas, como todos los tesoros del mundo dejan siempre un vacío en el humano corazón, nuestro héroe siente al fin de sus días la necesidad de una tercera transformación, y de aquí la *Sinfonía con coros* (Novena), a la que es preciso poner aquella inscripción del telescopio de Herschel: *Coeli monumenta perrupit.* El adagio de esta sinfonía, que podría denominarse el sagrado ágape de la música instrumental y los seis últimos cuartetos, no son sino el cuadro de la vida del justo y el recuerdo de su paso por la tierra, recuerdo confuso, como lo son todos los de esa cosa tan frágil y múltiple a la que llamamos humana existencia una vez que ella se va dejando atrás con los años. El maestro escribió sus cinco últimas sonatas de piano (op. 90, 101, 106, 109, 110 y 111) en ese estado de mística revelación que informa a su tercera manera, manifestación de una vida extraña por encima de la existencia corriente, en la que, con su sordera, no veía ya a los hombres tal y como ellos son sino como él ensoñaba que fuesen.

... Beethoven talló todas estas últimas obras suyas en la viva carne de sus recuerdos dolorosos; pero no sin ofrecerlos, resignado, en holocausto de la Humanidad, y con un formidable desarrollo de todos los recursos escolásticos... Hay mucho de *Paracelso* el taumaturgo, en este Beethoven de las postrimerías.

Sin embargo, le acaeció lo que a todos los genios que se anticipan a sus contemporáneos: no fué comprendido sino a medias y por pocos de entre ellos. De aquí el noventa por ciento de sus amarguras, cual aconteciera después a Wagner. La rutina y el prejuicio se atravesaron en su camino, y los técnicos, esos técnicos de las Juntas de Salamanca y de los Maestros Cantores, fueron los más formidables enemigos de la obra beethoveniana, a la que hubieran sepultado en el olvido sin la intervención ulterior de otros genios, por un lado, y de los *humildes*, por el otro.

«Por los días postreros del maestro—dice su entusiasta admirador Héctor Berlioz—se ejecutaron en París fragmentos no más de las *Sinfonías*, con excepción, por supuesto, de la *Novena*, que habría pasado a la posteridad como obra de la decrepitud o de la locura si no la hubiese salvado heroicamente Wagner, para hacer verdad el dicho de que sólo el genio puede comprender al genio. Hababenek, el director de la Ópera, para satisfacer a los *hommes de goût*, cacíques musicales tremebundos, se vió obligado a dar en ellas cortes monstruosos, sin los cuales no se las habría dispensado el honor de figurar en los programas de aquellos «*Conciertos espirituales*». En el primer ensayo de los pasajes tachados con el lápiz rojo,

© Biblioteca Nacional de España

Kreutzen había huído tapándose los oídos, y tuvo necesidad *de todo su valor* para seguir escuchando lo que faltaba por oir de la *Sinfonía en re*, o sea de la *segunda*. Para ello, además, hubo que intercalar el *allegretto* de la *Séptima Sinfonía*... Pocos años más tarde, la heroica minoría que adivinó al titán a través de las mutilaciones y trastrueques de dichos conciertos, fundaba la *Sociedad del Conservatorio*, en la que el titán se reveló ya por completo ante aquel otro público *verdad*, cansado de las golosinas y frivolidades de la música italiana de ópera, que desde entonces ha ido declinando, como todo cuanto es ficticio en la Realidad y en el Arte»... ¡Triste misión de los genios de todos los tiempos la de anticiparse siempre a sus contemporáneos, recibiendo por su espíritu revolucionador toda clase de injusticias, desprecios y amarguras como verdaderos *Cristos*!...

Contaba Beethoven cerca de treinta años cuando compuso su primera sinfonía. A esta edad, Mozart había escrito la mayor parte de las suyas. El estilo del maestro de Salzburgo tenía, pues, que influir en esta sinfonía, que inauguraba la insustituíble serie de las del maestro Bonn, con acierto llamadas «las nueve musas».

Inoportuno sería el extendernos en grandes detalles sobre ellas, cuando pueden verse de índole hermosamente crítica en las obras de Berlioz, de J. G., *Prud'homme*, y en tantas otras. Pero hay entre ellas cosas que el *amateur* no puede olvidar jamás, como son el *larghetto* elegantísimo de la segunda, la tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima, todas enteras, en especial el *allegretto* de ésta, el *allegretto scherzando* de la octava y los tiempos todos de la novena. Son, en fin, todas ellas, las *Nueve Maravillas del Mundo de la Música*.

* * *

La *sinfonía heroica* equivale, dice W. de Lenz, al descubrimiento de un estilo sinfónico hasta entonces desconocido. Es la ruptura abierta de Beethoven con el mundo viejo de las anteriores sinfonías y el comienzo de una nueva era para la orquesta. Plan, cuadro, forma de ideas, todo es nuevo en ella; pero como toda audaz tentativa de innovación en arte, no tiene ni la perfección de detalles, ni la unidad, ni la ponderación de fuerzas que se encuentra ya desde la cuarta sinfonía hasta la novena. Estas sinfonías, última palabra del arte instrumental de hoy, sólo han podido ser posibles gracias a la sinfonía heroica, donde Beethoven ha combatido rudamente con el infinito... Bien a diferencia de Haydn y de Mozart, no se conoce a Beethoven ni un cuarteto ni una sinfonía mediocre, y sólo a partir de 1827, fué cuando el Conservatorio de París, después de las predicaciones en desierto,

© Biblioteca Nacional de España

de Hoffmann, se decidió a tocar en un concierto la sinfonía *napoleónica*.

La Sinfonía cuarta es la sinfonía del amor. En su segundo tiempo, tras el asombroso *crescendo* del primero, se oyen verdaderos arrullos de palomas... La Sinfonía quinta, por el contrario, es el destino misterioso del hombre; sus cuatro notas iniciales, tres breves y una larga, son «la llamada del Destino a nuestra puerta», y esta kármica sinfonía de tal modo ha encarnado en los corazones de nuestra edad, que ninguna otra, ni aun casi la *novena*, aun con ser de construcción más ciclópea y perfecta, ha dejado más indeleble huella. La *Pastoral* es el pasaje de música descriptiva más gigantesco que se conoce con sus cinco tiempos de «Sensaciones agradables del campo», «Junto al arroyo», «Fiesta aldeana», «La tempestad» y «Acción de gracias después de la tormenta» que podría, como la Novena Sinfonía, ser cantada por coros. La Séptima sinfonía es para Wagner la más genial y alegre apoteosis de la danza, pero a nosotros nos parece más bien, salvando todos los respetos, la bajada de Beethoven a los infiernos, cual Orfeo, Pitágoras, Perseo, Jesús, Dante y todos los demás Iniciados. Las escalas ascendentes de la introducción parecen hundirnos, en efecto, en un mundo inferior de alocados y farsantes *elementales* cuyas danzas grotescas parecen burlarse de los dolores de la Humanidad. Los *dáctilos* y *espondeos* del tremendo *allegretto* son, en cambio, la personificación de estos mismos dolores en Tántalo, Prometeo o Sísifo; la *Ciudad del Dite*, en la que ya no hay redención posible, en fin. Al acabar el tercer tiempo, un canto religioso, prenda de posible redención, viene a consolar a los desolados precitos...

Y llegamos así, de sublimidad en sublimidad, a la incomparable *Novena Sinfonía*, cuyo juicio resumió Wagner con estas solas palabras: «Somos tan ingenuos que continuamos escribiendo sinfonías, sin darnos cuenta de que *la última* hace tiempo que fué escrita.» Sin el precedente, en efecto, de ella y de la *Misa* en *re* y de los últimos cuartetos, las más colosales obras de Wagner, tales como el *Parsifal* y la *Tetralogía*, acaso no habrían llegado a ser lo que por ella fueron. De la composición de aquélla, al decir de los biógrafos, salió Beethoven como transfigurado y rejuvenecido. ¡Había bebido en la copa de los dioses el sagrado licor del Soma, que da la inmortalidad y derecho a un puesto en el «Banquete» de los héroes de la Walhalla!...

Es de interés para el propósito fundamental de este libro el que se nos permita detenernos un momento acerca de la génesis literario-musical de la última sinfonía beethoveniana.

Ya dijimos en el capítulo anterior, al hablar de Weber y de la literatura

© Biblioteca Nacional de España

romántica, que Federico Schiller, el Goethe de los humildes, de los atormentados, el precursor de Heine, había ejercido siempre con sus dulces misteriosas poesías gran influencia en la mente de Beethoven. «Quien después de haber oído una de las sinfonías de éste lee las cartas de Schiller sobre la educación estética—dice Lickeffett—reconocerá que el idealismo alemán jamás tomó tan alto, tan temerario vuelo como en aquellas obras (1).»

El músico supo enlazar su destino con el poeta, y del consorcio de dos artes tan supremas ha surgido *El Himno de la Humanidad*, que es como siempre debería llamarse la letra y la música de la *Novena sinfonía*. Pero hay mucho que anotar respecto de ella, que aún no se ha dicho, preocupados los escritores y el público por la sublimidad de la partitura.

En 1784—añade Lickefett—entabló Schiller estrecha amistad con cuatro admiradores suyos: Koerner, padre del que luego fué célebre bardo de la guerra de la Independencia; Huber y sus dos compañeras, las hermanas Stock, residentes en Leipzig. Aceptando su hospitalidad generosa, abandonó el poeta para siempre a Manheín, pueblo donde le amargaron la vida multitud de contrariedades y apremios pecuniarios, como luego a Wagner. A los pocos días se hallaba ya Schiller en el mejor de los mundos, al lado de sus nuevos amigos, en medio de la más santa y franca de las intimidades que pueden hacer que el hombre bendiga a la Humanidad de que forma ínfima parte, en lugar de maldecirla. La generosidad y amor de aquellos hombres, en efecto, alejaron del poeta los bajos cuidados todos de la existencia, dejándole vivir en el puro cielo de su excelso espíritu durante aquellos los más tranquilos años de su vida, cual no los había experimentado el infeliz ni aun en su propia infancia. Este calor fraternal; esta amistad santa; esta disposición de ánimo hacia cuanto hay de verdaderamente humano y no animal en el hombre, inspiraron, pues, al noble Schiller las estrofas inmortales de su himno *A la alegría*. (*An die Freude*) himno cuyo verdadero título es *A la Voluptuosidad*, en el más purísimo, transcendente y originario sentido de la palabra: no en el degradado que tiempos posteriores la diesen.

No es indiferente este serio asunto: *Voluptuosidad*, en lengua latina, es más que alegría ordinaria, pues que es alegría transcendente y pura; *voluptuosidad* en lengua romance es algo bajo, casi obsceno... La primera es alimento de los dioses y de los grandes místicos, pues que equivale a éxtasis, amor transcendente, deliquio divino; la segunda es indigna hasta de los hombres..., pues conviene no olvidar nunca tratándose de asuntos

(1) Lickefett, *El teatro de Schiller, tesis doctoral.*

© Biblioteca Nacional de España

elevados que en todas cuantas palabras de las lenguas neolatinas se hace referencia a los incomprendidos conceptos filosóficos de la antigüedad sabia, *ha sido vuelto sencillamente del revés* su primitivo significado, para hacer verdadero aquel profundo aserto hermético de Blavatsky, de que «los dioses de nuestros padres son nuestros demonios». Es decir, que respecto a tales palabras, si bien se ha conservado el cuerpo, o sea la forma, hase perdido del modo más lastimoso el espíritu. Por eso todas las palabras neolatinas de dicha índole filosófica, como hijas que son de una lengua sabia perdida cuyo espíritu se perdió también, son meros cadáveres, y como tales cadáveres han de ser consideradas y *reconstituídas a su* significado original por el verdadero filósofo. Tal sucede con la palabra «voluptuosidad», «voluptuoso» y sus afines (1).

Con aquella primitiva significación transcendente tomada, la sublime oda de Schiller «An die Freude», «*A la voluptuosidad de Dioses*» el supuesto canto anodino de «a la alegría», adquiere desconocido vigor, y un relieve excelso, cual sucede siempre cuando a los buenos aceros damasquinos se los limpia de la herrumbre de los siglos, porque aquella composición del mejor de los líricos alemanes parece un himno arrancado a los Vedas o a los Eddas sagrados, no siendo ya de extrañar, por tanto, el que Beethoven la tomase por tema de inspiración musical para la más ciclópea de sus obras, donde, por vez primera en la historia del arte, se hace elemento sinfónico a la voz humana, como prólogo verdad del moderno

---

(1) Cualquier diccionario de las lenguas neolatinas, viene a decir así: «Voluptuoso, voluptuosa: adjetivo equivalente a muelle, blando, afeminado, sensual, libidinoso, lascivo, etc. Dícese de la persona dada a los deleites carnales, y se extiende a todo aquello que inclina y provoca a ellos, o los fomenta. Lo lúbrico, obsceno, impuro, torpe.» «Voluptuosidad», sustantivo femenino. Cualidad, condición o naturaleza de lo voluptuoso. Malicie, afeminación, corrupción de costumbres, libidinosidad, sensualidad. En mitología es una divinidad alegórica, que se representa bajo la figura de una mujer joven, hermosa y desnuda, coronada de flores y teniendo en la mano una copa de oro, en la que bebe una serpiente. Otros la pintan tendida en un lecho de flores, ardiente el rostro, lascivo el mirar y asiendo un globo de cristal con alas o un caduceo... En una palabra, el prototipo del mal, la bajeza y el vicio...» Tal es la medalla neolatina.

Veamos ahora el reverso en los clásicos, es decir, su nobilísimo significado pristino.

«*Voluptas, voluptatis*, femenino. *Volutta, piacere, wollust, wolgefalen, volupté, plaisir, deleite*, y todos los sinónimos de ἡδονή *laetitia*, praeter modum elata ex opinione presentis alicuyus boni; omne id quo gaudemus. Dicitur tan de animo quam de corpore; tum de bona voluptate, tum de mala. *Omne id, quo gaudemus*,

© Biblioteca Nacional de España

drama lírico wagneriano. Séanos, pues, permitido el glosar la divina oda oda del éxtasis más legítimo, el éxtasis *único* del Amor a la Humanidad, así, con mayúsculas.

«—*Oh voluptuosidad, la más bella refulgencia divina, hija del Elíseo. Ebrios de emoción osamos penetrar en tu santuario cantando: —Tu mágico efluvio anuda los santos lazos que el trato social, despiadado y cruel, osara romper un día... ¡Todos los hombres son hermanos; todos son* UNO *bajo tu égida protectora!*»

Y el coro contesta:

«—*¡Miríadas de miríadas de seres que pobláis el mundo y pobláis, sin duda, los Cielos sin límites; facetas innúmeras de un solo, único e inconmensurable Logos, yo os estrecho contra mi corazón!... ¡Un inmenso abrazo para el Universo entero! ¡Hermanos, hermanos míos, alegraos; todo se une y todo conspira al Santo Misterio, y aquí en nuestro sér y allá y doquiera, tras la bóveda estrellada, un Padre-Madre amante nos cobija a todos!... ¡Que todo cuanto pulula en el ámbito de la Tierra y del Espacio rinda su homenaje a la simpatía del gran misterio teleológico!... ¡Ella, en progreso sin fin, nos eleva hacia los astros*—PER ADSPERA AD ASTRA, *donde existen, sin duda, más excelsos mundos!*

. . . . . .

Como Krshna, como Buddha, como Jesús, como la misma Revolución francesa, Schiller y Beethoven, unidos por el divino lazo de un arte sin

---

voluptas est ut omne quo offendimur dolor (Cicerón, 2. Fin c. 37). *Voluptatis verbo omnes qui Latine sciunt, duas res subjiciunt, laetitiam in animo, commotionem suaven jocunditatis in copore* (ib., l. 2, c. 4). *Divinus Plato escam malorum voluptatem appelat, quod ea vide licet homines capiantur, ut hamo pisces* (ib. I, de Sen., c. 13)», etc. (Calepinus, septem linguarum.)

El contraste, como se ve, es absoluto. *Voluptas*, en su etimología sabia, significa exactamente lo contrario que en lenguas neolatinas, viciadas en su origen gracias a un sentimiento religioso, respetable sin duda cuando es sincero, pero incapaz por su propia esencia de abarcar todo el fondo de la sublime profundidad pagana antes de los días de su degradación. Por eso en su acepción pristina se la personifica como una diosa casta y pura, nacida del ósculo divino del alma humana en su Ego-Superior, Chispa de la gran Llama de la Divinidad o Logos. En tal sentido, único verdadero, equivale a emoción transcendente más que a alegría sencilla; a elevación superhumana del alma; deleite divino, *epopteia*, éxtasis, amor suprasensible y místico, compenetración íntima con la Divinidad que late en nosotros, que diría Schopenhauer, o la toma de puesto, en el magno banquete de los dioses, que Platón diría; el estado de transfiguración de Jesús en el Tabor; estado que a veces presentía Santa Teresa, y del que el gran Plotino disfrutó sólo seis veces en su vida.

© Biblioteca Nacional de España

fronteras, no han enarbolado otra bandera que la *del único dogma humano*: ¡LA FRATERNIDAD UNIVERSAL!

***

Dos palabras no más acerca de otro de los aspectos relativamente menos estudiados de Beethoven. Su obra para instrumentos de cuerda: sus tríos y cuartetos.

A los veintitrés años estampó Beethoven su *opus n.° 1* sobre el cuaderno de los tres tríos para piano, violín y violoncello dedicados al príncipe Lichnowsky su protector, quien llevó su noble pasión hasta el punto de arruinarse por la música. A la velada que se dió para estrenarlos asistió el anciano Haydn que los alabó mucho, aconsejándole borrase ciertas temeridades del tercero que hoy la crítica reconoce como muy superior a los otros dos. Los seis cuartetos que después vinieron *(opus 18)* pertenecen también a la primera época del Maestro en la que su estilo aparece influído por F. M. Bach y por Mozart, con arquitectura de Haydn, pero en todos, especialmente en el segundo tiempo del primero y en el primer tiempo del cuarto, el desarrollo es más amplio; el interés creciente; las ideas escapan del viejo patrón de la música para humanizarse; los episodios surgen inesperados, y un silencio, una nota aislada, un acorde extraño, dan, cuando menos se espera, esa impresión de intranquilidad y de angustia característica del alma gigante del Maestro.

Los cinco cuartetos centrales (óperas 59, 74 y 95), o de la segunda época del genio de Beethoven, son sencillamente colosales y superiores en todo, a cuanto podía humanamente esperarse de meros cuatro instrumentos. Ellos son *la obra más perfecta y sobria de la música*, sin exceptuar a las propias sinfonías, y aún los superan, sin embargo, los seis últimos, que llegan a un límite verdaderamente infranqueable (óperas 127, 130, 131, 132, 133 y 135). La importancia intrínseca de ellos es mayor que la de las sinfonías, si bien éstas, por su grandioso marco, su más fácil acceso al vulgo musical, su potencia dinámica y su estupenda grandeza, serán siempre la gloria más firme de Beethoven. El famoso *trío en si bemol* (opus. 97), llamado *el toro Farnesio* de la *musica da camara* por sus dificultades de ejecución, es también una verdadera sinfonía, como sinfonías en un solo tiempo son también las grandes oberturas, tales como *Prometeo*, *Coroliano*, y, sobre todo, *Leonora* (núm. 3), sin contar con sus magistrales *Conciertos*... Cuando Beethoven, en 1802, dijo a Czerny: «Estoy muy poco satisfecho de mí mismo; desde ahora voy a emprender un nuevo camino»;

© Biblioteca Nacional de España

trazó sus seis primeros cuartetos, que le dejaron tan satisfecho, que escribía a uno de sus amigos: «Estoy convencido de que sólo cuartetos sé hacer», y así como en la plena perfección de su orientación primera escribió dichos seis primeros cuartetos, y en el pleno auge de su segundo ideal, produjo los cinco siguientes, ahora, cuando su arte último se ha asentado ya en las empíreas regiones de la sinfonía novena, de la gran misa y de las cinco últimas sonatas, vuelve la vista hacia el cuarteto y confía a él las últimas vibraciones de su alma. ...La música de ellos parece como si de propósito despreciara toda apariencia bella, para reconcentrarse en la profundidad y en la esencia misma del sentimiento. La melodía abandona todo sentido cantable, para encarnar en breves motivos, fuera de todo sentido melódico tradicional: los temas, los períodos intermedios y el trabajo temático se funden en una igualdad de tinta, en *polvo de melodía*, que desecha todo convencionalismo. Desaparece el relleno armónico para acercarse a Bach, más bien por razones internas de dirección artística, que por deliberado propósito de imitación; cada instrumento canta su propio canto; más que cantar, recita, declama, habla, objetivándose la intención creadora en la profusión de títulos e indicaciones expresivas de toda especie que tienden a hacer inconfundible el propósito de la emoción. Como dice Lenz, son estos cuartetos «el cuadro de la vida del justo; místicas revelaciones de su paso por la tierra».

Para penetrar en la interioridad de estas obras, tiene que colocarse el oyente en un estado de recogimiento y de abstracción. «Millares de personas se quedarán sin entenderlos», decía Beethoven mismo, y como respondiendo a su profecía se han destacado dos corrientes de opinión: la de los que, no penetrándolas, las juzgaban delirios de un cerebro enfermo, incomprensibles y no bellas, explicando sus armonías extrañas y sus combinaciones rítmicas, como consecuencia de su sordera, y los que, habiendo llegado a asimilarse ese arte, lo declaraban el más elevado de cuanto la música ha producido. Para estos últimos, hoy casi la totalidad, sólo por el amortiguamiento de sus sentidos externos, podía Beethoven encarnar en un arte separado de lo humano, sus amargos dolores y sus celestes alegrías (1).

El propio Wagner, al estudiar el último arte de Beethoven, se expresa así: «Pronto el mundo exterior se borra para él completamente... El oído era el solo órgano por el que el mundo podía turbarle, porque el mundo

(1) De las «Notas para las audiciones», de los Conciertos en la Sociedad Filarmónica de Madrid.

© Biblioteca Nacional de España

había muerto, tiempo ha, para sus ojos. ¿Qué *veía* el soñador extático cuando caminaba por el hormiguero de las calles de Viena, mirando fijamente ante sí, con los grandes ojos abiertos, viviendo únicamente en la contemplación de su mundo interior de armonías?... ¡Un músico que no oye! ¿Puede nadie imaginar un pintor ciego?... Él así, sin estar turbado ahora por el ruido de la vida, escucha sólo las armonías de su alma, y continúa desde el fondo de su sér hablando a un mundo que nada puede ya decirle... ¡un mundo que vive en un hombre! ¡La esencia del mundo convertida en un hombre que alienta! Ahora la vista del músico se esclarece en su interior. Ahora proyecta su mirada sobre las formas que, iluminadas por su luz interna, comunícanse de nuevo a su sér íntimo. Ahora es la esencia misma de las cosas la que le habla, la que se las muestra a la tranquila luz de la Belleza. Ahora comprende la selva, el arroyo, la pradera, el éter azul, las masas alegres, la pareja enamorada, el canto de los pájaros, el correr de las nubes, el rugido de la tempestad, la voluptuosidad de su reposo idealmente agitado. Y en ese momento, esta serenidad maravillosa, convertida para él en la esencia misma de la música, penetra en todo lo que ve, en todo lo que imagina. Aún la queja, elemento natural de todo sonido, se suaviza en una sonrisa: en el mundo vuelve a encontrar su inocencia de niño... Crece y crece esta fuerza generatriz, de lo inconcebible, de lo jamás visto, de lo jamás realizado, que por su misma fuerza se concibe, se ve y se realiza. Todos los dolores de la existencia vienen a estrellarse contra la enorme tranquilidad de su juego con la existencia misma: Brahma, el creador del mundo, ríe en su interior porque conoce la Ilusión, la dulce *Maya* de cuanto existe.»

*
* *

Después de hablar de los cuartetos de Beethoven, ¿quién puede dejar de consagrar un recuerdo a sus nobilísimas sonatas que son el *canon misae* del piano moderno? (1).

(1) «Antiguamente *sonata* significaba *musica per suonare*, o para ser ejecutada por instrumentos de arco, a diferencia de la *toccata* para instrumento de teclado y de la para canto o *cantata*. Pronto, sin embargo, se llamaron sonatas a obras escritas para violín o para clave. Semejantes piezas estaban formadas por un solo tiempo y un tema único que se trabajaba en estilo fugado. En los siglos XVII a XVIII cambió la forma de la sonata, y adoptó la variedad de tiempo de la *suite*, aunque conservando la combinación de temas que se derivaba de la fuga. El plan de la sonata de Felipe Manuel Bach consistía en ex-

© Biblioteca Nacional de España

«Hay un reino, un reino ideal, en el que Mozart, Beethoven y Weber extendieron sus alas para consolar al género humano de las amarguras del hoy, para nimbar de hermosuras el dorado ayer y para infundir nobles esperanzas para el mañana. Sus inspiraciones son nuestros propios placeres y dolores», dice Lenz al ocuparse del estudio crítico de las sonatas del Maestro, y añade: «Las sonatas de Beethoven son comparables a una vasta sala de pinturas, representándonos todo el amor, toda la dicha que Dios permite esperar a toda criatura humana. Ellas demarcan la accidentada carrera que el hombre recorre aquí abajo: decepciones, esperanzas y éxitos...»

En efecto, toda la vida del maestro puede verse a lo largo de la serie de sus treinta y dos sonatas para piano, sin hablar de las para piano y violín, tan distintas de las de Mozart, aunque a veces quizá no superiores, para piano y violoncello, etc.

El prototipo de la música mozartiana, la serenata verdadera de guitarra, es la deliciosa *Sonata Patética* (op. 13); la muestra mejor de sus ensueños juveniles es *Rayo de Luna* (op. 27, núm. 2); el alborar de sus dolores la *Sonata XIII* (op. 26), con su marcha fúnebre; el finalizar de su primer estilo la *Sonata a Waldstein*, impropiamente llamada *La Aurora* (op. 53), y el victorioso tremolar de su estilo segundo la compleja y difícil *Apassionata* (op. 57); la prueba mejor de la nobleza de su pecho, donde siempre germinó toda semilla de bien y nunca la de la ingratitud, su sonata conocida por *Los adioses, la ausencia y el regreso*, de su protector el archiduque Rodolfo (op. 81). El tercer período tan misterioso y hondo de su estilo se ve, a su vez, en la extraña *Sonata XXVIII* (op. 101), en el grimorio de la fuga de la XXIX (op. 106), cuyo primer tiempo glosa a veces en dolor de místico, algunas de las más amorosas frases de antaño cuando su *Cuarta sinfonía*. Las complejidades, en fin, de sus cuartetos re-

---

poner un tema, trabajarlo con arreglo a combinaciones de contrapunto y reexponerlo a modo de peroración. Este es el primer tiempo de la sonata, que ordinariamente va precedido de un corto prólogo para fijar la tonalidad. El tiempo central se desarrolla generalmente en forma de canción, o en forma de variaciones. El tercer tiempo recuerda la estructura del primero o adopta la forma de *rondó*, es decir, de un corto motivo que alterna invariable con otros distintos. Tal es el plan del género. Haydn le añadió el *menuetto*, aumentando la trabazón de los temas. Beethoven, a su vez, le infundió espíritu dramático, y los fragmentos de los temas se convierten a su vez en nuevos elementos melódicos, hasta el punto de constituir sus principales sonatas verdaderos *cartones* de sinfonía. Desde Beethoven, pues, la forma de la sonata quedó definitivamente establecida.»—*Notas de la Filarmónica Madrileña.*

© Biblioteca Nacional de España

flejan asimismo en las tres últimas sonatas, sobre todo en la XXXII (op. 111), en la que, tras la fiereza de león del primer tiempo, el cisne muere cantando una balada seráfica: la *arieta* con que aquel *piano* inmortal enmudeciera para siempre...

***

Ocuparnos de los continuadores de la obra de Beethoven, algunos de ellos contemporáneos de Wagner, nos llevaría demasiado lejos. Además, por notables que ellos sean, hay que repetir aquello de que el genio no tiene descendencia.

Sin embargo, sería injusticia notoria no mencionar siquiera a Berlioz y a Brahms.

Héctor Berlioz (1803-1896), el artista famoso y audaz innovador, como dice Roda, abandonó la carrera de Medicina para ingresar en el Conservatorio, donde hubo de permanecer poco tiempo: su imaginación volcánica no podía amoldarse a las estrechas leyes de una educación musical metódica. Su accidentada vida jamás conoció grandes éxitos; pero, como Listz, hizo más que bastante con propagar y vulgarizar la música de Beethoven en Francia. Su mérito mayor como compositor consiste en haber enriquecido con nuevos efectos la paleta instrumental, como se ve en sus dos sonoras páginas *La Condenación de Fausto* y la *Sinfonía fantástica*, por lo cual, aunque en vida tuvo muchos detractores, algunos han llegado a considerarle como el Wagner de Francia (1).

---

(1) Estas sonoridades, verdaderamente onomatopéyicas, en las que tan superior ha sido Wagner a Beethoven, aunadas a la nota tierna al par que enérgica de este último y aún más dolorida y más *neantista*, si cabe, es la característica, como es sabido, de la moderna escuela rusa, con el melancólico Tschaicowsky (1840), el discípulo de Wagner y de Schumann tan perseguido por la reacción, a la cabeza. El andante patético, la *Sinfonía patética* y cuantas obras escribiera éste contra la vieja escuela de los Dargomijsky y los Glinka, han sido la norma para la inspiración ya más épica, sin embargo, de maestros notables como Borodín en sus *Estepas del Asia Central* y en su *Sinfonía de 1812*, donde la sonoridad wagneriana vista a través de Cín, Rimsky Korsakoff y Moussorgsky, ha alcanzado tanto relieve. «En la soledad de la noche se oye el tañido de lenta y lejana campana. Al extinguirse sus vibraciones parece llegar hasta nosotros la salmodia del órgano preludiando un austero canto. La monacal procesión de muertos en vida desfila solemnemente por el viejo claustro, entonando un canto de fe y de grandeza desaparecida. Al extinguirse el canto, el postludio del órgano y el tañido de las campanas vuelve a llevar nuestro espíritu a la soledad del silencio y de la melancolía...» Esta *suite* de Borodín, es un símbolo entero de la moderna escuela.

© Biblioteca Nacional de España

El hamburgués Juan Brahms (1833-1897), es uno de los más típicos discípulos de Beethoven. Sus obras—dice Riemann—como obras íntimas, ganan mucho cuando se conocen a fondo y se miran de cerca, familiarizándose el oyente con la novedad de su armonía y de sus combinaciones rítmicas, casi siempre inspiradas en la tendencia beethoveniana de los últimos años, tendencia adoptada también por Wagner al quitar del ritmo de los acompañamientos todo carácter de precisión y relieve. Crea de mano maestra *estados de alma* y su rica paleta posee, no sólo las tintas sombrías que constituyen la característica del gran arte contemporáneo, sino esas otras dulcemente armoniosas, reflejo de una claridad sobrenatural que penetra en el alma hasta sus profundidades más íntimas, llenándola de paz y adoración, estado devocional que hizo admirar tanto a la obra de Beethoven. El entusiasmo de Schumann al oir por vez primera al joven Brahms fué tal, que escribió en *Nuevas Vias:* «Frecuentemente aparecen nuevos talentos musicales; espíritus elegidos. Siempre he esperado que entre ellos saliese alguno que concentrase en sus obras la más alta expresión de la época y nos trajese la perfección magistral, no por un desarrollo gradual de facultades, sino de pronto, cual brotó Minerva de la frente de Júpiter... Ha llegado este hombre: se llama Joannes Brahms... Apenas se sentó al piano, comenzó a descubrirnos paisajes maravillosos, atrayéndonos insensiblemente a un círculo cada vez más mágico. Agregad un juego genial que transformaba al piano en una orquesta entera, con voces que gemían o gritaban de alegría... Tocó sonatas suyas, o más bien sinfonías disfrazadas; *lieder* en los que se adivinaba la poesía sin conocer las palabras, cantando en todas ellas una gran profundidad melódica; piezas sueltas de piano de una naturaleza medio demoníaca en la más graciosa forma; sonatas de violín, cuartetos... y cada cosa tan diversa de las otras, que parecía deberse a una fuente distinta. Luego, al final, se reunían todos esos manantiales en un torrente grandioso para formar una catarata coronada por pacífico arco-iris, rodeándola juguetonas mariposas y canoros ruiseñores...» Los músicos, sin embargo, con Weingartner a la cabeza, todavía discuten a Brahms, a pesar de la célebre frase de Bulow acerca de las tres *bes* (Bach-Beethoven-Brahms) que a juicio de éste compendian toda la historia de la música instrumental. Su *lied*, de todos modos, es primoroso a lo Schumann, y su obra de piano es de lo más orquestal y menos pianístico que se conoce.

Entre los sucesores, más modestos ya, de Beethoven, no podemos olvidar tampoco al suavísimo Mendelssohn.

«Mendelssohn—dice Lenz—pertenece por entero a la música instru-

© Biblioteca Nacional de España

mental: está adscripto al campo tan intensamente labrado por Beethoven y digno hijo del pensamiento de éste conjura su espíritu con aquella frase de Hamlet: «*¡a worthy pioneer!*... Mendelssohn es *un género;* él ha creado ideas que luego ha podido expresar en la lengua de Beethoven... El espíritu de Mendelssohn está infiltrado de la célebre *Thomas-Schule,* de Leipzig, en la que el Paracelso del clavecín, J. S. Bach, fuera un día el *cantor.* Por eso rara vez se eleva de esa atmósfera confinada de la aldea alemana y es la más frecuente exposición del exclusivismo del hogar, en sus notas dulces, tiernas y genuinamente hebraicas... La partitura del *Sueño de una noche de verano* es acaso su obra más original. El *scherzo* y la marcha del entreacto han sido asimilados a las más bellas producciones del género, y estos espléndidos trozos igualan a cuanto Beethoven tiene de exuberante y de imprevisto: el soplo shakespeariano ha pasado por la obertura, sin duda... Mendelssohn, en fin, ocupa un lugar *fuera de concurso* en la *música de cámara* por sus hermosísimos cuartetos.

Por último, entre los críticos musicales de nuestros días se ha discutido un poco acerca de Rust, como precursor ignorado de Beethoven.

Federico Guillermo Rust nacio en Vörlitz, en 1739. Después de empeñada polémica, Vicente d'Indy ha proclamado a sus sonatas como muy superiores a las de Mozart, sus contemporáneas. La moderna Alemania le proclama «el más típico precursor de Beethoven». Su obra musical, catalogada por Mendel, es extensa: 48 sonatas, óperas, melodramas, conciertos, etcétera. Aparece ya en él el *leitmotiv.* Varias «Sociedades-Rust» existen hoy, y su nieto el profesor W. Rust, ha exhumado piadosamente muchas de dichas obras del émulo de J. S. Bach.

Terminemos, pues, con este largo capítulo diciendo que la influencia decisiva que ejerciera Beethoven en el desarrollo del espíritu musical del futuro creador del drama lírico está descripta de mano maestra por nuestro amigo D. Francisco Vera, en «Wagner y sus obras», cuando, después de hablar de la que antes ejerciera Weber en la infancia del mismo, y del fracaso total de sus profesores de piano y de violín, añade: «Con los pésimos informes del joven estudiante, por todos sus profesores de música, ¡cuál no sería la sorpresa de su madre al oirle decir, un día, que «quería ser músico!...» Hubo, sin embargo, tal firmeza en sus palabras, brillaron sus ojos tan intensamente y adquirió su rostro tal expresión de seriedad, que el pequeño Ricardo pareció crecer en un instante, alcanzando la altura moral a que se llega cuando el más profundo convencimiento dicta nuestras palabras. Esta súbita determinación de Ricardo Wagner obedecía a una causa perfectamente justificada. Cuando su fami-

© Biblioteca Nacional de España

lia regresó de Dresde, en 1827, estableciéndose en Leipzig, el futuro genio asistió a los conciertos de la *Gewandhaus*, oyendo en una de las ocasiones la obertura de *Egmont* y una de las sinfonías de Beethoven. La impresión que le produjo la sinfonía del sublime sordo fué el «levántate y anda» que despertó al genio latente que en Wagner dormía (1). El pequeño Ricardo quedó estático y mudo, sin poder pronunciar una sola palabra; seguía los compases de la orquesta sin comprender la serie de emociones que embargaban su alma; dijérase que en lo más oculto de su sér, en eso que los modernos llaman conciencia internudal, se agitaba todo un mundo de inéditas y sublimes armonías que, al mágico conjuro de la musa beethoveniana luchaban por salir al exterior... Aquel niño, aquel embrión del futuro autor de *Parsifal*, supo acoplarse al genio de Beethoven; y así como éste estaba sordo para los ruidos exteriores, porque su percepción acústica era de tan exquisita sensibilidad que sólo le permitía oir las sublimes armonías de otro mundo superior, aquél pareció quedar sordo de alma, pero en el fondo de ella, en los más íntimos repliegues de su *yo*, latía una infinita orquestación de silencios sonoros, de silencios áureos, cual los cantados por Maeterlink, silencios armoniosos y sublimes que, después de esa génesis interna cristalizan, y las notas surgen maravillosas y geniales, con algo de misterioso que atrae, que subyuga, que hace que el auditorio se olvide de todo cuanto le rodea, ligándole tan íntimamente a las notas que llegan a su oído, como lo quedó a Beethoven Wagner, quien entonces quiso ser «Beethoven o nada»... Como los de la orquesta, el joven Wagner tuvo su silencio fecundo, porque en él vibró el germen de la música, porque en él se condensó la primera partícula de la riquísima cantera de su genio musical... Y entonces Wagner quiso ser músico, y fuélo».

---

(1) La veneración religiosa que Wagner sintiera por su precursor musical stá escrita en caracteres indelebles en multitud de trabajos suyos. En el catálogo de las obras de Wagner, que abarca diez grandes volúmenes, en la edición de E. W. Fritzch (Leipzig 1871-1883) hallamos los siguientes sugestivos títulos: *Una peregrinación a la casa de Beethoven* (1840-41).—*Sobre el estado de la música en Alemania.*—*Informe sobre la ejecución de la 9.ª Sinfonía, con su programa* (1846).—*Programa explicativo de la «Sinfonía heroica»* (1852).—*Programa explicativo de la obertura de «Coriolano»* (1852).—*Beethoven* (1870).—*Para la ejecución de la 9.ª Sinfonía* (1873).

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO VI

WAGNER Y SU OBRA

El ambiente teatral en que nació el Maestro.—El filólogo se dibuja tras el dramaturgo, y el músico, en fin, tras del filólogo.—La iniciación de Wagner en las sublimes obras de Beethoven.—Dos efectivos teósofos.—El cáliz del Ideal.—La eterna labor del genio.—La familia de Wagner.—Schopenhauer y el calvario del joven Wagner.—El primer matrimonio de Wagner.—El maestro en París.—La leyenda del holandés errante.—Primeras producciones wagnerianas.—Su famoso *Credo* artístico.—El mundo de las *primas-donnas* y de los *partiquinos*.—En qué estado de abyección había caído la música en tiempos de Wagner.—La Religión del Teatro.—Las orquestas.—Wagner, republicano.—Su salida de Dresde.—Cómo en el crisol del dolor se elaboran todas las obras maestras.—Job y el tema humano de la Justificación.—«En pos de la Verdad con ansia impía...».—Matilde Wesendonk.—Wagner, el incomprendido.—El santo protector Listz.—Años de suprema angustia.—Wagner y el rey Leopoldo de Baviera.—Los mayores enemigos de la obra wagneriana.—Meyerbeer, Rossini, Auber y Berlioz. París y el fracaso de Tannhauser.—Bruckner y Strauss, como sucesores de Wagner.

Bien en contra de lo que el mundo cree, en Wagner, como en Beethoven, el filósofo aún vence al músico, por grande que este último sea. Son músicos ambos a título de filósofos, y no filósofos a título de músicos, como lo prueban los detalles que llevamos expuestos en el capítulo que antecede, cuanto la magna obra literaria de Wagner, que pronto estudiaremos, obra a la que en vano se la pretende eclipsar con una música, a quien el propio Wagner consideró siempre esclava de la poesía y de la idea: «*ecce ancilla domini*», que, en *La Anunciación*, se dice (1).

---

(1) Entre la infinita bibliografía de Wagner, son recomendables como raras las siguientes obras: Bouffon Stewart Chamberlain, *Richard Wagner Mit Zahbreichen portrat, Sahfimiles*. Illustrationen und Beilagen. München, Verlagsanftalt, 1896, in-4. *Tristan und Isolde*, von Richard Wagner-Vollotandiger Klavierauszug von Hans Bülow. Leipzig, Breitkopy Alaïtel, s. d., p. in-4, musique

© Biblioteca Nacional de España

Tan cierto es esto, que la vocación originaria del futuro creador del drama lírico fué literaria, no musical: y más que literaria, lingüística, cual se requiere en un tan gigantesco comentador de los *Eddas*—los *Vedas* de Escandinavia—como fuera después Wagner en su *Anillo;* en un tan excelso buscador de leyendas y mitos primitivos perdidos tras las tinieblas medioevales de los *Eddas* derivadas, como Wagner resultó ser en todas sus demás creaciones, incluso en la de los *Maestros Cantores*, los *mester-singer* de la tradición poético-musical heredada del verso latino, al que en capítulos anteriores también hemos aludido.

Por eso su primer ambiente fué el del teatro; sus antecesores menos lejanos fueron mejores literatos y actores que músicos, y por eso, en fin, cuando su madre le envió a un renombrado colegio de Dresde, el *Kreuzschule*, dió en él inmediatamente pruebas de una gran facilidad para las lenguas antiguas, considerándole sus maestros como un filólogo de gran porvenir, y, en el resto de su vida, fueron sus favoritos los estudios lingüísticos, clave, según Blavatsky, de los más enormes secretos ocultistas, como lo comprueba la gran cantidad de obras de este ramo del saber humano que Wagner poseía en su biblioteca. Enamorado de los clásicos griegos a los once años, antes de que Weber y Beethoven fecundasen su vocación literaria con la chispa creadora de la expresión musical, él mismo afirmaba que sería poeta... ¿Y quién duda que lo fué en el grado más excelso cuando más como filósofo aún que como literato? Desde luego contra lo que suele acontecer a los músicos genuinos, se hizo por sí todos los argumentos de sus obras, sacándolos de la Teosofía tradicional, es decir, de la Lengua-Religión-Sabiduría primitiva, perdida antes que alborease lo que llamamos Historia.

---

et chand. *Le Vaisseau Fantôme*. Opéra en 3 actes de Richard Wagner. Traduction française de Charles Nuiter. Paris, Flaxland, s. d., g. in-8, musique et chant, dem.-chag. *Parsifal*. Version française de Victor Wilde. Partition pour chant et piano, réduite par R. Kleinmichel. Paris, Scholt, s. d., in-4, musique et chant, demi-chag., tr. rouges. *Lohengrin*. Opéra en 3 actes et 4 tableaux. Traduction française de Ch. Nuitter. Nouvelle édition conforme a la Representation de l'Opéra de Paris. Paris, Durand, s. d., g. in-8, avec 1 figure, chant et musique, demichag. *Les maîtres-chanteurs de Nürenberg*. Poëme et musique de Richard Wagner. Version française de Alfred Ernst. Partition pour chant et piano réduite par R. Kleinmichel. Paris, Scholt, s. d., in-4 br., musique et chant. *L'anneau du Nibeloung. L'or du Rhin. La Walkyrie. Siegfried*, poème et musique de Richard Wagner; version française de Victor Wilder. Paris, Scholt, s. d., 3 vols p. in-4, dem.-chag. rouge, dos orné, tr. rouges. *Louis II et R. Wagner*, par Edmond Fazy, Paris. Libraire Perrin et Compagnie.

© Biblioteca Nacional de España

Dijimos de Beethoven y ahora lo repetimos de Wagner que el calificarles a entrambos de teósofos, no quiere decir que fuesen unos secuaces conscientes de las doctrinas dadas al mundo occidental por la abnegada H. P. Blavatsky, ni menos unos creyentes neocristianos al modo de algunos teósofos alemanes modernos. El coloso de Bonn falleció en 1827, o sea tres años antes de nacer la fundadora de la Sociedad Teosófica, y mal podía haber admitido en toda su primitiva integridad unas ideas que no han sido divulgadas como cuerpo de doctrina en Europa y en América hasta 1877, fecha de la primera obra de Blavatsky, *Isis sin Velo*. En cuanto a Wagner, apenas si pudo conocer esta obra en su vejez—de hecho no la conoció—y menos *La Doctrina Secreta*, que se publicó en 1888, unos años después del fallecimiento de éste.

Llamamos, pues, teósofos a Beethoven y a Wagner de la misma manera que historiadores como Cantú llaman teósofos a Alberto Magno, Flamel, Agripa, Espinosa, Paracelso o Swedemborg, como partidarios de la unidad substancial de la especie humana, con un criterio transcendente y abstracto, teleológico y panteísta, por encima de todos los credos exotéricos; místicos verdad que sienten palpitar lo divino en la naturaleza; intuitivos admirables que en el más allá de las cosas adivinan la *Unica-Realidad*, la Fuerza-Inteligencia o *Logos* que al Cosmos anima.

El genio aspira al ideal: hacia lo Inalcanzable siempre. Hacia *Ello* eleva, lleno de inspirada unción, el frágil cáliz de su organismo psico-físico, y el Ideal, que está por encima cobijándonos, desciende a consagrar el cáliz, ora instantáneo y destructor como desciende el rayo de la nube; ora manso y fecundo como cae la lluvia otoñal sobre los árboles. Baja así la inspiración del cielo de lo abstracto; queda así el humano cáliz consagrado y aquel Prometeo robador del divino Fuego, consigue entonces, a costa siempre de su tranquilidad y aún de su vida, aportar una mejora, un progreso efectivo que dar a sus hermanos menores: los desvalidos, los míseros del eterno *valle* «hondo y obscuro» del vate salmantino.

Disponiéndole sin duda para su titánica labor de músico y poeta dramático, restaurador, en parte, de los Misterios antiguos, el Destino o Karma, le deparó a Wagner desde su infancia un adecuado campo de influencias que preparase en la escolástica *tabula-rasa* de su mente el indeleble fondo escénico preciso para su labor, labor que no era otra en esencia que la de restaurar las representaciones dramático-musicales, verdadera introducción a los *Misterios Menores* iniciáticos, pues según sus mismas palabras, su eterna aspiración fué la de crear un teatro tan vigoroso como el griego clásico, que, como es sabido, no representa en la evolución histórica

© Biblioteca Nacional de España

del arte en obras como la Trilogía de Esquilo, *el Edipo*, etc., sino la degradación, ya en los tiempos históricos, de referidos Misterios: su cáscara teatral y emotiva, en fin, sin las hondas enseñanzas científico-religiosas que constituyeron el contenido íntimo de estos últimos.

«Wagner—dice nuestro amigo D. Francisco Vera, en su lindísima monografía del coloso (1)—nació predestinado para el teatro. Su padre era muy aficionado al arte de Talía y varias veces tomó parte en las representaciones teatrales que daban los aficionados de Leipzig. Schiller era su autor predilecto, y asistir a la representación de algún drama del ilustre autor de *Guillermo Tell*, era para Wagner padre todo un acontecimiento... Muerto éste, su viuda casó con Geyer, gran pintor y mejor cómico, a quien el propio Weber hizo cantar alguna de sus óperas. Además, Geyer fué autor dramático, y sus obras obtuvieron envidiables éxitos... Ricardo Wagner, como se ve, creció en un medio artístico que tuvo que ejercer marcadísima influencia en su espíritu. Su padre, su tío Adolfo, su padrastro Luis Geyer fueron, pues, depositando en su alma infantil el germen que más tarde había de convertirse en dulce y sazonado fruto. A la edad en que los niños apenas conocen el teatro más que de nombre, Ricardo lo frecuentaba con asiduidad, asistiendo a las representaciones en que tomaba parte Geyer, oyendo las conversaciones que se desarrollaban entre bastidores y enterándose poco a poco de toda la trama interior que pasa inadvertida para el público. Cuando su madre no le dejaba ir al teatro, el pequeño Wagner lloraba furiosamente... Rosalía, Luisa y Clara, sus hermanas, también se habían dedicado al arte escénico... Así se comprende que a los once años empezara a escribir un drama cuyos cuarenta y dos personajes morían y resucitaban con una facilidad asombrosa, apareciendo como fantasmas apenas habían dejado de existir, para desaparecer al instante, y dejar vacío el escenario...»

La raigambre ancestral del espíritu de Wagner como músico, estaba más oculta. Hasta la segunda generación anterior a Ricardo, los Wagner fueron humildes maestros de escuela y organistas de pequeños pueblecitos, y en cuanto a la parte tercera de sus aptitudes, la que mira a la cultura clásica, alma de toda su obra como poeta, conviene no olvidar tampoco que su padre Federico Wagner era abogado, dotado de una inmensa cultura, como lo demuestra el catálogo de su biblioteca privada, rico y variadísimo, especialmente en las grandes obras de la antigüedad clásica, y que su tío Adol-

(1) *Wagner, su vida y sus obras*, publicada por la Casa editorial Hispano-Americana, de París, 1913.

© Biblioteca Nacional de España

fo Wagner gozó fama de gran comentarista y excelente traductor de los clásicos, con un idealismo tan desboradado, que acaso le privó de una merecida notoriedad. Fiel a esta herencia de aptitudes, se mostró desde luego el niño Ricardo como un lingüista precoz que, enamorado de los colosos de la antigüedad que estaba llamado a resucitar un día en nuestros tiempos, ya conocía a Esquilo, Sófocles y Eurípides a los doce años; traducía la Odisea a su modo, y escribía sobre ella un poema. Soberanamente ocultista es también la escena que Vera nos refiere en la que su padrastro Geyer, la víspera de su muerte, al oirle tocar los dos únicos trozos de Weber que constituían todo su repertorio de piano, dijo a su madre en voz baja: «—¿Llegará tal vez a ser músico»?—El moribundo había leído, en efecto, en esa luz astral tesorera del pasado y del porvenir que, cual un mar sin orillas, cerca la triste isla de nuestra vida física, todo el futuro del músico-poeta... Años después oía, en efecto, Wagner la Voz sagrada y poderosa del Destino que le decía: «Levántate, y anda...» ¡La voz de Padre-Beethoven en su kármica *Quinta Sinfonía!...*

Tan grande fué el entusiasmo de Wagner al oír la sinfonía de Beethoven, que, como queda dicho, se decidió a ser músico; pero «no con la intención de expesar en el lenguaje de los sonidos sus emociones internas —como hicieran Beethoven y sus precursores—, *sino porque*, son sus propias palabras, *consideró a la música como un incomparable instrumento para comunicar al drama calor y vida* (1)». Aquí está, pues, el punto de partida diferencial entre la obra de los dos colosos, obra que, sin embargo, no es en el fondo sino una: la de buscar para *las grandes cosas de la alta filosofía*, todo un lenguaje matemático puro, que, hoy por hoy, nos es inasequible; *un lenguaje matemático inconsciente*, y por inconsciente más sublime, como hemos visto que es la música.

Dada la ley de lucha entre las fuerzas del Bien y las del Mal, que mantienen con su encontrada dualidad el equilibrio del mundo, semejante propósito titánico no podía encontrar sino la más cruel, despiadada y tenaz oposición por parte de estas últimas, lo cual explica por sí solo el calvario de Wagner, como el de todos los innovadores, y la poderosa voluntad que aquel gran discípulo de Schopenhauer, en su *Mundo como Voluntad y como Representación*, su obra favorita, tuvo que desarrollar hasta ver representados sus dramas líricos en el teatro de Bayreuth, de exprofeso construído por él mismo, cual un templo de Eleusis, para celebrar los *Miste-*

(1) Lichtenberg, *Wagner*.

© Biblioteca Nacional de España

rios iniciáticos de la Edad Moderna, la grande y aun inadvertida revolución de nuestros días.

Primero, las escabrosidades de la técnica, especie de abracadabra que ha asustado a tantos espíritus; luego y siempre la lucha con la vulgaridad ambiente, de un lado, y con las míseras necesidades pecuniarias, de otro. El gran renunciador supo vencer tamaños obstáculos, sin embargo, cumpliendo hasta el fin de su vida aquel magnífico credo artístico que puso en los irreverentes labios del protagonista de su obrita autográfica, *Un músico alemán en París*, y cuyo texto literal dice:

«Creo en Dios Padre, en Mozart y en Beethoven, así como en sus discípulos y en sus apóstoles. Creo en el Espíritu Santo y en la verdad del Arte, uno e indivisible. Creo que este Arte procede de Dios y vive en el corazón de todos los hombres iluminados por el cielo. Creo que quien ha paladeado una sola vez sus sublimes dulzuras, se convierte a él y jamás será un renegado. Creo que todos pueden alcanzar la felicidad por medio de él. Creo que en el juicio final serán afrentosamente condenados todos los que en esta tierra se hayan atrevido a comerciar con este arte sublime, al cual deshonran por maldad de corazón y grosera sensualidad. Creo, por el contrario, que sus fieles discípulos serán glorificados en una esencia celeste, radiante, con el brillo de todos los soles, en medio de los perfumes y los acordes más perfectos, y que estarán reunidos por toda la eternidad en la divina fuente de toda armonía. ¡Ojalá me sea otorgada tal gracia! Amén.»

Recordemos a la ligera algunos de sus momentos más hermosos de renunciador y de mísero atormentado por el Destino.

Cásase muy joven con una mujer vulgar, Guillermina Planer, reverso práctico y egoísta de la impenitente idealidad de Wagner, con la cual el eterno pleito del Amor y el Interés tomó carne hasta acabar en el divorcio. A pesar de los lazos del encanto matrimonial, la materia fué vencida por el espíritu, y el gran sacrificado realizó sus primeras renunciaciones, prefiriendo sus problemáticos triunfos futuros en París—triunfos que habrían sido tremendas derrotas si no fuese porque triunfó con ellas de sí mismo—a su vida, relativamente desahogada, de director de orquesta en Magdeburgo, Könisberg y Riga. Se embarca, pues, lleno de ilusiones legítimas hacia la *Ville-Lumière*, metrópoli que fué para él más tarde, al dejarla, «la ciudad llena de enormidad, de ruido y de cieno», y llega a estar a dos dedos del naufragio para que en su mente tomara realidad como si dijéramos, la maravillosa leyenda de *El holandés errante*... Llega a la Meca francesa de sus ensueños, y allí le salen a recibir Meyerbeer y sus perfidias de taimado rabino egoísta, amén de los consabidos asedios por hambre con que más

© Biblioteca Nacional de España

de una vez ha puesto a prueba la gran metrópoli a cuantos genios han ido en busca de su amparo para no recibir sino el bautismo de sangre de las humanas injusticias y acerar los músculos morales de su voluntad de neófitos para su lucha ulterior con el Destino... Compone Wagner sus *Hadas*, su *Prohibición de amar* y su *Rienzi*, en fin, y la primera de estas obras es rechazada con indignación por Hauser, empresario del teatro de Leipzig, gran amigo del rabino Mendelssohn, calificándola, «aparte de lo repugnante de su tendencia, como absurdo engendro de un desatinado cerebro que desconocía en absoluto los secretos de la escena». *La prohibición de amar* es ensayada a su vez en Magdeburgo; pero en el momento supremo del estreno, aquel desgraciado director de cuatro o cinco orquestas de teatros alemanes, que fueran sucesivamente quebrando unas tras otras para ver de sumirle en la miseria, ve que los actores no se saben los papeles, y cuando al día siguiente, o de la segunda representación, apenas si se los han aprendido ya, los actores salen a escena riñendo unos con otros y acabando la representación en un verdadero campo de Agramante. En cuanto a *Rienzi*, el vulgarísimo director Scribe, de París, no da a Wagner sobre su representación, sino vanas y mentidas palabras para su desaliento... ¡Inocente esperanza la del hombre de genio, prototipo fiel siempre de un gran niño! ¿Cómo, en efecto, pretender que en los teatros de aquella época, donde sólo triunfaban los divos eunucos y el frívolo canto de *primas-donnas* y de *partiquinos*, iban a poder tomar carta de naturaleza así como quiera, y sin lucha, las leyendas verdad sobre hadas, duendes y trasgos, leyendas capaces, si se estudiaran a fondo, de revolucionar por partida doble todo nuestro equivocado derecho penal, toda nuestra no menos falsa psicología y, sobre todo, nuestra tan discutible poesía? ¿Cómo admitir tampoco de buen grado los varoniles acentos de libertad civil y política, que son alma de Rienzi, del noble tribuno romano, retratado de mano maestra por aquel cabalista admirable, discípulo del semimago Eliphas Leví, que se llamó Sir Bulwer Lytton?

Se ha dicho, con razón, que la primera obra del genio es, en germen, su obra última y definitiva, y así acaeció con Wagner, por cuanto su futuro *Anillo del Nibelungo* y su ensayo dramático *Las Hadas* entrañan el mismo fondo ocultista, que veremos cuando nos ocupemos de ellas, y este fondo, eminentemente ocultista, tenía que ser rechazado y hasta perseguido por aquellos fariseos y saduceos del *bell canto* que habían logrado prostituir desde hacía dos siglos la solemne música religiosa de los Palestrina, los Bach, los Haydn y los Haendel, y torcido la natural tendencia religioso-simbólica de las primeras representaciones musicales en el teatro, especies de Autos sacramentales de Calderón y Lope de Vega puestos

© Biblioteca Nacional de España

en música, dramas de los que no se podía pasar lógicamente sino al drama lírico de Gluck y sus mitologías, a través del espíritu de unitario fondo que enlaza, contra lo que suelen creer los vulgos, al Cristianismo y al Paganismo, cual pretendiera un día enlazarlos el genio sintético de Beethoven, al preparar, después del *Himno a la Humanidad futura*, su nonnata *Décima Sinfonía*.

Otro tanto que por los días de Wagner sucede aún en nuestros días, donde, en teatros de primer orden, como los de París, Viena y Madrid, todavía se sigue dando el repertorio francoitaliano más cursi de los Donizetti, Auber, Carnicer y Puchini, medio cohonestados en su insignificancia, y para que no choque, con alguna representación, muy de tarde en tarde, ya que no de obras como el *Fidelio*, de Beethoven, de obras del repertorio wagneriano, pero éstas últimas con vistas siempre más a los italianismos remotos del *Lohengrin* que a las grandezas del *Tristán*, y más al espíritu pseudo-cristiano del *Parsifal*, la gran obra buddhista de Wagner, que al pagano *Anillo del Nibelungo*, y sobre todo, que su sin igual *Walkyria*, donde, como veremos pronto, uno de los mitos cristianos predilectos de los creyentes está tratado de mano maestra en su pureza más pristina en la *Madre Siglinda* y en la *Virgen Brunhilda*...

Y es que el teatro, en verso o en música, es, a no dudarlo, como tantas veces se ha dicho, la escuela de las costumbres, la institución que más puede realizar en los forzosos paréntesis de nuestra labor cotidiana el ideal clásico del *delectando pariterque monendo*, y conviene a toda costa, por tanto, para los fines retardatarios de los Poderes del Mal a quienes antes aludíamos, prostituirle lo más posible, y alejarle cuando dable sea de su significación primitiva iniciática entre griegos y romanos, falseando insidiosos las más nobles pasiones, pervirtiendo los más depurados gustos, alejando del teatro—cosa imposible, porque sólo *cantan* en verdad la dulce leyenda y el hondo y entusiasta misticismo—todo cuanto a la leyenda, que es velo del Misterio, se pueda referir, y así, de caída en caída, descender hasta la sentina de la opereta bufa, a los bailables canallescos y a las zarzuelitas frívolas, cuando no groseramente inmorales, que están dando ya al traste con lo que quedar pueda del gusto francés y español, hasta caer de plano, en perfecta apoteosis de bestias, sobre las fiestas de toros, las riñas de gallos y las brutalidades del boxeo... ¡Así va el mundo! (1).

---

(1) Nuestro amigo Gómez Carrillo, con la exquisitez característica de todas sus *aladas* crónicas, domina con vuelo de águila el problema, al decir en una de éstas acerca de *La Religión del Teatro*, contestando a Cávia:

© Biblioteca Nacional de España

Vimos, antes de la partida de Wagner para París, rechazadas sus tres primeras producciones, ora por la vulgaridad de las gentes, ora por la propia mano del Destino. Si la discordia de los actores en la propia escena dió al traste, en efecto, con la representación de *La prohibición de amar*, en Magdeburgo, la quiebra más estrepitosa cayó sobre la Empresa del teatro del Renacimiento, en París, tan luego como intentó, a su vez, ponerla

---

«Ninguna ilusión galante entra en la enfermedad moderna del teatro. Es un mal artístico. Los que viven una vida sedentaria encuentran en lo que ven en la escena una exaltación tal de ideas, de sentimientos, de pasiones y de belleza, que llegan, poco a poco, a no poder soportar la vulgaridad de la existencia cotidiana sin adornarla con algo de la existencia artificial del teatro. Todo está en esa sed de ideal. Cada pueblo tiene sus paraísos artificiales. En Oriente exige el opio; en Occidente, la literatura. ¿Y qué es el teatro sino la más brillante forma de la literatura, la que nos presenta las quimeras en acción, la que convierte en verdades visibles los ensueños, la que encarna en seres vivos las pasiones más estupendas? Créame usted, maestro Cávia, ese mal de la histrionitis que usted señala es un mal muy generalizado, muy universalizado, puede decirse... Porque los actores son, en todas partes, la representación viva de la gran religión del teatro.

»El teatro, con sus imágenes exaltadas, nos produce una embriaguez incurable. Viéndonos en el espejo embellecedor de la escena, nos encontramos mejores y más grandes. Los dramaturgos pueden empeñarse en ser cada día más vulgares y más burgueses. No importa. La existencia, aun burguesa y vulgar, resulta, cuando se la contempla entre las luces del tinglado, mucho menos detestable que vista en la monotonía de la calle y del hogar. Lo que buscamos en los espectáculos es lo contrario de lo que cremos buscar. «La realidad—decimos—, he ahí el gran arte.» Pero la realidad no existe. La realidad no existe sino en la realidad. En la literatura hay siempre arreglo, interpretación, visión. ¿No os acordáis de la anécdota que contaba Lavedán a unos amigos? Un dramaturgo que era escenógrafo sorprendió un día uno de esos dramas de familia que en su rudeza trágica hacen temblar a los que lo presencian. Con una fidelidad notarial, copió cada frase, apuntó cada gesto, fotografió cada actitud. Luego, con lo que en tiempo de Emilio Zola llamóse una «tajada de vida», fuése a un empresario y lo decidió a representar su obra. ¡Cuánta esperanza había puesto el pobre ingenuo en aquella tragedia sin embustes, sin convencionalismos, sin literatura! «¡Es más fuerte que Shakespeare y que Sófocles!»—gritaba. Y llegó la noche del estreno, y la gente no aplaudió. «Lo peor de todo—dijo entonces el dramaturgo contando su aventura a Lavedán—es que yo tampoco aplaudí... En la escena, parecía falsa mi obra, que era, sin embargo, la verdad verdadera sin retoques.» Y agregó: «Es una triste cosa confesarlo, pero no hay otro remedio: el arte es incapaz de reproducir la realidad conservándole su fuerza. El teatro, como la novela, no se alimenta sino de mentiras, de engaños, de quimeras, de fantasmas, de ensueños.»

© Biblioteca Nacional de España

en escena. A los miopes amantes del hada Casualidad en la historia, brindamos estas *coincidencias* que, como era natural, no podía menos de continuar a lo largo de la vida del bardo perseguido. Cuando quiso poner música a su *Buque fantasma*, calcado sobre la leyenda de *El holandés errante*, un editor gustó del argumento y se le pagó... para encargar a un adocenado artista que le pusiera en música. Cuando instrumentó una zarzuela de Du-

---

»Es cierto. Sólo de ideal vive el arte. Mas, ¿a qué quejarnos de ello? El mal no está en que sea imposible llevar lo real a las tablas o a las páginas de un libro. El mal está en haber oído con complacencia a los falsos apóstoles que hicieron creer que el arte es la copia de la realidad.

»El teatro real, el teatro de vida, el teatro sin embuste, existe. Es la vida misma. Es el formidable escenario en el cual todos representamos un papel fastidioso y largo y monótono, repitiendo siempre las mismas palabras, llorando por las mismas penas, engañándonos con las mismas ilusiones, fastidiándonos con el mismo fastidio. Y este teatro, por lo general, es tan poco agradable, que todos nuestros esfuerzos tienden a no asistir a sus representaciones con verdadera atención, sino en las épocas en que alguna pasión grandiosa, personal o colectiva, hace que la monotonía desaparezca. ¡Oh! No son los hombres de la Revolución francesa, ni los hombres de la Comuna, los que tienen necesidad de cien teatros y de cien estrenos. Para ellos, como para los franceses, los ingleses, los alemanes, los italianos y los rusos de este tiempo, el escenario de la existencia basta. Pero en naciones como la nuestra, tranquilas, ponderadas, ordenadas, corteses, «neutrales» y laboriosas, lo que pasa en la calle y en los hogares no basta a divertirnos, menos aún a calmar nuestra sed de ilusión. Porque, en el fondo, esta es la palabra: «sed de ilusión».

»Los filósofos más recientes lo reconocen. «Puede decirse—escribe Gabriel Tarde—que la sociedad actual, que está en la cima de la cultura, se halla sedienta de ilusión; las necesidades sensitivas de los hombres se hacen cada día más tiránicas, al mismo tiempo que los medios de satisfacerlas disminuyen con la paz y la riqueza. La religión no tiene ya su poder antiguo. Hay que buscar otras religiones de placer.» Ahora bien; entre estas religiones laicas de que habla el filósofo francés, una de las que más votos tiene es, sin duda ninguna, el teatro. Yo lo había ya sentido confusamente desde hace muchos años, al notar en mi alma el endiosamiento de los actores y la divinización de las actrices; pero nunca como hoy me había dado cuenta de la fuerza de mi propio entusiasmo. La política, la literatura, las relaciones sociales, los deberes, todos se me antojan menos importante, en mi primer movimiento de curiosidades, que el teatro. «Un estreno... una nueva actriz... un teatro que se inaugura...», exclamo al ver las columnas cubiertas de anuncios de espectáculos. Y en el acto siento cantar en mis oídos los nombres prestigiosos de los dioses y de las diosas de nuestra época, de los divinos histriones y de las histrionas más divinas aún... Porque, al fin y al cabo, si algo queda aún de ideal en el mundo, a ellos y a ellas se lo debemos.»

© Biblioteca Nacional de España

manoir, el público se la silbó estrepitosamente... Cuando quiso consagrar a Beethoven una extensa biografía y bibliografía, tuvo que quedarse reducida ésta a una corta novelita: *Una peregrinación a la casa de Beethoven*, porque ningún editor, ¡era natural!, consideró práctico el consagrar el más simple tomo a una vida tan *insignificante* como la del autor de la *Novena Sinfonía*... Cuando se estrenó su obertura de Cristóbal Colón, reiteró su fracaso, gracias a las pésimas condiciones de la orquesta... ¡En cambio, el negro pan que comió en su destierro parisiense le debió a labores tan *improbas* y *magistrales* como la de arreglar la partitura de *La Favorita*, para cornetas de pistón; al componer romanzas incoloras para los salones, y arreglar, para diversos instrumentos, melodías tomadas de las óperas de Vieuxtemps, Habeneck, Auber, Halevy y Donizetti!

Hasta el tardío pero completo triunfo de su *Rienzi*, en Dresde, que le arrancara de las tristezas parisienses para llevarle nada menos que de director al teatro Real de aquella corte, no sirvió sino para hacerle renegar más y más de la pésima orientación del gusto musical de su época, defecto que reputó incorregible, y para que de allí a poco tuviese que escapar para Suiza, perseguido, no como terrible revolucionador musical que era, sino como un no menos temible revolucionario político, por su discurso de *Conciliación de las tendencias republicanas con la realeza*, y por su amistad con Bakounine... Su ángel tutelar en la tierra, aquel pianista sin rival, aquel místico verdad que acabara sus días en el seno de un monacato siempre artístico y que en vida se llamó Franz Liszt (1), le tendió, por centésima vez, su mano protectora y le salvó quizá de la muerte, suministrándole un falso pasaporte que le permitió refugiarse en Zurich, para allí continuar su labor portentosa más revolucionadora que otra alguna.

El implacable Destino, esa Némesis vengadora encargada especialmente de perseguir y poner sin cesar a prueba las virtudes de los hombres, no se conformó con las crueles torturas infligidas al coloso en su vida juvenil: otras más duras le preparaba todavía: la de los dramas íntimos en los que han zozobrado tantos hombres de mérito.

Como a Beethoven, el amor ideal se preciaba en atormentarle, haciéndole ver que él, a bien decir, es fruto inasequible en este bajo mundo.

---

(1) Listz—dice Lenz—no ha ejercido influencia por sus composiciones que son el daguerrotipo de su prodigioso mecanismo. Su manera fué espontánea siempre: hacía valer todos los estilos, pues todos se los hacía familiares la honda cultura de su espíritu... Es el poeta, el inspirado rápsoda que parece nacido del instrumento mismo.

© Biblioteca Nacional de España

«Cuando Wagner salió desde Dresde, desterrado por sus opiniones políticas—dice Vera—, ni una lágrima brotó de los ojos de su esposa, la vulgar Guillermina Planer, pero el músico no la olvida en sus soledades de Suiza. En esto la vida de Wagner tiene muchos puntos de contacto con la de Napoleón. El desterrado de Santa Elena tiene siempre un recuerdo para María Luisa, quien no quiso compartir con el vencedor de Marengo las tristezas del árido peñón inglés, y mientras Napoleón sufre las amarguras del destierro, su esposa se arrojaba, en Parma, en brazos de un tenor italiano sin mérito alguno.»

Aquella misma esposa, vulgar y egoísta, que no quiso seguir a Wagner al destierro cuando aquél se veía solo y perseguido, no tardó, sin embargo, en unírsele de nuevo así que mejoró en Zurich su situación económica, pero la famosa «soledad de dos en compañía» de que habló nuestro Campoamor, era un constante obstáculo para los idealismos del autor de *Lohengrin*, y una desafinada nota de protesta dada por las tiranías e inercias retardatrices del Destino contra todos los revolucionadores anhelos y todos los ensueños del músico-poeta.

La vida de los genios tiene, en verdad, cosas harto extrañas y dolorosas a los ojos de la filosofía. Diríase que es ley inexorable la de que sólo el dolor puede engendrar las obras maestras, y que el temple de las grandes almas, como el temple del acero, no puede ser adquirido sin el brutal contraste del frío con el fuego... A la manera de como la corriente eléctrica no puede dar calor sino cuando sus impetuosidades chocan con resistencias a su paso interpuestas, ni puede dar luz en la lámpara incandescente sino cuando sus energías intensas se ven forzadas a circular aprisionadas por tenuísimo alambre de platino, esa otra electricidad vital y transcendente de los genios, idéntica a la que en el Cosmos llama *Foat* la literatura sánscrita, no puede irradiar sus luces en el mundo si no ha brotado del choque rudo del pedernal brutal de la realidad externa con el humano acero del corazón templado por el dolor, que, al fin, todo potencial eléctrico o dinámico no puede nacer sino del desequilibrio, y todo diamante tiene que cristalizar bajo la *crueldad* mineral de las presiones más tremendas... Esto, que también es una de las facetas del gran tema humano de la Justificación que estudiaremos a su tiempo, demuestra al filósofo, sin dejar lugar a dudas, cómo hay una ley oculta, por virtud de la cual, cuando en el paroxismo del dolor, de la rebeldía o del esfuerzo se llega al límite, o a lo que con un concepto gráfico tomado de la química podríamos llamar *el estado crítico* de las almas esforzadas, éstas rompen al fin el círculo de hierro que las aprisionaba *saltando a una nueva dimensión*, es de-

© Biblioteca Nacional de España

cir, *creando una realidad nueva por verdadera obra de Magia:* realidad que en los símiles que hemos formulado es, respectivamente, la *electricidad bruta* transformada en calor, luz, fuerza motriz, etc., por las resistencias interpuestas, y la *electricidad psíquica* transformada a su vez en obra eterna del genio para beneficio de las generaciones futuras, hijas, por cierto, de aquella misma generación que al genio crucificase impía...

A la luz de este principio oculto, émulo en cuanto a su desgarradora amargura de la gran frase de Balart, cuando dice:

En pos de la verdad, con ansia impía
corrí desalentado;
y una vez alcanzada, ¡qué daría
por no haberla alcanzado!,

nos explicamos la razón de ser, digámoslo así, de cuantas amarguras experimentó Wagner, porque cada una de ellas nos ha dado una obra maestra. Sus ensueños infantiles nos dieron, en efecto, *Las Hadas;* sus primeros latigazos del sexo, *La prohibición de amar;* sus sentimientos revolucionarios y tribunicios, el *Rienzi;* su conato de naufragio en las costas noruegas, *El buque fantasma;* su vida de París y sus rebeldías primeras contra el Karma, su *Tannhauser;* las bellezas incomparables de Suiza y las nieves de sus montañas, al blanco y puro cisne de *Lohengrin;* su desgraciada pasión por Matilde Wesendonk, el drama desgarrador de *Tristán e Iseo;* sus profundos conocimientos de la música medioeval y contrapuntística, amasados con la ironía cruel de su existencia en protesta contra las viejas rutinas del arte de su tiempo, cristalizaron en sus *Maestros cantores;* su obra sintética, ramillete inmarcesible de tradiciones y leyendas, nos dió la *Tetralogía* y, en fin, sus anhelos de liberación de las trabas de este mundo miserable, sus luchas constantes y la pureza de su eterno ideal a lo largo de su tan accidentada vida, y sus heridas a lo *Anfortas* relativas al sexo, dieron vida a las sublimidades religiosas del *Parsifal.* La brillantísima faceta del genio de Wagner, que se llama *Tristán e Iseo,* donde el amor, la desesperación y la ternura desbordan, se corresponde, en fin, como antes indicamos, con el idilio de Ricardo Wagner y Matilde Wesendonk, idilio doblemente culpable a los ojos, ¡ay!, de nuestro criterio moral, pero contra el que pocos son los que «podrían tirar la primera piedra», y que a los ojos piadosos de la Historia es merecedor quizá de aquel perdón divino otorgado por Jesús a la Magdalena «a causa de que había amado mucho...» (1).

(1) A esta inteligentísima y espiritual mujer, terrestre reflejo de la inmor-

© Biblioteca Nacional de España

Wagner, incomprendido siempre, no era feliz en su matrimonio por la vulgaridad egoísta de su esposa: Matilde, alma grande, incomprendida también como la de *Siglinda* en *La Walkyria*, tampoco podía ser feliz con su esposo, rico comerciante en sedas aunque un tanto artista. Un soplo del hada *Primavera;* una muy humana confusión del mundo supremo del arte, en el que todos debemos unirnos como hermanos, con el mundo inferior del sexo que ha rodeado de espinas nuestra vida y alzado las paredes de la cárcel de nuestro cuerpo, determinó la tempestad y desarrolló aquel drama íntimo de la *Colina Verde* de los Wesendonk, en Zurich, y del «Asilo», que decía el creador del *Tristán*, asilo emplazado allí cerca de la *Colina Verde* por la solicitud de los consortes Wesendonk... que es tristemente imposible a hombres y mujeres aquí abajo, convivir juntos, «como ángeles en el cielo», según dijo asimismo Jesús cuando le presentaran los fariseos este insoluble problema, y no parece ser dable tampoco a seres de opuesto sexo que simpaticen entre sí en aquel mundo transcendente del Arte, evitar que la bestia aprisionada no quiera seguir, grosera, las castas y libérrimas leyes que son el exclusivo patrimonio de los espíritus...

Ved cómo el propio Wagner describe a su amigo y protector Liszt aquel su retiro, donde el drama luego se desarrollase, retiro del que, a los cinco años, salió luego perseguido por esa diosa de la fatalidad que apenas nos permite, como al *Judío errante* de la fábula, breves altos de felicidad flagelándonos con su látigo de negrero que nos empuja siempre, siempre, a lo largo del camino:

«Zurich, 8 de Mayo de 1857.

»Por fin, llegó la hora de escribirte, queridísimo Franz. He pasado un mes terrible, que parece haber dejado su puesto a una situación muy agradable. Desde hace seis días ocupamos la casita de campo que sabes, al lado del hotel de los Wesendonk. A la extraordinaria simpatía y afecto de esta familia debo el cambio; pero he pasado antes por muchas tribulaciones; la instalación de la casa (que es muy linda, cual nunca podría desearla mejor) me ha llevado mucho tiempo. Además, mi mujer ha caído enferma, y he tenido que imponerla un papel completamente pasivo, tomando para mí solo todas las molestias de la mudanza. Durante seis días hemos

---

tal *Iseo*, y a sus célebres *lieder*, base de la desgarradora elegía del *Tristán*, hemos consagrado unas cuantas páginas en el tomo I de esta BIBLIOTECA, donde puede hallarlas el lector (*El tesoro de los lagos de Somiedo*, pág. 133).

© Biblioteca Nacional de España

vivido en el hotel, y, por fin, se ha hecho el traslado con un tiempo malísimo y un frío glacial, tanto que no he podido conservar mi buen humor, sino diciéndome que este cambio de residencia era ya definitivo.

»Todo está arreglado según nuestros deseos y necesidades; todo se halla en su sitio. Mi gabinete de trabajo está dispuesto con la pedantería, la afectada elegancia y las comodidades que sabes que tanto me gustan. Mi mesa está al lado de una gran ventana, desde donde tengo la hermosa vista del lago y de los Alpes; gozo de una completa calma, de una absoluta tranquilidad. Un lindo jardín, que ya tiene buen aspecto, me da suficiente espacio para pasear y encantadores sitios de reposo, y a mi mujer le proporciona agradables ocupaciones y le ahuyenta sus ideas negras respecto de mí; un huerto, sobre todo, que hay un poco más lejos, es objeto de su más tierna solicitud.»

Matilde, la gentil discípula de Wagner, que, a sus veinticuatro años de edad, escuchaba al Maestro «como Brunhilda a Wotan»; «la dueña de *Colina Verde*, enamorada del ideal, veía extenderse ante ella la vida y el mundo como la corriente apacible de un río. Querida y admirada por su esposo, joven, madre feliz, vivía en el culto de lo Bello, en el Arte y en la Vida, igual que en el del Genio del que no había visto aún ejemplar más poderoso por la voluntad y la imaginación creadora». El drama real, inspirador directo de *la Muerte de Iseo*, ha quedado supremamente difuminado por su verdadera protagonista, Matilde Wesendonk, artista a su vez de excepcionales méritos (1), con estas sencillas palabras estampadas en sus *Recuerdos:* «Ricardo Wagner amaba su «Asilo». ¡Lo abandonó con dolor y tristeza!... pero su abandono fué voluntario. ¿Por qué? ¡Inútil pregunta! Como testi-

(1) Matilde Wesendonk (1831-1902) fué una genial artista. En sus preciosos *Cuentos* hay composiciones poéticas intercaladas, de verdadero mérito. La más célebre de sus poesías es el lied *Traüme* (ensueño) que instrumentara Wagner, y que se ha publicado, con otras de la misma autora, bajo el título de *Cinco poemas para una voz de mujer*, a saber: *El Ángel, Deteneos, En el invernadero, Sufrimientos* y *Ensueños*. Al tercero y al quinto de estos poemitas los denomina Wagner *Estudios para el Tristán e Iseo*. En efecto; los acordes lúgubres que acompañan a la canción *En el invernadero*, se han reproducido exactamente en el preludio del tercer acto, y la melodía de *Ensueños* sirvió de tema al pasaje del dúo del acto segundo, pasaje denominado de ordinario el *himno a la noche*, que corresponde a las palabras: «¡Noche de éxtasis! ¡Noche de Amor! Desciende y proporciónanos el supremo olvido del vivir. Acógenos en tu seno y llévanos lejos del mundo.» La curiosa y equivocada teoría ocultista de las *almas gemelas*, tiene un caso célebre, sin duda, en Ricardo Wagner y Matilde Wesendonk.

© Biblioteca Nacional de España

monio de esta época tenemos su gran obra *Tristán e Iseo*. El resto queda en el misterio y en un respetuoso silencio»...

Las pasiones, puras o no (que ninguna lo es), son el acicate del genio; pero el genio las remonta, al fin, como el águila remonta las nieblas invernales para bañarse en el claro sol de las alturas. Con un supremo gesto heroico, rompe Wagner, al fin, con las vulgaridades de su mujer y con los encantos de aquella isla de Calipso de *Colina Verde* y del *Asilo*, para restituirse al mundo a quien se debía por su obra, y así, en pocos meses, habita sucesivamente Venecia, Milán, Lucerna y París, donde le aguardaba la terrible prueba de amargura del estreno de su *Tannhauser* en París, uno de los fracasos más grandes que el mal gusto y la envidia pudieron depararle nunca.

No fué el público el mayor enemigo de la obra wagneriana—dice Foutullo—; al fin y al cabo, éste, siempre inconsciente y frívolo, rechaza por atavismo todo lo nuevo, lo mismo en arte que en cualquier otra manifestación de la actividad humana. Los mayores detractores de Wagner, los que con más encarnizamiento le persiguieron, fueron, ¿quiénes habían de ser?, los profesionales de su época; los que habían logrado escalar, en fuerza de halagar los instintos plebeyos de la multitud, las altas cumbres de una gloria efímera que la Historia casi les niega hoy.

«Meyerbeer, el flamante autor de cien obras soporíferas, decía que la música de Wagner le atormentaba, que era un ruido nada más, queriendo aplicarle la famosa frase napoleónica. ¡Él, que jamás en su música habla al alma; él que nunca supo dar la sensación exacta de un estado afectivo! Presintió Meyerbeer la gloria futura de Wagner y el derrumbamiento de su reputación artificiosa, y vendiéndole falsa protección quiso anularle por cuantos medios tuvo a su alcance. La popularidad del autor de *Hugonotes* entonces era enorme; la Europa musical padecía verdadera fiebre meyerberiana. Trataba amistosamente a todos los reyes, príncipes y magnates de la época, y de sus amistades, de su ascendiente sobre el populacho, de su influjo material y moral sobre la crítica y de su dinero judaico se valió para desacreditarle y escarnecerle. Él fué el que preparó aquel fracaso ruidoso de Tannhauser en la Opera, fracaso que por la forma extemporánea y grosera en que se llevó a cabo, hizo que algunos periódicos, que no comulgaban ciertamente en el credo wagneriano, protestasen en nombre de la educación y de las buenas formas. «Mi fracaso en París, dice Wagner, me fué provechoso, y un triunfo, dados los medios que empleó contra mí un antagonista que estaba oculto y para el cual yo era una inquietud efectiva.»

«Rossini, el creador de *El barbero de Sevilla*, la única obra que de su

© Biblioteca Nacional de España

copiosa producción va viviendo, también padeció manía wagneriana. Su odio al autor de la *Tetralogía* le hizo concebir una *Misa de Requiem* que se ejecutó en *Nôtre Dame* de París. Sus amigos y admiradores, que entonces formaban legión, fueron a la catedral parisina, creyendo que iban a deleitarse ante una obra francamente rossiniana, digna hermana del *Stabat-Mater*, con todos sus efectos de teatralidad; pero, ¡oh decepción!, el público no pudo soportar aquel alubión de notas, que se sucedían unas a otras, en estrepitosas sonoridades, sin cohesión ni sentido musical. «—Pero, maestro, ¿qué clase de música es esa?» —preguntábanle sus admiradores—. «—Esa es música wagneriana—respondíales—; lo que los locos llaman *música del porvenir*.» Rossini confundía lamentablemente, por ignorancia o por mala fe, las creaciones geniales del autor de *Los maestros cantores*, con aquellas lucubraciones de sus imitadores que encubrían su impotencia melódica con el ropaje de combinaciones laberínticas así en la parte armónica como en la instrumental. Con la *Misa de Requiem*, Rossini se proponía hacer una grotesca caricatura de Ricardo Wagner; y mientras la figura de éste, a medida que se aleja se agiganta más, la de Rossini está sufriendo un verdadero crepúsculo. De sus obras nadie se acuerda; el mismo *Barbero* agoniza lentamente por la escena lírica. De Auber, otro de los furibundos detractores de Wagner, no merece la pena de ocuparse. ¡Era tan poca cosa!...» (1).

Berlioz, fué también enemigo irreconciliable de Wagner. Los dos perseguían un mismo ideal; eran soñadores y románticos; pero estas cualidades se acentuaban con más intensidad en el autor de *Lohengrin*. Además, poseía éste sobre el autor de *La condenación de Fausto*, su enorme cultura; su triple personalidad de poeta, filósofo y músico, pues había lanzado al mundo las leyes sobre las cuales había de fundarse una nueva estética del arte lírico-dramático. No era posible la lucha. Berlioz sucumbió, porque quiso elevarse hasta el Genio y el Genio le aplastó, le aniquiló. Si Berlioz hubiese tenido una idea de su propio valer, si se hubiese concretado a crear sus obras admirables sin que anidase en su pecho el gusano de la envidia, Berlioz habría ocupado un lugar más preferente en la historia de la música (2).

---

(1) Vera, ob. cit.

(2) Si en Berlioz influyó algo el patriotismo francés para mantener eterno despego hacia el coloso alemán, a bien que se equivocaba, como se han equivocado tantos otros. Copio, en efecto, de un periódico:

«*Los alemanes juzgados por Wagner.*

»Nadie ha exaltado más que Ricardo Wagner, con su genio, el espíritu ale-

© Biblioteca Nacional de España

«Schumann tampoco fué demasiado admirador de Wagner, y sus juicios sobre él fueron muy versátiles: tan pronto encontraba la música de *Lohengrin* frívola, pesada y sin significación alguna, como veía destellos geniales en la de *Tannhauser*. Wagner le leyó en Dresde, un día, su *Lohengrin*, y parece ser que a la vista del argumento desistió Schumann de una obra que había proyectado sobre *El Rey Artus*, con la que guardaba cierto fondo de identidad.

---

mán, el genio alemán, el alma alemana; así, desde que se declaró la guerra ha sido innumerables veces maldecido como uno de los corifeos más ilustres del germanismo. Sin embargo, un wagneriano de larga fecha, M. Maurice Kufferath, miembro de la Academia Real de Bélgica, antiguo director del teatro de la Monnaie, publica en la *Revue Bleue* textos sumamente curiosos, de los cuales resulta evidentemente que las ideas del gran músico, hacia el fin de su vida, estaban en notoria oposición con las de su hijo Siegfried y su yerno H. S. Chamberlain... Evaporada bien pronto la embriaguez de la victoria alemana, dice, Wagner se inquietaba en una carta publicada en 1884, ante las consecuencias de la guerra «criminalmente desencadenada» en 1870: «No ha sido posible conquistar las fortalezas, sino desmantelarlas... No se evocan ni se aplican más que los derechos históricos, las reivindicaciones históricas, que de un modo semejante se fundan sobre el derecho de conquista...»

»En 1876, a propósito de una información sobre el tema «¿Qué es un alemán?», dió Wagner su opinión en las *Feuilles de Bayreuth*, declarándose angustiosamente incapaz de hallar una solución. «El patriota alemán pronuncia constantemente el nombre de su pueblo con veneración de convencido... Es muy raro en Inglaterra y en Francia oir hablar de las virtudes inglesas y francesas; nosotros, los alemanes, no cesamos de alabar la profunda fidelidad alemana, etcétera. Desgraciadamente, un número infinito de casos nos ha demostrado que esta vanidad no está completamente justificada... Ningún otro gran pueblo se ha encontrado, como los alemanes, en situación de levantarse a sí mismo una gloria fantástica.» Este sentimiento «puede conducir a las violencias más irremediables y más peligrosas para el orden social». «¡No hay que hacerse ilusiones! ¡Es inútil que nos engañemos a nosotros mismos! Hemos obtenido la unidad nacional; pero ¿qué vamos a hacer?» Todavía en 1882, el gran músico señala el crecimiento incesante de los armamentos y la amenaza que ello entraña contra el derecho de gentes, «la ausencia de Estado jurídico que caracteriza nuestra situación, la energía más brutal de las fuerzas naturales más bajas puestas artificialmente en acción». De tal suerte, Wagner previó la gran catástrofe que había de hacer saltar en el aire al mundo entero y que arrastraría infaliblemente a toda la familia universal.

»Estas visiones pesimistas son tanto más dignas de tenerse en cuenta cuanto que no provienen de un incomprensible, como Schopenhauer, ni de un enfermo, como Nietzche, sino de un artista genial que llegó en vida a la gloria y a la apoteosis...»

© Biblioteca Nacional de España

«De todos los profesionales de la época, sólo Listz, el autor insigne de las rapsodias, se destaca noble y desinteresadamente, defendiendo las teorías wagnerianas con una fe y una abnegación verdaderamente apostólicas. El Arte debe a este gran compositor una gratitud eterna. Él solo tuvo que luchar contra la estulticia del público, la ignorancia de una crítica asalariada, y lo que es más, contra todo linaje de leyendas, absurdas y canallescas, que la envidia de sus compañeros iba forjando alrededor de la figura de Wagner.

«Tal odio se le tenía a Wagner en Alemania, que sus compatriotas de París fueron quienes más contribuyeron al fracaso de la hermosa ópera en la capital de Francia, para hacer verdad una vez más el dicho del adagio de que nadie entre los suyos es profeta. El gran revolucionario musical, si bien tenía a su lado a temperamentos de la exquisitez de Carlos Baudelaire, aquél que hablara de «las sinfonías de los colores y de los perfumes», tenía en contra a todos los críticos musicales y literarios de aquel entonces, bien avenidos con el *bon vivre* de una vulgaridad talentuda e ilustrada, tales como Teófilo Gauthier, Cátulo Mendes y Julio Janin, aparte de esas bajas luchas *del oficio* que tanto han rebajado a los ojos de la posteridad a las figuras de Rossini y de Meyerbeer, y de las cuales Wagner, músico formidable a los ojos de los menos linces, no se podía evadir» (1).

«El año de 1861, después del fracaso de *Tannhauser*, en París—dice el maestro Borrell en una de sus conferencias—comenzó para el coloso de Bayreuth el período más triste de su vida. A las preocupaciones morales de su ruptura con su mujer, se unen las de índole económica, que dificultan y reprimen la existencia del compositor por esta época. Viene en seguida el punto trágico, la etapa crítica de la existencia de Wagner, con todos los horrores de la insuficiencia de medios para vivir y viéndose precisado a errar como alma en pena por Europa, perseguido de acreedores, y llega, por fin, la transición violenta e inesperada de la miseria al poderío, transición interesante y original, sin precedentes en la historia de artista alguno.

«En los últimos meses del año 1863 la situación era ya insostenible, Falto de recursos, abandonado por todos, solo, en fin, llega a pensar en el suicidio y, como salvación momentánea, el Dr. Wille le ofrece su magnífica casa de campo en Zurich. Allí permanece algunos meses, tranquilo, al parecer; pero, repentinamente, en un día de Febrero de 1864, dispone su marcha al día siguiente, y dice a sus hospitalarios amigos: «Por el contenido de las cartas que acabo de recibir, entreveo la posibilidad de montar

(1) Vera. Obra citada.

© Biblioteca Nacional de España

alguna de mis obras en Stuttgart y Hannover. Estoy listo para la partida; pero, con la venia de ustedes, pienso dejar mi equipaje, para volver pronto y preguntarles si les será grata mi vecindad permanente. Con lo que me produzcan esas representaciones, alquilaré una casita por ahí cerca, y en ella, en todo el invierno próximo, acabaré *Los nibelungos* y *Los maestros cantores.*» «Pero, pocos momentos después—dice la señora Wille—como despidiéndose de una ráfaga salvadora de esperanza, exclama con desaliento, dirigiéndose a mí: —¡Estos sueños de felicidad no han de cumplirse! ¡Ah, señora! ¡Amiga mía! ¡Usted ignora la extensión y la profundidad de mis sufrimientos! ¡Mi único porvenir es la miseria!»

«Veinticuatro horas después de partir Wagner de Zurich, se presenta en casa del Dr. Wille el barón de Pfeistermeister, secretario privado del nuevo rey de Baviera, Luis II, con encargo especial de buscar a Wagner y conducirle a presencia de S. M. La orden real, firmada por el propio soberano, no daba lugar a dudas, pues decía textualmente: «Venga Ricardo Wagner a Munich a continuar sus trabajos de composición.»

»Llegó Wagner a Munich—continúa diciendo Borrell—a principios de Mayo de 1864, y desde el primer día gozó de la protección omnímoda del Rey. Desprovistos protector y protegido de habilidad y de experiencia del mundo, se lanzaron en seguida a una serie de aventuras de regeneración artística que chocaban contra las costumbres y lastimaban los consabidos intereses creados. Cerraron el Conservatorio para reorganizarlo sobre las bases del proyecto ideado por Wagner en Dresde; crearon una escuela de Canto, tan beneficiosa para el arte en su parte técnica, como irrealizable en su administración y en su marcha; invirtieron cuantiosas sumas en representaciones modelo de *Tannhauser* y de *Lohengrin* y, sobre todo, en el estreno de *Tristán e Iseo*, admirablemente interpretado y fervorosamente acogido; se mezclaron de vez en cuando en las miserias menudas de la corte; hicieron política para conseguir sus fines, todo ello sin diplomacia y sin guardar las apariencias, hasta conquistarse antipatías y odios. Para que llegara a su colmo el descontento, mezcláronse en el asunto la pasión política y la intransigencia religiosa. Los escritos de Wagner sobre las religiones positivas, sus públicas adhesiones a las teorías de Schopenhauer, la reciente dedicatoria de uno de sus libros a Feuerbach, el gran positivista que acababa de declararse ateo, le colocaron en frente a todo el partido ultramontano y a la parte de población católica. Los republicanos, a su vez, consideráronle como un tránsfuga; los dinásticos y la gente de palacio, como un advenedizo; la Prensa, por halagar a unos y a otros, atacó aquel estado de cosas, y el pueblo murmuraba contra los dispendios rui-

© Biblioteca Nacional de España

nosos de palacio; se exageraron, en fin, de un modo tan extraordinario las excentricidades de Wagner y de su protector, que hasta llegó a hacérsele a aquél responsable de cuantas calamidades ocurrían en el reino, y tanto creció el encarnizamiento, que en Diciembre de 1865, viendo el Rey que Munich presentaba ese aspecto amenazador que precede a todos los grandes cataclismos, donde el pueblo se toma la justicia por su mano, no encontró otra salvación el Rey que firmar un decreto expulsando a Wagner de Baviera. Este, al salir de Munich—acompañado por cierto hasta la frontera por el Rey y como protesta noble de la actitud de los suyos—, buscó amparo en la siempre neutral Suiza y se estableció en la villa de Triebschen, cerca de Lucerna, donde tranquilo, feliz y secretamente protegido por el rey Luis, se entregó al trabajo con toda su alma y entró en la época definitiva y gloriosa de su producción artística.

»Luis II de Baviera, al subir al Trono contaba diecinueve años de edad. Mucho se ha hablado acerca del carácter extraño de este Príncipe soñador, que parece personaje viviente de un cuento azul o de una leyenda medioeval. Desechando por inverosímiles algunas de las odiseas que se le atribuyen sin causa justificada, y haciendo notar que hasta la de su muerte por suicidio se pone hoy muy seriamente en duda, atribuyéndose su muerte a una desgracia casual acaecida por intentar el Rey librarse de la especie de secuestro en que vivía, es evidente, sin embargo, que en la naturaleza de Luis II había algo de anormal, de visionario, de envuelto en nubes y en ensueños místicos. Con tales disposiciones de temperamento, puede concebirse la impresión que en él produjo una representación de *Lohengrin* presenciada a los dieciséis años de edad, y el interés que desde luego pudo tomar por el autor de esta leyenda y esta música llena de aroma mítico y de éxtasis sobrenatural. Leyó más tarde el poema de *Los Nibelungos*, y el prefacio-programa en el que Wagner evocaba la figura de un soberano o de un prócer que le protegiera en la empresa de fundar el teatro donde la trilogía pudiera representarse convenientemente, y al llegar al final del prólogo, a la pregunta que el maestro se formulaba a sí mismo con desilusión: «Pero este Príncipe, ¿se encontrará?», Luis de Baviera vió en ella un aviso del destino y soñó acto continuo con la gloria imperecedera que prometía el escritor al que realizara el milagro. «Yo soy ese Príncipe», hubo de decirse; y, en efecto, al día siguiente de su proclamación, salía de su Palacio un emisario regio con la comisión de buscar a Wagner y conducirle a Munich... No fué de las más fáciles la tarea del embajador. Ignorante por completo de dónde pudiera hallarse el poeta-músico, buscóle en Viena primeramente; supo allí que los acreedores habían hecho

© Biblioteca Nacional de España

imposible su vida en la capital austriaca. Tornó a Munich, donde, según todos los indicios, debía encontrarle y donde le buscó inútilmente la Policía. Por una confidencia de un adepto enteróse de que uno o dos meses antes habían visto a Wagner en la estación de Zurich. Allí se dirigió Pfeistermeister y allí logró averiguar, no con pocos trabajos, la estancia de Wagner en la finca Mariafield. Pero al llegar a casa de Wille halló la jaula vacía. El pájaro acababa de abandonarla, volando hacia Stuttgart. Por fin, al cabo de quince días de pesquisas, dió con él en esta última ciudad, donde se hallaba instalado en casa del maestro Eckert, director del teatro Real de Wurtemberg.»

Hemos copiado largamente a Borrell para que se vea claro por nuestros lectores el *fondo astral* que rige a los destinos de los genios. Cuando Wagner tiene ya delineadas sus dos obras maestras de la *Tetralogía* y *Los maestros cantores*, le sale al paso la pasión de Matilde Wesendonk; cuando ha triunfado, al fin, de este escollo, le sobreviene la catástrofe musical de la silba de su *Tannhauser*, en París, y cuando se avecina la protección de ese Rey de Baviera, a quien *astralmente presintiese Wagner*, la miseria más cruel trata de llevarle al suicidio, y de ciudad en ciudad le va empujando, cual *Judío errante*, bajo el látigo implacable de los *Poderes Negros*, cual si tratasen éstos de hacer imposible la busca y *captura* del héroe en el momento en que su protector augusto subía al Trono de sus mayores.

Y ¿qué decir de este joven soñador, verdadero juguete del destino, que preparaba la glorificación de Wagner tras su tristísimo calvario? Émulo de aquellos magnates rusos, húngaros y alemanes, más grandes mil veces como artistas que como reyes, y protectores antes del desgraciadísimo Beethoven, Luis II de Baviera, perturbado quizá en sus elevadas facultades mentales, pudo, merced tal vez a esta misma anormalidad, presentir el gran destino de su también nada envidiable vida, destino que era el mismo que ensoñase un momento al leer a Wagner, al tenor de ese principio sabio de los árabes, del que se suelen reir, necios, nuestros orgullosos alienistas, principio según el cual los locos y los monomaniacos están, como los niños, más cerca de la divinidad, precisamente porque los poderes del mal y *elementales* que les obsesionan les anticipan, aun en vida, el regreso a la eternal mansión, mientras aquí abajo vegetan anormalizados sus cuerpos enfermos...

«Lo que a mis ojos destaca más en la vida y obra de Wagner—dice repetido maestro español—, es la arrogancia, la altanería. No una altanería íntima y austera, no; ¿cómo podía ser austero quien vivió, como él mismo

© Biblioteca Nacional de España

nos refiere en su autobiografía, en perpetua lucha con los hombres y con la prolongada carencia de recursos, hasta que venció a aquéllos y aseguró su existencia por la fuerza y tesón de su genio? Su altanería fué orgullosa por la fe que tenía en su talento; aristocrática, por la exquisitez de su gusto, y soberbia, por el despecho de las contrariedades que sufría... Estos sentimientos se retratan en su obra musical. Tal vez se pueda asegurar que en los millares de giros que la integran no hay uno vulgar; todos son nobles. Y es singular que no siendo originales muchos de ellos, al ser por él empleados, los dió tal intensidad y los dotó de tan personal brillo, que fué difícil a los compositores que le sucedieron el usarlos sin peligro de parecer imitadores. Baste recordar el mordente circular de cuatro notas, viejo ya en tiempos de Tartini, del cual se apoderó Wagner, intensificándole ampulosamente. Como este caso hay legión en la obra wagneriana; bien entendido, que nadie había empleado ese y otros giros con la amplitud y eficacia que sólo su genio fué capaz de alcanzar.

»En la misma cuna del arte nuevo, a dos pasos de la escena donde consiguió su radical emancipación, y aun más cerca de la vivienda en que el divino artista pudo a última hora gustar las caricias de la gloria y los goces de la vida íntima, allí, en su verdadera patria artística, quiso el coloso descansar para siempre. Quien discurra bajo las frondosas alamedas del Parque público de Bayreuth, tropezará, a poco que camine, con un estrecho espacio de terreno, cerrado por modesta verja de hierro pintada de negro. Dentro del recinto, a flor del suelo y casi cubierta de yedra, verá una losa sencillísima de granito, sin adornos, sin emblemas y sin inscripción de ninguna clase. Es la tumba de Wagner. Los murmullos de la selva y el canto de los pájaros son las únicas armonías que arrullan su sueño eterno.»

Un personaje bien curioso, de los tantos que, como figuras secundarias, se destacan hacia el fondo del gran cuadro de la vida de Wagner, fué Bruckner.

Antón Bruckner (1824-1896) era un admirador entusiasta de Wagner y de sus obras. Desde que ambos se conocieron en Munich, en 1865, al estrenarse el *Tristán*, su mutua admiración se transformó en intimidad. Algunas anécdotas, no comprobadas, muestran ese entusiasmo recíproco. Bruckner, espíritu ingenuo, sencillo, de una candidez sin igual, no se presentaba a Wagner más que de frac, para no aparecer indigno de su presencia. Wagner, cuando paseaba con su hija Eva y encontraba a Bruckner, le saludaba invariablemente con estas palabras: «—¡Maestro Bruckner, tu futura.»

Bruckner, según el maestro Roda, fué sólo un compositor. Fuera de la

© Biblioteca Nacional de España

música y de la composición, lo ignoraba todo. De la reforma de Wagner no pudo comprender más que su dirección musical, nada de su revolución estética; en los demás aspectos de los conocimientos humanos, aún de las prácticas sociales, tenía una concepción tan rudimentaria, que casi podría calificarse de nula. Hijo de un infeliz maestro de escuela, a los cuarenta años produjo su primera obra, y a los cuarenta y dos estrenó su primera sinfonía, sin éxito alguno. Al estrenar la segunda se atrajo sobre sí todos los odios de los partidarios de Brahams; Hauslick calificó sus composiciones de verdadera vergüenza musical. Sin embargo, Bruckner, el maestro del adagio, como se le llama hoy, escribió sin ambiciones y sin miras a la publicidad, despreciando a sus impugnadores, en una calma solemne de olímpico romanticismo, por lo que sus sinfonías, casi libres de forma y más líricas que épicas, a lo Schumann, obsesionan y atraen cuando llegan a ser penetradas. Coetáneo, pues, de Wagner, es uno de los primeros continuadores suyos en lo que a la orientación musical se refiere.

Pecaríamos también de injustos si al final de este capítulo no consagrásemos unas palabras a ese gran discípulo de Wagner que se llama Ricardo Strauss. Deseosos en todos estos puntos de alta crítica musical de no decir nada nuestro, por nuestra incompetencia en el asunto, cedamos para ello la palabra a nuestro compatriota D. Alvaro Arceniega, que de Strauss dice:

«Ricardo Strauss es, antes que todo, un músico realista. Este realismo—a lo Beethoven unas veces, otras a lo Wagner—le ha llevado a cultivar la música de programa. No vamos a exponer ahora los inconvenientes de esta música; bástenos decir que es indicio de un esfuerzo extraordinario que el autor realiza para desenvolver un asunto, un argumento cualquiera, sin acudir para ello a la ayuda de la representación escénica o a la declamación. No es cosa fácil deducir hasta qué punto ha llegado a conseguir todo esto el poema sinfónico; pero sí desde luego comprender que los casos de verdadero éxito han debido ser muy contados. La explicación huelga; el autor que cultiva el poema sinfónico, al tratar de hacer con él música descriptiva, debe reunir, bajo pena de incurrir en la más absurda de las pretensiones, dos grandes cualidades: un temperamento de poeta y un dominio de técnica extraordinario. La difícil pretensión de exponer con meros sonidos el carácter de un personaje o de varios, es empresa harto temeraria y sólo realizable por temperamentos capaces de armonizar esas dos cualidades. Un ejemplo de ello nos lo suministra Wagner: *Los murmullos de la selva*, ¿no son acaso los encantos de un día de primavera, lleno de luz y de vida, en que los árboles, al mover sus hojas ritmadas con el canto de los pájaros y el ruido de los arroyos, entonan un himno a la

© Biblioteca Nacional de España

Naturaleza? No creo que sea necesario, para percatarnos de ello, así como para comprender el resto de la obra wagneriana, que se nos explique o represente. Todo nos dice el por qué esa obra posee el mismo interés y la misma grandeza en conciertos que representada. «No os fijéis tanto en la escena, escuchad», decía el músico de Bayreuth a uno de sus acompañantes, porque en el fondo de sus notas sublimes era donde el coloso había puesto toda su alma, saturada de pensamientos elevados y de ideas gigantes.

»Este mismo realismo es de advertir en la obra de Strauss. Lo vemos reflejado en todos sus poemas sinfónicos: en *Zarathustra* el desenvolvimiento del espíritu libre a través de las «ideas religiosas y de las aspiraciones supremas, de los goces y pasiones, de la ciencia, del alma liberada de sus deseos» (Nietzsche); en *Muerte y Transfiguración*, la lucha horrible de un sér contra la muerte, a través de los recuerdos de una vida que pasa...; en *Don Quijote* o en *Till Eulenspiegel*, el capricho sutil, pero elevado a su grado máximo; en *Una vida de héroe*, el poema lleno de heroísmo, de color y de vida, en el que se respira constantemente un ambiente beethoviano: «la más admirable batalla que jamás se ha descrito en música», ha dicho un comentarista. Yo diría la única capaz de producir una impresión extraña de grandeza y de terror. Es verdaderamente sorprendente esta fuerza creadora del músico alemán, una de las facetas más características de su obra. El realismo de un Mussorgsky es algo sutil y picaresco; el de un Stravinsky, un tanto poético; sólo el de Strauss nos parece brutal y egoísta: por eso, sin duda, es el más humano. Un crítico sapientísimo, al analizar el poema sinfónico *Zarathustra*, ha creído ver en él «el progreso del individualismo despectivo de Strauss.»

»A mi modo de ver, este espíritu de soberbia se vislumbra en todas sus composiciones. Observémosle en algunos de sus héroes: «Guntran», el enviado de Dios para salvar al pueblo de la tiranía de los grandes señores, el enemigo de la fuerza triunfante y soñador de una Humanidad libre, viene al fin a caer en el pecado del crimen por el amor. La esperanza de una redención por la fe, signo de su escudo, ha sido eclipsada ante la fatal realidad; el héroe, lejos de purgar su delito, álzase altivo en son de protesta para proclamar con desdén el triunfo de la personalidad libre. Este héroe de epopeya, defensor de una voluntad no esclava, acrecentado en su orgullo por el triunfo, se nos aparece de nuevo en *Hendenleben*. Y aquí Strauss, con un alarde temerario sólo en él concebible, desarrolla su autobiografía, y más humanamente realista no se detiene siquiera en sueños de redención. El poema es también representativo de la lucha del hombre superior, pletórico de vanidad, que al acabar, vencedor, desprecia su triunfo.

© Biblioteca Nacional de España

»Y ¿para qué seguir? Toda su obra la glosaríamos de la misma forma. Yo no sé hasta qué punto Strauss será el sucesor de Beethoven y de Wagner en estos cantos de victoria; pero no dudo que ellos son, en parte, origen de numerosos antagonismos despertados en la música contemporánea, hasta el punto de que el debussismo o el arte ruso no parecen ser sino la reacción protestante de esa encarnación del espíritu alemán. El hecho no es nuevo y lo será cada vez menos si consideramos que todo ello no es sino uno de los aspectos—el musical—de esa lucha de ideales nacionales hoy, más que nunca, en pugna. De ahí la existencia de escuelas tan diferentes y características como la francesa, la rusa o la alemana. El arte de un César Franck, dócil y humilde, lleno de esperanza y de resignación, o el de un Stravinsky, profundamente liberador, no armonizarán jamás con el arte individualista de Strauss o con el pesimista de Mahler. Todo ello tiende, indudablemente, a dar complejidad a este arte tan sencillo en sus orígenes, aunque no por eso menos verdadero. ¿Caminaremos hacia una música para iniciados?»

No lo sabemos, añadiremos nosotros, pero es indudable que con todas estas cosas caminamos, por la vía musical, hacia un arte integral que sirva de base a verdaderas iniciaciones filosófico-artísticas, iniciaciones fundadas en los Misterios antiguos, tal y como ensoñamos en esta obra, al tenor de las enseñanzas transcendentales y simbólicas que vamos a ver derivarse de los míticos argumentos de todas las obras del coloso de Bayreuth.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO VII

LAS PRIMERAS PRODUCCIONES SIMBÓLICAS DE WAGNER

La enorme cultura clásica y musical del maestro.—Desde Esquilo y Sófocles hasta Gluck y Weber.—Wagner estudia a Shakespeare y traduce la *Odisea*. —Influencias de los cuentos de Hoffmann y de *Las mil y una noches* en su juvenil cerebro.—El argumento de *Las Hadas*.—Influencias de una posible leyenda nórtica de Psiquis.—La obra de *Las Hadas*, como precursora literaria y musical de *La Walkyria*.—*Las bodas* y *La prohibición de amar*, como precursoras del *Tannhauser* en letra y música.—El dualismo sexual de la obra wagneriana desde su origen.—El *Rienzi*, de Wagner, y su precursor el *Rienzi*, de Bulver-Lytton.—El argumento novelesco de *Rienzi, tribuno*.—Los *becchini* de la peste de Florencia.—La obra del discípulo de Eliphas Levy.—*Rienzi*, como primer germen de *El Anillo del Nibelungo*.—*El judío errante* y *el Buque fantasma*.—La leyenda del Holandés errante.—El divino consorcio entre el Alma humana y su supremo Espíritu.—Erico, Senta, Daland, las Hilanderas y demás personajes-símbolos.—*Tannhauser:* Su argumento, su alcance, su simbolismo.

Es tan vasta, tan colosal y tan compleja la obra de Wagner en poesía y en música, que, fuera de media docena de nombres calificados, como los de Spontini, Gluck, Mozart, Beethoven y Weber, no pueden puntualizarse todos los músicos predecesores y contemporáneos suyos que influyeron más o menos en la producción wagneriana, porque ya en 1839, cuando sólo tenía veintiséis años, Federico Pecht, que le trató, decía del maestro que «su familiaridad con las producciones musicales de todos los tiempos era tal, siendo tan joven, que parecía increíble. Conocía a los primitivos italianos Palestrina, Pergolese, Pasiello y otros, igual que a los viejos alemanes. Gracias a él, aprendí a comprender y admirar a fondo a Juan Sebastián Bach. Se ocupaba de Gluck, del pintoresco Haydn, del genio de Mozart, de las particularidades de los clavecinistas franceses, tales como Lulli, Boileldieu, Auber, y sobre todo del maravilloso arte de su favorito

© Biblioteca Nacional de España

Weber, de Beethoven y de la elegante música de salón de Mendelssohn. Con tal entusiasmo tarareaba las melodías de todos estos maestros, que hasta hoy se me han quedado grabadas en el corazón tal y conforme Wagner supo hacérmelas sentir.» (Suplemento a la *Allgemeine Zeitung*, del 22 de Marzo de 1883.)

Hemos visto anteriormente que la raigambre ancestral de Ricardo Wagner fué más filosófica y poético-dramática que genuinamente música, y lo mismo acaeció con su vocación de los primeros años de su vida. El futuro armonista, creador de la orquestación moderna, parecía haber nacido para la filología o para el teatro, y, sin duda alguna, la razón oculta de su misión sobre la tierra, misión que él hubo de cumplir con voluntad indomable, fué la resurrección del drama clásico con todo cuanto dicho drama heredó de los Misterios iniciáticos. Para ello necesitó, sí, de la música, y a ella acudió, por tanto, decidido, «no con la intención de expresar por medio del lenguaje de los sonidos—como él mismo nos dice—sus emociones internas, sino porque consideró a la música como un incomparable instrumento para comunicar al drama calor y vida».

Así, comenzó Wagner su vida intelectual traduciendo a los clásicos, quienes, iniciados casi todos en los Misterios menores de Grecia y Roma, sabían, como tales, dar todo su valor sabio a la leyenda y al mito. Por eso vino a parar nuestro héroe, de Esquilo, Sófocles y Eurípides griegos, a Gluck y a Weber modernos, a través de influencias de la literatura dramática antecesora de éstos, influencias que no se han determinado satisfactoriamente aún. Por eso, lo primero que escribió el joven Ricardo Wagner fué un donjuanesco y napoleónico drama fantástico, en el que, como recién venido su autor todavía del mundo de *lo astral*, que nosotros diríamos, jugaba más papel en aquel su infantil argumento lo astral que lo físico. Por eso, también, su primer tema de traducción escolar fué un estudio acerca de los doce primeros cantos de la Odisea, y poco más tarde, o sea hacia los trece años, escribió ya un poema, después de aprender el inglés, movido, se dice, por el único deseo de leer a Shakespeare en su lengua nativa.

Las obras fantásticas de Gluck y de Weber, los cuentos macabros de Hoffmann y los maravillosos de *Las mil y una noches*, prepararon bien pronto en la imaginación volcánica de Wagner el juvenil argumento de *Las Hadas*, que es su primera producción dramático-musical. He aquí cómo el mismo Wagner expone dicho argumento de aquel drama precursor de la gigantesca *Tetralogía*, drama que por cierto no llegó a ver representado en toda su larga vida.

© Biblioteca Nacional de España

«Un hada—dice—renuncia a la inmortalidad, a fin de poder enlazarse con el hombre a quien ama; mas, para adquirir el don inestimable de ser mortal como él, tiene que someterse el hada a terribles condiciones, cuya inobservancia por parte de su terrestre amante la habrá de reducir de un modo fatal a la desgracia. El amante fracasa, efectivamente, en la prueba» prueba que consiste en no rechazar de ningún modo el amante al hada, aunque ésta, bajo el disfraz a que pueda forzarla el Destino, llegue hasta a aparecérsele como infame y cruel... El hada entonces queda convertida en piedra; pero la sacan, al fin, de este triste estado los cantos amorosos y las lágrimas de su bien amado, el cual, recogido por el rey de las hadas, en unión de su amada y como premio a su heroísmo, pasa a gozar de las delicias transcendentes del mundo sobrenatural en el que el hada vivía.»

Ved aquí ya la leyenda nórtica de Psiquis, sin el tema semita de la curiosidad que diría Bonilla San Martín, leyenda nórtica que, como más sobria y más pura, está ciertamente más cerca en tiempo y en enseñanzas a la Fuente primitiva del Saber Perdido, al que tantas veces hemos aludido en este libro. Se trata, en efecto, no de un simple cuento a lo Hoffmann (1), sino de la más completa alegoría ocultista acerca del misterio del Hombre, misterio en el cual el Espíritu humano, uno con la Divinidad, pierde su pristina pureza y *cae* al enlazarse con la humana *Bestia*, para constituir por su unión con esta última el Hombre de fuego y de cieno; el pensador o *manú* que ha de salvarse, restituyéndose a su origen por la mera virtualidad del propio sacrificio. El hada de la primera obra de Wagner, no es, pues, sino el germen de otro de sus grandes símbolos: el de *Sigfredo-*

(1) Wagner, como Gluck y como Weber, adivinó con suprema intuición el misterioso fondo de verdad que late en todas las leyendas. Desde su primera juventud, dicen sus biógrafos, devoró con fruición los admirables *Cuentos fantásticos*, de Hoffmann, en los que estos otros bebieron toda su inspiración de precursores del drama lírico. La obra entera de Wagner, no es, en efecto, sino una colección de cuentos del gran soñador, agigantados, mejor comprendidos y puestos en prodigiosa música, como veremos al hacer el estudio particular de cada uno. Si igual que conoció el *Miserere* y el *Requiem* de aquél, hubiera alcanzado a leer a nuestro Gustavo Adolfo Bécquer, el resultado habría sido el mismo, porque las maravillosas *Leyendas* del cantor de *Las Golondrinas*, también merecerían un Wagner que las pusiese música, aunque harta música tienen ellas en sí con su deliciosa poesía en prosa.

Este carácter ocultista de las leyendas de Bécquer, que aguarda un Wagner español, para ser musicalmente interpretadas, está tratado más al pormenor en nuestra obra *De gentes del otro mundo*, capítulo IX, consagrado a *El misterio de los jinas*.

© Biblioteca Nacional de España

Brunhilda, que desarrollaremos al ocuparnos de *La Walkyria*, obra, esta última, a la que la mente ya madura del ahora novel compositor, hubo de llevar no sólo la idea aquella, tan altamente dramática, sino también hasta algunos de los temas de su música... Aquella repugnancia, pues, del director Hauser hacia la obra de *Las Hadas*, no era tampoco sino el germen de la que después había de desencadenarse contra el *Anillo del Nibelungo*, y la que aun sienten los fariseos modernos contra su simbólica letra, alaben o no su música.

Por natural contraste de todas las juventudes vigorosas en las que riñen lucha sin cuartel el materialismo brutal del sexo y el idealismo divino del amor más puro, *La prohibición de amar*, reflejo de otra opereta de Wagner, titulada *Las bodas* que su hermana Rosalía le hiciese romper por su excesivo sensualismo, parece ceder un punto a la corriente de la ópera frívola y positivista en el fondo, de italianos y franceses. Bien pronto, sin embargo, deja adivinar los gérmenes del *Tannhauser*, en su letra como en su música, tanto que al adorador de Venus sensual, protagonista de las dos obras, acaba por comprender las sublimes ventajas del verdadero Amor, que es todo renunciación y sacrificio. El carnaval de *Tannhauser* y el de *La prohibición de amar* son una cosa misma, salvadas las naturales diferencias y progresos de Wagner joven a Wagner ya hombre maduro. «Quien compare *La prohibición de amar* con *Las Hadas*—dice el maestro en sus autocríticas—se extrañará del contraste y del cambio tan radical que se ha operado en mí, pero de la conciliación y compenetración recíproca de estos dos estilos, debía resultar mi subsiguiente personalidad artística.» ¡Terrible misterio del sexo, que, si bien es causa de todos los dolores y todas las desgracias que pesan sobre la pobre humanidad terrestre, también es el acicate mayor de la vida, el aliento fecundo que asegura la perpetuidad de la especie en lucha eterna con los Poderes inferiores de este bajo mundo, y hasta la base de la moralidad misma quizá, como lo prueba la innata perversidad de los eunucos! Sin tal contraste, apuntado por el propio Wagner, no habría éste podido llegar al resorte teatral más íntimo, ni al nervio genuinamente humano que a todas sus obras anima, obras hijas del profundo conocimiento del corazón del hombre que adquirió en sus, a veces, tan discutibles aventuras amorosas, de las que *La prohibición de amar* parecía ser un verdadero vaticinio: el de su amor a Matilde Wesendonk, amor, como todos los verdaderos amores, siempre prohibido por los inescrutables decretos del Destino...

Rienzi, de Bulwer-Lytton, y *Rienzi*, de Wagner, son un canto de rebeldía y redención sólo superado por el de Sigfredo. El plebeyo, noble, elo-

© Biblioteca Nacional de España

cuente, cuyo heroico corazón y voluntad de hierro le lleva, al fin, hasta a verse jefe tribunicio de Roma, sueña con restaurar, bajo un régimen de justicia, de orden y de democracia, todo el viejo esplendor del Imperio de Remo y Rómulo. Aunando para ello, en efecto, la caridad cristiana más pura, con la justicia igualitaria más severa, acaba antes con el régimen feudal de los concatenados crímenes de los Colonna y su simbólica *Nemesis* vengativa; de los Orsini y su *Oso;* de los Frangipani y su hipócrita *Caridad;* de los Savelli y su *Culebra.* Humillados éstos, que como buenos aristócratas de la tiranía, lo perdonan todo menos la justicia y la democracia, le pagan con negra perfidia, despertando las iras del Papa, quien excomulga a Rienzi y le hace salir fugitivo para Florencia, Hungría y Praga, donde el emperador Carlos, temeroso del *Vaticano* y de su *Rayo,* y no queriendo malquistarse con la Sede Apostólica no por estar en Avignon menos hipócrita, egoísta y temible, entrega preso a Rienzi, según unos, al Papa, o le obliga venir, según otros, peregrinando solitario desde Praga hasta Avignon. Una vez en aquella población francesa, el hombre que era *el orgullo de la Roma republicana medioeval,* émula un instante de la gloriosísima Roma de los Coriolanos, Gracos y Marios, es confinado en dura prisión, de donde sale gracias a la astucia galante de su propia esposa, la fiel Nina, que recaba del cardenal arzobispo de Toledo, D. Gil de Albornoz, hombre vicioso y político como todos los Papas y Cardenales de entonces, la libertad de su amado. Las escenas que antes se han sucedido representando la peste de Florencia son, en la obra matriz de Bulwer-Lytton, verdadera imagen de las de Shakespeare, y en ellas, Adriano Colonna, el amante de Inés, hermana del tribuno, y el único Colonna justo que quedaba ya en el mundo, triunfa, finalmente, por el amor y por la renunciación sobre todos los horrores de la epidemia, entre aquellas seducciones a lo Calipso, y aquellas escenas macabras con los *becchini,* o «enterradores-espectros» de tantos y tantos muertos que nadie se atrevía ni a mirar (1). El noble tribuno, en fin, sueña con una era nueva de romana

(1) Estos *becchini* de la espantosa epidemia de peste bubónica que asoló a Florencia y al mundo en 1348, tienen no poco de *astral* y de misterioso. Cuando el estrago llegaba, en efecto, a su mayor auge y los padres abandonaban a los hijos, los avaros a sus tesoros, y todas las nociones más elementales de propiedad, de justicia, de caridad y de civismo habían cedido el puesto al pánico hasta el punto de que nadie se atrevía a enterrar ni a tocar a los muertos, he aquí que, sin saber de dónde, aparecieron unas gentes silenciosas enlutadas, encapuchadas, con un antifaz hasta la cintura que sólo tenía tres agujeros en la cara para ojos y boca. Estos *becchini* penetraban como sombras

© Biblioteca Nacional de España

restauración, frente a las maldades de los nobles italianos y sus asalariados *condottieri* bárbaros: lucha, canta, se apasiona, arrastra por su arrebatada oratoria cuanto por su valor sereno y por su abnegación ejemplar, a las masas—esas masas ignorantes que acaban siempre por preferir a Barrabás sobre Jesús—, masas que le pierden, por último, entregándole a sus enemigos, quienes le queman vivo entre los esplendores de su palacio, por mano de su servidor más fiel, el joven Angelo Villani, a quien el Destino, como a Edipo, le había llevado primero a ser el asesino de su propio padre, y le llevaba ahora a ser, contra su antes amado protector, el arma de toda la saña cruel encerrada en la consabida *vendetta*...

Detengámonos un momento más sobre el carácter ocultista de esta moderna tragedia griega de Rienzi.

Sir Bulwer-Lytton, su autor—aunque no conoció las doctrinas orientales, y sí sólo la cábala semicristiana, semijudía, semita por decontado siempre—es uno de los más admirables escritores ocultistas. Sus obras todas merecen ser leídas con detenimiento. *Los últimos días de Pompeya*, *Rienzi*, *Zanoni*, *La casa encantada* y otras varias preciosas novelas, tienen escenas que erizan el cabello del lector más positivista, con el escalofrío de lo superliminal y lo sublime que nos cerca, mundo en lo que nos permitimos la pequeña vanidad—que es cobardía en el fondo—de no creer... hasta el momento mismo del peligro. Pocos hombres, en efecto, han conocido mejor que Bulwer-Lytton los pliegues más ocultos de la humana psiquis, porque la *Rosa-cruz* y el *Temple* occidentales tenían para él pocos secretos, como discípulo que era de Eliphas Levi, el ocultista cristiano-rabino autor del *Dogma y Ritual de la alta Magia*. Aunque notoriamente inferior, y no siempre acertado en sus doctrinas, la ironía del autor de *Zanoni* es casi tan fina como la propia de Montaigne o la de Blavatsky. Es, en suma, Bulwer-Lytton un sereno historiador y un escritor tan épico dramático que con todas sus novelas se pueden hacer otros tantos dramas líricos de acabada índole ocultista, como lo es en el fondo la tragedia de *Rienzi*.

---

en todas partes, sin temor alguno a la epidemia y sin que ninguno de ellos se supiese que fueran víctimas de ella, consagrados a su sola misión de enterrar a los muertos. Los críticos los deputan gentes patibularias por encima de toda aprensión; yo, no sé por qué ligo sus extrañas personalidades con las de ciertos monjes-espectros que se han solido mostrar en las grandes catástrofes y de los que hablaremos en su debido lugar, tales como aquel monje-fantasma que llevó a distintos pueblos de Extremadura la célebre proclama del alcalde de Móstoles contra Napoleón, y del que nos ocupamos en el capítulo IX de nuestra obra *De gentes del otro mundo*.

© Biblioteca Nacional de España

Esta tragedia de *Rienzi* como la de Sigfredo, es la tragedia de la redención, porque está escrito, como dice *Zanoni*, que sólo quien se sacrifica puede salvar, o como enseñó también Ibsen en su célebre drama *Un enemigo del pueblo*: «únicamente es grande el que está solo», cual solo quedase, hasta del Padre Celestial, Cristo en el Monte de las Olivas, en cuya escena se inspiró también Beethoven, para componer su mejor *Oratorio*. No pocos motivos, en efecto, que habremos de ver agigantados luego en la *Tetralogía* aparecen ya aquí en este primer drama genuinamente wagneriano de Rienzi: el motivo literario de la perfidia de Alberico, es equivalente a la de los nobles romanos enemigos del tribuno, el de las seducciones de las hijas del Rhin y de Gutruna la hija del *gibichungo*, en *El ocaso de los dioses*, y el del jardín encantado de *Klingsor* en el *Parsifal*, son seducciones como las de aquellas viciosas damas de Florencia, que en medio de los horrores de la peste, tratan, en vano, de hacer fracasar el idealismo sublime de Adriano Colonna, cuando busca entre los muertos a su Irene; el tema humano de la Justificación en el *Lohengrin* es aquel mismo soliloquio de Rienzi en su cárcel de Avignon, modelo de filosofía; el tema del *Wotan* viajero, es el éxodo de Rienzi de Roma a Hungría y de Alemania a Francia; el tema de Brunhilda y el tema de Nina salvadora como el tema de la traición familiar de Mimo, y el de la traición familiar de Angelo Villani y el sueño redentor, en fin, de Sigfredo, aquel otro ensueño del romano Rienzi, que quiere traer a Roma y hasta al mundo la propia edad de oro del reino de la justicia, sin contar, ¡ay!, con que semejante era pasó ya, para no volver quizá sino después de los siglos sin cuento que abarcan los yugas arios, y el osado redentor que sueñe con anticiparlos, ya tiene aparejado, por este mero hecho, el más afrentoso suplicio, con el dolor, además de ver esterilizado su sacrificio mismo, pues los propios a quienes tratare de salvar serán los primeros en traicionarle, vendiéndole. La eterna manada de los corderos de Panurgo maldice, en verdad, harto pronto del don de la rebeldía, fuego robado del cielo por la mente del divino Prometeo y que no es, en manos de aquellos cuitados, sino el más funesto de los males de Pandora: el don más maldito de cuantos existen...

Por eso el corazón humano—gracias al innato, aunque confuso recuerdo que tiene de su origen celeste cuanto de la seguridad instintiva de retornar a él, que Platón diría—acaba por hallar el hastío en los goces de los sentidos y por comprender al par la esterilidad del sacrificio redentor operado a ciegas por peligroso acto entusiasta que, aunque noble pasión, es pasión al fin. Entrégase de lleno entonces el hombre en brazos de la leyenda, cual el prisionero distrae con la leyenda sus ocios y hasta se olvi-

© Biblioteca Nacional de España

da de su cárcel de hoy evocando dulces recuerdos del ayer o áureas esperanzas para la libertad del mañana. Así tras el veto a todo acto entusiasta, *La prohibición de amar*, y tras el espectáculo de los inútiles sacrificios a lo Rienzi, que escarmientan a cuantos sientan anhelos redentores de liberación social de las masas, tiene que venir, como último refugio, la leyenda consoladora de *El holandés errante* de *El buque fantasma*, leyenda que, al modo de la leyenda universal de *El judío errante*, tampoco ha sido debidamente aquilatada en su alcance extraordinariamente ocultista.

«*El buque fantasma*—dice nuestro amigo Vera en su linda biografía de Wagner—es el poema del océano. En su obertura está condensada toda la obra: es una obertura-argumento como la de *Tannhauser*. La orquesta empieza rugiendo como las olas de un mar tempestuoso, y, en medio del ruido ensordecedor de la música, que describe una tormenta, se oye una voz, triste como un sollozo y lánguida como el quejido de una niña enferma, voz que acaba por triunfar después de una lucha, haciendo que la obertura acabe en una dulce y suave melodía... Cuando se levanta el telón, es de noche y se ve a los marineros que acaban de largar el áncora. El capitán está desesperado, porque la borrasca le ha sorprendido en el momento en que iba a volver a su patria. De pronto, un vendaval interrumpe su canto y aparece un navío del que desciende un hombre. Es un holandés pálido y desencajado, criatura eternamente errante, condenada a navegar sin tregua, mientras no encuentre una mujer que le sea fiel hasta la muerte. Para buscar esa mujer, sólo le está permitido, además, al peregrino, el pisar tierra un día cada siete años. «Que suene la trompeta del ángel y los mundos caigan en el abismo, porque no puedo encontrar el reposo sino en la muerte universal», exclama fatídico. Entonces Daland, el marino noruego se acerca y le saluda. Tiene él una hija llamada *Senta*, y también *Ana*, que acaso pueda amar al holandés. Los dos navíos parten, y termina el primer acto...

«En el acto segundo aparece *Senta* rodeada de unas hilanderas que acompañan su trabajo cantando; pero a *Senta* no le agrada esta canción, y con los ojos fijos en la pared frontera, contempla extática el retrato-aparición de un hombre grave, extraño, enlutado todo. Entonces canta la hija de Daland una balada que produce escalofríos. En ella se refiere la historia de *El holandés errante* y pide al cielo que aparezca aquel hombre, porque ella le será fiel... Ni sus compañeras, ni *Erico*, su prometido, consiguen hacerla desistir de su locura, que la ha llevado hasta el extremo de prometer que amará al holandés para libertarlo de su horrible tortura y castigo. De repente palidece Senta y lanza agudo grito: ante ella está el ho-

© Biblioteca Nacional de España

landés errante, el condenado eterno!... La orquesta calla y el solemne silencio sólo es interrumpido por los latidos del corazón de la linda muchacha. Acepta heroica Senta al esposo fatal que le ofrece su padre, jura serle fiel hasta la muerte, y, en una escena admirable, bendice al holandés, quien, de rodillas, contempla extasiado a su prometida...

«En el tercer acto, Erico continúa amando, sin embargo, a Senta, y ésta siente, de nuevo, despertarse el amor humano hacia él, amor que creía para siempre dormido, pero, en el momento mismo en que va a caer en los brazos de Erico, aparece el holandés...—«¡Al mar, al mar!»—exclama el mísero errante, viendo que no hay para él redención posible y que está condenado a un navegar eterno y sin rumbo. Huye en su barco de velas color de sangre, fatídico y siniestro, para continuar su interminable peregrinación a través de los mares: pero Senta le salva: sin atender a los ruegos de su padre ni de su prometido, sube a lo alto de una roca y se precipita enloquecida en el abismo diciendo:—«¡Te amo y te seré fiel hasta morir!—». Entonces se hunde en el mar el buque del holandés y éste, acompañado de Senta, aparece triunfante entre las nubes. El amor les ha salvado y la orquesta tiene entonces un temblor apasionado, una estática melodía de redención...»

Henos aquí de nuevo en *El holandés errante* con la leyenda nórtica de Heros y Psiquis, como en *Las Hadas*, pero también más filosófica aún en éstas que en la fábula de Apuleyo y más próxima, por tanto, a la *Fuente* primitiva. Del mismo modo que vimos en *Las Hadas* y veremos también en el amor transcendente de Sigfredo y Brunhilda, el holandés errante representa a nuestro divino Espíritu inmortal que sólo puede descender un momento a este bajo mundo en los fugaces instantes del éxtasis, en los que el Alma racional del hombre a quien aquél cobija y alimenta como el sol a la tierra, ciega de místico Amor, queda paralizada al recibirle. De aquí el detalle de que el eterno *peregrino* holandés sólo pueda tocar en tierra un día cada siete años (1), ya que es tan raro el verdadero éxtasis o visión epóptica de la mente transcendida, que el gran Plotino sólo pudo conocerle seis veces en toda su vida. Los libros de Oriente simbolizan este

(1) Esta fugacidad de los supremos momentos ocultistas y aun humanos ordinarios que pueden, sin embargo, a veces, decidir de nuestra desgracia o fortuna futuras, está admirablemente representada en todos los mitos. Tal, por ejemplo, aquel caballo encantado que había que extraer de la mansión misteriosa mientras daban las doce campanadas de la media noche; tal el—«¡Mateo, sígueme!—» de Jesús; tal, en suma, el momento llamado *heroico*, que ha salvado o perdido a tantos hombres y pueblos.

© Biblioteca Nacional de España

inefable consorcio místico del Espíritu y el Alma racional del hombre, equiparando, aquél al sol y ésta a la tierra, porque así como los rayos fecundos que esparcen en su torno el astro rey son perfectamente estériles, sin embargo, de no caer en una tierra fértil, en cuyo seno pueda fecundar los gérmenes de vida que están aguardando sus caricias, y así como los dos lados, también, de un ángulo pueden ser indefinidamente prolongados, sin que por ello demarquen superficie alguna, a menos que una tercera línea los enlace formando el divino triángulo, símbolo de todas las teogonías, del mismo modo el Espíritu, Mónada o Ego Supremo del hombre, uno y coeterno con la Divinidad abstracta de donde emanara, está condenado a la erraticidad inconsciente del no-sér, y al eterno movimiento abstracto que es equivalente a la inercia en suma, a menos de tomar tierra, de ligarse con un Alma pensante y amante, y constituir el *Hilo de Oro* de la pitagórica *Dúada*, símbolo transcendente del sexo, como vimos en anteriores capítulos, pero del sexo sin las ulteriores degradaciones introducidas en el concepto primitivo por los pueblos semitas, y que sólo se refieren, por desgracia, al sexo físico.

El capitán que afronta la borrasca es, por su parte, el símbolo del hombre, del *discípulo* a quien se narra la sabia leyenda para inculcarle sus conceptos transcendentales, por eso es padre y señor de Senta, como el hombre puede serlo de su propia alma, alma que puede salvarse con el *holandés*, el Heros nórtico, o condenarse con Erico, personificación de nuestro *ego* animal, eterno tentador y eterno obstáculo para que nuestra alma—como espejo intermediario, que mirando hacia arriba, puede reflejar el cielo y mirando hacia abajo, el abismo—, pueda ser salvada y hecha consciente, al fin, en ese mundo divino del Espíritu. Hasta su nombre de *Daland, Da-lant, Ad-lant* o *At-lante* (de *Ad* y *land*, «el primer nacido») es simbólico, por sí mismo, como todos cuantos, consciente o inconscientemente ha usado Wagner en los personajes de sus obras, sin duda porque con tales nombres-símbolos hubo de hallarlos en las tradiciones nórticas originarias. El nombre mismo de *Senta* o *Semta*, contracción quizá de *Semita*, resulta de otras versiones de la leyenda, y del cuaderno primitivo de apuntes de Wagner, que llevó originariamente el de *Ana* o *Annas*, es decir, la *materia* primera, el *agua*, el *mar*, la Eterna Ilusión, en fin. Por eso también la *astral* balada de Senta, que produce *escalofrío* al ser oída, es la evocación mística que dirige el *Alma* al *Espíritu*, o sea, en términos ocultistas, la suprema invocación, *mantram* o sacrificio eucarístico del Hotar o sacerdote en la mágica ceremonia del Soma, y el eje, por tanto, sobre el que tenía que girar, lógicamente, todo el aparato sinfónico

© Biblioteca Nacional de España

de la obra en sus dos motivos temáticos de la infinita angustia del Alma subiendo hasta el éxtasis y la excelsa sensación de Paz que del Espíritu desciende en recompensa. Por eso pudo decir Wagner en su «*Comunicación a mis amigos*», que antes de hacer la partitura de *El Buque fantasma*, había puesto inconscientemente en ese trozo capital de *la balada de Senta*, los gérmenes temáticos de la partitura entera, y al ir a hacer la composición se encontró con la sorpresa de que la imagen temática de dicha balada, se extendió como una especie de red por toda la obra, gracias a su intuición de artista.

La tormenta cruel y prolongada que asalta al atlante *Daland*, y que le permite ver al holandés terrible, privándole de restituirse a su patria nativa, como pretendía, es el eterno símil de nuestra vida en este mundo, en lucha siempre con los *elementales*, o *Poderes* inferiores, desde la cuna hasta el sepulcro. De aquí que se le presente a *Daland*, precisamente el holandés, en el dicho instante en que regresa a descansar en su patria, cual en literatura ocultista se dice que en el supremo momento de la muerte astral, o segunda muerte del hombre, y antes de emprender su Mente o Alma una nueva peregrinación sobre la tierra, tiene por un momento la inefable y clara visión de su Espíritu divino.

Las hilanderas que acompañan a Senta en su labor sobre «la tela de la existencia», no son sino las *Parcas* grecolatinas, las *Nornas*, luego, de *El anillo del Nibelungo*, las hadas, en fin, que tejen y destejen esa tela de Penélope llamada vida física, y en la que cada hilo de cada ideal nuestro, tendido desde nuestro sér hasta el mundo objetivo se ha de cruzar y anudar con placer o con dolor—¡siempre la *tau* y la *cruz!*—con esotros hilos transversos que de antemano nos tiene ya tendidos al nacer nuestro *karma* o destino. Aquellas hilanderas eternas, acompañan a la joven alma peregrina cantando siempre para apartar su atención con la magia del sonido de las de otro modo insoportables bajezas y miserias de nuestra vida misma ..; *Quien canta, su pena espanta*, que dice el adagio, como todos, sabio.

La leyenda, en suma, de *El holandés errante* o de *El judío errante* es absolutamente nórtica y protosemita, como cuantas inspiraran a Wagner, porque *semita* equivale decir peregrino, y de aquí esa frase escultórica de la Biblia, clave por sí sola ella del misterio entero de nuestros dolores y esperanzas mientras vivimos aquí abajo: «¡Peregrino serás en tierra extraña!» Porque este ínfimo planeta, que en nada se puede comparar con los otros colosos del sistema, Júpiter, Saturno, Neptuno y Urano, no es en verdad nuestro propio mundo, sino más bien la sima, la cárcel temporal de Platón, el «valle hondo y obscuro», al que, como obreros de la Eternidad y

© Biblioteca Nacional de España

del Cosmos, desciende nuestra alma un día, para retornar luego a nuestra *Casa de Descanso* durante la noche, no sólo la noche larga del período intermediario entre los dos nacimientos, sino hasta la divina y restauradora noche de inconsciencia y de sedantes ensueños que fisiológicamente tenemos que guardar entre el trabajo físico, intelectual y moral cotidiano que nos ennoblece; porque, en verdad, cada día nacemos físicamente, al despertar; y cada día, al dormir, morimos...

* * *

Réstanos ya en este capítulo hablar del *Tannhauser*, otra de las obras capitales de Wagner, que es todo un mundo de enseñanzas ocultas; pero antes daremos el argumento extractado de esta gallardísima obra de redención y de rebeldía, primera de las grandes creaciones del poeta y del músico.

La primera escena del *Tannhauser* representa el interior del palacio encantado de Venus, cuya diosa aparece recostada en augusto lecho de amores, teniendo a Tannhauser en su regazo. Rosada claridad de aurora ilumina el ámbito de la vasta gruta, cuyos límites se pierden en la lontananza entre náyades, sílfides, sirenas y mil otras ninfas que entonan deliciosa canción de amor, a cuyos acentos crece sin límites el ardor de las múltiples parejas amorosas que allí disfrutan de la inagotable protección de la diosa de la hermosura. Un grupo de bacantes, en desordenada danza, atraviesan la báquica mansión, coreadas por los ecos de las sirenas; y en el paroxismo de la embriaguez, las parejas amorosas se van a tender lánguidamente sobre el ribazo. Las bacantes desaparecen por el fondo, desde donde comienzan a extenderse gradualmente densos vapores, que acaban por ocultarlo todo menos la parte del proscenio, en el cual, Tannhauser y Venus continúan amartelados su interminable diálogo de amor.

Tannhauser levanta la cabeza estremeciéndose, como si despertara de un sueño. Venus le prodiga una vez más sus caricias, y aquél se lleva la mano a la vista como tratando de retener la imagen ensoñada.

—Estaba soñando con el alegre tañido de las campanas—dice Tannhauser—. ¿Cuánto tiempo hace que no las oigo?... No puedo medir el tiempo que he permanecido a tu lado, ¡oh, diosa!, días, meses, ya no los hay para mí, pues ni veo el sol, ni las bellas constelaciones del cielo, ni el florido césped, cuyo fresco verdor anuncia la llegada del verano; ni oigo ya el trino de los ruiseñores, mensajeros de la primavera. ¿Es acaso que no he de volver a ver ni oir jamás estas cosas?... ¡Ávido de placer, ¡oh, Venus!, me

© Biblioteca Nacional de España

otorgaste, a mí, a un mortal, deleites que negaras a los propios dioses! Pero, ¡ay!, si un dios puede amar siempre, yo me veo sometido al cambio. Tras los goces, anhelo las penas, y he de huir forzosamente de tu imperio. ¡Déjame, pues, ¡oh, diosa!, partir.

Venus, aterrorizada, trata en vano de detenerle, redoblando el hechizo de sus encantos; pero, imponente, en un arrebato de cólera, le dice al fin:

—¡Parte, vete, traidor, no te detengo! Y, puesto que eres libre, séate otorgado por el Destino el logro de la triste insensatez que pretendes. Vuelve al lado de los hombres de frío corazón; vuelve junto a sus vacías, negras y lúgubres creencias, que obligaron a los dioses de la alegría a huir hasta el tibio y profundo seno de la tierra. ¡Parte, iluso, en busca de una salvación que no podrás encontrar jamás! ¡Atrás, mendigo; mi imperio, que sólo se abre a los héroes, cerrado está para siempre a los esclavos!

Óyese un estrépito horrísono, y Venus desaparece.

Tannhauser se encuentra transportado entonces a un ameno valle, bajo el azul del cielo. A la derecha, a lo lejos, se muestra la ciudad de Wartburgo, la propia ciudad que fuera refugio de Lutero perseguido, y más allá, Herselberg. En el proscenio se muestra la imagen de la Virgen María. Óyense las esquilas de un rebaño y el caramillo del pastor, celebrando a Mayo florido. Por el lado de la ciudad también se oye el canto de los peregrinos que vienen de romería, camino de Roma. De un bosque vecino van saliendo el landgrave Herman y los caballeros cantores en traje de caza, quienes se sorprenden al tropezar con Tannhauser, al que reconocen tras su larga ausencia. Tannhauser, estremecido al oirles pronunciar el nombre de su amada Isabel, se va con ellos hasta la sala de los cantores de Wartburgo, desde la que se abarca un panorama espléndido. Isabel entra en la sala agitada y gozosa y entre ambos se desarrolla una sublime escena de amor. El landgrave ordena, después que han entrado todos los maestros cantores, que comience la fiesta en honor del ausente que vuelve, e intrigado como ellos acerca de la causa de la ausencia de Tannhauser, les somete el problema de que la averigüen por el mágico arte del canto, prometiendo, como premio al que lo logre, la mano de Isabel.

Se levanta Wolfram de Eschenbach y entona un canto, al estilo caballeresco, a la verdadera naturaleza del amor como nacido de la virtud y el amor divino (1). Los oyentes aplauden entusiasmados a éste y a los demás cantares que se suceden, todos con igual espíritu.

---

(1) Aparece ya aquí uno de los personajes principales de los futuros *Maestros cantores de Nuremberg*.

© Biblioteca Nacional de España

Tannhauser se levanta rápidamente y, como despertando de un ensueño, canta la voluptuosidad pagana sin temores, diciendo que del amor sólo conoce el goce, como fiel amante que ha sido en el regazo de Venus; y en medio del escándalo de todos los concurrentes, fuera de sí, sublime en su canto a la diosa del Amor, les dice:

—¡Pobres mortales, que nunca conocisteis al Amor, partid, corred a la montaña de Venus!

Damas, caballeros, cantores, todo el mundo, en fin, se escandalizan hasta lo indecible y caen furiosos sobre el imprudente, colmándole de insultos y maldiciones, llegando hasta a querer matarle. Sólo Isabel, víctima de su amor, no se escandaliza; antes bien, obliga a todos a detenerse; pero, extenuada por el miedo y el esfuerzo, cae desvanecida. Ante el heroísmo de su sacrificio, Tannhauser comprende, en un instante de lucidez, la enormidad de su pecado, para el que no hay perdón en el mundo, como no sea por el Romano Pontífice. Lleno de contrición sincera, se alista, pues, el pecador en el número de los peregrinos que van a partir para la Ciudad Eterna. El resultado de su peregrinación está compendiado en este párrafo con que al regreso de ella dice el héroe a Isabel y Wolfram que le aguardan en el camino:

«—Lleno de fervor, busqué el camino de Roma. Un ángel, ¡ay!, había desarraigado de este corazón insensato el ciego orgullo del crimen. Quería expiar este orgullo en la humildad, quería implorar la salvación rehusada para dulcificar a ese ángel la amargura de las lágrimas que vertiera por mí. El camino que tomaba a mi lado el más contrito de los peregrinos parecíame demasiado suave; cuando éste hollaba el blando césped, buscaba yo las piedras y las espinas para sentar en ellas mi desnuda planta; cuando él refrescaba sus labios en la fuente, bebía yo en los ardientes rayos del sol; cuando él dirigía piadoso sus plegarias al cielo, vertía yo mi sangre en holocausto, y mientras él se albergaba en la hospedería protectora, tendía yo mis miembros sobre la nieve y el hielo. Cerrando los ojos ante el espectáculo de sus maravillas, recorrí como un ciego las encantadoras llanuras de Italia, todo, todo para dulcificar el llanto de mi ángel bueno: llegué a Roma; prosterném en el dintel del Santuario; amaneció; doblaron las campanas, resonando cánticos celestes en espera del perdón ofrecido: vi a aquel que representa a Dios en la tierra y a todos los fieles hincar ante él la rodilla en el polvo; vile otorgar el perdón a millones de pecadores, indicándoles luego que se levantasen absueltos y gozosos. Después me acerqué, hundida mi frente en el polvo; acuséme, golpeándome el pecho, de las criminales voluptuosidades que sedujeron mis sen-

© Biblioteca Nacional de España

tidos, del deseo que ninguna mortificación había apaciguado aún; le imploré, le rogué que me libertase de estos lazos abrasadores, y él me dijo: «Si compartiste el criminal deleite, si inflamaste tu corazón en el fuego del infierno, si estuviste en el palacio de Venus, condenado estás sin remisión. Así como este báculo que en tus manos ves ya no volverá a adornarse de fresco verdor, así tú, en la infernal hoguera, no volverás jamás a ver florecer para ti la salvación.» A estas palabras, caí sin sentido, anonadado, exánime, y al volver en mí, la noche cubría la desierta plaza. A mis oídos llegaban de lejos gozosos cantos en acción de gracias: aquellos cantos me llenaron de horror. Huyendo de ese himno de la falaz promesa, que penetraba en mi alma con el frío de la muerte, alejéme delirante, espantado, y me vi impelido otra vez hacia el lugar donde tantas voluptuosidades había gozado. ¡A ti vuelvo, pues, oh tierna Venus, seducido otra vez por el hechizo de tus noches encantadoras! ¡A tu corte voy para que tu inmortal belleza me sonría por toda una eternidad...!»

Al conjuro de Tannhauser una ligera nube va cubriendo por grados la escena. En ella despuntan rosados resplandores, y en sus ámbitos comienzan a insinuarse de nuevo los tentadores contornos de hadas y ninfas. Wolfram, estremecido, trata de conjurar todo aquello; pero la propia diosa Venus, se muestra, al fin, para arrastrar nuevamente al cuitado a su regazo. Ya va a llevársele, cuando Tannhauser queda súbitamente inmóvil. Ha oído a lo lejos cantos funerales entonando un himno de paz en memoria de la mártir Isabel, que ha muerto por él de amor. Venus se ve así detenida, y se aleja con todo su séquito de placeres. Con ella se va también todo su mundo de extraños goces, dejando lugar únicamente al desesperado dolor de Tannhauser, al encontrarse de repente ante el cadáver de su amada, a quien él, impío, inmoló. No pudiendo resistir aquel dolor, lleno de amargo remordimiento, cae desplomado sobre el cadáver de Isabel, y muere; pero, ¡oh, prodigio de la Redención por el Amor!, al mismo tiempo todos los secos cayados de los peregrinos aparecen súbitamente floridos, proclamando así el milagro de los milagros; es, a saber, que los crímenes del Amor sólo por el Amor pueden y deben ser redimidos, a la manera del Fénix inmortal llamado a renacer eternamente de sus yertas cenizas... Juntos los dos amantes, penetran en la Región Inmortal de la felicidad sin nubes y sin dolores, o sea en el Devachán, en el Cielo.

El alma entera de la obra de *Tannhauser* se encierra en las propias palabras con que el héroe escandaliza a la farisaica asamblea de los *Maestros cantores*, congregados para una fiesta *sin espíritu:* «—¡Oh, vosotros, pobres mortales, los que nunca conocisteis el Amor!»—les dice, porque, en

© Biblioteca Nacional de España

efecto, sólo quien como él ha gozado un tiempo de las delicias transcendentales del palacio de Venus, la diosa del Amor, es quien puede comprender lo inmenso de nuestra caída en el mundo que habitamos, cárcel de ilusión sobre la que Platón, de acuerdo con la universal enseñanza, ha escrito. ¡Pobres mortales, por cuanto no han gustado todavía, o, mejor dicho, han olvidado al nacer bebiendo un trago del agua del Leteo, la delicia del *Elixir* de Vida; del licor Amrita, Soma o Néctar que da a los hombres iniciados la inmortalidad de los dioses, o sea la inefable Voluptuosidad pagana!

Porque conviene recordar aquí, como ya demostramos al ocuparnos de ese canto a la divina *Volutas, volutatis*, que entraña la oda de Schiller instrumentada por Beethoven en su *Novena sinfonía*, que aquella Voluptuosidad extática y sublime, no es ni tiene nada que ver con el degradado e ignorante espíritu que le asignan hoy las lenguas neolatinas, ni Venus la diosa es símbolo tampoco de la grosera unión sexual por la que el hombre de carne viene al mundo, sino la *Venus Afrodita*, la *Venus-Maya*, la del Sublime Amor, a quienes degradaron después los pueblos de Asia Menor y los grecorromanos, transformándola en pecadora Venus Citerea, Venus Milytta y hasta Venus Fricatrix, que ya no es Venus humana sino animal más bien, y la degradaron con igual impiedad a como en nuestro hipócrita religionismo, al uso de mojigatos, se han degradado en nuestros días los sublimes símbolos del Evangelio... En suma, que el héroe de Wagner, al morar un tiempo en los palacios de Venus, no ha hecho sino habitar espiritualmente lo que el hindú llamaría Devachán, el egipcio Amenti y el cristiano Cielo, o sea la divina región donde el hombre mora durante todo el período que media entre dos sucesivos nacimientos, al tenor de todas las religiones de Oriente, incluso el cristianismo, si se ahonda en su exégesis histórica y en algunos típicos pasajes de la Biblia.

Tan cierto es esto, que el *Tannhauser* se diría calcado en ciertas leyendas del Chaco argentino relativas a la eterna inquietud del alma humana, que cuando yace aprisionada en este mundo suspira por el mundo superior, donde, más o menos inconscientemente, recuerda que ha vivido, y, por el contrario, así que lleva cierto tiempo en aquel sublime mundo, comienza a sentir las nostalgias de este nuestro mundo, al modo como el héroe Tannhauser siente también la nostalgia de las campanas y de los prados floridos de este último mundo; es decir, se ve forzado por la cíclica ley natural a descender a él para emprender una nueva labor y recibir después un nuevo premio para su esfuerzo, porque no cabe duda alguna de que todo el orden natural, basado en la ley armónica de los contrarios integrados,

© Biblioteca Nacional de España

exige esas alternativas de ascenso y descenso que se llaman verano e invierno, actividad y descanso, calórico o energía radiante y energía o calórico latente, vigilia y sueño, vida y muerte, etc., etc. Por eso Tannhauser deja al fin la encantada región venusta y torna entre los muertos vivos, presentándose una vez más a ese certamen de esfuerzo que se llama *existencia*, en alas del amor hacia Isis, Iseo, Isabel o *Isis la Hermosa*, que si para la mala Magia puede representar el muerto sentido de la unión sexual, para la Magia buena no representa sino la divina *Enoia*, la Dama ideal, la contraparte celeste de los anhelos caballerescos de su pensamiento (1).

Por lo mismo que se trata de la Morada de los Inmortales y aun de los *jinas*, es decir, del Cielo, Venus le dice a Tannhauser que su imperio, cerrado *herméticamente* para los esclavos, sólo se abre para los héroes, doctrina que luego veremos desarrollarse en el mito de las Walkyrias, huríes encargadas de despertar y mantener el valor guerrero en el corazón de los héroes, ese valor guerrero en pro del Ideal, al que están consagrados también todos los cantos del Bhagavad-Gita, cantos por los que Krishna, oficiando de *Venus-Sukra*, o de Walkyria, enardece a su discípulo Arjuna para la lucha, no para una mera lucha material, sino más bien para esa lucha integral o *en todos los campos* que el hombre que aspira hacia lo Ideal se ve forzado a mantener desde la cuna hasta el sepulcro.

Sólo así, como dice el texto wagneriano, es como podemos ponernos muy por encima del mundo vulgar de las vacías creencias exotéricas, que si son buenas para las infantiles mentes de los *esclavos*, de los pequeños de espíritu, resultan ya inservibles para aquellos que, a guisa de Eva, de Psiquis, de Fausto, de todos los héroes, en fin, de la humana curiosidad y del ideal anhelo, buscan, como buscaba Wotan en su mente, un nuevo orden desconocido...

Además, por algo muy intencionado del siempre intencionado Wagner, el concurso donde aparece ya por primera vez en la obra wagneriana el caballeresco Maestro-Cantor Wolfram de Eschenbach, se verifica nada menos que en Wartburgo, el castillo inmortalizado por aquel gran rebelde que en vida se llamó Martín Lutero, y bajo la presidencia de un personaje

---

(1) Más adelante veremos desarrollarse esta idea del Mito Caballeresco, en el que el campeón no busca otra cosa que *la yoga*, la *unión mística suprema*, que le es revelada en el éxtasis. Para la correcta comprensión de estos conceptos, convendría que el lector meditase acerca de las ideas de Blavatsky sobre el particular, expuestas en el capítulo I, parte 4.ª, de *El tesoro de los lagos de Somiedo*.

© Biblioteca Nacional de España

simbólico: Her-man, «el Señor-Hombre» que podríamos decir, atendida a la característica de tan farisaico conclave, emblema de la Humanidad entera, que se escandaliza y rasga sus vestiduras siempre que los místicos, al estilo de Tannhauser, les hablan de nuestra verdadera y perdida patria, que es el Cielo. Al oir la asamblea al joven Tannhauser, cuyo solo delito, como el de la Magdalena, no era sino el de haber amado mucho, le tiene por blasfemo e impío en grado tan superlativo, que juzga ser sólo perdonable tamaño pecado por el mismo Romano Pontífice, que tampoco le perdona.

Pero escrito está que el verdadero místico, cuyo reino, como el de Jesús, nunca fué de este bajo mundo, jamás halla donde reclinar su cabeza exornada de espinas, así que ni en el propio Pontífice halla eco el incomprensible lenguaje transcendente de su amante corazón, es más, en vez de un piadoso consuelo y una absolución no menos piadosa allí donde pecado no había, halla el errante peregrino venustio el más cruel de los sarcasmos, simbolizado en aquellas frases de «antes florecería el seco báculo en que tu cuerpo fatigado se apoya, que fuese perdonable tu crimen». El místico no se rinde, sin embargo, y con esa gallardía rebelde, titánica, de todos los elegidos, se alza airado contra la sentencia cruel, y de nuevo invoca a Venus y su Palacio de divinos encantos, es decir, anhela volver a su celeste patria primera, cosa que no consigue, como no la conseguiremos tampoco ninguno de los hombres, sin que la contraparte más excelsa de nuestro sér, la *Enoia* o Isabel mítica, no baje de los cielos para recibirnos al modo de como Eros, tras el Banquete de los dioses, modelo del simbólico *Banquete* de Platón, recibe a su mística amada Psiquis, porque «los crímenes del amor sólo el amor los redime.»

Tannhauser e Isabel; Tristán e Iseo; Erico y Senta; Sigfredo y Brunhilda; Lohengrin y Elsa; Parsifal y Kundry, son, pues, los variados símbolos de la idea profundamente ocultista que preside a toda la creación literaria de Wagner, idea eternamente única en medio de aquella su variadísima policromía, idea que no es otra sino la misma que entrañan todos los mitos amorosos, de Magia Negra, si se toman, como suelen tomarse, en el muerto sentido sexual; de Magia Blanca, por el contrario, cuando se les asigna su verdadero sentido transcendente, por encima de este mundo y de sus miserias continuas.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO VIII

LOHENGRIN

El *Swan-ritter*, o Caballero del Cisne.—Elsa y el eterno tema humano de la Justificación.—Lucha del Bien con el Mal, en el mundo.—Argumento de la obra.—El canto del Montsalvat.—El inviolable Secreto de los secretos.—Job, y los demás justos que en el mundo han sido.—La eterna *solución imprevista*. —Los Dhyanis indostánicos y los Lohengrin y Helias de Occidente.—Los salvadores.—Bonilla San Martín y el libro de *La Gran Conquista de Ultramar* (el *ultra-mare-vitae*.).—La leyenda de Isomberta y sus siete hijos.—El torneo de la vida.—El eterno Cisne y las teogonías.—Etimologías concordadas con los nombres de Lohengrin.—Conexiones con el mito de Parsifal y con otros muchos.—El poema de Wolfram de Eschenbach.—Tradiciones americanas y escandinavas.—La leyenda de Psiquis.—Lohengrin y el panteón indostánico y chino.—El mundo de los Arats.—El mito de Lohengrin y la primitiva Religión-Sabiduría.—Supervivencias occidentales de las tradiciones relativas a los salvadores y a los *jinas*.

Wagner coloca la acción de su célebre drama lírico *Lohengrin*, en la ciudad comercial de Amberes, a mediados del siglo X, el siglo del gran renacimiento filosófico y político que siguió a los terrores apocalípticos del *milenio*, que fueron la pesadilla de la Europa bárbara, sucesora de las glorias de Roma y de Grecia. Siguiendo la senda poética de canto del *Swan-ritter* o *Caballero del Cisne*, del bardo Conrado de Wurzburgo, y del poema anónimo del siglo XIII, que los hermanos Grimm, en 1816 y antes Goerres, en 1813, habían ya publicado, supone Wagner que Federico Telramondo, conde brabanzón, tiene bajo su tutela a los dos hijos del príncipe del Brabante, Godofredo y Elsa. Deseoso el conde de usurpar aquellos Estados, acusa pérfidamente a Elsa de haber envenenado a su hermano. El rey Enrique remite el pleito al juicio de Dios. Entonces, como surgiendo al mágico conjuro del dolor de una inocente niña calumniada (tema eterno de la justificación), un caballero misterioso, Lohengrin, viene por el Escalda en una barquilla conducida por un cisne y acepta el combate

© Biblioteca Nacional de España

por Elsa contra Federico. Elsa le promete, si vence, ser su esposa, pero Lohengrin formula antes la condición absoluta de que no le interrogará acerca de su patria ni de su nombre.

Llegado el momento del duelo, el *Caballero del Cisne* vence al conde Federico; mas Ortruda, mujer de éste, con la eterna perspicacia femenina, adivina que de semejante secreto depende el mágico poder del caballero, y, para poder sorprender este secreto, afrenta públicamente a Elsa por la ignorancia en que vive respecto de la verdadera condición social de su amado. Herida así Elsa en lo más doloroso de su vanidad y su curiosidad de mujer enamorada, pide a Lohengrin, la misma noche de bodas, que le declare su nombre, patria y sér, porque teme que algún hechizo letal pueda arrebatarle a su amante. En aquel momento penetran en la cámara nupcial Federico y los suyos, para dar muerte a Lohengrin, pero éste mata a su enemigo y dice a Elsa que delante del rey la revelará cuanto ella desea saber. En efecto, comparece al día siguiente Lohengrin ante el monarca, los nobles y los vasallos, reunidos solemnemente en Asamblea, y confiesa su condición celeste: declara venir del Montsalvat sagrado y ser hijo de Parsifal, rey del Graal, después de lo cual anuncia su partida abandonando a Elsa por haber faltado a su juramento en alas de una insana curiosidad. Antes de partir hace oración, y el cisne de su barquilla, desencantado de su secular condición de ave conductora del caballero salvador, se trueca en el joven Godofredo, el hermano de Elsa, ocupando su lugar la paloma simbólica del Graal, que arrastra veloz la barquilla en que Lohengrin vuelve a su patria nativa.

«—Hay en lontananza, canta Lohengrin en el final de esta sublime escena, un mundo inaccesible, un lugar sagrado llamado Montsalvat. Allí se eleva un templo indestructible, cuyo brillo no tiene igual en la Tierra. En sus muros, como el Santo de los Santos, consérvase con misterio un vaso augusto que los ángeles (Dhyanis) entregaron a la piadosa guarda de los hombres más puros. Una paloma *(hamsa)*, cruzando el espacio, acude cada año a renovar su esplendor. ¡Es el santo Graal! Él infunde en sus caballeros inextinguible ardor. Quien tiene la gloria de servirle queda investido de un poder sobrehumano (Magia) y, seguro de la victoria, tiene en su potente mano la suerte de los malvados. Aun cuando haya de trasladarse a lejanas comarcas para proteger el derecho menospreciado y la virtud escarnecida, *su poder subsiste y su fuerza es sagrada, mientras su título y condición sea ignorado de todo el mundo* (secreto ocultista). *Mas tan sublime y maravilloso Misterio no debe ofrecerse a la mirada de los mortales: ninguno de los nuestros elude la severa ley y, al descubrirse su in-*

© Biblioteca Nacional de España

cógnito, ha de partir. Pues bien, descorrido el velo que me ocultaba a vuestros ojos, he de seguir la ley del Santo Graal: Parsifal es mi padre; suya es la corona; ¡yo soy *Lohengrin!*

El argumento de la presente obra de Wagner es, como todas las suyas, un completo curso de ocultismo y filosofía. Su alma entera cifra en el terrible problema del destino humano, destino que, mientras permanecemos sobre la tierra, es de épica lucha con los elementos inferiores del hombre y del mundo, con la maldad, el dolor y la injusticia, que tal es y no otro, el verdadero contenido esencial oculto bajo el ropaje poético y simbólico de todas las epopeyas. Godofredo y Elsa, *Elsamy, Elisa, Elisa-beth, Isabel* e *Isomberta* (1) son la primera pareja humana, que hereda, no el imperio del Brabante, sino todo el derecho de señorío sobre el Planeta, donde tienen que luchar para consolidar su hegemonía celeste con todos los poderes elementales y del mal, simbolizados poderes que nos tienden asechanzas continuas para labrar nuestra caída en la egoísta maldad de Telramondo.

Godofredo ha sucumbido, y la desvalida Elsa está a punto de sucumbir también, cuando su pleito, falto ya de todo auxilio humano, es sometido al juicio de Dios. Tal es el vigoroso *tema de la justificación*, alma de toda oración o plegaria, y también, en cierto modo, de toda blasfemia, tema que le veremos alzarse gigante en la prodigiosa *Walkyria*, y que se contiene por entero en aquella titánica frase de Víctor Hugo, que dice: «—¿Qué culpa tiene el hombre de que Dios no haya igualado sus fuerzas con las del tentador?»; o aquella otra de Job, cuando, privado ya de todo humano auxilio, le dice cara a cara al propio Jehovah que le reconvenía por su entereza rebelde: «—¡Señor, Señor, vos sois grande, pero yo *soy justo!*—»; ideas, en fin, que inspiraron al sociólogo Bakounine la frase de entrada de su famosa obra: «La característica del hombre es la rebeldía»; pero entiéndase bien, la rebeldía heroica contra un destino cruel que nos mantiene aherrojados en aquella ergástula a la que alude Platón en su *República*, no la rebeldía del crimen, que tantos puntos de secreto contacto guarda con la negra mano de la reacción homicida que la arma e impulsa.

La aparición de Lohengrin como paladín de la justa *causa humana* de Elsa, simboliza el descenso de las invisibles (y a veces bien visibles) protecciones, que llegan siempre al hombre en los paroxismos de sus angustias, cuando de sus labios ha salido ya el—«*¡Eli, Eli* (o *Helias, Helias*),

(1) *Elisa*, primer hijo (o hija) de Javán y nieto de Jafet (Gen., c, X), tronco de los habitantes de las islas Elisae o *Islas Afortunadas* (Canarias).

© Biblioteca Nacional de España

lacma sabatani!» —*«¡Lohengrin, Lohengrin, por qué me has abandonado!»*—que sale de los labios de todos los humanos cristos, crucificados por el egoísmo y la injusticia ajena, siendo ciertamente muy de notar asimismo el cómo Jesús en el Olivete, y luego en la Cruz, igual que la desamparada Elsa en el *Lohengrin*, invoca al *Padre*, al *Gurú*, al *Caballero Helias* o *Elie*, cuando *«el hijo del hombre no tiene ya ni donde reclinar su cabeza»*, y cuando el angustioso drama de la lucha del hombre con su destino terrestre le tiene a punto de sucumbir.

Semejante momento se nos presenta con más o menos intensidad, pero siempre con gran frecuencia en la vida. Es la *solución imprevista* en los problemas insolubles, grandes o pequeños, de la existencia; la continua obra mágica de los Poderes superiores (vulgo Providencia) actuando sobre el mundo, aunque el mundo escéptico y materialista de nuestros tiempos se obstine en cerrar cobardemente sus ojos espirituales a tamaña luz; *solución imprevista* que lo mismo hace triunfar al matemático Poincaré, por ejemplo, dándole la clave de las *funciones fuchsianas* cuando ya desesperaba de encontrarla, que hace triunfar a Colón en el día aquel en que, falto ya al parecer de todo auxilio humano, llama, pobre y hambriento, a las puertas del Monasterio de la Rábida; *solución imprevista*, en fin, que salva secretamente tantos honores y tantas existencias comprometidas por los impíos vivires de nuestra época positivista, vivires en los que, sólo merced a semejantes milagros efectivos, logran mal comer y peor vestir nuestras Elsas a nuestros Godofredos desvalidos, ora del campo, ora en el seno de las grandes urbes... ¡Y cuántas más de estas *soluciones imprevistas*, *causalidades* tenidas como *casualidades* por nuestra ignorancia vanidosa, protecciones salvadoras al borde del suicidio o de la afrenta, no recibiríamos si fuésemos hombres de mayor fe, no la pueril fe religioso-positiva que se nos quiere imponer a la fuerza por los comerciantes a título eclesiástico, y que salvar pueden, sin embargo, a los pequeños de espíritu, sino *la fe integral en la divina condición del hombre; en su misión augusta sobre un astro como la Tierra, a la que hemos de dominar al fin enseñoreándonos de ella como dioses que todo lo conquistan por la virtud y por la ciencia; fe consciente, hija del estudio filosófico, fe en las altas protecciones de cuantos desde allá arriba nos apoyan, bajo la forma, ora de próvidas leyes naturales, ora de seres superiores dirigiendo nuestra evolución, como nosotros dirigimos la de los seres que nos son a su vez inferiores; ora, en fin, como manes, lares penates o pitris, sombras tutelares de nuestros muertos queridos, sombras que si es harto dudoso que puedan ser evocadas por ningún artificio medianímico, es harto lógi-*

© Biblioteca Nacional de España

co que lo deban y puedan ser en el seno de nuestro corazón por los efluvios de un santo cariño vencedor de la muerte misma! Semejantes protecciones o soluciones imprevistas se presentarían siempre a guisa de la tutela de los padres sobre los hijos, si no fuese porque es bien que el hombre, a medida que avanza en la evolución, vaya acostumbrándose a la independencia y a la responsabilidad como únicos medios de robustecimiento, ya que no puede haber recompensa ni triunfo sin esfuerzo y sin lucha. *Lohengrin*, como sus equivalentes míticos en todas las epopeyas y leyendas, es el divino titán humano, que, caído del cielo como tántos otros rebeldes por el gran delito de querer amparar con su esfuerzo a la Humanidad desvalida, retorna, tras su esfuerzo, a la patria nativa, al Graal, a la cuna de su infancia (1).

En cuanto al *Caballero del Cisne*, *el Helias* o *Elias* protosemita de la obra de Wagner, no se ocultará a la perspicacia de nuestros lectores que era de ese linaje de semidioses llamados *Dyanis-Choans* o *Swan-ritters*, vencedores de la muerte misma, que aparecen en las más apartadas teogonías y que en la propia Biblia mosaica son transportados a las regiones celestes en carros de fuego, o bajo la visión de un carro de fuego, como Elías, Enoch, Jano, el dios jino y el profeta Ezequiel, preparados así, lejos de los mortales, pero dispuestos a retornar a la Tierra cuando su alta misión así lo exija. Pero aún cuando desciendan más de una vez para auxilio del mundo, es tan impuro, letal y comprometedor todavía el contacto semi-ani-

(1) La prohibición de la *ley del Graal*, relativa a que ninguno de sus héroes revele a los profanos *su patria ni su nombre*, concuerda con el famoso *sigilo sacerdotal*, con la *palabra secreta* masónica y también con la prohibición terminante que existía en el Brahmanismo, relativa a los secretos de la *Guhya-Vidya* o magia de los poderes del *sonido* (*Aether*) y de la *harmonía* (*mantram*). «Nunca sea permitido, dice el *Alfabeto* egipcio *de Toth-Hermes*, recitar en alta voz ciertos hechos históricos terribles para no evocar de la *luz astral* con la palabra, los poderes relacionados con ellos...» «*En mentando al ruin de Roma*», etcétera, que dice el proverbio castellano, pues en Ocultismo es axiomático que el *verdadero nombre mágico* de las cosas las evoca y las torna redivivas. De todo esto, que se encuentra en mil ejemplos del *folk-lore* universal, acaso provenga, por lo que los doctos llaman supervivencia ancestral, el que todavía sea tenido casi por una deshonestidad en la dama francesa el dar *son petit nomme* o nombre de pila, igual que aún vemos entre los abipones, tasmanios, pieles rojas, negros africanos y, en general, todas las tribus primitivas. Los poderes del mal, creen pueden ser en cierto modo atraídos en su daño por dicho nombre, como los poderes del bien también pueden ser atraídos mediante la *Yajna*, «la palabra perdida», recibiendo impulso por el poder de la Voluntad, bien instruída en la ciencia «tres veces sagrada» o *Traividya*.

© Biblioteca Nacional de España

mal de los hombres sub-lunares, los hombres del *Hades*, los muertos-vivos de aquí abajo de que hablan los libros sagrados de todos los países, que aquellos Instructores o *Salvadores* no se nos pueden revelar como tales, según la ley del Graal, sin que hayan de partir inmediatamente, ora porque su excesiva y *visible* protección nos privaría del mérito del propio esfuerzo personal y libre, ora porque la misma Humanidad, dormida todavía en el regazo de Maya, es decir en la ilusión infantil de sus propios errores, los rechazaría como ha rechado siempre a la verdad desnuda, inmolándolos, si puede, cual siempre ha tratado de hacer con todos los redentores, grandes o pequeños, en el transcurso de la Historia. Por eso las terribles verdades de la Iniciación (la *Merkaba* semita) se han dado en todo tiempo con excepcional secreto y parsimonia, envueltas, aún en nuestros propios días de cultura y libertad, bajo el fabuloso ropaje de los mitos, pérula protectora de sus verdades transcendentes e inefables que deberían ser enseñadas científicamente en los Templos, cual antaño acaeciese desde las épocas más remotas hasta los tiempos luctuosos de Alejandro y de César. El mismo Cristianismo, dejando a un lado la enseñanza de Jesús, ha copiado así al Paganismo sus más sublimes enseñanzas, como en la fábula de Fenelón la Mentira hurtase a la Verdad las suyas (1).

La parte del Lohengrin de Wagner, que hace referencia al Santo Graal, conviene reservarla para cuando del Parsifal nos ocupemos. Asimismo hay otra porción muy profunda y cosmogónica de la leyenda primitiva del *Caballero del Cisne* que el coloso de Bayreuth no incluyó en su partitura, como tampoco lo está en los poemas que sirvieran de base para ésta; pero sí en ciertos libros y mitos españoles que conviene mencionar, y sobre la que hemos hecho extensos comentarios en algunas de nuestras obras teosóficas (2).

---

(1) Pueden verse éstos en el capítulo de los Mitos y en el de Astrología y Astronomía de nuestras «Conferencias teosóficas en América del Sur».

(2) Por eso dice con su habitual sabiduría Elena Petrowna Blavatsky en su obra gigante titulada *Isis sin Velo*, que las pruebas que en ella presenta acerca de la sabiduría de las antiguas enseñanzas, se hallan esparcidas en todas las *Escrituras* de las antiguas civilizaciones. *Los Puranas*, *El Zend-Avesta*, los clásicos antiguos y hasta la misma Biblia, cuando se lee entre líneas, despojándola de su sentido sensualista literal, están saturados de ella; pero pocos son los que se toman la molestia de recopilar hechos que son deputados por fabulosos y confrontarlos unos con otros a la luz de la Mitología comparada. La causa de ello es que todos los grandes sucesos del mundo fueron registrados simbólicamente y que la mente de los hombres más expertos en la ciencia yace

© Biblioteca Nacional de España

Dicha primera parte de la leyenda del *Caballero del Cisne*, o *Lohengrin* español, está contenida en los capítulos XLVII a CLXXXVIII del libro I de la *Gran Conquista de Ultramar* (tomo XLIV de la *Biblioteca de Autores Españoles*, publicada por D. Pascual de Gayangos), de la que seguidamente nos ocuparemos, siguiendo al Sr. Bonilla.

El relato que de aquélla se hace dice así:

«La infanta Isomberta *(—¿Isis-Bertha? —¿Isis-Bithos?)*, hija del Rey Popleo y de la Reina Gisanca, no queriendo acceder al deseo de sus padres que la apremiaban para que contrajese matrimonio, huye de ellos, y entrando en una barca que halla desamparada, navega varios días hasta arribar a un desierto, donde desembarca y donde está a punto de ser devorada por unos perros de caza, de los que la liberta el Conde Eustaquio, cuya es aquella tierra. El Conde se enamora de la Infanta y se casa con ella contra la voluntad de su madre, la cual, aprovechando la ausencia de su hijo, llamado por el Rey Licomberte el Bravo para que le ayude en cierta guerra, hácele creer, cuando la Infanta da a luz, que ha parido siete podencos de una vez, siendo así que eran siete hermosos niños, a quienes, conforme cada uno nacía, venía un ángel y le ponía un collar de oro al cuello. El Conde escribe que guarde los podencos hasta que él regrese; pero la pérfida madre falsifica también su carta y hace otra en la que se ordena matar a Isomberta con los siete infantes que de ella han nacido, de conformidad con una ley del Reino, según la cual, si alguna mujer daba a luz en un parto más de un hijo, era acusada de adulterio y condenada a muerte. El caballero en cuya guarda estaban Isomberta y los infantes los abandona en un desierto, a fin de no ser él, sino *la voluntad de Dios* la que los mate. Una cierva acude y da de mamar a los infantes, a quienes recoge un ermitaño, que los cría y educa.

---

anublada por multitud de rutinas y conceptos positivistas preconcebidos. «La mitología es al hecho histórico, lo que la parábola a la moral.» Por eso Platón decía también en el Phedon y en el Gorgias, y nosotros lo hemos repetido varias veces, que los mitos son vehículos de grandes verdades, bien dignas de ser buscadas. Ellos son la vida de la *Intuición*, como la más excelsa de las facultades de la mente, si bien la fantasía colectiva, al multiplicarlos hasta lo infinito, los ha empequeñecido y localizado, despojándolos casi siempre de su grandeza filosófica primitiva, al modo del suelo terrestre con las más venerandas ruinas que, al sepultarlas, las conserva en su seno durante el invierno de los siglos, en espera de mejores épocas que las retornen a la luz del día, haciéndolas florecer de nuevo como bajo el efluvio de una nueva primavera psíquica de cultura.

© Biblioteca Nacional de España

Cuando el ermitaño vió que los niños andaban y podían acompañarle, dejando a uno en casa, salió a pedir limosna con los otros seis. Llegó a oídos de la Condesa, madre de Eustaquio, la extraña nueva del ermitaño que mendigaba con los seis hermosos niños, y, sospechando algo, mandó llamarle, adquiriendo pronto la convicción de que se trataba de sus nietos, por lo cual hizo de modo que se quedó con ellos, bajo pretexto de darles educación. Un día, estando en su cámara, llamó a dos escuderos, y, teniendo ante sí a los seis niños, ordenó a aquéllos que les quitasen los collares de oro y los degollasen. Los escuderos comenzaron por quitarles los collares; pero, apenas lo hubieron hecho, cuando los infantes se convirtieron en cisnes y se les escaparon volando, saliendo por una ventana de la habitación. La Condesa dispuso que un platero deshiciese los collares, por si en ellos se encerraba alguna virtud misteriosa, y que fabricase con los mismos una copa para su mesa. Así que el platero fundió un collar, el oro comenzó a crecer, y tuvo materia bastante para fabricar con él solo la copa, guardándose los otros cinco, sin que la Condesa lo supiera.

Después de dieciséis años de ausencia, el Conde Eustaquio volvió a su tierra y se enteró de todo lo ocurrido; pero fué forzoso, para cumplir las leyes del país, que su mujer fuese condenada por adúltera, a causa de haber dado a luz más de un hijo, si no había caballero que la defendiera y venciera en batalla al acusador. Dios inspira entonces al ermitaño para que envíe al infante que le queda, a fin de que lidie por su madre. El infante vence al caballero de la acusación, y es reconocido como hijo del Conde, el cual manda emparedar a la pérfida suegra, y hace luego traer a los seis cisnes, cuya existencia era conocida del ermitaño. Pónensele los collares a los cisnes, y a medida que los van recibiendo, vanse tornando en hombres; pero como uno de los collares había sido fundido, el cisne a quien corresponde queda en calidad de tal, aunque su entendimiento sea racional y se vea que, como los otros, es hijo del Conde. El mozo que lidió por su madre recibe de Dios la gracia de *vencer en todas las batallas que se hagan contra dueña inocente*, y aquel su hermano que permaneció cisne, *la de guiarle a todos los lugares donde tales batallas habían de tener efecto*. Por eso el mozo toma desde entonces el nombre de *Caballero del Cisne.*» (1).

---

(1) En la alegoría griega, Isomberta es la esposa de Tíndaro y la madre de Cástor y Polux, dotados del privilegio de vivir y morir por turno (Iliada y Odisea). Por eso asume la forma de un cisne blanco cuando se une al Cisne

© Biblioteca Nacional de España

Y bajo este título fenece la aventura ya conocida contra el Duque Rainer de Sajonia, que viene a ser el Telramondo de la leyenda wagneriana del Brabante.

Comentada ya la parte fundamental de las leyendas bávaras, en las que se ha inspirado la obra de Wagner sobre el *Caballero del Cisne* o *Lohengrin*, conviene puntualizar las enormes concordancias que dicha ópera guarda, merced a aquellas leyendas, con el mito universal, relativo a ciertos seres superhumanos (dioses, héroes, ángeles, *dhyanis* protectores, etc.) de los diversos panteones religiosos, en íntima conexión con la Humanidad y con sus destinos. Así se evidenciará más y más el carácter ocultista de la obra del músico-poeta y adquirirá ella todo el relieve que merece.

Divino (Brahma-Kalahansa), y es así, Leda, la hermosa hija del Éter y madre del Agua, el Ave mística de los seis Huevos de Oro y el séptimo de Hierro del Kalevala escandinavo, en sus significados múltiples. La misma noche se une con su esposo y con Zeus, naciendo de la primera unión Cástor (el hombre mortal), y de la segunda, Polux (la progenie de los Inmortales). Para que no se nos tache de excesivamente duros hacia las religiones, renunciamos a hacer en este punto el inevitable paralelo entre la fábula griega y lo que se cuenta acerca del nacimiento del Buddha y del Cristo.

En cuanto a la alegoría del Conde Eustaquio y de Lohengrin, que se ausentan a un mundo superior, del que retornan a veces en socorro de los mortales, bien puede decirse que a lo arraigado de tal creencia entre los pueblos mexicanos debió Cortés buena parte de su triunfo. En la primera carta de éste al Emperador (párrafos 21 y 29) transcribe Cortés el relato de Moctezuma, que le dijo: «Por nuestros libros sabemos que, aunque habitamos hace tiempo estas regiones, no somos indígenas, sino que procedemos de otras tierras muy distantes. Sabemos también que el caudillo que condujo a nuestros antepasados (Quetzalcoalt, el Hércules y el Lohengrin nahoa) regresó a su país nativo y tornó a venir para llevarse a los que habían quedado aquí; pero los encontró unidos ya con las hijas de los naturales (recuérdese el Génesis con «los hijos de Dios y las hijas de los hombres»), teniendo numerosa prole y viviendo en una ciudad construída por sus manos; de manera que, desoída su voz, tuvo que tornarse solo. Nosotros—añadía—hemos estado siempre en la inteligencia de que sus descendientes vendrían alguna vez a tomar posesión de este país, y, supuesto que venís de las regiones donde nace el sol, y me decís que hace tiempo que tenéis noticias nuestras, no dudo de que el Rey que os envía debe ser nuestro señor natural.»

En el mito griego, *Hércules* se presenta como paladín del honor de Juno. Esta diosa le adopta pasándole bajo su falda, de igual modo que en la tradición castellana vemos, tras la muerte de los siete Infantes de Lara, que Doña Sancha adopta al hijo que su marido había tenido con una hija de Almanzor. En el Fuero Viejo de Castilla rige esta forma de adopción también.

© Biblioteca Nacional de España

La historia del *Caballero del Cisne (Swan-ritter)*—dice el sabio catedrático de Historia de la Filosofía y académico Dr. D. Adolfo Bonilla y San Martín, en su obra *El mito de Psiquis—Un cuento de niños—Una leyenda simbólica y un problema de la Filosofía*—, forma parte del libro francés del siglo XIV *La conquista de Ultramar* (no de un *ultramar* americano, entonces desconocido, sino del *ultra-mare vitae*, o mundo superliminal y ultra-terrestre, que es lo que debe, seguramente, sobreentenderse del verdadero nombre de su original latino). Este ciclo caballeresco de *La conquista de Ultramar* (1) tiene, según Bonilla y San Martín, cinco ramas principales, que son: 1.ª, *La Canción de Antioco;* 2.ª, *La Canción de Jerusalén (—¿Heros-alein?*, sacerdote de Heros); 3.ª, *Los Cautivos*, es decir, *los seres humanos*, «los eternos prisioneros» de la República de Platón, quienes, de espaldas a la luz, toman por realidades, mientras permanecen en este bajo mundo, las sombras de lo astral, de lo hiperfísico, que se proyectan vacilantes en las paredes de su calabozo; 4.ª, *El héroe o semidiós Helios, Elias, Grailus, Gralius, Grail* o *Graal* (el *Swan-ritter* o *Caballero del Cisne)*, y 5.ª, la juventud de *Godofredo*, o sea el joven Sigfredo, núcleo primitivo sobre el que ya en 1848, recién desterrado en Suiza, comenzó el coloso de Bayreuth su ciclópea *Tetralogía*, y que en definitiva constituyó la tercera jornada de *El anillo del Nibelungo*.

Por pocos conocimientos que tengamos acerca de la Mitología comparada, no podemos menos de encontrar, en cada uno de los nombres simbólicos que se asignan en *La conquista de Ultramar* al mágico *Caballero del Cisne*, un tratado entero de Historia y de Filosofía.

---

(1) *La gran conquista de Ultramar*, edición de D. Pascual Gayangos, libro I, cap. LVI. - Bonilla agrega, con muy buen criterio, que muchos de sus pasajes filosóficos se relacionan estrechamente con la teoría acerca del origen del mal que constituye el núcleo (incomprendido todavía para ciertos sectarios religiosos) de la gran tesis maniquea que dió margen a tantas discusiones teológicas hasta la época de San Agustín, y que tiene consecuencias en el admirable tratado de Escoto Eurígena, *De divisione Naturae*.

El fundamento principal de *La gran conquista* es, según Bonilla, la *Historia de la tierra de Ultramar*, de Guillermo de Tiro (muerto en 1184), obra escrita en latín y traducida poco después en lengua francesa; pero la leyenda del Caballero del Cisne no consta, según el Conde de Puymaigre, en el original latino.

Según una versión de la leyenda localizada en Cléves, el Caballero del Cisne se llama *Helie* o *Helias*. Es un enviado del cielo que a fines del siglo VIII salva a la princesa Beatriz, «de la ilustre familia de los *Ursinos*, patricios romanos». (Bonilla, *Mito de Psiquis*, pág. 57.)

© Biblioteca Nacional de España

Por de pronto, *Helios* es el nombre clásico greco-egipcio del Sol: no sólo del Sol físico (Apolo) que da vida a la Naturaleza entera, sino de cuantos *Soles espirituales* o *protectores*, ya visibles ya *invisibles*, de la desvalida Humanidad, se catalogan en las diversas religiones del mundo: el *Sol-Christos*, de los cristianos; el *Buddha celestial* (o *Siddharta Sakyamuni*, aquí en la Tierra), venerado por los indostanos del Norte y del Sur; el *Sol de los Solsticios*, de la Masonería universal; el *Helios*, Logos o *Anima-mundi*, que ya desde la *Heliopolis* egipcia y desde la astrología accadio-caldea constituía la base de una religión astronómica que era más bien su corteza, el velo de una ciencia de santuario, cuyos misterios se revelaban en las iniciaciones, al par que se reservaban cuidadosamente a los *poloi* o gentes del vulgo. Tomaría este capítulo por sí solo proporciones de libro si fuésemos a enumerar una por una las conexiones mitopeicas de este nombre de *Helios*, asignado por *La conquista de Ultramar* al divino «Caballero del Cisne.»

Del otro nombre de *Elías* que también se asigna en *La conquista* al redentor *Swan-ritter* o Caballero del Cisne (Lohengrin), tenemos asimismo la preciosa referencia bíblica relativa a aquel misterioso y simbólico profeta Elías, que, como *Henoch* o *Jainoch*, no murió, al uso mortal, sino que se dice fué arrebatado vivo hasta los cielos en un triunfal y mágico carro de fuego, ni más ni menos que el *Lohengrin bávaro* y el de Wagner es llevado triunfalmente también por un cisne a la mansión celeste de dioses y héroes Walhala, Devachan, Campos Elíseos, Empíreo o Cielo), porque, como sér superior y extrahumano que aquél era, no podía estar ya sometido a las miserias del dolor y de la muerte física, coincidencia mitopeica que es una de tantas pruebas de la filiación nórtica y semito-atlante que tiene la Biblia mosaica en los mitos escandinavos de los *Eddas*, la *Volüspa* y el *Kale-vala*, influencias que luego fueron lastimosamente veladas en dicha Biblia por las influencias babilónicas posteriores, recibidas durante el cautiverio de los judíos en Babilonia y Asiria, y reflejadas en la versión o refundición de Esdras, única, en verdad, que ha llegado hasta nosotros y que, contra toda regla de crítica histórica, se nos quiere hacer pasar por la pura y genuina obra primitiva de Moisés.

En cuanto a los nombres de *Grailus*, *Gralius* y *Grail*, su parentesco con el nombre de *Graal* y el íntimo enlace de su leyenda con la que ha servido de base al Parsifal wagneriano, es bien notoria y merecedora de un especial estudio. A la apreciación de semejante parentesco se puede llegar también por la versión del Lohengrin que es popular en la comarca francesa de Clèves, y en la que *Swan*, el Caballero del Cisne, o Lohen-

© Biblioteca Nacional de España

grin, recibe los dichos nombres de *Elias, Helios, Grailus, Grail.* El gran filósofo alemán Goerres, que publicó en 1813 el Lohengrin bávaro, utilizado por Wagner, enlaza, con gran copia de erudición, dicha leyenda con la de Ulises, el héroe de la Odisea, cuya característica mítica en toda Europa, como símbolo que ella es de toda la influencia helena, está todavía por esclarecer. La base para semejante labor, como dice muy bien Bonilla, son aquellas líneas de Tácito, quien en el capítulo III de su precioso opúsculo sobre los germanos, escribe: «Piensan algunos que Ulises, en su largo y fabuloso periplo por Europa, llegó a este Océano; y que entró en Germania y en ella fundó a Asciburgium, lugar asentado en la ribera del Rhin y habitado hoy día; y que en tiempos pasados se halló allí un altar consagrado a Ulises, en que también estaba escrito el nombre de Laertes, su padre; y que en los confines de Germania y Retia, se ven, hoy día, letras griegas en monumentos y sepulcros» (1).

Helias o Lohengrin, en dicha tradición, lo mismo que el Quetzalcoat azteca y que tantos otros personajes del panteón maya-quiché, llega a Islandia y Escandia, en un misterioso bajel sin velas, bajo el nombre de Sceaf, antecesor del Wotan u Odin (Hércules) nórtico y del Wotan fundador de la gran teocracia quichúa de las costas del Pacífico, hermana gemela cuando no madre, de las más arcaicas dinastías sacerdotales egipcias. Todavía se imprimen en Flandes, dice Bonilla, *pliegos de cordel* bajo el título de *Schoome historie van der Ridder Helias, genaand den Ridder met de Zwan*, personaje que es el mismo *Gerhart Swan* de Dinamarca, sobre cuya leyenda creó Rodolfo de Habsburgo, la *Orden caballeresca del Cisne*, en 1290. El sabio Mauricio Kufferath, en su obra *Lohengrin*, llega a sugerir la idea de un estrecho enlace mítico entre el *Loheran* o *Lohengrin* y la etimología de la Lorena.

Loherangrein es también, según el gran *mestersinger* o *maestro-cantor* alemán Wolfram de Eschenbach (1205), hijo del rey del Graal, y base, por consiguiente, de la leyenda templaria que estos caballeros iniciados trajeron, sin duda, del alto Líbano, refrescando con ella otras tradiciones primievales análogas, hace tiempo perdidas.

En el poema de Wolfram de Eschenbach, la duquesa del Brabante aparece solicitada a la vez, como la Penélope de Ulises, por multitud de pretendientes, pero ella no quiere ser sino de aquel a quien el Destino (*kar-*

(1) Véase sobre todo esto y lo que sigue el capítulo VIII de nuestro libro *De gentes del otro mundo*, relativo a los *Tuatha de Danand* y a su *Hércules ógmico*.

© Biblioteca Nacional de España

ma) la confíe. Un día, enseña Bonilla, aparece *Loherangrin*, procedente del *Montsalvato* y se casa con ella, pero imponiéndola antes la condición de que no trate de averiguar jamás, ni su patria ni su nombre. Accede a ello, llena de felicidad, la enamorada princesa; pero la curiosidad femenina la vence al fin, como a Psiquis, como a Eva, como al príncipe de *Blanca-Flor* y como a la pastorcilla del cuento de *Brillante*, y *Loherangrin*, descubierta así su condición superhumana, tiene que partir, dejándola sumida en la desesperación y confiándola por todo recuerdo su espada, su trompa o cuerno guerrero y su anillo.

Aún es más pura, dentro de las enseñanzas ocultistas de los Misterios antiguos, la leyenda de *Lohengrin* que E. Petitot ha recogido entre los esquimales del Canadá, verdaderos atlantes degeneradísimos y con escaso contacto de influencias ulteriores. En ella se cuenta que *Tatkrem Innok (¿Cain o Coen-Toth?)*, el hombre lunar o mortal, y *Maliña*, la mujer-Sol, de la raza de los inmortales, eran hermanos y al par esposos (como todos los grandes personajes míticos, aludiendo a su doble naturaleza de los divinos hermafroditas predecesores del hombre y mujer actuales de que nos habla Platón en su *Banquete*). Una noche *Maliña* ennegreció sus manos con el hollín de la lámpara y manchó con él el rostro de su esposo, cuando le abrazaba (1), sin que él lo notase durante aquella noche; pero llega-

(1) Aquí hay una transposición de personajes y conceptos, hijo de la influencia ulterior de leyendas como las de Psiquis y Lohengrin, en las que el *mortal* es la mujer (Psiquis, Elsa) y el *inmortal* el hombre (Heros, Lohengrin). En todo primitivo ocultismo ha sido al contrario: el *mortal* ha sido el *hombre* lunar y la inmortal la mujer (Sophía-Acamoth, *Bithos-Enoia*, etc.). Tal sucede también, por primieva, con la leyenda española del *Príncipe vicioso* y su divina *Blanca-Flor*. Este detalle, al parecer nimio, es toda una *fe de bautismo* del mito respectivo: *primievo*, cuando ocurre lo que con *Blanca-Flor* y *Maliña;* ulterior y proto-semita, cuando acaece lo contrario, como con *Elsa* y con *Psiquis*, porque el semitismo de los últimos atlantes invirtió así los conceptos, con necrománticos fines de despotismo sobre la mujer, contra la pura y genuina doctrina ocultista de los atlantes primitivos y de los arios posteriores, en los que el brahman y su brahmina tienen iguales derechos y deberes sacerdotales en el ara del culto del hogar, y en cuyas purísimas ideas religiosas, hijas de un ocultismo sin velo apenas, no se trata de desposorio humano alguno entre dos seres, mortal el uno e inmortal el otro, sino de un símbolo augusto de la unión transcendente entre nuestro divino *Espíritu* (*nous*), que es directa emanación de la *Divinidad sin Nombre*, y el alma inferior humana (*psyche*), que solicitada por la Gran Serpiente de la *luz-astral*, o sea por las atracciones inferiores de la materia, puede zozobrar en ella si aquel divino Espíritu cuya luz es la conciencia interior psicológica, no la redime. La terrible sugestión de la curiosi-

© Biblioteca Nacional de España

do el día y descubierto el secreto, *Maliña*, temerosa, huyó al cielo como Sol brillante, mientras que el esposo *Luna*, frío y manchado, maldiciendo del Amor, la persigue siempre, sin alcanzarla jamás (1).

Tantas veces llevamos ya mencionada, por otra parte, la leyenda de Psiquis y Heros en el curso de este capítulo, y tan íntimas son las conexiones de ella con la fábula de Elsa y Lohengrin, que es indispensable recordarla tal y como aparece por vez primera en el mundo occidental en los libros IV, V y VI de las *Metamorfosis*, obra conocida también bajo el extraño nombre de *El Asno de Oro*. Su autor, Apuleyo de Madaura (Africa) (2), nació en 114; estudió en Cartago y viajó por Oriente, Grecia e Italia hasta los veinticinco años. La familia de la mujer de Apuleyo le acusó de mágico;

---

dad—a cuya interpretación verdad tanto se han acercado los sabios como el del Sr. Bonilla San Martín, al darnos su preciosa obra sobre *El mito de Psiquis*—, no es otra que la tentación de necromancia o abuso egoísta y anticipado de los celestes dones de la *Magia Blanca*, o magia altruista y de perfecta renunciación o sacrificio, tentación que asaltó a los últimos atlantes acarreando su caída, que el mito universal nos recuerda aún con los relatos de sus catástrofes y diluvios. El hollín con el que ennegreció sus manos la curiosa *Maliña* esquimal, es el negro *ulli* sacerdotal de los sacrificadores mayas-quichés, o aceite negro, con el que se ungían aquellos sacerdotes antes de inmolar las víctimas humanas en sus prácticas necromantes como aún se ve en todos los códices mexicanos del Anahuac. Por otra parte, siempre la necromancia ha contado con ritos lunares en las noches del menguante principalmente, ritos que, al decir de la fraseología ocultista, parece pueden hacer brotar densas espirales de humo (fruto ilusorio de la sugestión hipnótica, sin duda) del clorótico disco de la luna, como puede verse en la obra de Henry Steel Olcott, titulada *Old diary leaves*, traducida al francés por La Vieuville, t. I, pág. 67.

Todo esto no puede menos de extrañar a nuestro positivismo escéptico; pero no deja de ser menos cierto porque nuestros pseudo-sabios de ello se rían. Así ha pasado, en verdad, con mil verdades históricas, deputadas primero como patrañas de viejas y con otras mil obras colosales tenidas primero por aberraciones de cerebros enfermos. ¡Es ley del progreso, sin duda!

(1) La leyenda esquimal de *Innok* y de *Maliña* se presta mucho, como vemos, a un estudio comparado de ella y sus similares americanas, con las correspondientes del viejo mundo, cual si unas y otras supiesen, como así es, en efecto, la existencia original de un continente conector perdido, que no sería otro sin la Atlántida.

(2) Por curiosa *coincidencia* aparece en esta población africana el nombre de Madura o Matura, de la gran batalla mítica en que los *Tuatha de Danand* vencieron a los atlantes *fir-bolgs* (*De gentes del otro mundo*, págs. XXXI y 230), la mítica batalla de Madura o *Padura* de las leyendas bascas y la *Madura* indostánica de la que nos ocuparemos con extensión en otro tomo de esta BIBLIOTECA.

© Biblioteca Nacional de España

pero fué absuelto. Consta, dice Bonilla, que fué orador extraordinario y que tradujo al latín el *Phedon*, de Platón; pero ésta y otras obras suyas se han perdido, habiendo llegado a nosotros los once libros de las *Metamorfosis*, los cuatro de las *Floridas*, el opúsculo del *Daimon de Sócrates*, los tres libros sobre la doctrina de Platón, el *Tratado del Mundo* y *la Apología ante Claudio Máximo*. Los Padres de la Iglesia, Lactancio, Marcelino y San Agustín consideraron a Apuleyo, en fin, como un taumaturgo, un mágico y un defensor del Paganismo, en nombre del cual le atribuyen milagros parecidos a los de Apolonio de Tyana, Jesús o Pitágoras, y, en general, a todos los Adeptos. Apuleyo fué, pues, un verdadero neoplatónico. Veamos su leyenda, a grandes rasgos:

«Éranse en una ciudad un rey y una reina y tenían tres hijas muy hermosas; pero la más pequeña, era tal su hermosura, que no bastaban palabras humanas para encarecerla; tanto, que las gentes creían que era la propia Venus que había descendido a la Tierra, por lo que los templos de la diosa quedaron desde entonces desiertos, y el propio Cupido o Heros, hijo de ésta, hubo de enamorarse de ella. Todos los hombres, sin embargo, se maliciaban de tanta hermosura, y teniéndola por cosa sobrehumana y peligrosa, ninguno se atrevía a desposarse con ella. Preocupados los padres de Psiquis, consultaron al Oráculo de Apolo en Delfos, y el dios les dijo: «Pondréis a esta moza adornada de todo aparato de llanto y de luto, como para enterrarla, en lo más escarpado de la montaña y la dejaréis allí. No esperéis para ella un esposo del linaje de los mortales, sino un esposo fiero, venenoso y cruel.» Así lo hicieron los infelices padres, dejándola abandonada a su destino.

»Estando Psiquis toda acobardada y temerosa sobre el peñasco de su abandono, he aquí que de repente vino un blando cierzo, quien la tomó en su regazo y mansamente la llevó hasta un amenísimo prado florido, exornado de árboles y regado por encantadores arroyuelos. En medio de aquel paraíso se alzaba un palacio prodigioso, que no parecía hecho por manos de hombres, sino de las hadas, todo de marfil, cristal, oro, mármol y piedras finas. Manos invisibles la servían allí en la mesa, en el lecho y en el baño, entre músicas, perfumes y otros cien recreos de los sentidos. Llegada la noche, sintióse Psiquis transportada a un supremo deleite en brazos de su esposo invisible, y de esta manera pasó algún tiempo sin alcanzar a ver con los ojos del cuerpo a su marido, pero gozando del extraño solaz de aquel encantado aislamiento de todo lo terreno.

»Las hermanas de Psiquis, llenas de curiosidad y aun de envidia, lograron penetrar hasta el retiro de Psiquis merced a los ruegos de ésta a su es-

© Biblioteca Nacional de España

poso, quien no auguraba sino inmensos peligros de su visita, como así sucedió, en efecto, porque las hermanas trataron de sonsacarla acerca del misterio todo de aquel paraíso y del secreto o incógnito guardado por el esposo, cosa que a nada bueno, según ellas, podía conducir, pues el que de semejante modo se ocultaba no podía ser sino un horrendo monstruo, que acabaría por acarrearla su perdición. Las astutas hermanas la aconsejaron, en fin, que escondiese una lámpara bajo el lecho para encenderla en el momento oportuno y ver, al fin, cara a cara al amado de su corazón.

»Punto por punto siguió el malvado consejo la sinventura Psiquis, y gracias a la lámpara acertó a ver al esposo en su celeste sér mientras a su lado dormía; pero embebecida en la contemplación de tan varonil hermosura sobrehumana, dejó caer inadvertida una ardiente gota de aceite sobre el pecho del esposo, quien despertó sobresaltado. Al verse así sorprendido en su condición de inmortal por una mujer del linaje de los mortales, aunque esposa suya, el divino dios del Amor huyó de su lado dejándola en el desamparo e infortunio más horrible, por haber faltado a su juramento de refrenar su intempestiva curiosidad hasta el momento que el fruto de sus amores naciese, para que ser pudiese así del linaje de los inmortales, al que su padre pertenecía.

»Desolada Psiquis, buscó en vano, por mares y tierras, al amado de su corazón; descendió a las regiones infernales, pero inútilmente, porque nadie acertaba a darle razón cierta de aquél, y, por último, subió a los cielos, donde Júpiter, condolido de su infortunio y de sus esfuerzos titánicos para redimirse de su culpa, convocó a un gran banquete a los dioses del Olimpo, y en ellos celebró con gran pompa los desposorios celestes de los dos amantes, de cuya unión inefable nació la Voluptuosidad, es decir, la Alegría transcendente que nace del comercio mágico, puro, de los dioses con los hombres bajo la égida del Amor, que a todos los seres del universo liga en Uno.»

Con estos antecedentes, que se podrían ampliar en grado sumo, aparece de un modo notorio, según nos enseña el maestro Bonilla San Martín, el carácter oriental y ocultista de la leyenda del *Caballero del Cisne*, en que está calcado el célebre drama musical de Wagner. *Lohengrin*, en efecto, es un *Swan*, *Ioan* o *Dhyan-Choan* en el famoso poema de Conrado de Würzburgo, titulado precisamente *Der Schuan-ritter* (o «el Caballero del Cisne»), poema en el que se inspiró luego hacia el siglo XIII el llamado Lohengrin bávaro, alma, a su vez, de la partitura wagneriana, como ya hemos dicho. Pero *Lohengrin-Schwan* es también el *Kwan-Shi-Yin*, *Jain* o *jina*, o *Yain* de la Isla Sagrada buddhista de China, personaje que apa-

© Biblioteca Nacional de España

rece flotando, según enseña Blavatsky, sobre un ave acuática o Cisne negro *(Kala-hamsa)* y que vierte sobre la cabeza de los mortales (especie de bautismo de *Ioan, Koan* o *Juan,* el precursor de Jesús en la leyenda cristiana) el *elixir de vida* para transformarlos en inmortales *dhyanis. Kwan-Shi-Yin* es, pues, un equivalente del Logos o Verbo platónico, y con *Kwan-Yin,* su contraparte femenina, es el *Chonubis* egipcio y el *Chistos-Sophia* de los gnósticos alejandrinos (1). Este *Kwan-Yin* o *Swan-Iao* es también en el panteón indostánico el *Avalokita-Iswara* o *Padma-panichenresi,* portador del sagrado *Loto,* la dulce promesa de vida, paz y bienaventuranza, como corona de nuestra evolución progresiva. Dicho *Logos* platónico, o *El Hijo* de los planos superiores, es, en los inferiores o manifestados, *Daksha,* el gran *Kumara,* el *Sacrificado,* el *Progenitor espiritual del hombre* y el Bodhisatwa *Cenresi-Van-Chuan* (literalmente «el poderoso que todo lo ve y lo socorre»). Tal es también, según los indostanos, el gran protector del mundo *Asiático,* o nuestro planeta todo en general, y del Tibet en particular, como centro geográfico que es del mismo. Se dice también en la leyenda del Bodhisatwa que su Sér celestial se manifiesta en forma humana, de edad en edad, a fin de guiar en santidad a los lamas y de preservar del mal a los grandes *Arats* en el mundo. Otra leyenda semejante, que puede verse en el diálogo védico entre Krishna y Maytreya (sección VII, pág. 349 del tomo I de *La Doctrina Secreta),* siempre que la fe en el verdadero ideal del hombre empieza a extinguirse en el mundo amenazando sumir a aquél en la condición animal, emite aquel Sér que, entregado a la Yoga, reside en Kalapa entre el círculo de los *Devapi,* un brillante rayo de su luz y se encarna en uno de los grandes *lamas,* como los *Kurú* y *Marú, Morú* o *Morya* de la Dinastía solar restauradora de los kshattryas o verdaderos guerreros. En el Tibet (añade Blavatsky) se espera que encarnará en el curso del futuro como el Buddha más perfecto (2) en el Tibet, allí donde sus predecesores los *Rishis* y *Manús* aparecieron en los comienzos de la raza aria para no volver jamás. Hay, en fin, en el panteón indostano un *Ava-lohita-iswara,* verdadero Caballero del Cisne, con el simbolismo, de los cuatro brazos o razas primeras y otro de las once

(1) H. P. Blavatsky, *La Doctrina Secreta,* tomo I, pág. 439 de la edición española.

(2) De aquí las esperanzas de ciertos teósofos que han creado la Orden de la Estrella de Oriente, especie de mesianismo judaico que espera un nuevo retorno de un *cristo* o *Lohengrin,* nunca más justificado que hoy, tras la agonia que la terrible guerra mundial supone para este viejo mundo.

© Biblioteca Nacional de España

caras, que son otros tantos símbolos de las primitivas razas del Planeta y del *fuego* que reside en todo sér mortal que por su supremo poder pone en movimiento todas las cosas que se hallan en la *rueda* del tiempo.

Respecto de otras concomitancias más entre el nombre y la personalidad del *Swan-ritter* o Lohengrin, diremos que en las tradiciones védicas se nos enseña que, pocos siglos antes de la catástrofe del Imperio atlante, acaecida hace unos once mil años, Europa y América estaban ya llenas de pueblos arios, tales como el griego o el nahoa de México, esparcidos en el seno de los más importantes núcleos turanios o semito-atlantes (1) de Noruega, Escocia, Bretaña y todo el Mediterráneo, incluso el oeste de España, de donde salieron las célebres razas mágicas de los *Tuatha de Danand*, gentes que habitaron en el Gaedhil o Irlanda gallega y a los que hemos consagrado todo el capítulo VIII de nuestro libro *De gentes del otro mundo*.

Estos pueblos que han dejado tras sí toda suerte de documentos históricos escritos, a diferencia del cultísimo pero degradado pueblo atlante, habían desterrado, con su tan pura religión del hogar, el fuego y los antepasados, los horribles ritos necromantes de inmolar víctimas humanas, tal y como los españoles las encontramos establecidas en el imperio de Moctezuma a principios del siglo XVI, lo cual no quiere decir que, por desgracia, no cayesen también de tiempo en tiempo en semejantes abominaciones, como lo muestran ciertos rasgos de la historia griega y la propia *Ley de las Doce Tablas* romana (2). En cambio, por causa de dicha mayor elevación espiritual, tanto en Grecia, como entre dichos otros pueblos arios, eran conocidas en los Misterios ciertas porciones secretas de la pri-

---

(1) *Turania*, no es el nombre de una raza centro-asiática, como se cree, sino un modo que los antiguos persas o *iranios* tuvieron para diferenciar de ellos a las razas atlantes agrupadas desde el norte de su Imperio hasta el Mar Glacial (Siberia). Cuando hablamos, por otra parte, de *semito-atlantes*, nos referimos a los protosemitas nórticos y *vascos* europeos, no a los pueblos muy posteriores, que en épocas ya históricas hallamos hacia el Líbano, mezclados con esos arios puros que se llamaron *accadio-caldeos*. No podemos descender a puntualizar hoy estos problemas de las razas.

(2) *Taraka-maya*—dice Blavatsky—, es el ciclo de la primera «Guerra en los cielos». Se encuentran en él las biografías de todos los Planetas, por la historia de sus Dioses y Regentes. Ushanas (Shukra o Venus), fué el íntimo amigo de Soma y el enemigo de Brihaspati (Júpiter). Târâ o Taraka, esposa de este último, fué robada por Soma y de esta unión nació Buddha (t. II, pág. 41 de la edición española.)

Esto es, por tanto, una alegoría también del culto exotérico y el esotérico».

© Biblioteca Nacional de España

mera metafísica aria, llamadas *Swana, Jana, Ianna, Dana* o *Dhyana*, metafísica superhumana, que el propio Gautama Buddha reservaba, siglos después, para sus discípulos escogidos: los ascetas o *Arat*. En cuanto a esta misma palabra de *Arat*, ha dado origen, entre otras, por mera reduplicación o transposición cabalística y de lectura semita de derecha a izquierda, a las de *Tara*, capital mágica del Gaedhil, cuyas ruinas aún se ven cerca de Dublín; *Tora* o *Torah*, la ley mosaica escrita, la única parte de la reforma de Esdras aceptada por los samaritanos; *Taro* o *Tarot*, la primitiva baraja atlante de las *sortes sacerdotarum* de las que aún se ven huellas en los códices mayas mexicanos del Ana-huac, baraja que fué madre de la egipcia, y que, empleada primitivamente en las demostraciones de la *Teoría coordinatoria matemática*, que hoy diríamos, recibió luego el necromante empleo de las *sortes*, que ha dado origen a infinitos juegos de azar en nuestros días, hasta llegar a las degeneradas hechiceras *echadoras de cartas* (1); *Rota*, rueda, *ruleta*, cual la que aún muestra su traceado simbólico en la sala de reuniones del «Tribunal de *la Rota* romana»; *Ator* u *Hotar*, el sacerdote supremo de mexicanos e incas; *Ator-Atanor*, la Noche-Madre de la cosmogonía egipcia; la obscuridad sin límites, el primer elemento del abismo, palabra, en fin, que pasó luego al léxico alquimista; *Ar-ar-at* (2), el monte armenio donde la Biblia cuenta que se detuvo el Arca de Noé, es decir, el mágico retiro irlandés (cuyo nombre se asignó

---

(1) Todo un libro se podría escribir acerca de las relaciones del juego con la necromancia, y de ello nos ocuparemos en otros tomos de esta BIBLIOTECA.

(2) La palabra aria *Ar-ar-at* de dicho monte armenio, leída a la inversa al modo semita, nos da el extraño nombre de una melancólica canción del *folklore* ibérico: el canto de «*la Ta-ra-ra*» que el pueblo de Madrid entona aún a la novia en la noche de bodas, con una letra hoy nada moral ni edificante, prostitución, sin duda, como sucede siempre, de otra letra idealista y simbólica, ya perdida, que debió ser a manera de una elegía o un himno a la pureza nativa de la mujer virgen. De estas adulteraciones o parodias groseras de un texto primitivamente elevado y noble, tenemos infinitas muestras en el *Folklore* de todos los países, por aquella ley histórica de renovación que dice que «los dioses de nuestros padres son nuestros demonios». Así, por ejemplo, la arcaica canción *choánica* o *lohengrinesa* que comienza:—«¡Sal, serafín del Monte: Sal, serafín cortés!» etc.—que aún hemos podido oir en todo su pristino texto durante nuestra infancia en Extremadura, tiene ya en el frívolo y escéptico pueblo de Madrid, que es capaz de burlarse de lo más santo por mero temor al ridículo, esta otra degeneración grosera:—«¡San Serenín del Monte!... ¡Mire usted, mire usted qué tonto!» etc., etc.— ¿Quién puede ya reconocer bajo tales capas geológicas de inveterada grosería, mil y mil joyas de nuestro cultísimo pasado ibérico?

© Biblioteca Nacional de España

luego a una montaña de Armenia), donde los adeptos de la buena ley o *pueblo escogido*, hallaron refugio a raíz de la catástrofe; *Tara-ascos* o *tarascos* (vascos de Tara), por otro nombre *atapascos* o *ata-vascos*, aborígenes septentrionales del Nuevo Mundo, poseedores del idioma más perfecto de cuantos existen en América, hasta el punto de que Morton Maury y cuantos sabios se han ocupado de la Filología comparada de las lenguas de aquel continente han sorprendido las íntimas conexiones que ellas guardan entre sí y su derivación única del gran tronco *vasco* o *atapasco*, que es su tipo más genuino; *Atabasco*, río también de América del Sur, afluente del Orinoco; *Tarascos*, pueblo aborigen del Pázcuaro mexicano, que, según el historiador Molina, habitaron en el *Mechoacán*, *Melchoacan* o reino de los *Mlechas* (bárbaros en el lenguaje sánscrito, como ya hemos visto); *Tarasca* o *tara-vasca*, fantasmón de ciertas fiestas religiosas españolas en representación de la *Bestia bramadora*, caballeresca o del Leviatán apocalíptico, de nuestras mil *Maltranas* o *fieras corrupias* míticas, o, en fin, de *El Habitante del Umbral* que en *Zanoni* se pinta; *Taaroa* o *Tara-oa*, el Poder Creador, según los indígenas de Tahití, «el que hizo dormir al hombre durante largos evones», o sea «el sueño mental de las razas», de que hablan las teogonías; *Tarín* el río principal del Tibet y también cierta aldea de Asturias; *Tar*, equivale al karma o la Ley del Talión entre los árabes; *Tara*, es en castellano antiguo y aún moderno, cierto palito marcador para la contabilidad; la rejilla o *velo* que cubría la visera de los cascos de los guerreros; la rebaja que por causa de envolturas o cubiertas se suele hacer en el peso bruto de las mercancías, y, en fin, una ciudad de la Rusia asiática, al S. E. de Tobolsk; *Tarabeh* o *Tarabel*, asimismo una ciudad árabe y dos aldehuelas de Galicia y de Asturias; *Tarables*, es antigua ciudad de Berbería, y *Tarablas*, otra poblacion, bajalato de la Turquía Asiática, etc., etc.

Jana, *Swana* o *Jaina*, es también la doctrina de aquel viejo dios de la lucha y de la acción, llamado *Jano*, el dios de dos caras, transposición andrógina del Hermes egipcio y de infinitos dioses de los panteones maya-quichés y aztecas, cuyas esculturas aún se pueden ver en México, y que aparecen reproducidas en la hermosa obra de Chavero *México a través de los siglos*. El mito grecorromano conserva todavía el recuerdo del destierro de Jano o *Iainos* a Italia por haberle arrojado del Cielo *Cronos* o Saturno, es decir, el recuerdo legendario de su bajada a la Tierra como Instructor y Guía espiritual de la Humanidad para dar a ésta la primitiva religión natural *jina* o *jaina* a la que puede decirse que está consagrado todo nuestro repetido libro *De gentes del otro mundo*.

© Biblioteca Nacional de España

Janna o *Jaina* es también la doctrina chino-tibetana de *Dan, Chhan, Dzan, Djan Shuan, Ioan Huan* o *Dhyan-Chohan*, características de todas las escuelas esotéricas del mundo ario, doctrina que éste heredó de los más puros y esplendorosos tiempos de la Atlántida antes de su caída, y de aquí el famoso y archiprehistórico *Libro de Dzyan* o de los Dhyanis-Budhas (Reyes Divinos, Elohin o Dioses), cuyos extensos comentarios constituyen la tan repetida obra de Blavatsky, *La Doctrina Secreta*, la doctrina *danna* o *jaina* primitiva, cuyo contenido interno no es otro, en fin, que el de la *D'jana*, el Sendero, el Vehículo, o sea religión *Jaina, «reforma del hombre por la meditación y el conocimiento»*, doctrina salvadora infinitamente superior, por más antigua al propio Brahmanismo, la primitiva escuela *Hina-yana*, la del estrecho o Pequeño Sendero, doctrina admirable, de la que en Asia Central y en *China (¿Dzaina?)* quedan no pocos ecos perdidos, como quedan también en la Masonería Universal, donde aún encontramos, por ejemplo, la *supervivencia* de la simbólica cruz *jaina* o *swástica (*de *Swan*, el *Hamsa*, el *Cisne*, el *Ave-fénix*, la *Paloma* o Santo Espíritu Paráclito, alma del Templo del Graal, *Nous* o *Espíritu* que no es sino el Ego Superior, o dhyani, del Hombre) y algunas otras, sobre todo en Irlanda, por donde poder encontrar los rastros de los 23 profetas *djinas* o conquistadores, que fueron enviados en todas las direcciones del mundo por el fundador del *Jainismo;* el *Rishi-baha-deva*, al frente de otros tantos pueblos arios emigrantes en la Europa turania o protosemita, y cuyos nombres de *Breas, Elathan* o *Eli, Narada, Dagda, Ogma*, etc., aún se conservan en el viejo infolio irlandés llamado *Book of Ballymote*, y en sus congéneres de los museos de Dublín y Británico, tales como el *Book of Lecan*, el *Book of Invasion*, los *Tuatha de Dannand Colony, Book of Leinster*, etc., etc.

Swane (el *Cisne*), después de su llegada como tradición oriental de los *Dhyan-Chohan* a Europa en la remota época de los bardos (a cuyo frente debió hallarse el gran *Oswan*, nuestro moderno *Ossian* de las *runas* y poemas nórticos), ha quedado como símbolo augusto de todas las protecciones celestes en los momentos más angustiosos de la vida, y de aquí el argumento del *Lohengrin* wagneriano, último de una curiosa serie de ellos relativos a las distintas épocas históricas, con arreglo a las leyes de adaptación, asimilación y modificación de los mitos a través de edades y pueblos.

Una tradición del Brabante, consignada por J. Le Maire en su *Tiers livre des Illustrations de France orientale et occidentale* (París, 1548)—dice Bonilla—afirma que el Caballero del Cisne fué *Salvio* o *Silvio Brabón*, lugarteniente de Julio César, quien, paseándose cierto día por las orillas del

© Biblioteca Nacional de España

Rhin, ve una barquilla tirada por un cisne. Sube a ella el guerrero, y es llevado mágicamente hasta el castillo de la reina Germania, por sobrenombre *Swane* o cisne, que había sido robada por el rey *Inac* (1). Allí reconcilia a Germania con su *hermano* Julio César, y en premio recibe la mano de la hija del rey. Esta leyenda, símbolo de los dos mundos romano y germano reconciliados mediante el ocultismo tradicional informador de sus respectivas creencias religiosas, tiene grandes puntos de contacto, por un lado con la española de Juanillo el Oso, de la que hablaremos al ocuparnos de la raza de los *Ursinos* o Welsungos, en *La Walkyria*, y por otro, con la leyenda caballeresca del *Conde de Partinoplés* o *de Parthénope*, modificación francesa de la de Psiquis, y que daremos al ocuparnos del *Tristán*.

Otro de los elementos ocultistas más preciosos del tema que nos ocupa es la conexión notoria entre el nombre de *Swan-ritter* y el de *Ioan* o *Ioagnes* que la infantil sencillez de los primeros evangelistas asignó también al precursor de *Jesús:* a *Juan, el Bautista* (2), y hasta con una posible descomposición del nombre *Io-agnes*, que podría llevarnos al gran *Swan* de los primitivos arios: *Agnes*, el Cordero o *Ra*, con el que también se representa en ciertas pinturas medioevales al hijo de *Isa-bel* (3) y de Sadac o *Zacarías* de los Evangelios cristianos.

Toda la hermosa obra de Alexandre Bestrand *La Religión des Galois —Les druides et le druidisme*—puede decirse que está consagrada a enumerar las infinitas supervivencias paganas que en la Galia como en tantos otros países han perdurado hasta nuestros días, a pesar de veinte siglos de un persecutor Cristianismo, ensañándose siempre contra todo cuanto pueda recordar las gloriosas huellas de la gran cultura prehistórica de los atlantes y de los ario-atlantes.

No vamos a repetir aquí, una por una, semejantes supervivencias esparcidas por toda Europa, o, para mejor decir, por todo el mundo. En cuanto a España se refiere, el culto pagano de *Ioan, Swan, Choan* o *Juan* (San

---

(1) Aquí tenemos ya otro nexo conector de las leyendas de *Lohengrin* con las de *Tristán e Iseo*, que en breve vamos a investigar.

(2) No olvidemos que, como hemos visto anteriormente, el *Kwan-Shi-Yin* chino-tibetano, también bautiza a los mortales rociándoles con el *Elixir de Vida*.

(3) Ya vimos también las conexiones entre *Isa-bel* y *Elsa*, derivadas todas del culto de *Isis*, cantado en todos los *lais* gallegos que veremos en el *Tristán*. El nombre de *Elsa*, por otra parte, es muy familiar en Iberia, como lo prueban los *eliceos* de la *Ilice* celtibérica; los *Campos Elíseos* que, como el *Jardín de las Hespérides*, se localizaban en Tartesia y las Islas Afortunadas o Canarias.

© Biblioteca Nacional de España

Juan), está tan arraigado aun en nuestros pueblos, sobre todo los más retirados en la montaña, que sus hogueras, sus fiestas y danzas druídicas o celtíberas; sus banquetes; sus canciones y simbolismos, variables en la forma hasta lo infinito, pero en el fondo siempre *unos*, perduran a pesar de los seculares prohibiciones de la Iglesia, bajo una máscara, más o menos hipócrita de Cristianismo. Pueblos conozco en la cordillera Carpetana, a menos de cien kilómetros de la corte, en los que la crudeza del invierno hace emigrar a los hombres hacia el llano en demanda de trabajo, y lleva a las jóvenes solteras a las capitales como criadas de servicio. Por felices que unos y otras puedan encontrarse lejos de su pueblo natal durante los rigores de la mala estación, es cosa sabida que, cual si obedeciesen a un secreto conjuro o más bien con esa ciega sugestión característica de toda creencia religiosa bien arraigada por leyes de la herencia psicológica, no hay fuerzas humanas capaces de contenerlos así que llegan los días anteriores al del *santo precursor*, ni evitar el que, sin otra cita previa, converjan a su aldehuela desde los cuatro puntos cardinales, para celebrar, inconscientes de cuanto realizan, los paganos ritos tradicionales de su infancia montañesa. Diríase que con ello cosechan resignación al menos para la lucha del nuevo año que entonces les comienza. Para hallar algo semejante a dicha sugestión irresistible, nostalgia que los gallegos tienen calificada con el pintoresco nombre de *morriña*, hay que recordar lo que acontece en Suiza y demás regiones alpinas con la famosa aria montañesa del *rendz des vaches*, melodía primitiva, cual nuestras *muñeiras* y *zortzicos*, que hubo de prohibirse fuese cantada en el ejército francés, porque muchos montañeses al oirla no podían evitar que la nostalgia de sus evocaciones les arrastrase a la deserción y hasta el suicidio.

Gran importancia entraña, pues, el *Lohengrin*, en armonía con los precedentes ocultistas que según hemos visto tiene en la *doctrina tradicional*, de los Misterios antiguos. Como si esto no fuera bastante, vamos a encontrar elementos aun más preciosos en el siguiente capítulo, y a ver reunidos estos y otros elementos arcaicos en esa cicóplea construcción mítico-musical que se llama *El anillo del nibelungo*, donde se compendian todas las enseñanzas sublimes de los *Eddas* escandinavos, poema del mismo cuño, pero infinitamente más científico, religioso y *humano* que la propia *Biblia* mosaica, que los hebreos tomaron de las enseñanzas acadio-caldeas y babilónicas, desnaturalizándolas con su grosero sentido fálico y sensualista.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO IX

TRISTÁN E ISEO

Un primitivo poema de los bardos.—Los Tristanes míticos.—Precedentes simbólicos de ésta y de otras obras de Wagner.—El argumento del Tristán.—El Bernardino y la Sabeliña galaicos.—Los lais isíacos.—Los nombres de Amhergin, Rif y Cerne, como nexos prehistóricos entre Europa, Africa y América.—Los mil nombres occidentales de Isis.—Danzas religiosas.—El mítico tributo de las cien doncellas.—Reminiscencias de la gran Atlántida.—La leyenda de Sir Morold.—Los sacrificios humanos en la Historia.—Los sacrificios humanos en nuestros días.—*Tristán, Natris* y *Tantris*.—El rey Mark y el Destino.—Los *Nagas, Nebos* o *Dragones de la Sabiduría*.—El *Kameloc* y la *Bestia Bramadora*.—*Arthus-Suthra*.—El Dios Desconocido y sin Nombre, de los tartesios.—Necromancia.—Isis, Blanca Flor y Psiquis.—El Deseo y la Muerte.—El *Tristán* de Wagner y *La Doctrina Secreta*.—Tristanes mediterráneos.—La obra de Cervantes: *Trabajos de Persiles y Segismunda*.

Como dice acertadamente Luis París en el prólogo de la traducción castellana del drama wagneriano que va a ocuparnos, *Tristán e Iseo* es una de las tradiciones poéticas más esparcidas por Europa durante la Edad Media. Tal leyenda, inspiradora de anónimos *romances* en Inglaterra, España, Francia, Dinamarca, Noruega y aun Italia, como leyenda ario-atlante que es, abarca todo el litoral atlántico europeo, y Ricardo Wagner no ha hecho sino reconstituir con su maravilloso genio poético-musical, las enseñanzas de los poemas arcaicos, fundamentales de tan profunda leyenda, poniendo a la cabeza de todos los demás por su idealismo y su significado filosófico como dice Said-Armesto y enseña también Bonilla San Martín, el *Tristán* anglonormando de Tomás de Bretaña (siglo XII) y la reproducción quizá de los poemas primitivos de los bardos de Islandia al par que la *prosación* o novela francesa hecha en el siglo XIII con cargo al poema en verso del bardo Beroul, poema en gran parte perdido y cuyos restos fueron traducidos al alemán por Eihart de Olberg; amén del otro poema de Tristán, atribuído a Cretien de Troyes, nombre que, como casi todos los de los autores de este género de literatura ocultista, trascienden a cábala y a pseudónimo. Pór su parte, la *prosación* francesa de Beroul está exornada

© Biblioteca Nacional de España

también con mil galas y episodios propios ya del ciclo caballeresco bretón, entre ellos el de *Lanceolot* o *Lanzarote del Lago* y *la demanda del Santo Graal*, todos apoyados en la más antigua compilación del poema de *Lucas de Gast*, hecha en 1170, y apenas conocida.

Godofredo de Estrasburgo tradujo al alemán el Tristán de Tomás de Bretaña, y dicha traducción fué completada por Ulrico de *Turhein* (1240) y Enrique de *Freiberg* (1300) y también por el *Sir Tristem* de 1330, descubierto por Walter Scott, el novelista, en Edimburgo, la arcaica capital de Escocia. Wagner, como nos enseñan los citados señores, pudo inspirarse para la partitura de su drama inmortal, tanto en las indicadas obras (principalmente en la de Godofredo de Estrasburgo), como en la tragedia que sobre repetido tema y sobre los cánticos de los *mester-singer* o *Maestros cantores* compuso Hans-Sachs, el poeta zapatero de Nuremberg, apoyado en el mito escandinavo de Sigfredo. También constituyeron preciosos elementos de inspiración para Wagner los contenidos en la fábula helénica de *Teseo*, todo ello más o menos reflejado, por otra parte, en las trovas del rey sabio Don Alfonso X de Castilla; en las del tierno Don Dionis de Portugal; en el *Tristán castellano* que el Vaticano atesora en su biblioteca y en el otro *Tristán* de la Biblioteca Nacional, allí descubierto por el profesor Bonilla San Martín; en las leyendas aragonesas de *Los Amantes de Teruel* y en la histórica de Don Pedro de Portugal y Doña Inés de Castro, de tal modo que los *Iseos* y *Tristanes*, dice Said-Armesto, abundan hasta cansar en el onomástico gallego y portugués del siglo XV, y en ellos se perciben, hasta la publicación del *Quijote*, las últimas palpitaciones de la literatura caballeresca y de todo el movimiento provenzal, movimiento que, como perversión erótico-literaria del sublime y purísimo simbolismo primitivo de *Tristán e Iseo*, fué ahogado en sangre, según muy al pormenor nos refiere D. Víctor Balaguer en su hermosa obra relativa a los trovadores provenzales y catalanes. Todo esto sin contar asimismo los caballeros músico-poetas castellanos, gascones, portugueses, etc., que pulularon en aquellas admirables Cortes de los respectivos reinos de nuestra Península, Cortes que, en punto a protección a las bellas artes, sólo pueden parangonarse con aquellas otras de los príncipes del centro de Europa, como el Archiduque Rodolfo, Luis II de Baviera, etc., a cuya munificencia y gusto estético tanto debieron Beethoven y Wagner en el pasado siglo (1).

---

(1) En cuanto al lazo que une al *Tristán* y al *Parsifal*, dice el propio Wagner en su autobiografía:

«Volviendo un día de paseo, tracé el esquema de los tres actos, en los cua-

© Biblioteca Nacional de España

Demos una idea del argumento del drama wagneriano, tomándola, extractada, de la meritísima traducción castellana de Luis París, que, a decir de entendidos, no desmerece un ápice del original mismo.

Sobre la cubierta de un barco que navega a toda vela desde la verde Erín o Hibernia (Irlanda protohistórica) en demanda de las abruptas costas de Cornunailles (la punta de la Gran Bretaña, que avanza hacia el Atlántico), la reina Iseo, princesa de Irlanda, aparece recostada bajo el pabellón central, formado por ricas tapicerías. Su fiel sirviente Brangania contempla a su lado el dilatado mar. La voz de un marinero canta desde lo alto de una entena: «¡Hija de Erín, ¿adónde vas? ...Hija de Erín, niña salvaje y gentil, ¡llora, llora de amor!» Iseo despierta de su desmayo sobresaltada y presa de la mayor desesperación al darse cuenta de su triste destino que la conduce a ser la esposa del odiado rey Mark de Cornunailles, necromante enemigo de su raza, y entona una desgarradora elegía, recordando en ella las perdidas glorias que a su Patria diese antaño el consumado arte mágico de su madre.

Para que la brisa marina serene a su señora, Brangania descorre los tapices del fondo descubriendo todo el buque, el mar y el horizonte. Sobre cubierta, algunos marineros reparan el cordaje; más al fondo, junto a la popa, dormitan los caballeros y sus escuderos. Tristán, caballero bretón, sobrino del rey Mark y encargado por éste de la custodia de la futura rei-

---

les pensaba encerrar la acción del argumento entero del *Tristán*. En el último acto introduje un episodio que eliminé más tarde: era la visita de Parsifal, errante en demanda del Grial, a Tristán moribundo en su lecho. Tristán, herido de muerte y no acabando de expirar, se identificaba en mi espíritu con el personaje de Amfortas de la novela del *Grial*.»

Debemos estudiar, añade H. P. Blavatsky, los símbolos y emblemas de todos los pueblos a la luz de los de los arios, puesto que todo el simbolismo de las antiguas iniciaciones llegó a Occidente envuelto en los rayos del Sol oriental. La ignorancia corrompió en Occidente el uso de tales emblemas hasta el punto de convertirlos en instrumentos de martirio y tortura, como medios de propagar los cultos religiosos vulgares. Cuando uno piensa en los horrores dimanantes de la adoración de *Moloch*, *Baal* y *Dagón;* en los diluvios de sangre que anegaron la cruz de Constantino a excitación de la Iglesia secular..., cuando piensa uno en todo esto y en que la causa de tales errores fué la ignorancia del verdadero significado de *Moloch*, *Baal*, *Dagón*, la *Cruz* y el *Tephillin*, que reconocen común origen, y son, en suma, aplicación de las matemáticas puras y naturales, se ve uno movido a maldecir la ignorancia; a desconfiar de las llamadas *instrucciones* religiosas y a desear con ansia la vuelta de aquellos días en los que el mundo entero tenía un solo *idioma* y un *conocimiento* solo...

© Biblioteca Nacional de España

na, aparece recostado sobre la borda, cruzado de brazos, pensativo y contemplando al mar, mientras que, tendido a sus pies, permanece su escudero Kurwenal. El marinero-vigía vuelve a entonar desde la cofa su dolorida endecha.

Iseo, cuyas miradas han descubierto inmediatamente al odiado Tristán, cesa en su tema musical de suprema angustia, cambiándole por el de la muerte, que evoca siniestra sobre la cabeza del caballero, a quien hace llamar ante su presencia. La orquesta dibuja entonces el elogio de la fama de Tristán, «héroe sin par, maravilla de los reinos y asilo de la gloria» en opinión de todos, pero el criminal más grande a los ojos de Iseo; el mal caballero, que ha olvidado sus deberes, y que, después de deberle a ésta la vida (cuando fué herido en la lucha con su prometido sir Morold, el más preclaro de los antiguos caballeros de Irlanda), se muestra indiferente al posible amor de la princesa que le había salvado, en lugar de corresponderla, y volvía, rodeado de pompa, en un buque magnífico, para llevarla prisionera como prometida a su tío el rey Mark.

Tristán se niega a comparecer ante su reina Iseo, fiel a sus deberes de vasallo que lleva a su rey su hermosa prometida y deseoso de no empañar en lo más mínimo su honor. El escudero Kurwenal, entretanto, canta, agresivo, el desastre de sir Morold: «Sir Morold se embarcó para cobrar el tributo de Cornunailles (1); y sobre las aguas desiertas hay una isla, en donde yace sepultado su cadáver, aunque su cabeza está colgada en tierras de Irlanda. ¡Así, así pagó nuestro Tristán los ominosos tributos de nuestra patria!»

Los marineros repiten después a coro la canción del Morold vencido y muerto por Tristán.

Iseo cae en el paroxismo de la desesperación, y entre los rugidos de la orquesta, recita toda la historia de la hazaña de Tristán, cuando llamándose Tantris, pudo apenas arribar a Irlanda, pobre y agonizante, en una navecilla destrozada. Iseo reconoció en él al matador de Morold, su prometido, e iba a descargar sobre su cabeza el golpe fatal, cuando, movida a piedad por su miseria, le curó solícita mediante el arte mágica heredada de su madre, sin poder sospechar el sarcasmo del Destino, que la condenaba a verse ahora prisionera de su propio salvador, quien, revelando el mágico secreto que Iseo guardaba oculto, así la entregaba, indiferente e ingrato, a su pro-

(1) Este es el famosísimo tributo que después se llamó de *las cien doncellas* entre los astures y gallegos españoles y al que tantas referencias se hacen en *El tesoro de los lagos de Somiedo*, tomo primero de esta BIBLIOTECA.

© Biblioteca Nacional de España

pio señor, el antaño tributario de la corona de Irlanda: el rey Mark de Cornunailles, en fin.

La fiel Brangania trata de consolar y de aquietar a su soberana, cuya desesperación le arrastra a la locura; pero ante el terminante mandato de Iseo, acaba por traer a ésta el misterioso cofrecillo de oro cincelado que contiene los poderosos filtros mágicos, con los que Iseo trata de preparar el filtro de muerte para ella y para Tristán, bajo el falso nombre de *filtro de la Reconciliación*. Brangania, espantada, trueca los pomos, y, con el nombre de *filtro de la Salvación*, la entrega, incauta, a su señora, el más terrible y decisivo filtro de amor.

Llega, al fin, Tristán a la presencia de Iseo, por el solo respeto de la obediencia que, como a la prometida de su rey, ya la debe, e Iseo para perdonarle, le invita a que beba con ella el *filtro de la Reconciliación:* ¡El *filtro de la Muerte*, único capaz, en verdad, de reconciliar a los hombres en sus tristes luchas de fieras!... Tristán, ante las justas reconvenciones de Iseo, le entrega su propia espada y le presenta el pecho para que se haga por sí misma la justicia. Iseo se niega a tal acción, y después que ha hecho beber a aquél la copa del temible filtro de muerte, bebe también ella. Ambos rivales, presa de intensa emoción, se contemplan inmóviles, fijando el uno sobre el otro sus miradas, cuya expresión pasa en un instante del menosprecio de la muerte al más intenso fuego del amor. Conmovidos en las fibras más íntimas de sus almas, llevan sus manos a las frentes; tiemblan, se oprimen convulsivos el corazón; sus ojos se buscan de nuevo, después se turban, acabando por contemplarse dominados por creciente pasión. —¡Tristán! —¡Iseo!—claman enloquecidos de amor, y caen, al fin, uno en brazos del otro, mientras que el vigía anuncia la cercana tierra y la orquesta pasa por la gamma infinita de esta sobrehumana pasión, que arrancando del infierno del odio, les lleva rauda al cielo del Amor...

El barco toca a tierra: caballeros, escuderos y marineros invaden la cubierta cantando alegremente. Brangania, aterrada, trata en vano de despertar a entrambos amantes de su peligrosísimo ensueño amoroso, ciñe la diadema real a Iseo y echa sobre sus hombros el manto de armiño, entre el sonido de los clarines que se acercan anunciando la llegada del monarca con su séquito... Cae el telón.

En el acto segundo aparecen los jardines del palacio del rey Mark, en una noche de estío clara y espléndida. Sobre la abierta poterna del castillo arde una antorcha simbólica. Brangania escucha desde la escalinata el eco de las trompas de caza que se alejan: son el rey y los suyos quienes, por consejo de su ministro Melot, caballero bretón, van a realizar una cacería

© Biblioteca Nacional de España

nocturna. Iseo, agitadísima, se aproxima a Bragania, ansiosa de que llegue el momento de su cita amorosa con Tristán entre las protectoras sombras del jardín. La solicitud de Brangania que vela, quiere que siempre estén sonando las trompas, para apartar a su dueña del borde del precipicio; la ciega pasión de Iseo, en cambio, sólo oye a la brisa, al arroyuelo y al ave nocturna que le hablan de amor y porfía con Brangania para que dé la señal de la cita apagando la antorcha que les alumbra..., ¡la vacilante antorcha de la razón; la que contiene con sus luces la completa imersión de la amada en los sacros misterios de *Minna*, las pavorosas tinieblas de un Amor que es de la Muerte, el hermano gemelo!... Iseo, arrebatada de impaciencia, empuña con ambas manos la antorcha y la apaga contra el suelo. Brangania, consternada, se sube a la torre para vigilar, mientras que Tristán penetra impetuoso al percibir la señal que Iseo le hace *con su velo*. Los dos amantes se abrazan y entonan a duo el canto más sublime que a la callada majestad de la Noche, la rival del Día, se haya podido imaginar jamás, ya que la *Noche* simboliza tanto la vulgar infra-obscuridad de la ignorancia, cuanto la super-obscuridad del silencio y el secreto augusto de los sabios (los *Yaksha* y *Rajkshas* del *Mahabharata*.)

En lo más intenso de esta escena maravillosa, digna por sí sola de los excelsos misterios dionisiacos de los griegos, la voz de Brangania da la señal de alarma: Kurwenal grita a Tristán que se ponga en salvo. Detrás de él llegan atropelladamente Mark, Melot y los caballeros, sorprendiendo a los amantes. Tristán oculta a Iseo con su manto. El alba dibuja su primera sonrisa en los cielos. Mark reconviene a Tristán por su felonía, y éste eleva hasta Mark sus miradas, impregnadas de piadoso respeto.—¡Oh rey mío —le dice—, jamás podré revelarte mi secreto!—y volviéndose hacia Iseo, añade: —Tristán partirá hoy mismo: el mágico imperio de la noche; el santo asilo de cuyo seno surgí será tu morada, Iseo, si aceptas el ofrecimiento de tu Tristán ¡Allí te espero!—Melot, en este instante, le atraviesa con su espada, y Tristán se deja caer herido en los brazos de Kurwenal.

En el último acto de la tragedia aparece sobre riscos que dominan al mar el vetusto castillo de *Kareol*, rodeado de encantadores jardines. Tristán, tendido a la sombra de añoso tilo, duerme. Kurwenal, espía su letargo con inquietud dolorosa. Lánguida y melancólica se deja oir en el caramillo de un pastor una melodía primitiva. El pastor asoma sobre el parapeto contemplando el doliente grupo. Durante el preludio, la orquesta diseña los motivos entrecruzados del decaimiento, la tristeza, el mar desierto y el amor ausente. Kurwenal pregunta al pastor-vigía si ha visto acercarse alguna nave. —Desierto está el mar—le responde éste—; por eso ha sido triste mi sonata.

© Biblioteca Nacional de España

Tristán parece volver en sí a los últimos ecos de la vieja melodía; reconoce a Kurwenal e identifica en el viejo Kareol al castillo solariego de sus padres, y en la tocata del pastor, la mágica melodía de su alma nativa. Una barca—la de Carón, sin duda—le había traído allí desde el lejano mundo de los dormidos mortales. Su primera invocación es para su amado Iseo, a quien espera, y que todavía permanece *en el imperio del Sol.* De nuevo, como antes, torna a maldecir la luz del día la enemiga del nocturno misterio, luz que le separa de las ultraluminosas tinieblas de su amor inmortal. Estos lamentos de Tristán, son digno prólogo de la desgarradora página de la muerte de Iseo, que viene después.

Al fin, el barco que conduce a la diosa se acerca a toda vela; en su mástil ondea el pabellón de *la alegría luminosa, más luminosa que la luz misma.* Tristán bendice la llegada triunfadora de la que nuevamente ha de cicatrizar sus heridas, mientras la antorcha de la luz se extingue. Iseo se precipita en sus brazos, desplomándose en ellos, moribunda, exhalando la *queja suprema del vivir*, que la orquesta toda comenta entre lamentos. Kurwenal presencia la escena aquella que tiene menos de catástrofe que de divina apoteosis del Amor Transcendente. Súbito se escucha el crujir de armas del rey Mark y los suyos que se acercan en un barco anunciado por el pastor-vigía. El rey, acompañado por Melot y por Brangania, aparece. Kurwenal venga la muerte de su señor, atravesando a Melot con su espada, y gravemente herido, a su vez, retrocede vacilante, muriendo al lado de Tristán. Brangania levanta a Iseo en sus brazos, ve que aún respira. Iseo, mira alrededor suyo, sin comprender; fija, por fin, su vista en Tristán, y al igual de Beethoven en su *Novena Sinfonía,* prorrumpe gloriosa en un canto triunfal de amor infinito a la *Voluptuosidad Suprema,* a una Alegría inefable y sin límites, «sumergiéndonos, abismándonos, perdiéndonos en el inmenso piélago de la Delicia, la Harmonía, el Perfume, el Deliquio transcendente y nirvánico, hasta que ella nos confunda como gota de agua, anegándonos inconscientes en el Océano sin límites de la sagrada *Anima-mundi: ¡que es el Alma Universal!*» (1).

. . . . . .

(1) Hasta aquí el argumento de la obra. Respecto de la parte musical de la misma—que no es de nuestra incumbencia—nada diremos, porque ante su divina sublimidad de dolor y de esperanza el mayor de los elogios nuestros tiene que ser el del silencio.

«La misma sencillez del argumento de *Tristán e Iseo*—dice Bonilla San Martín—contribuye al efecto intensamente dramático y arrebatador de la mú-

© Biblioteca Nacional de España

Consignemos ante todo que esta sublime pasión transcendente de los dos amantes de la obra wagneriana que recuerdan la de los célebres

---

sica. No es posible concebir, en la esfera del drama lírico, nada más acabado y perfecto, porque tampoco es posible imaginar una leyenda más *musical*, ni más *humana*. La esencia de la vida es el amor, porque éste constituye su causa y su razón de ser; pero la música, alma del mundo, es substancialmente eso mismo: *amor;* y así, una leyenda en que el amor llegue a su manifestación pasional más intensa, ha de ser por necesidad una leyenda eminentemente musical. Berlioz decía que el preludio de *Tristán* era una especie de «gemido cromático», y tal es, en efecto, puesto que nos hace entrar en el seno del sufrimiento amoroso, del Amor y de la Muerte, inseparablemente unidos, en concepto y en realidad desde el principio hasta el fin de la partitura, iniciada por el solemne y profundo tema del *Deseo*... La progresión lenta y continuada del Amor y del Dolor en la leyenda; la preferencia dada por Wagner al género cromático en la harmonía y en la melodía; la ausencia de recitados; la pasión sobrehumana que allí se retrata, hacen del *Tristán* la obra de arte más avasalladora y lacinante que la historia de la música ofrece. No se trata ya del cuento semibárbaro de los juglares medioevales, ni del dramático *ejemplo* de Thomas, ni de la completa tragedia amorosa del Zapatero de Nuremberg; es el Arte Uno y Supremo, penetrante y atormentador, que expresa su propia y más completa esencia. Iseo, contemplando muerto a su amado, siente borrarse en ella todos los recuerdos, todas las imágenes de las cosas; percibe en tornó suyo olas de vapores exquisitos, que la penetran y arrebatan, y entrando en el reino de la eterna noche, exclama con suavidad infinita que pone término a las congojas de su existencia: «En las grandes olas del mar de delicias, en la sonora harmonía de ondas de perfumes, en el aliento infinito del alma universal, perderse..., abismarse..., inconsciente...: supremo deleite!» Salvo *Parsifal*—dice con razón Kufferath—, no conozco otra obra que, después de habernos hecho experimentar las emociones pasionales más violentas, deje tras de sí una tan alta y profunda impresión de serenidad; ni que mejor dé la sensación aguda de las tristezas del destino humano, cuyos goces y dolores se resuelven todos en la nada de la Muerte.»

La obra entera del drama del *Tristán* se condensa poderosamente en ese preludio incomparable, ese preludio admirablemente construído sobre una frase ascendente en semitonos, tocada de infinita ternura, escribe Adolfo Jullien, y Malherbe y Soubies añaden: «El preludio de *Tristán e Iseo* es el epígrafe exacto, casi obligado, dè la obra. La primera frase de contornos tortuosos, aquella inquieta armonía que se afirma desde el comienzo por un acorde de 2.ª, 4.ª y 6.ª, aumentadas de extraña resolución; aquel empleo sistemático de diseños cromáticos ascendentes; aquella llamada misteriosa, interrogante de los compases números 15 y 16; aquellas cadencias finales que huyen sin cesar; aquel *crescendo* formidable, aniquilado súbitamente por una especie de desmoronamiento de todo el edificio instrumental; todo esto tiene una significación muy precisa, muy curiosa si se recuerda el asunto del drama, en el cual

© Biblioteca Nacional de España

Amantes de Teruel, tiene, entre otros cien, su correspondiente equivalencia en el siguiente romance galaico que nos trascribe Said Armesto:

Romance de Bernaldino e Sabeliña (1).

—«Po-lo mundo me vou mare,
po-lo mundo a camiñar,
en busca de Bernaldino
que non-o podo atopar»—
E foise de terra en terra,
e do lugar en lugar;
Topou unha lavandeira
lavando'nun arenal:
—«De Bernaldino, señora,
¿qué novas me podes dar?»—
—Bernaldino e da Reiña
o paxeciño galán;
po-lo día, po-la noite,
'no xardín está a cantar.»—
Ao cabo de sete annos
a altos pazos foi chegar.
—«¿Caballero d'armas blancas
por aquí o viu pasar?—
—«Caballero d'armas blancas
'no meu monte vai cazar,
e non ven hoxe'na cea,
nen ven mañá'no xantar»—
«—Pois que veña, que non veña
aquí hei-no d'aguardar»—
Ao decir estas palabras
Bernaldino a porta está.
—«¿Quién te trouxo aquí, Sabela,
quién te trouxo a este lugar?»—
—«O teus amores, Bernaldo,
por aquí me fan andar»—
—«Cando eu t'amaba a ti,
ti non me quixeche amar,
agora son da Reiña
e non-a podo deixar;
se queres volver pr'a terra
diñeiros n'han de faltar,
eu che daréi oure e prata
canto pouderas levar»—
—«Que m'o deas, non m'o deas,
de ti non m'hei d'apartar,
que os teus amores, Bernaldo,
son moy malos d'olvidar»—
Colléronse po-lo brazo
puxéronse a pasear,

---

impera la fatalidad, y cuyos héroes, luchando en vano contra el Destino, se consumen persiguiendo un quimérico fin: su apacible y hondo amor.»

Bonilla San Martín nos dice, en fin, que la referencia tristánica más antigua que conocemos en España es la poesía del trovador Guiraldo de Cabrera, escrita hacia 1170, donde critica al juglar Cabra, porque «*no sabe terminar con la cadencia usada por los músicos bretones*, ni conoce nada:

«Ni del vilan
Ni de Tristán,
C'amava Ycent a lairon.»

En cuanto a Castilla, la referencia más antigua, dice, es la del *Libro del Buen Amor* (1343), del inmortal Arcipreste de Hita:

«Ca nunca fué tan leal Blanca-flor a Flores,
nin es agora Tristán con todos sus amores.»

(1) Diminutivo familiar de Isabel.

© Biblioteca Nacional de España

Logo que os viu a Reiña,
logo os mandara matar.
A ela enterran-na'no coro;
a él enterran-no'no altar;
De ela nace una oliva,
e de él un lindo rosal;
Era tanto o que crecían
qu'aos ceos foron chegar;
Cando os nortes sopran mainos
os dous se queren falar,
cando os nortes sopran recios
os duos se queren bicar.
Logo que os viu la Reiña,
logo os mandara cortar;
De ela nace unha fonte,
e de él un río caudal;
Pó-las veigas van correndo,
po-las veigas sin parar;
cando van desapartados
van depresa a rebuldar;
desque van os dous xuntiños
van mainiños a mainar.
A fonte tiña un letrero
que decía este cantar:
«Quen padeza mal d'amores
aquí véñase a lavar.»
A Reiña los padecía
e tamen se foi lavar;
Cando a Reiña chegou
comenza a fonte a falar:
—«Cando era nena en cabelos
ti me mandache matar;
cando era unha verde oliva
ti me mandache cortar,
agora son fonte santa
e a min ves pra te lavar,
para todos darei agoa
e pa ti hei de secar.»—

Sobre todos estos temas tristánicos del Romancero galaico-portugués se fundan los pasajes relativos a los *Caballeros de la Madreselva* lusitana (*lai du chèvrefeiulle*, de María de Francia) y el simbolismo de las azucenas (*Ousenda, Ousea, Ausenda, Euxendra, Urgelia*, etc., etc.) al que está consagrado por entero la sección VIII del t. I de *La Doctrina Secreta*, de Blavatsky, pues es dicho símbolo de la pureza, uno de tantos plagios que el cristianismo a hecho al buddhismo y al brahmanismo, donde el simbolismo del *Loto* o lirio del agua y del Señor del Loto (Logos, Padma-Pani, Avalokita-iswara, etc.) se muestra con todo el inmenso alcance filosófico universal que tiene realmente en sí, y que aquella religión no ha sabido conservar.

Para la debida filiación del mito wagneriano de Tristán e Iseo, diremos ahora que, además de los cantos *ossiánicos* de los bardos que hemos dado al principio de este capítulo, siguiendo las enseñanzas de nuestro amigo Said-Armesto, hay otra serie de documentos importantísimos y son los *Códices ógmicos* o del Gaedhil a los que antes hemos hecho algunas referencias a propósito de *Lohengrin*, o sea del *Caballero del Cisne*.

En efecto, entre los curiosos manuscritos de la Academia Real de Irlanda, fué hallado, a mediados del siglo XIX, un infolio de 600 páginas, compilado por *Gilla-Isa-Mor-Mac-Fir-Bis*, nombre que para nosotros es todo un notable anagrama que, mientras nada en contrario resulte, nos atreveríamos a descomponer de este modo: *Silla* o *Lais* (los cantos ossiánicos u

© Biblioteca Nacional de España

ógmicos de que vamos a ocuparnos); *Isa* o *Isis* (la famosa deidad femenina egipcia, cuyo culto es en Europa más frecuente de lo que se cree, bien sea por las influencias greco-egipcias entre los pueblos nórticos, bien por las más antiguas de los atlantes en los que el culto isíaco de Egipto tiene su indudable filiación). *Rom*, a su vez, podría ser la radical, más que de la Roma del Lacio (cuyo verdadero nombre iniciático era tenido en gran secreto, castigándose su revelación hasta con la muerte), de la *Romaka-pura*, especie de *Hastina-pura* iniciática del Occidente atlante. *Cam* es la indiscutible raíz camita o *cainita* libio-ibera, cuyo centro africano en el Atlas nos es ya conocido por la mayor abundancia en la dicha región de los dólmenes menhires, etc., sobre cuyo empleo como tumbas de antepasados, aún se guarda recuerdo concreto en toda la Mauritania y Argelia, cosa que no acontece en la Galia ni en Bretaña. *Fir-bis* o *Bis-Fir*, más que la expresión equivalente a *bis-Rif* o segundo *Rif*, es una clara mención del pueblo atlante de los *Fir-bolg* o «Hermanos de las Tinieblas», gentes que derivaron su nombre de las palabras gaedhélicas «*abeto*, abedul o *avellano mágico*», y «*obscuridad, niebla* o *tinieblas*», gentes contra las que luchó y a las que venció el mágico pueblo gaedhélico de los *Tuatha de Danand*, del que tanto nos hemos ocupado en el capítulo VIII de nuestro libro *De gentes del otro mundo* (1).

---

(1) No se nos ocultan las violentas censuras a que puede hacerse acreedora ante los ojos de nuestra infatuada *ciencia del lenguaje* semejante manera de descomponer un nombre, tenido por del siglo XV, y que es, sin embargo, un perfecto símbolo de algún personaje legendario como el de casi todos los bardos y ocultistas. Nosotros, a lo dicho en el prólogo nos atenemos, consignando, según cumple a nuestro deber, que Gila o *Xel-hua* fué el constructor de la pirámide de Cholollán y destructor de los gigantes, y *Gila* o *Xila* es también el gran río nahoa de la Sonora, afluente del Colorado y célebre por sus ruinas en las que se ven insculturas en rocas, gemelas de las irlandesas del Gahedil, como el *Amergin* que veremos en seguida, es a su vez el archidruída de los antiguos irlandeses, hijo, según el tomo I, pág. 108, de la moderna *Enciclopedia Ilustrada*, de Espasa, de un príncipe célebre llamado *Gallam*, Mileagh-Espain (o *Balam*), establecido en el norte de España, que, al frente de su tribu, pasó el mar y fué a fundar en Hibernia la que más tarde llegó a ser suprema monarquía de Irlanda. En dicho país se inmortalizó dicho caudillo por su bravura en la conquista, y en su vejez abandonó el trono a sus hermanos *Heber* y *Heremur*, nombres de marcado sabor hebreo, reservándose el cargo de druída supremo. *Amharic*, variante fonética de *Amergin*, es el nombre asimismo de los más antiguos libros japoneses, según Taylor (*The Alphabet*, página 35), con 231 tipos de letra diferentes, en los que se encierran los dos famosos silabarios derivados del chino, con los títulos de *Hira-kana* y *Kata-kana*. *Amerghi* fué un nom-

© Biblioteca Nacional de España

Sea lo que quiera de esta interpretación nuestra, es lo cierto que en dicho códice se copia el poema perdido de *Ur-aceipt-Man-eges* (especie de *Ava lokita-iswara* indostánico) tenido por el más antiguo de los bardos irlandeses. También se inserta en él la clave gramatical de las inscripciones (*runas*) *ogámicas* u *ógmicas* (o sean los valores de las letras del *Gaedhil*, compuestas de puntos y rayas al modo de las del códice de Ballymote), clave atribuída a *Cennfa-clad* el Instructor o el Profeta, fallecido, se dice, en 677. Según se asevera en la magnífica obra de Rolt Brahs, «*The ogam inscribed monuments of the Gaedhil in the British Islands*», de la que tomamos todos estos antecedentes, *Gilla-Isamor-Mac Firbis* hizo dicho trabajo sobre los documentos de *Amhergin* y *Feir-ceirtne*, poetas filósofos de la más remota y legendaria antigüedad, tanto que el bardo-Instructor *Amhergin* es un personaje que lo mismo puede considerarse europeo que americano, es decir, como un verdadero atlante, en la hipótesis que sirve de fundamento a este trabajo nuestro. *Amergin*, *Amargin* o *Rama-D'jin* (el *Rama* jaino del que tantas alusiones hemos hallado en los mitos del *Lohengrin*), da nombre, en efecto, a cuatro o cinco lugares, montañas, ríos y dioses, tanto de América Central como de las regiones antillanas de Venezuela y Colombia, y a dicho nombre mítico, que no al de Américo-Vespucio, debe el suyo, como es sabido, el mundo de Colón.

En cuanto al otro importantísimo nombre de *Feir-ceirtne*, *Rif-ceirtne*,

---

bre ocultista de Miguel Angel, y *Americ Américo* o *América* es el nombre arcaico y actual de una bahía del Mar del Japón, al Sur de la Manchuria; del grupo de las islas *Fanning* o *Esporadas* del Norte de la Polinesia; de la región montuosa de Nicaragua en la provincia de Chontales, con cumbres de 3.000 metros de altura, dominando entrambos Océanos, región que fué habitada por los indios *ramas* (*Enciclopedia Espasa*, tomo y página citados); de un río también de California, afluente del Sacramento, y de otros dos ríos, uno en el Brasil, que nace en la sierra de las Esmeraldas, en Minas Geraes, y otro en Paraná, afluente de Iguasú.

En cuanto al otro nombre de *Ceirtne* o *Cerne*, que también veremos, son tantas las toponimias que no hay sino hojear los *Estudios Ibéricos*, de Costa, y otros análogos, para ver desfilar ante nuestros ojos a la *Cerne*, capital de los etiopes atlantes; a la *Cerne*, metrópoli de la Atlántida de Platón; a la *Cerne* del río Lixus; a la *Cyranis*, del periplo de Hamnon y del tan falso historiador Herodoto, a quien llamamos, no obstante, «Padre de la Historia» a la «*ultima Cerne*», de Plinio, (Plinio, VI, 31 y 36), de Aviceno y Estrabón; a la *Cerne* de los *Garamantas*, *Pharusios*, *Nigritas*, etc., y a la Sekelmesa o *Sigilmesa-Cérne* del oasis libio-marroquí, emporio quizá del ocultismo arábico desde hace muchos siglos.

© Biblioteca Nacional de España

Kairna o *Certne* del *Rif*, nos trae a la memoria aquellas dos legendarias *Certnes* de los periplos cartagineses primitivos de Hannon o *Swan-non* y de *Sicilax*, *Xilax* o *Gilla*, ciudades aquellas, decimos, sobre cuyo respectivo emplazamiento atlántico tanto han discutido los autores, nuestro gran Costa entre ellos.

El códice irlandés que nos ocupa es conocido entre los doctos con el nombre de *Book of Lecan* o *Lai-kan*, y sus cantos mitológico-simbólicos pueden relacionarse íntegramente con los cantos atlántico-galaicos o druídicos llamados *Lais* o *L'ais*, tan abundantes en el *folk-lore* de la Iberia occidental. Por otra parte, entre los *lais* estudiados por S. Michaëlis en dicho *folk-lore*, aparecen cuatro verdaderamente fundamentales, que se cree por el Sr. Said Armesto que figuraban como *intermezzos líricos* o *loas* en las versiones galaico-portuguesas de los poemas clásicos de la Europa occidental relativos a la leyenda de *Tristán e Iseo*, a los que hicimos referencia al principio de este capítulo.

Suprimiendo la *ele* de la palabra *lais*, por ser quizá letra eufónica puesta a guisa de los artículos en las lenguas neolatinas, o al modo del también artículo o partícula *tli* de las lenguas mexicanas primitivas, los tales *lais*, o sean en plural *los isa*, no serían, en definitiva, sino los cantos simbólicos *isiacos* de las gentes occidentales, especies de himnos *védicos*, *órficos* u *osiánicos*, cantos tartesios, druídicos o gaedhélicos, en fin, relativos a esa divina *Isa*, *Isis*, *Isot*, *Iseo*, *Iseu*, *Isolda*, *Elsa*, *Elisia*, *Elisa*, *Isabel*, *Isomberta*, *Isis-Abel*, contraparte simbólica de *Caín*, o sea el Abe, hebreo (que siempre fuese el nombre femenino de la trinidad gnóstico-ofita de *Hanú-Bel-Hoa*, Jehovah o *Iao-evah)*, etc., etc., que encontramos doquiera en el mito europeo, diosa suprema, en fin, que no es, ciertamente, según vamos viendo a lo largo de estas páginas, sino el divino *Heros* de la leyenda de Psiquis (porque el Amor en muchas lenguas nórticas es femenino, y el equivalente de *Psiquis-Luna*, por el contrario, masculino), el Ego superior, el *nous*, en fin, o Divinidad latente en cada Hombre, al que en el lenguaje wagneriano de la Tetralogía habremos de llamar pronto la divina Walkyria, la celeste Iseo, glorificadora de las almas de los héroes, los constantes luchadores en pro del Ideal eterno.

Conviene recordar los temas de los *lais* del Cancionero galaico-portugués, tal y como se consignan por D. Víctor Said Armesto en sus notas a la citada traducción del drama wagneriano hecha por D. Luis París. Ellos son como sigue:

Primer lais: «Cuatro doncellas celebran con canto y danza la victoria de Tristán sobre el minotauro céltico *Morhoult* o *Sir Morold*, émulo del fa-

© Biblioteca Nacional de España

moso del laberinto de Creta, que exigía a los reyes de Cornunailles el horrible tributo de cien doncellas, cien mancebos nobles y otros tantos caballos. Tristán reta a Morhoult, el cual sucumbe, no sin dejar gravemente herido a Tristán con una saeta envenenada. Libre ya la patria del odioso tributo, Tristán, cual *Lohengrin*, entrega su nave a merced de las olas, que le conducen a la patria de la rubia *Iseo*.»

Segundo lais: «En los otros tres *lais* del dicho Cancionero, Tristán e Iseo, huídos de la corte del rey Mark, viven ocultos en el castillo de la *Joyosa Guarda* puesto por *Lancelot* a disposición de los amantes. Un día, el héroe decide tomar parte en la conquista del Graal, y da principio a su vida de aventurero, acompañado de su arpa y de su *escudo verde*, a la usanza de los caballeros jóvenes o noveles de entonces, porque *Tristán*, *Amadís* y otros tales, fueron reconocidos doquiera por semejante color, y de aquí *el caballero de la verde espada;* el *caballero del verde escudo;* el *verde estandarte del profeta Mahoma;* el *verde obscuro* simbólico de la Masonería, etc., etc. Llega Tristán así a un bosque en el que oye una voz que canta un *lais* en elogio del amor; adelanta poco a poco y encuentra a su enemigo *Helys*—el *Hela*, el frío infierno escandinavo, el *Hades* o mundo de lo astral—al pie de una fuente (1). Luchan, naturalmente, los dos

---

(1) Este encuentro es simplemente el del Habitante del *Umbral* o de la novela ocultista de Bulwer-Lytton: *Zanoni* o de la *Bestia Bramadora* del rey Artús, cuando entró en el Cameloc o Kama-loca, y en cuanto al amor de Tristán y de Iseo, el simbólico Maeterlink, en su libro sobre la *La inteligencia de las flores*, nos da una preciosa poesía en prosa, que nosotros traducimos libremente así:

«Entre las plantas acuáticas, figura como la más romántica la *Vallisneria*, una hidrocaridea cuyos desposorios forman el episodio más trágico de la historia amorosa de las flores.

»La *Vallisneria* es una hierba harto insignificante, desprovista de la gracia encantadora del nenúfar (especie de loto europeo) o de otras flores subacuáticas de airosa cabellera, pero la Naturaleza se ha complacido en desarrollar en ella una hermosa idea. Toda la existencia de la ínfima planta se desarrolla en el fondo de las aguas, en una especie de somnolencia, hasta el momento nupcial en el que vive una vida nueva. Entonces la flor femenina desenrolla lentamente la larga espiral de su pedúnculo, sube, emerge de las aguas y se abre y extiende por la superficie del estanque. De una zona vecina, al verla apenas al través del agua soleada, se eleva a su vez la flor masculina llena de esperanza, atraída hacia un nuevo mundo de ensueño por la mágica sugestión de su compañera. Llegada, sin embargo, a la mitad de su camino, la flor masculina se siente bruscamente retenida, porque el tallo que la sustenta y el que le da la vida es demasiado corto, no permitiéndole, por tanto, llegar hasta

© Biblioteca Nacional de España

fieros enemigos y queda vencedor Tristán.—Este *elogio al amor*, que reaparece en el códice gallego, creo que figura ya en el poema anglonormando de Tomás de Bretaña.

Tercer lais: Después del combate con el hijo del Duque de *Sansonha*, Tristán atraviesa un fragante bosquecillo, en el que el canto de los pájaros trae a su mente el recuerdo de Iseo. Entonces, acompañándose con su arpa, canta un *lais*, bonito sin duda en el texto gallego, a pesar de la terrible comparación que evoca. Aludo al famosísimo *beau lais* cuyo estribillo dice:

¡Isot ma drue, Isot ma amie!
¡En vous ma mort, en vous ma vie!

Cuarto y último lais: Mark, a la sazón que Tristán yace postrado de una grave herida, se apodera de la *Joyosa-Guarda*, rescatando a Iseo. Mal restablecido Tristán, y devorado por cierto extraño presentimiento, sale camino de Cornwalis. Al ir a embarcar, se oye en el silencio de la noche cantar a una doncella el *lais del filtro mágico;* esto es, el *lais* que él compuso cuando bogaba con Iseo de Irlanda a Cornwalis. Tristán se aloja en casa de la doncella; se da a conocer a ésta, y dejando errar sus dedos so-

---

la luz de la superficie y allí realizar la unión nupcial del estambre con el pistilo.

»¿Se trata acaso de un defecto o de la más cruel de las pruebas de la Naturaleza...? Imaginaos, en efecto, el drama horrible de este deseo, de esta fatalidad transparente, de este suplicio a lo Tántalo de estarse tocando y viendo sin obstáculos lo que es inaccesible...

»Semejante drama sería tan insoluble como nuestro propio drama sobre la Tierra; mas he aquí que de repente surge un nuevo e inesperado elemento: ¿Tendrá la flor masculina el presentimiento de tamaña decepción? No lo sabemos; pero es lo cierto que ella ha sabido conservar en su corazón una burbuja de aire, como nosotros guardamos en nuestra alma un dulce pensamiento de desesperada salvación... Diríase que vacila un instante, mas en seguida, con un esfuerzo gallardo—el más sobrenatural de cuantos conozco en la vida de los insectos y de las flores—, rompe heroicamente el lazo que les liga a la existencia para volar a las alturas de su ideal sublime. Corta su pedúnculo, por sí misma, y en un incomparable impulso, entre perlas de alegría, sus pétalos afloran ya la superficie de las aguas... Heridos de muerte, pero libres y rutilantes, flotan un instante al lado de su amorosa desposada. La unión de los dos seres se realiza, después de la cual la flor masculina, sacrificada, es juguete de las aguas, que llevan su cadáver a la orilla, mientras que la esposa, ya madre, cierra su corola donde aún palpitan los amantes efluvios, enrolla su pistilo y vuelve a descender a sus profundidades para madurar el fruto de un amor heroico y sin límites...»

© Biblioteca Nacional de España

bre el arpa, a guisa de improvisación, entona el conocido *Lai des pleures*, que literalmente aparece traducido en la *cantiga gallega*.

Examinemos dicho primer *lai* de la lucha entre Tristán y Morold.

Aquellas danzas de religión y de triunfo de las doncellas son en el fondo las mismas danzas religiosas de los Misterios antiguos, simbolismos cosmogónicos o especie de Astronomía representada teatralmente durante aquellas severas ceremonias, y de las que constituían ya *supervivencias* en su tiempo las danzas griegas, las de cien pueblos de América y las del propio rey David en torno del *Arca-Santa*, danzas que empezaron siglos antes, como emblemáticas de altas enseñanzas; danzas que fueron después limitándose a meros ejercicios corporales, sin otra finalidad ética o transcendente, y que acabaron en muchos pueblos, como el hebreo (y como hoy en muchos países cultos), por ser perfectamente sensuales o fálicas. Aunque los restos salvados de la leyenda no lo digan, en semejante tributo de los cien guerreros, cien doncellas y cien caballos, vemos también un testimonio doloroso, por un lado, del serrallo envilecedor, más bien que del primitivo colegio vestal, y por otro, de los sacrificios humanos y de animales que los conquistadores hallaron implantados en el imperio de Moctezuma en toda la horrible realidad de su impía desnudez bajo máscara religiosa, hasta el punto de llegar a hacerse guerras a guisa de verdaderas cacerías de hombres que suministrasen víctimas por cientos al *itzli* fanático o pétreo cuchillo sacrificador de los sacerdotes mayas y aztecas. El tributo famoso de *las cien doncellas*, de los días del mítico rey de Asturias Mauregato—personificación del sir Morold irlandés en nuestra primera dinastía de nuestra Reconquista, tan fabulosa como histórica, sin duda alguna, a los ojos de la sana crítica—es el documento ibérico que corresponde entre nosotros al anglobretón de Morold, ya así desvirtuado en su grandeza originaria, y al azteca del fiero *Huitzilipochtli*. Esta presentación de la misma leyenda en Europa y en América no sólo evidencia una vez más la conexión misteriosa que las mitologías anglobretona e ibéricas guardan con las de los aborígenes americanos, sino que es un indicio seguro del recuerdo de la Atlántida, como lazo conector o punto de origen de donde irradiasen las artes necrománticas de los últimos días de ésta hacia los pueblos de aquende y allende el mar que hubo de formarse por la catástrofe que sepultó a tan inmenso continente.

Detengámonos un momento sobre estos asuntos.

No sería ya ninguna extravagancia a la altura a que han llegado los estudios de Mitología comparada, el pretender demostrar que toda nuestra dinastía de reyes de Asturias es perfectamente legendaria, no empezando,

© Biblioteca Nacional de España

por consiguiente, la verdadera historia, que subsiguió a la ruina del imperio visigótico, sino con los reyes de León, primeros que ofrecieron ya una seria resistencia a los árabes y berberiscos invasores. Nótese desde luego que, con la llegada de éstos a la región noroeste de la Península, los naturales hubieron de refugiarse, cual sucede siempre, en las montañas, reproduciéndose con tal motivo las mismas luchas épicas u homéricas que antaño tuviesen los cántabros con los romanos, y las acaecidas probablemente muchos siglos más atrás aun, con gentes invasoras, ora emigradas de la misma Atlántida, ora de las regiones africanas. Semejantes repeticiones históricas, capaces de dar la razón a los ciclos de Vico, eran, pues, las más propicias para la formación de un mito que abarcase tres eras diferentes. Así empezamos viendo reproducirse en Covadonga la misma leyenda romana que dió lugar a la fiesta del 5 de Julio, cuando los oscos o galos-cisalpinos cercaron la ciudad mientras los romanos celebraban dicha fiesta sibilina. Las flechas de los sitiadores galos, se dice en la leyenda de Roma, volvían mágicamente por sí mismas contra ellos, sin que los romanos tuviesen necesidad de interrumpir su danza sagrada en honor de los libros sibilinos de Numa conservados en el Capitolio. Pelayo o *Bel-aio* es una supervivencia protosemita; Fabila o *Fabella*, devorado por un oso, es otra leyenda al modo de los *Ursinos* y *Wel-sungos; Silo* o *Sibila* no es sino una permutación de los *lais* galaicos que antes hemos visto. Aurelio y Mauregato, aboliendo el tributo de *las cien doncellas*, son otros dos tipos perfectamente legendarios, en los que el Sir Morold famoso de la Irlanda reaparece al par que el *Morya, Mauro* o *Maureya* del Atharva Veda, especie de *Lohengrin*, del círculo de los devas, que entregado a la yoga o meditación en *Kala-appas* desde hace siglos, envía de tiempo en tiempo a la Tierra un auxilio espiritual emanado de sí mismo cuando los humanos ideales peligran amenazando sumirse de nuevo en la vida animal la noble estirpe de los hombres.

Por los días de la catástrofe atlante debieron ser numerosísimas, en efecto, las tribus refugiadas en el oeste de nuestra Península, y de aquí que Plinio, Estrabón, Silo Itálico, Diodoro de Sicilia y otros varios clásicos romanos ponderasen el número y la variedad de pueblos peninsulares, llegando a contar aquéllos hasta cincuenta o sesenta, distintos, sólo en la comarca de entre Duero y Miño. Nada de esto es de extrañar. La misma ley que preside a la dispersión de la flora y de la fauna animal, preside, sin disputa, a la fauna humana, y conocido es ya del mundo culto el asombro que a Humboldt y cien otros naturalistas les produjo tanto la variedad y riqueza de las especies vegetales y animales lusogalaicas, como sus conexiones

© Biblioteca Nacional de España

con las de las costas norteamericanas, las del Rif y las insulares de las Azores, Canarias, Madera y Cabo Verde. Es un fenómeno igual al que acontece en Australia y costas occidentales de América del Sur, denunciadoras del hundimiento de otro continente anterior, perfectamente admitido ya por la ciencia de Occidente: *La Lemuria.*

Si extendiésemos estos comentarios al llamado pueblo vasco o ibérico primitivo, sería preciso algo más que un simple apunte para determinar los lazos de esta su lengua primieval semita con las de los aborígenes americanos. Dondequiera que aparezca, en efecto, la raíz *ask*, *iks* o más bien *ik*, allí está el pueblo vasco; no el de la reducida Vasconia actual, sino el atlante desaparecido.

A propósito del monstruo «Morold», M. Fritz Müller de Itajahy, fué autor, dice Verdaguer, de una notable memoria relativa al mitológico minotauro, *el Minhocao* del Brasil, animal que se creía capaz de torcer el curso de los ríos con sus 250 pies de longitud, que estaba cubierto de escamas en coraza y era apto para arrancar los pinos cual si fueran césped. En cuanto a los sacrificios humanos, tan tristemente célebres en toda la antigüedad, ya los pelasgo-atlantes los realizaban en las fiestas de Lycaea y ellos siguieron hasta la dominación romana (obras de Platón, traducidas por Cousin, t. XIII, página 35; Porfirio, *De abstinencia*, l. II, páginas 11, 21, 26, 32, 43, 53 y 55, y Theophrasto, l. III, 25, y IV, 20). A tales sacrificios se los tiene, por Víctor Bérard (*Origines des cultes arcadiens*), como de origen rúnico. Los curetas de Creta inmolaban niños a Zeus antes de que los dorios introdujesen el culto de Apolo. Cécrops, en Atica, abolió los sacrificios; pero su hija fué inmolada; la estatua de Artemisa de Brauron, junto a Maratón, especie de diosa Kali indostánica, fué robada, según la leyenda, por Iphigenia de Taurida y a Praxiteles mismo se le atribuye una estatua de esta diosa sanguinaria venerada en toda el Asia Menor (Pausanias, l. I, 33, y IV, 46). Siguiendo al oráculo de Delphos, Aristodemo tuvo el patriotismo de sacrificar a Artemisa, su propia hija. Porfirio *(De abstinencia*, II, 55) cuenta que Theophrasto hace mención de los sacrificios humanos... En Rodas se sacrificaba un hombre a Cronos, el 5 de Julio, sobre el altar del *Buen-Consejo*. En Salamina de Chipre o *Coronis*, se consagraban hombres a Agraula, hija de Cecrops y de la ninfa Agraulis. La víctima, conducida por jóvenes, daba tres vueltas al altar y era *inmolada* (*in-molem*, «sobre la piedra»); de una punzada en la garganta, dada por el sacerdote con el cuchillo de silex, como se ve en las páginas de los códices del pueblo mexicano tan tristemente famoso por sus sacrificios, y se relata por los cronistas de la época. En Chío y Tenedos se sacrificaba también un hombre a Dio-

© Biblioteca Nacional de España

nisios Omadios en perfecta antropofagia. En Lacedemonia se consagraba, asimismo, otro hombre a Ares. Nada digamos de tracios y escitas, y hasta los propios atenienses, a pesar de su superior cultura, inmolaron a la hija de Erechthé y de Praxithé, e igual que los romanos en la fiesta de Júpiter Latialis, sacrificios también sancionados por el código de las *Doce Tablas* (Plinio, Historia Natural, XXVIII, 3 y 4; XXX, 3, ed. Littré), hasta que fueron abolidos en 657 por el cónsul Léntulo Craso (Tito Livio, XLIII, 13, 2). Los arios, al introducir su culto, incruento y patriarcal de Zeus y Apolo, no destronaron fácilmente con sus sencillos ritos los horribles de Cronos y de las Euménides de Arcadia (Fustel de Coulange, *La cité antique*). Eschylo, en sus Euménides, hace grandes referencias a estos tristes asuntos (v. 3, 9 y 15), y Lycaon, rey de Arcadia e hijo de Pelasgus, se dice que fué transformado en lobo por haber sacrificado un niño a Zeus en el Liceo. Sin hablar de los horribles sacrificios humanos de las guerras de todos los tiempos, aún el sacrificio rituario existe en pueblos atrasados. El almirante Wrangel, en su *Exploración del Norte de la Siberia*, dice que «en la feria Ostrownaye se desarrolló una enfermedad contagiosa. Consultados los de *chamanos* por el pueblo tschukta, aunque cristiano en apariencia, éstos dijeron que los *espíritus* exigían el sacrificio de Kotschen, el caudillo más venerado del pueblo. Hubo alguna resistencia; pero, al fin, el mismo caudillo se prestó heroico como víctima expiatoria. Nadie se atrevía a herirle, hasta que el pueblo obligó a practicar la inmolación nada menos que a su propio hijo».

Estas citas están tomadas de A. Bertrand, en su *Religion des Galois. Les Druides et le Druidisme* y podrían continuarse con pueblos americanos. Volvamos al mito de Tristán.

En la lucha entre Tristán y Morold, éste sucumbe bajo la espada de aquél, pero no sin dejar herido a Tristán con un dardo envenenado. Semejante saeta simbólica no es sino el terrible arte de la necromancia que se hiere a sí misma, porque no debemos olvidar, según repetidas veces consigna Wagner por haberlo leído sin duda en los poemas de los bardos donde se inspirase, que Tristán, con rara previsión, ocultaba su nombre verdadero, llamándose *Tantris*, pero Iseo reconoció en él, sin embargo, a *Tristán*, porque en la espalda del herido faltaba un pedazo: el trozo de hierro que quedó incrustrado en el cráneo de Morold». Recordemos asimismo que «entonces—canta Iseo—, desde lo más hondo de mi corazón, surgió un grito de cólera y levanté la refulgente espada sobre la cabeza de Tristán para vengar en aquel menguado la muerte de Sir Morold... Tristán, clavado en el lecho, elevó sus miradas, no a la espada ni a mis crispa-

© Biblioteca Nacional de España

das manos, sino hasta mis propios ojos... Tuve piedad entonces de su miseria; la espada cayó de mis manos y curé su herida, la tremenda herida abierta en su pecho por Sir Morold, a fin de que, al devolverle la vida, pudiese tornar a su hogar, librándome del suplicio de su presencia... Escucha ahora—añade Iseo a su fiel Brangania—cómo cumple un héroe sus juramentos. Ese mismo *Tantris*, que yo dejé partir humilde y acongojado, no tardó en volver orgulloso y audaz a bordo de un bajel soberbio, a pedir mi mano, mi mano de heredera de la corona de Irlanda, para el decrépito rey de Cornunailles: para Mark; para el rey, su tío, en fin. Cuando mi prometido Morold vivía, ¿quién hubiera osado pedir para los míseros tributarios de Cornunailles la corona de Irlanda, su soberana? ¡Ay de mí! ¡Yo fuí la causa secreta de tamaña vergüenza!»

Este sublime pasaje compendia por sí solo toda la tradición de la catástrofe atlante, con más viveza aún de colorido que la relatada por los sacerdotes de *Sais* o de *Issa* al divino Platón. Asimismo entraña notables conexiones con la leyenda del Conde de Parténope y con la famosa de Psiquis (1).

---

(1) Melior (la mejor), emperatriz de Constantinopla, deseando contraer matrimonio con el hombre más digno por sus prendas, oye pregonar la fama del *Conde de Partinoplés* (o de Parténope), señor de Blés y sobrino del rey de Francia. La Emperatriz, con sus artes mágicas, le hace extraviarse en la caza y le encanta en el castillo de Cabezadoire, donde le acaecen escenas de amor con aquélla muy análogas a las de Eros y Psiquis. Semejante felicidad se interrumpe, al fin, porque Partinoplés necesita acudir en socorro de su tío el rey de Francia en sus luchas con el rey Sornaguer. La madre y el tío del héroe victorioso le engañan luego, y, trastornando su razón con cierto bebedizo, le hacen contraer matrimonio con la hija o sobrina del Papa. (Preciosa alusión a las artes necrománticas tan frecuentemente empleadas por Roma en todos los tiempos.) Pronto, sin embargo, recobra Partinoplés el sentido, y, abandonando a la esposa que por sus engaños le dieran, huye con la Emperatriz. Un taimado obispo le engaña también, haciéndole creer, como a Psiquis, sus hermanas, que aquella invisible criatura de cuyas caricias sólo alcanzara a gozar durante la obscuridad de la noche, no era sino un terrible monstruo que quería perderle y a quien había, por tanto, que desenmascarar a toda costa. Luego sigue un pasaje idéntico al de Psiquis y su lámpara, en el que pierde al Conde, como a aquella su funesta curiosidad, por castigo de la cual tiene que peregrinar trabajosamente por el mundo, hasta que recibe el perdón de su amada y consigue su mano, al fin, venciendo en un torneo a sus enemigos.

Esta leyenda—dice Bonilla—inspiró a Doña Ana Caro (la *décima musa andaluza*) su famosa comedia, y antes a Tirso de Molina la suya, *Amar por se-*

© Biblioteca Nacional de España

Tristán es el símbolo de la raza aria cuya noble sangre circula por las venas de todos los pueblos de Europa protohistórica, tales como el bretón, el anglo-gaedhélico, el libioibero y, en general, toda la raza mediterránea invasora, como asimismo los nahoas mexicanos y otros pueblos similares. Estos pueblos primitivos, según enseña Alexandre Bertrand, en su *Religion des Galois-Les Druides et le Druidisme*, tenía por características, a cambio de una menor cultura que la espléndida, pero perversa, del sacerdocio indígena semito-atlante, una mayor inocencia pristina y gran pureza de ideales, que les hacía rechazar con horror hasta la sombra de los sacrificios humanos *(necromancia*, magia-*tantrica* o de *Tantris)* en sus cultos sencillos e incruentos al Hogar y sus manes; al fuego *Ur* y a *Ra*, el cordero misterioso (*agnus*, *Agni*, el divino fuego robado al cielo por Prometeo), cuando no a *la Deidad abstracta*, *Una* y *sin nombre*, bajo simbolismos sabios y con rito todavía desconocido, como dice Carrasco respecto a los pueblos tartesios que hallaron en Gades los fenicios invasores (1).

ñas; a Calderón, su *Encanto sin encanto*, y a Lope de Vega, su *Viuda valenciana*. Además de las indicadas conexiones, con la fábula de Apuleyo, tiene la leyenda otras muy claras con la de *Tristán e Iseo*, que el buen juicio de nuestros lectores sabrá, por sí propio, deducir sin otras explicaciones.

(1) En la *Mitología Universal*, de Carrasco, se dice: «Con razón se afirma, que los primitivos españoles tuvieron su culto originario e indígena, distinto del importado después por celtas, tirios, cartagineses, griegos y romanos. Eforo, hablando de Iberia, dice que en su tiempo (338 antes de J. C.) *no había templo de dios alguno* en Turdetania, y que, en vez de éstos, se hallaban piedras agrupadas de tres en tres o de cuatro en cuatro (dólmenes). Tampoco hacían sacrificios. Según Estrabón, los celtíberos y sus comarcanos *adoraban a un dios sin nombre* (al *Innominado*, a la *Incognoscible Esencia*, de la genuina tradición aria). San Agustín afirma que los españoles, «por ser sabios y filósofos, adoraron un solo Dios, autor de lo manifestado; incorpóreo, incorruptible, nuestro origen y nuestro bien». Duplex se expresa así: «es cosa harto admirable que estando las otras naciones del mundo sumergidas en la idolatría y en el culto de diversas divinidades con nombres diferentes, los celtíberos adorasen *a un Dios de ignorado nombre*.» Los PP. Mohedanos añaden: «...preciso nos es confesar que apenas si se hallan vestigios de la idolatría de España antes de la llegada de los fenicios. El culto y la religión de los naturales, *si alguna tenían*, no era tan abominable y supersticiosa como la de algunos pueblos de Oriente... En las naciones tenidas entonces por cultas floreció la idolatría multiplicando las deidades hasta lo infinito, mas en las incultas no se multiplicaron ellas tanto. Su propia barbarie las preservó largo tiempo de esta desgracia. Su religión, a la verdad, era falsa, diminuta y más grosera que en los pueblos civilizados; pero, al mismo tiempo, más sencilla, menos absurda y no tan supersticiosa.» Masdeu dice que hay que convenir en que la religión

© Biblioteca Nacional de España

Las respectivas características de arios y atlantes, debieron ser, en suma, a la manera de las que presentaron ulteriormente en la historia de los pueblos germanos invasores y los romanos invadidos: infantiles y espirituales, aunque ignorantes aquéllos; cultísimos, pero corrompidos éstos, porque es harto notorio que las selecciones operadas por el Destino histórico otorgan siempre las preferencias del triunfo a los hombres y pueblos más fuertes, física y espiritualmente, contra los pueblos más intelectuales, al par que más pervertidos por obra y gracia, ¡funesta paradoja!, de su propia pero mal empleada cultura.

Sin embargo, la necromancia de los sacrificios humanos contagió más o menos a los indo-europeos, y siguió, desde luego, siendo característica de los pueblos de filiación atlante invadidos por ellos, según multitud de pruebas históricas, y esto explica esa inversión del nombre de *Tristán* en *Tantris*. Todavía puede verse en acción en muchos pueblos de la India y de África la terrible *magia tantrika* o de Tantris, basada, como el boddu-

---

revelada (—¿la primitiva Religión de la Sabiduría?—) se introdujo en España juntamente con los primeros hombres y que se mantuvo constantemente por medio de la tradición hasta que los fenicios trajeron la muchedumbre de sus deidades. Según Erro, en fin, los españoles, por el rito simplicísimo de aquellos tiempos, no conocían templos ni altares: unas piedras amontonadas eran las únicas aras que usaban y en las que ofrecían a la Deidad las primicias de sus frutos: el mundo entero era para ellos Templo del Señor. Añade que los primeros templos que se vieron en España fueron los de las colonias fenicias; pero sus absurdos dioses penetraron en muy pocas partes de la Celtiberia, sin alcanzar jamás a las naciones del interior y septentrionales, donde conservaron pura la religión primitiva hasta que fué anunciado el Evangelio.

Cuánto coinciden estas admirables aserciones, recopiladas por ese santo de Mosén Jacinto Verdaguer, en las notas de su epopeya *La Atlántida*, respecto de la «Deidad de ignorado nombre con culto todavía desconocido», puede verse en la misma obra de Gerbhardt, *Los dioses de Grecia y Roma*, aludiendo a pueblos como el etrusco-atlante, rama también del gran tronco ligur o libio-ibero. «Cumas—dice—fué la colonia griega (aria) más antigua de Italia. Su Sibila presentó una vez los nueve libros sagrados a Tarquino, pidiendo por ellos un precio exorbitante sobre toda medida. El rey rehusa aceptarlos, y la Sibila quema impasible tres de ellos y pide otra suma aún mayor por los seis que quedan. Segunda negativa del rey y segunda quema de otros tres libros por la Sibila. Aterrado el rey, la detiene cuando ya iba a destruir los tres últimos y la otorga cuanto pidiera. Dichos libros fueron llevados al Capitolio y custodiados en urnas de pórfido, lejos del alcance de los profanos, hasta que el incendio del mismo, por Sila, los hizo desaparecer. El Senado prevé entonces las calamidades que con tamaña pérdida van a descargar sobre la República, y envía solícito Comisiones sacerdotales a Cumas, Grecia y Asia para

© Biblioteca Nacional de España

nismo, el nargalismo, el ñañiguismo y demás prácticas muy en uso entre los pueblos negros o atrasados, en la práctica ceremonial de los dichos sacrificios, seguidos a veces de ritos religiosos de canibalismo verdadero, todo esto sin traer a colación también ciertas flagelaciones medioevales y aun modernas (1), así como las célebres de los *Hamatchas* o Camitas marroquíes y otros tales quizás también entre los indios americanos.

Tan-tris, leído por sílabas a la manera de tantos otros, verbigracia, *Ca-in*, *In-ca*, por el entrecruce del modo de leer ario de izquierda a derecha con el semita de derecha a izquierda, nos da el nombre latino de *Natris*, y Natris equivale en esta lengua a la gran serpiente tentadora, el *Leviatán*, que tantas veces sale a relucir también en la Biblia, serpiente a la que los griegos denominaron Ὕδρος: la *Hidra de Lerma* o *Serpiente del Mal*, muerta a manos de Hércules, como la que se enroscaba en torno del árbol del Gogar escandinavo muerta por Odin y la gran *Serpiente de la Noche* nahoa, muerta a manos del Quetzalcoatl, etc., etc.

No paran aquí las claras alusiones simbólico-ocultistas de la partitura wagneriana. Si *Tristán* (el *Osiris* egipcio) frente a *Tantris* o *Natris* es una serpiente buena, un «*Dragón de la Sabiduría*», es decir, un *Naga*, un Instructor o un Iniciado, e Iseo en sus mil troponimias del ciclo caballeresco no es sino la clásica Isis egipcia o la *Isthar* (estrella) de los parsis, Wagner, como un verdadero Iniciado, a su vez, de los tiempos modernos, ha manejado a maravilla el simbolismo en los demás nombres de los personajes de su partitura, al tenor de las enseñanzas antiguas.

---

reconstituir el tesoro perdido. Desde entonces acudía a ellos la República en religiosa solemnidad, cuando sobrevenían circunstancias muy críticas; celebrando fiestas *en honor de un Dios de ignorado Nombre y en forma rituaria* (Misterio) *todavía desconocida*. La Égloga IV, de Virgilio, se deputa como una alusión honda e iniciática a semejante rito—aunque alguien haya querido ver en ella no sé qué suerte de cristianas profecías—. Los primeros Padres de la Iglesia citan, con respeto a la Sibila cumana, y en el canto elegiaco del «*dies irae*» se invoca su testimonio para robustecer al del propio rey David. Marcio, ciudadano y acaso sacerdote romano, vaticinó el desastre de Cannas y añadió que la restauración de los Misterios, o sea la disciplina sibilina, era el único medio de salvar la República. Pocos años después, como la peste se enseñorease de Roma, el Senado restauró dicha fiesta anual del 5 de Julio y cesó, como por encanto, el azote.» En cuanto a la leyenda osca relativa a dicho día y tan análoga a la nuestra de Covadonga, ya hemos hecho mención de ella anteriormente.

(1) En cierto convento de monjas de uno de los mejores sitios de Madrid, hemos visto anunciados, en 1906, ¡los mejores cilicios para disciplinas! Esto en pleno siglo XX.

© Biblioteca Nacional de España

En efecto, un lector no superficial, bien documentado además en la terminología védica, habrá podido apreciar que el nombre del rey *Arthus* del ciclo caballeresco medioeval, no es sino el sánscrito *Suthra* o *Hilo de Oro (Suthra-atma)*, que enlaza a nuestros egos animales con nuestro Ego Divino, enlace simbolizado en Psiquis-Heros, Cástor-Pólux, Sigfredo-Brunequilda (la Walkyria), Tristán-Iseo, etc. También ha podido ver en el *Kameloc*—o infierno de terrores astrales donde *Arthus* y todos los caballeros andantes tenían que vencer previamente a la *Bestia bramadora*, Minotauro cretense, «Habitante del Umbral» de la literatura cabalista, etc.—, al *Kamaloca* o lugar de la pasión y del *Deseo*, que es causa, según la propia partitura wagneriana, de todos los dolores que desgarran al corazón del hombre, o sea también la morada de *Kamax-tli*, el Plutón nahoa, especie de diosa *Kali* indostánica, puesta con sus infernales pasiones insaciables en los temibles umbrales de la Iniciación para atajar el paso al candidato.

Wagner, o mejor dicho, los textos arcaicos por él consultados, han llamado rey *Mark*, *Marke* o *Marka*, a la personificación dolorosa del *Karma* o Destino sánscrito, ley de universal retribución, Némesis vengadora, que, más fuerte que los hombres y que los dioses mismos pues que encadena al Universo todo, es el único que sobrevive a la tremenda catásfrofe final del drama, y también, por otro lado, la causa de él, ni más ni menos que acontece en la vida, donde la ley bondadosa del *Dharma*, que es libertad en el obrar y la ley justiciera del *Karma*, fatal retribución que hace cosechar tarde o temprano el bien o el mal que se sembró, actúan siempre a un tiempo sobre las resoluciones y actos de los hombres. Ciego Tristán, como Sigfredo, como el príncipe en Blanca-Flor, o como el Cupido de los griegos (pues que nada nos ciega para las luces superiores del espíritu como nuestros tempestuosos deseos), olvida a su Divino Ego, a su propio Espíritu inmortal, a su Iseo, en una palabra, entregándola, insensato, a los azares de su triste karma o destino de hombre, es decir, dándola como esposa del ínfimo rey de Cornuailles, lo que equivale, dentro de la filosofía del símbolo, a la prostitución y renuncia de su propia superioridad humana, cual aquellos personajes de las leyendas medioevales que entregaban su alma al diablo, sin conceder todo su divino valor a la joya que así perdían, enagenando, cual el Esaú bíblico, sus derechos de primogenitura por un mísero plato de lentejas.

Tampoco se escapan al simbolismo ario, los demás personajes secundarios de la obra. *Brangania* o *Bracania* (1), la dama de confianza de

(1) No es en modo alguno violenta esta segunda transcripción si se absor-

© Biblioteca Nacional de España

Iseo, por su raíz sánscrita de *brig*, brillar, es sinónima de esplendor y de fuerza, y de aquí también *bright*, puente, y tantos otros en dicha radical apoyados (1). En cuanto a *Melot*, el traidor, no es sino *un mal elemental*, un *gnomo*, que diría un ocultista, escapado al *Ka-melot* o *Kama-loka* de los deseos, como en el escudero *Kuru-enal*, no vemos sino al *Gurú* marroquí, al *Kurú* o *Cauro*, mílite romano, o al *Gurú* (Maestro), sánscrito, y en el pastor que canta con su caramillo la primitiva sonata del placer y del dolor en el mundo de los muertos, el reflejo legendario de tantos y tantos *Pastores* o *Reyes-Pastores* de las tradiciones arcaicas, como muy al por menor puede verse en la curiosísima obra greco-latina de *Los amores de Clareo y Florisea con los trabajos de Iseo*, novela bien merecedora por sí de un especial estudio, ora por los puntos de contacto que tiene con el célebre argumento de *La Ilíada* (volviendo del revés, si vale la frase, lo del robo de Elena); ora porque en ella se describe el descenso de Iseo al mundo de lo astral con más pormenores que los del descenso de Psiquis en la leyenda de Apuleyo, y con mayor conocimiento de ocultismo, quizá, que la del Dante en *La Divina Comedia*. Esto sin contar, por otra parte, con que ha servido de base a la obscurecida novela de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, o de *Sigfredo y Segismunda*, que Wagner diría, razón por la cual la consagraremos pronto algunos párrafos.

En el simbolismo atlante de todo el primer acto de la obra wagneriana que nos ocupa, la personalidad de Sir Morold, presentada en las otras leyendas menos primitivas como odioso necromante que exigía tributos de doncellas para el serrallo y de guerreros para el sacrificio gladiatorio, según hemos visto, toma un relieve nobilísimo cual el divino esposo prometido a Psiquis por el oráculo y por todos tenido como un horrendo monstruo. Este carácter, en nuestro entender, se adapta más a las puras y genuinas tradiciones relativas al continente perdido existentes en los países nórticos, foco principal de dicho mito que tan adulterado aparece ya en Galicia.

Isis es el Ideal, el *Iris* de la libre Humanidad en el día de su regeneración y apoteosis; la suprema aspiración redentora de los superhombres, como hoy diríamos, y semejante ideal estuvo siempre representado en los Misterios de la antigüedad por la Magia propiamente dicha, la sublime

---

be nasalmente la *ene* de *Bran*, cual sucede en el francés y se cambia en *ce* la *ge* del nombre, cosa tan frecuente, por otro lado, en lenguas neolatinas.

(1) Véase sobre este particular el capítulo de los Tuathas de Danand, VIII de nuestro libro *De gentes del otro mundo*.

© Biblioteca Nacional de España

Magia Blanca, tan antigua como el planeta mismo, ciencia suprema que lució esplendorosa en los días mejores del poderío atlante, separado de los primeros tiempos de nuestra historia por una verdadera formación geológica, o sea por los tiempos pliocenos y glaciarios, un ciclo entero, en fin, o varios ciclos de precesión equinocial de los polos del mundo, ciclo que equivale a cerca de veintiseis mil años como es sabido.

A esta Magia, sublime síntesis de la Religión-Sabiduría atlante, en apariencia perdida, pero viva hoy y siempre en el corazón de *los elegidos*, hace referencia Iseo en la partitura wagneriana con estas palabras:

Iseo.—«¿Dónde perdiste, ¡Madre!, el poderío que tenías sobre mares y tormentas, ¡oh, Arte Mágica!, que ya no sirves más que para adobar ungüentos y bálsamos dañosos? ¡Resurge a mi voz, Potencia intrépida; brota del fondo de mi corazón, en donde antaño te refugiaste, arma de los Dioses!»

Después de decir esto, la divina Iseo dirige una vibrante invocación a todos los elementos destructores, un verdadero treno jeremíaco llamando a la acción a todos los genios punidores contra la raza necromántica de *Tantris*, la raza atlante de la caída, que acarrease con su necromancia la ruina definitiva del glorioso Imperio de Sir Morold. Este imperio de la Buena Ley es el paraíso feliz, pero todavía irresponsable, de la infancia de la Humanidad, con el que comienzan los libros sagrados de todos los países, no el desacreditado Imperio del Morold de las edades posteriores, cuando el sacerdocio atlante, explotador y corrompido, apeló ulteriormente a dichas artes necromantes que hallamos entronizadas entre los pueblos ya caídos en la barbarie, únicos con los que tropezamos hoy en nuestros cretinos estudios de Prehistoria.

La vigorosa personalidad del Morold atlante, símbolo de la Buena-Ley, aquel semidiós cuya prometida era la celeste Iseo, o sea el propio Mundo superhumano al que aspiramos en nuestros titanismos rebeldes, sigue dibujándose admirablemente en los siguientes pasajes del poema:

Iseo.—«¡Ciegos ojos, corazones inconscientes, menguado valor, silencio miserable!... ¡Cómo propaló el felón Tristán los tesoros del secreto (el *sigilo mágico*) que yo tenía tan oculto, entregando a las iras y venganza de sus enemigos, a aquella cuyo silencio (el *silencio iniciático*, la masónica, *palabra de paso, del Maestro*) salvó su vida cuando le hirieron de muerte!...» Y más adelante, cuando Tristán invoca cerca de ella, «el juramento del completo olvido», añade: «—No fué así como yo oculté (o *sumergí*) a *Tantris* y como Tristán cayó en mi poder (siguió la *Buena-Ley* de mi único culto místico). Ante todos él se irguió fiero y majestuoso, pero

© Biblioteca Nacional de España

yo no juré lo que él juraba... ¡porque yo aprendí a callar! (el *audi, vide, tacet* masónico). Cuando Tristán yacía moribundo en mi recóndito camarín (la cámara de las iniciaciones, el sagrado *Adyta del Misterio* en los antiguos templos), al blandir su espada con mis amenazadoras manos, en pie, junto a él, impuse silencio a mis labios y encadené mis brazos; pero lo que mis labios y mis brazos juraron antes... con el pensamiento, juré de nuevo mantenerlo siempre... ¡El juramento de vengar a Sir Morold!... ¡Sir Morold era mi prometido! ¡Él! ¡El más noble caballero de Irlanda! Yo bendije sus armas y por mí combatió. Al caer él, mi honor cayó con él también, y entre las angustias de mi desdicha juré que si ningún hombre lograba vengarle (juramento masónico de vengar la muerte violenta de Hirán a manos de la Ignorancia, la Hipocresía y la Ambición), yo misma, ¡pobre mujer!, le vengaría...; y cuando languideciendo caíste en mi poder, no quise herirte, y supe curarte, para que te pudiese matar el vengador de Iseo, cuando estuvieras sano y fuerte...»

En cuanto al carácter de esta suprema ciencia de la Magia, que, según el dicho del *Libro oriental de los preceptos de oro*, «es como la madera de sándalo, que perfuma el hacha que la corta», está simbolizada a las claras en las palabras con las que Iseo brinda a Tristán el vino de la reconciliación entre ambos, vino que no es sino un veneno, antes de desembarcar en la corte del rey Mark. «—¿Oyes esos gritos? (1). Estamos cerca del fin. Dentro de breves momentos (*con ironía*) estaremos... ante el rey Mark. Al presentarme, serás dichoso, diciéndole: «Mírala, señor, ¡jamás podrás contemplar hembra más mansa! Yo maté a su prometido; yo la envié la cabeza del muerto, y ella, en cambio, curó generosamente la profunda herida que su espada me había hecho. Mi vida estaba en sus manos, y me la devolvió, añadiendo en arras para ser tu esposa, el oprobio y la humillación de su patria...; pues bien, tan preciosa recompensa para tan grandes hazañas débola a un dulce filtro de reconciliación que, con mano benévola, me ofreció, para borrar la huella de toda injuria...» Momentos después la rival pareja de Tristán e Iseo beben la muerte en la copa de la reconciliación, porque la muerte es, en verdad, el filtro mágico único capaz de reconciliarnos en un mundo mejor, libres ya de deseos inferiores con nuestra Esencia Inmortal, con nuestra espiritual *Iseo*, en mágico abrazo reden-

(1) Los gritos de «*Hohé, Hohé*» de los marineros del barco saludando a tierra, son intraducibles onomatopeyas del mundo elemental, muy frecuentes, como veremos, en el Anillo del Nibelungo; *mantrams* verdaderos, a veces de los que tantas pruebas ofrecen todas las demopedias.

© Biblioteca Nacional de España

tor, por encima de cuanto la razón humana puede colegir, al modo de la divina unión de Heros y Psiquis. Por un cruel sarcasmo del Destino, los rivales beben el *filtro del Amor*, en lugar del de *la Muerte*, porque *Amor* y *Muerte* son una cosa misma y porque la Diosa del Amor, como Venus en la leyenda de Psiquis, al ver hollados sus derechos, tomó tan cruel venganza como era, según las propias palabras de Wagner en el comentario al preludio de la partitura, «imergirles en la insaciable ola del Deseo, ola que, naciendo de la confesión tímida, crece aguzada por el suspiro vacilante, a través de la esperanza, del lamento y del deleite, del goce y del sufrimiento, hasta que, llegando en el paroxismo de su impulsión al dolor frenético, encuentra la brecha por donde el corazón se derrama en el océano de las infinitas delicias del Amor... Mas tal embriaguez es en vano. El corazón, impotente para resistir, desfallece de nuevo para consumirse en el deseo, en el deseo inasequible, pues que todo deseo logrado es el germen de otro más ávido, hasta que en el postrer decaimiento albora en el alma desgarrada el presentimiento del deleite supremo: la delicia de la muerte y del *no-ser*, la definitiva redención, sólo lograda en el maravilloso reino del que más nos alejamos, cuanto más y con más impetuosa fuerza nos obstinamos en penetrarle... ¿Llamaremos a esto morir? ¿O es más bien aquel obscuro mundo del Misterio del cual surgieron una hiedra y una vid estrechamente entrelazadas sobre la sepultura de Iseo y Tristán, como la leyenda nos cuenta?...»

Por todas estas razones y otras muchas que serían demasiado prolijas de exponer, el verdadero argumento ocultista del primer acto del *Tristán* puede resumirse así: Sir Morold es el símbolo de la primitiva Humanidad, la terciaria lemúrica o paradisiaca, pobre de *mente* pero rica *de corazón*, es decir, amada y cobijada desde arriba por *Iseo*, la diosa eterna del Divino Amor y la Magia que a la diosa caracteriza. Tristán, Natris o Tantris, a su vez, es el Pensamiento, el mundo de la Mente, que se desarrolló en las razas posteriores atlántidas o mio y pliocenas, a costa, por un lado, de matar a la inocente raza de Sir Morold y, por otro, de robar a Iseo, al modo de como todos los Prometeos, Titanes y Mercurios, roban el celeste fuego y la divina espiritualidad, siendo encadenados por ello. Pero al cometer Tristán semejante robo se hace reo de muerte a su vez, porque Mente, Muerte, Sexo y Amor son cuatro ideas que se equivalen en su más alto simbolismo. Tal reo de muerte sin embargo de querer completar su crimen entregando a Mark, Karma o Destino el divino tesoro de la *isiaca* espiritualidad, es absuelto al fin por la diosa, quien al *equivocar* los filtros *¡mata por Amor!...*

© Biblioteca Nacional de España

¿Qué más decir, pues, del mito del Tristán? Muchos libros se han escrito sobre él para que nosotros podamos añadir nada nuevo, pero sí juzgamos de interés consignar unas cuantas cosas acerca de un curioso *Tristán e Iseo* mediterráneo.

La «Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días», coleccionada por D. Buenaventura C. Aribau (1849, segunda edición, págs. 433 a 468), contiene la linda novelita caballeresca, titulada *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea*, escrita en 1552 por Alonso Núñez de Reinoso, celebrado poeta valenciano. En esta obra, según se expresa el autor en la dedicatoria, «no se hizo sino glosar cierto libro toscano mutilado, el cual, a su vez, estaba tomado de otro, escrito en lengua latina y antes en lengua griega». Es decir, que dicha obra data en sus orígenes de cierta antigüedad. Su nombre originario parece ser el de *Razonamiento de Amor*, y acaso el primer texto con que acerca de esto contamos es la célebre historia etiópica de Teágenes y Cariclea, de las que tan pocas noticias se tienen.

Helisandro y Heliseno (de Helios, el Sol, o Helias, Elías, el Caballero del Cisne), príncipes de Bizancio, tenían, respectivamente, dos hijos llamados Clareo y Florisea *(Flor de Isis)*, quienes se amaban tanto, que decidieron fugarse a Alejandría, fingiéndose hermanos, ni más ni menos que cuando el Abraham y la Sahara bíblicos se fingieron hermanos en Egipto y en otros sitios. Así tenían que hacer pasar un año para dar lugar a que regresase de un viaje Florisindos, hermano de Clareo. A los pocos días de navegación, llegan los amantes a la vista de la *Insula Deleitosa*, paraíso donde habitaba la reina Narcisiana, rodeada de una corte de adoradores, que, hechos pastores, habían venido de las regiones más apartadas de la tierra. Entre éstos, se distinguía bajo el nombre supuesto de Arquesileo, Altayes, hijo del rey de Trapisonda (Trapobana o, más bien, Trebisonda), quien es tan noble caballero que accede a dejar sus más caras ilusiones por ir a deshacer cierto entuerto sufrido por una infeliz doncella. En su ausencia, los pastores envidiosos le acusan de deslealtad a él y a la reina Narcisiana; pero vuelve victorioso bajo el nombre de *El Caballero Constantino*, y la salva.

Los dos amantes Clareo y Florisea pasan de largo por la *Isla Deleitosa*, no sin antes presenciar una lucha homérica entre los gigantes y los pastores de ella, cual las análogas de las teogonías entre los gigantes y los *pastores* o partidarios de la *mala* y *de la buena ley*. Entran en Alejandría por la *Puerta del Sol* los dos fingidos hermanos; admiran su opulencia, y de allí a pocos meses, llega también el pirata Menelao, quien se enamora

© Biblioteca Nacional de España

de Florisea y, a viva fuerza, se la lleva en sus naves camino de Efeso, matándola después al parecer. Aunque fiel e inconsolable Clareo por tamaña desgracia, el hado o la necesidad le fuerzan a contraer matrimonio con cierta señora alejandrina llamada Isea, quien había perdido a su marido Tesiandro de Efeso. Los recién casados parten para dicha ciudad, sin que usase jamás Clareo sus derechos maritales sobre Isea, su desgraciada esposa.

He aquí algo que recuerda a la Iliada. En ella y en la novela que nos ocupa, una bella mujer es arrebatada de los brazos de su esposo; pero hay la particularidad de que el ladrón en esta última lleva igual nombre que el robado en la epopeya griega, quien, como es sabido, también se llamaba Menelao. Acaso la primitiva leyenda griega, a la que se alude en la dedicatoria de la novela, procediese, no de Grecia europea, sino del Asia menor. *Menelao*, por otra parte, no es sino una variante de Menes, el fundador y legislador de la dinastía egipcia, y data de la misma raíz *manas* o mente, y *manú*, pensador, propia de tantos idiomas primitivos, empezando por el sánscrito. En una palabra, el robo relatado en la Iliada y el de los amores de Clareo y Florisea son un mismo robo simbólico, cual el del *Oro del Rhin*, el robo del divino Fuego por Prometeo, y el robo de Filomena (de Philo y Menes o *Amante de la Sabiduría)*, por Tereo, robo este último que a quisa de aviso celeste había visto reproducirse en sueños Clareo antes de perder a su amada. Juegan también en el cuento que nos ocupa el despedazamiento del hijo de Filomena al modo de los hermanos en el Caballero del Cisne, o de Juanillo el Oso, Baco, Cabracán y tantos otros mitos que llevamos estudiado en otros trabajos.

Camino de Efeso, tocan los esposos Clareo e Isea en la *Isla de la Crueldad*, así llamada por los trágicos amores de Casiano y Belesinda, que merecen leerse en la novela. Las Medeas y Cleopatras, los Hipólitos Pompeos y Agamenones clásicos reinan allí como en su casa propia. Prosiguen los dos viajeros y alcanzan a la *Isla de la Vida*, donde Clareo halla al traidor Menelao y le mata en liza. La tal isla era de lo más hermoso que darse puede, al modo de los palacios de Psiquis. Por fin, llegan Clareo e Isea a Efeso, donde ésta compra como esclava a Florisea, sin conocerla, pues aún vivía la doncella contra lo que se había creído. También aparece vivo allí Tersiandro, el marido de Isea, en nueva alusión al mundo de lo astral, en el que están vivos los muertos y muertos los vivos. Para mayor complicación resultaba que Tesiandro estaba perdidamente enamorado de Florisea, la nunca olvidada ni traicionada esposa espiritual de Clareo. Entristecida Isea, por su desgracia, de verse despreciada, se decide errar por

© Biblioteca Nacional de España

el mundo a la ventura. En el viaje encuentra al simpar caballero Felesindos que vagaba por el mundo en busca de su amada la princesa Luciandra, y deciden caminar todos fraternalmente unidos (1).

En realidad, la novela que nos ocupa parece más bien un agregado de dos partes distintas. Diríase que aquí termina la una y comienza la otra, mucho más interesante y ordenada, parte a la que pudiéramos llamar «Aventuras de Luciandra y Felesindos», aunque narradas ambas por Isea, la especie de errante sibila, simbolizadora del misterioso culto de su nombre—*Isis*—, culto que tanto ha tenido que errar por el mundo bajo las persecuciones combinadas de la malicia y la ignorancia. Nos confirman en esta opinión las últimas palabras de la novela, cuando se lamenta en ella el autor haberse perdido, no sólo los cuatro primeros libros, sino también el sexto del original toscano, que se ocupara de la segunda parte de las aventuras de Felesindos en demanda de Luciandra, hasta llegar a la *Casa del Descanso*, después de atravesar el *Valle de la Pena*.

El Emperador de Trapisonda—dice la segunda parte de la novela—tenía tres hijas: la segunda, casada con Altayes de Francia, hijo del Rey de Macedonia; la tercera, Luciandra, la amada por Felesindos, hermano de Reselinda y de Periandra. Estefanía, la hechicera de Thesalia, se da trazas a robar a Luciandra y llevársela al *Valle de la Pena* para vengarse del Emperador que había dado muerte a su hijo. Felesindos, nuevo Ulises, decide arrostrar todo sufrimiento y peligro con tal de hallar y rescatar a su amada. En esas pesquisas es cuando le encuentra Isea y se decide a hacerle compañía. Corriendo así sus aventuras caen Felesindos e Isea a la entrada del temible *Valle de la Pena*, donde una hermosa hada les lleva a un castillo encantado y les muestra como en visión la *Casa del Descanso*, donde la hechicera tenía confinada a Luciandra. El pasaje en que la novela describe ambas mansiones es dantesco por completo. Allí es donde oye Felesindos que, para rescatar a Luciandra, era preciso avistarse con el sabio Rusismundo, adepto que habitaba en los *Montes de las Maravillas Naturales*, «bajo el mismo cielo que antaño sostuviera Atlante con sus hombros». La visión, al desaparecer, deja entrever la posibilidad de que dicho sabio acaso podría hallarse en Damasco o en Alejandría. Isea y Felesindos emprenden el camino de Damasco, donde a la sazón el Rey había decre-

(1) La complicación del libro revela que la novela fué pasando por muchas manos pecadoras. Este morir y revivir de los personajes nos trae a la memoria aquel ensayo primero del drama de Wagner en que tan pronto morian como vivían los personajes.

© Biblioteca Nacional de España

tudo un torneo para conceder la mano de su hija Felesinda, hermosa joven codiciada, al par, por el Duque de Gandía y por Belerofonte, hijo del Duque de Atenas, que habitaba en la *Insula de la Vida*. Felesindos se ve obligado a tomar parte en la fiesta y tentar la peligrosísima aventura de *El Castillo del Amor*, donde ha de luchar con los tres caballeros más temibles del mundo, que son: *El Tormento*, *El Cuidado* y *El Sufrimiento*. ¡Qué gran filosofía encierra la pelea de Felesindos con este último! Cuantas veces le trata de vencer y combatir, otras tantas el *Sufrimiento* resiste; pero es vencido, al fin, por el caballero sin tacha, así que éste cae en la cuenta de que «hay que hacerse el amigo y el hermano del Sufrimiento mismo», porque quien llegue a considerar como igualmente ilusorios los placeres y los dolores, está, como enseña el Bhagavad-Sita, en el noble camino de la liberación definitiva. En cuanto a la lucha que después viene entre los partidarios de Palas, o la Mente sin amor, y los partidarios del Amor-Sabiduría, o Venus, poco hemos de decir, pues es el eterno simbolismo de la lucha humana entre el corazón y la cabeza... En el ya conquistado Castillo del Amor ve por un momento Felesindos a su amada; pero el castillo se desvanece por encanto, dejando sólo la leyenda de que «aun tiene que buscar el amante a su amada en los *Valles Amorosos*».

Pasan, luego, Felesindos e Isea a Alejandría, y de allí para el desierto líbico de los anacoretas. El tenaz Felesindos, por otro nombre el *Caballero las Esperas*, auxiliado por *pastores*, gana la batalla por el amor, a pesar de la oposición que le hacen Apolo y *Aurismunda*, o sea «la doncella del oro y de la codicia». Llegan entonces ambos a una mansión celeste y prodigiosa, donde, entre el mar, el aire, el fuego y la tierra, está la *Casa de la Fama*. Caminan, en fin, los peregrinos entre las nieves de Thesalia, donde vencen a diversos monstruos y arpías que pretenden cortarles el paso; cruzan múltiples regiones infernales, y merced, en fin, a la Palabra Sagrada, penetran en la que, recordando a Dante, podríamos llamar Ciudad del Dite, sin que podamos decir cuál de las dos leyendas, la de la obra y la de la Divina Comedia, copió a la otra, o si acaso ambas bebieron la inspiración en la primitiva fuente greco-latina. Llegados así a la mansión del Maestro, a quien buscaban, éste enseña al amante que para alcanzar a la sin par Luciandra, sin caer con ella en la triste región infernal, y ascender en unión suya a la mansión celeste, era preciso «no tener amistad con el mundo, con la carne ni con el enemigo mortal y sus compañeros».

Quedóse sola, pues, la desventurada Isea, quien siguió errante su camino hasta arribar a las costas de España, donde pretende ser recibida en una comunidad religiosa, pero, falta de la pingüe dote necesaria entre aque-

© Biblioteca Nacional de España

llas discutibles esposas de Cristo, es rechazada, y se retira a Alcalá, en las márgenes del Henares, y allí, «lejos del mundanal ruido», escribe luego Isea esta fiel *historia de amor*, cuya segunda parte, hoy perdida, continuaba con las aventuras de Luciandra y Felesindos...

Nos hemos detenido un tanto con la obra que antecede, porque ella es el germen de la novela de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, última de las obras del Príncipe de los Ingenios, la cual, a su vez, a más de ser un curso de ocultismo, constituye un precioso dato de la leyenda de Tristán e Iseo entre nosotros.

Recordemos lo más principal del argumento de este libro, de quien el propio Cervantes dijo que sería «la mejor o la peor de sus obras»: la mejor si llegaba a entenderse su simbolismo, acaso velado para escapar a la censura inquisitorial, y la peor o más absurda en el caso contrario, cual acontece con todas las leyendas.

«En la última parte de la Noruega, casi debajo del polo ártico—dice Cervantes al final de la novela, cuando revela los verdaderos nombres de Persiles y Segismunda que han peregrinado por la tierra, cual Tristán e Iseo, bajo los respectivos pseudónimos de Periandro y Auristela—, está la isla que se tiene por última del mundo, isla cuyo nombre es Tile, y a quien Virgilio llamó Tule (1), en aquellos versos de las Geórgicas, que dicen:

Ac tua nautae
Numina sola colant: tibi serviat última Thule.

«Esta isla es tan grande o poco menos que Inglaterra; rica y abundante en todas las cosas necesarias para la vida humana. Más adelante, debajo del mismo Norte, como a trescientas leguas de Tile, está otra isla denominada *Frislanda* que habrá cuatrocientos años *que se descubrió a los ojos de las gentes*, isla tan grande que tiene nombre de reino y no pequeño. De Tile es rey y señor Máximo, hijo de la reina Eustoquia—recuerdo ésta, a su vez, decimos nosotros, del conde Eustaquio el esposo de Isomberta, en el mito del Caballero del Cisne—. Dicha reina, al morir, dejó por heredero de sus estados a su hijo mayor Maximino...» —El hijo segundo, que había de llegar a ser el verdadero heredero de su reino, era el apuesto y bellísimo mozo Persiles—.

Eusebia, reina de Frislanda—sigue diciendo en la novela, Seráfido, el ayo de Persiles—, tenía dos hijas de extremada hermosura, principalmente

(1) Esta es la Tule de Séneca y de todos los demás clásicos.

© Biblioteca Nacional de España

la mayor, llamada Segismunda (1), joven donde la Naturaleza cifró tanta hermosura, que aquélla, bajo el temor de la guerra que la hacían ciertos enemigos suyos, la envió a Tile, en poder de Eustoquia, para que, sin sobresaltos, se criase en su casa, o, acaso, con la secreta intención de que el príncipe Maximino se enamorase de ella, como efectivamente sucedió, porque, aun estando fuera a la sazón dicho príncipe, quedó prendado de Segismunda a la vista tan sólo de su retrato, cual solía acontecer entre caballeros andantes. Pero acaeció también que, al ver la hermosura de Segismunda, Persiles, el hermano menor, comenzó también a desfallecer de amor por ella hasta tal punto que, viéndole su madre Eustoquia en peligro de muerte y contrastando el dulce carácter de Persiles con el rudo y hosco de Maximino, ella misma, nueva Rebeca nórtica, les aconsejó a los dos amantes que huyesen a lejanas tierras bajo pretexto de una peregrinación a Roma, antes de que regresase Maximino, que era, por lo que se ve, un verdadero Hunding feroz en el cuento de Cervantes.

«Más allá de Tile o Tule, que agora se llama vulgarmente Islanda, —repite la novela cervantina—está otra isla llamada Frislanda, que descubrió Nicolás Temo, veneciano, en el año de 1380, isla tan grande como Sicilia; ignorada hasta entonces de los antiguos y de quien es reina Eusebia, madre de Segismunda. Hay asimismo otra isla poderosa y casi siempre llena de nieve, que se llama Groelanda, a una punta de la cual está fundado un monasterio debajo del título de Santo Tomás... La isla está, como va dicho, sepultada en nieve, y encima de una montañuela está una fuente, cosa maravillosa y digna de que se sepa, la cual fuente derrama y vierte de sí tanta abundancia de agua y tan caliente, que llega al mar, y por muy gran espacio dentro de él, no solamente la desnieva, pero le calienta de modo que se recogen en aquella parte increíble infinidad de diversos pescados, de cuya pesca se mantiene el monasterio y toda la isla, que de allí saca sus rentas y provechos: esta fuente engendra asimismo unas piedras conglutinosas, de las cuales se hace un pegajoso betún, con el que se fabrican las casas como si fuesen de duro mármol...» (2).

Dejando nosotros esta tan vacilante geografía y viniendo ya a la trama de la novela cervantina, diremos que los dos amantes, Persiles y Segis-

---

(1) Extraña coincidencia de nombre con el Sigmundo o Segismundo, weisungo, padre de Sigfredo, y con el Segismundo, protagonista del drama iniciático de Calderón, *La vida es sueño*.

(2) Esta indicación relativa a los *geisseres* o surtidores eruptivos de vapor de agua nos prueba que, en efecto, se trata de Islandia.

© Biblioteca Nacional de España

munda, siguieron el maternal consejo y bajo los nombres y respetos de dos verdaderos hermanos: Periandro y Auristela comenzaron, como Tristán e Iseo, su peregrinación por los mares, donde sus trabajos y aventuras, aumentadas por la sugestiva belleza de Auristela, fueron infinitos. El pretendido bajel mercante que los saca de sus lares, no era, en efecto, sino de piratas. Por revelación de un marinero, escapan milagrosamente del peligro, y van a dar en una isla donde a la sazón se celebraban los desposorios de los dos jefes de ella: el de Carino con Selviana y el de Solercio con Leoncia, casamientos contra la voluntad de los cuatro, pues que Carino amaba a Leoncia, quien no obstante ser fea de cuerpo era hermosa de espíritu, y Solercio, a su vez, de quien estaba realmente enamorado era de Selviana. La intervención de los dos simulados hermanos Periandro y Auristela, como prototipos del amor ideal sin mundanas consecuencias, pone las cosas en su punto, y hacen, al fin, dos matrimonios por verdadero amor, en vez de dos matrimonios por conveniencia (1). Aquellas tres ideales parejas, pues, de enamorados, aquellos *seis* campeones del ideal más puro del Amor por encima del sexo, pronto ven, sin embargo, interrumpida su felicidad con la llegada de un barco corsario que arrebata a las tres doncellas. En vano sus tres amantes inician la persecución de los piratas por los mares, a la aventura, hasta que al fin encuentran al barco corsario, pero ya sin su principal tesoro, pues que el capitán del mismo, ya difunto, había vendido a Auristela, nada menos que al príncipe Arnaldo, heredero del trono de Dinamarca, quien, prendado, a su vez, de la sin igual hermosura de dicha joven, la había querido hacer su esposa. Ella, fiel a su Periandro, logró dilatar empero su tan temible desgracia, fingiendo no poderse casar hasta realizar la promesa de ir peregrinando a Roma, promesa que sabemos había, efectivamente, hecho en unión de su amado Periandro. Arnaldo, ciego de pasión, no quiere separarse ya de Auristela, y parte con ella en una gran nave; mas ciertos piratas se la roban, y la venden a unas gentes bárbaras de una isla donde era fama que tenían la superstición de esperar, por los vaticinios de cierto hechicero, que de entre ellos había de salir un poderoso caudillo dominador de toda o gran parte de la tierra, el cual caudillo había de nacer de la unión de la esclava más hermosa del mundo con

(1) Otra singular coincidencia entre el cuento cervantino y la vida de Wagner. Casado éste con la vulgar Guillermina Planer y prendado de la ideal Matilde Wesendonk, esposa de un también vulgar comerciante, pasaje que inspirase al Tristán, como es sabido. ¿Quién puede trazar los límites entre la novela real y la realidad novelesca?

© Biblioteca Nacional de España

uno de los dichos bárbaros, precisamente de aquel que no reparase ni hiciese ademán alguno de repugnancia al beberse ciertos polvos hechos con el corazón de los cautivos que eran inmolados en la isla.

Esta última parte es la que oye relatar Periandro a Taurisa (doncella que había sido de Auristela durante el tiempo en que el príncipe Arnaldo la había retenido), cuando el doncel, vendido precisamente como esclavo a los bárbaros de aquella isla, había llegado a caer en manos del poderoso Arnaldo que vigilaba aquellas costas con esperanzas de hallar en ella a la hermosa Auristela, a quien se suponía fundadamente prisionera en la isla de donde Periandro acababa de escapar también tras mil peripecias que omitimos.

Decidido, pues, Periandro a salvar a Auristela, se lanza heroico a arrostrar los mayores peligros, y así, se hace disfrazar de mujer y entregar como cautiva a los bárbaros de la isla. Uno de los caudillos de los tales bárbaros, sin advertir su verdadera condición varonil, se enamora de ella y entretanto Auristela, disfrazada a su vez de varón, es sacada de la misma prisión en que antes yaciese Periandro, para ser sacrificada según la cruel costumbre de la isla; pero sobreviene un inesperado accidente por el cual se pelean unos con otros los bárbaros, los bosques de la isla arden, y los prisioneros amantes se reconocen y, dándose las manos, se refugian a la cueva lejana del español Antonio, quien, huído de su país, ha logrado vivir largos años en la isla sin ser descubierto de los bárbaros, y constituído entre sus ocultas breñas un hogar modelo, con su esposa, la antes bárbara Ricla, y con sus hijos Constanza y Antonio.

Como es fácil colegir, si por un lado vemos ya en Periandro y Auristela dos personajes nórticos idénticos al Tristán e Iseo de la leyenda escandinava con todo su largo peregrinar por los mares, también vemos desenvuelta, por otro, en todo su vigor y desarrollo, otra simpática leyenda semítica; la de Abraham y Sara bíblicos, que el capítulo XII del Génesis relata así: «9. Y pasó Abraham más adelante caminando y yendo hacia el desierto.—10. Mas sobrevino hambre en la tierra y descendió Abraham a Egipto, para estar allí como peregrino, porque había prevalecido el hambre en la tierra.—11. Y estando ya para entrar en Egipto, dijo a Sara su mujer: Conozco que eres mujer hermosa.—12. Y luego que te vieren los egipcios han de decir: Su mujer es; y me quitarán a mí la vida, y a ti te reservarán.—13. Di, pues, te ruego, que eres mi hermana: para que haga yo bien por amor de ti, y viva mi ánima por tu respeto.—14. Luego, pues, que entró Abraham en Egipto, vieron los egipcios la mujer que era hermosa en extremo.—15. Y dieron parte a Pharaon los principales, y

© Biblioteca Nacional de España

se la alabaron: y fué llevada la mujer a casa de Pharaon.—16. Y por su respeto trataron bien a Abraham: y tuvo ovejas y vacas y asnos y siervos y siervas y asnas y camellos.—17. Mas el Señor azotó a Pharaon y a su casa con grandísimas plagas, por causa de Sarai, mujer de Abraham.—18. Y Pharaon llamó a Abraham, y díjole: ¿Qué es esto que has hecho conmigo? ¿Por qué no me declaraste que era tu mujer?—19. ¿Por qué motivo dijiste que era tu hermana dando lugar a que la tomase para mí por mujer? Ahora, pues, ahí tienes a tu mujer, tómala y vete.—20. Y dió orden Pharaon a sus gentes acerca de Abraham: y acompañáronlo a él y a su mujer con todo lo que tenía.

Por estas y otras infinitas analogías, que se podrían puntualizar entre los protagonistas de la novela cervantina y los de tantas otras leyendas de *Las mil y una noches*, se empieza a ver todo el ocultismo que en aquélla se encierra, y que sube de punto extraordinariamente en multitud de pasajes de la misma, gracias al velo astutamente echado sobre ellos para que pudieran escapar a los rigores de la Inquisición, sin duda. Recordemos algunos.

Por de pronto, los nombres de muchos personajes de la novela son simbólicos. Persiles y Parsifal no están tan lejos en su etimología, que cuanto habremos de decir de ésta al tratar de la última obra de Wagner, no pueda aplicarse a los dos. El nombre de guerra que Persiles toma, para ocultar su verdadera condición, es el de *Peri-andro;* literalmente «el que lucha y trabaja *en torno del androginismo*»; el que busca la doctrina Hermética; el que se acerca ya al supremo triunfo sobre el sexo; el que ha descubierto en sí, por la iniciación, su otra mitad o contraparte divina, su *Auri-stella*, su Estrella Aurea o sublime Augoeides», que otra cosa no simbolizan tampoco los nombres de *Auristela* o Segismunda. En este sentido, el amor de Periandro y Auristela, que triunfa heroico sobre el sexo mismo todo a lo largo de la inmensa peregrinación de entrambos por las islas septentrionales, Inglaterra, Portugal, España, Francia y Roma, o sea la tierra entera, es equivalente a cuantos amores simbólicos encierran las leyendas de Abraham y Sara, Jacob y Raquel, Paris y Elena, Sigmundo y Siglinda, Dante y Beatriz, Abelardo y Eloísa, etc., etc.

Por eso también Auristela o séase Segismunda, es el prototipo de toda humana hermosura transcendente, el símbolo del humano Ideal, puro y sin mancha, triunfante siempre a través de los infinitos peligros de la lucha con los Poderes de la Concupiscencia o del Mal a lo largo de la peregrinación por la Vida. Por eso, en fin, todo el que ve a la regia *Auristela-Isea*, queda prendado de ella; aunque nadie, sino Periandro, sea digno, por su abnegación heroica, de merecerla y de alcanzarla al fin.

© Biblioteca Nacional de España

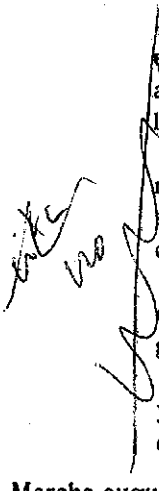
El comienzo de la novela no puede ser tampoco más simbólico. En él aparece Periandro aherrojado como un titán y sumido en lóbrega mazmorra de *Corsicurbo*, suspirando por la libertad cual el príncipe Segismundo de *La vida es sueño* en su destierro de la Montaña. Coelia o Cloelia le saca de ella, levantando la consabida *Piedra iniciática*, para entregarle a su destino, que es el de ser echado en frágil balsa a merced de las olas, cual Moisés y cual los príncipes de varias leyendas de *Las mil y una noches*. Asimismo, cual Moisés y José caen en manos egipcias, cae Periandro, disfrazado de débil mujer, en manos de los bárbaros de la isla, *los comedores de corazones*, los que, al modo de los ciegos judíos, lo esperaban todo de un redentor material, de un gran conquistador guerrero. La isla aquella, en cambio, fiel imagen del mundo y de sus crueldades bárbaras, es el único sitio donde llega a hallar Periandro a su buscada Auristea, a punto de ser inmolada también por aquellos hombres-bestias, eternos rivales de cuanto es puro y cuanto es bueno. El español Antonio de Villaseñor, el eterno Solitario o Maestro de la Montaña, salva, sin embargo, a los dos amantes y a sus gentes de aquel *incendio de Sodoma*, de aquella catástrofe *atlante* que destruye a la malvada isla..., y si los pasajes anteriormente citados, relativos a las islas nórticas salvadas de aquella inmersión de la Atlántida, y alma de todas las leyendas de los Eddas, no bastasen para aclarar la ocultista intención de Cervantes, este otro pasaje bastaría, porque, según reza la misma dedicatoria de la obra al conde de Lemos, el autor, en trance ya de muerte —como Copérnico al dar a luz su *Nuevo sistema del mundo*—«quiso pasar aún más allá de la muerte mostrando su intención», *su intención oculta*, marchando siempre, pese a todo velo literario, «con la cara descubierta» (1).

En el capítulo VI, tras las aventuras ya enunciadas, los fugitivos peregrinos arriban a otra isla llena de nieve y desierta, donde yace solitario Rutilio, brillante histrión de Sena quien, por ciertos excesos amorosos, había tenido la desgracia de caer en las redes de una hechicera, que le había salvado de la muerte arrebatándole por los aires lejos de todo contacto con el mundo. El cuitado, en un supremo esfuerzo, se había dado traza, sin embargo, a matar a la hechicera cuando ella había tomado la *forma de una*

(1) Este y otros pasajes muy extraños tanto del *Persiles* como del *Quijote* y de otras obras de Cervantes, nos hacen sospechar que no está tan fuera de razón como creen nuestros críticos, las ideas expuestas con gran copia de datos y de felices suscitaciones por nuestro noble amigo el coronel D. Baldomero Villegas en su *Psicología de las Novelas Ejemplares del insigne Cervantes* y en sus hermosos estudios simbólicos acerca del *Don Quijote*, dignos de ser leídos por todos los hombres cultos.

© Biblioteca Nacional de España

loba. Después, Rutilio había dado asimismo en aquellos parajes *nórticos*, pero no sin caer también entre bárbaros, de cuya maldad lograra salvarse gracias «a sus habilidades gimnásticas»—las mismas de Cervantes y de todos los iniciados para dar a conocer la verdad sin descubrirla—y «a que se había fingido sordomudo»; es decir, *gracias al sigilo iniciático...* El relato de Rutilio tiene como coronación este simbólico soneto, que pinta la marcha augusta de la Nave de nuestra Alma bogando hacia el Ideal oculto. Nosotros somos quienes subrayamos.



«Mar sesgo, viento largo, estrella clara,
camino, *aunque no usado*, alegre y *cierto*,
al hermoso, al seguro, al capaz *Puerto*,
llevan la nave vuestra *única* y *rara*.
En Scilas ni Caribdis no repara,
ni en peligro que el mar tenga encubierto,
siguiendo su derrota al descubierto,
que limpia honestidad su curso para.
Con todo, si os faltase la esperanza
de llegar a este puerto, no por eso
giréis las velas, que será simpleza,
que es enemigo Amor de la mudanza,
y nunca tuvo próspero suceso
el que no se aquilata en la Firmeza.»

Marcha augusta hacia el Ideal en busca de la Muerte redentora, aquella que a su vez cantó Espronceda diciendo:

«Isla soy yo de Reposo
en medio el mar de la vida,
el marinero allí olvida
la tormenta que pasó;
allí convidan al sueño
aguas puras sin murmullo,
allí se duerme al arrullo
de una brisa sin rumor...
En mí la ciencia enmudece,
en mí concluye la duda,
y árida, clara y desnuda
enseño yo la verdad;
y de la vida y la muerte
al sabio muestro el arcano,
cuando al fin abre mi mano
la puerta a la eternidad.»

© Biblioteca Nacional de España

Aquel que tales versos, en efecto, cantaba era un famoso trovador y amante portugués, quien vino a morir al lado de los fugitivos, después de contarles la peregrina historia de sus tristes amores con una sin par mujer que, no obstante haberle prometido desposarse con él, lo había hecho con Cristo, profesando en un convento. Genial es en extremo el epitafio que a tan sublime enamorado le fuese consagrado en su patria portuguesa, al decir del libro III de la obra cervantina:

AQUÍ YACE VIVA LA MEMORIA
DEL YA MUERTO
MANUEL DE SOUSA COUTIÑO,
CABALLERO PORTUGUÉS,
QUE A NO SER PORTUGUÉS AUN FUERA VIVO:
NO MURIÓ A MANOS
DE NINGÚN CASTELLANO,
SINO A LAS DEL AMOR, QUE TODO LO PUEDE;
PROCURA SABER SU VIDA,
Y ENVIDIARÁS SU MUERTE,
PASAJERO (1).

Extraños son también los pasajes del libro primero acerca del *hombre-lobo*, entidad ocultista que asimismo vemos en los *welsungos* wagnerianos; en *la loba* que amamantase a Remo y Rómulo, y en cien otros cuentos. En efecto, Antonio, antes de arribar a la isla bárbara, pasa frente a *la de los lobos*, y uno de ellos, en *su propia lengua española*, le dice que se aleje; la hechicera que transportó por los aires a Rutilio es también una loba. En fin, en otro pasaje, el astrólogo Mauricio (de la dinastía de los Mauros,

(1) Este epitafio es hermano gemelo de estos otros que se dice existen en el cementerio de San Braz d'Alportel (Portugal):

«AQUÍ FICA Ó SANTO PATRÃO DO POVO SANTIAGO PIRES. FOI SANTO Y TENDO PODER PRA PEGAR FOGU AO TODU O MUNDO NÃO O FISO.»

—

«AQUÍ YASE MANOEL DE JESÚS, O MAIS VALENTE DE OS CAPITÃES DO EXÉRCITO. NINGUEM PASE POR ASIMA DA LÁPIDA PORQUE ATÉ Á TERRA TREME.»

—

«AQUÍ YASE Ó SUBTENENTE DE MARINA JOÃO FIGUERAS.
UN CAVALLEIRO MUITO HONRADO; NAO MORREU N'AS GUERRAS, NI COM MOROS Á PELEAR, MAIS MORREU N'A CAMA COMO HOME MUITO FIDALGO.»

Todos ellos lejos de prestarse al ridículo, como creen cuatro majaderos, nos revelan la dulce poesía y randeza sin par del alma portuguesa.

© Biblioteca Nacional de España

Morias o Maruts, a los que en otra parte aludimos) trata acerca de la superstición extendida en Noruega de que en ciertos pasajes solitarios de las Islas Británicas andan por los campos manadas de lobos que no son sino gentes humanas en lobos convertidas por crueles metempsicosis kármicas, cosa relacionada con otras metamorfosis como la del rey Artus en cuervo y la de los *Tuatha de Danand* hechos gnomos y hadas, también. Según decía Mauricio, «es una enfermedad a quien los médicos llaman manía lupina, de calidad tal, que el que la padece se cree que se ha convertido en lobo, y aulla como lobo y, junto con otros heridos del mismo mal, andan en manadas por los campos, como los llamados *lobos menar es* de Sicilia, los cuales hombres, antes que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten, y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan de ellos o que los aten o encierren, porque si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan si pueden con las uñas, dando terribles y espantosos alaridos, y esto es tan verdad, que entre los que se han de casar se hace información bastante de que ninguno de ellos es tocado desta enfermedad, y si después, andando el tiempo, la experiencia muestra lo contrario, se dirime el matrimonio» (1). También es opinión de Plinio, según lo escribe en el lib. VIII, cap. XXII, que entre los árcabes hay un género de gentes, las cuales, pasado un lago, cuelgan de una encina los vestidos que llevan, y se entran desnudos la tierra adentro, y se juntan con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos, y están con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelven a pasar el lago y cobran su perdida figura... Todo eso puede ser, replicó Mauricio, porque la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores nos hace ver una cosa por otra, y quédese desde aquí asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza...»

El robo de Auristela y el de tantas otras doncellas para la *Isla bárbara*, tiene también su parentesco con el romano de las sabinas y con el famoso tributo astur de las cien doncellas, leyenda que acabamos de ver al ocuparnos de Sir Morold del *Tristán*. Pero el simbolismo cervantino sube de punto en los capítulos que consagra al gran astrólogo Mauricio, a su hija Transila y su yerno Ladislao. Estos tres partidarios de la buena ley, en efecto, vienen huyendo de su patria que es una isla vecina a Ibernia, donde tenían la bárbara costumbre de la prostitución legal o religiosa a la manera

(1) La descripción que Cervantes hace del lupinismo corresponde por entero a la hidrofobia, rara enfermedad acerca de cuyo fondo ocultista nada más por hoy podemos decir.

© Biblioteca Nacional de España

de la tan conocida de los templos del Asia menor. En el barco que trae a esos tres justos, vienen también aherrojados dos personajes simbólicos: Clodio o Claudio, el claudicado, *el caído*, el hechicero contumaz, y Rosamunda, la célebre hada libertina, la Kundry de aquel cervantino Klingsor, pues Rosamunda, o más bien *Rosa-inmunda* según la llama Clodio, era «aquella dama bellísima que había sido concubina del rey de Inglaterra y de cuyas impúdicas costumbres hay largas historias y longuísimas memorias entre todas las gentes del mundo». Rosamunda siente hacia las hechicerías de Clodio el mismo horror impotente que pronto veremos sentir a la Kundry del *Parsifal* hacia el mago negro Klingsor, y que todos estos simbolismos se refieren a los últimos días de la Atlántida, o séase a los que precediesen al *diluvio universal bíblico*, no permite dudarlo el texto del soneto que canta Rutilio al partir la nave que lleva a buenos y malos hacia el nuevo destino de sus peregrinaciones por el mundo, pues que dice:

«Huye el rigor de la invencible mano,
advertido, y enciérrase en el Arca
de todo el Mundo, el General-Monarca (1)
con las reliquias del linaje humano.
El dilatado Asilo, el soberano
lugar rompe los fueros de la Parca,
que entonces fiera y licenciosa abarca
cuanto alienta y respira el aire vano.
Vense en la excelsa máquina encerrarse
el león y el cordero, y en segura
paz la paloma al fiero alcón unida,
sin ser milagro lo discorde amarse,
que en el común peligro y desventura
la natural inclinación se olvida.»

El barco aquel que llevara a nuestros personajes todos de la fábula cervantina de Persiles y Segismunda zozobra, según los vaticinios geománticos del gran Mauricio, merced a la impudicia de algunos de sus moradores, porque el sexo, en verdad, a poco que se le desvíe de sus naturales y únicos cauces legítimos del matrimonio, es el mayor escollo que tiene nuestra raza para alcanzar la meta de sus ideales kármicos Los principales personajes de la obra se salvan, sin embargo, en dos esquifes: *uno que lleva a las mujeres, y otro a los hombres*. En cuanto a las peripecias que acontecen a unos y otros no son ya de este lugar. Baste decir que Periandro y

(1) Xisustros-Noé, el Manú de la Quinta Raza aria.

© Biblioteca Nacional de España

Auristela quedan separados de nuevo porque ningún abismo hay mayor entre los humanos que el abismo del sexo con sus tiranías, abismo que, al decir de Platón en su *Banquete*, abrieran entre las dos mitades de la Humanidad los dioses envidiosos. Entonces fué cuando Periandro, émulo de las hazañas del joven Buddha, según la leyenda que nos da Edwid Arnold en *La Luz de Asia*, vence en un torneo excepcional que se verifica a la sazón en la corte del rey *Policarpo*.

El libro segundo de *Persiles y Segismunda*, verdadero tema de ópera que a no ser español no le hubiera ignorado Wagner, comienza con una borrasca espantosa que hace zozobrar la nave y arrebata a todos sus pasajeros, menos a los varios personajes principales de la obra, quienes son sacados de la cerrada cámara interior, o caverna iniciática, cual Jonás del vientre de la ballena. Nuestros personajes son llevados luego a la corte de Policarpo, donde Auristela halla a su Periandro, víctima de las amorosas asechanzas de Sinforosa, la hija segunda del rey, y éste, a su vez, se enamora de Auristela. Recuérdase más o menos, con este motivo, al motivo fundamental del *Ocaso de los Dioses*, en el que la magia perversa de Hagen, hijo de Alberico el nibelungo, quiere romper la eterna unión espiritual de los dos amantes Brunhilda y Sigfredo, dándole aquélla al rey Gunther y éste a la princesa Gutruna. La trama del drama intenso, que por tal motivo se desarrolla en la corte de Policarpo, tiene no pocos pasajes también de magia, cual aquel en que Clodio, el mago negro, formula su sospecha acerca de que Periandro y Auristela no son hermanos, sino amantes, y en el que Zenotia la hechicera, embruja a Antonio el joven —otro similar del casto José, bíblico, y del joven Sigfredo, wagneriano— y éste, queriendo herirla, mata en su lugar al traidor mago. La hechicera Zenotia, noticiosa por sus malas artes de que los peregrinos tratan de escapar de aquel *egipcio* reino, cual los israelitas y cual los supervivientes fieles de la Atlántida, aconseja al rey Policarpo, verdadero Faraón cervantino, que no les deje marchar, por lo cual se ponen de modo las cosas que Periandro, con gran disgusto del astrólogo Mauricio, a quien no se le ocultan los peligros de la tardanza en la fuga, relata minuciosamente su historia desde el momento en que dejara con Auristela su país natal, hasta aquel otro en que cayó prisionero en la isla bárbara, o sea la época en que le acaeció aquel encuentro con Carino y Selviana, Solercio y Leoncia, que indicamos al principio de esta nuestra rápida exposición del argumento (1). Los peregrinos, tan insidiosamente esclavizados en la corte

(1) Para no complicar más esta quizás no poco complicada exposición omi-

© Biblioteca Nacional de España

de Faraón-Policarpo, escapan, al fin, en un navío, precisamente cuando este rey ha hecho dar, por consejo de Zenotia, una alarma fingida en la ciudad, pegando fuego, cual nuevo Sodoma, al palacio para robar él a Auristela y Zenotia a Periandro. El navío lleva después a los fugitivos a la *isla de las Ermitas.*

La *isla de las Ermitas* era el santo retiro de Renato y Eusebia, los verdaderos *Amantes de Teruel,* franceses, cuya historia era bien peregrina. Renato, caballero de la corte, amaba con la mayor honestidad a Eusebia, dama real; otro cortesano, Libsomiro, se enamoró también de Eusebia, y por celos al no verse de ella correspondido, levantó a los amantes tan atroz calumnia, que hubo necesidad de remitirla al Juicio de Dios, o sea al

---

timos detalles ocultistas de cierto interés que pueden verse en el relato que hace Periandro de sus primeras aventuras, en el libro segundo de la obra, antes de aparecer en el libro primero, en la isla bárbara; por ejemplo: el de la especie de regata fluvial en la isla Paraíso, en la que la barca del Amor es sobrepujada por la del Interés, ésta, a su vez, por la de la Diligencia y todas vencidas por la del Karma o *La Buena Fortuna;* el del encuentro del que podríamos llamar *barco de las Amazonas,* capitaneado por Sulpicia, sobrina de Cratilo el rey de Lituania y viuda de Lampidio; el sueño en el que Periandro ve primero salir de una cueva a la diosa de la Sensualidad, en una nave rota, y luego a su Auristela, simbolizada por la Castidad, con sus dos doncellas la Continencia y la Pudicia y, en fin, el encuentro con el barco en el que Leopodio, rey de los danaos, lleva presa a su concubina y al amante de ésta, como castigo a haber profanado lo más augusto. Todas estas aventuras acaecen en la obra a Periandro y sus acompañantes cuando van hechos corsarios contra los corsarios y ladrones de los ladrones, es decir, cuando militan ya en las filas activas de los ocultistas de la buena ley, cuya misión única, cual la de los fagocitos purificadores de la sangre, es la de perseguir, por mares y tierras a los secuaces del mal, en luchas homéricas cual las cantadas en todas las grandes epopeyas indostánicas. Periandro, en efecto, al ver que a él y a sus amigos pescadores les han arrebatado sus *almas,* les incita, como Jesús a los pescadores, diciéndoles estas razones sabias: «nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura y no hay alma que no sea capaz de levantarse a su asiento: los cobardes, aunque nazcan ricos, siempre son pobres, como los avaros mendigos. Esto os digo, *para que mejoréis vuestra suerte, y a que dejéis el pobre ajuar de unas redes y unos estrechos barcos y busquéis fama que os engrandezca sobre los demás hombres*». Estos pensamientos, calcados en el más puro simbolismo evangélico, son ampliados por el *manco inmortal* en el subsiguiente pasaje de su obra, en el que, bajo pretexto de censurar la cobardía del sucidio, afea la conducta de los que anteponen a los grandes ideales humanos los egoismos retardadores de su hogar y de sus hijos, ya que a la sombra de estos sentimientos tan santos se han paralizado tan nobles actividades y realizado tantos crímenes.

© Biblioteca Nacional de España

fallo de las armas. Por triste burla del Destino, la suerte en la pelea fué favorable al calumniador, y Renato fué vencido. Lleno entonces de vergüenza y como protesta de su inocencia y contra el Destino, que así parece proteger a veces la maldad de los hombres, se había retirado del mundo, en aquella nevada y solitaria isla, donde su fiel Eusebia se apresuró a darle compañía. Entrambos amantes, como los de la famosa abadía de Gratz y otros de Austria y de Alemania, vivieron como hermanos, practicando juntos las más austeras devociones eremíticas, hasta que cierto día, en trance ya de muerte Libsomiro reveló toda la verdad, y ambos desdichados fueron repuestos en el agrado real y, desposándose, vivieron felices en su patria, el resto de sus días.

Aquí, Cervantes, como se ve, deja transparentar, como nunca, el simbolismo de su obra, encaminado a darnos la verdadera enseñanza de buena Magia, encerrada en el emblema de los amantes *platónicos* o puros. Por si algo faltase, pinta en los mismos capítulos un extraño caballo salvaje y hermosísimo —nuestro cuerpo y sus rebeldes pasiones sensuales— que sólo se dejaba ensillar del propio rey Cratilo, pero al que mano alguna humana pudo nunca enfrenar. El puro Periandro, con los poderes mágicos que su misma pureza le daba sobre el mundo pasional que nos es común con los animales superiores, tienta la aventura de montarle, dejándolo correr, loco, a su albedrío, hasta que llega desbocado a un precipicio de la costa y desde allí, sin desmontarse, le deja arrojarse en su locura. Este verdadero *salto en las tinieblas*, practicado también simbólicamente en ciertas iniciaciones ocultistas, doma al fin al caballo, el caballo de nuestro *ego* inferior y le torna manso como cordero.

En todo cuanto antecede se muestra Cervantes cual verdadero sabio que era, y tal vez recibió la iniciación en su pobre y triste cautiverio, donde gracias a la raigambre ocultista de las gentes mahometanas pudo llegar a conocer las doctrinas de Oriente. Para creerlo así, nos fundamos en la perfecta concordancia que los amores ideales de Persiles y Segismunda, de Renato y Eusebia, del caballero portugués y su dama, etc., amores todos del más puro cuño caballeresco, no son sino símbolos de la verdadera enseñanza ocultista que Blavatsky nos da, en el tercer tomo de *La Doctrina Secreta* (páginas 389 y 410, de la edición española), en estos términos:

«La Magia es coetánea de la tercera Raza-Raíz (la Lemuriana o preatlante), cuyos individuos procrearon al principio por *Krisyâshakti*, o sea por la Voluntad y el Yoga, y acabaron por engendrar según el actual procedimiento. Como quiera que la mujer quedó orgánicamente con el perfecto número cósmico de los *diez* orificios, o sea el número divino de las

© Biblioteca Nacional de España

letras del nombre de Jeovah, se la deputó por más elevadamente espiritual que el hombre—y de aquí los simbolismos de las Elenas, las Walkyrias y las Auristelas—. En el antiguo Egipto, las estipulaciones matrimoniales contenían una cláusula, según la que la mujer debía ser «la señora del señor» y su verdadera dominadora. El marido se comprometía a «obedecer a su esposa» para la producción de resultados alquímicos, tales como el elixir de la vida y la piedra filosofal, pues los alquimistas necesitaban, al efecto, la ayuda *espiritual* de la mujer. Pero, ¡ay del alquimista que tomara este auxilio en su muerto sentido de unión sexual!—simbolizado en los Arnaldos, Policarpos, Clodios y demás enamorados *inferiores* de la divina Auristela—. Semejante sacrilegio les arrastraría a la magia negra y fuera irremediable su fracaso. Los verdaderos alquimistas de la antigüedad se ayudaban de mujeres *viejas*, evitando escrupulosamente toda relación con las jóvenes y si acaso alguno de ellos era casado, *trataba a su propia esposa como hermana algunos meses antes de proceder a la operación alquímica y mientras la llevaba a cabo*», como vemos aquí a lo largo de los penosos viajes de los dos amantes.

»La fuente y base de la Magia está en el Espíritu y en el Pensamiento, ya en el plano puramente divino, ya en el plano terrestre. Los que conocen la historia de Simón Mago—la verdadera, no la calumniosa de la Iglesia,—pueden escoger entre las dos versiones de magia blanca y de magia negra, que se dan a su amor y su unión con Elena—Helena o Selena—, *la Luna*, llamada por él su Epinoia o Pensamiento. Los que, como los cristianos—y como a tal miro a Renato—, tenían interés en desacreditar a su peligroso émulo, dijeron que Elena de Simón—como Elena de Troya y Elena del Fausto—era una hermosa mujer de carne y hueso, a quien Simón Mago había encontrado en un lupanar de Tiro, y que, según opinaban sus biógrafos, era la reencarnación de la Helena griega. ¿Cómo podía, pues, ser ella el Pensamiento divino? En el *Filosofumena* se atribuye a Simón Mago la afirmación de que en los ángeles inferiores o terceros Eones, creadores, había elementos de mal a causa de su materialidad, y que el hombre procedente de ellos adolecía de este vicio de origen. ¿Qué significaba esto? Que cuando los terceros Eones llegaron a poseer, a su vez, el Pensamiento divino por la recepción del Fuego, en vez de crear al hombre como un sér completo, de conformidad con el plan del Universo, no le comunicaron desde un principio la chispa divina (el Pensamiento o Manas terrestre), y por ello, el hombre, demente, o más bien, amante, cometió el pecado original, como milenios antes lo cometieran los ángeles al negarse a procrear. Finalmente, después de retener los terceros Eones a

© Biblioteca Nacional de España

Epinoia, Pensamiento divino, prisionera entre ellos, y de infligirle toda clase de injurias y profanaciones, concluyeron por encerrarla en el ya corrompido cuerpo del hombre. Luego de esto, según interpretan los enemigos de Simón, Epinoia pasó de uno en otro cuerpo femenino a través de los siglos y de las generaciones, hasta que Simón la reconociera en el cuerpo de la prostituta Elena, la «oveja descarriada» de la parábola—*la Magda-elena* o *Elena de Magda*—. Pintan asimismo a Simón como el Salvador bajado a la tierra para rescatar esta oveja y a los hombres en quienes Epinoia está todavía bajo el dominio de los ángeles inferiores. De aquí que los mágicos hechos de Simón se atribuyan a sus relaciones sexuales con Elena y se consideren magia negra. Ciertamente, los principales ritos de esta clase de magia—en los que la mujer, en las llamadas *misas negras*, es a la vez altar, cáliz y víctima,— se basan en la interpretación literal de mitos tan nobles como el ideado por Simón para simbolizar sus enseñanzas. Quienes lo comprendieron perfectamente, supieron que Elena significaba los desposorios de Nous (Atmâ-Buddhi) con Manes, la unión mediante la cual se identifican la Voluntad y el Pensamiento y quedan dotados ambos, en su unión, de divinos poderes. Porque la esencia de Atman, del primordial, eterno y universal Fuego divino que existió, existe y existirá siempre, pertenece a todos los planos. Buddha es su vehículo que en conjunción con Manas, determinan el masculino-femenino. De aquí que cuando Simón el Mago afirma de sí mismo que es el Padre, el Hijo y el Espíritu y dice que Elena es su Epinoia o Pensamiento divino, simboliza con ello la unión de Buddhi con Manas. Elena, pues, no representaba, en fin, sino el *Shakti*, o potencia femenina del hombre interno.»

Nos hemos extendido en la sabia cita, porque, a más de ser ella harto pertinente en la novela de Cervantes, se relaciona con el primer escollo que todo ocultista de la buena ley ha de encontrar en su camino con la falsa y peligrosísima teoría de las *almas gemelas*. Séanos permitido, por tanto, hablar algo de ello.

El verdadero amor humano, aunque tenga por acicate el sexo y por fin esencial la reproducción de la especie, comienza siempre por algo supremo, avasallador, inconsciente y verdaderamente divino. El verdadero enamoramiento juvenil dista tanto del sexo en los primeros momentos como el cielo de la tierra. Es una verdadera vertical sobre el plano inferior de nuestras miserias físicosexuales, que parece dirigirse—y a ser solo se dirigiría sin duda—al cénit del Ideal sin la más leve sombra de impureza. La conservación de este perfume ideal, que un instante no más es puro fuego de Atma-Buddhi, ha creado muchos santos en la Tebaida, como el Renato

© Biblioteca Nacional de España

y la Eusebia del cuento cervantino; pero tal vertical lentamente va declinando hasta coincidir por entero con el plano material del sexo y sus fines terrestres, que mantienen vivo el terrible drama de hombres y mujeres sobre la tierra en el seno de la vulgaridad más perfecta.

Ocurre asimismo otro fenómeno misterioso. Tan luego, en efecto, como el hombre sincero pretende alzarse de semejante vulgaridad y da los primeros pasos en el Sendero del Ocultismo, la magia negra que sobre este nuestro mundo inferior domina, al menos en el presente *kali-yuga*, le sale al encuentro para cortarle el camino con una teoría sugestiva que a muchas almas ha perdido y a no pocas ha puesto, como a Wagner, al borde mismo de una indefectible perdición. A falta de otro nombre, yo la llamaría la peligrosísima teoría de *las almas gemelas* de los seres no vulgares, hombre y mujer, que indefectiblemente tropiezan entre sí en *El Sendero*. Su amor, en los comienzos, al menos, es transcendente y puro, muchos más, sin duda, por mejor documentado en ciencia, en amor y en ocultismo que aquel otro primer momento seminconsciente del amor platónico al que antes aludíamos. Además, por extraña *maya* mental, puede hallar tal amor infinitas correlaciones aparentes, ya en los pares conjugados de los soles dobles del cielo, y en el de la Tierra con la Luna, ya en el *anfiaster* protoplásmico de las células determinantes, como es sabido, del misterioso fenómeno de la *cariocinesis* o duplicación morfológica de la célula una, ya en el universal simbolismo de las epopeyas y de toda la restante literatura, donde el amor ideal entre dos seres del opuesto sexo constituye el *alma mater* de la producción literaria, ya, en fin, en la propia historia con cuantos movimientos caballerescos la han ennoblecido, acabando, sin embargo, trágicamente, cual los trovadores provenzales, a manos de un Simón de Montfort, y cual los trovadores y pastores idílicos trianonescos a manos del cataclismo geológico conocido por la Revolución francesa, para no desmentir ni una vez tan sólo que Amor y Muerte son sinónimos. Es ello el último y desesperado esfuerzo material que el sexo físico realiza para velar por sus fueros animales, seriamente amenazados de muerte en los portales de la iniciación, esfuerzo simbolizado por el irresistible espectro de la amable Chemmi egipcia haciendo caer al candidato, como Kundry hiciera caer a Amfortas y tratase de hacer caer, siendo vencida, al puro y salvador asceta Parsifal... Infinitos pasajes de la leyenda oriental y de *Las mil y una noches* nos presentan, en fin, la escena, escena tanto más real cuanto más universalmente es ella vivida por los neófitos en el Sendero.

La clásica leyenda de Apuleyo sobre Psiquis y Heros, y la escandinava de Iseo y Tristán, tiene también un eco en el *Persiles*, de Cervantes, apar-

© Biblioteca Nacional de España

te de constituir ella todo el contenido esencial del amor entre Auristela y Periandro. En el libro tercero—libro en el que más concesiones vulgares se hacen a los gustos de la época—, después de haber desembarcado los amantes en Lisboa y cruzado toda España y el mediodía provenzal, tropiezan en una posada de Francia con la hermosa Ruperta, mujer que había sido del conde Lamberto de Escocia; un conde a quien por celos y despecho había asesinado Claudino Rubicón. Ruperta, al verse así privada de la dulce compañía de su esposo, especie de Sir Morold de la leyenda tristánica, había conservado su cabeza en una urna funeraria a la manera de como Belerma guardase el corazón de Durandarte, y jurado por ella que asesinaría a su vez a Croriano, el hijo del asesino Claudino Rubicón, gentil mancebo de veintiún años. Llega el joven a la posada: Ruperta, armada con un puñal, se esconde en su dormitorio, y cuando Croriano se entrega al descanso, enciende su lámpara y alza sobre él el arma, pronta a descargar; pero, ¡oh, poder de la belleza inocente! Aquella Desdémona se siente subyugada por la suprema hermosura de semejante Adonis, y sin advertirlo, deja caer una ardiente gota sobre el pecho del mancebo, a quien despierta. El resultado final, es idéntico al de los rivales Iseo y Tristán, cuando beben equivocadamente la pócima amorosa y ambos quedan presos en las redes del Dios del Amor que lo vence todo... Súbito se presenta en la posada el anciano judiciario Soldino, que predice va a estallar en la morada un espantoso incendio. El incendio pronosticado por el astrólogo estalla, en efecto, y Soldino libra a Periandro, Auristela, Constanza, Antonio, Ruperta, Croriano y a las tres hermosas damas francesas denominadas Deleasir, Belarminia y Feliz Flora, llevándoselos a su cueva, una verdadera cueva iniciática, donde penetran y por donde pasan a un jardín encantado, retiro dulcísimo del sabio, en el cual, éste, huyendo de la guerra, halló la paz, y tras el hambre y sed de justicia del mundo encontró la hartura, estudiando las matemáticas y contemplando el curso del sol, de la luna y de las estrellas...»

Los *elementales*, o sea la llamada «posesión demoníaca de los epilépticos», está trazada de mano maestra por Cervantes en el capítulo de los amores de Andrea Marulo e Isabel Castrucho, y recordado el *Libro de los proverbios*, de Salomón, al empezar el libro cuarto, con el que entran los pregrinos en Roma, en sentencias como éstas de la *Flor de aforismos peregrinos*.

«Más debe desearse ser malo, con esperanzas de llegar a ser bueno, que bueno con propósito de ser malo.» «No hay carga más pesada que la mujer ligera.» «No desees, y serás el hombre más rico del mundo»

© Biblioteca Nacional de España

—alusión a la doctrina oriental de la muerte del deseo, como medio para alcanzar el Nhirvana o Moshka—. «Dichoso el soldado que, cuando pelea, sabe le está mirando su príncipe», recuerdo de nuestras luchas en la tierra. «La hermosura que se acompaña con la honestidad es hermosura verdadera, y la que no, no es más que un buen parecer», etc., etc. A la manera, en fin, de tantos ejemplos de rara lealtad a la palabra empeñada, nos refiere también el caso de Doña Giomar de Sosa, dama portuguesa que da refugio en su cámara a un fugitivo perseguido por la justicia, y cuando ésta llega a su alcoba para apresar al matador, en riña justa, del propio hijo de la dama, cumple ésta su palabra empeñada de no descubrirle, aunque, como madre, se la desgarre el corazón. También nos da en otro capítulo una enseñanza contra los juicios temerarios, por más vehementes indicios que al parecer existan, al relatar la aventura de aquel moribundo que, atravesado por una espada, por un amigo traidor que le ha asesinado, cae entre los peregrinos a quienes sorprende infraganti la justicia, cuando, para socorrerle, le sacan la espada y le registran las ropas. También es muy de notar el pasaje del libro en que los peregrinos ven caer de una torre, sin hacerse daño, a la dama Claricia, a quien ha arrojado desde la altura su marido Domicio, en un arrebato de locura causado por una mala mujer, émula de Deyamira cuando hiciese vestir a Hércules la camisa maldita que le obligó arrojarse en la pira para calmar con la muerte los ardores de su funesta pasión. El robo, en fin, de Lorena por Rubertino, recuerda al de las Sabinas y otro incidente muy curioso asimismo es el de Feliciana de la Voz, o sea *la Doncella del Árbol*, cuyo fruto amoroso, cual el de Rea cuando dió a luz a Júpiter, es ocultado por unos *pastores* a las persecuciones del padre de aquélla.

No acabaríamos si fuésemos a ampliar este ya largo comentario de la ocultista novela de Cervantes con la enumeración de otros muchos pasajes de Persiles y Segismunda, en su peregrinación o *vida* por la tierra, pasajes que, en recuerdo quizá de los *trabajos* o hazañas de Hércules, denomina asimismo *trabajos* el admirable autor. En todos ellos se ve, en efecto, una trama *ocultista*, un argumento *mágico*, una trabazón inexplicable de obstáculos, con los que la mala magia pone estorbos a los dos amantes en su nobilísima y simbólica pasión. Así vemos que, cuando los peregrinos han llegado a Roma, es decir, cuando están a punto de tocar la meta de sus anhelos, es cuando precisamente los malos magos de Zabulón el judío, y su mujer, embrujan a Auristela, poniéndola en trance de muerte por causa de Hipólita la Ferraresa, quien, enamorada de Periandro, trata así de deshacerse de su rival, como trata la mala magia con la buena. Así

© Biblioteca Nacional de España

vemos también que, momentos después de fracasar esta desesperada tentativa postrera, Pirro, el bastardo amante de Hipólita, hiere traidoramente a Periandro cual Hagen a Sigfredo. Vemos, en fin, cómo uno a uno y reconociéndose ineptos, todos los ciegos enamorados de Auristela, o sea de la Doctrina Superior encarnada en el augusto tipo de ésta, van dejando libre el camino a Periandro, único amante ideal y sincero; tal sucede con el Duque de Nemurs y con otros enamorados, no de ella misma, que es inasequible en su sublimidad a los ojos vulgares, sino meramente *de su retrato*, es decir, de la mera y pobre idea reflejada que de aquella transcendente Belleza pueden formarse apenas los hombres vulgares.

Las pasiones inferiores del hombre y el triste fin al que nos llevan si a ellas nos abandonamos, están a su vez simbolizadas en la degradación de Zenotia y en los tristes amores del mozo de mulas Bartolomé, el manchego, y la perdida mujer de Ortel Banedre, por otro nombre *la Talaverana*, como se convencerá bien pronto el lector que, armado de esta clave explicativa que hemos apuntado, se atreva a penetrar por ese intrincado bosque simbólico de la más extraña y la menos leída de todas las obras del Príncipe de los Ingenios.

No terminaremos este interminable capítulo que con poco esfuerzo podría tomar por sí solo proporciones de libro, sin consignar que el incomprendido mito de Iseo y Tristán oculta tras sí todo el misterio de la Atlántida, ya que, como ha podido colegirse, Iseo es la Magia; Sir Morold es el símbolo de la época de supremo esplendor de aquel inmenso Continente, y Tristán, Natris o Tantris la pecadora Humanidad, que, sin la peligrosa compasión de Iseo, habría sido raída para siempre de sobre el haz del planeta.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO X

PRECEDENTES SIMBÓLICOS DE "EL ANILLO DEL NIBELUNGO"

Transcendental importancia de la *Tetralogía* de Wagner. — Sus precedentes orientales y atlantes. — Los gérmenes de la obra, según el propio autor.— Enseñanzas del Rig-Veda.—Opiniones de Platón en el *Phedón* y en el *Gorgias*.—La doctrina pitagórica y los Números que al Cosmos rigen.—La Nada-Todo y el Espacio Abstracto. Enseñanzas brahmánicas, parsis y cabalistas.—La teogonía de Hesiodo.—«En el Principio era el Ritmo.»—Erróneas traducciones bíblicas.—Las Tríadas y los Hijos Divinos.—El *Akasha* indostánico y sus mil otros nombres entre los diversos pueblos.—La Madre-Espacio.—El Zohar y la Biblia.—Teogonías mexicanas: *Xi-hu-te-cuh-tli-tlet; Huit-zili-poch-tli* y *Tez-ca-tli-poca;* el *Tona-ca-te-cuh-tli* y el *Ome-ce-cuh-tli;* la *Diosa de la enagua azul;* el Anciano *Hue-hue-teo-tli; Theo-tlauco,* etc., etc.— Los múltiples cielos nahoas.—Los cuatro Soles mexicanos.—El Wotan escandinavo wagneriano y el Wotan de América.—Conexiones con los mitos de los Lohengrines.—El *Asgard and the Gods* escandinavo y sus personajes trasladados al *Anillo del nibelungo:* Fricka, Loki, Hell, Hermond, Lifthsasir, Odin, Loci, los Ases, el Asgard, la cueva de Gimil, las tres *Norsas*, Boltharа, Besla, Bör, Hönir, etc., etc.

Las leyendas escandinavas derivadas de los Eddas y de los Libros de Caballería medioevales que sirven de argumento a los inmortales *Dramas líricos*, de Wagner, compendian mucho mejor que nada en Europa todos los recuerdos de la Doctrina Arcaica. Pero ninguna de dichas creaciones, incluso *Parsifal*, tiene la importancia que la ciclópea *Tetralogía* denominada *El anillo del nibelungo*, verdadero *Anillo de Kalidasa*, ario, integrado, como es sabido, por las cuatro jornadas de *El oro del Rhin*, *La Walkyria*, *Sigfredo* y *El ocaso de los Dioses* (1). En estos cuatro monumentos

(1) Wilson y otros sanscritistas occidentales, dentro de sus propios prejuicios, han dotado a Europa de traducciones de los más selectos dramas sáns-

© Biblioteca Nacional de España

del edificio lírico-musical moderno están sintetizadas las ideas matrices del Tristán, Lohengrin, Parsifal, y, en una palabra, toda la incomprendida Sabiduría Tradicional que los pueblos arios, como el de Escandia, heredaron de la perdida cultura atlante en los tiempos de su mayor esplendor. Para darnos perfecta cuenta de esto, convendría que tuviésemos a la vista, bien el original alemán de la *Tetralogía*, que no es inferior ni aun al *Fausto*, de Goethe, bien buenas traducciones literales de la misma, cual la esmeradísima de Luis París, wagneriano eminente que ha sido director escénico del Teatro Real de Madrid, y en cuya traducción palpita un culto tal por el maestro de Bayreuth, que en nada desmerece del original mismo.

En cuanto a la historia y a los orígenes de las múltiples leyendas que han servido de temas a Wagner para sus inmortales obras, ellos han sido tratados en general, por hombres del mérito de H. S. Chamberlain, Miss Weston, Maurico Kufferath, Eduardo Schuré y mil otros, porque la bibliografía wagneriana cuenta ya con millares de volúmenes, acerca de los cuales ni cita podemos hacer aquí. La versión más completa que de los poemas de Wagner existe en España, es la titulada *Dramas musicales de Wagner*, impresa en Barcelona, Biblioteca «Artes y Letras» (dos tomos, en 8.°, 1885). Hay también el utilísimo libro de Eduardo L. Chavarri, *El anillo del nibelungo, Tetralogía de Ricardo Wagner* (un tomo, en 8.°), y respecto del wagnerismo en España pueden consultarse los trabajos de Félix Borrell, Pedrell, Bonilla San Martín, el sabio agustino P. Luis Villalba, Roda, Fesser, Luis París, Antonio Gil, etc., etc., trabajos todos muy dignos de ser leídos y meditados.

«Las reformas de Wagner—dice Alvaro Arciniega—, aportando con sus nuevas tendencias elementos nuevos a la estética musical, fueron el primer síntoma de una revolución en este arte. Tan grande fué la reacción que despertaron, que bien puede decirse que ellas fueron las que dieron origen a una música de oposición. Wagner, al dejarse influir por la filosofía de su tiempo, iba a desarrollar una música de ideas hasta entonces en em-

---

critos, en los cuales, a bien decir, se encuentran los primeros precedentes del *Drama musical wagneriano*, tales como el drama del Rama-Sita o *Sita-Rama* que, por sus catorce actos y por su mismo argumento cosmogónico, es un verdadero *Anillo del nibelungo*. Otro homólogo oriental de esta última obra es el célebre *Anillo de Kalidasa*, que resulta toda una ópera, en opinión de César Cantú, y que está probablemente inspirada (*La Doctrina Secreta*, tomo II, página 197), en la perdida leyenda atlante o nórtica del *Anillo de Ulipi*, padre mitológico, pues, de cuantos *anillos* simbólicos ha habido luego en el mundo.

© Biblioteca Nacional de España

brión. Sigfredo, «el redentor socialista nacido para destruir el reino del capital», habría de representar con Brunhilda a la Humanidad futura, como Wotan llegaría a ser el símbolo de nuestro tiempo, como los caballeros del santo Grial, desde Lohengrin a Parsifal, el espíritu del sacrificio y del amor.»

Se ha querido ver en Sigfredo la encarnación del alma de la antigua Alemania—«virginal y brutal, cándida y maliciosa, sentimental y mordaz, llena de pensamientos profundos y soñadora de batallas sangrientas...» (Rolland)—, como se quiere ver en la obra de Strauss el espíritu de la Alemania moderna, esa Alemania sencilla, sensual y caballeresca que resplandece en su literatura de los siglos XVI al XIX, literatura influída siempre por la francesa y por la inglesa, aunque coloreada luego por las características del alma alemana que tan notoriamente resplandecen en Alberto Durero, Huss, Goethe, Schiller, Schopenhauer con los demás filósofos precursores, en Beethoven, en Wagner y en otros tantos.

Véase sino, entre otros muchos, el testimonio que el coloso de Bayreuth nos ha dejado, no ya en los argumentos de sus obras, sino en otras producciones más íntimas, tales como las de sus trabajos periodísticos, citados en capítulos anteriores, y en especial su correspondencia con Listz, para quien no tenía secretos su alma.

El 20 de Noviembre de 1851, escribió Wagner a Listz una larga carta, que es la primera noticia histórica acerca de la *Tetralogía*. Dice así:

«Oye la historia rigurosamente exacta del proyecto que me preocupa hace mucho tiempo y el giro que fatalmente ha debido tomar. »Durante el otoño de 1848, comencé a bosquejar el mito completo de los Nibelungos tal como me pertenece desde hoy a título de propiedad poética. La primera tentativa hecha para dar uno de los desenlaces principales de la gran acción como drama representable en nuestro teatro, fué *La muerte de Sigfredo*. Después de muchas dudas, estaba a punto de comenzar (1850) la ejecución musical de este drama, cuando la imposibilidad, reconocida por mí una vez más, de representarlo en cualquier parte de una manera satisfactoria, me desanimó y no continué la empresa. Para salir de esta desesperante situación de espíritu, escribí el libro titulado *Ópera y Drama*. Pero en la primavera última me has electrizado de tal modo con tu artículo sobre *Lohengrin*, que, inmediatamente y por amistad hacia ti, pensé escribir un drama, como te dije en esa época. *La muerte de Sigfredo* no podía ser, y claramente veía que era necesario preparar su aparición en otro drama. Entonces concebí y adopté un plan que acariciaba hace tiempo, el cual consistía en hacer de *El joven Sigfredo* el asunto de un poema;

© Biblioteca Nacional de España

este drama, tal como está contado y medio conocido en *La muerte de Sigfredo*, debía presentarse de una manera francamente objetiva, con rasgos vivos y luminosos. No tardé mucho en bosquejar y concluir el poema; pero cuando quise enviártelo, me encontré con un singular apuro: me parecía absurdo mandártelo sin explicaciones, tanto respecto al modo de tratar el asunto, como a los detalles para comprender el poema en sí mismo. En primer lugar, estimé que necesitaba explicar a mis amigos algunos puntos antes de presentarles el poema, y con este objeto escribí detalladamente el prefacio de mis tres primeros poemas de ópera. Después quise empezar la partitura, y entonces comprendí con alegría que la música que debía acompañar a aquellos versos, surgía, del modo más natural y sencillo, de sí misma, por decirlo así. Sólo desde el principio de mi trabajo advertí que quebrantaría mi salud si me olvidaba de restablecerla para ceder a la necesidad de producir, probablemente para no interrumpirme jamás, y de ejecutar de un tirón el trabajo comenzado.

»Cuando me instalé en el establecimiento hidroterápico, sentí la necesidad de enviarte el fin del poema; pero—¡cosa rara!—siempre me lo impedía algo, y, a pesar de mí mismo, vacilaba, porque me parecía que cuando lo conocieras te ibas a ver en un apuro, preguntándote a ti mismo qué ibas a hacer con él y si se podían concebir esperanzas o desconfiar. Aquí, y reflexionando fríamente acerca de ello, he acabado por ver claro mi proyecto, el cual me aparece con todas sus consecuencias lógicas. Escúchame:

»*El joven Sigfredo* no es sino un fragmento de la obra, y no puede producir su impresión exacta como *un todo aislado*, sino con la condición de ocupar un puesto en el *todo completo*, asignándoselo conforme al plan que he concebido al mismo tiempo que *La muerte de Sigfredo*. En estos dos dramas no ha habido otras relaciones que las que de sí mismos reciben, y hasta las he dejado a la imaginación del oyente. Todo lo que da a la acción y a los personajes de dichos dos dramas, su extraordinaria, sobresaliente y fecunda significación, ha debido borrarse de la representación y no está presente más que en el pensamiento. Según la convicción que acabo de formarme, un drama solo, una obra de arte, no puede producir todo su efecto más que si en los momentos importantes se revela a los sentidos la impresión poética. Por lo tanto, es necesario que presente mi fábula por completo, en su significación más profunda, con los más nítidos rasgos que pueda darle el arte, a fin de hacerlo comprender perfectamente. Nada que deba completar el pensamiento, la reflexión, debe quedar en él; es preciso que todo sér sensible y sin prejuicios pueda comprender

© Biblioteca Nacional de España

el conjunto gracias a sus órganos perceptivos, porque solamente así puede darse cuenta de los menores detalles.

»Me faltan, pues, por presentar dos momentos principales del mito, que están indicados en *El joven Sigfredo;* el primero, en el largo recitado de Brunhilda, después del despertar (tercer acto), y el segundo, en la escena entre Alberico y el viajero del segundo acto, y entre el pasajero y Mimo, en el primero. No es sólo la reflexión del artista, sino también el asunto maravilloso y extraordinariamente fecundo para la representación que los mismos momentos me ofrecen, lo que me ha decidido. Te darás cuenta fácilmente si piensas en ello.

»Figúrate el funesto amor de Sigmundo y de Siglinda, y a Wotan en la relación profundamente misteriosa que tiene con este amor; luego, después de su ruptura con Fricka, el imperio que ejerce sobre sí mismo cuando decreta la muerte de Sigmundo, y, por último, a la maravillosa walkyria Brunhilda, cuando, adivinando el secreto pensamiento de Wotan, le desafía, y es castigada por él; figúrate ese tesoro de emociones, tal como te indico, en la escena entre el pasajero y la Wala, y después, bastante después, en el recitado mencionado anteriormente, como asunto de un drama que preceda a los dos *Sigfredos*, y comprenderás que no es la simple reflexión, sino el entusiasmo, el que me ha inspirado mi último plan. Este consta, pues, de tres dramas: 1.°, *La Walkyria;* 2.°, *El joven Sigfredo;* 3.°, *La muerte de Sigfredo.* Para dar *el todo completo*, es necesario que estos tres dramas estén precedidos de un gran prólogo: *El robo del oro del Rhin.*

»El objeto de este prólogo es dar la entera representación de cuanto ha intervenido en este robo; el origen del tesoro de los Nibelungos; cómo se apoderó de él Wotan y la maldición de Alberico, hechos que figuran en *La muerte de Sigfredo* como recitados. Gracias a la nitidez de la representación, que es posible por este medio, todas sus escenas largas, todos los recitados, desaparecen por completo, o al menos quedan acortados y en forma concisa, y al mismo tiempo gano el espacio necesario para aumentar la concatenación de las diversas partes, mientras que con la representación medio épica de antes me era necesario cercenarlo todo penosamente, y debilitarlo.»

Antes de analizar, pues, la gigantesca *Tetralogía*, denominada *El anillo del nibelungo*, consagraremos este capítulo por entero a los precedentes simbólicos que semejante monumento tiene en la leyenda religiosa universal, con lo que, dicho sea de paso, no hacemos sino dar también cierto número de doctrinas que constituían precisamente las representaciones antiguas de los Misterios Iniciáticos de todos los países.

© Biblioteca Nacional de España

Los orientalistas saben muy bien, dice Blavatsky, que las páginas de esa Biblia de la Humanidad llamada *Rig Veda*, permanecerán siempre como otras tantas piedras miliarias para servir de guía a cuantas religiones se han sucedido después. En sus siete principales Divinidades que, con sus trescientos treinta millones de divinidades secundarias, fuerzas o devas, son los rayos irradiados de la Unidad sin par y sin límites, puede encontrar el investigador cuantas personificaciones de potestades primarias y secundarias abarca el panteón religioso de todos los países.

«¡Cuánto más grandioso, cuánto más poético que el de ciertas aberraciones católico-romanas, es el espíritu religioso que se encuentra en las leyendas «paganas» escandinavas de la Creación!»—añade la Maestra—: «La Religión y la Ciencia se ven entremezcladas en estos cantos del paganismo escandinavo, porque *hay un Logos en cada mito* y un fondo de verdad en cada ficción...» (*Isis sin Velo*, t. I, pág. 241.)

«Estas personificaciones de las fuerzas activas del Cosmos se hallan dispersas de un modo caótico en el mito universal, por lo cual, como dice Platón en el *Phedon* y en el *Gorgias*, los mitos deben ser considerados como vehículos de grandes verdades, bien dignas de ser investigadas a la luz de la intuición, como llevamos dicho tantas veces. Los mitos, por tanto, según afirma Charles Gould, en su obra *Mythical Monster*, no son creaciones imaginarias de pueblos salvajes, sino más bien adulteraciones tras adulteraciones de tradiciones sabias, relativas a seres superiores, hombres o genios, que han convivido con el vulgo de los *poloi*, vulgo a quien siempre hablaran por parábolas los Maestros (1). Verdaderos empequeñecimientos de la fantasía colectiva a lo largo de los tiempos, los mitos, despojados de la grosera cáscara de que se han ido revistiendo así, son en el fondo tan científicos, como la propia ciencia moderna, cuando no más, y están exornados asimismo por una riqueza sentimental, emotiva, educadora y simbólica de que ésta casi siempre carece, como se ve en todas las obras

(1) «Schweigger, en su «Introducción a la Mitología por la Historia Natural», prueba que los símbolos de todos los mitos tienen un fundamento y una realidad científicas. Por medio de los recientes descubrimientos de los poderes electro-magnéticos de la Naturaleza, los expertos en Mesmerismo, como Ennemoser, Schweigger y Bart, en Alemania, el barón Du Potet y Regazzoni, en Francia y en Italia, han sido capaces de trazar, con casi irreprochable exactitud, la verdadera relación en que cada *theo-mithos* está con alguno de los dichos poderes de la Naturaleza. Bart ha penetrado más profundamente que Schweigger en la significación de los antiguos mitos, y estudia este asunto bajo sus dos aspectos: el espiritual y el físico.» (*Isis sin Velo*, I, 85.)

© Biblioteca Nacional de España

de Wagner. Para ello hay, sin embargo, que proceder a una verdadera depuración, mediante la Mitología o Religión Comparada, prescindiendo de cuantas groserías sin fundamento han sido sobrepuestas a las ideas-matrices por los siempre interesados credos exotéricos, y merced al auxilio, sobre todo, de las doctrinas brahmánicas y pitagóricas que, en el fondo, son una cosa misma al establecer la doctrina de las Emanaciones, frente a las degradaciones de las cosmogonías semita y cristiana que han materializado los misterios de la Naturaleza hablándonos de un Dios extracósmico, tan fatal a la religión como a la ciencia, y de una creación *ex-nihilo*, que sólo ha podido conducir a las supersticiones más groseras.

«La ciencia moderna reconoce—sigue diciendo Blavatsky—que las más elevadas leyes de la Naturaleza asumen la forma de una representación cuantitativa. Esto es una más completa elaboración, una afirmación más explícita de la doctrina pitagórica, pues que los números están considerados como la mejor representación de la ley de Armonía que al Cosmos informa, lo que ha sido expresado admirablemente por W. Archer Butler cuando ha dicho que el mundo, considerado como un todo, es una geometría realizada en cuanto a su estática, y una aritmética viviente en cuanto a su desarrollo evolutivo» (1).

Todo cuanto conocemos está fundado en un sentido íntimo e innato: el testimonio de nuestro Ego, o conciencia. Sobre él se asienta únicamente nuestra ciencia, y ya fué reconocido por la filosofía cartesiana con el famoso axioma de «cogito, ergo sum». Nuestra conciencia, percibiendo la realidad exterior mediante los sentidos, nos testimonia acerca de la existencia de nuestro cuerpo y de cuantos objetos nos rodean. Todas estas realidades

---

(1) *La Década Mística* es la clave de los dogmas pitagóricos relativa a la Emanación del Cosmos, e igual a $1 + 2 + 3 + 4 = 10$. El Uno, es Dios; el dos, la materia; el tres, la combinación de la Mónada y la Duada, participando de la naturaleza de ambas en el mundo fenomenal. La Tétrada o forma de perfección expresa el vacío de todo, y la Década o Síntesis comprende el Cosmos en su totalidad. *Cuatro* es, pues, el emblema geométrico de la justicia moral y la divina equidad. Todos los poderes y las grandes sinfonías de la naturaleza física y espiritual están inscritas en el cuadrado perfecto, y el nombre inefable e impronunciable de aquél es reemplazado por este divino número. El más sagrado juramento místico se hacía por el Cuatro, o la Tetractys. Los *números pitagóricos* son, pues, una teoría enseñada a Pitágoras por los hierofantes egipcios, única capaz de hacer que la materia demuestre matemáticamente al espíritu y éste a aquélla.

El *aristotelismo* fué una triste mixtificación de las doctrinas de Pitágoras,

© Biblioteca Nacional de España

externas, como enseña Schopenhauer, producen en nosotros la correspondiente representación, la cual dista seguramente de la ignota Realidad representada, otro tanto como nuestra limitada conciencia diste de *Lo Ilimitado* que nos cerca.

El Universo, dice nuestro amigo Beati y Moghia, es «el cadáver *vivo* de un Dios muerto», pero a nuestra conciencia le es dable eliminar sucesiva o simultáneamente, mediante el poder de la abstracción, todas las cualidades sensibles de los objetos que constituyen nuestro particular universo, y aun imaginar allende las hipotéticas fronteras del mismo, otro y otros universos, en número indefinido. La *nada* real y el *algo* efectivo e interno que nos resta de cada objeto así abstraído en sus cualidades sensibles, constituye nuestra noción de *espacio concreto*, noción que no puede ser reducida a ninguna otra más simple. La *Nada-Todo* real que del universo o universos nos reste, abstrayendo de ellos todas, absolutamente todas las cualidades sensibles, constituye, a su vez, la *noción única del Espacio Abstracto:* un nada para nuestros sentidos: absolutamente incoloro; absolutamente insonoro, insípido e intangible, absolutamente *a-sensible*, pero aprehendido, sin embargo, por esa facultad superior de nuestro ego, que se llama intuición.

Ese *Nada-Todo*, del espacio abstracto, verdadera expresión suprema de la Divinidad, puesto que de *Ello* todo emana al manifestarse, y a *Ello* retorna todo, absorbido, al desaparecer, es, en Matemática Transcendente, la expresión perfecta de *Lo Divino*, pero lo Divino impersonalizado, inmaterializado, abstracto, infinito, inabarcable, incomprensible e indefinible: el *Deus in-abscondito*, no sujeto a condición alguna, ni siquiera la de *la existencia*, porque todo menos *Ello*, cambia, se transforma y perece. Ni aun puede decirse de *Ello*, que existe, porque la noción más abstracta que nosotros nos podamos formar de la existencia, es siempre condicionada y

---

Platón, Xenócrates y Spensippus, que confundió la idea meramente sensitiva, concreta e ilusoria de la forma o *cualidad*, con la racional, abstracta y eterna del *número*. De este error o falsificación del Estagirita se han seguido grandísimos daños, porque la forma es una concepción animal del Universo y el Número una concepción transcendental que conduce hacia lo divino. No decía Platón en el *Thimeo* «que las formas fueran números», sino que «Dios formó las cosas, cuando por vez primera aparecieron, *según formas* y *números*». De aquí que el aristotelismo, al confundir lo abstracto o eterno con lo concreto e ilusorio, sea la causa del grosero materialismo moderno. El Cosmos no es mera forma más que para nuestros sentidos ilusorios; para nuestra mente es una aritmética viviente en su dinámica, y en su estática una geometría.

© Biblioteca Nacional de España

relativa, puesto que está limitada por la noción contraria del *No-Sér* y del *No-Existir*.

Semejante noción última es en Matemática la noción abstracta de lo Infinito, noción que sólo puede definirse con negaciones, y que no puede jugar en cálculo alguno sin modificar radicalmente los términos del problema propuesto, y sin dar lugar a la aparición inevitable de los contrarios que en él se funden, como sucede, por ejemplo, en el concepto de una esfera de radio infinito, cuya superficie límite, inexistente de suyo, a causa de tal radio, estaría dotado, a la vez, de todos los caracteres de las demás superficies esféricas y además de todos los caracteres de la superficie plana, su antagonista geométrica (1).

«Osiris es un dios negro». Estas palabras eran pronunciadas en voz baja en las iniciaciones egipcias, porque *Osiris-Numen*, es incomprensible para el hombre. Al comienzo o aurora de cada universo, la eterna *Luz-Negra* u Obscuridad absoluta por infra y por super-luminosa, asume el aspecto de lo que para el humano intelecto es el Caos, *la Nada*, y para la percepción espiritual o intuitiva, es *el Todo*, o suprema y eterna Raíz de lo que ha existido, existe o ha de existir: el *Alfa* y *Omega* de los mundos...

---

(1) El Incognoscible se expresa así simbólicamente: ∞, y se lee *Infinito*. El origen de este símbolo, como el de tantos otros, hay que buscarle entre los arios primitivos, que ya conocieron el cálculo infinitesimal, redescubierto en Europa por Leibnitz y base de las conquistas y de la ciencia pura y de la Mecánica aplicada modernas. Como tal signo figura en la lengua sánscrita como el *signo lingual védico* o primitivo formado en el círculo por un diámetro vertical y su tangente superior en esta forma: , o por el diámetro horizontal y el radio perpendicular inferior en esta otra: , para componer en definitiva el dicho signo lingual, último de los del alfabeto sánscrito que no es en verdad una letra como se cree, sino la base y matriz de todas las letras, de este modo o de este otro , con la tangente exterior superior y la interior de los dos círculos iguales que constituyen el símbolo de lo infinito. En arqueología religiosa puede demostrarse que semejante signo lingual védico representa en el Macrocosmos al Logos o a la Divinidad manifestada temporalmente en toda la limitada duración de cada universo y *crucificada* a bien decir, en sus limitaciones de existencia. En el Microcosmos es también el Verbo Humano crucificado en las limitaciones de la carne: la caída de la Mónada Transcendente en esta vida física que, como dijo Platón, es a manera de una expiación y por eso somos durante ella «a la manera de los eternos prisioneros que, de espaldas a la luz, tomamos por realidades las sombras que se proyectan en las paredes de nuestro calabozo.»

© Biblioteca Nacional de España

En el *Aitareya Brahmana*, uno de los capítulos de Rig Veda que demuestra la identidad entre las ideas brahmánicas y pitagóricas por fundar sus explicaciones siempre en el número, se alude a este *Fuego Negro*, a esta *Obscura Sabiduría Abstracta, Luz Absoluta*, sin embargo, que diría el *Zohar; Deidad Inefable* y *Sin Nombre* que, al tener que ser incondicionada y no relacionada con nada en concreto, no puede ser considerada jamás como un Dios viviente, activo y creador, sin que, en el acto, se degrade su ideal, porque una *Deidad* que se manifieste en el Espacio y en el Tiempo, simples formas mentales de *Aquello* que es *Todo* Absoluto, sólo puede ser siempre una mera parte de semejante *Todo*.

A dicha Deidad Abstracta, *Cero-Aster* o *Zoroastro* primitivo de los parsis, no se la puede dar, por tanto, más nombre que el de *Nada-Todo*, en lengua vulgar; el de *Cero Absoluto*, en aritmética transcendente y el de *Espacio Abstracto*, en geometría. En el simbolismo inicial del *Anillo del nibelungo* wagneriano está representado por el silencio que va a romper la orquesta con una sola nota: la tónica o fundamental (1), y por la obscuridad que, al alzarse el telón, reina en todo el ámbito de la escena.

De este *Todo-Incognoscible* o *Cero*, emana, al comenzar una Manifestación o universo, la *Mónada* pitagórica; el *Uno-Unico;* el *Aun-ad-ad* budhista; el *Ain-Suph, En-Soph* o *Pneuma-Eikon* caldeo; el *Nuach* o *Divino Espíritu del Señor* flotando sobre las *Aguas* genesiacas; el *Existente* por Sí mismo, *Anupadaka*, o *Manú-Swayambu-Narayana*, ario, en fin, y esta Mónada se transforma en la *Duada* más excelsa: par de opuestos sobre los que se asienta cuanto existe, y que es conocidos por infinitos nombres, tales como el de *Brahma-Viraj* y *Vach-Viraj*, ario; el de *Nari-Nara* o *Ensoph-Bithos*, ofita; *Purusha-Prakriti*, indo; el *Protogonos dual* o *Adán-Kadmon*, cabalista; el *Padre-Madre*, gnóstico; el *Uranus-Gea* o *Cielo* y *Tierra primordial*, greco-latino; el *Zeru-Ana*, parsi; el *Theos-Chaos*, de la Teogonía de Hesiodo; el *Ur-Anas* o *Fuego* y *Agua*, caldeo; el *Osiris-Isis*, egipcio;el *Jah-Hovah, Jehovah* o *Iod-Heve*, semita; el *Andrógino Divino, Rasit* o *B'rasit*. El Principio, del primer versículo del Génesis, tan torcidamente interpretado por la traducción de la Vulgata latina (2); la

(1) Este silencio inicial y augusto debería marcarse claramente en las representaciones con uno, cuatro, siete o doce compases de batuta, antes de *dar entrada* a la primera nota del preludio, aunque el Maestro parezca haberlo omitido en la partitura.

(2) Profundamente filosóficos son los pasajes que Blavatsky consagra a la leal interpretación de este primer versículo, cuya traducción verdad, malicio-

© Biblioteca Nacional de España

Fuerza Inteligente y *Materia Primordial del Cosmos*, que diríamos, por último, en nuestro lenguaje moderno. Estas Aguas Genesiacas fecundas son las primeras que aparecen entre sombras en la escena inicial del «Oro del Rhin», admirablemente dibujadas por la orquesta, con las notas largas de tónica, tónica y dominante, tóaica, tercera y quinta, reproduciendo así a lo largo de los 136 compases iniciales de la partitura, que jamás se salen del acorde de tónico, el oleaje creador de aquellas aguas matrices en cuyo seno late en germen todo cuanto existe, porque todo ello emana, en efecto, de aquellas Mónada y Duada pitagóricas, que son *El Uno* y *El Dos* de la única concepción verdaderamente sabia y matemática del Cosmos manifestado y que inspiraron a Hans de Bülow su célebre aforismo de «*In der Anfang war der Rhytm*». (En el Principio era el Ritmo.)

«En la cuarta Raza—dice la Maestra—, el símbolo de la Unidad abstracta, manifestada en la Naturaleza como un rayo emanado del infinito (el círculo), se pervirtió en símbolo fálico de generación, según lo considera también la *Kabalah*. El motivo de esta perversión fué el politeísmo, establecido para preservar de toda profanación a la Unica y universal Divinidad. Los cristianos, para no aceptarlo, pueden excusarse en la ignorancia de su significado; pero, ¿por qué alaban sin cesar a los judíos mosaicos que repugnaron todos los dioses, menos el más fálico, y después se envanecieron imprudentemente de monoteístas? Jesús no reconoció nunca a Jehovah y se puso enfrente de los mandamientos mosaicos. Unicamente confesó a su Padre celestial, con prohibición de todo culto público.»

En cuanto al repetido «Hijo de la Dúada, o de la *Madre-Espacio*», nacido en el seno de *Ea*, de la *Sabiduría*, de *Thalassa*, de *Maha-maya*, de

---

samente alterada para fines eclesiásticos es «El Principio emanador del Cosmos (los Elohín, la Hueste colectiva de los *Dhyans-Choans*, *Señores* o *Angeles* de otras teogonías), o sea el *Espíritu-Fuerza inteligente* y la *Materia primitiva*, caótica e informe, *crearon* el *Cielo* y la *Tierra*, es decir, crearon a *lo elevado* y *lo ínfimo*, porque la materia que conocemos, no es más que el efecto más remoto de la energía emanadora de aquel *Principio* (*Rasit* o *B'rasit*) y el mundo material, mera ilusión animal de nuestros sentidos físicos recibe su forma de la intervención inmediata de los *poderes* que están muy por bajo de la *Fuente Primera del Sér*. No significa, pues, la palabra que cielo y tierra fuesen creados los primeros, sino que todo fué emanado por el *Principio*, mediante su Sabiduría, Palabra, Luz, Verbo o Vibración. Tales emanaciones primeras son los *sephiroth* (o *céfiros*, *auras*, *alientos*) de la Cábala, y la Iglesia cuidó de bastardear estas ideas con una alteración, aparentemente ligerísima del texto hebraico, cambiando la idea del «Principio Informador del Cosmos», por la anodina frase de «En el comienzo», «En el principio».

© Biblioteca Nacional de España

Sarasvati «la acuosa», de la Virgen-Madre eterna, no acabaríamos si comenzásemos a hacer de los nombres que en montón hemos dado y de los muchos más que aún podrían darse, las debidas críticas o comparaciones entre teogonía y teogonía, porque en punto tan vital del pensamiento filosófico a través de las edades, no podía menos de cumplirse el aforismo de que la armonía nace siempre del consorcio de lo vario con lo uno. No cabe, en efecto, unidad de concepto fundamental más grande, ni tampoco variedad más exuberante y hermosísima que la que preside a los nombres de la *Nada-Todo*, de la *Unidad* y la *Dúada*, de la *Tríada* y del *Hijo*, en los infinitos pueblos que se han ido sucediendo sobre la tierra, hasta el punto de que puede asegurarse que, así como cada lengua y dialecto tiene un nombre suyo para los objetos más indispensables de su vida diaria, tiene también otro para aquellos cinco conceptos capitales del pensamiento.

La teogonía nahoa, o mexicana del norte, como de origen ario que es, resulta idéntica a la escandinava, a la brahmánica, a la ofita, a la parsi, a la grecorromana y, en general, a todas las más próximas a la fuente original o Religión-Sabiduría que desapareció con la Atlántida.

Xi-hu-te-cuh-tli-tlet, es la Divinidad Abstracta, el «Fuego Oculto en el albergue del Agua», antiguamente llamado *Aya-mictlán* (Sahagún), «el que nunca es destruído ni creado» (Chavero), el *Tle-cue-catl-zin* o «llama de fuego» (Orozco). Muchos de los rasgos de esta deidad, por confusión posterior de los tiempos o de los comentaristas, corresponden más bien en las esculturas y en las pictografías de los códices del *Anahuac*. El dios aparece en el grabado de la página 98, de la obra de Chavero, *México a través de los siglos*, con una especie de turbante en la cabeza; un gran disco, símbolo del sol, entre las manos, y en torno de este disco el numeral ógmico del *cinco*, símbolo del pensamiento, y el nexo jeroglífico del *Uno-Tres*, a guisa de máscara sagrada, sobre su faz. En brazos y piernas lleva brazaletes, equivalentes, en el número de sus cuentas, al *cempohualli* o veintena (la unidad superior de su sistema numeral); con la gargantilla del *nahui-pohualli*, o cuádruple veintena en torno de su cuello, y tendido en un lecho sencillo, con los cuatro pétalos de la Tétrada, o de los cuatro primeros números. Es el mismo dios alado y de dos rostros que forma la undécima pintura del Códice de Oxford y el *Tle-cue-calt-zin*, de la estatuilla en oro del Museo de México y también la escultura de Tacubaya, en la que se nos muestra sumergido en un baño, en simbolismo de que «el espíritu de Dios era llevado sobre las aguas genesiacas». De este antiquísimo dios, dice Chavero, no hablan tanto las crónicas como de *Huit-zili-poch-tli* y

© Biblioteca Nacional de España

Tezca-tli-poca, cosa nada extraña, añade, dado que en las revoluciones de la raza nahoa quedaron preponderando ciertos dioses en virtud de las luchas históricas, y el pueblo dió casi al olvido sus más puras deidades primeras. Así, Sahagún, no considera al sol como Dios, y Herrera cuenta que no daban a aquella Deidad tanta adoración como a *Huitzilipochtli*. Cronistas hay que aseguran que el sol no tenía ídolos ni templos, lo mismo que el Dios sin Nombre de los primitivos pobladores de España y de Italia. Apenas si se habla de *Tona-ca-te-cuh-tli*, y menos de *Ome-ce-cuh-tli*, pues todo lo que concernía a la religión primitiva de aquellas gentes estaba cuidadosamente guardado en los santuarios y era casi desconocido de la multitud. Por esta razón, en varias historias ni siquiera se menciona a *Xihu-te-cuh-tli*, y hasta el buen padre Sahagún le coloca en la lista de los dioses menores. No obstante, el gran Montolinia, dice que al Fuego le «tenían y adoraban por Dios, y no un dios de los menores, y su culto, además, se encuentra esparcido por todas partes». Era, en efecto, uno de los dioses primitivos de la religión nahoa, y hemos dicho que antes de que fuesen creados los cielos, lo fué el Fuego, por lo que a éste le llamaban también *Hue-hue-teo-tli*, que literalmente significa *el dios viejo o antiguo*», Una especie de *Anciano de los Dias*, semita.

Los primitivos nahoas consideraban siete cielos superiores y siete inferiores, a saber: el cielo primero, al que el brahmanismo llamaría el Espacio Abstracto, por lo cual, como Impronunciable, no se nombraba nunca. De semejante Realidad Unica, emanan el segundo y tercer cielos, o sean el *Ome-io-can* y el *Ome-te-cuh-tli*, literalmente «el cielo o reino del *Todo-Ío*» y «el cielo del dios *Dos en Uno*». De la unión de estos dos cielos nace el cielo cuarto (o tercero, dado que al primero no se le asigne número), que es el *Theo-tlauco*, la región del Fuego, de la Luz, del Verbo, etc., etc. Estos cuatro cielos son uno, y de ellos emanan los otros tres cielos superiores que restan, y a los que podemos llamar, respectivamente, el cielo de las Tinieblas o de la Luz fenoménica para el hombre invisible, *Itzapán-Nanatz-cayan*, y el cielo de la Luz sensible o *Teo-cozauhco*. De entrambos nace, en fin, el último cielo superior: el cielo intermediario del crepúsculo: la mansión blanca de la estrella de la tarde: *Teo-ixtac* o *Theo-isthar*. En este último cielo superior del *Firmamento* se refunden y sintetizan los otros siete inferiores, o propiamente humanos, considerando al hombre, no como mero sér físico, habitante del planeta Tierra, sino como un Rayo Divino, que recorre antes de nacer y después de su muerte las siete regiones celestes inferiores, o sean los siete cielos que nos restan, conocidos por el nombre genérico de *Il-hui-catl*, antepuesto al de cada uno de ellos, a sa-

© Biblioteca Nacional de España

ber: el *Telta-li-co* (cielo de las estrellas); el *Xo-xuh-co* (cielo azul del día); el *Ya-yauh-co* (cielo obscuro de la noche); el *Ma-ma-loa-co* (cielo de los cometas); el *Huitz-tlan* (cielo de la *estrella* Venus); el *Tona-tiuh* (cielo del sol), y el *Tla-loca-ti-pan-metz-tli* (el cielo de la luna y de las nubes) Luego viene el *Ometecuhtli terrestre* en que habitamos, y el *Tonaca-te-cuh-tli* o «señor de nuestra carne», representando el primero a los primitivos hombres bisexuados (que se caracterizaban en los códices por sus manos amarillas), y el segundo a los ya unisexuados (con las manos blancas).

Como todos los asuntos relacionados con el Ocultismo tradicional las cosas relativas a la teología, astronomía y ritos de los aborígenes mexicanos y escandinavos han corrido muy lamentable suerte. Chavero se expresa así: «Los estudios de esta parte jeroglífica eran desconocidos. Gama los había emprendido, pero su manuscrito se perdió; Fábrega escribió sobre ellos un libro, mas no se publicó», y así ha ocurrido con otros muchos códices y autores de los que hablaremos en otro lugar.

Ci-pac-tli es la Luz Increada nahoa, el Logos dual, emanado del *Tonacate-cuh-tli* en el *Ome-ce-cuh-tli:* el Verbo de Platón y de los gnósticos. Chavero describe con hermosos colores esta inefable Luz, anterior a los cielos y a la tierra. «La letra *i* es en dicha lengua la raíz de toda la luz: así *i-xi* son los ojos, e *i-zi-li* la negra y brillante obsidiana volcánica que, salida del fuego, refleja la luz. *Pac,* es una preposición que quiere decir *encima,* y, por tanto, *ipac* es la luz de lo alto, la Luz de lo Infinito. *Ce-ipac* o, por contracción, Cipac es la primera y primitiva Luz.» El subfijo *tli* no significa, como cree Chavero, *un sér viviente,* sino simplemente el artículo *li* pospuesto, artículo que es común a lenguas monosilábicas afines al nahoa, tales como el turco, el finés, etc., como cuando en estas lenguas se dice Os-man-li (el Osman), *Me met-a-li,* etc. La esposa o contraparte femenina de *Cipactli,* como Sol, es *Oxomoco,* la Tierra en abstracto, y también como planeta, con lo que Cipacthi, o más bien Cipatl-tonal y Oxomoco en sus movimientos celestes dan lugar a la cronología y al calendario. Por eso el códice Borgiano presenta a Cipactli, el Verbo, sentado en su trono divino o *teo-icpal-tli,* como se ve aún mejor en una de las viñetas del códice Cortesiano, coronada su cabeza con una gallarda planta o *xochil,* con los numerables ógmicos del siete sagrado cosmogónico. Los duadas de día y noche, hombre y mujer primitivos con la flecha del tiempo, o más bien con la flor del loto, símbolo de la fecundidad, entre ambos, es argumento varias veces repetido en las páginas del códice Cortesiano relativas al calendario, y hasta tal punto es todo ello grande, que Chavero, después de estudiar estos símbolos en el códice del Museo de México, y de exaltar

© Biblioteca Nacional de España

hasta lo indecible la maravilla histórica de los numerales y de la cronología nahoa, exclama (página 96): «no han aprendido más los sabios modernos».

El simbolismo o emblema de la unión fecunda de *Cipactli* y *Oxomoco* se ve en la llamada *piedra de Tuxpan*.

La *piedra de Tuxpan*, representativa del dios caído en la generación y del sol poniente: Tzontemoc, «el Sol que cayó de cabeza», es, dice Chavero, uno de los relieves más notables que nos legaron los antiguos moradores de la Sonora (1). La figura, sin perder el tipo religioso, que no podía variarse, es cuanto cabe hallar de verdaderamente artística. La cara muestra el imponente aspecto del dios, con la máscara sagrada; sus pupilas son grandes y redondas; un bezote atraviesa su nariz; bajo su labio superior muestra *cuatro* dientes cuadrados y parejos, con más *dos* colmillos largos y puntiagudos, al igual del labio inferior. Entre unos y otros se muestra una lengua *triangular* primero, y bífida o caliciforme después, símbolo del Verbo nacido de la Tríada. Sus dos orejas son redondeadas, y de ellas penden, a guisa de adorno, tres circulitos ógmicos a cada lado, separados por la parte inferior de la lengua y orlados hacia el borde inferior al modo de los de tantas otras estatuas que se van descubriendo procedentes de cien ruinas del país. La máscara sagrada termina a derecha e izquierda por los dos típicos ganchos o cuernos que son símbolo de la luna, y que parecen sostener, mediante dos signos en figura de *ese* y dos circulitos, toda la espléndida radiación de ella, formada por 22 rayos, número igual al de las letras del alefato hebreo, con más el rayo central triangular que brota de los cinco signos ógmicos de sobre la frente del dios, en representación del Pensamiento, que es la Luz transcendente del mundo, por la que todo ha sido creado. Diez brotes y otras tantas llamas, o sea el sagrado *cempohualli* (veintena) vienen a formar el cuerpo de la figura, donde se insertan o articulan los brazos y piernas del dios en forma como de rana o tortuga, símbolo del avatar indostánico *Kurma-Avatar* o el dios-tortuga, que tantas veces se observa en los códices mayas, y que en la simbología religiosa más arcaica de Egipto aparece como la diosa *Hiquit*, extraña rana, a veces sola, a veces aposentada sobre la típica flor del loto, emblema de los Poderes creadores del Fuego y del Agua, o sea del espíritu oculto o

---

(1) «En Tuxpan, dice Chavero, las gentes creen que el monolito representa al Génesis; sí, añade, pero no el de la mísera Humanidad, sino otro más grandioso, el génesis de la luz, ¡la creación del tiempo!, ¡ese monumento es pues, la primera piedra miliaria del sagrado camino que llamamos eternidad!

© Biblioteca Nacional de España

alma-energía-inteligente de las cosas, y de la evolución de sus formas físicas (1). De aquí que afectasen forma de rana las lámparas de las primitivas iglesias bizantinas.

Tonacatl-cihuatl es la Tierra, pero no como astro sino como la esposa de *Tonacatecuhtli;* la Materia-prima, la Gea o Rea, esposa de Urano o del Cielo; la madre del *Cipactli* y *Oxomoco* inferiores, o sea del Sol y la Luna considerados como símbolos del día y de la noche. Literalmente, según Chavero, significa «la señora de nuestra carne» o *nuestra piadosa madre-tierra.* Es, pues, omónima de la diosa *Coat-li-cue,* o de la *enagua de culebras,* y de la diosa *Chimalma* (el poder creador de la materia); esposa de *Camax-tli* y madre de cinco hijos o planetas, entre ellos *Quetzalcoatl* (2) (la serpiente luminosa), símbolo a su vez éste del cálculo matemático, pues que nació, según la leyenda exotérica, por haberse tragado su madre una piedra verde: *chal-chi-hui,* la piedra de cal que primitivamente se usaba para calcular (*calx-calcis*), y también el guijarro tragado por Saturno en la teogonía de Hesíodo.

Coatlicué o *Tonacacihuatl* está representada en el hermosísimo ídolo del patio del Museo de México, y ha merecido a Chavero frases semiocultistas dignas de ser transcriptas: «El ídolo de Coatlicué, como la Piedra del Sol, estaba enterrado en la Plaza Mayor de la capital, y ambos monolitos fueron descubiertos en la misma época. ¡Extraña coincidencia! Los dioses creadores de los nahoas, el Sol y la Tierra, aparecían otra vez juntos,

---

(1) En vano se han esforzado los egiptólogos, dice Blavatsky, al ocuparse del lirio y el loto como símbolo universal (*Doc. Secreta,* tomo I, pág. 358, edición española), por descubrir el misterio simbolizado en las funciones de esta diosa—que es la Oxomoco nahoa—. Sin embargo, los primitivos cristianos que lo conocían por ser algunos de los llamados padres de la Iglesia, verdaderos iniciados como Orígenes, Tertuliano, etc., consideraban a aquella diosa como el símbolo fecundo del poder creador y también de la resurrección de los seres (*ego eimi anastasis; ego sunt resurreccio et vita,* que canta la liturgia), y por eso dieron la forma de aquella misteriosa *rana* a las lámparas de sus templos.

(2) *Quetzalcoatl* es también el espíritu de Venus; la Estrella matutina y vespertina; el *medio-sol* o Sol intermediario con la suprema luz de Lo Desconocido; el «Señor del Hálito», representado como tal por un *ehecatl* o *viento,* en el *Ehecatonatiuh* o *edad del Viento,* etc. Su nombre nahoa se compone de *Quetzal,* ave-fénix, el pájaro prototipo de la belleza ideal; el ave del paraíso y también el ave de Sigfredo, y de *Coatl,* Dragón de la Sabiduría o Iniciado. Cada simbolismo de éstos, constituye luego un semillero de mil otros a cual más maravillosos y más científicos no difíciles de hallar en el panteón chino.

© Biblioteca Nacional de España

saliendo el mismo día de la liberación de México, de los escombros del que antes fué templo mayor de los mexica.»

Con sólo transcribir algo de lo mucho que se va esclareciendo por los investigadores de las ruinas mexicanas, daríamos a este capítulo proporciones de un gran libro. Nos limitaremos, pues, a ir destacando algunos de los principales monumentos de aquellos aborígenes, bien dignos de un estudio especial de Ocultismo que demostrase cuán cerca están tales monumentos del simbolismo más puro de la Religión-Sabiduría.

El Sol de Papantla es uno de tales monumentos. Su boca, agujereada, irradia luz. Ella y los ojos forman un triángulo invertido, inscripto en el cuadrado de la cara con arreglo al clásico símbolo del siete, o ternario cabalista. Sobre su cabeza se muestran los símbolos de la numeración ógmica, con sus cuatro tablas o rayas y sus cuatro dobles puntos. Leídos sucesivamente de arriba abajo, los cuadritos centrales (2, 1, 3, 1) parecen simbolizar que el *dos* es *uno* y el *tres* también *uno*, según el principio cabalista y cósmico-sexual de que el elemento masculino y el femenino, al unirse, determinan otra vez el uno, y *padre*, *madre* e *hijo* son asimismo *uno*. El rostrillo del tocado y el collar del dios determinan, por su unión, un exágono. Cada uno de sus brazaletes muestran tres series de cuatro puntos cada una, o sean doce, las que con las cuatro dobles rayas conectoras suman veinte, el *cempohualli*, o sea *una cuenta*. Siete cuadritos orlan a cada una de sus piernas. La flecha del tiempo luce sobre la estola de su pecho, y mil otros detalles completan a tamaña figura simbólica. Que tales detalles no son meros adornos, sino genuinos jeroglíficos, lo demuestra el que por el reverso de la escultura son por completo diferentes, lo que excluye toda posibilidad de que se diesen como meros adornos, aparte de que para todo sér o pueblo inteligente el adorno es casi siempre un símbolo. Así, por el reverso, el *Sol de Papantla* lleva un gran cuadrado por cabeza de otro nuevo dios, cuya boca, perforada, es común, naturalmente, con el antes descripto, cuadrado dividido en seis bandas horizontales, con una gran flor, *xochil* o *loto*, en el centro, la cual, brotando del círculo de la boca y cayendo sus cinco pétalos sobre los dos ojos del dios, a manera de florido entrecejo, o *tercer ojo intuitivo*, completan la más extraña figura que darse puede con sus nueve circulitos ógmicos. El cuerpo de este segundo dios, probable contraparte femenina, o sekinal, del primero, es un nuevo jeroglífico, y está cubierto por una especie de casulla, en cuyo borde se suceden, en serie, los cuatro puntos y la raya ógmicos, repitiendo hasta nueve veces el argumento, o sea un total de cuarenta y cinco signos, o más bien el cuatro con el cinco de la rosa-cruz cabalística; mas como

© Biblioteca Nacional de España

cada raya de las nueve simboliza por sí sola el valor ógmico de *cinco*, nos encontramos también con nueve veces el valor de nueve, o sea su cuadrado, que es igual a ochenta y uno. Tres grandes discos elípticos, alternando con otros dos circulares, forman el adorno horizontal superior de dicha especie de casulla; otros cuatro discos elípticos se ven en el centro, formando a manera de pétalos de una flor o *piña*, cuyo vástago se alza sobre el conocido signo matemático del infinito, y constituye así un genialísimo remedo del *signo lingual védico*, cuya significación como letra ha excitado tan inútilmente la curiosidad de los sanscritistas europeos. Doce hojas acorazonadas cuelgan, en fin, hacia abajo, y de su centro, un pequeño broche circular con cuatro colgantes entre los dos grandes círculos que remedan los pies de la escultura. El traceado cuadricular de a cada lado del signo lingual antedicho, nos da tres cuadrados completos y cuatro dobles triángulos que, juntos, compondrían otros cuatro cuadrados, con más un quinto con el superior y el inferior. Ciego será quien no se convenza con lo expuesto cuán alta importancia simbólica ofrece la escultura de semejante dios bisexuado, emblema de *Cipactli* y *Oxomoco* o sea, en el simbolismo inicial de *El Oro del Rhin*, las *Tinieblas* primitivas y el *Ascua de Oro* o primitiva *Luz*.

Este *Uno* y *Dos* sumados en la manifestación, forman el *Tres* o la divina *Triada*, de la que nace «El Hijo» de todas las teogonías. Son aquéllos el *Akhasha*, el *Dios-Cielo* sánscrito, visible y cognoscible en su aspecto material o inferior, pero invisible e inefable en su más alto sentido místico, y en ninguna lengua se expresa ello con más propiedad que en la lengua *nahoa* cuando considera a lo más alto que puede concebir el hombre, como el *Ome-te-cut-li*, literalmente «el *Cielo de los Dos en Uno*» (*ome*, uno y *ce*, dos), matriz suprema de donde ha nacido todo el universo. Fuente de vida, Aliento propulsor de todo cambio en la materia, cuyo sinónimo físico en nuestras lenguas europeas es el de *materia prima*. En sus dos estados latente y radiante, equivale, pues, al *Pater Omnipotens-Aether* griego, del que, es ínfimo aspecto el éter de los físicos, y su presencia es evocada por el Supremo Hotar o Hierofante en el gran sacrificio del Soma, del que tomó origen el dogma cristiano de la Transubstanciación.

En el simbolismo wagneriano, dicho *Hijo único* es el divino *Oro*, el *Sol de los Abismos del Agua*, que ilumina desde la más alta roca las aguas primordiales de la escena, la fría *Ascua*, cuya custodia está encomendada a los *Elementales* de las aguas, las juguetonas hijas del *Padre-Río*. En las demás teogonías este *Hijo Andrógino* es el *Viraj-Vach*, *Kabir* o primer *Varón-Hembra*, indostánico: el *Bel-Elu* o *Bel-Merodak*, caldeo; el *Abra-*

© Biblioteca Nacional de España

xax, parsi; el *Horus*, *Torus* o *Taurus*, egipcio y parsi; el Júpiter-Juno o Zeus-pitar, griego; el hijo de *Nara*, de *Laksmy*, de *Belta*, de *Anata*, de *Themis*, de *Latona*, de *Astarté*, de *Sita*, de *Maya*, de *María*, del *Mar*, etcétera, etc., conocido por *Adonis*, *Kadmiel*, *Baco*, *Apolo-Diana*, *Hércules*, *Krishna*, *Aebel Zivo*, *Karabtanos*, *Bithos-Enoia*, *Christos-Sophia*, *Zoroastro*, *Legatus*, *Narayana*, *Verbo*, *Apolo-Minerva*, *Tritonia*, *Thot*, *Odin*, *Hermes*, *Foat*, *Kadmiel*, *Ilda-Baoth*, *Eros*, *Axiorus* o *Axiochersus*, *Demeter-Persefona*, *Pimander*, *Zeru-Isthar*, *Avatar*, *Zamni*, *Seth*, *Fetail*, *Inacho*, *Io*, *Io-agnes*, *Iove*, *Chonubis*, *Lenmiskaten*, *Mithra*, *Quetzalcoatl* *Hac-kama-jad*, y mil otros nombres, más o menos adulterados en su significado pristino, y que luego han sido llevados en los mitos por personajes más inferiores, en la tierra.

Como dice admirablemente Blavatsky, aquella *Fuerza-Materia primordial*, de la que emana este divino *Fruto* o *Hijo*, ha recibido a su vez infinitos nombres en sus manifestaciones inferiores. «El *caos*, de los antiguos; el *fuego sagrado*, de Zoroastro o *Antus-byrum*, de los parsis; el *fuego*, de Hermes; el *fuego de Elmes*, de los antiguos germanos; el *rayo de Cibeles;* la *ardiente antorcha de Apolo;* la *llama del altar de Pan;* el *fuego inextinguible*, en el templo de Acrópolis y en el de Vesta; *la llama de fuego* del casco de Plutón; las *brillantes chispas* de los sombreros de los Dioscures o de la cabeza de la Gorgona; el *yelmo* de Palas y la *vara* de Mercurio; el *pur asbestos*, griego; el *Phtha* o *Ra*, egipcio; el *Zeus Cataibates;* las *lenguas de fuego*, de Pentecostés; la *zarza ardiente*, de Moisés; la *columna de fuego*, del Éxodo y la *lámpara encendida*, de Abraham; el *fuego eterno del insondable abismo; los vapores*, del oráculo de Delfos; la *luz sideral*, de los rosacruces; el *akasha*, de los Adeptos indos; la *luz astral*, de Eliphas Levi; el *aura nerviosa* y el *flúido*, de los magnetizadores; el *od*, de Reischenbach; el *globo de fuego* o *meteoro-gato*, de Babinet; el *psichod* y la *fuerza ecténica*, de Thury; la *fuerza psíquica*, de Sergeant Cox y de Crookes; el magnetismo atmosférico de algunos naturalistas; el galvanismo y, finalmente, la electricidad, son los distintos nombres de muchas y diversas manifestaciones de la misma y omnipenetrante Causa, llamada *Akasha* por los indos y *Archeus* por los griegos» (1).

---

(1) Es el más alto interés filosófico el reproducir acerca de este gran problema las frases de la Maestra (*Doc*, *Seceta*, t. III, pág. 171).

«Según saben todos los hebraístas, la frase inicial del *Génesis* es:

בראשית ברא אלהים את השמים ואת הארץ

que, como todos los demás textos hebreos, puede interpretarse de dos mane-

© Biblioteca Nacional de España

El *Cua-hu-xi-calli* de Tiroc es otra de las llamadas *piedras del sol*, por su figura circular, con su estrella o rosa de vientos de ocho puntas, *tejas* o *iztli*, y otras tantas aspas intermedias, representando las respectivas divisiones que hacían del día y también del círculo. El disco, del que irradian aquéllas, es una serie de diez círculos concéntricos que, de dentro a fuera,

---

ras: una exotérica y propia de los intérpretes cristianos, y otra esotérica que a su vez se subdivide en las respectivamente empleadas por rabinos y cabalistas. Análogamente a lo que ocurre en el idioma sánscrito, no hay en hebreo separación alguna entre las palabras escritas, sino que se ligan unas a otras, especialmente en los textos antiguos. Por ejemplo: la referida frase inicial admite dos modos de separación, y, por consiguiente, dos escrituras distintas, conviene a saber:

1.ª *B'rashith bara Elohim eth hashamayim v'eth h'areths.*

2.ª *B'rash ishbara Elohim ethhashamayim v'eth'arets.*

El significado de la primera escritura excluye la idea de comienzo o principio, y dice que «de la eterna Esencia divina, la andrógina Fuerza formó el doble cielo. El significado de la segunda escritura es: «En el principio hizo Dios los cielos y la tierra.» «La palabra tierra significa, exotéricamente, «vehículo», y da idea de un globo vacío en el cual se efectúa la manifestación del mundo. Ahora bien; según las reglas de la lectura simbológica oculta, tal como las del antiguo *Sepher Jetzirah*, que forma parte del *Libro de los Números*, caldeo, las catorce letras iniciales *(B'rasitb' raalaim)* explican por sí mismas la teoría de la «creación» sin más añadidura. Cada inicial vale por una frase, y si las comparamos con la inicial versión jeroglífica o pictórica de la «creación» en el *Libro de Dzyan*, hallaremos muy luego el origen de las letras fenicias y hebreas. Todo un volumen de explicaciones no enseñarían al estudiante de primitiva simbología oculta otras cosas que las siguientes: una cabeza de toro dentro de un círculo; una recta horizontal; un círculo; otro círculo con tres tildes; un triángulo; la svástica o cruz jaina, un triángulo equilátero inscrito en un círculo; siete cabecitas de buey colocadas en tres filas superpuestas; un punto negro redondo, y siete líneas significativas del Caos o Agua.

»Quien conozca el valor numérico y simbólico de las letras hebreas, echará de ver, desde luego, la identidad de significado entre los símbolos referidos y las letras de *B'rasitb' raalaim*. La *b* (*beth*), significa «morada» y «región»; la *r* (*resh*), «círculo» y «cabeza»; la *a* (*aleph*), toro; la *s* (*shin*), «diente»; la *i* (*jodh*), «la unidad perfecta» o «el uno», la *t* (*tau*), «raíz» o «fundamento». Se repiten luego las letras *beth*, *resh* y *aleph*. La otra *aleph* que sigue, significa los siete toros para los siete Alaim; la *l* (*lamedh*), simboliza «procreación activa»; la *h* (*he*), «matriz» o «apertura»; la *i* (*Iodh*), el órgano de la procreación, y la *m* (*mem*), «agua» o «caos», la potestad femenina inmediata a la masculina precedente.

»El erudito cabalista occidental Mac-Gregor Mathers, cuya opinión está fuera de toda sospecha, porque desconoce la filosofía oriental y cuanto se relaciona con sus enseñanzas, dice acerca del primer versículo del *Génesis*, en un ensayo inédito:

© Biblioteca Nacional de España

son: 1.°, una cavidad central que, mediante un canal o vástago, se prolonga hasta el borde de la piedra, a manera de los quicios de nuestras antiguas puertas, como si por él hubiese entrado una puerta o gran plano vertical, que por su giro luego sobre dicha cavidad, hubiese servido para medir ángulos acimutales, al modo de como hoy mismo lo vemos practicado

---

Berashith Bara Elohim. «En el principio de los Elohim crearon.» ¿Quiénes son, pues, estos Elohim del *Génesis?*

Va-Yivra Elohim Ath Ha-Adam Be-Tzalmo, Be-Tzelem Elohim Bara Otho, Zakhar Vingerah Bara Otham. Y los Elohim crearon a Adam a Su propia imagen; a imagen de los Elohim los crearon; macho y hembra los crearon.» ¿Quiénes son, pues, los Elohim? La versión ordinaria inglesa de la Biblia traduce la palabra «Elohim» por «Dios», aunque Eloim es *plural* y no *singular*. Para excusar la errónea traducción, se dice que la palabra está verdaderamente en plural, pero no en sentido plural, sino que denota «excelencia». Pero el mismo *Génesis* nos demuestra lo deleznable de esta suposición, al decir, según el texto ortodoxo: «Y Dios (Elohim) dijo: Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza.» Esto evidencia qne (Elohim) *no* es «plural de excelencia», sino un nombre en plural que denota más de un sér.»

La Doctrina Secreta nos enseña que el verdadero creador del Kosmos, así como de toda la Naturaleza visible (pero no de las invisibles huestes de Espíritus no venidos aún al «Ciclo de Necesidad o Evolución»), es la «Hueste Operante», el «Ejército» que colectivamente implica «unidad de la variedad». El Absoluto es infinito e incondicionado, y no puede crear porque no cabe en Él relación alguna con lo condicionado y finito. Si todo cuanto vemos, desde los esplendentes soles y los majestuosos planetas hasta las briznas de hierba y las motas de polvo, hubiese sido creado por la Perfección absoluta y fuera obra directa de la *primaria* Energía procedente de *Aquel*, entonces todas las cosas serían tan perfectas, eternas e incondicionadas como su Autor. Los millones de millones de imperfectas obras que hallamos en la Naturaleza atestiguan irrecusablemente que son producto de seres finitos y condicionados, aunque se llamen Dhyanes Choanes o Arcángeles. En suma, estas imperfectas obras son el incompleto resultado de la evolución bajo la guía de dioses imperfectos. El *Zohar* corrobora esta idea con tanta fuerza como la Doctrina Secreta, pues habla de los auxiliares del «Viejo de los Días» y les llama *Aufanimes* o vivientes ruedas de los orbes celestes, que tomaron parte en la creación del Universo. El Creador no es el absoluto incondicionado, ni siquiera su reflejo, sino los «Siete Dioses», los «Constructores» que con la materia eterna moldean el Universo y lo vivifican en objetiva vida reflejando en él la Única Realidad. Crearon, o mejor dicho, formaron el Universo los seres que constituyen la «hueste de Dios», y a los que la Doctrina Secreta llama Dhyanes Choanes; los indos, Prajapatis; los cabalistas, Sefirotes; los buddhistas, Devas; los mazdeístas, Amshaspendas, y los cristianos, Espíritus de Presencia. Conviene advertir que, mientras para los místicos cristianos la creación es obra de los «dioses de Dios», para los cristianos dogmáticos el Creador es el «Dios

© Biblioteca Nacional de España

en astronomía; 2.°, anillo en blanco; 3.°, anillo con 16 discos perforados, símbolos del Sol; 3.° y 4.°, otros dos anillos en blanco; 5.°, anillo con 40 *calquihuit* o discos ógmicos; 6.°, anillo en blanco; 7.°, anillo con otros 48 discos ógmicos; 8.°, anillo con 8 × 4, o sean 32 signos ógmicos pentagonales entre los arranques de las cuatro puntas o *tejas* cardinales (el

---

de dioses y Señor de señores». Según los israelitas, Jehovah es el Dios superior a todos los dioses, siendo así que es un dios inferior.

«Sé que el Señor de Israel es grande y que el Señor nuestro es superior a todos los dioses. Porque los ídolos son los dioses de todas las naciones; pero el Señor hizo los cielos.»

La palabra egipcia *Neteroo*, que Champollion tradujo por «*los demás dioses*», tiene el mismo significado que los Elohim de la Biblia, y denota la manifestación del Único Dios en ellos oculto. Este Dios único no es en este caso el Parabrahman, sino el Logos inmanifestado, el Demiurgos, el verdadero Creador o Hacedor. Más adelante añade el eminente egiptólogo:

«Vemos que los egipcios ocultaron y encubrieron al Dios de dioses tras los *agentes* que le rodean. Atribuyeron a sus dioses mayores todas las excelencias de la única Divinidad y les consideraron increados... El dios Neith *es quien es*, como Jehovah. El dios Thoth se creó a sí mismo y no fué engendrado. El judaísmo aniquiló estos Dioses ante la grandeza de su Dios, y dejaron de ser simples potestades, como los arcángeles de Filo, los Sefirotes de los cabalistas y los Octaedros de los gnósticos, para quedar transformados en el mismo Dios.

Por lo tanto, según enseña la propia *Kabalah*, Jehovah no es ni más ni menos que Adán Kadmon, el «Hombre celeste», de quien el Logos, el secreado Espíritu, se sirve como de vehículo para descender al mundo fenoménico y manifestarse en él. Tales son las enseñanzas de la Sabiduría antigua, que ni aun los cristianos ortodoxos repudiarían si, con sinceridad y alteza de mente, estudiaran sus propias Escrituras. Porque, leyendo cuidadosamente las *Epístolas* de San Pablo, se advierte que el apóstol de los gentiles admite plenamente la Doctrina Secreta y la *Kabalah*. La gnosis que condena San Pablo y que condenó Platón no es «el supremo conocimiento de la verdad y del único Dios», sino la falsa gnosis y sus abusos; pues, de lo contrario, ¿cómo hubiera hablado como un platónico de abolengo? Las ideas o tipos (*archai*) del filósofo griego; las inteligencias de Pitágoras; las emanaciones o eones de los panteístas; el Logos o Verbo arquetipo de las inteligencias; la Sabiduría o *Sofía;* el Demiurgos o Constructor del universo bajo la dirección del Padre o Logos Inmanifestado de quien procede el Verbo; el infinito y desconocido Ain-Suf; los períodos angélicos; los Siete espíritus análogos a los Siete de todas las cosmogonías; el Pleroma de las Inteligencias; los Arcones del aire; los Principados; el Metatron cabalístico; los abismos de Ahriman, director de nuestro mundo; todos estos conceptos se exponen y admiten en los escritos de San Pablo, reconocidos canónicamente por la Iglesia, así como en los textos griegos y latinos de los autores cristianos, cuyas traducciones dan muy pobre idea de los originales.»

© Biblioteca Nacional de España

lugar de otros 5 está cubierto por cada *teja*); 9.°, 8 × 8, o sean 64 *hojas* entre las 4 dichas *tejas* cardinales y las otras cuatro intermedias, y 10, un disco entre cada teja y cada aspa o, en total, 16 discos, que, con los 8 terminales de las aspas, dan una suma de 24. Con esta disposición, puede decirse que tenían las nahoas una serie de verdaderos círculos gradua-

---

En el *Zohar* encontramos la descripción de *Ain-Suf*, el Parabrahman semítico. Hay pasajes, como el siguiente, que se aproximan muchísimo al ideal vedantino: La creación (el universo manifestado) es la vestidura de Aquel que no tiene nombre, la vestidura *tejida con la propia substancia de la Divinidad.* Sin embargo, entre *Ain* o «la nada» y el Hombre celeste hay una Causa primera e impersonal, de la que se dice: Antes de que Él diera forma a este mundo, antes de que produjera forma alguna, estaba Él solo sin forma ni semejanza de ninguna clase. ¿Quién podrá, pues, comprender cómo era Él antes de la creación, puesto que carecía de forma? De aquí que nos esté prohibido representarlo en cualquier forma o semejanza, ni por Su sagrado nombre, ni tan sólo por una simple letra o un mero punto. La frase siguiente: «No visteis figura alguna el día en que os habló el Señor.», resulta muy enigmática si se compulsa con el pasaje del Deuteronomio en que Dios habla *cara a cara* con su pueblo. Ninguno de los nombres que se le dan a Jehovah en la Biblia se refiere a Ain-Suf ni a la Causa primera e impersonal o Logos de la Kabalah, sino que todos significan *Emanaciones*. Dice, en efecto, así: «Porque aunque para manifestarse a nosotros, el Oculto de todo lo oculto produjo las Diez Emanaciones (Sefirotes) llamadas Forma de Dios o Forma del Hombre celeste todavía resultaba esta luminosa forma demasiado deslumbrante a nuestros ojos, y por ello asumió otra forma, poniéndose por vestidura *el Universo.*» Por lo tanto, el universo o mundo visible es una más amplia expansión de la Substancia divina, y la Kabalah le llama «Vestidura de Dios». Esta es la doctrina de los Puranas indos y especialmente del *Purana Vishnu.* Vishnu llena el Universo, y es el Universo. Vishnu-Brahmâ fecunda el huevo del Universo y de él sale el Universo; pero el mismo Brahmâ desaparece al fenecer el Mundo y queda únicamente Brahman, el impersonal, el eterno, el nonnato e indescriptible. El Ain Suf de caldeos y judíos es seguramente copia de la Divinidad védica, mientras que el *Adam celeste,* el Macrocosmos, el Sér del universo visible que reúne en sí todos los seres, tiene su original en el Brahmâ puránico. En *Sôd* (El Secreto de la Ley) se advierten las expresiones propias de los antiguos fragmentos del *Gupta Vidya* o conocimiento oculto, no siendo muy aventurado decir que aun los mismos rabinos, familiarizados con los objetos especiales de su estudio, no son capaces de comprender del todo los secretos sin el auxilio de la filosofía inda. El *Zohar*, por ejemplo, presupone, como la Doctrina Secreta, una esencia universal, eterna, absoluta y, por lo tanto, pasiva en todo cuanto los hombres llaman atributos. La Triada pregenésica o antecósmica es pura abstracción metafísica. La noción de una hipóstasis trina en una Esencia divina desconocida es tan antigua como el pensamiento y la palabra. Hiranyagarbha, Hari y Sankara (Creador, Conservador y Destructor,

© Biblioteca Nacional de España

dos, capaces de darles las medidas de $^1/_1$, $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$, $^1/_6$, $^1/_7$, $^1/_8$, $^1/_9$, $^1/_{10}$, $^1/_{12}$, $^1/_{15}$, etc., de la circunferencia. Lo que podríamos llamar divisiones por grados de semejantes *piedras del sol*, se aprecian mejor en la lámina del Códice Borgiano, página 143, de la obra de Chavero, donde se cuentan más o menos aproximadamente, por tratarse de un dibujo y no de una fotografía, 180 divisiones, divisiones que, tomándolas por mitad, cada una nos darían nuestros actuales 360 grados de división de la circunferen-

---

o Brahmâ, Vishnu y Shiva), son los tres atributos manifestados de esa Esencia, que aparecen y desaparecen con el Kosmos. Constituyen, por decirlo así, el Triángulo visible inscrito en el siempre invisible Círculo. Es la originaria raíz mental de la Humanidad, el Triángulo pitagórico que surge de la Mónada o Punto céntrico siempre oculta. Platón enseña esta misma doctrina, Plotino le atribuye mucha antigüedad y Cudworth observa sobre ella:

«Puesto que Orfeo, Pitágoras y Platón afirmaron unánimemente la idea de la divina Trinidad hipostática, tomada sin duda alguna de los egipcios, lógico es suponer que éstos la aprendieran también de alguien.»

Los egipcios tomaron de los indos el concepto de la Trinidad. A este propósito, advierte acertadamente Wilson: «Como quiera que los relatos griegos y egipcios son mucho más vacilantes y deficientes que los de los indos, resulta muy posible que en estos últimos encontremos la doctrina en su forma más original, metódica y significativa.» Con esta sencilla explicación bien se comprende ahora el sentido del pasaje siguiente: *Las tinieblas llenaban el Todo sin límites, porque el Padre, la Madre y el Hijo habían vuelto a ser Uno.* Pasaje que quiere decir que el espacio no se aniquila entre los manvántaras, y que, desaparecido el Universo, todo vuelve a su homogéneo estado precósmico, esto es, sin aspecto. Tal enseñaron primero los cabalistas y después los cristianos, y en cuanto al *Zohar*, insiste continuamente en la idea de que la Unidad Infinita o Ain Suf es inaccesible a la mente humana. En el *Sefer Jetzirah* vemos el Espíritu de Dios, el Logos, pero no la Divinidad en sí misma, o sea el Uno. Uno es el Espíritu del Dios vivo... que vive eternamente. Voz, Espíritu del Espíritu y Palabra: esto es, el Espíritu Santo, y también el Cuaternario, porque de este cubo emana el Kosmos y según el *Sefer Jetzirah*, cuando los Tres en Uno vienen a la existencia por la manifestación de *Shekinah* (la primera efulgencia o radiación en el Kosmos), el Espíritu de Dios o número Uno fructifica y despierta la potencia dual, el número Dos o Aire, y el número Tres o Agua, que son tinieblas, vacío, cieno y estiércol, es decir, el Caos, el *tohu vahbóhu*. El Aire y el Agua producen el número Cuatro, Éter o Fuego, esto es, el Hijo. Tal es el Cuaternario cabalista. Este número Cuatro, que en el Kosmos manifestado es el Uno o el Creador, es para los indos el «Viejo», Sanat, el Prajâpati de los Vedas y el Brahmâ de los brahmanes, el celeste Andrógino que se trasmuta en masculino al desdoblarse en los cuerpos de Vâch y Virâj. Para los cabalistas, es primeramente Jah-Habah, qne se muda en Jehovah al desdoblarse en Adam-Eva en el mundo arúpico y en Caín-Abel en el mundo semiobjetivo, hasta que llega a ser hombre y mujer en Enoch, hijo de Seth.»

© Biblioteca Nacional de España

cia. La figura que lleva en el centro este último documento, recuerda algo a otras viñetas tanto del Códice Cortesiano como de los demás (1).

El monolito de Tenanco se halla, según Chavero, en el Cerro del Calvario de dicho pueblo. Es una piedra labrada y consta de cuatro cuadretes idénticos, a razón de dos por cada cara, en cuyos centros se ven esculpidos, respectivamente, un ciervo; tres líneas onduladas, paralelas, símbolo universal del agua; otras cuatro líneas irregulares y un signo poco definido, que de lejos recuerda a uno de los numerales del Códice Vaticano. Chavero lee dichos signos de este modo: a), un *mazatl* o ciervo, animal terrestre en representación del *Tla-tona-tiuh* o *sol de tierra* (período geológico de todos los códices); b), un *acatl* o caña, en representación del *A-tona-tiuh* o *sol del agua;* c), un como haz de relámpagos en representación del *Tle-tona-tiuh;* d), un *ehecatl* en representación del *Eheca-tonatiuh* o *sol del viento*. Las cuatro figuras están encuadradas en un tocado o rostrillo, algo semejante, en su disposición, al del *Sol de Papantla*, pero coronados cada uno por la mitad respectiva del *sello salomónico*, cuyos dos triángulos, entrelazados, se destacan en perfecto relieve. Sentadas dichas correlaciones, Chavero establece una correspondencia muy erudita y que merece leerse, de los cuatro soles nahoas y los cuatro soles toltecas con los cuatro soles o períodos geológicos mexicanos, cuya respectiva seriación es por completo diferente. Ríos, Ixtlixochitl, Veytia, Boturini, Clavijero, Fábrega y Humboldt, y los códices de Cuanhtitlán y de Montolinia, siguen el sistema tolteca, mientras que el codex Zumárraga, Gama y su omónino siguen otro diferente, todo lo cual puede resumirse en las tres seriaciones siguientes:

Seriación	nahoa...	*agua,*	*fuego,*	*aire,*	*tierra.*
»	tolteca....	*agua,*	*fuego,*	*tierra,*	*aire.*
»	méxica.....	*aire,*	*fuego,*	*tierra,*	*agua.*
»	de otros códices.	*agua,*	*aire,*	*tierra,*	*fuego.*

Con estos datos se plantean interesantes problemas de cosmología, geología, preshistoria y aun alquimia, que quizá algún día abordaremos.

Si de las piedras pasamos a las tradiciones, la riqueza de secretos aún acerca de nuestra vieja Europa, que atesoran los documentos mexicanos, es verdaderamente inaudita, y está llamada, cuando algún día se estudie

(1) En los tomos del *Bouletin de la Société Astronomique*, de Francia, correspondiente a los años de 1910 y 1911, pueden verse algunos interesantes artículos acerca de los primitivos aparatos astronómicos de los indos, artículos que son toda una revelación.

© Biblioteca Nacional de España

desde su verdadero punto de vista de la Religión-Sabiduría, a causar verdaderas revoluciones en todos nuestros conocimientos y vanidosos prejuicios de superioridad. Para no citar sino un extremo relacionado con el tema fundamental de este trabajo, fijémonos en el gran Wotan, el personaje más excelso de toda la tetralogía wagneriana. Cualquiera le diría arrancado de la mitología escandinava; pues bien, siendo ello así, como indudablemente lo es, ¿qué diremos al verle enaltecido de igual modo en el otro lado del Atlántico?... Diremos lo que ya no hay más remedio que confesar; que el mundo ha sido antaño más *uno* que en nuestra propia época de ponderada cultura.

Copiemos a Chavero (página 163 y siguientes de su admirable, aunque en muchos puntos equivocada obra):

«Las tradiciones nos presentan, desde luego, a Wotan como el Zamá del Yucatán. Debemos ver en Wotan, más que a un sér real, a una personificación de la raza. Los cronistas, siguiendo su costumbre de ajustar nuestras antigüedades a los relatos bíblicos, han querido hacer diversos personajes hebreos de los nombres del calendario de Chiapas, y suponer que fueron los primeros caudillos de la raza. Según ellos, el primer poblador fué Mox o Imos (¿Moj, Moisés?) y se le representaba con el árbol sagrado de la gigantes caseiba; el segundo fué Mox o Imos—el Muisca de la música—y el tercero, Wotan, llamado también *Tepanaguaste*, el caudillo de los *tepanecas*, que quiere decir «el Señor de palo hueco, o *barco*». A este se le adoraba como a corazón del pueblo. En Mox estaba representado el pueblo autóctono de la región maya-quiché... Wotan, por el contrario, aparece en los manuscritos no sólo inéditos, sino alguno desconocido, como un civilizador extranjero, *un viajero*, un fugitivo, que llega por mar: toca primero en la península del Yucatán, y después se establece con su gente en el gran río Usumacinta. Sube luego Wotan al río Catasasá y por hallarse cerca de dicho río las ruinas de Palemque, se cree que esta celebérrima ciudad maya fué fundada por aquél... Wotan es el jefe de toda una raza que a sí misma se daba el nombre de culebras, y Wotan era un *chan, una culebra*—un iniciado *naga*—, por lo que el pueblo que luego fundó se llamó *Na-chan*, la ciudad de las culebras (1). —Wotan, pues, fué un sacerdote-

(1) ¿Por qué extraña coincidencia aquellos habitantes de la *Ophiusa* y *Oestrimnis* occidentales de Europa, del poema de Festo Avieno, *De natura rerum*, son también llamados *nagas* o *culebras*, despertando y poniendo inútilmente a prueba la curiosidad de los doctos? De ello nos hemos ocupado más extensamente en *El tesoro de los lagos de Somiedo*, pág. 187.

© Biblioteca Nacional de España

rey, un *inca*—y el primer gobierno de los *chanes* fué la teocracia. El pueblo descendiente de los Wotanes se llamó *Thiopisca* o *Teopisca*, lugar sacerdotal. Wotan y Zamná fueron ambos dos sacerdotes negros...»

Humboldt indicó la idea de que este Wotan pudiera ser uno de los Buddhas que salieron a países lejanos a propagar su religión. Nosotros le seguimos apoyados en uno de los nombres de Odín, que era *Vuotan*, y en la creencia de que en Palenque había huellas búddhicas... Hoy no lo creemos así, pues la emigración votánica es anterior en muchos siglos al buddhismo... Continuando con las tradiciones relativas a Wotan encontramos que habiéndose unido por medio de casamientos estos *chanes* o *culebras* (1), con las hijas del país—al modo de como en el Génesis vemos a los *Hijo de Dios* enamorándose de las hijas de los hombres y originando el diluvio—... Las costumbres de los sacerdotes mayas-quichés, de pintarse de negro con el *ulli* para las ceremonias y llevar el nombre del fundador Wotan, de igual manera que el de Hermes los sacerdotes egipcios y el de Zoroastro los parsis. —También deificaron a Zamná, probable hijo o sucesor de Wotan, levantándole pirámides suntuosas... Dice, en fin, la leyenda, que Wotan hizo varios viajes... y así se fué cubriendo toda la península maya de ciudades suntuosas hasta Copán, en Centro-América; hasta Chiapas y hasta el Pacífico, por Xoconochco, y estuvo también en *Hue-hue-ta* —la ciudad «del Dios viejo» o del «Anciano de los días», semita—y es el pueblo actual de Soconusco donde el dios puso *dantas*, y encerró un gran tesoro consistente en figuras de dioses, en una gran caverna que perforó con su aliento, que nombró *Señora*, poniendo *tapianes*—es decir, elementales, *muchachos* o *jinas*, para que guardasen el tesoro de aquellos americanos nibelungos—. Una vez ocupada la zona de entre los dos mares, descendieron hasta el Perú... etc., etc.

Imposible seguir la inmensa florescencia de mitos a que todos estos y otros viajes del gran Wotan ha dado lugar. Baste decir que toda la prehistoria maya-quiché e inca por un lado y la de la Europa occidental por otro, como partes ambas del inmenso continente atlante sumergido, está relacionada con tamaño personaje histórico-simbólico, a quien también

---

(1) ¿Tendrá que ver este nombre de *Chanes* o *Swanes* o *Votanes*, con tantos otros relativos al *Lohengrin*, *Swan-Ritter* o *Caballero del Cisne*, de que nos ocuparemos al tratar de este drama wagneriano? Creemos que sí, como también que con ello está relacionado el nombre de *chuanes* con que a sí propios se envanecían los campesinos bretones y normandos frente al espíritu de la Revolución francesa.

© Biblioteca Nacional de España

podemos considerar como el Quetzalcoatl mejicano: el Odín escandinavo, el Hércules mediterráneo y el Krishna de los arios, pues todos estos nombres y cien otros, son *uno*.

Pero no terminaremos este pesado capítulo, reflejo fiel de las enseñanzas iniciáticas de *Los Misterios* que en tiempos prehistóricos existieron en todo el mundo, sin dar una ligera enumeración, sacada de las obras de Blavatsky, acerca de las líneas más salientes de la teogonía escandinava, alma de todas las obras de Wagner.

Frigga o *Fricka* es la inconsalable madre de Bal-dur, el dios blanco *escandinavo* que murió y bajó a la «mansión obscura» (Hela); *Loki*, el sér maligno, aunque no infernal, de la mitología *escandinava*, equivalente a Plutón; *Dulovio*, el *ibero* dios Plutón y *Hell* o *Hela* la *germana* diosa Proserpina; *Hermod* es el hijo del Thor *escandinavo*, enviado por Frigga a la región obscura (Hel) en busca del *dios* blanco (Baldur) y el *Lifthrasir* norso es el Adán y Eva futuros de la Humanidad purificada de ulteriores Rondas según *La Renovación del Mundo*. *Odín*, es el dios escandinavo que dotó al hombre de vida y alma después que Lodur le hubo dado su sangre y huesos; *Loci*, la personificación mística de los *Ases* escandinavos, y estos *Ases de Escandinavia* son, a su vez, los Regentes del mundo que precedió al nuestro, los Pilares del Mundo, cual los Cosmocreadores griegos, que crearon la tierra, los mares, el firmamento y las nubes, todo de los restos del gigante asesinado Imir, pero que no crearon al HOMBRE, sino sólo su forma, del árbol Ask o Ash. Odín es quien le dota de vida y alma, después que Lodur le hubo dado su sangre y huesos, y, finalmente, Hönir, es quien le proporciona la inteligencia y los sentidos conscientes. En cuanto a *Nefi-Heine*, es el frío infierno de los Eddas; *Asgard*, la morada de los Dioses, para las Leyendas Norse (antigua lengua escandinava); *Gimil*, la cueva norsa sobre la que ha de erigirse el Maravilloso Palacio de las Rondas futuras de que habla *La Renovación del Mundo; Widblain*, la 7.ª Ronda futura; *Audhang*, y la 6.ª *las tres Diosas Norsas* son ondinas que, al revolotear en sus cristalinas moradas del río le enseñaron al delirante Ondín lo pasado y lo futuro. Los *Pergaminos de la Sabiduría*, son los cantos norsos, en parte perdida alegoría de las Edades Arcaicas; *Ida*, es la región norsa de la eterna paz, en la que es ya inútil el Miölnir o Svástika; *Bolthara*, el gigante primitivo de los *Eddas*, padre de Besla, es análogo a los de la raza de gigantes de que habla el Génesis o Nephilin; *Besla*, es la hija de Bolthara, el gigante primitivo norso y *Bör*, el *primer hombre* de los *Eddas*, hijo de Besla, y de la raza de los gigantes. *Bal-dur*, el dios blanco *escandinavo*, que murió y se encontró en la «obscura mansión de las sombras»

© Biblioteca Nacional de España

(Hel, Hela), y, en fin, *Hönir*, el dios escandinavo que dotó de Manas o pensamiento y de sentidos al hombre.

«*La Renovación del Mundo o Asgard and the Gods*—añade Blavatsky—es la profecía norsa acerca de la Séptima Raza de nuestra Ronda, en la que se dice que los hijos de los dioses más elevados se reunieron y *en ellos se levantaron nuevamente sus padres* (los Egos reencarnados) hablando del pasado y del presente, y recordando las sabias profecías de sus antecesores que se habían cumplido todas. Cerca de ellos, aunque invisible, estaba el Uno fuerte y poderoso que todo lo gobierna. *Ellos sentían su presencia, pero ignoraban su nombre* y a su mandato la nueva tierra surgió de las aguas del Espacio. Al Sur, sobre el campo de Ida, hizo otro cielo llamado Audhlang, y más lejos un tercero conocido por Widblain. Sobre la cueva Gimil fué erigido un palacio maravilloso, resplandeciendo al Sol.—Estos son los Tres Globos futuros o ascendientes de nuestra Cadena.—Allí estaban entronizados los dioses, *como antes*. Desde las alturas de Gimil, miraban a los dichosos descendientes de Lif y Lifthrasir—el Adán y Eva futuros de la Humanidad purificada—y les indicaban que subiesen más arriba de uno en otro cielo hasta que pudiesen unirse a las divinidades en la casa de Todopadre» (1).

Tras esta tan penosa excursión mitológica relativa a las enseñanzas que eran dadas en los Misterios de la Antigüedad, pasemos al examen de los cuatro dramas que integran al gigantesco *Anillo del nibelungo*.

---

(1) Otras muchas enseñanzas contiene dicha obra que también podría denominarse *El Progreso cíclico del Universo*. Platón divide este progreso cíclico en períodos fértiles y estériles, añadiendo: «En las regiones sublunares las esferas de los diversos elementos permanecen eternamente en armonía perfecta con la Naturaleza divina, pero sus partes, debido a la mucha proximidad a la tierra, están algunas veces en armonía, y otras en desacuerdo con la Divina Naturaleza. Durante los períodos fértiles los poderes ocultos de las plantas, animales y minerales simpatizan mágicamente con las «naturalezas superiores»; pero durante los estériles dicha simpatía se pierde y se obscurece la vista de la Humanidad, como sucede siempre en el Kali-Yuga. Nos hallamos en un período estéril y el escepticismo del siglo XVIII ha legado al XIX una herencia de incredulidad. (*Doctrina Secreta*, t, II, pág. 68.)

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO XI

EL ORO DEL RHIN

El Padre Rhin o las *Aguas genesíacas*.—Las tres Ondinas primitivas y la custodia del Ascua de Oro.—Aciertos wagnerianos y errores cabalistas.—Aparición de Alberico, el nibelungo.—El Amor y el Oro.—La maldición del Amor.—Valor inestimable de los Eddas.—Otras cosmogonías concordantes con la escandinava del *Oro del Rhin*.—Las Rondas arcaicas y el argumento de la obra.—Las caídas celeste y terrestre.—El Oro y el Sol; las Aguas y la Luna.—Hilozoísmo.—El Oro del Rhin y algunos mitos españoles.—Riqueza, Hermosura y Amor: las tres hijas del Padre Rhin.—El Arbol de la vida.—El Nibelhein y la Walhalla.—Por ambición se pierden los dioses, como los hombres.—Eterna solidaridad entre los dioses, los gigantes, las ondinas y los hombres.—Los problemas del Destino y el futuro *Orden Desconocido* que busca siempre la humana rebeldía.—La Astucia y la Fuerza Bruta.—Las verdaderas causas de la humana Servidumbre.—La Fraternidad Universal y la tiranía del Oro.—¡Cuánto más fácil es hacerse el grande, que hacerse el pequeño!—La maldición del Oro.—Los Creadores o Elohin.—El Wotan escandinavo y el Wotan de América.—Juno-Fricka y Loci-Mercurio.—Enoch y Hermes en la Masonería y en la Mística.—Narada.—Los Puranas.—Las *barajas* o *Tarotes*.—El *Oro* de los dioses, la *Copa* de las ondinas, la *Espada* de los hombres y el *Basto* de los gigantes.—La gran jugada de la Vida.—El tema del Aniquilamiento.—Dioses y hombres cambian, locos, el Amor por el Conocimiento.—El eterno Anatema.—El rescate de Freya.—El primero y el último en la vida.—La Atlántida y el *Puente* del Arco-Iris.—La Magia del Círculo y el problema de lo hiperfísico.—Matemática y Espiritismo.—Los nudos de Gordio y la marcha de los astros.—Los eternos y mágicos *Anillos* como claves de la Vida.

Estamos en el fondo del Padre-Rhin, símbolo de aquellas Aguas genesíacas sobre las que el «Espíritu del Señor» era llevado, según el tan discutido versículo primero del Génesis. Por todas partes reinan las más densas Tinieblas, porque la Gran Madre, la Maha-Maya o Gran Ilusión, de cuyo seno ha de surgir por emanación todo cuanto existe; la Materia prima *in abscondito*, eterna, indestructible, sin principio ni fin, que dirían los

© Biblioteca Nacional de España

alquimistas; la Raíz Universal, en una palabra, aun no había recibido el Soplo fecundante del Gran Aliento, ni, por tanto, se había aún hecho la Luz... (1).

Alrededor de una aguda roca, esfumada apenas por los primeros tintes crepusculares de *la Luz Astral*, la pristina luz de la materia precósmica surgida en el Onderah o Abismo de Tinieblas por cuya parte superior empiezan a correr las aguas de derecha a izquierda, Woglinda, la menor de las ondinas hijas del Padre-Rhin nada graciosamente entre lianas. Un crepúsculo *verdoso*, porque verde es la *Luz Astral* a ojos clarividentes, esparce sus tonos melancólicamente fantásticos por las obscuras rocas, más sombríos abajo, más claros arriba. Los solemnes compases del tema musical de las Aguas Primordiales, verdadero *mantrams* del Caos original expuesto en el gigantesco preludio de la obra, han remedado entretanto con perfecta armonía imitativa el movimiento vital, el oleaje majestuoso y fecundo de aquel Seno creador: primero, con larga tónica; luego, con la tónica y la quinta; después, con las tres notas simples del acorde fundamental, hasta llegar más tarde el momento sublime en que una vigorosa escala cromática, Fohat, la Electricidad, Vital, Eros, el Hálito Divino, rompe el equilibrio inerte y estéril de aquellas aguas, fecundándolas con su Luz. La escala cromática, verdadero Soplo creador arranca de las profundidades de la orquesta de igual modo a como el Logos-Demiúrgico de Platón emanara de las Tinieblas inefables... Es todo ello el mismo motivo de los *Elementos primordiales* que aparecerá constantemente en el curso del drama siempre que se quiera significar la arcadiana paz ancestral, la inocencia primitiva. Por eso sus elementos son base de las ulteriores apa-

---

(1) A pesar de lo que pudiera creerse, Wagner ahondó tanto en el estudio de las fuentes más puras derivadas de los Eddas, que en su *Anillo* se aparta por completo de la equivocada tendencia cabalista-occidental, para darnos, merced a dichos Eddas, la genuina doctrina genesíaca de Oriente. Tan es así, que mientras la errónea seriación cabalista y bíblica es la de *Palabra divina creadora; Luz transcendente; Aliento cósmico; Aguas genesíacas* y *Tinieblas*, la wagneriana como la oriental es, a la inversa, esta otra, que puede irse comprobando en el decurso del argumento: *a*) *Aguas informes genesíacas; b*) *Luz*, o *Ascua de Oro* en el seno de las Aguas; *c*) *Palabra reveladora; d*) *Luz fenoménica; e*) *Mundo y hombres celestes; f*) *Mundo y hombres físicos*. La observación carecerá acaso de interés para muchos de nuestros lectores, pero es de altísima importancia oculta.

No nos detenemos, por otra parte, en los diversos temas musicales, por salirse ellos de nuestro objeto y haber sido tratados de mano maestra por diversos escritores conocidos.

© Biblioteca Nacional de España

riciones de Erda (la Tierra), de las Nornas o Parcas, del Arco-Iris, etc.

—*¡Veya! ¡Vallala! ¡Veyala! ¡Heyala! ¡Veya!*—gritaba la ondina Woglinda, llamando a sus hermanas en aquella lengua primitiva, alma de todas las lenguas madres que ha habido en el mundo.

Wellgunda, la segunda hija del Rhin, responde desde arriba al llamamiento, y ambas juguetean graciosamente en torno del Tesoro que vigilan, mientras que Flosshilda, la tercera ondina les reprende: —«¡Mal vigiláis, jugando, el *Oro dormido*. Tened más cuidado, o pagaréis caros vuestros juegos!»—les dice.

Entretanto, trepando de roca en roca, desde el abismo tenebroso, región infernal de los negros vapores o *Nibelhein*, se desliza el feísimo nibelungo Alberico, gnomo lleno de ardientes deseos hacia las ninfas, quienes, una tras otra, fingen las tres corresponder a su amor, para dejarle burlado en seguida del modo más cínico: —*¡Vallala! ¡Lalaleya! ¡Heya! ¡Heya!*,— gritan a coro en su lenguaje de ondinas, mientras que el exasperado enano las persigue inútilmente por las rocas, al par que resuenan fatídicas en la orquesta, las pesadas notas que son el *leitmotiv* del karma o de la *Servidumbre*, expresando la tiranía de las cosas y de los hechos, del destino cruel, en fin, que luego es base del paciente tema del trabajo redentor de los tristes nibelungos.

De repente, la mirada del gnomo Alberico se detiene, fascinada por un nuevo espectáculo. Desde la parte superior de las aguas, por todo el ámbito del río, desciende, cada vez más luminoso, un resplandor de áureas refulgencias, maravilloso y radiante... Es el *Dormido misterioso*: —*¡Heyayaheya! ¡Vallalallalala! ¡Leyayahei!*—le saluda el coro de ondinas. —¡Es el oro del Rhin, el *Bien-amado*, encomendado a nuestra custodia, que despierta!—le dicen al *nibelungo*, confiadas en que éste no podrá tocarle, ciego, como está, por la pasión amorosa.

Alberico, obsesionado ya por el brillo de aquel *ascua* rutilante y fría de las profundidades del Río, pregunta a las ondinas qué es aquello tan hermosamente extraño, y éstas, cada vez más burlonas, se admiran de que un gnomo despreciable no conozca el Oro ni el poder sin límites que, según la paterna profecía, llegaría a conquistarse quien con él supiera forjar un *Anillo*. Aquel dormido *Tesoro*, en efecto, estaba encomendado desde el principio de las cosas a la custodia de las juguetonas ninfas, porque sólo quien alcanzara a renunciar al poder del Amor y a renegar de sus dulces lazos, podía ser dueño del encanto del *Oro* y forjarse con él un *Anillo*. Las bellísimas ondinas hijas del Rhin eran, pues, su mejor custodia, porque «basta que aliente un sér para que ya ame, y renunciar al Amor es tam-

© Biblioteca Nacional de España

bién imposible a quien haya visto una sola vez los encantos de aquéllas, encantos que más tarde heredó de ellas aquella hechicera temible de Loreley, inmortalizada por el *lied* de Schumann (1). El motivo de la *Renuncia del Amor* y luego el *del Anillo*, se suceden, entretanto, en la orquesta, después del tema original de *El oro del Rhin*, y Alberico, ciego antes de amor y ahora de codicia, trepa furiosamente hacia la roca central, cuya cúspide gana con espantosa precipitación. Al fin, entre los gritos de las ondinas, y tomando por testigo de la acción que va a consumar al propio *Padre-Río*, maldice por siempre el Amor, roba el preciado tesoro, y desciende con él al Nibelhein, con lo que quedan las aguas del Rhin instantáneamente a obscuras, y desoladas sus incautas hijas...

Esta renuncia del Amor es el alma de la obra entera.

*
* *

Todo cuanto antecede de la gran fábula escandinava de los Eddas, utilizada por Wagner, es doctrina oriental, pura y simplemente, porque aquellos protosemitas, o más bien presemitas, autores de los Eddas, eran en el fondo rama del gran tronco ario que todavía no se había degradado mezclándose con las gentes atlantes de la Cuarta Raza, según la alegoría bíblica de aquellos hijos de Dios que se unieron a las hijas de los hombres, dando origen a las primeras razas de los gigantes.

El Zohar, el Midraish, el Génesis y otros libros semitas hablan de mundos primordiales como éste de las *Ondinas del Rhin* y de los nibelungos, mundos que perecieron tan pronto como vinieron a la existencia, cual fracasos de la evolución, por carecer aquéllas de pensamiento, pues que el divino *Oro* de la mente sólo les servía de curiosidad y de juguete, no de arma de perfeccionamiento evolutivo, y éstos porque eran todos meros pasionales, cual Alberico, antes de su renuncia del Amor para robar el Cono-

---

(1) «—Es tarde y hace frío, ¡hermosa prometida!; ¿por qué cabalgas sola? El bosque es grande, nadie te acompaña, ¡vas a ser mía! —Grandes son la astucia y el engaño de los hombres. Mi corazón está destrozado por el dolor. Aunque la bocina resuene por todos los ámbitos del bosque. ¡Huye!... No sabes quién soy... —Un corcel y una amazona tan ricamente ataviados; esa figura juvenil tan admirablemente hermosa... ¡Ahora te conozco! ¡Dios me asista! ¡Eres Loreley, la hechicera! —¡Me conociste al fin! Mi castillo aparece en la alta roca, reflejando en las profundas aguas del Rhin. —Es tarde, hace ya frío. ¡No volverás, infeliz, a salir jamás de este bosque! ¡Eres ya mía!»—(Poesía de José Eichendorff, instrumentada por Schumann.)

© Biblioteca Nacional de España

cimiento. Tal es también en la más remota teogonía griega de Hesíodo la progenie de aquellos Pigmaliones o Fuerzas primitivas, creadoras de la forma pseudo-humana de los sin mente. El Uno-Unico y Supremo, sin principio ni fin, ni aún existencia concreta tal como nosotros la conocemos; el Brahmâ-Prajapati indostánico, asume, en efecto, en el Vishnú Purana cuatro cuerpos distintos al comenzar cada universo, a saber: *Ratri* (la noche), *Maitreya* (el alba), *Aham* (el día) y *Sandhi* (el crepúsculo vespertino), o sean los *Asuras*, criaturas demoníacas o más bien los supremos Hijos de la Noche primordial, más augusta siempre que el Día; los *Suras* (dioses), los *Manús* (hombres) y los *Pitris* lunares progenitores, cuyos cuatro órdenes de entidades primievas constituyen moralmente las cuatro columnas sobre las que se apoya el Universo, columnas que el buen San Agustín tomara por algo groseramente tangible que servía a la tierra de sustentáculo.

La cosmogonía caldea enseñada por *Oannes, Ioan, Dagón* o *El Hombre-Pez*, salvado del diluvio atlante, se divide en dos partes: la de los monstruos gigantescos, semihumanos y semianimales, y la actual. Los egipcios obtenían los modelos de sus clásicas figuras decorativas y escultóricas de estos elementales monstruos, a quienes veían en lo astral, no de fantasías desordenadas de sus propios cerebros. Dichos monstruos, a los que veremos jugar muy pronto en la fábula wagneriana, son los gigantes *Nephihin*, de los hebreos; los *Gibborin*, bíblicos; los *Titanes*, de los griegos; los *Quinametzin* o *Hue-tla-kama* (dioses de la pasión) del *Atonatiuh* o Sol, nahoa; los feroces atlantes *Rakshasas*, del *Ramayana;* los *inofensivos Espíritus* de las Tinieblas, del *Mahabharata*, entregados al *Jadoo* o hechicería más funesta; los *Aletae*, hijos de *Agni;* los *Iakshas*, de *Lanka* (Ceilán); los *Rudras;* los *Nila-lohitas* de caras rojas y azules; los *Asuras*, prebrahmánicos o no-dioses, adversarios jurados de los dioses, inferiores a ellos, porque estos últimos se oponían a que aquéllos diesen Mente a los hombres primeros de la Lemuria; el *Principio dual* o de dos caras, que está en el hombre en conflicto constante; los demonios de los Puranas, precipitados por Shiva a *mundos inferiores, infera* o *infiernos*, donde, lejos de estar privados de redención, como afirma el dogma cruel de los católicos, se preparan con su hercúleo esfuerzo para grados más elevados de purificación, que han de redimirlos, al fin, de su miserable estado; los *Bolthara*, de los Eddas; los monstruos de las *Tablas Cutha*, desfigurados en la cosmogonía de Beroso, raza preadámica, sabedora, gracias al Conocimiento que robaron «al recibir el anillo de Alberico», de los más colosales misterios del cielo y de la tierra; personificación mítica, en fin, de los invisibles Po-

© Biblioteca Nacional de España

deres de la Naturaleza en millares de divinidades de todos los pueblos del mundo y de las formas evolutivas que en nuestro planeta precedieron a los tiempos actuales, desde hace trescientos millones de años según las Estancias de Dzyan, Estancias tan en armonía con los datos más ciertos de la ciencia geológica: las criaturas, en suma, que se desenvuelven en los cuatro reinos de la Naturaleza, desde muy antes que el hombre de nuestra raza actual y a quienes los cabalistas conocen, respectivamente, como *gnomos*, si habitan en las entrañas de la tierra; *hadas*, en sus mil variedades, cuando moran sobre su superficie; *ondinas*, aquellas que, cual las *hijas del Rhin*, juguetean en las aguas; *silfides*, las tan pérfidas criaturas de los aires, y *salamandras*, las criaturas del fuego... A los físicos modernos que sonrían compasivamente a la vista de la vieja clasificación, podríamos demostrarles, sin dejar sombra de dudas, que tales entidades *reales* no son sino personificaciones muy científicas de las fuerzas de la Naturaleza, ya que, como ellos dicen, la energía no puede manifestarse sin materia que es no más que energía condensada, y la energía manifestándose en la materia da lugar a la forma. Ahora bien, las realidades dotadas de materia, forma y energía deben tener, por fuerza, un nombre, pues que, al ser realidades, son *seres*. ¿Acaso la corriente herciana, las corrientes de los vientos y hasta la vibración del pensamiento, por invisibles que ellas nos resulten a nuestra vista de topos, dejan de revestir forma tanto más geométrica, cuanto más elementales ellas sean, cual vemos asimismo en los protozoarios y protofitos, que son también meras formas geométricas sencillas?

«En el principio de la Cuarta Ronda actual, enseña la Doctrina Arcaica, el reino humano se ramificó en múltiples direcciones. Su forma era vacilante aún, como todo lo que empieza. Con frecuencia sus gérmenes y sus cuerpos eran corrompidos por enormes animales de especies hoy desconocidas, tentativas de la Naturaleza, tan pronto abortadas como nacidas. Surgieron así las razas intermedias de monstruos semianimales, semihumanos, que vivieron poco y engendraron otros monstruos Dânavas o Gigantes, con animales hembras, hasta que los Reyes o Señores *(Elohim)* prohibieron tales uniones que complicaban el karma desarrollando karma nuevo. Las uniones culpables de raza a raza zoológica quedaron desde entonces estériles» (1).

---

(1) Para la *Doctrina Arcaica* hubo dos grandes caídas de los hombres, caídas comprendidas ambas en la breve referencia del Génesis respecto de la unión de los hijos de Dios con las hijas de los hombres; la unión de algunos hombres primordiales con los monstruos hembras simbolizados en la Lilit ten-

© Biblioteca Nacional de España

En la espléndida teogonía nahoa, la reina de las ondinas hijas del Rhin, está simbolizada en la diosa *Chal-chi-hui-tli-cué.*

Chalchihuitlicué es, literalmente, *la diosa de la enagua azul* y reina de los mares, ríos, fuentes y lluvias. De su tocado azul con gotas de agua, dice Chavero, surge airosamente el *acatl* o caña. Sus pies amarillos tienen *cactli* blancos, llevando en la diestra el *chote* o *chochopatli*, lanzadera para tejer, y en su siniestra el huso o *malacate*. De su cuerpo emana, extendiéndose bajo sus pies, en forma de larguísima caule azul, el símbolo del agua, cuya corriente arrastra al *itacate* de un mercader, a una mujer y a un guerrero, lo que no simboliza, según piensa el autor, que el agua, como el tiempo, todo lo destruye, sino que todo en los orígenes ha nacido de las Aguas genesíacas, que son el reino y seno fecundo de *Chalchihuit* o *Ixtacihualt*, la *Dama blanca* de los aztecas, la de la túnica con soles y signos misteriosos, a la manera de Inmaculada católica, dama que habita en la cumbre del monte de su nombre y que anunció la venida de los descendientes de Quetzalcoatl, para castigo de los crímenes del Imperio. *Chalchihuitl* es la Sri, hija de Bhrigu, uno de los Prajapatis, Rhisis o dioses aéreos; la Laksmí, esposa de Vishnú; la Gaurî, prometida de Shiva; la acuosa Sarasvati, esposa de Brahmâ, porque los tres dioses y diosas son uno solo en doble y triple aspecto cosmogónico: la Luna, en fin, con todos sus infinitos simbolismos, todos referentes al *Agua*, al elemento femenino de la Naturaleza, a la Magna-Mater de la cual proviene la M y el jeroglífico ≈ de Acuario. Ella es la Matriz Universal del gran Abismo, la Venus primieva, la gran Madre-Virgen que surge de las olas del mar con Cupido-Eros que es su hijo, y es la última variante, en fin, de Gaia, Gaea o la Tierra, que en su aspecto superior es el Prakriti indostánico y metafísicamente Aditi, y

---

tadora, de la que nacieran los primeros simios, y otra posterior del hombre de la tercera Raza con estas criaturas simiescas, dando origen a las primeras gentes negras, «negras por el pecado», pero tan humanas y dignas de cariño como las demás razas. Los tasmanios, australianos, adamanes y demás tribus de Oceanía, montañas de China, y otras razas confinadas en cien rinconcitos del mundo, proceden de los lemures y de los lemuro-atlantes. Los salvajes de Borneo, los veddas de Ceilán, los bosquimanos, negritos, etc., son los restos más perfectos de aquellos seres nacidos de monstruos sin alma humana ni mente; hombres efectivos, aunque sin razón todavía, de los que aún se ven hoy alguno que otro caso raro de atavismo. Su cruzamiento, como refiere Darwin de los tasmanios, produce esterilidad, no sólo como consecuencia de una ley fisiológica, sino cual un decreto de la evolución kármica en la cuestión de la no supervivencia de la raza anormal.

© Biblioteca Nacional de España

hasta Mûlapracriti, la Raíz o *numen* de todo lo creado, Tehtis, la esposa eterna de Océano o *El Espacio;* «la Madre-Agua, el Gran mar, que lloró y que se elevó después desapareciendo en la Luna, que la había levantado; que la había dado a luz», como dice la Estancia, sloka 9 del libro de Dzyan, dándonos una enseñanza ocultista igual a la que tanto se ha discutido en la famosa obra de G. H. Darwin, hijo, y del Dr. See, acerca de las mareas cosmogónicas, pues, por lo que se ve, la Luna ha dado el ser a la Tierra, a la inversa de lo que todavía opinan la mayor parte de los astrónomos de Occidente, y de aquí las mareas, que para la doctrina oriental no son sino los esfuerzos que las aguas del mar, originariamente enlazadas con la Luna por la evolución cosmogónica, realizan para elevarse hacia su Madre, con amorosa afinidad a la que llamamos atracción.

Esta relación causal de las Aguas y la Luna está proclamada en todas las teogonías. El día que se haga un estudio serio de las tan admirables que nos ha legado México prehistórico, se comprenderá también el significado de una serie de figuras simbólicas, por nuestro vulgo cristiano llamadas *ídolos*, acerca de las primeras edades geológicas, tales, por ejemplo, como la de *Tla-loc.*

Tlaloc es el dios nahoa del agua. Su nombre, según Chavero, proviene de *tlal-li*, la Tierra, y *oc-tli*, el vino de magüey, hoy llamado pulque. Era el dios de las lluvias y de las tempestades, y su reino era el *Tla-locan* o Mansión Celeste, contrapuesta a la región inferior o Mictlan, el infierno en el que reina *Mictlan-te-cuh-tli.* Es el padre de la Luna, y se le representa como un guerrero, con diadema de plumas blancas y verdes y adornado de plumas blancas y rojas con el pelo flotando sobre la espalda; gargantilla verde; túnica azul, adornada con una red con flores en los nudos de las mallas, que más bien parecen el jeroglífico del nexo de *uno* y *tres*, con broches semejantes al del número *ochenta.* En sus desnudos brazos lleva las consabidas pulseras de *chalchihuitl*, y en sus piernas, también desnudas, los cactli azules con abrazaderas de oro. En la diestra empuña un haz de rayos de oro, y en la siniestra el escudo o *chimaltli* profundamente adornado con plumas rojas, azules, verdes y amarillas. El cuerpo va ungido por el negro *ulli* o aceite sacramental, y su figura tremola sobre las almenas de un templo. Una máscara sagrada, exornada de agudos dientes semejantes a otros jeroglíficos del códice Vaticano, oculta por completo su semblante. En el códice Borgiano se le ve al dios ocupando la morada o la casa de la Luna, y tiene delante dos vasos sagrados con las peanas azules, que es el color simbólico del agua, y en su ojo, como en su tocado, apa-

© Biblioteca Nacional de España

rece el signo de la Luna. Su esposa fué la diosa *Chalchiluitlicué* o diosa de *Las Aguas*, cuyo simbolismo acabamos de bosquejar.

*
* *

Las sombras que reinan en la escena al comenzar el primer acto de *El oro del Rhin*, son las tinieblas genesíacas reinando sobre las aguas antes de que la primitiva Luz ultraluminosa que es aún obscuridad para nuestros sentidos, hiciese aparecer la *Luz fenoménica* inferior y ya visible: el *Ascua de Oro* que deslumbra al apasionado Alberico, *Ascua* brotada en el seno de las Aguas por Palabra o el Verbo Creador.

—«Yo soy la luz divina que irradia en las Tinieblas de tu mente—dice a los hombres el divino Pymander egipcio de Hermes Trimegisto—; yo soy tu propio Pensamiento, tu Deidad interior, en el Hijo de la Divinidad, más antiguo que el mismo principio húmedo en cuyo seno he dormido.»— Si la ciencia actual no estuviese plagada de prejuicios, dice Blavatsky, vería en esto el mayor y más profundo conocimiento de la Física, así como de la Psicología y de la Metafísica; pero para apreciarlo hay que ir desarrollando el símbolo, por doquiera que se manifieste en formas de vida aquel universal Pensamiento, Pensamiento que no es otra cosa, en sus orígenes, que la Ideación cósmica o Logos Arquetipo que desde el átomo químico se va concretando en formas progresivas. Él es el primero de los diez *céfiros* o alientos (sephiroths) de la cábala; el Miguel, jefe de los aeones gnósticos; el Ormuzd de los parsis; la Minerva griega, emanada con todas sus armas, de la mente de Júpiter; la segunda Persona de la Trinidad cristiana; el Phtah egipcio, o Principio de Luz y de Vidad; el Inteligible, Hijo de una Madre-Virgen; el Andrógino; el Adan-Kadmon, cabalista; el *Rha*-Sephira, o eterno macuslino-femenino, de cuya dualidad proviene la tercera emanación, llamada a su vez Binah, el Espíritu-Santo, la Razón o Inteligencia segunda; el Protogonos; la Hipóstasis; el Megalistor de los Rosa-cruces; el Brahmâ bisexuado, de los indos; el Nuah caldeo, prototipo del Noé bíblico; el *Cipac-tli* o Luz Increada nahoa, anterior a los Cielos y a la Tierra físicos, como emanación del *Tona-ca-te-cuh-tli* o Seidal Abstracta, en el seno del *Ome-te-cuh-tli*, o cielo de los Dos en Uno (Cipac-tonal y Oxomoco o Parabrahman y Mulaprakriti). Él es también Daksha, el jefe de los Prajapatis o la Hueste colectiva de donde salen luego todos los creadores o Elohim bíblicos; el Ero-Phanes, la emanación del Huevo espiritual de los misterios órficos; el Horus divino, hijo de Osiris e Isis; la Idea del Logos revistiéndose de materia para hacerse visible como Luz; Mahat, la Mente

© Biblioteca Nacional de España

universal; Ignis o Agní, el Fuego o Espíritu Uno y Unigénito por emanación que obra luego como creador, conservador y destructor (Brahmâ, Vishnú y Siva), y que ha encendido aquí abajo a nuestro Sol como uno de los cien millones de soles del firmamento, catalogados por nuestra Astronomía.

El hilozoísmo, filosóficamente entendido, es, en efecto, el aspecto más elevado del verdadero panteísmo, y el único camino que podemos encontrar para huir del ateísmo estúpido y de las aún más estúpidas concepciones antropomórficas. Él exige, como postulado indispensable para una recta concepción del universo, la idea fundamental de un Pensamiento divino absoluto que penetra a las innumerables fuerzas activas Elohines o Creadores, cuyas entidades son movidas por aquel Pensamiento único: Sol que brilla inmaculado en las tinieblas de las Aguas y que va a animar así a todos los seres, sin que por ello tenga más intervención en las ulteriores obras de éstos que la que tiene el sol en la vegetación terrestre. Este Sol, del Oro del Rhin, que deslumbra por vez primera los tenebrosos ojos del alfo nibelungo es Agní, el dios del fuego; Daksha, el padre universal de toda fuerza, empezando por la suprema del Conocimiento, para los zoroastrianos, magos y alquimistas; el Sol central y más elevado de los cuatro soles celestes, el último de los cuales es nuestro sol físico; la fuente originaria de la *luz sideral*, o luz astral de Paracelso y de los herméticos, que si físicamente es el éter, en su sentido espiritual más excelso relacionado con el *Anima-Mundi*, es el origen de los astros que son luz condensada no más, por virtud de lo cual todo cuanto pertenezca al mundo espiritual tiene que venir a nosotros por el intermediario de las estrellas. Por medio de dicha luz influyen los astros en nuestros destinos con un doble magnetismo, porque repetido *Éter espiritual* es la verdadera substancia de la Esencia divina, invisible y, sin embargo, presente en cada uno de los átomos. Así se patentiza una vez más la analogía perfecta entre el *Agni* del Rig-Veda-Sanhita y la Tabla esmeraldina de Hermes, cuando ésta dice: «El Cielo es su padre; la Tierra su madre; *Soma* su hermano, y *Aditi* su hermana divina.»

*
* *

La escena de Alberico y las tres hijas del Rhin es idéntica a la primera parte de la leyenda española de *La oreja del diablo* (1), en la que un jorobadito, tan deforme y repulsivo como el nibelungo, entra en la cueva de

(1) Puede verse completa esta leyenda en las páginas 213 y siguientes de

© Biblioteca Nacional de España

la Zampoña, bajo la ermita de San Saturio o *San Saturno*, junto al Duero, en Soria, donde en lucha con terribles alimañas, rescata a tres ninfas allí encantadas: *La Riqueza, La Hermosura* y *La Reina del Amor*, quienes ingratas con Domicio, el jorobadito, le burlan sucesivamente en sus anhelos, después de haberlas salvado teniendo que combatir con el propio diablo en persona. Las mismas vanas caricias, las mismas falsas esperanzas que dan al pobre gnomo las ondinas en la obra de Wagner, dan en esta leyenda al infeliz muchacho esos tres prototipos de cuanto hay de más atrayente y mayávico en este bajo mundo, para engañarnos como a Alberico y a Domicio. Esto es una prueba más de la gran conexión que liga a los mitos españoles con los nórticos, revelando un origen atlante, como, según iremos apreciando en el curso de este estudio. Algo hay también en este pasaje que recuerda las proezas del muchacho Aladino y de la Lámpara Maravillosa u *Oro del Conocimiento*, que asimismo roba el niño, al fin, como Alberico.

*
* *

A medida que se van extinguiendo en lontananza las burlonas carcajadas de Alberico, las ondas se transforman en nieblas densas que, al disiparse, descubren, veladas aún por las últimas sombras de la noche, la cima de una alta montaña, la *Walhalla*, el monte Ida, griego, la región norsa de la eterna Paz, el enhiesto peñasco del Gimil, sobre el que ha de erigirse el maravilloso palacio de los ciclos humanos futuros de Audlang y Widblain. El magno tema de *la Walhalla*, cuyo fino diseño apareció ya a tiempo que Alberico arrebataba el *Oro*, se afirma aquí solemnemente mientras despunta la aurora. La luz del nuevo día va dibujando con creciente claridad un palacio magnífico situado sobre las crestas de otra montaña fronteriza, allá en el fondo. Entre ambos montes se desenvuelve un valle profundo, por donde corre el Rhin (1).

Sobre un lecho de flores duermen Wotan y Frincka, la pareja que, al modo de Júpiter y Juno griegos, es soberana suprema de Cielos y Tierra.

---

nuestras *Conferencias teosóficas en América del Sur*, t. I, y en *De Gentes del otro mundo*, c. IX.

(1) Wotan es, en cierto sentido, el Marte griego; pero aquí es más bien el Júpiter, IO-pithar, o «el Padre de IO», con lo que su personalidad, sobre todo en lo que atañe a Europa, se enlaza con el estupendo mito primitivo de IO, al que hemos consagrado por entero nuestro libro *De Gentes del otro mundo*.

Fricka, en todo y por todo, es Juno.

© Biblioteca Nacional de España

Fricka descubre al despertar el lejano palacio: el Burgo de los Dioses, majestuoso, dominador, soberbio, cual correspondiera al Tonante excelso que había sojuzgado bajo su poder supremo a todo el Universo, gracias a los pactos o leyes grabadas en las runas de su lanza, lanza que antes fuera gruesa rama desgajada del *Arbol del Mundo*.

Wotan, al despertar, se regocija a la vista de aquella maravilla de su ambición augusta que le han fabricado, sudando sangre, los cíclopes gigantes. Fricka, en cambio, se estremece de horror, pensando en la terrible recompensa que éstos últimos han recabado de su esposo: ¡Nada menos que a su hermana Freya, la diosa de la juventud, la única capaz de coger diariamente para los dioses las Manzanas de Oro del Jardín de las Hespérides que, como sagrado Elixir de Vida y de Inmortalidad, les aseguran contra los estragos de la vejez!... Ya el propio gigante Fasolt amenaza, desde lejos, con venir a llevársela en pago de tamaño esfuerzo, mientras que en la orquesta se han dibujado sucesivamente los motivos del *Encadenamiento del Amor*, que lleva a los gigantes hacia Freya; el de *La Juventud* inmortal de Freya misma, y el de *La Huída* o rapto de esta virgen hermosísima por los horribles gigantes... Fasolt y su hermano Fafner, armados de sendas mazas o *bastos* llegan por momentos, atravesando a grandes zancadas el espacio que media entre su mundo y el monte sagrado en que los dioses se asientan, orgullosos pero cobardes. Vienen aquellos dos bárbaros, infatuados, a exigir al Señor de todo lo existente que les sea cumplido en el acto el raro compromiso y entregada al punto la diosa de la Juventud, alegría del Universo. Los pasos rudos de los dos gigantes aparecen descriptos musicalmente por un tema de cadencias pesadas y monótonas que dan a los oyentes la angustiosa impresión de una fuerza enorme que aplasta y que rueda.

El combate más cruel se libra entonces en el pecho de Wotan, porque si, por un lado, ama con delirio a Freya, su hermana, de quien todos los dioses reciben la juventud inmortal y la alegría sin sombra de tristeza alguna, por otro no puede faltar, aunque quisiera, a la palabra empeñada, so pena de ir contra los pactos sagrados escritos en las runas de su lanza, pactos que antaño le valiesen a él, Alberico Wotan, el señorío de lo existente. Estas runas, según Carlyle, son el alfabeto escandinavo, y una clave suprema de Magia prodigiosa, como veremos algún día al ocuparnos de los numerales del Gaedhil. Ante tan inopinada vacilación del dios, los gigantes se exasperan: van a arrastrar ya a Freya por la fuerza bruta, entre los gritos de la desolada virgen, cuando se interponen Donner o Thor, el del martillo poderoso que desencadena las tempestades, y Froch, su her-

© Biblioteca Nacional de España

mano, no menos temible; pero Wotan, bien contra su voluntad, interpone su lanza de justicia que garantiza todo pacto contra el empleo de la fuerza bruta. Llega, al fin, Loge, el dios silbante y felino de cromático diseño musical, verdadero prototipo del Mercurio griego y del Narada indostánico, que con sus astucias y sus enredos traen siempre revuelto al mundo. El travieso dios Loge, el primitivo e incoercible Fuego único que escapó a la tiránica ley imperial de Wotan, viene, dice, de dar la vuelta entera al Universo, buscando algún expediente eficaz para que Freya sea rescatada, expediente vano, «porque nada hay lo bastante precioso en el mundo, que pueda compensar la pérdida del amor de la mujer».—En las aguas, en el aire, en la tierra, por todas partes donde palpita la vida y circulan los gérmes, pregunté si hay algo preferible a las delicias del amor de la mujer, y en todas partes se burlaron de mí—dice el dios, y luego añade:— Sólo un sér abyecto y perverso renunció al Supremo Bien; renegó del Amor, a cambio del rojo Oro: Alberico, el tenebroso nibelungo, que para vengarse de las Hijas del sagrado río, robó el Oro del Rhin, tesoro a sus ojos malvados mucho más precioso que el Amor mismo... Lo que era antes un simple juguete bello en manos de las hoy desoladas ondinas, es ya a estas horas un arma de dominación irresistible en las belludas manos del Alfo ruin, porque, merced a leyes mágicas ignoradas, ha conseguido forjar un Anillo prodigioso, *un círculo de oro*, que va a darle muy pronto el total señorío del mundo!

Ante tamaña revelación toda la asamblea se conmueve y tiembla: Donner y Froh ven todo su poder perdido; Fricka, como mujer, al fin, pregunta ansiosa si se puede hacer también con aquel oro alhajas espléndidas que, irresistibles, la puedan permitir el conservar su amorosa sugestión sobre el vicioso marido; éste teme por su omnipotencia en jaque, y los gigantes tampoco se sienten ya muy seguros de su fuerza frente al naciente poder de sus enemigos eternos, los gnomos pigmeos, quienes dueños del Anillo pueden llegar hasta a sojuzgarlos, como antaño Wotan con la Lanza de las Runas.

Convencidos, pues, los rudos gigantes de que la posesión del *Oro* robado y del Anillo omnipotente les puede valer más que el amor inmortal de Freya, le dicen a Wotan que se prestarían gustosos a renunciar a la diosa de la Juventud, siempre que el dios le proporcionase, en cambio, los codiciados tesoros de Alberico. Wotan entonces, mal aconsejado por el astuto Loge, se decide a robar el Anillo, con gran mengua de su dignidad de dios. Entrambos descienden, pues, cautelosos al antro infernal de las forjas de Alberico, bajando por la pestilente *grieta del azufre* para no tener

© Biblioteca Nacional de España

que pasar por el valle del Rhin y escuchar los lamentos impertinentes de sus hijas. Mientras, los gigantes se llevan en prenda a Freya, y los dioses, tan luego como ésta se aleja, desesperada, empiezan a mirarse unos a otros, y a notar que, con la pérdida de Freya y de sus Manzanas inapreciables les asaltan ya la fealdad, los dolores y las miserias de la vejez, al par que una pálida niebla de muerte invade por momentos todo el Olimpo norso en el que se asientan.

Los vapores que empezaron a anublar el ambiente se obscurecen densísimos y poco a poco se van divisando entre ellos tenebrosas concavidades pétreas por donde los dioses ladrones van descendiendo a las entrañas de la Tierra... Ya se oye allá dentro el rítmico martilleo de la fragua de Alberico, al par que el tema *del Tesoro*, el del *yelmo encantado* que se está fabricando con el oro, y también, ¡ay!, el tema de la *Servidumbre* de aquella servidumbre sin descanso, consuelo ni esperanza, propia del pensamiento a quien la espiritualidad consciente aún, no ha redimido. Un resplandor rojizo que comienza a vislumbrarse por distintos puntos, deja distinguir claramente, al fin, un espacio subterráneo al que abocan por todas partes profundos pozos e inacabables galerías. Es la fragua de Alberico.

El nibelungo cruel aparece en escena arrastrando brutalmente por una oreja a su hermano Mimo, que tal es ¡oh dolor! la terrible ley del pensamiento esclavizado por la pasión, pues llega hasta romper los más fraternales vínculos entre los hombres, creando las servidumbres, las envidias, las guerras y los crímenes, con aquel *homo hominis lupus* del clásico latino... ¡Triste, nefando empleo el que se hace del áureo pensamiento redentor del hombre, cuando se esclaviza con él a un semejante para que forje inacabable en la fragua del dolor más multiforme e inhumano los elementos infinitamente variados de nuestras concupiscencias y egoísmos!... ¡De aquí los lamentos sin consuelo del antes libre y feliz pueblo de los nibelungos, ayer uno e igualitario, y hoy, gracias al maldito metal, transformado en una masa gregaria de esclavos hundida bajo el látigo de una infame casta de tiranos dominadores, casta que, a trallazos, obliga despiadada a buscar los diversos *oros* en las minas, en los campos, en las fábricas y hasta en el fondo de los mares a miriadas de gnomos hermanos, víctimas de la eterna mentira y de la no menos eterna tiranía de los pocos sobre los muchos!...

Tal es el pago cruel que Alberico, erigido en tirano de su pueblo por el mero poder del *Oro*, da a su propio hermano Mimo, a quien arrastra de una de sus largas orejas para arrancarle el maravilloso *Yelmo de Oro*, el *Tarnhelm* (el yelmo de *Tara* la mágica), que éste acaba de forjar, sin darse

© Biblioteca Nacional de España

cuenta de su valor, bajo las órdenes sangrientas de su hermano. Alberico le arranca zafio el áureo capuchón o yelmo, bajo cuyo encanto se torna en el acto absolutamente invisible... ¡Tal es, en verdad, el invisible poder del Oro, que golpea y aflige por siempre con su tralla a la Humanidad, sin que llegue a ser visto por sus víctimas infelices!

En esto han llegado hasta allí ya los dos dioses, y Loge, el astuto, entabla conversación con Alberico para informarse de él acerca de los poderes mágicos que parecen atribuirse a aquella nueva joya del Yelmo. Alberico, entretanto, ya invisible, sigue golpeando sin piedad a su esclavizado pueblo, aquel pueblo dichoso antes, para quien el oro no fuera sino fiesta y juguete de niños. Quiere oro y más oro: siempre oro, arrancado por aquellos esclavos sudando sangre noche y día en las minas... Envanecido el Alfo con su improvisado poder, desprecia al dios Loge, antaño su protector y su primo, a quien debía, sin embargo, el fuego aquel que encendiese sus forjas donde hoy laboraba con el oro. Wotan, asqueado, va a aplastarle cual a ínfimo reptil, cuando Loge se interpone y, prefiriendo la astuta maña felina a la ruda fuerza bruta, finge dudar un punto de las virtudes del nuevo talismán de Alberico y le propone que, por la virtud del mismo, intente transformarse en algo muy enorme capaz de producir estupor. Alberico, inflamado de vanidad, ciñe el yelmo y se trueca, al instante, en un dragón gigantesco y terrible. «—¿Podrías empequeñecerte igualmente, para mejor librarte de tus enemigos?—le pregunta el pérfido Loge, después que se hubo repuesto del aparente miedo que el dragón le infundiese... —Mucho lo dudo—añade, sabio—, porque es infinitamente más fácil hacerse el grande que el fingirse pequeño» (1). Alberico le lanza al dios una compasiva mirada de desprecio y, besando el anillo, se cambia al punto en ínfima sabandija. Wotan, entonces, sin darle tiempo para más, le pone el pie encima y, a viva fuerza, le arrebata al gnomo su joya, mientras que Loge le ata fuertemente. Ambos dioses, riendo su proeza, arrastran al prisionero hacia la boca del pozo por donde bajaran al antro, y le llevan encadenado hasta la morada de Walhalla.

Llegados los dioses con su carga al Walhalla, obligan a Alberico, si ha de recuperar su libertad, a dar por el rescate todo el oro que su tiranía había hecho arrancar de la tierra a los infelices hermanos nibelungos, incluso, antes que nada, el yelmo y el anillo, que tal es el poder del oro, lo

(1) Enorme filosofía entraña este pasaje:
¡Más fácil le es al hombre, en verdad, hacerse el grande que no hacerse el pequeño, porque aquello supone vanidad, y esto sacrificio!

© Biblioteca Nacional de España

mismo entre los gnomos que entre los hombres. Alma de toda esclavitud, la liberación de unos y de otros no puede estribar sino en restituirle íntegro, pues lógico es en verdad que la libertad por el oro perdida, sólo con la pérdida total del oro pueda ser recabada al fin... El pueblo nibelungo, dócil al conjuro del Anillo, vese forzado a trasladar del Abismo al Cielo todo el oro de sus desvelos, con lo que no hay para qué decir que la Walhalla misma quedaba igualmente corrompida, porque el desesperado Alberico acaba de maldecirle de nuevo diciendo: —¡Maldito sea ese Anillo que con otra mayor maldición conquistase...! Si ese oro brillante lleva consigo como mágica virtud la omnipotencia, ¡que sea ella sólo para perder a quien la ostente...! ¡Que desaparezca para él toda alegría, que la angustia le ahogue y cielos y tierra le nieguen su luz! ¡Que sea, en fin, su vida un perpetuo horror a la Muerte y que su sino fatal le entregue inerme en manos de sus asesinos...!—dijo profética y desesperadamente el nibelungo Alberico al hundirse de nuevo entre sus rocas nativas... ¡Y cómo, ay, la sentencia fatal del gnomo se cumple y se cumplirá siempre que el mundo sea mundo, igual con el oro material, causa de tan concatenados crímenes, como con el Oro del Pensamiento: con la Mente, arma de dos filos, tan indiferente en sí propia para el bien como para el mal, y causa eterna de discordias entre los hombres, por el Amor y para el Amor nacidos...!

*
* *

Los dioses de la leyenda wagneriana, como los de todas las viejas teogonías, nada tienen que ver en sus semihumanas imperfecciones con la perfección absoluta de la Deidad Una e Incognoscible, el Dios sin nombre y sin culto de los primitivos pueblos, anteriores y superiores a todo conato de idolatría. Sus atributos y genealogías, como dice Blavatsky, son originariamente cosmogónicos, cual vidas animadoras que ellos son, a guisa de Fuerzas, de las diferentes regiones del universo, y en parte alguna de la sabia antigüedad se permitía que la especulación metafísica o *ultra-física* pasase más allá de esos dioses manifestados, bien a diferencia de nuestra pomposa Teología o ¡tratado acerca de Dios, que es incognoscible!

La Unidad sin límites, o Zero-Aster, permaneció en todas las naciones como un terreno virgen y prohibido que ningún pensamiento ni especulación inútil se atrevió a tocar jamás. Dichos atributos y genealogías de los dioses son el alfa y la omega en los anales del Símbolo. Verdaderos Daimones o Demonios en el sentido griego de la palabra, no en el degradado setido actual, son, como decía Speusippus, las esencias animales y espiri-

© Biblioteca Nacional de España

tuales o Poderes divinos que en serie progresiva y matemáticamente graduada actúan sobre cada punto del espacio cósmico, siendo, cual el daimon inspirador de Sócrates, seres intermediarios entre la perfección divina y la maldad humana, pero en modo alguno seres sin defectos, cual lo acabamos de ver en el argumento de la obra de Wagner que nos ocupa. Por eso veremos también en *El ocaso de los dioses* cómo ellos desaparecen asimismo de la escena del mundo reabsorbidos, al fin, en el Seno de lo Eterno, para dar lugar a un nuevo orden de cosas menos imperfecto, o sea un universo nuevo. Los más inferiores de estos dioses son los Pitris o padres-madres lunares de la Humanidad terrestre, que les está subordinada: la *Ha-Idra-Zuta-Kadhi-sha* o Santa Asamblea menor, habitante en la Walhalla, la Bradhna, región del esplendor o mundo de los Elohim, dioses menores, en fin, a quien G. Massey, en su *Creación hebrea, réplica al profesor Sayce*, asigna su verdadera naturaleza, consignando que «en el primer capítulo del *Génesis*, la palabra «Dios» significa Elohim, o sean «Dioses» en plural, y no un solo Dios. La traducción al singular es infiel y artificiosa, porque la *Cabala* explica suficientemente que los Alhim (Elohim) son siete, y cada uno de ellos creó uno de los siete órdenes enumerados en el primer capítulo, correspondiendo alegóricamente a las siete creaciones. Para mayor evidencia, la frase: «Y vió Dios que esto era bueno», está repetida siete veces. Aunque los compiladores supongan arbitrariamente que el hombre fué creado en el sexto día a imagen y semejanza de Dios y en desdoble de varón y hembra, los siete Elohim repiten por séptima vez la frase sacramental de «que esto era bueno», haciendo así del hombre la séptima creación y demostrando el origen indo de este concepto cosmogónico. Los Elohim son los Khûnnûs o «ayudantes del arquitecto», de los egipcios; los siete Amshaspendas de los zoroastrianos, los siete Espíritus subordinados a Ildabaoth, de los nazarenos, los siete Prajapatis, etc, como ya hemos visto.»

Conviene que volvamos sobre el estudio de los Elohim o Hueste colectiva de Creadores, suplantada por Jehovah en la Biblia. Apelemos, como siempre, a las enseñanzas de la Maestra, que es la de los Misterios Antiguos.

«El *Génesis*—enseña ésta—nada nos dice acerca de la naturaleza de los Elohim (palabra erróneamente traducida por la de «Dios»), los creadores, según la Escritura hebrea, y que ya existían al empezar la escena. Dice el *Génesis*, que en el principio los Elohim crearon cielos y tierra.» En miles de obras se ha discutido la naturaleza de los Elohim; pero... sin resultado. Los Elohim son siete, ya se les considere como potestades naturales, dio-

© Biblioteca Nacional de España

ses, constelaciones, espíritus planetarios... pitris, patriarcas, manús o padres de los tiempos primitivos. Sin embargo, los gnósticos y los cabalistas judíos han perpetuado acerca de los Elohim del Génesis un relato que nos permite identificarlos con otras formas de las siete potestades primordiales... Sus nombres son: Ildabaoth, Jehovah o Jao, Sabaoth, Adonai, Eloeo, Oreo y Astanfeo. Ildabaoth significa el Señor Dios de los padres, es decir, de los padres que preceden al Padre, y así los siete Elohim se identifican con los siete Pitris o Padres de la India (Ireneo, B. I. XXX, 5). Además, los Elohim hebreos eran preexistentes en nombre y naturaleza, como las divinidades o potestades fenicias. Sanchoniathon las menciona por su nombre y las llama auxiliares o cronos del Tiempo. En este aspecto los Elohim son en el cielo guardianes del Tiempo. Según la mitología fenicia, los Elohim son los siete hijos de Sydik (Melquisedek), idénticos a los siete Kabiris egipcios, hijos de Ptah o Espíritus de Ra en el *Libro de los Muertos*... En América, son los siete Hohgates; en Asiria, los siete Lumazi o Ili. Doquiera son siete... Nacieron de la Madre en el Espacio y pasaron después a la esfera del tiempo como auxiliares de Kronos o hijos del Padre. Según dice Damasceno en su obra *Principios primitivos*, los Magos consideraron el espacio y el tiempo como fuente de toda existencia y creyeron que de la categoría de potestades aéreas pasaron los dioses a ser vigilantes del tiempo. Se les asignaron siete constelaciones, y como los siete giraban alrededor de la esfera, se les designó con el nombre de los «Siete Compañeros de los marinos», Rishis o Elohim. Las primeras «Siete Estrellas» no son astros, sino los conductores de las siete grandes constelaciones que con la Osa Mayor describen el círculo del año. Los asirios les llamaron *Lumazi* o guías de los ejércitos de estrellas o rebaños de ovejas celestes. En la línea hebrea de descenso o evolución, los Elohim están identificados, a nuestro entender, por los cabalistas o gnósticos, que encubren la oculta sabiduría o gnosis, cuya clave es absolutamente necesaria para la debida comprensión de la mitología y de la teología... Hay dos constelaciones de siete estrellas cada una a que llamamos Osas; pero las siete estrellas de la Osa Menor se consideraron un tiempo como las siete cabezas del Dragón Polar, o sea la bestia de siete cabezas de que hablan los himnos akadianos y el Apocalipsis de San Juan. El dragón mítico tuvo su origen en el cocodrilo, y otro tanto acaeció con el dragón de Egipto.»

«Ahora bien; en el culto de Sut-Tifón, Sevekh, el dios principal era séptuple, tenía cabeza de cocodrilo igual que la serpiente y su constelación era el Dragón... En Egipto, la Osa Mayor era la constelación de Tifón o *Kepha*, la vieja generadora llamada Madre de las Revoluciones; y el Dra-

© Biblioteca Nacional de España

gón de siete cabezas era su hijo, el séptuple Cronos o Saturno, llamado Dragón de Vida. El dragón típico o serpiente de siete cabezas fué femenina en un principio, y después se continuó el tipo como masculino en su hijo, en la Serpiente séptuple, en Ea la séptuple, en Iao Chnubis y otros símbolos. En el *Libro de la Revelación* hallamos la Dama Escarlata, madre del misterio, la gran ramera que aparece con los órganos de la generación en la mano, montada en una bestia de color de escarlata, con siete cabezas, llamada Dragón rojo del polo. Era emblema de los sexos masculino y femenino que los egipcios situaban en el centro polar, el útero de la creación indicado por la constelación del Dragón en la celeste cuna septentrional del Tiempo que giraba alrededor del *polo celeste* o eje del movimiento estelar. En el *Libro de Enoch* ambas constelaciones están identificadas con Leviatán y Behemoh-Bekhmut, iguales al Dragón y al Hipopótamo u Osa Mayor, que constituyen la primera pareja creada en el jardín del Edén. Así es que *Kefa* o *Kepha*, la primera madre según los egipcios, cuyo nombre significa «misterio», fué el tipo originario de la Chavah hebrea, llamada después Eva. Por lo tanto, Adán es idéntico al séptuple Sevekh o dragón solar, en quien se combinan la luz y las tinieblas; y la séptuple naturaleza se simboliza en los siete rayos de Iao-Chnubis, dios del número siete, llamado también Sevekh, que como jefe de los Siete es una de las varias alegorías del primer padre. San Dionisio Areopagita, a quien se supone contemporáneo y colega de San Pablo, y que fué el primer obispo de Saint Denis, cerca de París, enseña que la «obra de la creación» se debe a los «Siete Espíritus de la Presencia», cooperadores de Dios y partícipes de la Divinidad *(Jerarquías*, pág. 196). San Agustín opina que las cosas fueron creadas más bien en las mentes de los ángeles que en la Naturaleza, es decir, que los ángeles percibieron y conocieron todas las cosas en su mente antes de que las pusieran en existencia actual. (*La Letra del capítulo II, Génesis*), (Extracto de De Mirville, II, 337-338.) Véase, pues, cómo los mismos Padres de la Iglesia y aun San Agustín, que no estaba iniciado, atribuyen a los Angeles o Potestades secundarias la creación del mundo visible, mientras que San Dionisio, no sólo les llama los «Siete Espíritus de la Presencia», sino que les supone influídos de la divina energía (el Fohat de la Doctrina Secreta). Pero las tinieblas en que las naciones occidentales se sumieron por aferrarse tan obstinadamente al sistema geocéntrico, no dejaron ver los fragmentos de la verdadera Religión que, tanto a los hombres como al diminuto globo que tomaban por centro del Universo, les hubiera despojado de la inmerecida honra de haber sido «creados» directamente por el único e infinito Dios.» Sin embargo, de estos Poderes

© Biblioteca Nacional de España

creadores han quedado reminiscencias, tales como la de los diversos dioses de la *Wahalla*, los del panteón greco-romano y otros muchos.»

Para terminar esta larga digresión acerca de los *Elohim*, diremos con Blavatsky, en su *Doctrina Secreta*, que estamos, como siempre, frente a un simbolismo astronómico-matemático, y que, dando valores a las letras hebreas, el círculo celeste de 360° está determinado por la palabra «Elohim», cuyo valor dentro de un círculo es 3'1415, o sea la relación entre la circunferencia y el diámetro. Esto es sólo el aspecto matemático o astronómico. Para conocer el *septenario* significado del «Círculo primordial», es preciso estudiar la Pirámide y la Biblia, según los cálculos y guarismos que sirvieron a la construcción de los templos indos. La famosa cuadratura del círculo es únicamente el *compendio* terrenal del problema. Los judíos se contentaron con seis días de acción y uno de descanso. Los progenitores del género humano resolvieron los mayores problemas del Universo con sus siete Rishis.

«¿Cuál es, entonces, la traducción correcta de la palabra Elohim? Elohim, no sólo es plural, sino *plural femenino;* y a pesar de ello, los traductores de la Biblia lo tomaron por *¡masculino singular!* Elohim es el plural del nombre femenino *El-h*, porque la letra final *-h* indica el género. Sin embargo, por excepción gramatical, el nombre *El-h* forma el plural con la terminación *-im* que corresponde al plural masculino, en vez de terminar en *-oth* como por regla general terminan los plurales femeninos. Hay algunos nombres masculinos que forman el plural en *-oth*, y algunos femeninos que lo forman en *-im*, mientras otros toman indistintamente ambas terminaciones. Sin embargo, la terminación del plural no altera el género del nombre, que permanece el mismo del singular. Así, pues, para descubrir el verdadero significado del simbolismo oculto en la palabra «Elohim», hemos de valernos de la clave de la doctrina esotérica judía, de la escasamente conocida y menos aún comprendida *Kabalah*. En ella veremos que esta palabra representa la unión de dos Potestades, una masculina y otra femenina, coiguales, coeternas y conjuntas en sempiterna unión para el mantenimiento del Universo. Son el gran Padre y la gran Madre de la Naturaleza, en los cuales se transfunde el Eterno Sér antes de la manifestación del Universo. Porque, según la *Kabalah*, antes de que la Divinidad se transfunda y desdoble en las dos Potestades masculina y femenina, no puede manifestarse el Universo. Esto mismo significa el *Génesis* al decir que la «tierra estaba vacía y sin forma». Así, pues, la dualidad de los Elohim supone el término del caos, del vacío y de las tinieblas, porque sólo después de la conformación dual de la Divinidad, es posible

© Biblioteca Nacional de España

que el «Espíritu de Elohim flote sobre las aguas». Sin embargo, todo esto es una mínima parte de la información que acerca de la palabra *Elohim* podrían entresacar de la *Kabalah* los iniciados.

»Aquí debemos advertir la confusión, por no decir cosa peor, termina diciendo Blavatsky, que predomina en las interpretaciones occidentales de la *Kabalah*. El desdoblamiento del Eterno Ser en el gran Padre y la gran Madre de la Naturaleza, revela un horrible concepto antropomórfico que atribuye sexo a las primarias diferenciaciones del Uno. Más erróneo es todavía identificar estas primarias diferenciaciones (el Purusha y Prakriti de la filosofía inda) con los Elohim o potestades creadoras, y atribuir a aquéllas para nosotros inconcebibles abstracciones, la formación y construcción de este visible mundo de penas, culpas y tristezas. Verdaderamente la «creación» de los Elohim a que nos estamos refiriendo, es una «creación» muy posterior, y lejos de ser los Elohim potestades supremas, ni siquiera excelsas de la Naturaleza, son sencillamente ángeles inferiores. Así lo enseñaban los gnósticos que sobrepujaron en sentido filosófico a todas las escuelas cristianas. Enseñaron que las imperfecciones del mundo dimanaban de la imperfección de sus arquitectos, los ángeles inferiores. El concepto de los Elohim es análogo al de los Prajapati de la India, pues según las interpretaciones de los Puranas, los Prajapatis formaron *únicamente* los mundos físico y astral, pero no podían dar inteligencia o razón, y, por lo tanto, «fracasaron al crear al hombre», según se dice en lenguaje simbólico. Pero sin repetirle al lector lo que fácilmente puede hallar en cualquier pasaje de esta obra, le advertimos que la «creación» elohística no es la Creación primaria, y que los Elohim no son «*Dios*» ni siquiera los elevados Espíritus planetarios, sino los Arquitectos de este visible planeta físico y del cuerpo o vehículo carnal del hombre.»

El análisis cabalístico que de la palabra Elohim se hace en los últimos párrafos del pasaje anterior, demuestra evidentemente que los Elohim no son uno ni dos ni tampoco tres, sino la hueste o ejército de potestades creadoras. Por considerar la Iglesia cristiana a Jehovah como el Supremo Dios, ha puesto en confusión las jerarquías celestes a despecho de los tratados de Santo Tomás de Aquino y su escuela sobre este asunto. La única explicación que da sobre la esencia e infinidad de los seres celestiales mencionados en la *Biblia*, es que son «la milicia de Dios y criaturas de Dios», pero nada dice de sus verdaderas funciones ni de su actual lugar en el orden de la Naturaleza. «Los hay más brillantes que las llamas, más rápidos que el viento, y viven en amor y armonía, iluminándose unos a otros y alimentándose místicamente, dice la Cábala. Como un *río de fuego* rodean el

© Biblioteca Nacional de España

trono del Cordero, y con las alas se velan la faz. Tan sólo se apartan de este trono de amor y gloria para llevar la divina influencia a las estrellas, a la tierra, a los reinos de todos los hijos de Dios, sus hermanos y discípulos, en una palabra, a todos *sus semejantes*... Respecto a su número,.. excede al de las estrellas.» La Teología clasifica en especies estos luminares racionales y dice que contienen en sí tal o cual posición de la Naturaleza, que ocupan inmenso espacio aunque de área determinada, y están circunscriptos a ciertos límites, no obstante su incorpórea naturaleza. Se mueven con mayor rapidez que la luz y el rayo, disponen de todos los elementos naturales, provocan a voluntad inexplicables espejismos, ya objetivos, ya subjetivos, y hablan a los hombres en lenguaje unas veces articulado y otras puramente espiritual. Su fenomenología es, por decirlo así, un superespiritismo, es decir, de perfecta Magia. Más adelante dice la misma Cábala, que a estosángeles se refiere la frase del Génesis: «*Igitur perfecti sunt cœli et terra et omnis ornatus eorum*» La Vulgata ha traducido arbitrariamente la palabra hebrea *tsaba* (hueste) por la de *ornamento*. Munck demuestra el error de substitución y deriva de *tsaba* el título de *Tsabaoth-Elohim*. Además, Cornelio Lápide, el maestro de los comentaristas bíblicos, según De Mirville, afirma que estos ángeles son las estrellas. Sin embargo, termina la Maestra, todo esto nos enseña muy poco respecto a las verdaderas funciones del ejército celeste, y nada nos dice de su lugar en la evolución ni de sus relaciones con el mundo en que vivimos. Para responder a la pregunta: ¿quiénes son los verdaderos creadores?, hemos de recurrir a la Doctrina Secreta, pues únicamente ella puede proporcionarnos la clave de las teogonías expuestas en las diversas religiones del mundo.»

En cuanto al Wotan, el Júpiter wagneriano, es una especie de Demiurgo o Ilda-baoth del Code Nazaremus, cuando siente envidia hacia los propios seres que le son inferiores, cual él la siente del naciente poder de Alberico. Por misteriosa conexión, nacida de la Atlántida, el Wotan wagneriano de los Eddas aparece también en América. Wotan es el Manú de los mayas, como en otro lugar vimos, quien llegó de Oriente, por mar, al Yucatán y al Uxmacinta; el verdadero Buddha ario del período prevédico; el Odín maya, padre del Zamá de los quichés; el Inca, Caín o Coen yucateco; el Sacerdote de obscuro rostro o *Ixthil-ton, el tercer poblador del territorio* o *Tepanaguaste* (el señor del palo hueco o barco), el civilizador libio, fundador de los primeros pueblos del río Catasasá y de *Na-chan*, la ciudad de las culebras o iniciados. Hizo varios viajes (reencarnaciones) y su pueblo se extendió al Sur, hasta Copán, o más bien hasta Bolivia. El tesoro de Wotan eran tinajas de barro con *chalchihuites*,

© Biblioteca Nacional de España

en el templo de Hue-hue-ta (la ciudad sacerdotal primitiva o *de los abuelos*). Le acompañaron siete familias o razas, de donde salieron los antecesores de los nahuales ario-semitas. Wotan, leído al revés, al tenor del cambio de lectura del ario al semita, es Na bot, Nabo o Nebo, el dios de la sabiduría de los *ophitas*, tanto de los ofitas de Oriente como de aquellos otros ofitas del poema de Festo Avieno, que ha estudiado, hermosamente, nuestro compatriota García de la Riega en su *Galicia*.

Fricka, la esposa de Wotan en el drama de Wagner, es idéntica a la diosa Juno, griega, en todas sus complejas pasiones femeniles, como Freya, su hermana, es a su vez la *Heve* o Eva, la diosa helena también de la Juventud y novia olímpica de Heracles. Apurando los paralelos en un estudio más detenido de mitología comparada, veríamos que el panteón mediterráneo y el escandinavo tienen lazos muy estrechos de parentesco, si bien éste es más completo, más filosófico o metafísico y, en tal concepto, más vecino a la Revelación atlántida primitiva.

El personaje de psicología más perfecta, y más difícil de interpretar correctamente, de cuantos intervienen en la fábula wagneriana, es el astuto Loge, Logo o Loci. *Loci* o Loki, es un sér más bien burlón que maligno e infernal, pues ya sabemos por Max Müller que las naciones arias no tienen diablo, sér equivalente al Plutón griego y al Dulovio ibérico en un cierto sentido, personificación mítica, en otro, de uno de los *Ases* escandinavos o sea de los Regentes (Maha-rajas) del mundo que precediera a nuestro mundo actual; uno de los Pilares o Cosmocratores de aquellos que crearon la tierra, los mares, las nubes y el firmamento con los restos de un mundo anterior, del gigante asesinado Imir, pero que no pudieron crear al verdadero hombre racional, sino tan sólo su forma física, moldeada sobre el árbol Ash o Ask, radical, por cierto, de tantos nombres *ask-os* o vascos, ulteriores de entrambos continentes.

Pero ante todo y sobre todo Loge es el misteriosísimo Narada indostánico: el testimonio más elocuente que puede hallarse de la identidad esencial entre los *Eddas* y los *Vedas*.

«El Occidente místico—dice Blavatsky—y la Francmasonería, hablan muy alto de Enoch y de Hermes; el Oriente místico habla de Nârada, el antiguo Rishi védico, y de Asuramaya el atlante. De todos los caracteres incomprensibles del *Mahâbhârata* y los *Puranas*, Narada, el hijo de Brahma en el *Mast ya Purana*, el hijo de Kashyapa y de la hija de Daksha en el *Vishnú Purana*, es el más misterioso. Es considerado como el gran Deva-Rishi, y, sin embargo, está maldecido por Daksha y hasta por Brahma. El anuncia a Kansha que Bhagavan (el Señor Vishnú) encarnaría en el octa-

© Biblioteca Nacional de España

vo hijo de Devaki, atrayendo así el furor del Herodes indio sobre la madre de Krishna, y entonces, desde su trono de nubes y fuego grita a Krishna que mate al monstruo Keshin. Narada está aquí, allá y en todas partes, y ninguno de los *Puranas* expone las verdaderas características de este gran enemigo de la procreación física. En el esotericismo indio Narada, o Pesh-Hun (el Mensajero o Angelos) es el único confidente y ejecutor de los decretos del Karma, una especie de Logos activo que constantemente encarna, que guía los asuntos humanos desde el principio al fin del Kalpa. Pesh-Hun Narada es el poder misterioso del fuego oculto que da impulso a los ciclos o kalpas y modera sus ímpetus. Es el ajustador visible del Karma, el inspirador, consejero y jefe de los héroes más grandes de este Manvantara. En las obras esotéricas se le dan algunos nombres poco satisfactorios, tales como Kalikaraka, Enredador, Kapi-vaktra (cara de mono), y hasta Pishuna, el Espía, aun cuando en otra en otra parte es llamado Deva-Brahma. Al mismo Sir Wiliam Jones le hizo mucha impresión este carácter misterioso, por lo que coligió en sus estudios sánscritos. Lo compara con Hermes y Mercurio, y lo llama «el mensajero elocuente y astuto de los dioses». Todo esto, añadido a que los indios lo creen un gran Rishi «que permanece siempre en la tierra dando buen consejo», indujo al Dr. Kenealy a ver en él a uno de sus doce Mesías. Quizá no estuviera él tan lejos de la verdad, como algunos se imaginen. Lo que Narada es, *realmente*, no puede explicarse en público, ni tampoco ganarían gran cosa las generaciones modernas de los profanos con que se les dijera. Pero puede hacerse la observación de que si en el panteón indio hay una deidad que se parezca a Jehovah, tentando por medio de la «sugestión» y «endureciendo los corazones de aquellos que quiere convertir en sus instrumentos y víctimas», este es Narada; pero no con el deseo de tener un pretexto para «echar plagas», como aquél, sino para servir el progreso y guiar la evolución universales; Narada es uno de los pocos caracteres prominentes que visita las regiones infernales o Patala... Es el gran maestro de la astronomía, ciencia que aprendió en sus relaciones con Shesha o Ananta, la Serpiente de la eternidad, y que consignó en su *Espejo de lo Futuro*, donde se hallan registrados todos los kalpas. En las antiguas estancias se le atribuye el haber enseñado la ciencia a los primeros que contemplaron el firmamento. El, en fin, está hecho cargo de nuestros progresos o desdichas nacionales; él quien causa la guerra con sus consejos, cual la que por ellos se desarrolla en el drama wagneriano, y quien las pone término» (1).

(1) *La Doctrina Secreta*, t. II, pág. 43.

© Biblioteca Nacional de España

Los demás personajes de la acción de *El Oro del Rhin* tienen todos sus equivalentes en los antiguos panteones; pero sería enojoso el descender a la apreciación de sus detalles. Sólo sí conviene dejar consignado para el estudio ulterior del colosal simbolismo de los naipes, que el *oro del pensamiento* se ha degradado en manos de Alberico en *oro* material, primero de los palos de los *tarotes* o barajas. En las escenas que acabamos de reseñar ya se ha operado un cambio de juego, y el *oro* ha sido vencido por el *basto*, el *as de bastos* de la lanza de Wotan, rama arrancada al Fresno del Mundo; el *dos de bastos* de las dos mazas de los gigantes Fasolt y Fafner, y los restantes bastos de los otros gigantes que con ellos habían alzado el gran burgo de los dioses. Luego veremos, a lo largo de la Tetralogía, cómo el juego continúa, y el *basto* es, a su vez, vencido por la *espada*, la *espada* por la *copa*, y la *copa* por el *oro*, en fin, para cerrar el ciclo o gran jugada de la vida del universo.

*
* *

Todavía resuenan en la orquesta los últimos acordes de aquel motivo musical del *Aniquilamiento* que subsigue a la maldición del despechado Alberico, cuando tornan a presentarse ante la divina Asamblea los dos zafios gigantes de Fasolt y Fafner, para reclamar el oro prometido, a cambio de dejar libre a Freya... El rescate es brutal, desgarrador. Para que se les pueda borrar, en efecto, el recuerdo de la hermosura de Freya a la que renuncian codiciosos lo mismo que Alberico al Amor, exigen nada menos que el divino cuerpo de la diosa de la Hermosura sea cubierto y materialmente enterrado bajo el metal maldito, para así apartar de su vista de sátiros, las esculturales líneas de su cuerpo maravilloso... La operación comienza tirando al suelo a Freya y tomándola, impíos, entrambos gigantes la medida de su cuerpo con las mazas. ...El montón de oro va subiendo más y más. Estos vigilan su ordenada colocación para que quepa más y ocupe menos volumen... Wotan está loco, presa de impotente rabia ante barbarie tanta... Ya está empleado todo el tesoro y desaparecidas bajo de él el mágico contorno del cuerpo adorado, primer modelo, suma y compendio de toda humana belleza: ya Wotan, asqueado, va a dar por consumado el trato, pero todavía la codicia insaciable de aquellos dos monstruos pide salvaje que sean tapados los cabellos de rayos de sol que orlan el rostro de la diosa, sin lo cual renunciar a su amor es imposible aun a los monstruos mismos. Wotan, exasperado al ver que no queda ya más oro para ello, se ve constreñido a entregar el *Yelmo*..., y ¡todavía los gigantes

© Biblioteca Nacional de España

piden más oro para tapar la última rendija del montón por donde luce rutilante uno de los dos ojos de la diosa!... Queda tan sólo por dar, pues, el anillo del supremo poderío, a lo que Wotan se niega ya en el colmo de su paroxismo, aun a cambio de perder irremisiblemente a Freya... Llévansela ya a ésta casi los gigantes, cuando se obscurece súbito la escena con tinieblas de muerte y, entre los peñascos laterales, a las notas supremas de la primitiva melodía de la Madre-Tierra, surge *Erda*, la *Ur-Wala* o la *Wala* primieva, que es la Madre-Tierra misma, quien, extendiendo la mano hacia Wotan, le dice con aire profético al que dioses, hombres y elementales de todo género no tienen más remedio que obedecer: —¡Cede, sustráete, Wotan, a la maldición del Anillo: yo soy la que fué, la que es y la que será: el Alma sin límites del Universo imperecedero, que intima a tu Voluntad para que cumplas tu destino... Mis tres hijas divinas, concebidas desde la eternidad: las tres Nornas o Parcas revelan, entre sueños y tinieblas, mis visiones siempre, pero ahora un inmenso peligro para los Inmortales me obliga a buscarte por mí misma... ¡Escucha! ¡Escucha! ¡Escucha! ¡Cuanto existe acabará! ¡Día vergonzoso y sombrío el de los Dioses en su Ocaso! ¡Oye mi voz: arroja el Anillo!—y dicho esto, la *Ur-Vala* desaparece en las Tinieblas insondables del Wo-Sér extendidas sobre la faz del Abismo...

Ante semejante intimación, el padre de los dioses, aterrado, arroja de sí el Anillo que presurosos recogen los gigantes. Libre ya de este modo la diosa de la Juventud, se arroja presurosa en sus brazos, mientras que Fafner, chispeándole toda codicia por los ojos, desdobla su enorme saco y se lanza ansiosamente a llenarle con el tesoro... Su hermano Fasolt se interpone temeroso de que se quede también con su parte. Fafner lo quiere todo para sí, como para sí solo trató de guardar antes Fasolt la hermosura de la diosa; discuten ambos con rabia y, en un momento, llegan a las manos, al par que la orquesta resuena de nuevo, pavorosa, el tema de la *Maldición de Alberico!*.. Fasolt se ha apoderado del Anillo, pero Fafner le golpea con su clava y, dejándole moribundo, le arranca del dedo el Anillo, se le pone en el suyo; recoge el tesoro todo, hasta las semínimas, y, a la vista de los pasmados dioses, va a esconderse en su antro profundo... El anatema implacable de Alberico empieza así a cumplirse, y los dioses, repuestos de su estupor, entre los acordes más solemnes de la orquesta, pasan a ocupar triunfantes el burgo de la *Walhalla*, mientras que Donner con su martillo amontona las nubes haciendo estallar la tempestad, sobre cuyos fragores de allá abajo que espantan a los mortales infelices, tiende refulgente Arco-Iris, a guisa de puente por el que pasan al Palacio sus futuros moradores excelsos, coreados por el *Encanto de la Tempestad* y el motivo de *El Arco-Iris*,

© Biblioteca Nacional de España

aquel, símbolo de la perdurable alianza entre hombres y dioses, inspirado en la majestad del primitivo y ciclópeo tema de *La Naturaleza*, y también enlazado con aquellos otros motivos que han de ser alma luego de los Héroes y de las Walkyrias... Los lamentos de las Hijas del Rhin se entremezclan a trechos desde allá abajo, con la marcha triunfal de los dioses, posesionándose de la Walhalla construída por los gigantes, a cambio de dejar suelta, como se ha visto, la Maldición por el mundo... (1).

*
* *

¡Qué filosofía la del rescate de Freya, y cuán bien retratada está en él la Humanidad que ha sepultado su felicidad, su juventud moral y su excelsitud de dioses, enterrándola bajo el oro vil de pasiones y apetitos, olvidado de su divino origen!

Pero por mucho que los Poderes del Mal traten de sepultar a la excelsa diosa de la verdadera *edad de oro en que oro no había*, siempre queda

---

(1) Es bien curioso que el arco iris aparezca también en la Biblia como numen de paz entre los dioses y los hombres después de la catástrofe atlante o *Diluvio Universal*, del que sólo se salvó Noé con su familia. (Génesis, cap. IX, v. 3-17.) El hecho de no aparecer ya *como puente*, que es la primitiva traducción del simbolismo, revela que éste es más puro en los Eddas que en la Biblia, aunque no deje de transparentarse en esta última.

La Iglesia Católica, en cambio, ha conservado pura, en cierto modo, la tradición atlante y romana, y ha llamado *Pontífices* o «constructores de Puentes entre este y el otro mundo» a sus Supremos Jerarcas. También en Irlanda se conserva viva la tradición de aquel famoso y efectivo *puente* o istmo de tierra, por donde pudieron escapar de la gran catástrofe y refugiarse en Europa, los pocos adeptos de la *Buena Ley*, es decir, los Noés y sus familias, troncos luego de los pueblos ario-atlantes europeos.

En cuanto al maldito anillo del nibelungo Alberico, pasó, pues, con él lo que pasa a la postre con todo lo mal adquirido. Deliciosa en extremo es, respecto de este tenor, la fabulita de Ramiro Blanco, titulada *El primero y el último*, que dice así:

«Una rata campesina asomó la cabeza por la entrada de su cueva y vió lejos de allí una hermosa manzana.

—¡Es para mí!—chilló, apoderándose de la fruta.

Pero un mono, descendiendo rápidamente de un árbol, aproximóse de un par de saltos a la rata, le arrebató la manzana y ganó de nuevo la copa del árbol, gritando con tono triunfante:

—¡Es para mí!

Un águila que presenciaba la escena cerniéndose majestuosamente en el

© Biblioteca Nacional de España

un resquicio, por donde la belleza de sus ojos o de su cabellera se descubra. Para tratar de obscurecerlo, dichos poderes, tienen ya que apelar a la mala magia del Anillo maldito, sin lo cual no pueden renunciar al verdadero Amor ni aun los monstruos mismos... Arrojado, en efecto, por Wotan el Anillo terrible, tan luego como cae en manos de los gigantes produce el primer fratricidio, que introduce el odio, la discordia y la muerte entre los hermanos gigantes, como antes entre los hermanos pigmeos, y como luego y siempre entre los hermanos hombres..., los eternos caínes de la raza.

El paso triunfal de los dioses sobre el puente mágico del Arco-Iris tiene un precedente histórico de su simbolismo en aquel paso en seco sobre las aguas del Mar Rojo del pueblo elegido, paso que no es, en realidad, como veremos al tratar de la Atlántida, sino una gran lengua de tierra que en los comienzos de la catástrofe quedaba aún entre aquélla y las costas occidentales de España y de Irlanda, puente o arco por donde se refugiara en nuestro continente actual el *pueblo elegido* de la buena Ley, del que tantas tradiciones existen en estos dos países, como habremos de ver en otro libro.

*
* *

Antes de terminar lo relativo al *Oro del Rhin*, conviene que nos detengamos un momento en lo relativo al simbolismo mágico del *Anillo* de Alberico, que acarrea la maldición a cielos y tierra.

No está tan lejos ya la poderosa magia de este Anillo o *Círculo* de nuestras famosas *verdades comprobadas de la ciencia*. En efecto, ningún psico-

---

espacio, no dejó tiempo al mono para gozar de su victoria; arrojóse sobre él como una fiera, clavó sus garras sobre la manzana y remontó su vuelo exclamando:

—¡Es para mí!

Entonces un hombre que se dedicaba a cazar por aquellos parajes, se echó la escopeta a la cara y con certera puntería atravesó de un balazo el ave, que cayó a sus pies revoloteando.

—Soy el primero entre todos los seres y por algo me denominan «rey de la creación»—dijo el hombre apoderándose de la manzana:

—¡Es para mí!

Le echó el diente; pero el fruto estaba casi hueco, y del centro salió un gusano que dijo al hombre:

—¡Es para mí!...»

Hay, en efecto, tesoros materiales que llevan sobre sí el karma de las más funestas maldiciones, y de ello la Historia es testigo.

© Biblioteca Nacional de España

fisiólogo moderno ignora que el renombrado físico y astrónomo alemán Zollner, el gran amigo y correligionario de William Crookes levantó en 1878 una punta del Velo acerca de este interesantísimo asunto.

Recordemos algunos hechos.

«Es sabido que este hombre eminente sometió a riguroso examen los llamados fenómenos medianímicos del espiritismo, operando con el célebre *medium* profesional Slade. Con él observó los movimientos de la aguja imantada por el influjo exclusivo de la voluntad del *medium*, la proyección de objetos sin que nadie aparentemente los tocase; la producción extemporánea de ruidos insólitos; el levantamiento y rotura de objetos pesados sin causa visible; la *escritura directa* o sin mano que la trazase; la reacción ácida que adquirían ciertas substancias neutras por la simple acción del efluvio medianímico; la impresión de manos y pies de gentes invisibles en harina y negro de humo, etc., etc. Pero la que *avasalló* por completo al sabio fué la formación antinatural de nudos en una cuerda a la que previamente se habían soldado o atado y sellado sus extremos y el aparecer asimismo ensartadas en el pie de un velador varias anillas que por la vía ordinaria no habrían podido pasar a dicho sitio sin antes ser quitados la tapa superior o el pie del trípode. Como dice muy bien nuestro amigo Aymerich en su interesantísima obra, *El Hipnotismo Prodigioso. Los fenómenos del Espiritismo* (1), el fenómeno del anudamiento de la cuerda podrá ser, sin duda, mucho menos sensacional que el de una aparición; pero es infinitamente más revolucionario en la ciencia, porque sus posibles explicaciones pugnan tanto y tan en absoluto con los conocimientos adquiridos que no hay modo de establecer ninguna clase de conciliación entre semejantes hechos y las leyes naturales conocidas. Para explicarlos, tuvo que acudir Zollner a la teoría de las cuatro dimensiones del espacio, concepción geométrica que tiene por fundamento los estudios del matemático Gauss, el fundador de una nueva geometría en que se admiten estas sorprendentes ideas de la dimensión y de los volúmenes y que igualmente defendieron Riemann, Helmoltz, Bolay, Lobatschevsky y algunos otros. Spotiswoode, generalizando la cuestión en términos rigorosos de Geometría Analítica, sostuvo la posibilidad del espacio de *ene* dimensiones y Hugo, a su vez, habló del espacio de dimensiones fraccionadas.»

«Nuestro espacio ordinario o *euclideo* de tres dimensiones, dice Stallo en *La matière et la Phisique moderne*, no es sino una forma posible del espacio, cuya preeminencia sobre las otras no puede ser sostenida, sino

(1) Librería de la Viuda de Pueyo, Madrid, página 161 y siguientes.

© Biblioteca Nacional de España

por razones empíricas, y es debida, sencillamente, según los dogmas lógicos y psicológicos de la escuela sensualista, a una asociación accidental de nociones que podrían ser disociadas, y si hemos de creer a los decididos defensores de estas nuevas doctrinas, la disociación se ha efectuado ya, puesto que se han descubierto nuevas dimensiones del espacio impuestas como una consecuencia necesaria de ciertos hechos experimentales imposibles de explicar de otra suerte, del mismo modo que la tercera dimensión del espacio no la distinguimos directamente, sino que la inferimos de hechos habituales de la experiencia visual y táctil, para la explicación de los cuales esa tercera dimensión es una hipótesis indispensable. El espacio verdadero y real tiene, pues, o por lo menos puede tener, no sólo tres dimensiones, sino cuatro y aún mayor número. El espacio en el cual nos movemos es, o puede ser, no sólo homaloide o plano, sino también no-homaloide, es decir, elipsoidad, paraboloide, hiperboloide o esférico, y de aquí resulta que toda línea considerada, hasta ahora, como recta, podría, al ser prolongada hasta el infinito, constituir una curva cerrada, en razón a la curvatura inherente al espacio. Así el universo, aunque ilimitado, podría ser, y es probablemente, finito, no infinito. En efecto, si se admite el carácter esférico o pseudo-esférico del espacio, puede trazarse por el mismo punto un haz de líneas *lo más corto posible todas* (cual los círculos máximos que pasen por dos puntos opuestos de la esfera), todas igualmente paralelas, a otro haz de líneas dado y *lo más corto posible* también, de modo que no se cortarán, sea cual fuere la distancia a que se las prolongue. Además, la medida de la curvatura del espacio, lo mismo que el número de sus dimensiones, puede ser, y es probablemente, diferente en las distintas regiones del mismo, de manera que nuestra experiencia respecto de las regiones que habitamos, no nos permite inferir nada legítimamente en cuanto a la curvatura y a las dimensiones de otras regiones del espacio alejado conmensurable o inconmensurablemente pequeño. Además, en una región cualquiera, la curvatura del espacio y el grado o el número de sus dimensiones, puede estar, y está con toda probabilidad, en vías de sufrir una evolución gradual. Estas proposiciones por otra parte están apoyadas por numerosos fenómenos de magnetismo, óptica y otros, y son, además, las únicas que pueden dar el hilo conductor para comprender ciertos misterios del espiritismo moderno, permitiendo colocar en la cadena de la causalidad natural, ciertos hechos que de otro modo nos veríamos obligados a incluir en los dominios de lo sobrenatural» (1).

(1) Citado por M. Otero Acevedo en su libro *Los Espíritus*, pág. 106.

© Biblioteca Nacional de España

Llegamos con esto a *la teoría de los nudos*, teoría que, en recuerdo de aquel famoso nudo del templo de Gordio, zafiamente cortado por Alejandro como buen guerrero, es clave de lo astral y de no pocos fenómenos de magia, y con ello, por ende, del Anillo de Alberico.

Una cuerda o alambre recto no presenta nudo alguno. Un sér de *la primera dimensión*, es decir, un sér que habitase en la línea como en su único mundo y hubiese salido ya de la *dimensión cero* o punto, la *no dimensión* «del absoluto egoísmo», *no podría hacer en ella nudos*, pero sí *puntos*, que para el sér de la dimensión *cero* serían otros tantos infinitos *nudos* o mundos de los que salir no podría. Otro sér nuevo que apareciese en seguida en la escena, poseedor de la *segunda dimensión*, o sea un habitante de un plano de la línea, podría hacer ya *un nudo plano*, tomando sencillamente uno de los extremos de la cuerda o alambre, y haciéndole seguir la misma dirección después de haber trazado con el extremo un círculo, *círculo mágico*, sin duda para el sér de la primera dimensión, *quien seguiría creyendo que no se había hecho nudo alguno*, porque al salirse de su línea, se saldría de su mundo dicho nudo, y le sería, por tanto, invisible e imposible de ser deshecho.

Pero lo más admirable del caso es que el sér de la primera dimensión no vería el nudo, y el sér de la segunda dimensión le vería pero no podría deshacerle sin trazar en el espacio un *círculo mágico* inverso del descripto para hacerle, semejante obra de deshacer el nudo aquél sería para el sér de la tercera dimensión, o sea para nosotros, sencillísimo, sin necesidad de nada de esto, sino simplemente con una mera torsión de 180 grados en torno de un eje del nudo perpendicular a la cuerda anudada.

Vengamos ahora a nuestro nudo de tres dimensiones. Siendo la analogía serial una ley de la Matemática, cabe perfectamente inferir que la ley establecida continuará en los restantes nudos de las *ene* dimensiones del espacio, y que, por tanto, el nudo nuestro de *solo tres* dimensiones que tan fuertemente ata en nuestras cuerdas, como en nuestros contratos, en nuestros matrimonios y en nuestras cárceles, y en tantas otras cosas, en fin, de nuestra atada y aprisionada vida, es invisible o, mejor dicho, indistinguible para el sér de la segunda dimensión, e indesatable para nosotros, como el de Gordio, en la tercera dimensión, a *menos que*, inversamente a la operación que realizásemos al echarle, describamos con uno de los cabos de la cuerda un primer círculo *mágico* en el plano perpendicular a la cuerda que pase por nuestro rayo visual y por la línea de la cuerda misma, y otro segundo círculo mágico cual el que empleáramos antes en deshacer el nudo de la segunda dimensión, o sea el nudo en el plano ya, de

© Biblioteca Nacional de España

la superficie en que la cuerda descansa... Pero esto, ¡oh, magia suprema de la ciencia y de los astros!, es precisamente lo que ocurre, por ejemplo, con los planetas, cuando caminan con su doble movimiento de rotación sobre su eje, y de translación en torno del sol, por manera que, suponiendo al sol fijo, cada objeto terrestre, al cabo de un año y un día, traza en el espacio un verdadero nudo, el nudo, ¡ay!, de un año más en nuestra efímera vida. Así, si representamos por una cuerda en círculo la órbita de la tierra en torno del sol, o sea su *huella astral* en el espacio, y representamos también con el cabo de la cuerda el otro círculo que describimos en el espacio cada día con el giro de nuestro globo, lo que hacemos es un verdadero nudo, nudo gordiano, que kármicamente ya no podemos desatar jamás mientras que el mundo sea mundo.

Volviendo al nudo de nuestro ejemplo, ya no nos resta decir sino que un sér de la cuarta dimensión, como parecen ser por todos los indicios los elementales que presiden en lo astral a toda la fenomenología espiritista, desataría, y de hecho desata en casos como el de Slade estudiado por Zollner, nuestros nudos de la tercera dimensión, como nosotros, sin tocar a los extremos de la cuerda, podemos desatar los nudos planos, o de la dimensión segunda; pero, se nos dirá, ¿qué tiene que ver, en suma, todo esto con el anillo de Alberico?... Nuestros lectores lo habrán adivinado ya. Todo anillo, en efecto, sea el de Alberico el nibelungo, sea el de Giges, el de Carlomagno y Záfira, el del príncipe Selim de Balsora, en *Las mil y una noches*, sea el de los Duc de Venecia, el pontificio de *El Pescador*, o en fin, el que servir suele en todas las nupcias, no es sino el símbolo sublime de la cuarta dimensión; la *dimensión de la Magia*, no tanto porque, en efecto, los satélites en torno de los planetas y éstos en torno del sol van descubriendo verdaderos anillos espirales al marchar cual marchan las serpientes sobre la tierra (y de aquí su designación ocultista de *Nagas* o serpientes), cuanto porque el anillo en geometría viene a ser engendrado en el espacio por una esfera, un elipsoide, etc., que se mueven en círculo, como la esfera, a su vez está engendrada por un círculo que gira en torno de uno de sus diámetros, y este último círculo, en fin, está engendrado por un diámetro que gira completamente en torno de su punto medio. ¡Siempre, siempre el giro, es decir, el *círculo mágico*, que opera los nudos o inversamente los desata en todas las sucesivas dimensiones, encadenando o libertando a los seres y a las cosas sobre las que imperan y creando la misteriosa serie de *punto, círculo, esfera, anillo* y *superanillo*, de las mal llamadas dimensiones del espacio, dimensiones que no son, en verdad, tales dimensiones, sino modalidades de nuestra manera de ser y de

© Biblioteca Nacional de España

ver, que irán ampliando sus horizontes con el curso evolutivo que nos dé, tras de los cinco sentidos que tenemos, un sexto sentido de la doble vista y un séptimo sentido de la omnipenetrante intuición, esa misma que caracteriza a los genios! ¿Qué de extraño tiene ahora, tras la investigación que antecede y que podría aún profundizarse mucho más, el que Alberico, tan luego como alcanzó a hacer con el robado *Oro* del Pensamiento o de la Mente un anillo, es decir, un algo perteneciente al para nosotros velado y vedado mundo astral de la cuarta dimensión, penetrase en los dominios de la *Magia*, la *Maha-Giotta* o gran ciencia de lo invisible, ciencia para la que no hay ya imposibles físicos, como no hay imposibles ya tampoco para el hombre en el plano o segunda dimensión, y que enseñoreado de ella el nibelungo, pudiese alzarse como soberano de la tierra y los cielos?

. . . . . .

. . . . . .

Admiremos, pues, una vez más la sublimidad del mito wagneriano y la prodigiosa intuición del mago que supo comentar con asombrosas armonías musicales este símbolo de la *ciencia aún no sabida*, que se oculta bajo el velo poético de *El anillo del Nibelungo*.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO XII

LA WALKYRIA

El Fresno del mundo, la Espada del Conocimiento y la Selva de la Vida.—El Hombre, eterno guerrero.—Los humanos *lobos* y *perros*.—*Wehvalt* (el de la compasión), *Frohwalt* (el rebelde) y *Friedmundo* (el que lo ama todo).—El hidromiel o *Soma*.—Los Neidingen o hijos de la envidia.—La Antorcha de Siglinda y el lied de la Primavera.—Voluntad libre y Moral consuetudinaria o de rutinas.—La celeste ignominia de procrear una pareja humana.—Sin morir, no se puede ver cara a cara a los dioses.—La renuncia del Cielo sin Amor.—La Virgen y la Madre.—El eterno tema de la Justificación.—Mater Dolorosa.—El encanto del sueño y la renuncia del Amor.—El fuego sagrado.—El dolor que purifica.—Wotan busca un héroe que sin su protección divina salve a los dioses haciendo lo que éstos no pueden realizar.—«El hijo amado de un padre enemigo», de Esquilo.—Miedo, odio y amor.—*La espada quebrada*, en *Don Lanzarote del Lago*.—Sigmunda-Sita-Helena.—El hogar del ario.—Los *Árboles* y el Símbolo.—Las Urvalas.—Walkyrias-uríes.—Wotan-Abraham.—El terrible secreto de la Vida.—La Ciudad Celeste.—La eterna lucha.—La renuncia del Cielo.—El *daimon* griego y la Walkyria.—La caída y la liberación según las enseñanzas platónicas.—El mito de Sigmundo.—Siglinda.—Inagotable riqueza de la obra wagneriana.—El fuego encantado.—Otros varios puntos.

Aparece el interior de una cabaña construída en el tronco de un vigoroso fresno, el *Fresno de la Vida*, el *Arbol del Mundo*, cuyas raíces prominentes sobresalen del suelo, al par que la cima atraviesa las vigas de la techumbre hasta perderse su copa en el infinito. Clavada en el tronco, hasta la empuñadura, se destaca una espada, la *Espada del Conocimiento intuitivo*. A la derecha, dentro de la cabaña, arde el hogar, y a la izquierda se ve la escalerilla de una habitación interior. Sigmundo o Segismundo, el hijo de Wotan y de Erda, de aquella *Ur-Vala* primitiva o Madre-Tierra a quien el dios forzó para acabarla de arrancar el secreto del Destino cuando la profecía anterior respecto al Anillo de Alberico, abre violentamente la puerta, penetra en la cabaña y, rendido por aquel supremo esfuerzo,

© Biblioteca Nacional de España

cae junto al hogar. Anochece. Bajo las mágicas notas del motivo de *El encanto de la tempestad* con el que terminase el *Oro del Rhin*, cuando los dioses todos pasaron por el puente del Arco-Iris a posesionarse de la Walhalla, se apagan en lontananza los últimos truenos de una tempestad que se disipa. El desorden de la vestidura del guerrero revela que viene combatido y huído a través del bosque. Decídese, al fin, a atrancar la puerta, y se deja caer extenuado sobre un montón de pieles junto al hogar, mientras que Siglinda, antorcha en mano, llega, creyendo encontrar a su marido Hunding de regreso de sus cacerías. Sorprendida, traba conversación con el desconocido, después de haberle dado un cordial de hidromiel que le vuelve de su desmayo, al par que el tema del amor se inicia con los suavísimos acentos de los violoncellos.

—«Mis miembros están aún sólidamente unidos»—dice el guerrero recordando aquel símbolo de los despedazados miembros de Baco, Osiris y tantos otros de la leyenda universal y una—. No sé quién soy; quisiera saberlo; la tempestad y la desgracia me arrojaron en bosques tenebrosos, en la selva misteriosa y cruel de la vida, cuyo camino ignoro. Donde yo vaya —añade el guerrero—, allí van siempre la desgracia y el sufrimiento. Wehwalt, *el que se agita en el dolor*, es el triste nombre que adopté. Podría, sin embargo, llamarme Friedmundo o *boca de paz*, antítesis del nombre Sigmundo que llevo; pero, a pesar de mis dolores eternos, yo soy Frohwalt, *el que se agita en la pura voluptuosidad de los dioses*. Soy, en fin, *el hijo del Lobo, el Welsungo*, el prototipo de la fuerza y de la independencia rebelde, aquel que desde el origen de los tiempos fué consagrado al gran welsungo Odin o Wotan, el Soberano de la Walhalla, cuando quiso vivir independiente y libre. Los Neidingen, *los hijos del perro que siempre adula*, los *hijos de la Envidia*, en fin, viendo que el Lobo era mi padre, incendiaron nuestra guarida, cortaron a ras del suelo el tronco poderoso de la encina de su hogar, mataron a mi madre, robaron a mi familia y me separaron de mi padre mientras cazaba con él. Proscriptos y perseguidos doquiera, hemos vivido huídos y separados en el bosque inextricable durante largos años, bajo las eternas notas del triste motivo de los welsungos, incapaces de inspirar ya a nadie el divino sentimiento de la Compasión y del Amor...»

Antes de acabar Sigmundo estas frases sublimes, con las que el lobezno narra su historia, ha llegado Hunding, el cazador brutal, hijo del perro vil y marido por fuerza de la raptada Siglinda, de aquella la hermana de Sigmundo, que éste lloraba perdida y que, como él, había caído en manos de los crueles enemigos de su raza.

© Biblioteca Nacional de España

—La Norna que al nacer te dió tal suerte, poco te amaba. El hombre que hoy te da asilo no puede saludarte alegre—dice gruñendo Hunding a Sigmundo, mientras que él prosigue la historia de su hermana—. Conozco tu raza feroz—añade—; para ella nada hay sagrado. Odiosa para todos, yo también la odio. ¡Sea, Lobatón!; mi techo te cobija por esta noche, porque son sagradas las leyes de la hospitalidad; pero mañana, al apuntar el día, te atacaré, vengando con tu sangre la sangre vertida de los míos...

Siglinda prepara a su marido la poción nocturna, en la que vierte un narcótico, y al retirarse por orden de su tirano, fija una mirada llena de pasión en su huésped, mirada que subraya la orquesta con el tema amoroso de *La melodía de la mirada*, y con la que pretende dar a entender a Sigmundo que se fije en la empuñadura de la Espada del conocimiento intuitivo que yace, tiempo ha, clavada en el tronco del Árbol de la Vida, desde que allí la clavó hercúleo el propio dios Wotan, cuando, disfrazado de Viajero, se presentó allí el día mismo de los forzados desposorios de Siglinda. Hunding se despide brutal de su inerme huésped con aquellas notas duras y sombrías de su trompa que reproduce la orquesta. Sigmundo queda solo, triste y a obscuras en aquellas crecientes tinieblas de la cabaña enemiga, tinieblas que parece agigantar más aún el fuego moribundo del hogar.

—¡Estoy sin armas, en casa enemiga!—murmura el héroe—. Mi padre, el gran Welso (sobrenombre del Lobo o de Wotan), me prometió que cuando me agobiase la suprema angustia encontraría una espada... El amor más invencible me domina. ¡Welso, Welso!, ¿dónde está tu espada?

Cuando Sigmundo acaba de pronunciar estas palabras, y cual si a ellas respondiesen, el postrer chisporroteo del hogar hace brillar la gloriosa arma sepultada en el tronco hasta la empuñadura. Mientras, Siglinda aparece cautelosa y le da a entender por señas que se ponga en salvo o que pruebe a arrancar la espada aquella para salvarla con ella del oprobio que la han inferido Hunding y los suyos. Al mismo tiempo, cuenta al héroe, entre frases de recíproco y santo amor, cómo un extranjero dejó clavada aquella espada, sin que nadie hubiese logrado arrancarla, porque estaba reservada al Elegido que lo lograse. Se sucede entonces un tierno idilio entre los dos welsungos que ya se aman con locura. Sigmundo prueba a arrancar la espada, y lo consigue sin esfuerzo; ambos amantes caen entonces uno en brazos de otro, y súbito, la puerta del fondo de la cabaña se abre movida por mano misteriosa: la del hada Primavera, que penetra para bendecir su unión, arrastrándolos enlazados hasta el bosque, bajo los rayos de la luna llena, melancólica protectora de todos cuantos se aman...

© Biblioteca Nacional de España

Reconócense ambos, no como hermanos por la sangre, que al fin todos lo somos (1), sino como hermanos infelices del espíritu, aquel espíritu rebelde y gigante de Welso, y, enloquecidos, se pierden en el fondo de la selva, envueltos en los efluvios del divino *Canto de la Primavera*, que gozosa comenta la orquesta...

*
* *

Musical, simbólica y literariamente, acaso sea *La Walkyria* el drama más intenso y gigante de cuantos Wagner ha hecho. Un libro entero, y no pequeño, podría escribirse como comentario a este primer acto que acabamos de relatar, porque cada frase, cada palabra de él, es un mundo de mitología comparada, como no dejará de advertir la intuición del lector, guiada por las ligeras indicaciones que sobre ello vamos a hacer aquí.

Ante todo, el imposible amor de Sigmundo y Siglinda tiene la misma trama, los detalles mismos que el de Tristán e Iseo, y, como éste, parecen labradas sus divinas facetas de diamante sobre el desgraciado amor del propio Ricardo Wagner y Matilde Wesendonk, como ya expusimos en lugar oportuno al hablar de estas dos almas hermanas que estaban separadas en lo humano por un abismo físico, cual acontece siempre en este bajo mundo. Por eso los nombres simbólicos de Sigmundo cuadran admirablemente, no ya a Tristán y aun al mismo Wagner, sino a todos los *welsungos*, los *lobos rebeldes*, que en las miserias de la vida, más injustas y crueles con ellos que con otro alguno de los *perros* o de los sumisos a la vulgaridad animal del vivir rutinario y egoísta, se hacen dignos cada uno de ser denominados *Wehwales*, porque «se agitan en el dolor»; *Welsungos*, porque como lobos son siempre tratados y perseguidos, a pesar de ser verdaderos *Friedmundos* o «bocas de paz», por esotros lobos sangrientos con piel de cordero, en cuyos corazones tienen asiento todas las hipocresías y cuya perfidia secreta no conoce límites. Ellos, en cambio, son verdaderos *Frowales*, porque «se agitan estáticos en la pura voluptuosidad

(1) No ha habido comentarista que no se haya preocupado acerca de este místico y universal incesto en todas las teogonías, incluso en la Biblia. Dentro del profundísimo simbolismo de la leyenda escandinava, tal incesto es una mera ilusión, nacida de nuestra grosería en el interpretar, pues Sigmundo y Siglinda, como miembros ambos de una gran Fraternidad de elegidos y de perseguidos—los Welsungos—eran, no hermanos en la sangre, sino hermanos en el espíritu.

© Biblioteca Nacional de España

de los elegidos» que presienten, en medio de las amarguras que los cercan, la suprema liberación de un mañana resplandeciente, no menos cierto cuanto más lejano, y tanto más glorioso cuanto él sea más merecido.

Esa misma raza que se refugia moribunda en la feroz morada de Hunding es toda la raza rebelde que ha caído en esa miserable cabaña de gran Fresno del Cosmos que se llama nuestra Tierra, donde los extranjeros y peregrinos, del cielo descendidos, simbolizados por Sigmundo, reciben en ella una falsa hospitalidad del momento, para combatir luego y siempre con los elementales terrestres del pérfido tipo de Hunding... Pero todo está previsto en los altos destinos del mundo: la *antorcha del Amor* de Siglinda, o de Iseo, brilla esplendorosa en ese mismo y obscuro mundo para guiarnos hacia el ideal en la noche actual de nuestras almas hacia la luz de un mañana en el que el hada Primavera, llámese *edad de oro* futura, o como se quiera, rompe, al fin, las negruras de aqueste recinto obscuro e ilumina las sendas por donde la raza heroica sucesora, la raza de los Sigfredos, va a venir a guisa de falange de Redentores del mundo. Para lucha homérica tal, además, la previsión el gran Dios, de Wotan peregrino que es el primer rebelde, ya ha clavado de antemano una espada invencible, la del conocimiento intuitivo, contra la que nada valen los puñales de perfidia del mundo subhumano ni del humano perverso del tipo del tiranizador de Siglinda (1).

---

(1) El códice español de Lanzarote del Lago contiene un hermoso fragmento sobre *La espada quebrada*, que dice así, según la extensa noticia que de él nos da nuestro amigo el doctor Bonilla y San Martín, al ocuparse de dicho códice en su estudio sobre Wagner.

«... Ahora dice el cuento que cuando Don Galván y sus compañeros llegaron a la cruz, detuviéronse allí por hablar juntos, y Don Galván les dijo: «—Buenos señores, todos sois tenidos por hombres de bien, y estáis metidos en la demanda de Don Lanzarote por saber de él verdaderas nuevas, cosa para vosotros de gran honra y, por ende, os recomiendo que toda esta semana busquemos en esta selva y en cuantos castillos estén cerca de aquí, y en las ermitas, casas de orden y todas cuantas posadas sabéis que albergan caballeros, por saber si podéis saber nuevas de él, y os ruego que de hoy en ocho días seamos todos juntos en uno a hora del medio día en la blanca cruz que está en el confín de esta floresta.» Todos prometieron que así lo harían, si muerte o prisión o muy gran necesidad no los estorbase, y mientras así hablaban oyeron un gran grito muy alto y dolorido, y Don Galván dijo a sus compañeros: «—Señores, ¿oisteis este grito?» «—Si, señor»—dijeron ellos. «—Pues vamos a aquella parte—dijo él—, veremos qué cosa es.» Entonces fueron todos

© Biblioteca Nacional de España

Dada la identidad dicha entre este acto de *La Walkyria* y la obra entera del *Tristán*, cuantas correlaciones del gran mito universal hemos establecido acerca de éste podrían traerse también aquí.

Ninguno de los simbolismos del coloso de Bayreuth es tan augusto ni

---

contra aquella parte donde oyeron aquel grito, y no anduvieron mucho sin encontrar a una doncella encima de un palafrén que hacia el mayor duelo del mundo, y cuando Don Galván llegó cerca de ella, saludóla y díjola: «—Doncella, ¿por qué llorades?» «—Señor—dijo ella—, por uno de los mejores caballeros del mundo que matan en aquel valle.» «—Doncella—dijo Galván—, guiadnos allá.» «—Señor—dijo ella—, ved aquí el camino muy derecho que os llevará allá y, por ende, mandadlo socorrer.»

»Entonces se partieron de la doncella, y fuéronse por el camino que ella les enseñó, y anduvieron tanto, que llegaron al valle y hallaron a un caballero que se combatía con doce caballeros, que estaban de ellos a pie y de ellos a caballo. Mas él se defendía muy bien, y estaba a pie que le habían muerto el caballo. Galván se dejó correr delante de sus compañeros, y comenzóles a dar voces tan de lejos como le podían oir, y cuando los de pie vieron venir así aquellos de a caballo comenzaron a huir hacia aquella parte donde mejor podían guarecerse. Don Galván hirió a aquel que primero encontró tan duramente, que le metió la lanza por la espalda y dió con él del caballo en tierra, y Don Ioan y Estor derribaron a dos de los otros, e los otros que pudieron escapar metiéronse en aquella parte de la floresta que vieron ser más espesa, y cuando Don Galván vió que no los podían perseguir más, tornóse al caballero que había encontrado, saludólo, y el caballero tornóle sus saludos muy cortésmente. «—Señor—dijo Don Galván—, aunque seáis quien sois, habíais necesidad de ayuda.» «—Verdaderamente, señor caballero, yo fuera muerto si vos aquí no viniérades.»

»Don Galván cató al caballero y vió que traía dos espadas, y maravillóse mucho por ende, y otro tanto se maravillaron los demás, y cuando Don Galván hubo un rato con él hablado, dijo: «—Buen señor, si yo no temiese daros pesar, os pediría un don.» «—Ciertamente—dijo el caballero—, yo no os podría otorgar cosa alguna hasta que supiese vuestro nombre.» «—Por buena fe—dijo Don Galván—, yo nunca encubriré mi nombre a quien mucho demandase (1), ni nunca lo encubriré ahora a vos. Yo me llamo Don Galván, el hijo del rey Loot de Organia.» «—¡Ay!—dijo el caballero—, ¿Don Galván sois vos?» «—Sí; sin falta—dijo Don Galván». «—En el nombre de Dios—dijo el caballero—, ahora no me pediréis don que lo pueda yo hacer, que no lo tengáis.» «—Grandes mercedes—dijo Don Galván—, pues yo os demando por qué traedes dos espadas, pues no es costumbre que nadie traiga dos espadas en uno.» «—Por buena fe—dijo el caballero—, yo os lo diré de grado.»

Entonces desciñó las dos espadas e colgó una de ellas de un árbol, y la

---

(1) A todos los comentaristas, dice Bonilla, les choca esta particularidad del carácter de Galván, ya indicada en el *Chevalier au Lion* y en el *Perceval*.

© Biblioteca Nacional de España

tan difícil de interpretar como el de las walkyrias. Estas vírgenes guerreras se dice que son hijas de la Voluntad de Wotan porque representan la parte más excelsa del ser humano: lo que las religiones vulgares suelen

---

otra la puso sobre la yerba verde, y se hincó de hinojos ante ella y humillóse a ella y la besó muy devotamente la empuñadura y después sacóla de la vaina, mas no sacó más de la mitad, porque estaba quebrada por medio.

De esta aventura fué maravillado mucho Don Galván y todos los otros, y Don Ioan dijo al caballero: «—¿Qué es aquesto, señor? ¿Habedes más de esta espada?» «—Sí, señor, yo os mostraré la otra mitad», y luego volvió bocabajo la vaina y cayó luego la otra mitad sobre la hierba; mas mucho se maravillaron cuantos vieron caer de la punta de la espada gotas de sangre, unas tras otras muy espesamente. Don Galván se maravilló mucho y todos los demás, y el caballero dijo a Don Galván: «—Señor, ¿qué os parece del pedazo de esta espada?» «—¿Qué?—dijo Don Galván—, paréceme toda sangrienta.» «—Por Dios —dijo el caballero—, que nunca viste tal maravilla.» «—Verdad es—dijo Don Galván—, mas, por Dios, decidme ende la verdad.» A esto dijo el caballero: «—De grado os lo diré, mas antes convendría probar si vos y vuestros compañeros todos, podéis hacer que estos dos pedazos junten en uno y finque la espada sana.» «—Muy de grado»—dijo don Galván.» Entonces descendió del caballo y también sus compañeros, y tendió una doncella un paño de jameta sobre la yerba verde. «—Señor —dijo el caballero a Don Galván—, os conviene envolver las manos en este jamete, y tomar así los pedazos de esta espada, porque si de otra guisa los tomásedes, podría veniros ende alguna mala ventura.» Entonces envolvió las manos en el jamete, y dijo: «—Señor, ¿pueden estos dos pedazos de esta espada ayuntarse y soldar de primero por mí?» Dijo el caballero: «—Sí, si vos sois aquel que habéis de dar cabo a las aventuras del Santo Grial.» Entonces comenzó a pensar Don Galván tanto, que el corazón le temblaba en el cuerpo y las lágrimas le salían de los ojos, y el caballero le dijo: «—Probadlo en nombre de Dios.» Don Galván tomó los dos pedazos de la espada y los juntó en uno, mas nunca la espada se soldó como estaba antes, y cuando aquello vió Don Galván, los puso luego en tierra, así como antes estaban, y hubo tan gran pesar y se tuvo por tan deshonrado que no sabía qué hacer. El caballero comenzó a llorar muy dolorosamente y dijo a Don Galván: «—¡Ay, señor!, pues que vos aquí desfallecéis, no sé quién esto podrá acabar.» «—Bien, amigo—dijo Don Galván—, yo no puedo hacer más, y pues que no place a la Madre de Dios, dejo de probarme más.» Entonces hizo el caballero que probaran don Ioan, Estor, Garriet, Gueres y Morderet y todos los demás compañeros uno en pos de otro; pero nada consiguieron tampoco. Entonces preguntó el caballero a todos sus nombres, y les dijo: «—Buenos señores, ahora podéis ver bien que no hay en vosotros tanto bien como dicen...» y luego comenzó a llorar muy reciamente, y Estor dijo: «—Señor, ahora podéis ver bien que son engañados cuantos nos tienen por buenos...» «—Señor—dijo Don Galván—, decidnos la maravilla de esta así quebrada y cuándo se quebró, porque lo deseo mucho saber.» «—De grado —dijo el caballero—os lo diré, pues que

© Biblioteca Nacional de España

denominar *Daimon familiar* o *Angel de la Guarda,* es decir, la divina Triada superior del Hombre, formada, según la doctrina oriental, *a)* por su Atman o Ego Superior, que es Uno con la Divinidad y el Uno-Unico para

---

me lo preguntáis. Ahora, oid. Bien habéis oído decir muchas veces por las escrituras antiguas, que Josef de Abarimatea, el buen caballero que descendió a nuestro Señor Jesucristo de la cruz, vino a esta tierra de la Gran Bretaña por mandado del criador del mundo; y así que hubieron morado aquí él, sus hijos y sus parientes, hubo muchos convertidos a la fe de Jesucristo, y avino que un día entró solo por medio de la floresta que llaman Procelanda o Verceleanda, y aquel día era viernes por la mañana, antes de mediodía, y anduvo tanto por un sendero, que alcanzó a un pagano encima de un gran caballo, armado de todas armas, la lanza en la mano, el escudo al cuello y de él, colgando, la espada. El caballero pagano saludó a Josef y Josef a él, y después que anduvieron un espacio así juntos, el caballero le preguntó de su hacienda y de dónde era:

«—Yo soy—dijo—, Josef Abarimatia». «—Pues, ¿quién te trajo acá?—dijo el pagano.» «—Acá me trajo—dijo Josef—el que trae y sabe todos los caminos derechos y el que trajo al pueblo de Israel por medio del mar, cuando iban en pos de él para matarle». «—¿Y qué menester tienes?—dijo el pagano.» «—Yo soy—dijo Josef—, físico.» «—Pues, ¿sabes llagas curar?—dijo el pagano.» «—Sí—dijo él.» «—Pues ven acá conmigo a un mi castillo que es acá adelante a do está un mi hermano que es llagado mucho ha de una ferida en la cabeza y no puedo hallar maestro que le cure». «—En el nombre de Dios—dijo José—yo le curaré muy bien en loor de Dios, si me quisiese creer.» «—¿En nombre de cual dios le curarás?—dijo el pagano—, porque nosotros tenemos cuatro dioses: Júpiter, Marte, Saturno y Mercurio, y entre ellos no hay quien le quiera ayudar, y tú, ¿cómo le vas a ayudar, y por cuál de ellos vas a dar el remedio?». Dijo Josef: «—Por ninguno de ellos le curaré, porque su ayuda no les puede valer de nada y tú estás engañado». ...«Yo te llevaré al castillo—dijo el pagano—¡mas por mi cabeza; te digo que si mientes no podrás escapar vivo!»

Esto así hablando, anduvieron hasta la hora de nona y llegaron al castillo del pagano, que estaba en una montaña y se llamaba de la Peña y estaba cercado de buen muro y buena cava... y cuando Josef y el pagano entraron, toparon con un león en una avenida, quien se había soltado de su cadena, y así que vió al pagano, armado, saltó el león sobre él y derribólo del caballo y matólo, y la gente del castillo prendieron a Josef y le llevaron atado a la torre, y uno que era mayordomo del castillo tiró de espada e hirió a Josef en la pierna, y al tirar quebró la espada en ella, y cuando llegaron a la entrada de la torre... y Josef dijo: «—Antes que me matéis traed aquí todos los dolientes de este castillo, para curarles, si me quisieren creer.» Trajeron primero al hermano del señor del castillo, y cuando Josef vió su llaga, el pagano le dijo que la tenía desde hacía más de un año sin que nadie alcanzase a curarla. «—Si vos podéis curarme yo os haré rico para siempre.» Entonces comenzó Josef a reir y dijo al pagano: —¿Cómo me podrías tú hacer rico, cuando no tienes nada y eres pobre?» «—Si, soy rico—dijo el pagano—, porque tengo mucho oro, plata y

© Biblioteca Nacional de España

con todos los hombres, el *Deus in nobis* de San Pablo; *b)* por su Buddhi o espiritualidad transcendente: Amor Sabiduría, que dirían San Juan y los gnósticos, y *c)* por su Mente superior abstracta, raíz de todos los pensa-

---

piedras preciosas y mucha vajilla de oro y de plata». «—Eso no es gran riqueza ni vale nada—dijo Josef—, como puedes bien ver; si no dime si todo ello no lo darías a quien te pudiera dar la salud». «—Sí, se lo daría—dijo el pagano.» «—Pues ahora puedes tú bien ver que eres pobre, pues que eres doliente, y cuando por una cosa sola darías cuanto tienes, porque ni oro, ni plata, ni piedras preciosas, hicieron nunca al hombre tan rico como la salud... Si tú creyeres en Dios, yo te curaré en nombre de Dios.» Entonces desataron a Josef, y sin que se le notase la llaga de la pierna, fueron al templo y aquella gente malaventurada rogó a sus dioses que resucitasen al muerto, cosa que sólo pudo después lograr Josef invocando el nombre de Jesús... Y cuando el hermano vió resucitado al muerto, comenzó a llorar con piedad, y Matagrant dijo: «—Jamás creeré en otro Dios sino en aquel que resucitó a mi hermano Sergon»... y cuando el senescal que había herido a Josef en la pierna vió que todos habían recibido el bautismo, confesó allí, ante todos, cómo había herido en la pierna a Josef y cómo se le quebrase la espada: «—En la pierna hallaréis —dijo—la otra mitad»... y después que la sacaron la vieron salir tan clara como si nunca hubiera entrado en carne y cayendo gotas de sangre de su punta, de lo que se maravilló mucho el pueblo, y cuando Josef vió las dos piezas de la espada dijo: «—¡Ay, espada buena y hermosa! ¡Jamás no serás juntada hasta que te tenga en sus manos aquel que las grandes aventuras del santo Grial llevará a cabo; más luego que te tenga te juntarás a fina fuerza y esta pieza que en mi carne entró, no será jamás vista que no eche gotas de sangre hasta que aquél la ciña!»...

«—Ahora decidme—dijo Don Galván al caballero de la espada—, qué nombre tenéis». «—Señor—respondió éste—, mi nombre es *Eli-ascar* o *Hely-ezer*, el hijo del rico rey Pescador que tiene el rico Grial en su casa.» «—¿Pues en qué demanda andas?»—dijo Don Galván.» «—Cierto, yo ando en demanda de juntar esta espada.» «—Ahora os dirá qué tenéis que hacer—dijo Don Galván—, ya oísteis que somos metidos en la demanda del mejor caballero del mundo, que no sabemos si está muerto o vivo, y así os aconsejamos que andéis con nosotros hasta que le hallemos, si es que puede ser hallado, que yo sé bien que él acabará esta aventura, que él es Don Lanzarote del Lago.» «—Por buena fe—dijo el caballero, que en vuestra demanda no me meteré, porque no tengo para ello licencia, pero si le hallaseis en algún lugar le podéis decir que si quisiese esta espada ver, que venga a casa del rico rey Pescador, que allí la hallará»...

Gustosos continuaríamos esta nota, que el lector puede encontrar en el libro del maestro Bonilla, en su verdadera ortografía antigua, pero tenemos que renunciar a ello por su mucha extensión y porque nos llevaría de lleno al tema del *Parsifal*, tan enlazado, como hemos visto, con el del *Tristán* y el de *La Walkyria*.

© Biblioteca Nacional de España

mientos pasados y futuros del Ego que reencarna. Los tres dichos elementos están sindicados por el luminoso Augoeides o Huevo Áurico, sagrado elemento de síntesis jamás explicado por las filosofías.

Merced a la perfecta concatenación de *La Walkyria* con su antecesora *El Oro del Rhin*, los hechos acaecidos en este primer drama de la *Tetralogía* son obligado prólogo de cuantos ahora se nos presentan. Robándole a las Aguas primordiales, había conquistado Alberico el oro del pensamiento al labrar su Anillo, como vimos; los dioses, con pasiones harto humanas al fin, habían conseguido para su soberbia, abusando del Conocimiento que ellos ya tenían, un Palacio de ambición que iba precisamente a ser su ruina, y después de exponerse grandemente a perder la ambrosía de Freya y su juventud preservadora, realizan la hazaña de robar y despojar a unos gnomos despreciables, introduciendo con el anillo maldito que tienen que dar en pago a los gigantes, la discordia universal y el primer fratricidio. Por añadidura, ya en este acto primero de *La Walkyria* se nos presenta el mundo de los buenos, esclavizado o perseguido por el de los protervos. Todo clama, pues, por una Redención que ha de realizar luego Sigfredo-Hércules, y cuyo obligado prólogo son las tristezas éstas de *La Walkyria*, con sus notas o tema de la *Compasión* que tan gigantesca apoteosis ha de recibir en esta obra, pues que para ella han suministrado sus elementos mejores el Ramayana, la Iliada, la leyenda acerca del origen de Roma, la leyenda greco-toscana de Florisea y hasta el mito cristiano más emocional: el de la Virgen, Madre del Redentor.

Veamos algo de esto separadamente.

Siglinda, la hermana, o sea la mujer espiritualmente legítima de Sigmundo, es robada al hogar de su padre *el lobo*, a la manera de Sita, en el Ramayana; de Elena, en la Iliada; de las sabinas, en los primeros días de Roma; de Florisea en la leyenda ya citada del Tristán, a la manera, en fin, de todas las esposas dentro del primitivo rito matrimonial germánico y romano, rito establecido, sin duda, en recuerdo religioso de aquel atlántico mito. Insistir sobre tales correlaciones sería ofender la ilustración de nuestros lectores, quienes podrán, por otra parte, establecer otras muchas correlaciones locales de este particular de *La Walkyria* con diferentes leyendas, tales como, en España, la de Juanillo el Oso, que daremos al hablar de Sigfredo, y, en Roma, la leyenda consabida de aquella *madre-loba*, mujer o hija de Marte, que amamantó a los gemelos Remo y Rómulo, aquellos Esaú y Jacob, del pueblo rey, hermanos rivales, para la gloriosa primogenitura del imperio del mundo antiguo, los unos; para la ulterior genealogía de Jesús los otros... ¿Quién, en efecto, a la vista de éstas y otras conexiones

© Biblioteca Nacional de España

míticas, que aquí sólo podemos apuntar, dudará ya de la identidad universal del gran mito histórico-religioso, del que son las dos principales o más frondosas ramas el Paganismo y el Cristianismo?... Bien puede asegurarse que entre el *motivo triste* orquestal y el *motivo heroico de los Welsungos*, está la historia entera de la Humanidad, caída en el salvajismo al fracasar la esplendorosa Atlántida, y redimida luego lentamente del salvajismo por la acción salvadora del hogar, por ese hogar bendito de lares y penates romanos, germanos, etc., que se destaca dulce y casto como un nido, con sendas parejas humanas, en esas maravillosas pinturas, aún no bien interpretadas de los códices mexicanos, pinturas que se llaman *los cuatro soles o épocas nahoas:* el *sol del fuego*, que sepultó con terremotos y erupciones a la Lemuria del Pacífico, antes de aparecer la Atlántida; el *sol de la tierra paradisiaca*, de los esplendores atlantes; el *sol de agua*, en cuya época se sumergió la Atlántida, y el sol de vientos y nieves o *sol del aire*, en fin, que es la *época glaciar* de la geología, a la entrada de nuestro actual período cuaternario post-atlante, porque el hogar casto y feliz es el que ha alzado, tras las grandes catástrofes del mundo, a los pueblos nuevos, para nuevos esplendores, pues en el caos de tales catástrofes, como en el caos primordial, el hogar es la primera cristalización de las formaciones futuras. Se nos dirá que este hogar es precisamente el que rompe rebelde la pasión de Sigmundo; pero aquí hay un nudo entre dos mitos distintos, nudo nada fácil de desatar, pero al que conviene consagrar, sin embargo, cuatro palabras.

Para el positivismo, incapaz de volar con sus alas rotas a las verdaderas esferas del ideal, el hogar fundado en el mero consorcio de dos seres de opuesto sexo, se apoya en un contrato, casi en una compra-venta, según la metalizada manera que se tiene de entender hoy el matrimonio. Semejante hogar, haya o no hijos, como basado en un mero contrato social, cual aquella desdichadísima concepción de Rousseau, suele acabar en un infierno, en «la soledad de dos en compañía», que dijo Campoamor, o bien en el divorcio cual un mal necesario. Este es el hogar de Hunding, hogar basado en el engaño o en la violencia, contra el que se alza la viril protesta de Wagner en este primer acto de *La Walkyria;* el pseudohogar, en fin, estrepitosamente deshecho por el hada Primavera, la diosa del Amor libertador, en nombre de sus hollados fueros. Pero aquel otro hogar primitivo ario que se ve aún, por fortuna, entre gentes de alma sencilla, en el que el brahamán era el sacerdote de los sagrados penates y lares—las almas de los muertos queridos en perfecta convivencia con los vivos desde ultratumba—y la brahmina, la sacerdotisa; aquel hogar dulcísimo e indestructible,

© Biblioteca Nacional de España

que tiene consagrado un himno en prosa en *La cité antique*, de Foustel de Coulanges, Wagner no podía tratar de destruirle, sino de ensalzarle como piedra angular de la raza nueva, la raza de los Sigfredos, raza protegida por las propias Walkyrias, quienes, como diosas guerreras del ideal, podrían hallar en aquél, como realmente hallase Brunhilda, guerreros contra los Poderes del Mal, más silenciosamente heroicos por sus abnegaciones y dolores mudos que los guerreros de las armas en los campos de batalla recogidos. La idea fundamental de esta diferencia entre el hogar y el pseudohogar es la que veremos preocupar hondamente al propio Wotan cuando busca en su mente *un orden nuevo*—que no es sino el perdido orden antiguo que en el Código del Manú resplandece desde hace siglos—contra aquella pseudomoralidad consuetudinaria, gazmoña y, en el fondo, perversa, que tan ardientemente defendiese su rutinaria esposa Fricka hasta hacerla triunfar con la muerte del héroe mismo.

Semejante hogar, alma de las naciones, sufre, es cierto—y de ello es una buena prueba Wagner—, acometidas terribles por parte de aquellos Poderes del Mal, celosos contra el bien de los hombres, en forma de conatos peligrosos de los que el hombre de conciencia recta triunfa siempre al fin, como triunfara Wagner al alejarse con el corazón destrozado de su «Asilo» de *Colina Verde*, en Zurich, para marchar solitario a Venecia y continuar así durante varios años, hasta que el virtuosísimo Listz, que le había dado protección, consuelo y estímulo, le dió también como esposa a su hija Cósima, y con ella el codiciado *hogar* ese mismo que no pudiese lograr Beethoven el mártir, a pesar de todos sus anhelos.

Otro importantísimo símbolo nos queda aún por investigar en este primer acto de *La Walkyria*, y es el del Fresno del Mundo: *Noel*, la divinidad arbórea, símbolo universal de la Vida. H.-P. Blavatsky le consagra una sección entera en su *Doctrina Secreta*, tomo II, sección que casi deberíamos, si no fuese ella tan extensa, reproducir aquí. Descartado, en efecto, todo cuanto la ciencia conoce ya acerca de sus propiedades y ventajas, nos queda aún por explotar el inmenso filón de la «poesía arbórea» de las edades, que nos habla de la *Caña Sibac*, de las *Artufas* o Cavernas megatíticas de la Iniciación, del *acatl* numeral de los nahoas y del árbol *Krita* de la Tercera Raza, en el *Popul-Vuh* guatemalteco, también llamado el *árbol Iggdrasil* y *Ask*, o vasco, por los norsos y por Hesíodo; *Ashvatta*, por los indostanos; *Gogard*, por los helenos; *Zampun*, por los tibetanos; *Bimini*, por los habitantes de la Florida, o *Higuera Ruminal* o *Biminal*, por los romanos; *Tzypon*, por los *Aleim* o sacerdotes egipcios y semitas; *Arasa-maran*, o plátano sagrado de Vishnú, por los arios; *Pippala*, de dulce fruto, por

© Biblioteca Nacional de España

los *dirgotamas; Arbol de Mox, Moj, Muisca* o *¿Moisés?*, por los chipanecos; *Arbol de Ahura-Mazda*, por los parsis; *Arbol sefirotal* y sagrado, para asirios, babilonios y caldeos; *Arbol del Edén*, para los hebreos; *Arbol de la Seiba, Arbol de Ophis* y *Ennoia* u *Ofita*, y *Arbol Otz*, para los cabalistas; *Arbol de la Cruz*, para los cristianos; *Arbol de Gerión*, para los tartesios; *Arbol de la Tau*, para los mayas; *Arbol de Chi-chi-hua-cua-hu-co*, para otros pueblos mexicanos; *Arbol de Metatron* y *Shekinah*, o *Arbol poderoso*, para el Zohar; *Arbol del Mundo*, en fin, *Arbol del Pan, Arbol de la leche, Arbol de la Libertad, Arbol de la Constitución, Arbol de las Batuecas, de Frigia, de Guernica, palmera de los Abderramanes*, etc., etc.

Todos estos árboles simbólicos, como otra vez veremos, no son sino uno solo: el Arbol de la Organización y de la Vida, el Arbol Matemático. Quien de él corta una rama con su conocimiento, y en ella graba las runas sagradas, es decir, los cálculos de la Matemática, puede, con el conocimiento superior que adquiera, descubrir innúmeras verdades y enseñorearse del mundo como entre nosotros lo va consiguiendo la ciencia al construir por la Matemática máquinas admirables para correr, navegar, volar o sumergirse en el fondo de los mares, y al averiguar por ella también las leyes del Universo, descubriendo astros por el mero cálculo y prediciendo los eclipses y los retornos de los cometas, etc., etc.

En realidad, el Árbol no es sino un hermoso símbolo del crecimiento y de la vida. El *Bhagavad-Gita*, para representar con él la Vida universal del Logos, le hace crecer de arriba para abajo, con su raíz en la Causa Primera y sus ramas descendiendo más y más a medida que crecen, hasta sepultarse físicamente en el mundo de la materia, a la manera de esos no menos simbólicos árboles genealógicos con los que los juristas representan los grados de descendencia, los parentescos y demás vínculos entre los hombres. Por supuesto que, si con el árbol así dispuesto se alcanza a simbolizar la involución del Logos, el mismo árbol dispuesto de modo ordinario, o con las ramas hacia arriba, puede representar la evolución conjugada de las formas, y así lo empleamos también cuando queremos representar los ascendientes de cada individuo, mediante un tronco que se va bifurcando y multiplicando hacia arriba en ramas innumerables, prodigiosa serie de nuestros antecesores, expresada, como es sabido, por una progresión geométrica de razón *dos*, que hace llegar a 512 individuos el número de nuestros ascendientes sólo de 8.° grado, o sea más de un millar de ascendientes para cada uno de nosotros desde el siglo XVI para acá, ascendientes entre los cuales, ¡oh necedad aristocrática!, no han podido menos de haber criminales y santos, reyes y mendigos... ¡Juntos entrambos

© Biblioteca Nacional de España

árboles de nuestros ascendientes pretéritos y nuestros descendientes futuros se forma la inextinguible malla kármica que nos aprisiona en la tierra, tela de Penélope de la que cada uno de nosotros es un nudo!

Hasta que las ciencias naturales no se han percatado de este símbolo augusto, no han merecido el nombre de tales ciencias: así la Zoología no nació hasta que Cuvier nos diera el *primer árbol*, la primera taxonomía de los animales, clasificándolos por ramas de un mismo tronco, según el color y la temperatura de su sangre; según la forma, disposición y número de sus extremidades; su modo de generación vivípara u ovípara, etc., etc. Igual aconteció con la Botánica, a partir de Linneo, con el *primer árbol* taxonómico, fundado en el número, disposición, etc., de los órganos florales de las plantas: la primera clasificación vegetal, propiamente dicha, hasta llegar al sistema diconómico de Lamark, en el que cada especie vegetal se caracteriza por *un nudo* o sea por caracteres contrapuestos: por un *sí* y un *no* relativos a los diversos elementos de todos sus órganos. Con igual acontece en las demás disciplinas o *ramas* de nuestro gran tronco científico, incluso en la bibliografía decimal más moderna, en la que se clasifican los libros por troncos decenales, centenales y milenales, cual troncos sucesivos.

La íntima contextura histológica de las células nerviosas que en el hombre y en los animales son las soberanas directoras de todos los sistemas orgánicos y de sus múltiples funciones vitales, es arbórea también. Así, de antiguo se ha llamado al cerebelo «árbol de la vida», y los estudios anatómico-micrográficos de Cajal, Golky y otros nos enseñan que las células nerviosas forman una red inmensa, una serie de inextricables cuanto minúsculos bosques, *por pisos*, si se nos permite el tropo, bosques en los que las raíces de cada celulita se asienta—con contacto o sin él, según que actúe o no a lo largo de ellas la corriente nerviosa—sobre los tallos y ramas de las que anteceden, razón por la cual se repite en cierto modo en lo orgánico, el hermosísimo fenómeno del espectro magnético y del eléctrico. Efectivamente, cien veces hemos visto cómo al caer una piedra de imán sobre un montón informe de limadura de hierro se recubre de largas arborizaciones de ellas, cual si una fuerza de misteriosa vida las hubiese animado con su soplo para darnos un remedo perfecto de vegetación a la manera de la de las algas y los musgos. De un modo análogo, aisladas y como contraídas las finísimas expansiones o *ramas* de las neuronas durante la restauración quimiocelular que se opera durante el reposo del sueño, se extiende y ponen en contacto, al modo de un verdadero espectro bioeléctrico que permite a la corriente neurovital ir y venir desde los grandes

© Biblioteca Nacional de España

centros de inervación hasta los más remotos confines del organismo y aún fuera de él, si hemos de creer a los sensitivos en sus videncias de las llamadas *auras* de nuestros cuerpos.

Pero todas las grandezas naturales del árbol como símbolo palidecen empequeñecidas ante el augusto simbolismo del *árbol de la numeración*, alma-mater de la Matemática y, por tanto, de todas las ciencias. Contar, en efecto, unas tras otras las unidades discretas o continuas de cualquier gran conjunto calculable o mesurable es una puerilidad, cuando no un imposible práctico. ¿Cómo saber de este modo empírico nada referente a la cantidad, a la extensión o a la fuerza en el universo? Pero viene en seguida esa incomparable concepción natural relativa a las llamadas *unidades numéricas de diferentes órdenes* y el sistema de numeración queda así constituído como cimiento inconmovible de la ciencia. ¿Y qué es, en suma, todo sistema de numeración sino un árbol simbólico y abstracto en el que el millar u otra unidad superior, por ejemplo, es el tronco *uno* del que brotan las *diez ramas* de sus diez centenas, cada una de las cuales es, a su vez, tronco particular de las *diez sub-ramas* de sus respectivas decenas, y éstas, en fin, de sus sendas *diez unidades* u *hojuelas*, que en número de mil adornan al frondoso árbol que denominamos *un* millar? Si en vez del millar tomáis el millón, el billón o unidades aún superiores en número indefinido, la ley es la misma, como fundada que está ella en el cósmico principio de la analogía, preconizado en la vieja clave de Hermes Trimegisto.

Si no queréis cosas abstractas, sino concretas, todavía se pueden citar ejemplos prácticos que evidencian hasta qué punto la ley simbólica de *el Árbol de la Vida* nos encadena, tanto que no podemos dar sin ella un paso solo... Un amigo perdido entre los millones de habitantes de una gran nación sólo podemos hallarle, bien confiando al acaso de un encuentro fortuito con él, bien adquiriendo los datos *arbóreos* de su vivienda, con el *tronco* de la ciudad en que more, la *rama* de su calle, la *sub-rama* de su número y aun la *hojuela* de su piso. Los dichos vulgares de «irse al tronco» y «andarse por las ramas» no expresan otra cosa.

Por millares y aun millones se cuentan las estrellas del cielo, siendo imposible en absoluto darlas nombres distintos. Sin embargo, con sólo la indicación de su constelación o *tronco* y su *rama*, letra o número, todas ellas quedan perfectamente diferenciadas entre sí, gracias al *árbol geométrico* de las coordenadas celestes. La fuerza avasalladora de las unidades tácticas de la milicia no viene también sino del concepto simbólico arbóreo, pues en ella la *voluntad* del general en jefe, *única*, merced a la disciplina, circula, anima y se exterioriza hasta el último soldado a través de

© Biblioteca Nacional de España

una perfecta arborización geométrica de ramas y subramas constituídas por sus lugartenientes, jefes, oficiales y clases, ni más ni menos que en nuestros ejemplos anteriores. ¿Qué importa, pues, en una buena filosofía abstracta, hablar de arborizaciones numérico-geométricas o de las infinitas arborizaciones concretas que hacen posible nuestra vida social? ¿Qué importa, asimismo, hablar de milicias terrestres o celestes, como las incomprendidas de videntes y místicos? Convengamos en que el *Árbol* es una ley tan verdadera para nuestra contextura mental como pueda serlo la de Newton para los astros...

. . . . . .

. . . . . .

*
* *

Wotan, armado de todas armas, aparece entre las abruptas montañas en el segundo acto de *La Walkyria*. Ante él llega galopando rauda por los aires la walkyria Brunhilda, la principal y más amada de aquellas terribles vírgenes guerreras hijas del dios Wotan y de la *Ur-vala*, la primitiva *Erda*.

Las walkyrias eran así las hijas de los más violentos deseos de Wotan, encargadas de despertar el heroísmo en el pecho de los hombres para poderlos hacer dignos de ser llevados, a su muerte en el combate, hasta la Walhalla y sus celestes dichas (1) en lugar de verse sumergidos en la *Hella*, la mansión de las sombras o limbo de vanidad, adonde son llevados a su muerte los mortales vulgares. Esta *Hella* es, en unas leyendas nórticas, el frío invierno, la mansión obscura, pero no un infierno como el que sólo ha existido en las mentes católico-romanas. Simplemente, *un*

(1) El paraíso de Mahoma es fiel trasunto de la Walhalla, con sus deleites y sus huríes, para recompesar a los guerreros heroicos que sucumbían en el combate. El pasaje coránico ha sido mal interpretado, sin embargo. Acaso el lenguaje empleado por el Corán haya podido autorizar la interpretación corriente como el único adecuado para las mentes soñadoras y sensualistas del pueblo para el que se diese; pero, en realidad, el guerrero que muere en los campos de batalla por el Bien y por la Virtud se encuentra en esotro mundo, no los sensualismos de las huríes, sino el amor inefable de la suprema hurí, que es su Alma más excelsa, con la que celebra aquellos místicos desposorios de Heros y Psiquis, o los que después veremos entre Sigfredo y Brunhilda. Todo semita entiende estos asuntos bajo el símbolo del sexo: el pensamiento ario, más puro, lo interpretó siempre cual nosotros lo venimos haciendo, y sin sexualismo.

© Biblioteca Nacional de España

lugar inferior o mundo de la vulgaridad, adonde son llevados a su muerte los mortales ordinarios que jamás se distinguieran en su vida por ninguna acción heroica ni altruísta, bien a diferencia de la Walhalla o morada de los dioses, el *Ilhuicatl-Tonatiuh* nahoa o Campos Elíseos griegos, donde eran llevadas en triunfo por las walkyrias guerreras las almas de los héroes muertos en el campo de batalla de una vida de abnegación y de sacrificios, para ser allí transformadas en espléndidas aves y vistosísimas mariposas. La *Hella*, en fin, forma parte de los *Sapta-loka* o *Siete lugares inferiores de Ilusión*, uno de los cuales, el más inferior *infernal* por cierto, era nuestra Tierra para los indostanos.

El padre Wotan ordena a su walkyria Brunhilda que baje para proteger a Sigmundo el welsungo, en la lucha que va a tener con Hunding, y ella, gozosa, parte rauda por los aires lanzando su acostumbrado grito de guerra todo onomatopeyas incomprensibles: *¡Hoitohó!, ¡Hoitohó!, ¡Heyaha!, ¡Heyaja!, ¡Haheí!, ¡Haheí!, ¡Heyaha!*, que parece un misterioso juego de vocales aspiradas como el que vemos empleados en alguna de las Estancias de Dzyan (1). Súbito interrumpe su gozo la walkyria y, aterrada, se detiene un momento viendo que llega Fricka: la inexorable esposa del dios, protectora de toda vulgaridad gazmoña y de todos cuantos hombres se hallen bien avenidos con el defectuosísimo Orden establecido, ese Orden reinante, donde el genio, el heroísmo y demás altas virtudes no pueden ser comprendidos nunca en su excelsa grandeza, y que representa, por tanto, a la ramplona moral consuetudinaria, llena de rutinas contra toda iniciativa de la Voluntad Libre, emancipada de las trabas de aquí abajo por el Conocimiento intuitivo.

Fricka, la guardiana del Himeneo, aunque el himeneo no sea por amor y sí por engaño o por fuerza como el de Siglinda y Hunding, viene cerca de su esposo para exigirle, en nombre de Himeneo, que proteja a Hunding y abandone al welsungo, que con su adulterio e incesto ha violado todas las leyes divinas y humanas. El dios se resiste, en vano, alegando que no puede existir ley alguna contra las leyes sagradas del Amor, ni juramento alguno válido que en el Amor no se funde. Fricka, entonces, furiosa como la Juno griega contra el nacimiento de Hércules, se desata en invectivas contra aquella maldita raza welsunga, símbolo de la suprema ignominia de un dios que, recorriendo los bosques como los lobos bajo el nombre de Welso, después de haber forzado a la *Urvala Erda* o *La*

(1) Tales como la Estancia de *La Doctrina Secreta*, que habla del impronunciable *Oeaoho*, la palabra de las Siete Vocales del Misterio.

© Biblioteca Nacional de España

Naturaleza, y tenido de ella a las guerreras walkyrias, ha descendido hasta la bajeza inaudita de procrear ¡una pareja humana!, al buscar el dios en su Mente transcendida nada menos que un Hombre, un Héroe que venga a ser capaz de crear un Orden desconocido, y que, sin la protección divina, sepa redimirse de sus leyes y cumpla así su destino, destino necesario para salvar a los dioses, pero que ninguno de ellos puede realizar. Semejante *Deseado de los tiempos* no es otro que aquel divino Prometeo-Sigfredo: el «hijo amado de un padre enemigo» que ha inmortalizado a la gran tragedia de Esquilo. Fricka, como se ve, es el símbolo de la negra Reacción, opuesta siempre como inerte lastre a todas las exaltaciones de los Movimientos redentores: el mundo del Mal, en suma, contra las ascensionales energías del Bien, y con el Bien, sin embargo, desposado por ley de contrarios; el mundo de la Mentira contra la Verdad; el de la Rutina, contra la mágica Imaginación Creadora, la más misteriosa de las facultades de la Mente.

Wotan, padre dolorido que, cual Abraham, va a sacrificar a su propio hijo bajo la exigencia cruel de Fricka que ha invocado para ello las rimas de su lanza de los Pactos o sea del *Orden establecido*, tiene que doblar su cerviz al yugo de las leyes que él mismo creó, y con las que tiene encadenado al mundo bajo su dominio. Surge, pues, aquí ese gloriosísimo símbolo del *Padre sacrificador* y del *Hijo sacrificado*, que es base de todas las teogonías, incluso del Cristianismo, y el padre, fiel a ese Orden establecido, se ve obligado por la inercia de ese mismo orden a retirar toda su protección al Amado de su alma, dejándole abandonado a su destino: el destino del Sacrificio que redime, como si todo cuanto hay de negro y de maldito en este bajo mundo hubiese de ser lavado, cuando no con sangre de las venas, con esotra *sangre* del dolor moral y de la inmolación de la Mente en aras del Amor que es Sabiduría.

Wotan retira así su protección al Hijo y deja en libertad a la walkyria para que obre según su propia Voluntad, que nunca fuera otra sino la más íntima de Wotan mismo. En esta oposición entre la orden del dios y su voluntad más recóndita se cifra toda la conducta ulterior de la Walkyria. Ante la terrible escena que se prepara, Fricka, orgullosa y satisfecha de su hazaña, se retira. Ha conseguido cruel que su esposo abandone a su propio sino al welsungo, para que perezca en la lucha. Wotan, dolorido en su corazón de padre y de dios, se deja caer sobre una roca con la cabeza entre las manos, absorto en lúgubres reflexiones. Brunhilda llega y se arroja a sus pies, mientras que Wotan, en el paroxismo de su dolor, exclama: «—¡En mis propias redes caí! ¡De todos los seres, ¡yo!, soy el menos li

© Biblioteca Nacional de España

bre!»—, y luego añade con voz siniestra y como contra sí mismo, mirándose en los profundos ojos de la virgen, su hija:

«—¡Que nadie sepa jamás el terrible secreto que voy a confiarte!... Te hablo ¡sí!; pero meditando a solas conmigo mismo. Cuando empezó a perder para mí sus atractivos el Amor, mi alma audaz ambicionó el Poderío. Con ferocidad impetuosa, supe conquistar el universo y sujetar con leyes todas las Potencias del Mal... Tan sólo el artificioso Loge, bajo la forma de llama errante, supo escapar a mi tiranía... pero, aun siendo omnipotente, aspiré a amar... Unicamente un hijo de las Tinieblas, un débil nibelungo, Alberico, que maldijo al Amor, supo desligarse de tan supremo vínculo; conquistando el Oro del Rhin y con él un poderío inconmensurable... El anillo que forjara cayó en mis manos, manchándolas; pero, en vez de devolver el tesoro a las ondas sagradas, pagué la construcción de la Walhalla, del augusto palacio edificado por los gigantes, desde el cual domino al mundo. Aquella para quien ni el pasado ni el porvenir tiene secretos, Erda, la sublime, la sabia *ur-vala* me hizo arrojar el anillo, profetizándome una ruina definitiva... Quise saber más, saberlo todo; pero, sin contestar a mis preguntas, la sibila había desaparecido. Perdí entonces toda serenidad, y ansioso de averiguar, ¡de conocerlo todo!, Dios bajó desde el Cielo hasta las entrañas de la Tierra... (1). Encantada por un filtro de amor, turbada en el orgullo de su ciencia, la Vala me respondió por fin... ¡Fué mía! Y así la más sabia sibila del mundo fué vuestra Madre la Tierra y la de tus ocho hermanos (2). Yo mismo os crié con la esperanza de evitar los peligros que la Vala me había predicho... El ocaso ignominioso de los Dioses. Para que a la hora de la lucha el enemigo nos encontrase fuertes, os encargué a vosotras las walkyrias, de engendrar y fomentar el heroísmo de nuestros antiguos esclavos los hombres, el heroísmo de la Humanidad toda, reducida por nuestro despotismo a inclinar la cabeza bajo nuestras falaces convenciones... Habíamos extinguido su bravura, y vuestra tarea consistía en sostenerlos en los combates, exaltando su vigor por la rudeza de la lucha, para que así pudiese yo reunir en la Walhalla, la de las qui-

(1) No queremos establecer el paralelo cristiano que se vendrá de seguro a la mente del lector.

(2) Este pasaje está cambiado de intento por Wagner. El mito griego respecto de ello dice que la Sibila prometió sus favores a Apolo a cambio del *don de la Sabiduría*, pero que hubo que negárselos así que se vió investida de tamaño don... No pudiéndosele ya quitar, el dios esterilizó los frutos de su regalo, pues que la condenó a no ser jamás creída...

© Biblioteca Nacional de España

nientas cuarenta puertas (1), las más intrépidas multitudes armadas, capaces de la lucha. Porque has de saber aún—prosigue el dios—, que si el nibelungo recobra el Anillo, nuestra ruina es segura. Por hoy está bajo la custodia de Fafner, el gigante a quien la posesión del *Oro* ha transformado en monstruo, y yo, que fuí causa de que le poseyese, no puedo arrancársele sin faltar a los pactos. Solamente uno, el Elegido, un héroe que sin influjo mío realizase inconsciente la hazaña, aguijoneando por su propio anhelo sin mi sugestión y con la única ayuda de sus propias armas, podría conseguir el objeto único de mi Deseo, para el que estoy imposibilitado por mis propios hechos. ¿Cómo descubrir ese amigo, enemigo a la vez, capaz de luchar en favor mío contra mi propia divinidad? ¿Cómo crearía yo un Sér libre, que sin mi aprobación mereciera mi gratitud y mis amores por su rebeldía? ¿Quién, no siendo yo, realizará espontáneamente el ideal de mi exclusivo deseo? ¡Ignominia divina! ¡Dolorosa angustia! ¡Asco profundo de encontrar siempre reproducida mi imagen por doquier en todo lo creado!... ¿Cuándo hallaré algo a mí diverso? ¡En vano busco al Independiente, porque no he sabido nunca engendrar sino siervos despreciables!...»

Brunhilda, estupefacta, aterrada ante la orden que recibe de luchar contra el welsungo protegiendo al repugnante Hunding, trata en vano de resistir la también forzada voluntad paterna que le amenaza con terrible anatema si desobedece. Mientras, la feliz pareja de Sigmundo y Siglinda ha subido por el barranco. Desgarrado el corazón de ésta ante el peligro que su amado va a correr frente a la jauría de Hunding, cae desmayada, y aquél la deposita piadoso sobre una roca, mientras que la Walkyria le sale al paso con su caballo, y bajo las misteriosas notas orquestales de *la interrogación del Destino*, le dice a Sigmundo que la mire cara a cara, porque pronto va a seguirla hasta la Walhalla, que aguarda esplendorosa a los guerreros que sucumben. «—Allí—le dice—encontrarás a todos los héroes que te precedieran, y allí el welsungo encontrará a su padre y a su madre.» El héroe, intrépido, se niega, sin embargo, a seguirla al mundo de la suprema dicha si no le acompaña Siglinda, su compañera de aquí abajo, cosa imposible, porque las débiles mujeres no pueden gozar de los triunfos celestes reservados a los héroes, rasgo de inferioridad femenina que es característico del semitismo. Además, es preciso que Siglinda respire to-

(1) Símbolo de la Rosa-Cruz, o sea del *cuatro* con el *cinco* en el *círculo* o *cero*, es decir, 540. De esto ya hablamos algo al ocuparnos de «Los templarios en el Bierzo», en *El Tesoro de los lagos de Somiedo*.

© Biblioteca Nacional de España

davía el aura de la tierra, por lo que le ha de revelar después (1). En vano la Walkyria pretende vencer su resistencia, conminándole con la ley aquella de que, habiéndola ya visto cara a cara, tiene forzosamente que morir (2). El héroe, fiado en su espada *Nothunga*, la sacada por él del Fresno del Mundo, se prepara al combate fiado en su solo esfuerzo, no sin antes poner a Siglinda bajo la protección de la insensible diosa, quien, como todas las inmortales, no conocía aún el *humano* sentimiento de la piedad con el débil; de la compasión hacia el caído... Un rayo de luz, primera palpitación de dicho sentimiento que va a determinar a su vez muy pronto la caída también de la diosa guerrera, predilecta de Wotan, ilumina ya su Sér, y bajo el ejemplo de la mujer-heroína de Siglinda, que lleva ya en su seno un fruto de bendición, la antes cruel guerrera empieza a sentirse humanizada por el dolor que redime... En un arranque *humano ya*, y como tal bien contrario a su excelso origen despreciador de todo sentimiento piadoso, detiene, en efecto, con su lanza la espada de Sigmundo, que, exasperado, va a dar muerte a su amada para que no le sobreviva en su infortunio. La Walkyria entonces, transformado ya en humano su corazón antes divino por el mágico poder de la piedad redentora, se decide a desobedecer al Padre y a amparar, con su égida, al welsungo.

Hunding, entretanto, llega con su jauría en busca de Sigmundo, a quien amenaza con sus perros si se niega el héroe a combatir. Ambos se buscan y chocan furiosos, entre los fulgores de la tempestad que se desencadena, y

---

(1) Esta resistencia del héroe a ir al cielo sin que le acompañe también la que ha compartido aquí abajo las miserias de la vida, recuerda aquella leyenda aria según la cual un santo asceta obtuvo ya la liberación, y para conducirle a la feliz morada un luminoso deva bajó a la tierra. El deva le dijo al asceta que le siguiese al *Devachán* o cielo. El asceta acepta gustoso, pero impone la condición de que también le acompañe en aquellas delicias su fiel perro, como le acompañara antes en sus días de miseria. El deva lo juzga imposible, porque los seres inferiores no pueden subir hasta allí. El sabio renuncia entonces a tamaño bien, del que no quiere disfrutar egoista. Otro deva más excelso baja después a disuadirle de su actitud, pero también en vano. Por último, el mismo dios Krishna baja en persona para llevarse al terco asceta quien definitivamente se niega a seguirle. Entonces el dios desaparece; y cuando el asceta va a dirigir una mirada cariñosa a su perro, ve con asombro que se ha transformado en aquel dios, porque *no es acreedor al cielo quien no ama a los seres inferiores*, según el precepto jaino.».

(2) «No se puede ver cara a cara a Dios—es decir, a nuestro Ego inmortal representado por la walkyria—y vivir, dice en varios pasajes el Génesis...» Siguen, pues, como se ve, las analogías semíticas entre los Eddas y la Biblia.

© Biblioteca Nacional de España

la batalla queda un momento indecisa, porque la Walkyria evita a Sigmundo los golpes mortales que, alentado por los dioses, le dirige Hunding (1). Éste, sin embargo, va a caer ante el ardor invencible de Sigmundo y de su Nothunga, alentado por la Walkyria; pero en el momento supremo, Wotan, que no puede consentir bien a pesar suyo que las leyes sean rotas y los Pactos desobedecidos, surge de improviso entre los combatientes: con su lanza invencible, hace saltar en dos pedazos la espada del welsungo, y el héroe, así desarmado, cae al fin bajo el golpe mortal de Hunding, mientras que la Walkyria recoge los dos trozos de la rota espada, y, montando en su caballo a la infeliz Siglinda, remonta hacia la Walhalla. Hunding, a su vez, cae muerto en el acto, ante la sola presencia de Wotan y de su orden de que vaya, vil, a prosternarse en la Hela ante Fricka. En pleno horror de la tempestad, el dios supremo, que acaba de sacrificar contra toda su voluntad a su propio hijo, lanza veloz su caballo en persecución de su hija, la Walkyria, para castigar su inaudita rebeldía; y el acto acaba trágico, con la sensación de la suprema angustia impotente, condenada a ver, una vez más, cual de ordinario en el mundo, a la injusticia triunfante y a la inerme inocencia perseguida...

*
* *

Ningún simbolismo de los del coloso de Bayreuth es tan augusto, ni tan difícil de interpretar, como el de las walkyrias. Estas vírgenes guerreras se dice que son hijas de la Voluntad de Wotan, porque representan la parte más excelsa del complejo microcosmos que se llama el sér humano: lo que las religiones vulgares suelen denominar *daimon familiar* o *Ángel de la Guarda*, es decir, la divina Tríada del hombre, formada, según la Doctrina oriental, por su Atman o Ego supremo, que es Uno con la Divinidad, o sea el *Deus in nobis*, de San Pablo; por su Buddhi o espiritualidad transcendente—el Amor-Sabiduría, que dirían San Juan y los gnósticos—, y, en fin, la Mente superior o abstracta, raíz de todos los pensamientos pasados y futuros del Ego que reencarna, sindicados en Uno por el luminoso Augoeides o Huevo Aúrico, sagrado elemento de síntesis jamás explicado en su esencia por las filosofías, pero sobre el que conviene apuntar algunos detalles de verdadero interés.

El *Fedro*, de Platón, una de las obras en las que se insiste sobre el famoso lema de que toda la vida humana no es sino una gran caída, pre-

(1) Esta escena recuerda a la del Fausto cuando lucha con los estudiantes protegido por Mefistófeles, su Ego consejero.

© Biblioteca Nacional de España

senta a la naturaleza psíquica el hombre como dividida en dos partes: el *Thumos* (cuerpo de deseos, cuerpo inferior fenoménico, que es *maya* o ilusión) y el θυμοειδές *Thumoeides* o Augoeides, esencia divina, eterna, en la que un rayo del supremo *Atman* se ha revestido de esencia *Búddhica*, y llama así, a lo largo de las reencarnaciones, todos los elementos de la Mente Superior humana, o abstracciones que el Ego ha ido libando a lo largo de sus vidas, vidas que son más bien un sueño que una realidad, porque aquella Tríada o Walkyria, insensible a todas las miserias de aquí abajo, es la Realidad única de nuestra vida, o sea la Conciencia moral y psicológica, cuyo despertar constituye el único objeto de la filosofía, para restituirnos a nuestra condición pristina de dioses que éramos antes de aquella caída.

El *Theaetetus*, otra de las obras de Platón, nos enseña, en efecto, que la ascensión constante hacia la Verdad y el Bien hasta confundirnos con la Divinidad, es la sola tarea digna del filósofo para volver a ver cara a cara aquella Suprema Verdad, que antaño contempláramos, como la walkyria veía cara a cara a su padre Wotan, porque el alma nuestra no hubiera nunca podido descender a una forma humana si antes no hubiese contemplado aquella Verdad y no hubiese algún día de volver a contemplarla.

El *Thumos* (θυμος) platónico, el *Tahua* o vida sensual constructora del tabernáculo, según el *Darmanapada* sánscrito, está animado por el principio vital del hombre; su Alma o *Psiquis* (ψυκη): alma análoga a la de los animales y aun a la de las plantas, que en el hombre sólo está regida por el *nous* (νοῦς), inteligencia o Mente a quien se la representa con alas, porque constantemente vuela, ascendiendo hacia el Thumoeides o Espíritu Supremo del Hombre, salvo cuando, quebradas sus alas como Ícaro, cae de nuevo aprisionada por la *maya* del deseo terreno, perdiendo de vista otra vez las realidades eternas.

El propio Zenón, fundador del estoicismo, doctrina que luego degeneró como degeneran todas las ideas en manos de sucesores, enseñaba la antedicha idea platónica de que existen en toda la Naturaleza dos cualidades eternas: la una, activa o masculina, que asciende por su esfuerzo, como Sigmundo y como Sigfredo; y la otra, pasiva, femenina, que, de divina que era, desciende poco a poco al estado humano—como la walkyria Brunhilda—conjugada en *razón inversa* con el elemento inferior que asciende como héroe a la conquista de su cielo.

No hay palabras en las degradadas lenguas vulgares nuestras, para expresar tan inefables Misterios, que antaño sólo eran dados en la iniciación.

© Biblioteca Nacional de España

Por fortuna, tenemos, sin embargo, dos medios bastante más aptos para hacernos cargo de estos Misterios augustos. El uno, es el de la música de estas obras inmortales del coloso; el otro, es el maravilloso lenguaje matemático.

Imaginad una serie de rectángulos de la misma área, área que, como sabemos, se obtiene multiplicando la base por la altura. Pero la serie de rectángulos de igual área es, como tantas otras series matemáticas, verdaderamente infinita. Así, podemos obtener el primer rectángulo de la serie tomando como área el producto de un segmento rectilíneo infinitamente grande por otro segmento rectilíneo infinitamente pequeño, producto que puede dar, como es sabido, una cantidad finita... En el símbolo wagneriano, el infinitamente grande aquel es la walkyria Brunhilda, o sea el origen de los tiempos, cuando apenas si había salido aquella, como Minerva, de la Mente divina. El infinitamente pequeño, es el hombre-siervo, la ínfima criatura animal y esclava de que nos habla Wotan en su largo monólogo... El tiempo corre, la evolución se desarrolla, y mientras éste infinitamente pequeño va creciendo por sus rebeldías evolutivas, aquél infinitamente grande decrece armónicamente conjugado, es decir, en lenguaje del simbolismo wagneriano, Brunhilda se separa cada vez más de la voluntad de su Padre y del cielo de la Walhalla, para acercarse más y más a la tierra y unirse así con el guerrero que se eleva, o lo que es lo mismo, en nuestro símil matemático, el lado corto crece, el lado largo decrece, pero su producto, o área, permanece constante: es siempre *el Hombre*...

El símil queda aquí en suspenso, porque en su inefable apoteosis de *El Cuadrado*, va creciendo *el guerrero*, y decreciendo la *walkyria* hasta que llegan a igualarse ambos en *el Amor*, el gran nivelador de cuanto vive, formando ese símil de suprema perfección de *Heros-Psiquis*, del *Hombre-Dios* o *Sigfredo-Brunhilda* con el que vamos a trabar conocimiento en el siguiente capítulo.

Hemos puesto el símil de la serie *evolutiva* de todos los rectángulos de igual área que culminan en su momento central, que es *el cuadrado*, símbolo del sér perfecto o el *homme carré*, que dicen los franceses. Igual podríamos haber empleado cien otros símbolos matemáticos, cual el de los conjugados armónicos, y, en general, el de todos cuantos temas de aritmética, geometría, física o química ofrecen la enseñanza de la *razón inversa*, es decir, del *producto conjugado de dos factores cuyo eterno resultado es una constante: el Hombre*, porque como dijeron todos los filósofos de la escuela pitagórica: los Speusippus, los Xenocrates, los Platón, los Architas, los Philolaus, los Euclides, los Arquimedes, los Pappus y mil otros

© Biblioteca Nacional de España

cuyas obras se han perdido y cuyas doctrinas matemático-filosóficas distamos aún mucho de tener esclarecidas, el alma humana inmortal y el *nous* que la cobija tienen un principio aritmético, el de aquella conjugación inefable; así como el cuerpo tiene, en consecuencia lógica, un principio geométrico más grosero al revestirse de formas en este bajo mundo.

De aquí, al solemne momento del Sacrificio del Soma, o sublime evocación del Sigfredo, no hay sino un paso, paso que en el capítulo siguiente daremos.

La idea, pues, del mito de la walkyria, aunque sublime, es sencilla en su misma sublimidad. Su enlace protector, su *conjugación por razón inversa matemática* con el héroe a quien protege, exige, como acabamos de ver, que ella baje hacia la Humanidad otro tanto cuanto la Humanidad se eleve gallarda con sus rebeldías. Ello es simplemente lo que en química se llama la ley de Prouts, o sea la de que los calores específicos de los cuerpos simples están en razón inversa de sus pesos atómicos, para dar, con su producto, la cantidad constante de 6, 4, razón por la cual son más activos aquellos cuerpos de peso atómico menor: como el fluor, el oxígeno o el cloro, que los otros cuerpos de sus series respectivas. Igual acontece, entre mil ejemplos que se podían encontrar, con la conjugación vital de la planta y la de la tierra que la sustenta, dado que todo cuanto aquélla crezca otro tanto empobrece y esteriliza a la tierra que la nutre con sus jugos. Así, con arreglo a dicha ley de razón inversa, verdadera conjugación entre las realidades visibles y las fuerzas ocultas del Universo, al comenzar con el hombre-mineral o el hombre-átomo, la evolución natural que conocemos, su walkyria guerrera, la divina Energía impulsora de la evolución apenas si comenzó a despertar, emanando de ese Océano sin límites que llamamos la Mente Arquetipa del Logos planetario. Poco a poco ese *Alma Mater*, eterna impulsadora de la lucha por la evolución o sea por la vida progresiva, va descendiendo sobre el hombre-vegetal, primero, sobre el hombre-animal, después. Pero llega un momento, el más sublime de la Evolución, que es aquel en que el hombre-animal, antes todo deseos materiales y egoístas, y bien avenido con la esclavitud, como los Hunding, es ya un welsungo, un rebelde, por estar ya dotado de Mente guerrera y turbulenta, mal avenida desde ahora para siempre con las imperfecciones intolerables de los intereses creados y del Orden establecido. Entonces, al modo del Micrómegas de Voltaire, quiere verlo y dominarlo todo; medir cielos y tierra. Como welsungo ya, es maldito por su misma rebeldía, pero él logra bien pronto conquistar, arrancar del Arbol de la Vida, la Espada del Conocimiento intuitivo y ya el propio Wotan no puede

© Biblioteca Nacional de España

humillarle, porque dicho Conocimiento es de naturaleza divina, y él nos comienza a equiparar a los dioses, aunque el karma cruel de nuestra anterior caída en la generación pueda hacer más de una vez que la Lanza de los Pactos, o sean las leyes establecidas que aprisionan a la Humanidad en las redes que se suelen llamar pomposamente *Orden establecido*, rompa en dos e inutilice aquella Espada Flamígera. Ya vendrá pronto el Sigfredo rebelde e hijo de la primera pareja de rebeldes, que logrará reducir y pulverizar los pedazos de su *Espada Nothunga* con la lima del esfuerzo hercúleo; fundirlos en seguida en el fuego del dolor, que es conocimiento, y con ellos, forjada de nuevo, que no soldada, la antigua Espada rota, matar al Monstruo del Pasado, a la Hidra de las Cien Cabezas y aprender con su sangre el lenguaje de las aves del cielo, que es el mismo lenguaje de los dioses y de los héroes.

La escena de lucha que se desarrolla entre Sigmundo y Hunding, es la lucha cantada también en los Puranas indostánicos como habida entre Daksha y Nârada, o en el Ramayana y el Mahabharata, como acaecida entre los ravanas y los rakshasas o entre los kurús y los pandavas. La walkyria no ataca a Hunding, sino que se limita a proteger o defender de las acometidas de éste a su héroe, que es la parte inferior de su sér mismo, sin atacar al rival, misión que únicamente corresponde a Sigmundo, porque es ley de la gran Dualidad que llamamos Hombre, la de que jamás su Ego divino actúe por sí en sus acciones en la vida de aquí abajo, limitándose al papel, aparentemente pasivo, de iluminar el Sendero, con la suprema luz llamada la Conciencia, porque, como dice Blavatsky, todo reflejo de los poderes superiores sobre el hombre tiene que ser temporal, y a más le dejan irresponsable y sin progreso efectivo, a la manera de los rayos del sol, cuyos efluvios fertilizadores se pierden por completo para la tierra arenosa de un desierto si el hombre mismo no cuida de atesorar su fuerza con los cultivos. Esa aparente pasividad de los elementos superiores del hombre es debida a que su progreso activo es infinitamente más lento, aunque dependiente por entero de los múltiples esfuerzos del mismo, no hallando nosotros cosa mejor con que comparar los engranajes de entrambas vidas, la superior y la inferior del hombre, que con las ruedas de un reloj, en el que la rueda de las horas parece indiferente ante los avances de la rueda de los minutos, hasta que un número suficiente de éstos la hacen avanzar un lugar o diente, y lo mismo, ni más ni menos, pasa a su vez a la rueda de los minutos con la de los segundos, al tenor de esa ley fundamental de los sistemas de numeración en que nada altera a la cifra de cada decena, el que, dentro de la decena se añadan o quiten unidades, con tal

© Biblioteca Nacional de España

de que ellas no sean ya en número suficiente para hacerla pasar a la decena que la sigue o que la antecede, ley universal, en suma, que explica las revoluciones o avances bruscos como secuela de una evolución gradual, un tiempo contrariada. De igual modo todos los elementos en física llamados radiantes (luz, calor, etc.), no son sino elementos latentes, un punto después manifestados.

En la leyenda universal, el tipo de la Walkyria está reproducido hasta lo infinito, especialmente en aquello que hace referencia a esfuerzos y batallas, donde juega todo su papel el heroísmo. En la fábula griega, la walkyria es el divino Heros, cobijando en el silencio y en la obscuridad a Psiquis. En la fábula occidental de Europa, en la gallega y en la astur de nuestra tan mitológica reconquista, la walkyria es el Santiago, San Jorge o San Jacobo, milagroso, cuyo caballo blanco guerrero se solía mostrar en todas las batallas difíciles de sus protegidos respectivos, animándolos el santo para el combate y secundándolos con gritos no menos onomatopeicos que los de las selváticas hijas de Wotan.

En cuanto a los dos combatientes aquellos del mito wagneriano, son ellos fiel trasunto de los de la leyenda de Cástor y Polux. Eran éstos dos hermanos griegos de corazón de héroes, hijos de Leda y del Júpiter-Cisne (Lohengrin), es decir, símbolos del Día y de la Noche. Sus respectivas esposas Febe e Hilaria, eran las dos hijas de Apolo, personificación de los Crepúsculos. Nacieron ambos del *Huevo de Oro* (el *Thumoeides*, Augoeides o Huevo Aúrico ocultista); pero el uno era mortal, mientras que el otro era Inmortal. En una revuelta contra los Aspharides, Cástor mata a Linceo, el mortal de más penetrante vista (el hombre mortal de la tercera raza con el don de la doble vista, o sea el tercer ojo del cíclope). Polux, a su vez, por proteger a Cástor, es herido por Idas (el dios del Dedoideico, el Dios supremo o Matemático). Zeus-Wotan pone fin a la contienda matando a los dos contendientes Cástor y Linceo. Cástor, que encuentra a su hermano moribundo y desesperado, invoca a Zeus para que le mate a él también, pero, como Polux y como la walkyria, no puede morir y Zeus le da a elegir entre seguir siendo inmortal con él en el Olimpo, como aquella virgen-guerrera, o compartir con su hermano la mitad de su existencia—dejando de ser walkyria—y pasar la mitad de su vida en la tierra y la otra mitad en las mansiones celestes. Aceptado este convenio, símbolo fiel de las encarnaciones, desencarnaciones y reencarnaciones de nuestro Ego inmortal, viven ambos hermanos alternativamente *uno durante el día de la existencia física, que es la muerte del espíritu, y el otro durante la noche del sepulcro, que es el gran día de la inmortalidad.* Es, pues, este delicioso mito

© Biblioteca Nacional de España

la imagen perfecta de la divina Individualidad y la falsa Personalidad del Hombre: Cástor, en fin, es el hombre de barro y mortal, un animal que no es siquiera de clase superior cuando, separado de su *Individualidad*, tiene que «morir de muerte», que dice el Génesis, a menos que Polux sacrifique una parte de su naturaleza divina, asociándolo así a su propia inmortalidad. Creerlos meramente símbolos del sol y de la luna es, según Blavatsky, muy poco adecuado, ya que su alcance transcendente es humano por excelencia.

El dolor de Sigmundo y Siglinda al verse separados violentamente por la fuerza del Destino, es el mismo símbolo del suplicio de los grandes condenados griegos, tales como Sísifo, Tántalo, las Danaides, Prometeo, etc.: la maldición original, o sea el dualismo de los sexos, sexos que, nacidos primeramente en el hermafrodita o Andrógino divino al que alude *El banquete*, de Platón, buscan eternamente la unidad, con su unión amorosa. La Naturaleza, envidiosa quizá de aquella divina voluptuosidad de otro iempo, con el sexo destruída, se encarga de frustrar siempre sus esperanzas, produciendo, no la unidad, sino la trinidad, y la multiplicación de la especie, según cantara la picaresca musa de Víctor Hugo en su canción de *Rosamunda*, canción de la que René Chansarel hiciese un excelente *lied*, que es como sigue:

Il était une fois
Un jardin, et j'y vis madame Rosemonde;
L'air était plein d'oiseaux les plus charmants du monde.
Quelle ombre dans les bois!
Il était une fois
Une source, et j'y vins boire avec Rosemonde;
Des naïades passaient et je voyais dans l'ombre
Des perles à leurs doigts.
Il était une fois
Un baiser qu'en tremblant je pris a Rosemonde.
—Tiens, regarde, il sont deux, dit une nynphe blonde.
—Non, dit autre, il son trois...,

que tal es el triste dualismo de los sexos, verdadera maldición original, pues al buscar la unidad, la naturaleza defrauda nuestro anhelo, y así, por tal proceso, vive la naturaleza llamada *humana*, no ya la verdadera naturaleza animal, sino la pervertida, sensual y viciosa que nos hemos creado.

Ciego tiene que estar por los prejuicios también quien no vea en esta escena de fuga y maldición de Sigmundo y Siglinda, el mismo doloroso tema mítico de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso por Jehovah-

© Biblioteca Nacional de España

Wotan, quien, como este último personaje del drama wagneriano, al mismo tiempo que lanza la maldición contra el hombre, la mujer y la serpiente, deja entrever a lo lejos la sublime promesa de la futura *Redención por el Amor*... Así la Mitología comparada es la llamada a profundizar en este paralelo entre la doctrina wagneriana de los Eddas y la rabínica de la Biblia, para juzgar por las mayores bellezas y profundidades filosóficas de la una sobre la otra, y, asimismo, cuál ha podido ser el original antiguo y cuál la copia ulterior, aunque también antiquísima.

*
* *

Todo el ambiente aparece cambiado en el último acto de *La Walkyria*. En la ladera derecha de la montaña se muestra un bosque de pinos y abetos, y a la izquierda la entrada de una gruta donde el monstruo Fafner dormita codicioso sobre su Tesoro. Las divinas walkyrias llegan a su mansión excelsa llevando a grupas sobre sus caballos las almas de los guerreros que acaban de morir combatiendo por el Ideal en cualquiera de sus formas sin cuento. Sólo falta Brunhilda, quien llega, al fin, abrumado su caballo por el peso de la carga que trae, carga la más santa, de una mujer que va a ser madre, pero, al mismo tiempo, carga la más odiosa y repulsiva para la insensible crueldad de aquellas guerreras vírgenes.

Brunhilda, dominada ya por la más humana de las ternuras, pide a sus hermanas amparo para la abandonada Madre, quien, como tal Madre, es por sí sola el más elevado de los héroes: ¡la Heroína!...; pero aquellas insensibles guerreras se niegan a protegerla, temerosas a los paternos furores. Entonces Brunhilda, más sublime que nunca por el mero hecho de ser ya compasiva compartiendo los dolores con la pobre Humanidad, lleva amorosa a la Madre junto a la cueva del Monstruo, segura de que allí no han de alcanzar los furores de Wotan, merced al crimen del Anillo. Cumplida así su mision protectora y depositando piadosa su carga al lado de la cueva de Fafner, Brunhilda sale luego, con la serenidad que proporciona siempre el deber cumplido, a recibir a su indignado padre, armada, no ya como antes con su divina lanza, sino de otra arma más poderosa todavía, a saber: del invencible vigor de la Conciencia moral y humanizada, que opone la Egida del Deber cumplido, a las brutalidades de la fuerza física y a las estrecheces de una moral rutinaria sin emotividad real: Este es el tema de la Justificación que todo héroe humano, aunque sucumba, lanza cara a cara de los dioses o Fuerzas que le tiranizan, con aquella frase sublime de Job a Jehovah, alma de todas las redentoras rebeldías: aquella frase terrible «—¡Señor,

© Biblioteca Nacional de España

Señor, vos sois grande, pero yo soy Justo!—», obligado final de cuantas tragedias han pretendido acabar con el Inocente en la cruz, en la hoguera, bajo el puñal o sobre el patíbulo, punto crítico para toda nueva *dimensión*, punto culminante de todo drama, real o ensoñado por los hombres, y en el que, de un modo kármico e inevitable, los frutos del heroísmo caen como lluvia benéfica sobre el mundo así redimido por el esfuerzo de sus héroes: los mártires del Amor y de la Idea (1)... Hecha, pues, ya por Brunhilda a Siglinda la augusta profecía del destino acerca del Fruto de sus entrañas—Sigfredo, el Redentor—, y entregados a éste, por toda dote, los dos pedazos de la gloriosa espada *Nothunga*, la diosa, ya casi Mujer, recibe serena, con la serenidad del deber cumplido, la paterna condenación de Wotan, condenación que éste fulmina en los siguientes términos:

«—No soy yo quien te condena: tú misma te condenaste por tu desobediencia. Encargada de ejecutar mis decretos, obraste consciente en contra de ellos... Tu alma inspiraba a mis héroes, y, sin embargo, los has animado en contra mía... Eso eras antes. Mira lo que serás desde ahora... ¡Ya no puedes ser la hija de mi Deseo!... ...Sigue siendo mujer: ¡ya no eres Walkyria!... Ya no volverás a buscar entre la carnicería del combate a los héroes escogidos por mí para llevarlos a la Walhalla, ni volveré a besar tus labios infantiles, ni escanciarás ya más mi copa en los festines de los dioses... ¡Nuestra alianza está rota y tú excluída quedas para siempre del divino Tronco del que formabas parte!... No seré yo tampoco quien te despoje de tus divinos dones de Virgen... ¡quien te posea te despojará de ellos, cuando te encuentre inerme y abandonada sobre esta roca en la que te destierro!... Profundo sueño cerrará tus ojos: ¡el primer hombre que tropiece contigo, hallándote en su camino, podrá despertarte, y será suyo tu Tesoro cuando, como madre vulgar, te lleve de hilandera a su hogar mísero!...

Horrorizadas las demás walkyrias ante la crueldad de tal sentencia, huyen en todas direcciones, intimidadas además por las prevenciones que Wotan lanza contra ellas si tratan un momento de auxiliar a su infeliz her-

---

(1) Esta es la suprema y sabia razón que los orientales tienen para repugnar nuestra llamada tragedia, hija de la tragedia griega. Dentro de las leyes por las que desciende, en efecto, el Ideal sobre la tierra, el final más trágico que darse pueda no es sino el nudo o punto crítico de la glorificación que inevitablemente ha de venir después. Por eso los evangelios de todas las religiones no acaban en la Cruz, sino en la Ascensión a los Cielos, y por eso también la tragedia griega y el pesimismo contemporáneo, su hijo, son géneros incompletos e imperfectos, por muy bellos que nos resulten.

© Biblioteca Nacional de España

mana Brunhilda, mientras que ésta, con el vigor de esos acentos supremos del tema de *La Justificación*, se muestra, sin embargo, con su actitud rebelde, la cumplidora fiel de la Oculta Voluntad del Padre, de su verdadera Voluntad libre, no de aquella otra voluntad por los Pactos esclavizada; y pide, y consigue, al fin, de su padre que el hombre que haya de poseerla sea, al menos, del linaje de los héroes. Wotan, que se empieza a emocionar, bien a pesar suyo, se lo concede, maldiciendo, empero, una vez más a la raza welsunga, a quien tanto ama; y antes de herir con su lanza en la roca para hacer surgir en torno de su encantada hija el fuego inextinguible y sagrado, terror ahuyentador de todo lo profano, se despide de ella conmovido, diciéndola:

«—¡Adiós, hija sublime, santo orgullo de mi corazón!... ¡Si he de perderte para siempre a ti, voluptuoso recreo de mis ojos; si ya no has de volver a escanciar a mi lado mi copa en la Walhalla, dejaré, al menos, encendida, en derredor de tu divino cuerpo, nupcial luminaria, tal y como jamás esposa alguna la tuvo... ¡Devoradoras llamas arderán entre estas rocas! ¡Mortal espanto rechazará al cobarde, para que tan sólo el héroe que desconozca el Miedo pueda llegar amante a ti, a la divina Esposa, hija de un Dios!... Y estos ojos, tus ojos luminosos que tantas veces besé, recompensándote por la victoria en el combate, cuando de tus labios brotaban los elogios del Héroe muerto; estos ojos radiantes que me iluminaban cuando las languideces de la Voluntad y los chispazos de la Esperanza abrasaban mi corazón, reciban ahora, ¡por última vez!, el postrer beso de mi despedida. ¡Que sólo para el Hombre Feliz que logre despertarte se enciendan sus destellos! ¡Para el infortunado Eterno, cerrados quedan ya por siempre! ¡Oh, ven! ¡Hija querida! ¡Con este postrer beso Wotan se lleva tu Divinidad!» La besa entonces en ambos ojos, que quedan cerrados; la coloca amoroso sobre la roca; la ciñe el casco guerrero, doblando las alas de la cimera sobre su cara, hasta ocultársela; contémplala de nuevo dolorosamente cubriéndola con su escudo y lanza de walkyria, y evoca al dios Loge en estos términos, para alzar la barrera de llamas que nadie sino un héroe podrá atreverse a traspasar.

«—¡Logo, óyeme! Tal como antaño te encontré bajo la forma de llama ardiente; tal como entonces lograste huir en forma de llama errante; tal como, al fin, logré reducirte, ¡ven a mí! ¡Surge! ¡Sube! ¡Rodea a estas rocas, temblorosa Llama!», y mientras va así diciendo, da tres lanzazos sobre la roca, cual Moisés en el desierto cuando con su bordón mágico hizo saltar asimismo el manantial de agua hiriendo con su golpe a la estéril roca. Al tercer lanzazo surge de entre las grietas de la peña una llama que, rápida-

© Biblioteca Nacional de España

mente, serpea y se extiende en todas direcciones, encendiendo a su paso un verdadero mar de fuego, que sube entre vapores al cielo» (1).

—¡Quien tema la punta de mi lanza—ruge Wotan poderoso—, que no franquee jamás este encantado círculo de Fuego!—, y entretanto, tras del tema del *Encanto del sueño* y del *Sueño de Brunhilda*, surge vigoroso el tema vivísimo de *El Encanto del Fuego*, que va a morir bajo el gran tema de *La Trompa de Sigfredo*, comentando sonoro las últimas palabras de Wotan...

. . . . . .

Así termina el drama dulce, el drama trágico de *La Walkyria*, el *Drama*, en fin, *de la Redención por el Amor*, con el que Wagner nos ha dado el *Evangelio de la edad futura*, ese Evangelio nuevo cuyos cuatro evangelistas son él; Goethe, con su *Fausto;* Schopenhauer, con su *Mundo como Voluntad y como Representación*, y H. P. Blavatsky, con su gran Enciclopedia ocultista de *Isis sin Velo* y de *La Doctrina Secreta*.

*
* *

Jane Luidan, que nunca escaseó las más crueles e injustas sátiras contra Wagner, dice de esta página inmortal de *El Encanto del Fuego:* «Los espectadores sentirán todo el poder y toda la grandeza de esta soberbia creación. Las conmovedoras palabras de Wotan; el letargo de Brunhilda, sobre una sucesión armónica de rara belleza y encantadora instrumentación cimentada; la evocación de Loge; la aparición del fuego mágico y la

---

(1) Loge o *Logo* es el Proteo griego, hijo de Tetis y de Océano, morador de las aguas que circundan la tierra. A veces las costas de Cárpatos, y las de Rodas y Creta, solían verle alguna vez entre sus peñascos solitarios; pero raro era el mortal que había podido sorprender allí al viejo profeta, porque es él tan impalpable y sutil como la brisa, y se deshace su forma como la espuma del agua, cambiando de aspecto cual las propias olas. Solía salir del verdoso mar cuando el sol se hallaba en el zénit. Perezosamente, se dirigía entonces a los huecos de las rocas, y allí, recostado, contemplaba el movible imperio de sus padres, mientras los monstruos marinos dormitaban a su alrededor. Sólo en tales momentos era posible hablarle, mas no sin antes haberle sujetado, cosa imposible a todo mortal que careciese de las fuerzas de Hércules, pues le es dable transformarse con las más peregrinas e inesperadas metamorfosis: ora tomando la figura de hombre, de león, de jabalí, de toro, de árbol, de roca, de río, de llama, en fin, siempre inquieta, cambiante y abrasadora.

Todo cuanto vemos puede ser él—dice Bonilla—; pero ¿quién puede afirmar que sea él cualquiera de las cosas que vemos?

© Biblioteca Nacional de España

desaparición de Wotan entre las llamas; todo este final de *La Walkyria* pertenece incontestablemente a las creaciones más bellas del arte musical. La llamada de los trombones precede a la aparición de Loge. Wotan da tres lanzadas, y a la última surge el fuego que pronto lo invade todo alrededor. Oyense dos motivos culminantes: el del sueño, que murmuran los violines, y el de Sigfredo que los trombones diseñan...» «Precediendo a las maravillas de la paternal despedida de Wotan a su hija, antes ha desarrollado la orquesta el tema de la Justificación—dice Luis París—, y la melodía asciende sobre inmensas sonoridades hasta la mayor explosión instrumental, al límite de cuya incomparable progresión el tema del Sueño de Brunhilda desciende dulcemente al encuentro de la voz de Wotan, que lanza un lamento desgarrador...»

*
* *

Brunhilda, buscando un refugio para Siglinda y para el futuro Redentor, su hijo, al lado mismo de la cueva del monstruo Fafner, recuerda la huída de la Virgen-Madre cristiana a Egipto, con su Hijo, para escapar a la persecución cruel de Herodes-Wotan. Igualmente recuerda las hégiras de cuantos redentores ha habido en el mundo: la del Buddha y la del Krishna, huyendo del monstruo Kashin; la de Mahoma, de la Meca a Medina; la de Guttenberg, con su imprenta; la de Blavatsky, de la India, y la de todos los genios, padres-madres doloridos de un Ideal tanto más perseguido cuanto más fecundo, Ideal que, al fin, dan a luz felizmente, por mucho que se les persiga, por aquello que dice Blavatsky de que «la Naturaleza tiene siempre extraños rincones de refugio para sus elegidos». Wotan, persiguiendo así de muerte a su raza welsunga, es también el Saturno griego devorando a sus hijos, menos a Júpiter, que escapa a sus furores por el célebre artificio del guijarro—*chalchihuitl*, nahoa; *piedra cúbica*, masónica; *piedra mística*, de Jacob; *piedra filosofal*, alquimista; piedra o *Petrus*, roca viva para asiento de la verdadera Iglesia; *piedra mágica*, piedras o tablas de la Ley mosaica; *piedra del Lia-Fail*, o *del Destino; piedra negra*, de la Kaaba; *piedra de la cueva*, de Juanillo el Oso, el Hércules-Sigfrido extremeño, etc., etc.—, guijarro envuelto entre pañales. Latona, madre de Júpiter, refugiada entre los Coribantes o *pastores*, como María, Madre de Jesús, en el refugio del Portal de Belén, es la Siglinda del drama de Wagner llevada, para dar a luz, a la cueva de Fafner, y un estudio del mito comparado llegaría a evidenciar que el mito escandinavo es más bello y más completo que el griego, prueba notoria de la mayor antigüedad del primero sobre el segundo.

© Biblioteca Nacional de España

Aquí admiraremos una vez más la grandeza de esos dos mitos cardinales de todas las religiones: el de la Madre y el de la Virgen. Wagner, por exigencias quizá del argumento dramático, o bien porque así fuese el mito nórtico originario de sus dramas, separa entrambos conceptos, personificando al primero en Siglinda, y a Brunhilda en el segundo. Las religiones en general los presentan a entrambos reunidos en un solo emblema místico. Sin embargo, el coloso de Bayreuth, como verdadero esotericista o iniciado, ha sabido dar a uno y otro símbolo todo el alcance transcendental que tienen, según creemos dejar demostrado por las consideraciones que anteceden.

Aunque sólo fuera por esto, *La Walkyria*, de Wagner, será una obra portentosa y redentora mientras haya sobre la tierra hombres capaces de poner su mente y su corazón a tono con la sublimidad de su mito.

Una de las cosas que más admiran, efectivamente, en Wagner es la altura moral a la que en sus obras elevara a *La Mujer*. Pudo (dirán muchos) aprender de ese ideal sublime que suele llamarse *la mujer cristiana;* pero nosotros creemos más bien que, inconscientemente, al beber toda la inspiración de sus obras en las leyendas nórticas derivadas de los Eddas escandinavos, reflejó en las mujeres de sus dramas el concepto nobilísimo que esa bella mitad del género humano ha merecido de la Doctrina Arcaica, heredada de los mejores tiempos de la Atlántida, y que resplandece también en los libros orientales más primitivos, tales como los Vedas, bien a diferencia de la degradación a que se la sometiera después. El ario, en efecto, no ve en la mujer sino la compañera del hombre, por encima de las naturales diferencias del sexo, mientras que el semita no ve en ella sino el sexo, y con el sexo, el placer.

Senta, Elsa, Iseo, Siglinda, Brunhilda y demás heroínas de los dramas de Wagner son arias puras, sin mezcla del semitismo posterior. Son hasta más abnegadas e infinitamente superiores a los propios héroes. No dudan nunca, como dudase la Sahara bíblica del dicho hasta de los ángeles; ni tientan al hombre como Eva; ni pecan como las hijas de Lot; ni mienten y estafan a su propio marido como Rebeca; ni sienten celos como Sahara y Agar; ni son tan vulgares como las mujeres de Moisés, de Aaron y demás personalidades bíblicas; ni se prestan a que se hagan con ellas los engaños paternos que con Lía y Raquel se hiciesen a Jacob, ni a esas escenas de celos como las de aquélla con Bala y ésta con Zelpha; ni son tan deshonestas como la mujer de Putifar; ni tan accesibles a la ancianidad rica como Rut y Noemí con Both; ni tan pérfidas bajo el manto de patriotismo como Judit; ni tan traidoras como Dalila; ni tan impías como Jezabel o Ata-

© Biblioteca Nacional de España

lía; ni tan fáciles como la mujer de Urías; ni se entristecen con sus esterilidades, porque ni aun tal palabra suena una vez en todos los dramas del coloso, como Sahara, Michol, Isabel y cien otras; ni se habla de adulterios a lo Betshabée, ni de comercios ilícitos a lo Thamar; ni, en fin, pueden recolectarse en ellos esas enseñanzas de verdadera perversión ni ese realismo grosero a lo Bocaccio, a lo Aretino, a lo Zola o a lo Trigo, que en este manojo de preceptos bíblicos cogidos al azar entre los tan ponderados libros salomónicos: «—La hija que no es guardada por firme guarda, cual caminante sediento, abrirá la boca y beberá de toda agua cercana y a cualquier saeta abrirá su algaba hasta que más no pueda.» «—La lascivia de la mujer se conoce en sus ojos y en sus párpados.» «—De la mujer sale toda la maldad del hombre.» «—No des a la mujer poder sobre tu alma.» «—El trato con la mujer ajena enciende como fuego.» «—Toda malicia es pequeña ante la malicia de la mujer.» «—Si la mujer tuviera autoridad, sería contraria a la de su marido.» «—De la mujer nació el pecado, y por ella morimos todos.» «—No estés jamás de asiento con la mujer de otro.» «—La mujer para el hombre viejo es como subida arenosa para viejos.», y otras que, de paso que prueban la tan discutible moralidad de la Biblia mosaica cuando se la toma literalmente y no como fábula o como símbolo, y convencen de que el tal libro no es obra sino de tiempos muy posteriores y de gentes demasiado avanzadas por la pendiente abajo de la degeneración que es propia de pueblos envejecidos, ya muy distanciados por los siglos de aquella pureza primitiva de los pre-semitas nórticos e indo-europeos que han creado ese tipo clásico e ideal de mujer del que luego se ha querido envanecer el Cristianismo, sin recordar siquiera que tantos siglos antes de él el Código del Manú y otros alumbraron con sus divinos preceptos esa senda no siempre de espinas y tantas veces de flores como recorre el *hombre completo*, aquel que es la personificación augusta del hogar ario, «*hombre completo* que se compone del varón, de la mujer, del hijo y de los queridos difuntos...».

Y si dejamos a los semitas bíblicos y recordamos a esotros solapados semitas bajo capa aria que pulularon por el suelo de la Hélade, el contraste de nuestro anterior paralelo sigue siendo el mismo.

«La mujer griega—dice el propio Cantú—aunque emancipada de la servidumbre de Oriente—del Oriente ulterior, no del primitivo al que tantas veces hemos aludido—, estaba muy lejos de poseer la dignidad que mantuvo entre los septentrionales. Era considerada entre los jonios como un ser útil, pero imperfecto y como mero objeto de sensualidad: de aquí la tan censurable consideración de las hetairas. Entre los dorios la fuerza

© Biblioteca Nacional de España

moral de la mujer degeneraba en ferocidad: Calipso, según Homero, es una amante furibunda; Helena y Paris, no nos ofrecen sino escenas libidinosas; hasta la misma despedida de Héctor y de Andrómaca, el único pasaje de la literatura clásica que se aproxima a las más puras escenas domésticas, recibe todo su encanto del pequeño Astianax, es decir, de la ternura hacia los hijos. Briseida es esclava, y los numerosos pretendientes de Penélope deseaban todos poseerla; pero agradarla ninguno. El amor ocupa un lugar muy insignificante y secundario en las tragedias griegas, mientras que las injurias contra las mujeres llegan a un grado tal de grosería, que apenas puede compaginarse con la clásica finura ateniense. En *Las Suplicantes*, de Eurípides, Etea, madre de Teseo, dice: «una mujer prudente no hace nada por sí, sino que deja hacer a los hombres». Ifigenia, exhortándose para no exponer la vida de Aquiles, exclama: «La vida de un solo hombre es más preciosa que la de muchas mujeres.» En *Los Siete delante de Tebas*, de Esquilo, se injuria a las mujeres; en *Las Euménides*, Apolo arrebata a las mujeres su título más legítimo al respeto y al amor, diciendo: «la madre no es la que engendra al sér llamado hijo, sino la mera nodriza del germen depositado en su seno; el padre, en cambio, es el verdadero creador; la mujer recibe el fruto, y si place a los dioses, le conserva». El amor de Safo, imitado por Cátulo en su célebre oda, no respira más que la embriaguez de los sentidos, tal como una mujer de algún pudor no se atrevería a confesarlo, y el segundo idilio de Teóclito la describe aún más desvergonzadamente; Eurípides, exclama: «¿cómo había de conservarse la castidad en el corazón de una doncella espartana acostumbrada a salir de la casa paterna para mezclarse en los ejercicios de la lucha y de la carrera con los jóvenes sin otro traje que una túnica corta y flotante?...» Era imposible que las costumbres femeniles se conservasen puras con el culto de Priapo, las orgías de Baco y de la gran Madre, donde era santificada la embriaguez y llevada en triunfo bajo las formas más expresivas la lascivia, eso sin hablar de las prostituciones devotas y de las hospitalarias. Solón erigió un templo a Venus con el dinero recogido de las matronas que regentaban los lupanares (Ateneo XIII, 3); Píndaro ordenó, en honor de su esposa Melisa, que todas las corintias fuesen procesionalmente desnudas al templo de Venus Afrodita; Aristófanes revela en el teatro todas las malicias femeninas y los refinamientos del libertinaje en términos tan positivos, que casi llegaron a presentar su consumación (*Fiesta de Ceres*, acto II, y *Lisistrata*, acto I, cap. III). ¿Qué más? El mismo Sócrates, habiendo oído hablar de cierta Teodata que exponía su hermoso cuerpo como modelo a los artistas, condujo a sus discípulos a verla

© Biblioteca Nacional de España

en el taller y allí la felicitó por los nuevos parroquianos que los elogios de aquellos la procurarían, dándole al par lecciones acerca del modo de atraer a sus redes los amantes (Xenophon, *Entretiens mémorables*, III, 91)... La esclavitud dejaba el cuerpo de la mujer esclava al arbitrio de su señor, bien fuese ésta la hija del sacerdote de Crisa, la esposa de Héctor, la profetisa Casandra, bien fuese comprada verdaderamente en los mercados de los templos. Los lidios de Sardis, habiendo reducido a Esmirna hasta la extremidad de rendirse, declararon que no se retirarían hasta que les fuesen entregadas las mujeres de los ciudadanos; una bella esclava libró a éstas del oprobio, proponiendo se enviase a sus compañeras de servidumbre, obtenido lo cual, enervaron ellas de tal modo a los sitiadores, que fueron después fácilmente derrotados, en memoria de lo cual se instituyó una fiesta.»

»En Atenas—sigue diciendo Cantú—, aquella elegancia exquisita de lenguaje, de maneras y de vida, que se llamó aticismo, amoldaba los ánimos a los goces disipados. «Tenemos—decía Solón—cortesanas para el placer, concubinas para los cuidados personales y esposas para que nos den hijos y vigilen el interior de la casa.» En sus discursos, el gran orador Demóstenes nos hace conocer las arterías empleadas por las matronas para atraer a los jóvenes a la mala vida. Poetas y artistas trabajaron para inmortalizar a tales desgraciadas, y sus famosas obras de escultura y pintura representaban a las más memorables cortesanas. La victoria de Salamina fué atribuída a sus ruegos; y Estrabón llama santos a los miembros de las meretrices de Erice (lib. VI, pág. 272). Alcibíades se hizo retratar desnudo en brazos de mujeres desnudas también, y Temístocles se jactaba de correr por Atenas con cuatro concubinas en su carro. La madre de familia, al contrario, no era nada. El orador Hipérides decía que para salir de casa la mujer debía ser de tal edad, que, al verla, se preguntase no de quién era esposa, sino de quién era madre. ¿Cómo no sentirse humillada la mujer del hogar, ya ante la muchedumbre de esclavas que brindaban con la variedad al disipado esposo, ya ante las hetairas que, pintado el rostro, labios, cejas y cabellos, pululaban por las calles ostentando sus encantos; celebrando reuniones, donde hacían gala de sus talentos; mostrando después su belleza a la vista de todos, ya en los talleres de los grandes maestros, ya en los baños o en la orilla del mar? Aspasia, la dominadora de Pericles, maestra de Alcibíades y de Sócrates; Lastenia, discípula de Platón; Friné, que pretendió edificar a Tebas con el precio de sus amores, hacían así el panegírico del vicio, y eran un constante estímulo para que las matronas huyesen de las virtudes domésticas, de la obscura ignorancia y

© Biblioteca Nacional de España

de la sencillez, productos del solitario silencio de los giniceos. Glicera la hetaira ha sido inmortalizada por Menandro, y Demo fué, como Cleopatra, amada por tres generaciones de reyes: Antígono I, Demetrio y Antígono Gonata. Los detalles, más que alegres impúdicos hasta el cinismo, eran ofrecidos en los teatros de Atenas. Andrómaca, la cantada por la *Iliada*, no tiene inconveniente en entenderse con Pirro, hijo del asesino de su esposo, y luego con Heleno.

Estas citas de la ya degenerada antigüedad clásica, que podrían multiplicarse hasta lo infinito, contrastan terriblemente con la primitiva pureza aria que los Eddas, inspiradores de las obras de Wagner, conservaron como ecos fieles de una edad más feliz y más pura: Edad de Oro que habrá de retornar a la Tierra algún día.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO XIII

SIGFREDO

La caverna de Mimo y las grutas iniciáticas.—Los falsos pietismos de la perversidad.—La Espada rota.—El Viajero.—La forja de nuesíras pasiones y la Espada del Conocimiento.—¿Quién puede únicamente forjar la Nothunga?—*Los Murmullos de la Selva.*—El canto del Ave y su Misterio.—La muerte de la mentira piadosa humana y la de la Bestia.—La esclavitud de los mismos dioses.—«El habitante del Umbral».—Wotan y Erda.—«Desde que nací un viejo se interpone en mi camino».—La Lanza rota.—El Sigfredo humano y su divina Brunhilda.—El único y verdadero miedo del que nunca temió.—El himno de la Redención por el Amor.—El *Sigfredo* y las Enseñanzas de los Misterios.—El ojo de Wotan.—La *espada* vence simbólicamente al *oro*, a la *copa* y al *basto*.—Las fuerzas del Mal y su actuación en el mundo.—Manushyas y Pitris.—Los condenados eternos.—El verdadero simbolismo de Satán-Lucifer.—Prometeo-Sigfredo.—Las Aves mágicas.—Un cuento de *Las mil y una noches*.—Los Monstruos de las leyendas.—Concordancias orientales del mito de Sigfredo.—La leyenda española de Juanillo el Oso o de Hércules.—El divino y eterno himno al *Fuego*.—El *Fuego encantado*, en el libro de *Don Lanzarote del Lago*, y su Misterio transcendente.

Estamos en la caverna de Mimo, el gnomo hermano de Alberico que antaño fabricó el yelmo encantado sin alcanzar a comprender sus virtudes. Dos aberturas naturales conducen al bosque, y a la izquierda se ve una fragua en cuyo yunque el perverso nibelungo trata en vano de soldar los dos pedazos de la famosa *Nothunga*, la Espada del Conocimiento intuitivo, la espada invencible que Wotan partiera en dos al golpe brutal de su lanza en la lucha entre Sigmundo y Hunding. Mil veces ha conseguido soldarla el enano con gran firmeza, deseoso de matar con ella al gigante Fafner y arrancarle el Tesoro perdido; mas, como para tamaña empresa le falta el valor, he aquí que ha cuidado de criar, con tierna solicitud, en su caverna, al niño Sigfredo, el hijo de Sigmundo y Siglinda,

© Biblioteca Nacional de España

que ésta, bajo la protección de la walkyria Brunhilda, había dado a luz junto a la caverna del monstruo, huyendo de la maldición de Wotan (1). El niño, émulo de su padre el welsungo, sale un verdadero Hércules, pues aquella espada soldada por Mimo, que habría resistido sin romperse en las manos de un gigante, se vuelve siempre a partir en dos pedazos, cual débil caña, en sus manos infantiles. Mimo, desolado, abandona, al fin, su trabajo, lleno de desaliento, y a poco llega de su caza el rapaz Sigfredo trayendo consigo un osezno, que se entretiene en lanzar contra el gnomo, riéndose de su corbardía.

En vano el nibelungo ha procurado con maternales solicitudes hacerse amar del joven héroe, a quien criara con la perversa esperanza ya dicha de hacer de él y de su fuerte brazo el arma adecuada para matar al monstruo

---

(1) La correlación entre el mito escandinavo y el mito griego continúan. Ved aquí, por ejemplo, a Siglinda, madre infeliz de Sigfredo, huyendo de los furores paternos del dios Wotan, y dando a luz a un héroe al lado de la cueva de un monstruo, único lugar seguro contra la persecución de aquél, y la madre de Hércules dando a luz a este héroe en una isla recién surgida de los mares, y que, como tal, no había podido participar del juramento de no hospitalidad que había hecho prestar a toda la tierra la rencorosa madrastra Juno, la Fricka de los griegos. También vemos al niño Júpiter ser criado por la cabra Amaltea, como Sigfredo por Mimo, en la isla de Chipre, lejos de la persecución a muerte de su padre Cronos, y ocultados sus lloros con el ruido de los Coribantes, como los lloros del niño Sigfredo eran ocultados por los rugidos del monstruo Fafner en su caverna.

En cuanto a la *Espada partida*, de Sigmundo, conviene no olvidar lo que en el capítulo anterior dijimos con cargo al *Don Lanzarote del Lago*, y respecto de la cueva de Mimo y de la cueva donde Siglinda fué llevada por la walkyria para que diera a luz a Sigfredo, es oportuno recordar también que ella no es sino la eterna *Gruta* o *Templo de la Iniciación;* la *Guaca* sagrada, que pueblos ignorantes sucesores transformaron al fin en enterramientos—al modo como también se verificó en la Edad Media con los templos cristianos—, según ya vimos en *De gentes del otro mundo* (capítulo X) al ocuparnos de *los caballeros del Dorado*, que diría nuestro amigo D. Ciro Bayo, y de sus hazañas depredadoras en las regiones del Magdalena, el Napo, el Amazonas, etc. Tal gruta es asimismo la de las *Siete Cuevas nahoas de Chicomotzoc*, en la confluencia del Xila y el Colorado, en la Sonora mexicana, o bien las legendarias *Cuevas* de Aztlan, de Pacaritambo y otras de las que por tan extenso nos hablan Montolinia, Durán, Chavero y otros ilustres historiadores de México; cuevas todas o templos, al modo de las infinitas que va hoy descubriendo la prehistoria, donde únicamente puede nacer con la Iniciación en el gran misterio de los *jinas* esa raza de los Sigfredos heroicos o Caballeros del Ideal, de los que siempre ha estado tan necesitado el mundo.

© Biblioteca Nacional de España

y apoderarse de su Anillo. Un secreto instinto del joven le hace odiar a su protector sin comprender la causa. Preocupado con el misterio de su origen, quiere Sigfredo que Mimo se lo explique; pero el gnomo evade siempre la respuesta concreta, hasta que, al fin, tras las brutales amenazas y tratos del héroe, le narra detalladamente la triste historia de su nacimiento y su abolengo, que en el capítulo anterior ya vimos. La escena en que Sigfredo logra por fuerza arrancar a Mimo tamaña revelación, es muy notable, porque simboliza la hipocresía y la perfidia con que los Poderes del Mal, con la villana intención de perdernos, mecen en más de una ocasión nuestras cunas. Ella dice:

«Mimo.—Siempre estás gruñendo... Tu ingratitud es bien negra. ¡Perverso! En cuanto algo te disgusta olvidas todo el bien que recibiste. ¿No te acuerdas de los motivos que tengo para tu reconocimiento? Debes obedecer con gusto a quien siempre fué bueno para ti. ¡Ah! ¿No quieres oirme?... ¿Querrás comer? Aquí hay asado reciente. ¿Quieres caldo? Te le acabo de hacer...»—y después que Sigfredo le ha rechazado brusco tirando de un manotazo asado y marmita, continúa con tristeza—: «Tal es el pago de mi cariño y el insultante salario de mi solicitud. Recién nacido, ¿quién te crió? Lombricilla, ¿quién te ha vestido? Serpiente, ¿quién te abrigó? ¿Quién te dió de comer y de beber? ¿Quién te ha cuidado como a su propia piel? Cuando eras mayorcito, ¿quién te hacía la cama para que durmieses bien entre hojas frescas? ¿Quién te ha hecho juguetes? ¿Quién forjó tu sonora trompa? ¿Quién reía alegre para contentarte? ¿Quién desarrolló tu razón con sabios consejos e instruyó tu espíritu? ¿Quién se queda aquí trabajando, extenuándose, mientras tú vagas por el bosque, sino yo, pobre y viejo gnomo?...

»—Me has enseñado mucho, Mimo—le responde Sigfredo—; y todo lo he aprendido de ti, todo... menos a sufrirte. ¿Me ofreces de comer o de beber?, el asco me harta... ¿Me preparas un buen lecho para descansar?, pues dormiré mal. ¿Quieres instruir mi espíritu?, me quedo sordo y prefiero seguir siendo un bestia.. El menor de tus movimientos o gestos me incitan a saltar sobre ti, ¡monstruo!, y, apretándote la garganta, ahogarte. ...Así es como aprendí a sufrirte, Mimo... Mientras tanto, puesto que conoces tanto, ayúdame a comprender una cosa en la que en vano reflexiono... ¿Por qué yo, que, para separarme de ti, huyo sin cesar al bosque, vuelvo a pesar mío? Explícamelo.

»—Eso te prueba, hijo mío, cuán grato es Mimo para tu corazón.

»—No olvides que no te puedo sufrir; que prefiero ver cara a cara a cualquier fiera que contemplarte a ti.

© Biblioteca Nacional de España

»—Es un defecto de tu naturaleza—continúa Mimo—, de tu naturaleza salvaje, que debes dominar... Los cachorros claman por el cubil de sus padres; ese sentimiento se llama amor. Por eso tienes sed de mí, porque me amas sin saberlo. Por eso vuelves al nido de tu Mimo, como los pajarillos que no saben volar vuelven al reclamo de los pájaros grandes... Yo soy la experiencia, que vela por ti, el pájaro grande que te llama.

»—Bueno, Mimo, puesto que sabes tantas cosas—dice melancólico Sigfredo mientras la orquesta evoca el tema del amor de Sigmundo y Siglinda—, dime: ¿por qué los pajarillos pían llamándose unos a otros? ¿Es porque son macho y hembra? No se separan nunca; hacen su nido, y cuando los recién nacidos baten las alas, rodéanlos solícitos... Lo mismo hacen todos los animales, ¡hasta las bestias feroces! Yo lo vi. Por eso no quito los cachorros a sus madres... Pues bien, Mimo, ¿dónde escondes a tu hembra? ¿Dónde está, para que yo la pueda llamar madre?

»—¿Qué te pasa, loco?—dice Mimo contrariado—. ¿Eres un pájaro? ¡Qué ignorante eres!

»—Recién nacido, tú me criaste... Lombricilla, tú me vestiste... Pero ¿de dónde salió esta lombricilla? ¿De dónde vino este recién nacido? A menos que me hayas hecho sin madre...

»—Debes creer, sin investigar más, todo cuanto yo te digo—objeta Mimo, acorralado—. Yo soy tu padre y tu madre todo junto.

»—¡Mientes, monstruo!—contesta Sigfredo—. He visto cómo los hijos se parecen a sus padres. He ido al arroyo, y allí he visto la imagen de los árboles y de los animales, el sol y las nubes...; yo mismo me he contemplado, y vi que no nos parecemos; que soy muy distinto de ti, tan diferente como un pez refulgente de un sapo inmundo..., y los sapos no son los padres de los peces...»

Tal razona, como Sigfredo, siempre la inocencia contra los falsos pietismos de aquellos que la quieren engañar a la puerta del lupanar, de la casa de juego, de la taberna, de la estafa..., ¡ay!, y aun del convento...

Puesto ya al tanto, gracias a sus amenazas, nuestro héroe acerca de su verdadero y trágico origen, pide las pruebas de todo ello. El gnomo entonces aporta los dos pedazos de la espada de su padre, y el joven, a su vez, intima al odioso nibelungo que, sin excusa, para cuando regrese de su correría matutina, le tenga ya forjada, sin pérdida de tiempo, la Espada mágica de sus mayores.

Cuando el perverso gnomo, aterrado ante la amenaza de Sigfredo, se deja caer impotente junto al yunque, aparece el dios Wotan, disfrazado de viajero, envuelto en ancho manto azul obscuro, el color de la más alta es-

© Biblioteca Nacional de España

piritualidad, y en la mano, a guisa de báculo, su poderosa lanza. Cubre su cabeza un gran sombrero, cuyas anchas alas caen sobre su ojo huero, pues el dios es tuerto desde el día en que, deseoso de beber las aguas de la Sabiduría en el pozo de Mimer, o de Mnemósima la diosa de la memoria o *luz astral* que es el archivo fiel de todos los sucesos del pasado, tuvo que dejar en prenda uno de sus ojos (1).

---

(1) Este típico detalle de la leyenda escandinavo-wagneriana es un eco infiel de la verdadera Doctrina Arcaica. El ojo huero de Wotan, en efecto, no era, sin duda, uno de los dos ojos que dan vida y luz a la fisonomía del hombre, sino el *tercer ojo, el Ojo de la Intuición*, o de los cíclopes, que algunos creen equivocadamente que estuvo situado verticalmente sobre el entrecejo, tal y como se ve en muchas imágenes del Buddha en el Museo Guimet de Paris. Sobre este tercer ojo, cuyo resto, atrofiado hoy bajo el cráneo, es el «embudo o vástago pituitario y su glándula pineal», pueden verse infinitos detalles en *La Doctrina Secreta*, de Blavatsky. De él se dice en los libros orientales que fué el único ojo, el *ojo astral* y *central* de las primeras razas humanas, antes de desarrollar el sexo y con él la vista ordinaria de los otros ojos gemelos nuestros. Dicho ojo se fué atrofiando lentamente, hasta desaparecer por completo bajo el cráneo y dejar de funcionar entre lemures y atlantes, pero que volverá a ser activo entre las razas futuras, más evolucionadas que la presente, cuando nuestra hoy naciente intuición asuma de lleno su papel como facultad la más excelsa de la Mente. La llamada visión astral de los sensitivos e hipnotizados está relacionada con dicho tercer ojo, y también todos los fenómenos conocidos y por conocer respecto a la telepatía y transmisión del pensamiento a distancia.

La leyenda tiene también otros varios aspectos ocultistas. Más adelante, el propio Wotan dice, «—Gracias al ojo que me falta ves al ojo que me resta—», obscuro giro que alude al Sol u *Oculus-mundi* y a su compañero oculto, el *sol conjugado*, para nosotros invisible, al que se ha llamado astrológicamente Hermes o Mercurio—no el planeta de este nombre por supuesto—. Blavatsky dice, en efecto, de este último: «Mercurio, como planeta astrológico, es de significado mucho más oculto que Venus, e idéntico al Mithra mazdeista de los Misterios; el Genio o dios establecido entre el Sol y la Luna, y el compañero perpetuo del «Sol de Sabiduría», Pausanias (libro V) lo muestra teniendo un altar en común con Júpiter. Tenía alas para expresar que asistía al Sol en su curso, y era llamado el Nuncio y el *Lobo* del Sol (el Welsungo) «*solaris luminis particeps*». Era el jefe y evocador de las Almas, el gran Mago y el Hierofante. Virgilio lo describe tomando su vara (la lanza de Wotan) para evocar las almas precipitadas en el Orco: *tum virgam capit, hac animas ille evocat Orco*. Es el *Mercurius Aureus*, el Χρυσοψαής' Ερμῆς a quien los Hierofantes prohibían nombrar. Está simbolizado en la Mitología griega por uno de los lebreles vigilantes siempre que cuida de la celeste grey, Sabiduría Oculta o Hermes Anubis o Agatodaemon. Es el Argos que vela sobre la Tierra, y que ésta toma equivocadamente por el Sol mismo. El emperador Juliano oraba todas las no-

© Biblioteca Nacional de España

El Viajero finge pedir hospitalidad a Mimo. El nibelungo, desconfiando instintivamente de él, se la niega, pero el Viajero se queda, decidido. «Mi experiencia es grande, le dice, pues que he girado mucho sobre la corteza del mundo: más de uno debe a ella el remedio de sus torturas: me interrogaba, y mi respuesta era su premio; y pues que hablaste de ciencia, apostaremos, yo empeño mi cabeza. Tuya es, si a fuerza de interrogarme no aprendes lo que necesitas saber...»

Mimo, para desembarazarse del espía importuno, le hace preguntas capciosas y acepta la apuesta de la cabeza de su huésped si no le contesta a las tres preguntas que le quiere hacer y que son: La primera, sobre quién pulula en las profundidades de la tierra, a lo que el viajero le describe con absoluta precisión el pueblo de los nibelungos y toda la historia del Oro del Rhin; la segunda, acerca de quién es la raza que sobre la tierra gravita, a lo que el Viajero responde que la de los gigantes, al par que describe todas sus hazañas por el Anillo; la tercera pregunta versa sobre cuál es la gente que habita en las cimas nebulosas, y el Viajero describe la Walhalla con sus habitantes y sus esplendores. El Viajero, al informar con maravillosa precisión a todo ello, se muestra el más perfecto conocedor de los cielos, de la tierra y del abismo ante el estupefacto Mimo.

---

ches al Sol Oculto, por la intercesión de Mercurio, pues como dice Vossius, todos los teólogos aseguran que *Mercurio* y *el Sol son uno*.»

El mito relativo al ojo que le faltaba a Wotan, o sea la pérdida del tercer ojo de la Intuición, tiene sus correlaciones, como no podía ser por menos, en *Las mil y una noches*, en aquellos tres calendos, hijos de reyes a quienes ve en el *Palacio de las Maravillas* una pobre mandadera, especie de Domicio de *La oreja del Diablo*, española, en larga conversación con las tres doncellas que simbolizan sus respectivas Psiquis. Todos ellos son tuertos como Wotan, es decir, que han perdido dicho tercer ojo, gracias a sus imprudentes aventuras mágicas en la que débiles o insensatos fracasasen. Las respectivas historias de los tres calendos, como todas cuantas de dicho libro oriental habremos de ver a su debido tiempo, son un curso de ocultismo, con escenas, que, de lejos o de cerca, recuerdan las de la *Tetralogía* y la de todas las leyendas de su clase, dentro de la leyenda universal y Una, poético velo de la *Cábala* o *Doctrina tradicional* perdidas.

Todos los personajes de esta índole son *tuertos* como Wotan, es decir, que lejos de perder, en verdad, uno de los dos ojos ordinarios, han desarrollado por sus esfuerzos y aventuras, el tercer ojo búddhico o de la intuición, de hacia la hoy atrofiada glándula pineal, sobre cuyo asunto nos hemos ocupado extensamente en *De Gentes del otro mundo* (cap. X).

En cuanto a la escena, en fin, de Mimo y el Viajero Wotan, es la misma acaecida entre Licaón, el hombre-lobo, y Júpiter.

© Biblioteca Nacional de España

Triunfante así el Viajero, pretende tomar la revancha contra Mimo, y le hace a su vez otras tres preguntas, bajo amenaza de cortarle la cabeza si no responde a ellas de un modo terminante y claro. Estas tres preguntas son: por la primera se inquiere cuál es la raza a quien Wotan, a pesar de su crueldad aparente, ama sobre todas las cosas de este mundo, la raza de los Héroes o welsungos, a la cual tanto ha perseguido. La segunda pregunta versa acerca de cuál es la espada que esgrimida por Sigfredo puede matar a Fafner y recobrar el Anillo. A entrambas interrogaciones responde con rara precisión el nibelungo.

«—Eres sagaz entre los sagaces—le responde el Viajero—, pero así como lo eres para explotar al heroico niño, poniéndole al servicio de las ambiciones de un gnomo, ¿lo serás para contestar a mi tercer pregunta? Dime, ¿quién podrá rehacer la Nothunga, haciéndola resucitar de sus inertes trozos?»

Mimo queda aterrado, porque aquella pregunta del Viajero era precisamente el enigma a la sazón perseguido por sus vanos esfuerzos. «—Debías preguntarme tres veces y a las tres preguntas tuyas contesté—le dice con desprecio el Viajero al despedirse—. Me has interrogado sobre asuntos vagos, lejanos, sin aparentar interesarte, hipócrita, por aquello que te toca, sin embargo, tan de cerca: lo único que podría interesarte en verdad... Pues bien, sólo quien no sepa lo que es el Miedo podrá forjar de nuevo la *Nothunga!*... En cuanto a tu cabeza, ¡se la dejo al que jamás supo temer!», dijo, y se marchó riendo de la maldad al par que de la cobardía del hermano de Alberico.

—¡El Miedo, justamente es lo que no le enseñé al niño—dice desolado Mimo, cuando ve partir triunfante al Viajero y regresar al joven héroe de su cacería—. He olvidado precisamente lo único que me hubiera podido servir... No supe hacerme querer, ¿cómo enseñarle a temerme?... Y luego, tornando a su anterior hipocresía,—¡Ven, le dice a éste; quiero enseñarte lo que aún no sabes, quiero darte a conocer el Miedo!... ¿No has sentido aún en la selva obscura, al caer de la tarde, en los sitios sombríos, cuando a lo lejos todo vibra, bordonea y sordamente murmura, no has sentido, repito, paralizarse de repente todos tus miembros horrorizados, turbarse tus sentidos y palpitar acelerado tu pobre corazón, cual si quisiera saltar del pecho?... (1).

---

(1) A fondo conocía sin duda Wagner la leyenda escandinava, ese terrible misterio astral de los bosques y de los lugares abandonados, principalmente durante la noche. ¿Quién no ha sentido, en efecto, todo eso que Mimo describe?

© Biblioteca Nacional de España

El niño, por lo que se ve, no había sentido nada de cuanto decía Mimo, y como se mostrase anhelante por sentirlo, el gnomo pretende conducirle a la boca de la caverna del monstruo Fafner, la caverna del *Neidhole, el antro del Odio y de la Envidia,* para que al fin conozca el Miedo; pero el héroe no ceja ya un punto en su idea fija, y a todo trance quiere tener en sus manos la Espada de su padre, la única herencia de aquel sér

---

Sin duda por ello cuando la gente campesina regresa solitaria del campo, rompe instintivamente a cantar, al tenor del adagio de que «quien canta su pena espanta» frase vulgar que más parece una observación ocultista que no un dicho cualquiera. El que estas líneas escribe ha hecho observaciones sobre el particular, visitando de noche lugares solitarios, lejanos o sombríos, y conoce, por propia experiencia, el terrible combate que nuestro sér entabla con las entidades invisibles, poderes de las sombras con los que está la Humanidad más esclavizada de lo que parece. No me atrevería a aconsejar dichas experiencias al lector, sino con cierta parsimonia y cautela, porque pueden conducir, y no es cuento, a escenas verdaderamente terribles, como las descritas en el Zanoni de Bulwer-Litton, sobre todo en lugares donde se haya cometido antaño algún crimen, como refiere también dicho autor en su trabajito sobre *La casa encantada.* Necesitaríamos todo un libro para desarrollar este importantísimo asunto del Miedo y de sus relaciones con la visión astral. La educación que se nos ha dado en Occidente, aunque fomentadora en apariencia del valor, no ha sido, en verdad, sino del Miedo, es decir, del Odio, empezando con aquella hipócrita sentencia bíblica de que «el principio de la Sabiduría es el santo temor de Dios», como si el temor, que es odio, no fuera absolutamente incompatible con el Amor, que es la única y verdadera sabiduría. La doctrina oriental, por el contrario, con un profundo conocimiento de la realidad psicológica, equipara el miedo y el temor al odio, porque sólo se odia a lo que se teme y sólo se teme a lo que se odia. Si, pues, temor y odio son sinónimos y odio es lo contrario de Amor, al predicar todos los grandes Instructores el Amor Universal, el Amor a todos los seres, y como base previa el más fraternal amor entre los hombres, lo que han hecho sencillamente es suministrarnos la clave mágica *contra el odio, que es temor;* y *contra el temor, que es odio,* y, como tal, facilitarnos la verdadera *espada Nothunga* del Conocimiento transcendente. La más sabia regla de conducta moral será, por tanto, evitar, punto por punto, todo movimiento de temor o de odio, seguros de que únicamente así caminamos por la senda del Amor, verdadera Escala de Jacob para ascender hasta la Causa Suprema de todo cuanto vive y palpita en el Universo. Ahora se comprenderá mejor que nunca el por qué todos los grandes movimientos redentores del mundo, desde los más antiguos Iniciados hasta ayer la Revolución francesa y hoy las doctrinas de Blavatsky, han predicado como base *sine qua non* del verdadero progreso humano, que es valor y es rebeldía, el principio amoroso de la Fraternidad, principio, ¡ay!, tan desconocido por las guerras, que si en cierto modo parecen las apoteosis del valor, no son, en el fondo, sino las apoteosis del Miedo, con todas sus desastrosas consecuencias.

© Biblioteca Nacional de España

querido a quien no ha conocido nunca, espada cuya recomposición verdad y sin tardanzas reclama amenazador del taimado nibelungo.

Una vez más, a costa del más ímprobo trabajo estéril, aporta Mimo sólidamente recompuesta la *Nothunga;* pero el héroe la parte contra el yunque, como una frágil caña, hasta que, exasperado por la ineptitud del nibelungo, cuyo trabajo inútil es recordado en la orquesta por el más fatigoso y vacuo de los motivos, se pone a forjarla por sí mismo, que es lo que tiene que hacer, en verdad, todo hombre, redimiéndose por su propio esfuerzo de la Gran Ilusión o *Maya* que nos rodea. Para ello, Sigfredo no trata de intentar nuevas soldaduras de lo viejo, como Mimo, ni «echa su vino nuevo en odres viejos», según la sentencia evangélica, sino que primero lima el material de su espada reduciéndola a átomos impalpables, porque de polvo y niebla cósmica se han condensado los más colosales astros; somete luego al fuego de purificación las *limaduras,* detritus kármicos de los desaciertos del hombre en pasadas vidas; moldea después el conjunto en ese vaso ideal que es Cáliz augusto de todos sus dolores purificadores, y cuando tiene ya labrada así su propia Arma, la pule más y más en el roce cruel de la vida, roce que a veces es también prueba, aunque no pocas sea castigo, y cuando ya tiene así en sus manos la Espada de la Sabiduría, que es Amor al par que Conocimiento, puede, como un mago que ha llegado a ser, acometer para bien de sus semejantes los más aparentes imposibles. El «canto de la forja» resuena en la orquesta, canto tan distinto por su fecundidad del estéril de la Forja de Mimo, mientras que el nibelungo, genio del Mal, medita impotente acerca de los medios que ha de emplear en matar al joven, tan luego como realice su futura hazaña, de acabar con el monstruo, que tal es el destino de todos los héroes: el de evocar del pérfido Mundo de las Sombras a quien tan temerariamente desafían, las Fuerzas Negras contrapuestas, que habrán de combatirle a él a su vez, para que se cumpla la ley de ponderación de fuerzas contrapuestas de acción y de inerte resistencia que con su lucha eterna aseguran el mundo. Sigfredo forja así la Espada que defiende a la Vida, y Mimo condimenta el brebaje traidor contra la Vida misma. Sigfredo, dueño ya de su espada, a la que entona bélico canto de triunfo, prueba el invencible poder de ella, e igual que Hércules con su maza partiera en dos la antigua montaña libio-ibérica abriendo paso a dos mares por entre Calpe y Avila, nuestro héroe parte triunfal de un solo tajo el yunque de la fragua de Mimo...

Completa queda de este modo, con la *Espada* de Sigfredo y la *Copa* envenenada que prepara Mimo, el cartomántico simbolismo, por decirlo así, de la *Tetralogía* de Wagner. Antes vimos, en efecto, el poder omni-

© Biblioteca Nacional de España

potente del *Oro* en manos de Alberico; después hemos visto también el no menos terrible poder del Basto o Maza, ya el del *Basto Uno* o *As de Bastos* de la lanza de Wotan, partiendo en dos la espada de Sigmundo, ya en el *dos de bastos* de las mazas de los gigantes Fasolt y Fafner. Ahora vamos a ver la omnipotencia de la *Espada*, para caer luego, en *El ocaso de los dioses*, bajo la omnipotencia de la *Copa*, aquí por la *Espada*, vencida, pero allí vencedora con su traición, hasta el momento de la gran catástrofe final con que termina la *Tetralogía*, catástrofe por virtud de la cual la *Copa* vuelve a caer, con los dioses todos, bajo la omnipotencia del *Oro Primitivo*, al ser devuelto el anillo fatal del nibelungo a las sagradas ondas del Padre-Rhin, o sea a las fecundas Aguas Genesíacas, de donde va a tornar a salir un nuevo Mundo...

¿Quién puede dudar, después de este elocuente simbolismo, que en los juegos de cartas, cual en todos los demás juegos, hay oculto un gran fondo simbólico y aun histórico, que nuestra ulterior investigación acaso llegue a esbozar? Las cartas antiguas, tan antiguas como que ya las vemos en los Códices mayas y en los papirus egipcios, y la coordinatoria matemática, la gran adivinadora del Destino, son hermanas gemelas, sin disputa.

***

Wotan viajero es otro símbolo del Judío errante, al que ya aludimos al tratar del *Buque fantasma*. «De dioses es viajar», podemos decir aquí, porque, en efecto, nada instruye tanto como los viajes después del estudio. De aquí que todos los jóvenes griegos y latinos distinguidos hiciesen por lo menos el periplo del Mediterráneo una vez terminados sus estudios; las Cruzadas fueron éxodos de viajeros en masa hacia el risueño Oriente que acarrearon, al par que los mil descubrimientos que caracterizan al Renacimiento, el germen de todas las navegaciones de portugueses y españoles en el siglo XV, siglo llamado por Castelar «el Abril de la historia contemporánea», recién salido el mundo de los terrenos milenarios y de la barbarie medioeval. De aquí, de los viajes también, data la transcendental aunque poco reconocida importancia que tuvieron en la Edad Media como edad todo barreras de aislamiento, aquellos peregrinos, no siempre ignorantes, que, bajo pretexto de visitar tal o cual templo de este o el otro confín, recorrían el mundo con su bordón, su zurrón y sus veneras, sirviendo de pábulo excitador a las fantasías de las gentes sedentarias con sus relatos maravillosos y maravillosamente hechos a las familias de sus huéspedes en las noches de invierno al amor de la lumbre, y eran escuchados con

© Biblioteca Nacional de España

aquel embobamiento de hipnosis artística con que antaño fuesen escuchados por las multitudes los errantes bardos y sus cantos osiánicos, en los que está el alma de las naciones desaparecidas. Factor decisivo del tránsito de la Edad Media a la Moderna lo fué asimismo la incomprendida grandeza de héroes semi-iniciados y videntes como Marco Polo, Rubruquis, Colón, Magallanes y Vasco de Gama... Posiblemente cuando nos alejamos con los viajes de los lugares que habitualmente frecuentamos, nos dejamos atrás cuantas *astralidades groseras* cercan y agobian nuestros vivires, cual si adheridas estuviesen ellas a los lugares que nos son familiares en nuestras rutinas sempiternas.

Por otra parte, siendo hermanos, en verdad, todos los hombres, y siendo la tierra una mera *provincia*, de un sistema planetario apenas conocido más que de nombre en sus remotas lejanías, el viajero comercial, guerrero, científico, místico o fugitivo desempeña en el gran organismo de la Humanidad el papel que a las fibras de asociación entre célula y célula nerviosa asigna la histología, y de aquí sin duda, el carácter sagrado que en la antigüedad rodeara y el atractivo de curiosidad que aun rodea hoy y rodeará siempre a todo viajero. Los más famosos ocultistas, cual Pitágoras en la antigüedad y Blavatsky en los tiempos modernos han sido por eso grandes viajeros que han libado enseñanzas en todos los rincones del mundo donde infinitos tesoros de emoción, de ciencia perdida y de recuerdos hallaron refugio... La América científica así es Humboldt.

Las Fuerzas del Mal, merced a esto, muestran particular esmero en aislar todo lo posible a los hombres, separándolos en naciones, pueblos, partidos, credos, razas, castas, colores, nacionalidades, etc. (aparte del terrible abismo del sexo), con barreras de lenguas múltiples, aduanas, proteccionismos, militarismos, etc., distinguiéndose en ello, por cierto, más que nadie de tiempos actuales ni pretéritos, las gentes llamadas hoy *piadosas*, las que predican a las naciones fuertes *nacionalismo* en vez de *Humanidad* una, solidaria e internacionalizada; a las naciones más débiles *regionalismo* destructor que tienda a descomponerlas en sus factores viejos que soldase un mayor ideal común, y luego dentro ya de cada región *el localismo* y dentro de cada localidad *el barrio aristocrático* o *el democrático* hasta parar no ya en el exclusivismo y desconfianza recíproca de familia a familia con esa falsa cortesía que suele llamarse a veces buena educación, sino en el más perfecto y salvaje de los egoísmos. Pero, ¡oh divino poder de la Fuerza del Progreso!, tales obstáculos opuestos a su marcha expedita, lo que hacen es transformar no más en otras energías más intensas su fuerza evolutiva, como cuando a la corriente eléctrica se la transforma en calor y

© Biblioteca Nacional de España

en luz interponiéndole resistencias adecuadas. Así vemos todos estos letales exclusivismos combatidos por las leyes que cada vez están más internacionalizadas con los correos, ferrocarriles, telégrafos, teléfonos y radiógrafos; legislación comercial, federaciones obreras, políticas, científicas, etc.; banca universal y tantos otros medios que no son en sí sino nuevos tallos pujantes del gran *Arbol de la Vida*, que el monstruo de las Fuerzas Negras corroe sin cesar por sus raíces como aquel monstruo *Idrasig* de las leyendas nórticas corroe las raíces del Fresno del Mundo, pretendiendo en vano hacer que hombres y cosas retornen a las formas antiguas que el progreso difinitivamente abandonó.

***

El estéril trabajo de Mimo en su forja, es como el de todos los hombres, por instruídos que sean, si están faltos de espiritualidad. En la Doctrina Arcaica, simboliza también el llamado *Fracaso de los Poderes Creadores*. Todas las teogonías pintan a estos *logoi*, como esforzándose por dar al Hombre que se iba a crear, *Espíritu Consciente* e inmortal que sólo puede reflejarse en *Manas* o *la Mente*. Admirablemente poéticas son las frases con que las Estancias de D'zyan pintan ese supremo momento en que el hombre recibiese la mente:

«Después de los Bhuta u hombres sin Forma ni Mente de la Raza llamada por ello Chhaya, nacieron los Manushya. ¿Cómo se formaron los Manús u Hombres con Mente? Los Pitris (o padres) llamaron en su ayuda a su propio Fuego, que es el Fuego Vital que arde en la Tierra. El Espíritu de la Tierra llamó en su ayuda al Fuego Solar. Estos tres, con sus esfuerzos reunidos, produjeron un buen Rupa (cuerpo). El hombre, así creado, podía estar en pie, andar, correr, reclinarse y volar. Sin embargo, sólo era un Chhaya, una Sombra sin Sentido... El Aliento divino que emanara en él necesitaba una Forma: los Padres se la dieron. El Aliento necesitaba un Cuerpo Grosero: la Tierra le modeló. El Aliento necesitaba el Soplo de la Vida; los Lhas Solares, lo exhalaron en su Forma. El Aliento necesitaba un Espejo de su Cuerpo: «¡Nosotros le damos el nuestro!»—dijeron los Dhyanis. El Aliento necesitaba un Vehículo de Deseos. «¡Lo tiene!»—dijo el Agotador de las Aguas. Pero el Aliento necesitaba una Mente para abarcar el Universo. «¡No podemos dar eso!»—dijeron los Padres. «¡Jamás la he tenido!»—dijo el Espíritu de la Tierra. «¡La forma sería consumida si yo le diera la mía!»—dijo el Gran Fuego... El Hombre permaneció un Bhuta vacío y sin sentido... Así dieron Vida los Sinhuesos a los que se convirtie-

© Biblioteca Nacional de España

ron en Hombres con Huesos en la Tercera Raza... Los Hijos de la Sabiduría, los Hijos de la Noche, prontos para reencarnar, descendieron... para sacrificarse dando su Mente al Hombre... Entonces los hombres fueron dotados de Manas, y vieron el pecado de los Sin Mente.»

Esto nos trae insensiblemente al mito por excelencia de todas las teogonías; al Mito de la Rebeldía, o de los *Angeles caídos*, esos titanes que se atreven a luchar hasta con los dioses, como aquí va pronto a luchar Sigfredo con el dios Wotan en persona, y que—puramente semitas en su degradación, pues que, según Max Müller, las naciones arias no tienen diablo—están personificados por la obra wagneriana en Sigfredo cuando lucha con su espada y con el propio Wotan, y con ella le quiebra en pedazos la *Lanza de los Pactos*, símbolo de la tiranía de las *cosas muertas* del pasado. Por eso, antes de llegar a esta viril escena de la Tetralogía, vamos a hablar de *los rebeldes* míticos.

Acabamos de ver en la Estancia de D'zyan el fracaso de los Poderes Creadores al tratar de formar el hombre. Juntas las fuerzas todas del Sol, de la Tierra y de la Luna, astros a los que debemos todos nuestros elementos componentes, como hoy no ignora la ciencia, el hombre primero era una hermosa bestia desprovista de mentalidad. La Humanidad, niña como el tierno infante antes de ser hombre, pudo vivir así largos evones en una inocencia feliz, libre de dolores, de esfuerzos y de preocupaciones, estado paradisíaco o inconsciente Edad de oro que no hay poeta que no la haya cantado, ni religión que no nos hable de ella (1). Los hombres sin mente, eran llevados de la mano, como niños, por los Poderes Superiores, y entonces sí que era cierto que los dioses andaban sobre la tierra y se comunicaban con los hombres, preparándose a darlos, así que tuviesen mente, las primeras invenciones, esas que no hemos superado ni superaremos jamás, alma de cuantas máquinas haya podido inventar nuestras edades cultas ulteriores: la rueda, la palanca, el plano inclinado, el martillo y demás máquinas primeras que vemos en los tratados de Mecánica y que no hemos hecho sino complicar o multiplicar después. De tales hombres divinos hay millares de referencias en el mito universal, bajo los nombres de Osiris, Cadmo (*Adam-el Kadmon*), Caín, etc., etc., prototipos ellos de los grandes Rebeldes que cometieron el *enorme crimen* de dar su Mente al hombre, o sea la simbólica Manzana del Paraíso, de las Hespéri-

(1) La prehistoria del hombre no es la barbarie, sino la inocencia—dice el Vizconde de la Figanière—, el salvajismo es un estado post-civilizado y *de caída* al divorciarse la intelectualidad de la espiritualidad.

© Biblioteca Nacional de España

des o de Pippala, el dulce fruto prohibido del Pensamiento, que los dioses, celosos por su hegemonía, querían conservar para ellos solos, ni más ni menos que sucedería con los hombres si aquellos Poderes tratasen un día de dar idéntico don a los animales que nos son inferiores.

Por eso las teogonías nos pintan como castigados a esos *logoi divinos* que se sacrificaron, cual Prometeo, en dotar de *Espíritu consciente* al hombre del infantil paraíso primitivo. El mito universal los considera por eso como fracasados, castigados y caídos, al verse obligados por su propia y abnegada voluntad a vivir con sus protegidos en esta región inferior *infera, infierno,* que se llama nuestra Tierra, durante *una eternidad,* es decir, «durante un tiempo largo e indefinido», en medio de las Tinieblas de la Materia, dentro del hombre animal que la Tierra moldeó... Los Padres de la Iglesia, en parte por ignorancia de estas verdades sublimes, en parte intencionadamente, tuvieron a bien el desnaturalizar este gráfico símbolo, y así se forjó la enseñanza *más inmoral* y *más cruel* con que la industria eclesiástica ha podido tiranizar a los hombres, con el Miedo de los Miedos, ese mismo que Mimo quería, en su perfidia, que Sigfredo aprendiese: las Tinieblas del dolor de su espontáneo sacrificio se transformaron industriosamente por las codicias sacerdotales, y aun por la misma incapacidad de comprensión de las gentes, en un infierno material, cuyas mismas llamas ardientes no eran sino el fuego animador y purificador del *Manasa,* del *Deva* o Angel encarnado en la Tierra, verdadero infierno o *lugar* inferior para su excelsa naturaleza. De la Voz de la razón y de la Ciencia que impulsa a comer del fruto del Pensamiento, se hizo, a su vez, la odiada Serpiente tentadora, el Angel Caído y el Demonio. Tal vino a caer, por la maldad de los pocos y la ignorancia de los muchos, aquel divino Lucifer, Daimon, Quetzalcoatl y Venus, a quien dirigiera Isaías aquel cántico de puro misticismo que empieza: «¿Cómo has caído tú, ¡oh Lucero de la Mañana!, que parecías tan brillante al despuntar la Aurora?...»

Séanos perdonado el símil: hay en un momento de la vida de los hombres o de los pueblos en que es preciso el más heroico de los sacrificios: el de los horacios y curacios, el de Régulo en Cartago, el de nuestro Eloy Gonzalo, el héroe de Cascorro, y mil otros. El héroe se lanza voluntario al sacrificio: llega, realiza la acción heroica que salva a su pueblo y es retirado, ya cadáver, por los suyos; todos aplauden, admiran, divinizan la abnegada acción de dar su vida por algo grande que ellos no han de disfrutar; pero he aquí que un animal observador, de tantos como abundan en nuestras fábulas infantiles, oso, zorra o asno, está contemplando desde no sé dónde la sublime escena que él interpreta de este modo, sin embargo: «he aquí que

© Biblioteca Nacional de España

han cogido a un hombre y, sin duda, por sus muchos crímenes, los suyos le han condenado a ser inmolado por sus enemigos, o bien, se separó de los suyos por rebeldía y ha caído en el abismo enemigo como justo castigo de abandonar el tranquilo *cielo* de los suyos...» Tal es el lenguaje de nuestra teología al uso al hablar de los Rebeldes, y tal es el juicio, ¡ay!, que a ella le merecen el más augusto y primitivo de los dramas de redención, la *Caída de los Angeles*, y si ahondamos un tanto en la psicología de no pocos teólogos egoístas, incapaces de sacrificarse por nada ni por nadie, el juicio que les merece la misma redención pretendida operar por *El Profeta de Nazaret*, según es dura e inquisitorial su conducta hacia los libres vuelos de un Pensamiento religioso redimido de sus tiranías...

Massey ha desbaratado irrebatiblemente los argumentos de Ginness en una de sus Conferencias sobre la caída del primer hombre. Dice así:

«Aquí, como antes, el Génesis no empieza por el principio. Anteriormente a la primera pareja fracasaron y cayeron siete entidades, llamadas por los egipcios «Hijos de la Inercia» (ocho con la madre), que fueron arrojados del *Am-Smen* o paraíso. También la leyenda babilónica de la creación habla de los Siete Reyes Hermanos, análogos a los Siete Reyes del *Libro de la Revelación* y a las Siete Potestades insencientes o Siete ángeles rebeldes que encendieron la guerra en el cielo, así como también a los Siete Crónidas o Vigilantes que fueron formados desde un principio en el interior del cielo, cuya bóveda extendieron separando lo visible de lo invisible, idénticamente a la obra de los Elohim en el *Libro del Génesis*. Los Siete Crónidas son las Potestades elementales del espacio o Guardianes del Tiempo, de quienes se dice que «su oficio era vigilar en las estrellas del cielo, pero que no lo cumplieron», por lo que fracasaron y cayeron. En el *Libro de Enoch*, los Siete Vigilantes del cielo son *estrellas* que desobedecieron los mandatos de Dios, y por ello quedaron depuestas de su asiento hasta la consumación de su culpa al término del gran año del mundo, esto es, del período de precesión, cuando todo se restaure y renazca. El *Libro de Enoch* considera las siete constelaciones depuestas como las siete refulgentes montañas en que se asienta la Dama Escarlata, y la *Cábala* habla de los dos motores del egoísmo, que son el orgullo y la presunción, que se dice despoblaron el cielo de una tercera parte de sus habitantes y también de una tercera parte de las estrellas, o sea que un tercio de la hueste de los llamados Dhyanis o Arupa fué sencillamente condenada por la ley del Karma y de la evolución a renacer en la tierra, hasta apurar la última gota del cáliz de amarguras de hacer pensantes a las astrales estatuas de los hombres.»

© Biblioteca Nacional de España

La degradación de los dioses en demonios no es mito exclusivo del cristianismo, sino que acaeció igual con el zoroastrismo y brahmanismo y hasta con el exotericismo caldeo. Los Suras que obtienen su independencia intelectual, luchan con los Suras que carecen de ella y se convierten en *A-suras* o *no* dioses exotéricos, lucha como la de los *lobos* o *welsungos* wagnerianos con los *perros* del linaje de Hunding.

Como dice muy bien Blavatsky, a quien seguimos en todas estas ideas, los vulgares adoradores de la cáscara religiosa exotérica son los que han hecho demonios a los Ángeles de Luz, a los Asuras, o más bien *Ahuras* (auras, alientos o soplos) del Espíritu Supremo; la primera condensación cósmica de la Mente Universal; la Chispa vivificadora del animal humano; los Divinos Rebeldes, sin los cuales la evolución cíclica se habría realizado de un modo inconsciente; nuestros Salvadores, clave suprema de muchas alegorías y de la fuerza del contraste entre los dos opuestos polos del Espíritu y la materia, como ya esbozamos al ocuparnos del simbolismo de la walkyria, para ser fundidos juntos con el fuego de la propia experiencia consciente, única razón de la vida. Son los Titanes, en fin, o *Tit-Ain*, «hijos de las fuentes del abismo caótico», en las más antiguas teogonías no corrompidas todavía por las ideas degradadas de un «Dragón malo, vencido por un Dios Sol; los *Aletes*, los *Kabirin*, los *Rishis* hijos de Cronos-Saturno (el Tiempo) y de Rea (la Materia), los más altos Padres, Pitaras o Pitris; los *Arkites* o *Arkontas* de los himnos órficos, los primeros Prajapatis: *Sanaka, Sanandana, Sanatkumara* o *Sanatsujata* o colectivamente *Satán*.

Y ya que hemos estampado este tan aborrecible nombre para los oídos vulgares piadosos, bueno será consignar también que el verdadero *Satán* de la Doctrina Arcaica es todo lo contrario de lo que los teólogos, cual Des Mousseaux y el Marqués de Mirville, suponen, pues es la alegoría del Bien, el símbolo del más alto sacrificio (Christos-Satán de los gnósticos) y el Dios de la Sabiduría bajo infinitos nombres; el Dios de nuestro planeta sin ninguna sombra de maldad, pues que es uno con el Logos platónico, el último en el orden de la evolución macrocósmica y el primero de la microcósmica; el Ministro del Logos solar y Señor de las siete mansiones del Hades Sabbath, Samael, y del mundo manifestado, a quien están encomendadas la Espada y la Balanza de la Justicia, pues que él es la norma del Peso, la Medida y el Número; el Horus, el Brahmâ, el Ahura-Mazda, etc., el Guardián del Santuario, que es la matriz de la Naturaleza, degradado por los judíos en Jehovah, o sea en el dios de la Montaña lunar, en el dios de la Generación.

© Biblioteca Nacional de España

Como dice acertadamente A. Kingsford en su *Pefect way*, «Satán es el guardián de la Puerta y de las Llaves del Santuario, para que no penetren en él sino los ungidos que poseen el secreto de Hermes. En el séptimo día o séptima creación, cuando el Hombre y la Cadena Terrestre iban a aparecer, prodújose de la Presencia del Logos un Ángel Poderoso lleno de deseo progresivo, y el Logos le dió el dominio de la esfera extrema inferior, o sea nuestra tierra y nuestro plano de conciencia físico. La Eternidad produjo así al Tiempo; el Ilimitado y sin Nombre dió nacimiento al Límite; el Sér; el Sér descendió a la generación, y entre los dioses no hay ninguno que pueda parangonarse con aquel en cuyas manos están depositados el reino, la vida y la gloria de los mundos... La Iglesia, al maldecir temerariamente a Satán, maldice ignorante a la cósmica reflexión del Logos, anatematiza a Dios manifestado en la Materia y reniega de la siempre incomprensible Sabiduría, revelándose por igual en los contrarios de Luz y Sombra, Bien y Mal en la Naturaleza, única manera de comprender que le es asequible a la limitada inteligencia del hombre, como conceptos contrarios que la Filosofía Esotérica no admite como existentes *per se* y como separados en la Naturaleza, pues nada puede haber perceptible para nosotros sin la ley de la dualidad o de los contrastes, y en cuanto al Mal, no existe más que en nuestras pasiones y en nuestra ignorancia (1). Así, ni

(1) «El Bien y el Mal—sigue diciendo Blavatsky—son la progenie del Espacio y del Tiempo, bajo el dominio de Maya. Separados mueren los dos. Ninguno existe por sí, como no existe la luz sin las tinieblas ni el placer sin el dolor, pues cada uno tiene que ser engendrado por el otro. Ambos tienen que ser conocidos antes de ser objeto de percepción, y de aquí que en la mente mortal tengan que estar separados. Como la distinción ilusoria existe, de aquí que se requiera un orden inferior de ángeles para crear. La perfección, para ser tal, tiene que salir de la imperfección; lo incorruptible de lo corruptible, como su base y su contraste; por eso dice la Cábala que sólo sobre Satán y no sobre el Logos *recae la vergüenza de la generación*. Él ha perdido su virginal estado de *Kumara*, porque al *descubrir secretos celestes* entró en la esclavitud. Él circuye con cadenas y limita las cosas... Dos son los ejércitos del Logos o de Dios: en el cielo, las huestes de Miguel, y en el abismo del mundo manifestado en que vivimos, las legiones de Satán. Éstos son: el Inmanifestado y el Manifestado; el libre y el sujeto en la materia; el virginal y el caído en la generación, y ambos son Ministros cumplidores de la Palabra Divina; por ello, se dice en los gnósticos que la gloria de Satán es la sombra del Adonai y el Trono de Satán es el escabel del Señor. Si bien la teología occidental cristiana posee la patente y la exclusiva de todo el horror dogmático de la gran mentira acerca de la personalidad teogónica de Satán, otras naciones y religiones han cometido iguales yerros con la interpretación desacertada de ella, tomando

© Biblioteca Nacional de España

hay, en verdad, *demonios* o *elementales* absolutamente depravados a quienes alguna vez no haya igualado en perversidad el hombre; ni *ángeles* absolutamente perfectos, aun cuando puede haber, *para nuestro modo de ver*, espíritus de luz y espíritus de tinieblas.»

Lucifer, en fin, es el Espíritu de la Iluminación espiritual de la Humanidad y de la Libertad de Pensamiento y metafísicamente la antorcha de la Humanidad: el Logos en su aspecto superior y el Adversario en su aspecto inferior, o sea el Espíritu y el Cuerpo de nuestra Tierra en una palabra: el divino y encadenado Prometeo; la Energía activa y centrífuga del Universo, energía que es Fuego, Luz, Vida, Lucha, Esfuerzo, Conciencia, Pen-

---

precisamente al revés de lo que es en sí uno de los conceptos más profundamente filosófico e ideal del pensamiento antiguo Aun bajo la misma *letra muerta* de la mencionada teología, es lógico considerarle el Salvador y el Padre de la Humanidad Espiritual, desde el momento que Jehovah, esto es, la Hueste de los Elohim, dice en el Génesis que al comer el hombre la fruta del Árbol del Bien y del Mal «se había hecho uno como ellos», es decir, un dios. También el simbolismo oculto de la *caída* puede verse en Lucas, c. X, v. 18. Los Rosacruces conocían muy bien el secreto de la tradición, pero le ocultaron, enseñando sólo que Satán se reveló contra el Demiurgo, Ilda Baoth o la Ley Creadora, pues todos los cabalistas y simbolistas sintieron extremada repugnancia en confesar el significado primitivo, tal como va dado y tal como le dan también la doctrina secreta de Egipto, Caldea, etc., por temor a las crueldades de la Inquisición.»

Satán es, pues, el número *pi* (pithar), el número diez de la generación y la razón de la circunferencia al diámetro ⌀ o *10;* el misterio masculino-femenino. También es la swástica, foat o la electricidad de la vida, que se representan con la cruz dentro del círculo y símbolo de la Tierra ⊕ (Satán), sobre cuyo tema podría escribirse un libro, pues hasta en los códices mexicanos, según hemos demostrado en nuestra *Ciencia hierática de los Mayas*, nos encontramos al símbolo de la swástica en forma de coordinatoria matemática. Algo de ellos veremos también al ocuparnos de las fusaiolas de Tirinto y de Micenas, prueba de la universal difusión de la doctrina.

Serpientes y dragones de la Sabiduría llaman las teogonías esotéricas a los ángeles que bajaron del cielo al caer en la generación. Ellos son los que salvan al hombre de la muerte eterna, como Krishna, como Cristo y como todos los iniciados vencedores del Reino del Infierno, o sea del mundo inferior. Ellos son los Dhyanis o Arcángeles que bajaron a la tierra para construir al hombre, corona de la Evolución una vez que aquélla estaba preparada para recibirlos. Proyectaron sus pálidas Sombras dotando a la Materia Primordial con el impulso evolucionario u orden de crear. Los *Ángeles del Fuego* se negaron, porque no querían crear hombres irresponsables y abúlicos. Ellos son, en fin, los divinos Prometeos sobre los que tanto se ha escrito.

© Biblioteca Nacional de España

samiento, Progreso, Civilización, Libertad, Independencia, Dolor contra el vano Placer, Muerte como Revolución de la Vida renovada y eterna. El infierno de su ímpetu es la expansión vital de lo Nebuloso para condensarse en nuevos mundos, expansión que una y otra vez es burlado por la Inercia eterna y pasiva, el Pedernal del que las saltan chispas de todos los titanismos rebeldes. Grande es, en verdad, la Maldición de la Vida y, sin embargo, ¿cuántos son, excepto algunos yogis y sufis, en su misticismo, los que se prestarían gustosos a cambiar todos los males de una existencia responsable como es la nuestra, todas las torturas de la vida consciente, por la imperfección inconsciente de un Sér incorpóreo, objetivamente pasivo, o tan siquiera por la Inercia estática universal personificada en Brahmâ durante su Noche de Reposo?... Preguntad también a la madre amante si, a trueque de no haber sufrido los dolores del parto y las mil penalidades de los cuidados de su hijo, renunciaría a la existencia del mismo, y en la respuesta tendréis un pálido símil de lo que significa en el fondo la bendita Maldición que sobre nosotros tiene lanzada el Destino... ¡Prometeo roba el fuego divino para impulsar al hombre por el sendero de la Evolución Espiritual, transformando así al más perfecto de los *animales* de la tierra en un Dios potencial, «capaz de conquistar los cielos por la violencia», según el dicho evangélico, cual Sigfredo consigue vencer al Monstruo con la Espada fundida y forjada en el fuego de sus propios esfuerzos y sufrimientos; *Phosforos*, la luz y el fuego astrales del *Anima Mundi;* las fieras *llamas* de sus pasiones terrenales, que le queman, al par que le roe las entrañas el buitre insaciable del Pensamiento!

«Prometeo es el Maha-Asura, el Lucifer indo que se reveló contra Brahmâ el *engendrador*, por cuya razón Siva le precipitó en el Pâtâla (mundo inferior), pero como la filosofía marcha siempre unida a la ficción alegórica en los mitos indos, el «Diablo» se arrepiente y le es proporcionada la oportunidad de progresar y mediante la elevación espiritual o *yoga*, puede volver a ser «uno con la Deidad». Hércules, el Dios solar, desciende al Hade o Cueva de la Iniciación para librar de sus torturas a las víctimas. ¡Sólo la Iglesia cristiana crea para su Demonio, termina Blawatsky, tormentos eternos!»

El mito de los Angeles caídos bien puede llamarse, pues, el de los ángeles que reencarnan o *caen* en la generación. Entre las entidades elevadas a un período anterior tienen que existir y existen *fracasados relativos*, como entre los hombres; pero como ellos están muy espiritualmente adelantados, sin embargo, dirigen las fuerzas elementales que han de ser entidades humanas en lo futuro, y permanecen como una fuerza espiritual latente en el

© Biblioteca Nacional de España

aura de un determinado mundo en vías de formación hasta hacerse activos al dotar al hombre de Mente Propia. Otras entidades de grado más elevado aún, carecen ya por su pureza aun mayor todavía, de las fuerzas inferiores necesarias también para la creación del cuerpo astral. Estos últimos son los *kumaras* o Vírgenes Rebeldes que no cayeron en la generación porque ni querían crear seres irresponsables bajo su tutela protectora, ni podían dotarlos con el reflejo temporal de sus propios atributos, porque perteneciendo éstos a un plano de conciencia muy superior, no les proporcionarían a sus protegidos probabilidades de progreso propio. *Naradá* es el kumara, en la alegoría exotérica, que se interpuso por dos veces haciendo fracasar la obra de Daksha, jefe de los *Praha-patis* o Creadores, que habían producido diez mil hijos con objeto de poblar al mundo. Narada los hace a todos santos ascetas, que rehuyen el matrimonio, por lo que Brahmâ lanzó contra él la maldición de perecer en su forma deva (nueva aparición del mito de la walkyria) y albergarse en matriz para convertirse en hombre.

* * *

Estamos en el segundo acto del *Sigfredo*. Alberico, el terrible nibelungo, medita sombrío, recostado en unas rocas, junto a la caverna en la que el monstruo Fafner dormita sobre su tesoro, la manera de rescatar el perdido Anillo, para, dueño ya de él, armar contra la Walhalla los ejércitos del Hella, y ser así el dueño del mundo. Es de noche. A la izquierda se divisa apenas entre espesa maleza la entrada del *Neidhohle*, el antro del Odio y de la Envidia, a la luz de la Luna, mal velada por nubarrones de tempestad. Va pronto a amanecer.

Wotan, en su nueva forma de Viajero, se le acerca, a pesar del odio que sabe inspira al gnomo desde que injustamente le arrebatase el Anillo para pagar con él a los gigantes el precio de la construcción de la Walhalla. La intención del Viajero es prevenir a Alberico de la llegada del héroe que ha de rescatar el Anillo, y despertar de paso al monstruo Fafner para que vele solícito, todo en cumplimiento de las sagradas leyes de los Pactos, que no consienten ni sorpresas ni felonías. Después se aleja, mientras que Mimo y Sigfredo llegan por la derecha, éste armado con su invencible *Nothunga*, el arma de su liberación, forjada por él mismo, y Mimo, pertrechado, por su parte, con la calabaza de su veneno, como arma de sus reconcentradas perfidias. Mimo conduce a Sigfredo hasta la boca misma del antro *para que conozca el Miedo*, sin poder, sin embargo, compaginar el cómo, si lle-

© Biblioteca Nacional de España

ga a conocer semejante azote de la Humanidad, va a poder matar al monstruo y rescatar el Anillo.

«—¡Aquí sabrás, al fin, lo que es el Miedo!—dice taimado a su joven héroe al dejarle frente al peligro—. ¡En este antro sombrío duerme el Dragón deforme y cruel. De un solo bocado pueden tragarte sus fauces sedientas de sangre; su boca escupe baba venenosa, que corroe la carne y los huesos; su cola de serpiente rompe los huesos como si fueran de vidrio, oprimiéndolos con sus anillos... Cuando le veas delante de ti amenazador, y le oigas rugir, desfallecerán tus sentidos; el suelo vacilará bajo tus plantas cual en un terremoto, y entonces me agradecerás que te haya traído, para que, al fin, conozcas el Miedo, y sepas así cuánto te ama Mimo. Voy a recostarme junto a aquella fuente, y cuando el día comience a clarear en el bosque, espera confiado al Dragón, quien al despertarse pasará por aquí mismo para ir a beber a ella.»

Sigfredo se queda solo y se sienta bajo el gran tilo cuyas hojas, movidas amorosamente por el aura matutina, producen un mansísimo susurro al cantar esos divinos *Murmullos de la Selva*, que bastarían por sí solos a inmortalizar a su autor. El héroe, libre ya de la odiosa compañía del viejo nibelungo, se siente feliz como nunca bajo la caricia del Alba, oreado su cuerpo con su frescura y su espíritu por aquel florido amanecer de Abril. Elévase piadosa y escrutadora su mirada diáfana hacia la altísima copa del árbol y eleva su pensamiento de amor hacia su padre a quien no conociera y hacia su santa madre que muriese al darle a luz... Recostado así sobre la roca, suspira lleno de esa emoción de la Naturaleza que a Beethoven inspirase su célebre Pastoral o *Sexta Sinfonía*, hasta que el canto de los pajarillos cautiva su atención (1). Obsesionado el joven héroe por aquellas misteriosas armonías del cielo y de la tierra al amanecer, trata de comprender el canto de las aves, y a fin de imitarlas, émulo del propio dios Pan, corta y talla una flauta de caña con la que da algunas notas vacilantes. Fracasado, sin embargo, en su intento de imitación, apela a su trompa guerrera y entona con ella la alegre tocata del Bosque a cuya llamada tantas otras veces acudieran los lobos y los osos.

---

(1) ¡Cuán dulces precedentes tiene, como es sabido, esta página musical incomparable de Wagner, por un lado, en los cinco tiempos de la Sinfonía Pastoril, titulados por su mismo autor: *sensaciones agradables del campo; junto al arroyo; fiesta aldeana; tempestad, y acción de gracias pasada la tormenta*, y por otro lado en las cristalinas notas de la *Invitación al vals*, de Weber, notas que son casi exactamente las mismas del Ave de Sigfredo.

© Biblioteca Nacional de España

A los primeros acordes de la sonora trompa de Sigfredo se produce en el fondo de la escena un movimiento insólito. Fafner, bajo la apariencia del dragón más monstruoso, surge de su antro en medio de densos vapores y desarrolla parte de su cuerpo deforme sobre la plataforma de la roca exterior de su caverna. Al llegar allí, cuando todavía permanecen en el fondo de ésta otros tantos anillos de su viscoso cuerpo, lanza un ruidoso bostezo. Sigfredo, al oirlo, se vuelve a contemplar a Fafner y prorrumpe en una sonora carcajada. Luego, al ver que el monstruo le larga un tremebundo ¿quién vive?, le dice que desconoce todavía el Miedo y si sabe de alguien que pueda enseñársele. El monstruo se acerca lleno de fanfarronería diciéndole que él se le enseñará puesto que iba a beber agua y prefiere beber su sangre, e iba a almorzar después, prefiriendo a todo otro manjar su todavía tierno cuerpo.

La lucha se entabla al punto. Sigfredo blande su espada diestramente contra el monstruo, quien lanza contra el héroe chorros de baba a manera de ríos de fuego, dando terribles coletazos, capaces de derribar una montaña, para envolverle. Nada consigue, empero, el Dragón con ésto, y exasperado se levanta al fin para aplastarle bajo su mole inmensa, pero en aquel momento el héroe, con un rápido movimiento, le deja clavada la *Nothunga* en el corazón... El monstruo se encabrita y cae con estrépito, pero antes de morir revela rápidamente al héroe la triste historia de su propio crimen contra su hermano por la ambición del oro maldito. También le previene contra la perfidia de Mimo.

Sigfredo, pasmado de cuanto acaba de oir, retira la espada de la herida: un chorro de negra sangre brota y le mancha la mano que con instintivo movimiento se lleva hasta la boca, y entonces, cual si saliese de un ensueño, advierte que empieza a comprender el lenguaje de las aves, música envuelta en la de los *Murmullos de la Selva* y constelada por la melodía típica de la ondina Woglinda en medio de los lejanos ecos de aquellas solemnes notas primordiales del *Oro del Rhin*, a cuya sucesión más lenta comenzara en la eternidad el oleaje vital de las Aguas Genesíacas. El pájaro le revela entonces el valor omnipotente del Tesoro, del Yelmo y del Anillo.

En esto surgen de sus respectivos escondites, arrastrándose cautelosos, Alberico y su hermano Mimo, y a la vista del gigante muerto los dos más codiciosos nibelungos comienzan a reñir por tan preciada herencia; pero ambos se retiran consternados al ver al héroe saliendo del antro ya pertrechado del Yelmo y del Anillo, al tenor del consejo del Ave que vuelve a prevenirle contra la traición de Mimo La escena entre éste y Sigfredo,

© Biblioteca Nacional de España

cuando Mimo se acerca hipócrita con su veneno, es, a bien decir, la escena de la doble vista o de la adivinación del pensamiento, por cuanto Mimo quiere continuar con sus traidoras gazmoñerías de siempre; pero la doble vista que ya posee Sigfredo desde que ha entrado en el antro—verdadera Cueva de Iniciación—, le hace transparentes todas sus dañadas intenciones, que en vano Mimo trata de ocultar con sus ternuras mentidas. Harto ya Sigfredo de tanta perfidia, cuando Mimo va a darle la copa de veneno le cercena la cabeza, al par que resuena estridente en el fondo de la escena la carcajada de satisfacción salvaje con que le ve morir ¡su hermano Alberico!

Cansado de tan larga y dura refriega, Sigfredo se vuelve a recostar bajo del tilo, soñando en alguien, joven también como él, en una amante compañera que su triste soledad compartiese dichosa. El pájaro desde la copa, con canto más dulce aún que nunca, le hace la revelación final de que encantada sobre inaccesible roca y envuelta en llamas sagradas que arden sin jamás extinguirse, le aguarda, como premio de su ardimento, la divina Brunhilda. Pasmado el héroe, y bajo la guía siempre del Ave, que va saltando de rama en rama delante de él para guiarle, se dirige ansioso en busca de la celeste montaña: ¡la Montaña de Brunhilda!...

*
* *

Cuantos críticos se han ocupado del drama de Wagner se deshacen en elogios al hablar de este episodio de los *Murmullos de la Selva*, que califican de maravilloso, y en el cual todas las voces misteriosas de la Naturaleza confían sus secretos al maestro, según la expresión de Malherbe y de Soubies. Felipe Filippi declara que toda la música del segundo acto de *Sigfredo* es el *non plus ultra* de la inspiración poética y de la magia instrumental, y añade que cuando se estrenó en Bayreuth *El Anillo del Nibelungo*, oyó a los enemigos más encarnizados de Wagner calificar los *Murmullos de la Selva* como obra de su genio potentísimo. Paul Lindau, que se burla de casi todo el *Sigfredo*, dice al llegar a esta escena: «Hay en ella aire, luz y sol. Es una poesía de Eichendorff, en su expresión más alta. Se oye el susurro de las hojas y el canto de las aves; se ven los primeros rayos del sol centellear entre los matorrales.» Panzacchi, añade: «Toda la escena se halla expresada por la orquesta en un conjunto donde no se sabe qué admirar más: si la deliciosa belleza de la factura o el encanto de la instrumentación. Se piensa en la frase de Víctor Hugo: «los árboles revelan a los nidos sus secretos y los nidos responden con un lenguaje dulcí-

© Biblioteca Nacional de España

simo de murmullos y melódicos suspiros. Estas son las verdaderas, las indiscutibles, las insuperables bellezas de Wagner. Aquí puede llamarse, sin hipérbole, *inaudita* a su música, quizá con más razón que la que tenía Horacio al calificar de tales sus cantos: *Carmina non prius audita*»...

Era natural que así sucediese, porque hay que convenir en que la leyenda del ave prodigiosa que revela al hombre digno de ello los mágicos secretos que solapan los cielos y la tierra, es de las más propias por su sublimidad para inspirar a un genio. Este *ave del paraíso*, que en las viñetas simbólicas de ciertos tratados de cábala completa el septenario tendiendo sus alas bajo la *tau* o árbol místico que cobija a la primera pareja humana de Adán y Eva, no es sino nuestro Espíritu inmortal, que revela a nuestro hombre inferior todos los secretos, en forma de conciencia moral y psicológica.

Semejante Ave y el *pajarito* misterioso que lo sabe todo y todo lo dice, en los cuentos infantiles, ecos degenerados de estas leyendas, y también el *Ave* Fénix que renace eternamente de sus cenizas, es decir, que remonta de nuevo su raudo vuelo tras todas nuestras caídas y que tan familiar es en todos los cuentos orientales.

La parlera Ave de la Selva, y aun el argumento entero de la Tetralogía, en efecto, tiene precedentes hermosísimos, no sólo en la leyenda nórtica que inspiró a Wagner, sino entre los de Oriente, habiendo pasado a los árabes y desde ellos a nosotros en uno de tantos cuentos de *Las mil y una noches*, el titulado *La sultana Khurú-shad*, o literalmente «La sultana sacerdotisa y guerrera», que en la mayoría de las traducciones lleva también el título de *Historia de las dos hermanas envidiosas de su otra hermana menor*. Por cierto que el *Sigfredo héroe*, de la *Tetralogía*, es aquí una mujer, dato de mayor antigüedad en la leyenda, por cuanto sabemos que en el régimen social de los tiempos más remotos, el matriarcalismo precedió al patriarcalismo, y las heroínas como *Kurú-shad*, a los héroes como Sigfredo. Sería, pues, imperdonable que omitiésemos tan hermosa leyenda, emparentada, no sólo con las nórticas, sino con las mexicanas y con las bíblicas.

El sultán *Kurú-shad*, tan luego como heredó el trono de sus mayores, pensó tomar estado; pero antes emprendió disfrazado una serie de correrías nocturnas para orientarse acerca de la verdadera situación de su reino, En una de estas correrías sorprendió la conversación de tres jóvenes hermanas, quienes soñando despiertas, departían acerca de cuál sería para ellas el *Esposo ideal*. La primera hermana desearía casarse con el panadero del sultán, para comer de un modo espléndido; la segunda, con el co-

© Biblioteca Nacional de España

cinero o con el copero del mismo, como con los dos famosos personajes faraónicos a quienes hiciese el José bíblico en la cárcel completa explicación de sus sueños. La tercera hermana, en fin, que era la mejor y la más hermosa, replicó que ella no se conformaría sino con casarse con el sultán mismo.

Adivinando el sultán las altas prendas que tan elevadas aspiraciones revelaban en la hermana menor, y enamoradísimo al par de su belleza, dióse a conocer, y muy en breve las tres hermanas vieron realizados sus ensueños respectivos, que no hay sino ensoñar hondo y poner la voluntad toda en pro de lo ensoñado, para que los ensueños y aspiraciones del Deseo se truequen en realidades físicas.

Pero la envidia, ese gusano roedor del corazón humano que, cuando ella no puede subir más, trata de ascender en apariencia rebajando la altura de los que le rodean, germinó pronto en el corazón de entrambas hermanas mayores, y para lograr sus perversos planes de perdición de su otra hermana, lograron introducirse como parteras de ella, cuando ésta iba a dar a su amante esposo la anhelada sucesión.

Aquí del mito de Moisés, el salvado de las aguas, del Saturno y del *Huitzilipochtli* mexicano, o *Señor del palo hueco*. En efecto, en los tres alumbramientos de la sultana, en los que dió a luz, respectivamente, dos niños y una niña, las hermanas envidiosas cogieron, taimadas, a las criaturitas y las arrojaron al canal del palacio, ni más ni menos que su madre a Moisés, depositándolas en flotantes canastillas que, por fortuna, fueron recogidas más abajo por el intendente de palacio y su mujer, quienes movidos a piedad, criaron y educaron a los tres niños hasta hacerlos tres jóvenes de raros méritos. Las hermanas de la sultana, entretanto, habían engañado al sultán, diciéndole que aquélla había dado a luz tres piedras o tres monstruos horribles, por lo que, indignado el monarca, hizo encarcelar y dar los peores tratos del mundo a la madre desgraciada.

Instalados los tres jóvenes en la granja-palacio del intendente, a quien sucedieron al morir, eran, por su bondad, fuerza y cultura, tres seres admirables, que daban encanto a los ojos. Cierto día se les presentó, sin saber cómo, una ancianita, una especie de sibila, que, admirando las esmeradas grandezas del palacio aquel, les dijo que sólo le faltaba para estar completo ostentar las tres maravillas del mundo, que eran *el pájaro que habla; el árbol que canta* y *el áurea fuente de corriente continua e inagotable*. La sibila desapareció súbitamente así que hubo hablado a *Kurushad*, y sus hermanos Brahmán y Perviz o Pelví, se ofrecieron solícitos para ir a la conquista de aquellas maravillas.

© Biblioteca Nacional de España

Partió, pues, Brahmán, y tomando el camino del remoto país en los confines de la India donde la anciana había dicho que yacían tales tesoros (camino *que pasaba por delante de su casa,* como por delante de las nuestras respectivas pasa, sin que lo sepamos, el Sendero de la Iniciación), al llevar veintiún días de marcha tropezó con un piadoso derviche o fakir, tan absorto en sus devociones o yoga que las plantas habían crecido en torno de su cuerpo, y sus cabellos, cejas y barba le ocultaban por completo el rostro (1). Acercóse el joven al Maestro, y con piadosa solicitud le cortó el cabello y le dió bebida y alimento. El Maestro, agradecido, contestó a sus preguntas acerca del pájaro que habla, del árbol que canta y del agua amarilla, indicándole el camino; pero ponderándole que debía desistir de la empresa, porque era, en verdad, por lo árdua y peligrosa, casi inasequible a las humanas fuerzas. El joven, lleno de ardimiento, desoyó las advertencias del asceta; trepó con su caballo por la empinada cuesta de la montaña sagrada, pero muy pronto empezó a tropezar con multitud de piedras negras (que no eran sino las cabezas encantadas de todos aquellos que antes fracasasen en la misma empresa), y a escuchar, saliendo de todas partes, gritos tremebundos de los elementales que, a toda costa, como a todo candidato a la Iniciación, trataban de impedirle el paso. Brahmán cedió un punto a aquellos terrores, sintió un instante miedo y, al momento, fué transformado en piedra negra, como lo habían sido tantos otros antes que él.

Noticioso de tal desgracia, el príncipe Pelví trató de seguir los pasos de su hermano para rescatarle y con él a las tres consabidas maravillas; pero le acaeció igual desgracia que a él, punto por punto. Entonces Kuru-shad, la heroína sin par, desoyendo los consejos de la prudencia y menospreciando la pretendida debilidad de su sexo, sólo escuchó la voz del amor y del deber, partiendo a tentar a la aventura; pero, más astuta, como corresponde a la perspicacia femenina, al recibir los consejos del asceta, para no aterrarse ante el tremebundo vocerío del Sendero, dió en la traza de Ulises para no oir los cantos de las Sirenas, que fué la de ataponarse los oídos, con cuyo artificio, aunado a su heroísmo, subió la infranqueable senda, cogió del *Palacio de la Enseñanza* el *ave que hablaba;* de sus jardines, cual Wotan del Fresno del Mundo, un plantón del maravilloso árbol que murmuraba celestiales cantos, y de su foso el *agua amarilla* de la *Mente,* el *agua-cristal* o Ascua de Oro aquella de Alberico, y enriquecida con tales

(1) Es sabido que así sucede, contra todo cuanto nos parecería verosímil, con muchos fakires de Oriente.

© Biblioteca Nacional de España

tesoros inauditos regresó a su morada, pero no sin ir rociando a su regreso con unas gotas del agua amarilla, todas las piedras negras del sendero, con lo que iban surgiendo sucesivamente de su triste letargo cuantos caballeros yacían allí encantados, entre ellos sus dos hermanos, todos los cuales le dieron escolta hasta su mismo palacio, que tal es el divino poder de la Mente, única Agua de Gracia, capaz de despertarnos de nuestro secular y bestial letargo de triste inconsciencia hacia las verdades redentoras.

No hay para qué añadir el desenlace de tan hermosa fábula. El sultán tropezó en una cacería con los dos apuestos mancebos, bien lejos de sospechar que eran sus hijos. Quedó prendado de ellos. Visitó y admiró su palacio y, sobre todo, la gentileza de la joven Kuru-shad, hasta el punto de que un día quiso ser su huésped. La joven, por consejo del pájaro, preparó entre otros platos uno de ¡pepinillos con perlas!, de las del tesoro que había encontrado junto al tronco del *Arbol que hablaba*. Al tropezar aquél con las perlas y extrañarse de tan raro condimento, el pájaro le dijo que más de extrañar había sido su credulidad hacia las dos arpías de cuñadas, cuando le hicieran creer que la sultana había dado a luz tres monstruos en lugar de sus tres hijos que delante tenía. El sultán, admirado de la justicia que a la larga hace siempre el Destino, se llevó lleno de felicidad sus hijos a palacio y restauró en el solio a la infeliz sultana, después de castigar a aquellas perversas, como merecían...

El lector puede adivinar, por otra parte, en esta esclavitud de la sultana y en su liberación por sus hijos, el mito de *El Caballero del Cisne*, al que hiciéramos referencia al estudiar *Lohengrin*, o sea la restauración de la Verdad, perdida con la catástrofe atlante, gracias a los esfuerzos de la Magia redentora.

*
* *

Fafner, por su parte, es el terrible gigante Virabhandra del poema indostánico del Mahabharata, el monstruo de mil cabezas y mil brazos (Briareo), nacido del aliento de Siva-Rudra, el destructor del sacrificio de Daksha. Mora en la región de los fantasmas u hombres etéreos y suicidas, y es el padre de los poderosos *Rammas* del Ramayana o *Romas-kupas*. Es también el *Ahti* o Serpiente del Mal del Kalevala; el *Thiamat* caldeo del Espíritu de las Tinieblas o del Abismo (Caos); el mal dragón que en la leyenda induce al hombre hacia el pecado por la perturbación psíquica que el sexo produce; el *Ophimorfos* ofita o la Serpiente-Satán exotérica encarnación de la astucia y de la envidia surgida de *Ilda-Baoth* cuando éste, al

© Biblioteca Nacional de España

mirarse en el Abismo, vió reflejadas en él todas sus pasiones; el *Tiamat* semita de las aguas astrales, que luego se transforman en el gigante Goliat muerto por David, ese Sigfredo Bíblico. *Fafner* es, en fin, el *Leviatán* apocalíptico, vencido por Jesús; la *Hidra de Lerma* decapitada por Hércules; la *amable* diosa *Chemmi* de las iniciaciones egipcias; la *Esfinge* de Edipo; la *Bestia bramadora* que se encuentra el rey Artús en *Kameloc* o Kamaloca astral, y tantas otras.

*
* *

Sigfredo, para la Doctrina Tradicional, es el Buddha o Señor más perfecto, el *Avalokitesvara;* el *Bodhi-satwa* de sólo dos brazos; el héroe; el *Loko-pati* o *Lokanatha* Señor del mundo; *Aker o Set;* que mata a *Ap-ap* o *Pa-pa*, la Serpiente del Mal; el Señor del loto florido, *Pad-ma-pa-ni*, *Chenresi* o *Chakna Padma Karpo;* el Daksha espiritual que se sacrifica; el *Yipten Goupo* tibetano, etc., etc.

Mas aún, como dice la Maestra (*D. S.*, pág. 208, nota) al hablar de la lucha entre Vishnú y un perverso Daitya: «Estas diversas luchas puránicas nos dan la clave de las fechas de los avatares Râma y Krishna y de cierto misterio psicológico. 1.° Avatâra; NARA-SING (Hombre-león), que mata al daitya Hiranyakashipu (Purusha). 2.° RAMA, que mata a Râvana el rey gigante de Lanka. 3.° *Krisha*, última encarnación de Vishú, que mata a Shishupâla el hijo del Rajarshi Damaghosha, última encarnación Daitya la *Mantrana* y la *Fiera Corrupia* de los cuentos españoles y el espantoso «Habitante del Umbral», tan admirablemente descripto por Bulwer-Litton en su *Zanoni*...

Sigfredo, el matador, en fin, de Fafner, es a su vez Pesh-sun-Narada el Hombre-León y también el Hombre-Oso, como Sigfredo, que vence al monstruo de cabeza estrecha; el Rama, que mata a Ravana, el rey de los gigantes de Lanka; el Krishna avatar, última encarnación de Vishú, que mata a *Shishupatala*, el hijo del Rajá Dama-ghosha, última encarnación de los *Daitya;* el *Lanzarote del Lago*, el Artús y demás caballeros de la Tabla Redonda; el *Horus*, vencedor de *Tiphon*; el Juanillo el Oso, el Hércules, el Lohengrin, el Tristán, el Cid, redentores todos, gracias al Conocimiento adquirido en la Cueva de la Iniciación, tras la lucha a muerte entablada con los Poderes del Mal, lucha idéntica a la que nos ofrece Wagner en las sublimes escenas de su obra sin rival y en la que, andando los tiempos, tendrán las generaciones futuras restaurados de nuevo los Misterios Arcaicos, verdadera Universidad del porvenir, en la que no sólo se dé seca, y a veces discutible ciencia, sino Religión-Verdad, Ciencia, Amor y poesía

© Biblioteca Nacional de España

conjuntamente, pues tal es el universal alcance del Mito que instruye deleitando y enseña al par que dignifica.

*
* *

Imposible es hablar del mito Sigfredo sin consagrar algunas palabras a su mito homólogo de Hércules.

Hércules, el Sigfredo griego, el titán humano, ha infiltrado su leyenda en todos los pueblos mediterráneos, como el héroe de Wagner ha infiltrado la suya en todos los pueblos de raza sajona o escandinava. Llegada dicha leyenda hasta el Occidente de España, presenta el detalle peregrino de haberse transformado en otra leyenda notable, la de *Juanillo el Oso*, mito que es, por decirlo así, una porfirización del *Popul-Vuh* o Biblia americana de la raza maya. A la manera como la lava de las erupciones volcánicas puede incrustar a todo un terreno anterior porfirizándolo, la oleada de la leyenda griega, transformada en la de *Juanillo el Oso*, llega a ofrecernos tres personajes extraños ligados con el *Popul-Vuh. Arranca Pinos, Piedra de Molinos* y *Vuelca Cerros* de la leyenda de *Juanillo el Oso*, que son, en efecto, otros tantos personajes que aparecen con Kabrakán (¿Abraham?) y Balanqué maya, como brujos atlantes opuestos a todo el progreso evolutivo representado en Hércules en Sigfredo, en Juanillo el Oso y en el Hu-Hu-Nan-Pu maya y nahoa. El lazo de la Atlántida, como continente perdido, conector en otro tiempo de lo que hoy es América, Africa y Europa, adquiere así caracteres de certeza científica, gracias, una vez más, a las enseñanzas del mito.

Creemos oportuno, pues, el reproducir tan admirable mito español.

María era una viuda pobre y hermosa. Cierto día en que recogía un haz de leña, se vió sorprendida por un extraño oso (1), quien, enamorado de ella, se la llevó forzada a su cueva. De unión tan desigual, nació un robusto niño, a quien se puso por nombre Juanillo.

Crióse el niño fuera de todo contacto con las gentes, y llegado a la edad de tres años mostró deseos de conocer a otros niños, sus semejantes, cosa para la que había cierta terrible dificultad, a saber: una enorme piedra que no bastaran a mover cien hombres, cerrando la única salida de la cueva. Tamaño obstáculo resultó baladí, sin embargo, para las sobrehumanas fuerzas que desde tan tierna edad comenzó a revelar Juanillo, pues, cual si

(1) Aquí está el germen de la leyenda de *Caperucita encarnada* y de su lobo.

© Biblioteca Nacional de España

fuese la mole una pedrezuela del camino, y con gran asombro de su madre, prontamente la quitó de su lugar el chiquillo.

Ya en la escuela el rapaz, comenzó a ser molestado por la turba de sus compañeros, quienes le vejaban a la continua llamándole Juanillo el Oso, en recuerdo de su origen, hasta que un día, no pudiendo sufrirlos, cogió a uno y lo arrojó, como quien no hace nada, al tejado del campanario de la aldea.

Cansado más tarde de vagar por el mundo a la ventura, y sintiéndose ya joven y animoso, se presentó en la corte precedido de la fama de sus hercúleas fuerzas. Conducido a la presencia del Rey, éste le preguntó qué comía, a lo que él repuso que siete bueyes y siete fanegas de pan en cada comida. Rióse el Monarca de semejante fantasía y decretó que se le sirviesen en pequeños pedazos los bueyes, a lo que añadió Juanillo que se los cociesen enteros, aunque sin cuernos ni pezuñas, comiéndoselos como si tal cosa, con gran asombro de la Corte toda (1).

Prendado quedó el Rey de joven de tan excepcionales energías, y mostróse dispuesto a complacerle en cuanto le pidiese, contentándose, sin embargo, Juanillo el Oso con que se le hiciese una maza o porra de hierro de 100 quintales, porra que nadie pudo conducir a palacio, hasta que él mismo fué por ella, manejándola como una pluma (2).

Juanillo se despidió de la Corte para emprender nuevas correrías por todo lo descubierto de la tierra, y el Rey se comprometió a pagarle cuantos gastos hiciese en sus empresas. En la primera encrucijada del camino topó con tres arrieros que llevaban diez mulos de recua, cargados con grandes pellejos de vino. Noticioso nuestro héroe de la clase de mercancía, retó a sus conductores diciéndoles que era capaz de beberse un pellejo de vino sin descansar un punto. Aceptada la apuesta por aquéllos, no tardaron en ver, llenos de espanto, que no sólo cumplió su promesa, sino que, uno tras otro, se bebió bonitamente cuantos pellejos llevaban. Después consoló a los arrieros mandándoles fuesen a cobrar a palacio su importe.

Anda que te andarás, tropezó con un hombrezuelo que desde lo alto de un cerro le daba voces, diciéndole que se echase al llano, porque de un *guantazo* iba a derribar aquel cerro. «—Quiero verlo»—opuso Juanillo; y, en efecto, el desconocido, con un solo revés de su mano, dió con todo el cerro estrepitosamente en tierra. «—Yo soy capaz de hacer más—añadió nuestro héroe—, pues que de otro golpe puedo levantarlo»; y

(1) Nueva alusión al consabido sacrificio oriental de la Vaca Sagrada.
(2) Esta es la maza de Hércules, por supuesto.

© Biblioteca Nacional de España

blandiendo su clava, le restituyó a su puesto, con lo que Juanillo el Oso y el bizarro Vuelca Cerros, que así se llamaba el caballero en cuestión, quedaron hechos grandes amigos y juntos siguieron su camino.

Unos días más tarde los dos amigos se encontraron con otro hombre singular, que se entretenía en jugar a las chapas con dos enormes piedras de molino. Entre él y los dos viajeros se entabló el consiguiente pugilato, que terminó por hacerse todos compadres y marchar juntos los tres por el mundo.

No tardaron en topar más adelante los tres viajeros con un *arrapiezo* minúsculo que, no obstante su estatura de pigmeo, distraía sus ocios en arrancar pinos con igual facilidad que si fuesen cañas de trigo. Juanillo el Oso tentó seguidamente la aventura, realizando la hazaña de volver a poner los árboles con tanta o más facilidad que Arranca Pinos los descuajaba, con lo que no hay que añadir que el enano Arranca Pinos entró por derecho propio a formar parte de la cuadrilla de héroes que componía la escolta del sin par Juanillo.

Los cuatro compañeros de aventuras siguieron adelante en su camino. Llenos de fatiga se aproximaron a una gran ciudad, encontrándose con una casita de campo abandonada, donde decidieron pasar la noche; pero al entrar se cruzaron con un misterioso caminante, quien les previno contra los grandes riesgos que podrían correr en ella, pues era fama que el que allí entraba no volvía a salir, gracias a cierto duende tremebundo que campaba por sus respetos allí dentro, haciendo mil tropelías a los incautos refugiados.

Decir tal cosa era excitar más y más el sobrehumano valor de Juanillo el Oso y su sed insaciable de aventuras, por peligrosas que fuesen; de modo que no vaciló un punto en entrar con su cuadrilla, y, ya instalados en su inesperado domicilio, se fueron todos por unos haces de leña, menos Vuelca Cerros, que se quedó guisando la cena en la cocina.

A poco de encontrarse solo Vuelca Cerros sintió un escalofrío que le heló la sangre. Desde lo alto del cañón de la chimenea una voz sorda, honda y como venida del otro mundo, decía con acento pavoroso: «—¡Que me caigo, que me caigo!»...

Por grande que fuese el valor de Vuelca Cerros, aquello excedía a toda humana medida. Buena era cualquier aventura aquí en la tierra, y harto acreditada tenía el hombre su entereza; pero con las cosas del otro mundo... Así que nuestro bravo huyó despavorido como un chiquillo, buscando a voces en el monte a sus compañeros.

Reprendióle Juanillo el Oso tamaña cobardía, y tornó a su tarea de le-

© Biblioteca Nacional de España

ñador, dejando esta vez de guardia y guisandero a Piedra de Molino. Echábaselas éste de mayor valor que Vuelca Cerros; pero al repetirse, punto por punto, la aventura, todo fué en vano; y tampoco pudo resistir el terror que le produjo el fatídico «¡que me caigo, que me caigo!» del duende de la chimenea. Así que, más listo que Cardona, escapó dando alaridos hasta unirse a sus compañeros.

Esta vez tocó el turno de guardia a Arranca Pinos, que parecía un bicho capaz de asustar al miedo mismo; pero, ¡que si quieres! Bajo la voz irresistible del duende corrió más pronto y mucho más que sus compañeros.

Decidió entonces Juanillo el Oso a no aguantar más tales abusos y cobardías, los despidió a todos, y con la mayor tranquilidad se puso a ultimar los menesteres de la cena. Poco se hizo esperar el duende, en efecto, pero esta vez sin fruto. Su fatídico «¡que me caigo, que me caigo!» fué contestado con suprema entereza por el héroe: «¡Si te has de tirar abajo que sea pronto, pues te espero!»

Un golpe fuerte fué toda la respuesta, y un mutilado brazo sin cuerpo rodó con estrépito por el suelo como si estuviese vivo. Juanillo, con la mayor sangre fría, cogió con las tenazas aquel miembro, le puso de leño en la lumbre y siguió guisando la cena como si tal cosa.

El duende, sin embargo, no se daba a partido, y tornó a su estribillo pavoroso: «¡Que me caigo, que me caigo!» A lo que Juanillo, en lugar de acobardarse, respondía: «¡Tírate cuanto antes, que te espero!»

Otro golpe seco, otro brazo sangriento y otro leño para la lumbre, como la vez primera.

Así, unos tras otros, fueron cayendo estrepitosamente los brazos, las piernas, el tronco y hasta la cabeza, una horrenda cabeza de monstruo, que el gran Juanillo cogió con la mayor sangre fría, diciendo: «¡Buenos leños trashogueros han caído y buen asiento es para mí esta cabeza!», y se sentó tranquilamente sobre ella.

Entonces ocurrió una cosa estupenda: aquellos miembros sangrientos se buscaron unos a otros y se recompusieron en un instante, formando la persona más fea, repugnante y raquítica que se puede imaginar, con una pipa más grande tres veces que su persona y pidiéndole lumbre a Juanillo con una sonrisa sarcástica, encubridora de las más protervas intenciones del mundo, como fiera que acecha la agonía de su víctima.

Jamás estuvo más heroico Juanillo. Como un águila, cayó sobre aquel engendro del abismo, y, arrancándole la pipa, empezó a descargar sobre él golpes de muerte. El espectro empezó a batirse en retirada y fué esfu-

© Biblioteca Nacional de España

mándose poco a poco, dejando un rastro de sangre, que Juanillo siguió hasta advertir que se encaminaba al pozo de la casa, en cuyas profundidades tenebrosas el duende acabó por desvanecerse.

Llegados los compañeros, se quedaron espantados de cuanto les relató Juanillo, y decidieron en seguida explorar aquel hondo pozo, a lo que éste se opuso diciendo que lo primero era cenar con calma. Provisto después de una campanilla, descendiendo los tres héroes al pozo, valiéndose por toda soga de sus barbas respectivas, sin dar más razón a la vuelta de su exploración sino la de que allí abajo había una plaga de mosquitos.

Reprendióles con acritud Juanillo el Oso su torpeza y cobardía, resuelto a bajar él en persona a aclararlo todo, como lo hizo, encontrándose, en efecto, a muchos cientos de varas, allá abajo, una galería inmensa que abocaba a un hermoso palacio de mármol y pedrería, donde topó con una admirable joven que arrasada en lágrimas, se arrojó en sus brazos, llamándole su libertador si accedía a luchar y vencer a una terrible serpiente que había de venir a las diez de aquella noche a probarle las fuerzas (1).

El mancebo no deseaba otra cosa. Esperó tranquilamente la hora prefijada; saltó sobre los lomos de la horrible sierpe, así que ella se mostró entre la maleza con aparato tremebundo, y en un momento la ahogó entre sus manos, libertando de su encanto a la doncella, que era nada menos que la diosa de la Fortuna. Al despedirse del mancebo, le rogó libertase de igual modo a otra hermana suya que yacía encantada también en aquel antro, mucho más abajo, para lo cual, a las once de la noche, tuvo que luchar con un toro salvaje. La diosa de la Hermosura tornó de esta manera al mundo. De igual manera aconteció, en fin, con la diosa del Amor; mas, para libertarla, tuvo que luchar, a las doce, con el duende verdadero, esto es, con el diablo en persona, en el fondo de la sima. Prevenido, sin embargo, por la diosa, rechazó toda espada de entre las hermosísimas de la sala de armas del demonio, contentándose con su famosa maza. Los dos rivales, como buenos caballeros, decidieron comer antes de pelearse; pero Juanillo tuvo la precaución de comer sólo del mismo plato del demonio y fumar de su mismo tabaco. Luego, en la pelea, le derriba una oreja con la maza; cae aquélla con estruendo, y un minúsculo gnomo surge dispuesto a servirle. Pide Juanillo tornar entre los vivos, e inmediatamente le traen a él los genios de la cueva. Llegado a la Corte, se encuentra con que las

(1) Desde este pasaje, la narración coincide en lo fundamental con la leyenda de *La oreja del diablo* en lo referente a la *Cueva de la Zampoña*, bajo la ermita de San Saturio, o sea con la escena wagneriana de las hijas del Rhin.

© Biblioteca Nacional de España

mujeres o diosas salvadas por él se han casado con sus compañeros de aventuras, menos la última, quien, fiel a la promesa que había hecho a Juanillo, guardaba la mitad de la manzana de oro que con él partiera a guisa de contraseña para lo futuro.

Efectivamente; el rey de aquel reino y padre de la bellísima joven había hecho proclamar por todo el país que su hija daría su mano a aquel que presentase la media manzana de oro compañera de la guardada por ésta. Centenares de esforzados adalides se disputan tamaño tesoro; pero es en vano, porque la princesa no logra hallar su «media manzana» complementaria; hasta que se presenta Juanillo, caballero en su alazán y mostrándola con aire de triunfo. Es reconocido así por todos, y entonces proclamado heredero del reino al casarse con la hermosa doncella.

El anterior relato bien puede titularse *La leyenda de Hércules en Extremadura* y ha sido recogido oralmente por nosotros de labios de dos o tres narradores. Por encima de sus evidentes analogías con multitud de mitos arcaicos, resaltan, en efecto, en él las que guarda con el héroe griego.

Los trabajos que a Hércules impusiese su hermano Euristeo por decreto del Destino, se recuerdan una vez más al leer las heroicidades de Juanillo el Oso. El relato, por mutilado que resulte, enumera además los otros once o doce trabajos de Hércules, trabajos que podemos resumir así: primero, el remover un enormísimo peñasco que le impedía salir de su cueva hacia el mundo exterior, obstáculo simbólico cual el que incomunica nuestro mundo con el de las realidades superiores, siendo de ver aquí cómo se recuerda de lejos la leyenda oriental del Buddha, niño cuya infancia se mantuvo aislada de todo lo exterior, en medio de una dorada ilusión que no conociese el dolor, la enfermedad ni la muerte, como Juanillo no conociese a otros niños, sus hermanos. Este peñasco o mole removida bien puede aludir además al desplazamiento de Calpe y Abila, que puso en comunicación los dos mares o *mundos*, el interior o Mediterráneo con el exterior o Atlántico. En el segundo trabajo, Juanillo lanza por los aires a su primer rival. En el tercero, se come enteros siete bueyes, que recuerdan a los siete famosos de Gerión, y en el cuarto, siete fanegas de pan. Estos dos trabajos, juntos con el quinto, en que agota los pellejos de vino de los arrieros, son una alusión clara a los sacrificios sacerdotales de pan, vino y víctimas propiciatorias, cuyo culto cruento Juanillo venía a abolir.

En el trabajo o hazaña sexta, esgrime Juanillo su clava prodigiosa, que no bastan a mover cien hombres. En el séptimo, torna a sus cimientos el cerro, cono o pirámide que Vuelca Cerros derribó, a la manera de todos los

© Biblioteca Nacional de España

restauradores de los Misterios perdidos. En el octavo, maneja las dos piedras circulares del molino, o simbólicamente domina los principios sagrados de los ciclos. En el noveno trabajo se apodera acaso de la clave del Arbol de la Vida, simbolizado en cuanto descuajase la barbarie de Arranca Pinos. En el décimo, vence al terror mismo, o sea domina a lo astral, como nosotros diríamos, viendo impasible el gran misterio de los *Dados de Baco*, aquel medroso vestiglo que, trozo tras trozo, fuese cayendo de la chimenea para recomponerse ante su vista como el dios arriba aludido.

Por último, nuestro Hércules-Juanillo da cima a sus hazañas con otros dos trabajos, o sea venciendo a la serpiente dominadora del encantado antro del pozo, como el semidiós griego matase a la Hidra de la laguna de Lerma, y derribando a un fiero toro, como aquel que dominase Hércules en la isla de Creta. La apoteosis o corona de todos estos esfuerzos inauditos de Juanillo, es la conquista de una Manzana de Oro, cual la del Jardín de las Hespérides, manzana de la que se vale el héroe para ser reconocido en el momento del triunfo, o sea cuando logra desposarse con Hebé, la diosa del Amor y de la Juventud, con detalles idénticos a los que ya conocemos de otras fábulas, tal como *La oreja del Diablo*, *Blanca-Flor*, y la misma leyenda de Psiquis y Heros, símbolos todos ellos del supremo Samadhi o unión del Ego inferior humano con su Ego superior que nos enseña la doctrina Yoga, tras la inmensa serie de luchas que supone tan excelsa conquista.

Juanillo, con su piel de oso, y Hércules con su piel de león, son, pues, el prototipo del humano héroe que busca y halla la iniciación en los Misterios, tras cruentos sacrificios. Admiremos una vez más, por tanto, la grandeza de las Verdades Perdidas, que de tan dulce manera alboran en nuestros días, surgiendo, como el tallo de su pérula, de la grosera corteza de mitos populares, conservados en apariencia, siglos tras siglos, no más que para solaz de los chiquillos.

*
* *

El Viajero Wotan, después de haber visitado como todos los iniciados las regiones infernales y terrestres, ha penetrado en el más recóndito Santuario del Mundo, allí mismo donde Erda, la Ur-valla o Sibila primitiva, que es Ea o nuestra Madre-Tierra, duerme en ese pralaya nirvánico del omnisciente Sueño sin Ensueños de los poemas indos. Sólo un dios como Wotan puede llegar hasta allí atravesando los pasmosos barrancos cortados a pico entre los siniestros vapores sulfúreos de glauco-azulada *luz*

© Biblioteca Nacional de España

astral que llenan aquellos ámbitos profundísimos. El Viajero llega a aquel Abismo e invoca a Erda para que aquella primordial *Sabiduría del Universo* le dé un remedio contra el inmenso temor que ya sienten los dioses viendo acercarse aquel su Ocaso previsto por las profecías en el día, llegado ya, en que, obligados siempre a respetar los juramentos de los Pactos, tengan que reinar, no obstante, por el perjurio y que castigar sin piedad toda audacia de aquellos mismos a quienes ellos hicieran audaces y que oponerse a la Voluntad propia de aquellos mismos a quienes se la dieran los dioses. Mientras tanto, los hombres, así divinizados por su propio esfuerzo y simbolizados por Sigmundo, por Siglinda, por Brunhilda y por Sigfredo, gracias a sus gallardas rebeldías, iban a ocupar, a guisa de nuevos dioses, los cielos. Para responder a tamaña interrogación del Destino, Erda, la madre del primordial terror, se abisma, aterrada también, y entretanto llega Sigfredo y tropieza de manos a Wotan, que se le interpone pretendiendo cortarle el paso hacia la roca encantada donde yace Brunhilda (1).

Sobreviene en seguida el conflicto tremebundo, y la escena trágica de antaño se reproduce, pues de nuevo la Lanza de los Pactos, la triste custodia del Orden establecido, se opone a la *Espada Nothunga* de la Libertad y del Progreso; se reproduce, decimos, la escena cual a lo largo de los ciclos del mundo retornan siempre redivivas todas las cosas que se creyeran muertas; pero esta vez el brazo de quien es Inocente y no conoció jamás el Miedo es invencible aun para los dioses mismos, y la Lanza de las runas salta, al fin, hecha astillas al empuje del Rebelde, quien inaugura así una nueva era, «sin que lo viejo (como decía el héroe) se interponga en su camino».

Vencidos así cuantos obstáculos le cerraban su senda triunfal; guiado siempre por el consejo del Ave y entonando al son de su trompa su mágico grito de triunfo *¡Ho-oh! ¡Ho-ho! ¡Ha-hei! ¡Ha-hei!*, llega, al fin, el héroe hasta el objeto de sus eternos amores inconscientes, hasta su Ego divino: la ex walkyria Brunhilda... No hay pluma apta para describir sin profanarle este inmortal idilio, símbolo de la unión augusta del ego inferior del Hombre con su Esencia Suprema o Tríada divina. Ni los mismos poemas

---

(1) «Desde que existo, un viejo se atraviesa en mi camino», ruge indignado Sigfredo, cual si por su boca de Redentor humano protestasen contra sus férreas cadenas, karma cruel, lastre terrible de pasadas culpas y funestas edades pretéritas, todos los oprimidos del mundo, todos los rebeldes divinos...

© Biblioteca Nacional de España

indostánicos análogos, alusivos al encuentro sublime, pueden darnos la imagen fiel de aquella escena de la *Redención por el Amor*, agigantada por la orquesta, ignorantes como aun estamos acerca de las exquisiteces del verso sánscrito, que es forma, nota, color y armonía en los *mantrams* védicos. Por fortuna, nosotros, los hijos de cien generaciones *welsungas*, víctimas tradicionales de todas las tiranías, hemos alcanzado a vivir en los tiempos en que luces, poesía, música, fantástica *mise en scene*, todo este aparato escénico del drama wagneriano, en fin, se auna espléndido para sumir en embobamiento mágico nuestros sentidos, y transportarnos a un mundo ideal de Misterio como seguramente no ha vuelto a disfrutarle la Humanidad desde que los cultos iniciáticos fueron abolidos por la tiranía militar en Oriente, en Occidente, en Europa y en América.

«Al llegar a esta suprema escena—diremos parafraseando a M. Ernest, citado por Luis París en su traducción que fielmente seguimos—, la música de Wagner escala las más prodigiosas alturas de lo sublime. Una armonía solemne de templo inicia el incomparable despertar de la diosa que desciende a mujer en alas del Amor que vivifica... Brunhilda contempla a la Naturaleza emancipada y libre... Poco a poco va así recobrando la conciencia del mundo y de la vida, porque se van desarrollando, trenzados en iris de suprema variedad creadora, el tema profético de la Ur-valla, cantando el fin del orgullo de los dioses; el abnegado amor de Sigmundo y Siglinda; la vibrante travesía del Fuego Encantado, todo chispas y todo luz; los más amplios períodos orquestales desarrollados sobre las augustas notas de la trompa de Sigfredo; el motivo juvenil de Freya con su eterna primavera; el sueño virginal de Brunhilda, subrayado por frases de las paternales ternuras de aquel Padre-Dios que, al besarla por vez postrera, se había llevado su divinidad con sus labios, en la siempre absorbente melodía del *Encanto de Amor*, con cuyo *mantrams* se puede encadenar al Mundo...

—¡Salve, oh, Sol! ¡Salve, oh, Luz! ¡Salve, esplendor de este Día entre los días!—canta Brunhilda al erguirse despertando de su sueño secular sobre la roca, cuando loco de emoción nuestro héroe ha alzado el escudo que la cubría, levantado su casco y roto con su espada todas aquellas sus viejas ligaduras... —¡Yo soy tu propio sér; yo soy tú mismo!—continúa con creciente exaltación la mujer nueva... ¡Oh, Héroe-niño! ¡Oh, Niño sublime, tesoro inconsciente de las hazañas más augustas!... ¡Pase, hundiéndose en el polvo, el orgulloso burgo de los dioses; la antes brillante Walhalla! ¡Romped, oh, Nornas, el hilo del destino de los dioses todos!... ¡La matutina Estrella de Sigfredo y de su amor heroico, sea mi sola heren-

© Biblioteca Nacional de España

cia para siempre, envueltos en nubes fragantes de la divina Voluptuosidad pagana, Verdad única y suprema...!

. . . . . .

. . . . . .

¿Comentarios a esta apoteosis? No hay posibilidad de hacerlos después de cuanto llevamos dicho acerca de esotro idilio entre Tristán e Iseo, idilio que aquí se ve reproducido, tanto en la sublimidad de su simbolismo literario, cuanto en lo colosal de su música. En respeto y homenaje tan sólo a la sublime fuente donde bebió Wagner esta y otras análogas inspiraciones, a las que ni aun llegó Buffon al describir «los primeros momentos de la existencia de Eva», nos limitaremos a copiar el célebre pasaje del Fuego Encantado que aparece en *Don Lanzarote del Lago*, como en otras varias leyendas caballerescas, fuego que, si para cuantos desdichados no admiten todavía la realidad del Ocultismo y la Magia, puede muy bien ser símbolo necromante del amor humano que siempre termina en lascivia, texto en mano no puede ser para nosotros, sino ese divino fuego de Vesta, la *Divinidad Única* de los pelasgos, que no sólo está por encima de todo sexo, sino que es con él perfectamente incompatible, razón por la que de hombres nos transforma en dioses.

Según nos enseña, en efecto, el sabio Bonilla y San Martín, el códice español incompleto que contiene la versión castellana del *Lancelot del Lac* y que comienza con los ensueños de Galeote, contiene un expresivo pasaje en el que narra cómo el caballero Lanzarote descubrió el encantado sepulcro de Galaz, es decir, recibió la Iniciación. Copiémosle, pues, literalmente, salvo la, un tanto molesta, ortografía de la época:

«... Y tanto anduvo Don Lanzarote, que llegó a una casa de religión, y la doncella le dijo: «—Señor, tiempo es ya de albergar, y ved aquí una casa do nos albergarán muy bien, pues que sois caballero, y por mi amor.» «—Mucho me place—dijo Lanzarote—, pues que vos queredes.» Entonces se llegaron a la puerta, y hallaron dos frailes que los recibieron muy bien, y dijeron que bien fuesen venidos. Y desque conocieron la doncella hicieron muy gran alegría con ella, porque ella era de gran linaje y nieta de aquel que aquel monasterio fundara. Entonces le llevaron a una muy hermosa cámara y desarmáronlo. Y aún no habían tirado la silla al caballo de Lanzarote cuando allí llegó el hombre bueno y su hijo, y fué muy bien recibido de cuantos estaban en el monasterio, porque mucho bien hacía aquella Orden cada día; más mucho fué bien servido Lanzarote, aquella noche de cuanto los frailes pudieron haber y en la mañana, tan pronto como se levantó, fué a oir misa y dijéronsela del Espíritu Santo.

© Biblioteca Nacional de España

Y tan luego como la misa fué dicha, un fraile que allí estaba dijo a Lanzarote: «—Señor, a mí me han dicho que veníais para librar a los que están en esta tierra por servidumbre.» «—Si Dios en ello quisiese poner consejo—dijo Lanzarote—, de grado haré yo todo mi poder.» «—Señor—dijo el hombre bueno—, esto os digo yo, porque aquí está la prueba de ello; pues aquel que la cumpla tendrá la honra de esta batalla y de esta aventura.» «—Muy de grado—dijo Lanzarote—, la probaré.» «—Pues yo os lo mostraré—dijo él.»

»Entonces, armado como estaba, salvo las manos y la cabeza, se fué, con el hombre bueno, y llevóle a un cementerio do yacían enterrados muchos cuerpos de caballeros que mucho fueran hombres buenos a Dios y al siglo. Y cató por el cementerio y vió muchos monumentos de mármol, muy ricos y muy hermosos, y eran bien catorce, y entre ellos había uno que era más rico y más hermoso que todos los otros, y el hombre bueno llevó a Lanzarote a aquel monumento, y el monumento tenía encima una gran piedra que tenía de grueso más de un pie y estaba juntado con plomo el cimiento (1). Era de gran hermosura y muy rico, y el hombre bueno dijo a Don Lanzarote: «—Ved aquí la prueba. Sabed que el que alzare esta piedra que está de suso en este monumento, acabará la aventura que se desea.» Entonces trabó Lanzarote de la piedra por el cabo más grueso y desjuntóla del plomo y del cimiento y alzóla en alto por encima de su cabeza, y cató en el monumento el cuerpo de un caballero que estaba armado de todas armas y tenía sobre sí un escudo; el campo dorado, y en él una cruz roja, y la espada que tenía estaba tan clara como si en este día la trajera de acincelador, y la lanza, los quijotes y las canilleras eran tan blancos como la nieve. Él tenía una corona en la cabeza, pues tal era entonces la costumbre, que no soterraban entonces caballero sino armado de todas sus armas. Y Lanzarote vió en este monumento letras que decían: «*Ay, que aquí yace Galaz, hijo de José de Abarimatea, que conquistó a Galaz en el campo en que el Santo Sienal, que antes fué llamado Alice* (2),

(1) Esta piedra es la Petera o Kiffa, la *piedra de la iniciación;* la piedra que obstruye a *Juanillo el Oso* la salida de su gruta y la piedra que en tantas leyendas, como en la de Aladino y otras referidas en nuestro libro *De gentes del otro mundo,* ocultan la entrada de la galería donde yacen los tesoros. De dicha piedra se habla también mucho en multitud de pasajes de las leyendas, alusivos todos al mundo de los *jinas.*

(2) Aunque carezcamos por hoy de todo fundamento filológico, nos figuramos que este *Alice* o *grial* debe tener acento en la *a,* preparando así la palabra *álice* o *cálice,* de donde viene la nuestra de *cáliz.*

© Biblioteca Nacional de España

fué traído a la Gran Bretaña.» Muy largo rato tuvo en sus manos Lanzarote alzada la piedra sobre su cabeza, y cuando la quiso tornar a dejar como estaba, no se pudo ella bajar, y de esto fueron maravillados cuantos allí estaban. «—Señor—dijo el hombre bueno—, vos habéis acabado esta aventura, y yo no creería nada de lo que está por venir, si por vos no han de ser libres todos los desterrados.»

Entonces le llevaron al monasterio para dar gracias a Dios, y Lanzarote paró mientes y vió salir por una ventana gran llamarada de fuego de una cueva que estaba bajo tierra, y preguntó qué fuego era aquel. «—Señor—dijo el hombre bueno que le llevó al cementerio—, esta es una aventura.» «—¿Y qué aventura?»—dijo Lanzarote. «—Señor, es un monumento que acá dentro está y todos atestiguan que el que abriese aquel monumento acabaría la aventura de la silla peligrosa de la Tabla Redonda, y las de la Gran Bretaña y la demanda del Santo Greal.» «—Ese monumento querría yo ver de grado»—dijo Lanzarote. «—Señor—dijo el hombre bueno—, bien lo podéis ver, aunque no lo podéis acabar, pues la aventura no es vuestra, que un solo hombre no puede llevar dos aventuras de estas a cabo.» «—Yo lo probaré—dijo Lanzarote—, y ruégoos que lo mostréis.» «—Pláceme muy de grado»—dijo el hombre bueno. Entonces le llevó a unas gradas, y Lanzarote descendió por ellas a una cueva que estaba debajo de una capilla y, en el fondo, vió un monumento que ardía de todas partes con muy grandes llamas. Mucho caló Lanzarote en derredor de la tumba, y mucho se maravilló y tuvo por loco por haber allí venido, porque no podía acertar cómo poner mano en tal aventura sin ser muerto. Y pensó de volverse; pero cuando hubo dado tres pasos, tornóse y dijo: «¡Ay, Dios! ¡Ay, Dios! ¡Qué duelo he, qué daño!», y comenzó a dar una mano con otra, y al hacer el mayor duelo del mundo y a maldecir el día en que había nacido, pues que así quedaba deshonrado y vencido. Entonces se fué contra el monumento para abrirlo y oyó una voz que, salida de él, decía: «—¡Por tu mal vas a seguir adelante! ¡No te llegues acá que la aventura no es tuya ni la podrás acabar.» Y cuando Don Lanzarote oyó la voz y no vió persona alguna alrededor de sí, díjole: «—¿Quién eres tú, que así hablas?» «—Mas, ¿quién eres tú—dijo la voz—, que *¡Ay, Dios, qué duelo y qué daño!*, dijiste? Desde entonces decirte he todo cuanto me demandares, pues no soy diablo ni fantasma, ni cosa de la que pueda venir mal.» «—Tanto me da—dijo Lanzarote—que sea buena cosa como mala, con tal que me digas lo que te demandare, que yo te daré lo que tú me demandas, así es que la más de la gente que me conoce, me tiene por el mejor caballero del mundo, y ahora veo bien que el mundo me ha en-

© Biblioteca Nacional de España

gañado, pues no soy tan buen caballero como dicen; y, por otra parte, sé bien que ningún caballero tiene miedo, y yo ahora tengo miedo, así puedo decir que no soy buen caballero.» «—¡Ay!—dijo la voz—, tú dices bien y mal; bien, porque dices que ningún caballero tiene pavor, y mal, porque dices: *¡Ay, Dios, qué duelo y qué daño!*, y esto dices porque no eres el mejor caballero del mundo; mas esto no es daño, porque el que ha de ser el mejor caballero del mundo tendrá en sí tan altas cosas que ninguno otro las tendrá. El que pisase en esta cueva y viese a este fuego arder, luego será muerto, porque en el esperado no podrá haber fuego de lujuria... Tú eres de caballería bien guarnecido; yo te conozco bien y ambos somos de un linaje. Y sabe también que el que me ha de librar será tan cercano pariente que más no podrá ser. Y sabe que él será la flor de todos los verdaderos caballeros, y que tú mismo acabarás las aventuras a las que él diese cima; pero tú lo has perdido por el gran amor de lujuria que está junto a ti, y porque tu cuerpo no es digno de acabar las aventuras del Santo Grial por los viles pecados e sucios de que tú eres emponzoñado, y por otra parte lo has perdido por un pecado que el rey Van de Benoit, tu padre, hizo, pues después que él se desposó con tu madre, mi parienta, que es aún viva, durmió con una doncella, y de esto te viene una parte de desventuras, porque tú no tienes por nombre de pila Lanzarote, sino Galaz (1), mas tu padre te hizo llamar así por amor de su padre que llevaba aquel nombre. Y ahora te digo, mi buen pariente, que sé que no podrás dar cabo a esta aventura.»

Y cuando Lanzarote entendió que su madre era viva, tuvo tal placer, que apenas lo podría el hombre hacer ni decir. Entonces preguntó al de la voz que cómo se llamaba y cómo estaba allí encerrado y si era muerto o vivo. «—Eso os diré yo muy bien—dijo la voz—, que soy sobrino de Josef Abarimatia, el que descendió a nuestro Señor Jesucristo de la Cruz y trajo el Santo Grial a la Gran Bretaña, mas por un pecado que yo y mi hermano hicimos sufro esta gran pena y este tormento. Tengo por nombre Simeón y mi hermano Moys (2), cuyo cuerpo yace en el palacio peligroso a do acaescen a los caballeros andantes muchas aventuras, y si no fuese por la bondad de mi tío Josef, fuéramos perdidos de las almas y de los

(1) *Galaz*, leído por *temura* es *Zagal*, o sea el discípulo del *Pastor* o Maestro, y por eso no llegaba aun a ser *lanzarote*, o sea señor de la verdadera *lanza solar*, es decir, Iniciado.

(2) *Moys*, o más bien *Moisés*, el hijo de Simeón, o sea «el de la *zarza ardiente*» de otras leyendas.

© Biblioteca Nacional de España

cuerpos para siempre jamás; pero Dios, por su bondad, nos ha otorgado la salvación de las almas por la pena que sufrimos en los cuerpos, y cada uno de nosotros fué puesto en tal vaso y sufrimos tal dolor hasta que venga aquel que nos ha de sacar, y su venida está ya próxima, pues apenas si faltan treinta años y entonces será el término para nuestra liberación. Ahora decidme, buen sobrino, qué queréis hacer de esta casa.» «—Yo os digo —dijo Don Lanzarote—, que de aquí no me vaya sin ensayar esta aventura.» «—Ahora os diré yo—dijo Simeón—, que toméis agua de la que está en esa pila, en la que se lava el preste las manos después que ha consumido el Cuerpo de Dios, y lavad vuestro rostro y vuestras manos con ella y echad de ella sobre nosotros y de esta guisa podréis llegar a este monumento, pues de otra manera seríais muerto.» Lanzarote al punto tomó el agua e hizo como Simeón le había mandado, y se metió tanto entre el fuego que llegó al monumento y trató de abrirle, mas no pudo, y cuando vió que otra cosa no podía hacer, tornóse a subir por las gradas y salió fuera de la cueva. Entonces halló a la salida gran gentío que le esperaba temiendo su perdición. A ellos les calló la aventura. El hombre bueno que le había mostrado la tumba de Galaz, le dijo así que le vió sano: «—No estéis triste porque no disteis fin a esta aventura, porque ahora no hay hombre en el mundo que la diese cabo; pero por cuanto habéis hecho en este cementerio habéis conquistado gran honra, porque sois el mejor caballero que nunca aquí entró, que han sido más de quinientos.» «—Tanto sé bien —dijo Lanzarote—que gran promesa es en sí haber dado cima a esta aventura.»

Mientras ellos así hablaban, entró una muy gran compañía de gente y traían unas andas y pidiéronles el cuerpo del rey Galaz. Ellos les preguntaron que cómo sabían que el cuerpo del rey Galaz estuviese fuera de su monumento. «—Señores—dijeron ellos—, a hombres buenos de Galaz vino en visión que el cuerpo del rey Galaz sería fuera del monumento el día de la Ascensión. Lanzarote tomó el cuerpo del rey Galaz y sacólo del monumento y púsolo en las andas, y aquellos que por el cuerpo vinieron se fueron con él por una parte y Don Lanzarote por otra...»

Llegados a este extremo del mito *walkírico* tenemos que hacer punto, pues nos vemos ya con la anterior leyenda en pleno mito del *Parsifal* y su Santo Grial, dentro de la inextricable contextura que enlaza a todos los argumentos wagnerianos cual si ellos no constituyesen en puridad sino una obra gigantesca y única para asombro de los siglos.

© Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO XIV

EL OCASO DE LOS DIOSES

El hilo de las Parcas y la Tela de Penélope.—Los anales akásicos.—Hagen y sus Gibichungos. - Los Esaú y Jacob nórticos.—Sigfredo, como todos los rebeldes, navega siempre contra la corriente en el mundo.—Pacto de sangre. Los hijos de Dios y las hijas de los hombres.—El trago fatal de Leteo.—Sigfredo y la humana ceguera.—Cómo, sin saberlo, envilecemos nuestra Alma divina.—El robo del Anillo del Conocimiento.—El rapto de Brunhilda. —Gutruna, *Apsarasa* puránica.—La *Copa* vence a la *Espada*.—Idilios chinos e indostánicos concordantes.—Un recuerdo del *príncipe negro* de *Las mil y una noches*.—Lamentos de las Hijas del Rhin.—Fasolt-Fafner y Alberico-Mimo.—Recuerdos del *Tristán*, del *Conde de Partinoples* y de otros mitos.—La violación del *Sigilo Sagrado*.—Hagen-Sigfredo y Remo-Rómulo, con sus cuervos.—«Cuando el hombre conoció el lenguaje de las Mujeres olvidó el de las Aves.»—Muerte del héroe.—Sacrificio de Brunhilda.—Precedentes de todo esto en la tragedia griega.—Redención por el Amor. - El ocultismo del Anillo.—Cómo el hombre desoye todo consejo y sólo por la experiencia escarmienta.— La sagrada Voz del Inconsciente y los juicios intuitivos. - Las humanas castas.—El final del *Ocaso* y los dos grandes continentes que al nuestro han precedido. Wagner y el Apocalipsis.—Enseñanzas orientales y de Séneca acerca de la destrucción de los mundos.

Es de noche. Nos encontramos a la vista del barranco aquel que conduce al abismo de la Madre-Tierra. En él las tres Nornas o Parcas sombrías, hijas de la primordial Ur-Vala, tejen y cortan a turno los Hilos de Oro de todas las existencias. El tema augusto de la Naturaleza eterna empapa de misterio aquel ambiente, universal raíz de todo cuanto vive. Como allí no hay Pasado ni Futuro, vénse deslizarse unas tras otras todas las peripecias a que diera lugar el famoso Anillo del Nibelungo, o sea, en suma, la Luz Astral, los *Anales Akásicos*, en los que está escrito el Drama de la Vida, desde que el Árbol del Mundo echara sus raíces en el *illus* de la Materia Prima y alzase su copa hacia el infinito del Supremo Espíritu, cobijando bajo sus ramas y raíces a todas las criaturas, hasta el

© Biblioteca Nacional de España

momento del crimen de Alberico; pero al llegar aquí, el hilo desgastado de horror por el recuerdo de aquel hijo del Odio y de la Envidia que maldijo, impío, al Amor mismo, se rompe; la ciencia de las sibilas aquellas se disipa con la luz del naciente Día, y, consternadas, las Nornas retornan al seno de su Madre, mientras que Brunhilda y Sigfredo salen de la gruta de sus amores, dispuesto éste para emprender nuevas hazañas protegido por su Yelmo, que le torna, a voluntad, invisible, al par que deja a Brunhilda, en prueba de fidelidad, el mágico Anillo para que la proteja en su soledad de hada de aquel ígneo y encantado recinto.

La escena anterior se desvanece, y estamos ahora en la tierra de los mortales vulgares, en la morada de los poderosos *Gibichungos*, entre dos colinas junto al Rhin. Los reyes de aquellas gentes son Gunther y su hermana Gutruna. A su lado está también Hagen, hermano bastardo de ambos, como hijo que es de la misma madre y del perverso Alberico, quien ha engendrado a Hagen sin amor, engañando a fuerza de Oro a la madre, con el exclusivo fin de tener mañana con tal hijo un nuevo instrumento de su venganza contra dioses y héroes, apoyado por todas aquellas infelices gentes dormidas que integraban el pueblo de Gibich, entre los dólmenes, menhires y cromlech, consagrados por la servil adulación religiosa suya a Wotan, a Donners o a Fricka, pueblo, en fin, cual aquel de los rojos y negros o de los rojos y azules indostánicos *Nilolohitas*, hijos de los gigantes y gnomos y rivales jurados del Nidelhöle contra los verdaderos Hijos de Dios o rebeldes welsungos, en aquella lucha de Rutha y Daytia, que, al decir de los libros puránicos, acarreó la catástrofe final de los dioses y la completa destrucción del continente glorioso de la Atlántida.

En Gunther y Hagen, especie de Esaú y Jacob de los Eddas, está representada toda la humana raza vulgar, ignorantes y sugestibles los unos, perversos y bastardos instrumentos de los elementales del Mal los otros. Hagen, en una conversación íntima de los tres hermanos orgullosos de su terreno poderío, dice a su hermano que aunque su gloria es ya grande y envidiable, le falta aún mucho para ser lo que debiera, porque él sabe de inmensos tesoros que Gunther no ha conquistado aún, y al par que está él sin compañera, tiene también sin casar a Gutruna. —Sé—añade—de una mujer perfecta, llamada Brunhilda, cuyo albergue es una montaña rodeada de llamas, mujer a la que nadie puede conquistar si no es el Predestinado, Sigfredo, el retoño de los welsungos, el matador del Dragón *Neid-hohle* que custodiaba el Tesoro de los nibelungos, con el que habría bastante para hacerse el señor del Mundo. El bastardo sigue aconsejando a Gunther con la más fina perversidad que pudiese hacerlo nibelungo alguno.

© Biblioteca Nacional de España

En esto resuena alegre la tocata de la trompa de Sigfredo. El héroe viene con su barquilla Rhin arriba, navegando contra corriente como sólo él puede hacerlo. Entonces Hagen termina recomendando a Gunther que, pues Sigfredo viene, tiente ante todo un esfuerzo por hacerle que se enamore de Gutruna, para lo cual bastará que Hagen le haga gustar tan sólo un trago de aquel filtro mágico del olvido que el bastardo hijo de Alberico supo conquistar con su refinada malicia.

Sigfredo llega a la orilla del río con su caballo Grane, cedido por Brunhilda, y único que ésta conservara del perdido esplendor de walkyria. La trompa del héroe ha despertado al pasar a las llorosas hijas del Rhin. Gunther y Hagen reciben con gran vasallaje al héroe y le conducen en triunfo hasta el poderoso palacio de Gibich. Gutruna, pudorosa y prendada, al punto, de la gentileza de Sigfredo, se oculta. El héroe, al llegar, propone a Gunther el dilema de o pelear o ser amigos, a lo que Gunther se le ofrece incondicionalmente por suyo y ambos jóvenes conciertan un pacto de eterna fraternidad, pacto que, como todos los de entonces, se ratificaba bebiendo ambos futuros hermanos de armas un asta de vino en la que previamente mezclasen sangre de sus venas. Gutruna entonces se presenta ruborizada y tierna trayendo al héroe otra asta distinta, en la que Hagen ha cuidado, pérfido, de verter antes unas gotas del licor del Leteo, o filtro del olvido.

El filtro mágico surte al punto todo su efecto. Sigfredo, que al alzarle dice que bebe por Brunhilda su amante, la olvida en aquel mismo momento y, al acabar de beber, queda ya ciegamente prendado de Gutruna, que amorosa se le había servido. El impetuoso joven la declara en el acto su pasión, y como preguntase asimismo a su nuevo hermano Gunther si tenía mujer y éste le dijese que no la tenía todavía porque la única mujer que podría hacerle feliz habitaba rodeada de llamas en una montaña inaccesible, Sigfredo se brinda generoso a ir y conquistarla para Gunther a cambio de que éste le conceda la mano de Gutruna, olvidado ya por completo, ¡oh ciego e inconstante dios-Amor!, de que la mujer que iba a conquistar para Gunther, era nada menos que su Numen, la antes adorada Brunhilda.

Los dos guerreros terminan de sellar su fraternidad con el *Pacto de Sangre:* ambos se han pinchado con sus espadas en sus brazos respectivos dejando correr la sangre sobre el asta de vino que beben por mitad y a turno. Hagen, que se halla entre ambos, sin querer participar del juramento por su condición inferior de bastardo, rompe luego con su espada el asta, mientras Sigfredo y Hunter se estrechan fraternalmente las manos

© Biblioteca Nacional de España

y parten ambos hacia la ribera del río en la que Sigfredo reembarca en demanda de la proyectada conquista de Brunhilda, mientras que Hagen, desde lejos, saborea infame el fruto cruel de su vileza, digna de su raza nibelunga.

Brunhilda, entretanto, bien ajena a la tempestad que sobre su cabeza se cernía, se halla sentada en la entrada de su gruta, contemplando absorta y besando mil veces la prenda de su amor: el Anillo de Sigfredo. En esto, resuenan en los aires los relinchos bélicos de la walkyria Waltraute que llega presurosa, aun a riesgo de incurrir en la cólera del Padre, para prevenir a su infeliz hermana del inminente peligro que la amenaza si no arroja al instante el Anillo maldito, causa única de cuantos males y ruinas amenazan a los dioses y al mundo, si no es devuelto prontamente a las a las desoladas hijas del Rhin. Brunhilda, que en su condición actual de mujer enamorada y feliz, ajena por completo a la desgracia que se le avecina, ha olvidado ya todo cuanto en su anterior condición de virgen-guerrera sabía, se niega en absoluto a renunciar ingrata a tamaña prenda del amor de su Sigfredo. La walkyria Waltraute retorna consternada, volando hacia la Walhalla, mientras que el ciego Sigfredo cruza impávido las agigantadas llamas protectoras ocultando su cabeza y cara bajo el *Tarnhelm* o yelmo mágico, y por él transfigurado en la propia forma y semblante de Gunther, sin que Brunhilda, horrorizada ante semejante ataque a su pudor por parte de un desconocido temerario, pueda hacer otra resistencia que impetrar la acción de los mágicos poderes del Anillo, hasta que el fingido Gunther le despoja de él, insensato, y penetra con ella en la gruta invocando a su Nothunga como prenda justificativa del respeto con que va a tratar en el lecho y en todas partes el pudor de la hermosura robada de Brunhilda que destina por esposa para su compañero de armas, Gunther, el gibichungo (1).

---

(1) Una espada colocada en el lecho entre hombre y mujer podría, en efecto, asegurar a ésta el más perfecto respeto del caballero, por encima de toda baja pasión, según las leyes augustas de caballería que en esta nuestra grosera época de materialismo no acertamos a comprender.

La escena entera del rapto de Brunhilda es, por otra parte, una nueva versión del mito tristánico, como otra versión de él son los clásicos robos de Sita, por Rama, en el Ramayana; de Elena por Paris, en la Iliada; de las Sabinas por el romano, en la leyenda de la Ciudad Eterna, etc., etc., simbilizadoras todas de esa violencia con la que el hombre inferior, de carne, por haberse olvidado en el Leteo de la vida, sus anteriores existencias, tiene que emplear para conquistar los cielos.

© Biblioteca Nacional de España

La traición de Hagen, el hijo criminal de Alberico y digno émulo de su padre, comienza, como se ve, a dar sus frutos, y la *Copa* de Hagen vence así a la *Espada* en la simbólica cartomancia de la Tetralogía.

*
* *

En la parte de *El Ocaso de los Dioses* que acabamos de relatar relativa a las gentes vulgares del Gibich que hacen caer a Sigfredo el héroe, se dibujan otros tantos personajes de *Los Puranas* indostánicos y también otros correlativos de varias leyendas orientales y españolas.

Por de pronto, la madre de Hagen, que cometiera infidelidad sobornada por el oro de Alberico, es la famosísima *Lilith* indostánica, el Monstruo-hembra de hace millones de años, con quien Adán engendró aquellos hijos bastardos que el Génesis llama después «*Las hijas de los hombres*, de cuya hermosura puramente animal o física—como tantas otras hermosuras, ¡ay!, que andan por el mundo—se prendaron *los hijos de Dios*», perdiendo así, por su error funesto, todos los dones del cielo y acarreando con ello su caída y el nacimiento de aquella perversa raza de gigantes, símbolo de los atlantes de la Mala ley, que fuera sepultada por el Diluvio, o bien de aquella otra gente egipcia que también fuese sepultada en el Mar Rojo. Los libros secretos de Oriente dan a los aborígenes tasmanios, negritos, australianos, adamanes, veddhas de Ceilán, chuetas de Baleares, cretinos del Pirineo, bosquímanos y cien otras razas degeneradas, doquiera confinadas en míseros rincones de la tierra por el aluvión de más perfectos pueblos sucesores, una filiación cual la de las gentes del Gibich, tristes supervivientes de aquella cruel caída que arrastran su viejo karma semi-animal y semi-humano por los lugares más recónditos y menos conocidos del planeta, esperando su turno de redención por el progreso que es acción y es rebeldía.

Hagen es el perverso *Ap-ap* o *Papa*, la serpiente del Mal caldea, interpuesta siempre en el camino de *Aker*, el héroe justo, hijo de Set o Sat. Gutruna, a su vez, es una de las *Ap-sara-sa* puránicas: la hermosa ninfa de la Pasión y del Deseo (Kama), arma de tentación e irresistible, con la que los dioses envidiosos hicieron caer a los *kumaras* o ascetas vírgenes que en sus brazos olvidaron, como Sigfredo al beber el trago del Leteo, su origen celeste. El prototipo indostánico, a su vez, de estos héroes caídos es Kandú, contra quien Indra-Hagen, celoso de sus virtudes, destacó a la ninfa *Pram-locha*, quien le mantuvo seducido con sus encantos nada menos que novecientos siete años, seis meses y tres días (cifras trastroca-

© Biblioteca Nacional de España

das de un ciclo secreto de encarnación). Tamaño período transcurrió para el asceta en la más completa inconsciencia, y al salir del encanto, el tan piadoso Muni (manú u hombre) maldijo a la criatura que así le sedujo interrumpiendo sus devociones. La ninfa *Pranloka*, aterrada, huyó al bosque, enjugándose el sudor con las hojas de los árboles, y el hijo que había concebido vino a luz *por los poros de su piel* (primitivo modo de reproducción humana por *esporos*, cual las plantas acotiledóneas, del que también hablan los libros orientales). Soma, el dios lunar, maduró y aumentó las gotas de sudor, y así se produjo a *Mari-shada*, la diosa de la hermosura.

La bebida mágica de Hagen con la que Sigfredo olvida a su amada, o sea a su verdadero Ego divino, en aras de las humanas pasiones de aquí abajo, es decir, de nuestro triste reino gibichungo, recuerda de lejos la embriaguez de Noé al salvarse del diluvio, embriaguez que es símbolo de la del espíritu humano al beber las aguas del Leteo y olvidarse con ello del cielo, que es su verdadera patria. No tienen cuento las leyendas de la *Copa de la Ilusión de la vida* en *Las mil y una noches*, tanto, que su relato no cabría en este capítulo. Como recuerdo muy calificado de este trago del Leteo, está asimismo en la leyenda universal de Blanca-flor el terrible olvido del Príncipe (Sigfredo), cuando, después de haber realizado mil proezas inverosímiles con la que ha conquistado a su mitad excelsa, la bellísima Princesa, se para a beber en un pozo cercano a la Corte del *Padre*-Rey—fiel imagen del pozo de Mimer en el que Wotan perdiese un ojo como hemos visto—y tan luego como aquel agua maldita le llega a los labios, olvida absolutamente el Príncipe todo su pasado de glorias e inicia una vida vulgar de hombre sin mente, hasta que en un momento solemne (el de la Iniciación) vuelve a recordar su celeste compromiso con la Mujer-Símbolo de su Divino Espíritu.

La copa de Hagen es, para los indostanos, la copa *Sukra*, la más inferior de las dos copas sagradas o *cálices* en el sacrificio del Soma, o sea en la invocación mágica al Espíritu de la Luna que preside aquí abajo a todos los fenómenos terrestres: la que permite al sacrificador ver astralmente sólo aquello que posee por su propia naturaleza, cual sucede en lo que podemos llamar inspiración ordinaria o típica de los hombres de talento que sólo ven a Gutruna, la hermosura lunar sensible, pero pierden de vista a Brunhilda, la invisible y solar hermosura transcendente. La copa Manti, la copa infinitamente más augusta del llamado frenesí mántico de las sibilas y pitonisas (1), pone (se dice) en presencia de la misma Esencia

(1) El frenesí mántico de las sibilas y pitonisas era una especie de autosu-

© Biblioteca Nacional de España

Divina, mediante el Acto Teúrgico, la ceremonia más peligrosa, según Jámblico, de cuantas abarca la Magia Ceremonial, y, por tanto, la más severamente prohibida a los neófitos. La verdadera bebida del Soma de la copa Manti, el Kikeon, Ambrosía o Néctar de los dioses, sólo puede ser gustado, en efecto, por los Iniciados, y se dice que místicamente equivale a la Cena Eucarística de los cristianos y al Santo Grial templario, como veremos al ocuparnos de *Parsifal*. «—*Soma*—dice Blavatsky—es una planta, y al par el Espíritu de la Luna, y hasta el mismo Brahmâ creador... Los sacerdocios exotéricos han perdido el secreto del Soma verdadero.»

*
* *

En la leyenda wagneriana, Sigfredo, aun engañado y todo por la copa del Leteo, se muestra generoso y redentor, pues que se presta a franquear hasta las llamas por proporcionar a su hermano de armas Gunther la mujer de sus ilusiones, es decir, su también divino Ego Supremo. Así hacen con las gentes vulgares todos los redentores, aun exponiéndose a recibir la muerte a traición como la recibiese Sigfredo después. La escena del Pacto de Sangre da margen para evocar toda la incomprendida literatura caballeresca, único vago recuerdo que nos queda de muchas fraternidades iniciáticas con las que comenzase y siguiese la Edad Media y que en nuestra patria ha empezado a esclarecer nuestro sabio Bonilla y San Martín. Allí, en dichas leyendas, se ven retratadas al vivo las proezas de Artús o *Su-tra* (palabra sánscrita equivalente al *Hilo de Oro* de Ariadna de nuestra alma, o *Sutra-atma*) y las de los infinitos caballeros simbólicos de los que fuese el último y más desgraciado *Alonso Quijano el Bueno*, por sobrenombre *Don Quijote de la Mancha*.

El momento en que Sigfredo tomando la figura y apariencia de Gunther sorprende a Brunhilda en la roca es mucho más hermoso y está más sabiamente expuesto que en el propio *Ocaso de los dioses*, en el idilio indostánico de *Nalo* y *Damianti* que forma parte del magno poema épico del Mahabharata (1), idilio que no podemos renunciar a transcribir, pues

---

gestión hipnótica, por los vapores de la tierra y los perfumes quemados, que está todavía por estudiar. Cantú dice que la más antigua sibila pérsica fué *Sam-beth;* las otras tan célebres en la historia fueron: la Délfica, la de Cummas, Erytrea, Sammana, Pennana, Hespontina, Tiburtina y Bagoa.

(1) El Mahabharata de Veda-Vyasa, monumento de las edades muy superior a la Iliada, está escrito al principio de la Edad Negra o *Kali-yuga* que em-

© Biblioteca Nacional de España

en él, Damianti es más perspicaz que Brunhilda, porque a pesar del disfraz o del yelmo encantado, sabe descubrir cuál es el Elegido de su alma. Repitámosle, aunque ya le dimos en *El tesoro de los lagos de Somiedo.*

Nalo, rey de Nisa, se había enamorado, sólo de oídas, de Damianti, la hija de Vina, rey de Vidarba (Vidya-Arba, Arbol del Conocimiento). Un cisne de alas de oro se brinda como Mensajero de su amor. «Si le adoptases por esposo, ¡oh princesa de los hechizos sin rival!, serían tus hijos no-

---

pezara, como sabemos, a la muerte de Krishna el hijo del rishi y compilador Prashara. La leyenda relata los varios destinos de una familia de la Raza Lunar—nuestra raza—que, desgarrada por recelos y rivalidades, hubo de perecer en sangrienta contienda. Sobre este obscuro fondo se destaca la figura de Shri-Krishna dominando el conjunto épico rodeado de la familia de los Pandava, quienes, merced a la justicia de su causa, triunfan los Kurus (Caurios o Curacios de la conocida leyenda romana). Entre estos últimos se distinguen por su equivocado heroísmo Bhishma, Karna y Drona, denodados paladines de una causa injusta. La leyenda abre acertadamente el Kaliyuga, edad en la que el bien y el mal contienden con fuerzas casi iguales. Los problemas morales y las complicaciones kármicas que brotan del poema desconciertan y aturden nuestra mente. La ya inminente invasión de la India por pueblos inferiores y la destrucción de los guerreros más sabios de los Ckattriyas y la noche espiritual que iba a caer sobre el suelo nacional o Ariavarta, se presienten ya en el poema. El hilo principal del argumento del poema se rompe constantemente con digresiones que constituyen por sí otras tantas leyendas instructivas, entre las que resaltan el inmortal relato de Bhishma sobre el *Darma* (la ley piadosa y sugestiva) y la más famosa joya de la literatura aria: el *Canto del Señor* (el Bhagavad-Gita). El conjunto del Mahabharata forma una enciclopedia de historia, religión y moral, no superada, ni siquiera igualada por ninguna otra epopeya del mundo, pues es más complicada y moderna que el *Ramayana* de Valmiky, o epopeya de la Raza Solar al caer nuestra propia raza aria del Treta-yuga o Edad de Plata al Dvipara-yuga o Edad de Bronce, antecesora de la nuestra. En la narración de los hechos heroicos de Rama-kandra, el robo de su esposa Sita y la destrucción de Rávana se ve la misma antiquísima fuente donde bebiese Homero la inspiración de los pasajes principales de su Ilíada, tales como la Guerra de Troya por el robo de Helena y otros. Entrambas epopeyas de *El Mahabharata* y el *Ramayana* forman el *Itihasa,* que con los 18 Puranas mayores y los 18 Upa-puranas menores, constituyen lo que suele llamarse el *Quinto Veda* o sea la parte que con los otros cuatro Vedas (el Rig, el Chatur, el Sama y el Atharva-Veda) son la fuente universal de enseñanzas relativas a nuestro actual Mahayuga de cuatro millones de años, repartidos entre los cuatrocientos treinta y dos mil años del último periodo o Kali-yuga y de las otras tres edades ya citadas, que respectivamente son el duplo, el triplo y el cuádruplo de este ciclo inferior, según al pormenor detallamos en el capítulo *Astronomía* y *Astrología* de nuestras *Conferencias teosóficas en América del Sur.*

© Biblioteca Nacional de España

bles y hermosos, como su padre, y como tú misma—dice el cisne a Damianti, ¡He visto a los Devas, a los Ghandharvas, a los Hombres, a los Dragones sabios y a los Rishis, pero, para ti, no hay nada que pueda compararse a Nalo. ¡Oh tú, la más encantadora de las mujeres, Nalo es el orgullo de los hombres!»

Indra y otros dioses toman la figura de Nalo para engañarla. Vacila y tiembla la doncella, sospechando intuitivamente el engaño de sus sentidos; pero ella, llena de fervor, exclama: «¡Oh, dioses, pura está mi alma e inocente es mi vida—eterno tema wagneriano de la Justificación—, por ello os conjuro a que os presentéis sin disfraces y en vuestro propio sér!»

El conjunto heroico de un alma pura es, como el Destino, superior hasta a los dioses mismos, y los tentadores tienen al fin que mostrarse como tales inmortales a los ojos, videntes ya, de Damianti. Nalo queda al momento con toda su humana debilidad, y púdica la virgen de los ojos negros, ase entonces la orla del manto de Nalo, en prueba de su elección.

Dos raichiasas o elementales pasionales, intentan romper la unión de los dos puros amantes, cual Hagen trata de romper el santo lazo entre Sigfredo y Brunhilda, infundiendo a Nalo, como el Tentador al Príncipe de Blanca-Flor, la pasión del juego; Damianti con ello queda olvidada y abandonada en solitaria selva, por donde, buscándole, vaga a la ventura. Mientras tanto Nalo logra al fin aprender un nuevo juego propio suyo, con él gana a los raichiasas o rajasas pasionales, y tras mil penalidades expiatorias, torna a verse al lado de su amante esposa y de los frutos de su unión.

El *Eong-ton-kow-ougun* o *Reseña histórica de los tribunales chinos*; tiene también una leyenda de lejos relacionada asimismo con la dicha escena en la que Sigfredo, disfrazado de Gunther, sorprende a su desprevenida amante Brunhilda. *Chi-ung-tu*, esposo de la virtuosísima *Kin-ching-ku*, quiso cierto día, al modo del protagonista cervantino de *El Curioso impertinente*, experimentar hasta qué punto podía ella resistir en su virtud a las lisonjas y a la fuerza, sosteniendo fiel la promesa que había empeñado de suicidarse antes que ver mancillada su honra. Después de comprobar por mil medios el marido que la esposa era inconmovible frente a las más hábiles seducciones, envió tres hombres con encargo de que la acometiesen de improviso en su propio aposento. Defendióse entonces *Kin-ching-tu* con tanta energía, que en la lucha mató a uno de los agresores e hizo huir a los otros dos. Pero como uno de ellos, durante la lucha, hubiese arrancado un pedazo del vestido de la joven, temió ésta que aquel jirón, mostrado en público, pudiera hacer creer a las gentes que había

© Biblioteca Nacional de España

sido deshonrada y se dió intrépida la muerte. Alegado el hecho ante el Tribunal y comprobado todo, el marido imprudente fué decapitado y se levantó a la heroína un arco de triunfo con la inscripción fúnebre de: «A la eterna gloria de la castidad.» (Cantú, *Historia Universal.*)

Muchas otras correlaciones míticas podrían encontrarse de repetida escena entre Brunhilda, engañada, y Sigfredo, inconsciente engañador, símbolo todas de los siempre engañados mortales que venden su alma inmortal como el Esaú bíblico su primogenitura por el plato de lentejas de los más variados vicios y pasiones. No pocas correlaciones también podrían encontrarse a la otra escena culminante de *El Ocaso de los dioses*, en la que Hagen, verdadero Borgia o Médicis prehistórico, vence traidor con su envenenada *Copa* a la noble *Espada* de Sigfredo; aquella misma *Espada* que antes triunfase del *Basto* de Wotan y de la *Copa* de Mimo, que es ley histórica indeclinable por causa de la evolución cíclica de que el antes vencedor caiga y sea vencido por aquello mismo a lo que venciese, ya que la vida y la muerte, el triunfo y la derrota, son dos meros aspectos complementarios de la marcha del Destino.

*
* *

El Sigfredo de esta escena y de la que viene después con las ondinas tiene también un personaje correlativo en *Las mil y una noches*, con aquel rey que, admirado de ciertos pececillos de colores que le ha aportado un famoso pescador, quiere descubrir su procedencia, y es llevado por el pescador a un gran estanque entre cuatro montañas, en medio de una inmensa llanura, donde en cierto solitario palacio negro, descubre al infeliz Príncipe de las Islas Negras, que yacía encantado allí siglos y siglos con la mitad del cuerpo superior como hombre, y la mitad inferior de mármol negro, donosa representación de la parte humana y de la inmovilizadora y marmórea parte animal de todos nosotros. Nada más justo que aquel castigo del príncipe, a pesar de que del exotericismo de la leyenda parezca deducirse lo contrario. En efecto, el príncipe había sorprendido cierta vez a su amada—su alma superior—quien, aprovechando de la postración animal de él, bajo el beleño dulce del sueño profundo, visitaba diariamente a cierto amante desconocido que no era, en verdad, sino el símbolo de esotro mundo superior en el que, según la filosofía oriental, vive el alma humana, la esposa del hombre animal, durante las breves horas del sueño sin ensueños. El celoso esposo hiere malamente al divino amante, a aquel Sir Morold de la leyenda damasquina, como malamente hirieran los últimos

© Biblioteca Nacional de España

hombres de la Atlántida a la Divina Magia, la excelsa amante de la Humanidad de la Cuarta Raza, y como malamente también hiere a diario el hombre animal al Espíritu Supremo o *Nous*, al Amante de su alma que, bondadoso, le cobija. El héroe de la leyenda árabe logra salvar al príncipe, y éste a su sér natural con todos sus dominios, el lago y las cuatro montañas surgidas, a raíz de la catástrofe vuelven a restituirse a su estado pristino—es decir, aparece ese Continente o Tierra Nueva, cantado por todas las Teogonías—, y aquellos peces de colores diversos que causasen la admiración y determinasen las empresas del rey, retornando a ser hombres, cada uno de su religión, al tenor de su color respectivo.

*
* *

Sigfredo, persiguiendo a un oso que se le ha escapado en su cacería por entre una arboleda y un abrupto promontorio de rocas junto al Rhin, tropieza cierto día con las tres famosas ondinas, hijas del Padre-Río. Estas, a la sazón, se mecían sugestivas y tentadoras sobre la superficie de las aguas, a la pálida luz de la Luna, lamentándose, como siempre, de la triste noche que sigue reinando en sus profundos dominios acuáticos, desde que el Oro sagrado había dejado de ser como antaño el Sol de los abismos del río. Llenas de ansiosa esperanza, invocan sin cesar a la casta Diana para que les envíe, al fin, al Héroe, tanto tiempo anhelado que deba restituirles su Oro y traban sugestiva conversación con Sigfredo, que ha perdido la pista del oso que persigue. Con halagos primero y con amenazas e imprecaciones después, le piden a trío que les devuelva el Anillo que en el dedo lleva, para que sea alejado así de su cabeza el fatal efecto de la maldición de Alberico.

El héroe, galante siempre con el bello sexo, ha vacilado un punto sobre si complacer o no a las hermosas ondinas entregándoles el Anillo; pero, al fin, persiste en no renunciar a él, porque le es al guerrero un símbolo de Amor legado a su esfuerzo por el Destino como Herencia del Mundo, y el héroe, aunque ya no discierne claramente su inapreciable precio desde que bebiera el Trago del Olvido, no se decide a renunciar ni a ofender en lo más mínimo al Amor, paralizándole con las trabas de su mortal enemigo, que es el Temor o el Miedo, según antes llevamos visto. Las ondinas, despechadas ya, le anuncian fatídicamente que, pues conoció las Ruinas de la lanza de Wotan, que rompiera con su espada, y ya no las entiende en sus misteriosas e indeclinables profecías acerca del Anillo, ellas le advierten hoy que muy en breve, una mujer gloriosa, verdadera Redentora

© Biblioteca Nacional de España

del Mundo y que sabe comprender mejor que él los decretos del Destino, va a restituirlas el Anillo maldito.

Las ondinas se sepultan en el río y de allí a poco Gunther, Hagen y sus compañeros de caza hallan al fin a Sigfredo, a quien buscaban hacía rato por el bosque. Este guerrero les narra su infructuosa correría y su encuentro con las ondinas. El bastardo Hagen, que tiene ya premeditado por completo su sombrío plan de la muerte del héroe, como digno hijo que es aquél del funesto Alberico, pregunta entonces a Sigfredo si es cierto, como dicen, que entiende el canto de las aves, a lo que el joven enamorado contesta que ha olvidado el canto de las aves desde que escuchó, cautivado, el canto de las mujeres (1). Gunther, entretanto, sencillo y bueno también, como Sigfredo, y ajeno por entero a la traición del bastardo, es presa, a la sazón, sin él saber por qué, de tristeza avasalladora, y el héroe, para animar el estado de ánimo de su hermano de armas, renueva con él y le ratifica el pacto de sangre de entrambos, derramando en el asta, de vino, su sangre generosa, que, fecunda, cae a borbotones hasta verterse por la madre-tierra. Queriendo distraerle mejor, empieza entonces Sigfredo a contar a Gunther, con sencillez, su historia de heroísmos, desde que el gnomo Mimo le crió, hasta que logró matar al monstruo Fafner y a dicho gnomo traidor, pero, al llegar el narrador al momento en que el héroe descubriera a Brunhilda en la roca encantada, circuída por llamas, el hilo de la narración va a cortarse porque le faltan los recuerdos ulteriores gracias al filtro del olvido, bajo cuya letal acción se halla desde que, traidor, se le escanciase Hagen. Hagen interviene en aquel momento, y, para avivar los recuerdos de Sigfredo le ofrece una segunda asta de vino en la que exprime, sin que se advierta lo que hace, el jugo de otras hierbas, propi-

(1) Pasma la profundísima filosofía encerrada en la frase de Sigfredo, cuando dice a Hagen: «—Desde que conocí el lenguaje de las mujeres, olvidé el de las aves—», porque en efecto, según las enseñanzas védicas y las de los Misterios, al caer los hombres de la Segunda Raza-Raíz—los hombres alados de Platón, los hombres cuyo lenguaje era el propio y musical de las aves—, en la procreación física de la Raza Tercera, olvidaron este lenguaje musical e iniciático, cuyos últimos ecos de armonía aún adivinamos tras el sánscrito y otras lenguas clásicas.

Por otra parte, los cuervos que ve Sigfredo al adquirir esa lucidez retrospectiva que precede a la muerte, no son sino los seis que viera Remo y los doce que Rómulo viese al tiempo de arar los límites de la futura Roma y cuya visión le costó la vida al primero, o bien los cuervos proveedores del alimento a los anacoretas de la leyenda áurea cristiana, o, en fin, el cuervo en el que yace transformado el rey Arthus, etc., etc.

© Biblioteca Nacional de España

cias para despertar hasta los más lejanos recuerdos perdidos (1). Sigfredo, entonces, después de beber el contenido de la segunda asta del bastardo, continúa, clarividente ya, como antaño, contando el curso de su aventura con la virgen Brunhilda; su descubrimiento; la escena del recíproco amor de entrambos y la historia del Anillo, bien ajeno a pensar que con tamañas revelaciones indiscretas del Secreto Sagrado, que debe, para los profanos, permanecer oculto, se acarreaba la muerte de un modo inevitable, como se la acarreasen después de él todos cuantos quebrantadores del Secreto Iniciático han existido en el mundo: Sócrates, Jesús, etc, etc.

Merced, pues, a semejante imprudencia de Sigfredo, el castigo no se hace esperar mucho. Además, la revelación que acababa de hacer de sus amores con Brunhilda, la prometida ya, de Gunther, su hermano de armas, era contra el *Pacto de Sangre* que acababa de ratificar un momento antes, y con ella se hacía acreedor a la muerte como perjuro. Por esto, sin duda, al punto de terminar la revelación nefasta, de un matorral vecino surgen, de improviso, y salen volando y graznando dos fatídicos cuervos, las aves de los funestos agüeros. Los negros pajarracos revolotean un instante sobre la cabeza de Sigfredo, y cuando el héroe se vuelve a contemplarlos, Hagen, traidor, le hunde su espada por la espalda para vengar el perjurio, sin que la solicitud de Gunther hacia su hermano de armas logre a tiempo impedirlo.

Sigfredo, el héroe sin par, el Redentor del Mundo, muere así, entre los acordes tristísimos de su mal llamada *Marcha fúnebre*, que no es, en verdad, sino la solemne Marcha del *Triunfo sobre la Muerte misma*, con sus intercaladas añoranzas del *Canto de la primavera*, con el que engendrado fuese, y de otros múltiples motivos que coreasen antaño sus hazañas inauditas de redención; marcha triunfal, en fin, que ha merecido ya tantos elogios de plumas doctísimas y artistas, porque sería inútil el empequeñecerla hoy con nuestro elogio indocto y modesto. Ella y los subsiguientes *Lamentos de Brunhilda*, cuando los feudatarios de Gunther han colocado el cadáver sobre su escudo y le han conducido procesionalmente a la luz de la Luna, por el sendero de la Montaña, bajo el himno gigantesco y solemnísimo de los motivos musicales más calificados de toda la Tetralogía,

---

(1) Hasta en los menores detalles es ocultista el siempre inspirado Wagner. Aquí, por ejemplo, se advierte la extremada lucidez de los moribundos, lucidez por las que se ha comprobado en aquellos que han estado a punto de morir ahogados, o por hambre, etc., que se empieza a recordar retrospectivamente la vida entera que va a acabar.

© Biblioteca Nacional de España

constituyen una página de música elegíaca y religiosa que no tiene rivales ni aun en los trozos más augustos de *Parsifal* mismo.

Gutruna, desolada, recibe del propio Hagen la noticia cruel de que ha muerto su prometido bajo las garras de un jabalí feroz. Gunther, que por esa maravillosa intuición del que es bueno empieza a comprender la perfidia de Hagen y la inocencia de Sigfredo, maldice el crimen de aquel bastardo que se gloría ya públicamente de ser su vengador asesino y tener, por tanto, derecho a poseer el Anillo; pero en el instante mismo que va a arrancarle de la mano del muerto, se adelanta Brunhilda, radiante cual una nueva diosa; se descubre a Gutruna como la sola y verdadera Esposa del héroe, antes de que la ponzoña de Hagen mediase trágica. Todos, entonces, maldicen a coro al bastardo, mientras que Brunhilda manda alzar, cual un trono, la pira funeraria, y al par que retira triunfal de la mano del cadáver el rutilante Anillo, pronuncia poniendo fuego a la pira, con acentos de Sibila iluminada por el entusiasmo de su ya consciente divinidad, la Magna Profecía de *la divinización del Hombre* redimido; la caída de los dioses; la devolución del Anillo fatal a las puras Ondas primordiales depuradoras del Anatema y la venida de la Aurora de un nuevo Día apocalíptico, en el que la eterna tiranía de los dioses sobre los hombres no exista ya más sobre la Tierra libertada y apta para inaugurar la Edad de Oro novísima... Luego monta de un salto sobre Grane, su fiel caballo de walkyria, y con igual presteza augusta que cuando era la walkyria predilecta del dios Wotan, se lanza, volando, sobre la ardiente pira que consume amorosa los cuerpos enlazados de los dos amantes, hechos Uno, y disuelve el Anillo maldito en sus purísimos elementos pristinos... (1). El

---

(1) *Alcestes*, la sublime tragedia de Eurípides, es otra consagración legendaria del símbolo de la gloriosa rebeldía. Sabido es que Admeto, el gran fomentador de la Liga Aquea, que iba a unir en uno solo a todos los pueblos helenos, mató inadvertidamente un ciervo predilecto de Júpiter, y este nuevo Wotan o Jehovah, prototipo del genio de la venganza injusta característico a todos los pueblos que dictaron leyes como aquella de las Doce Tablas que empieza *adversus hosten*, etc., por sólo este delito le condenó a muerte. Con su muerte iban a desaparecer aquellas risueñas esperanzas de liberación griega por lo que le fué propuesto al dios, y éste aceptó el holocausto voluntario de otra persona en sustitución del héroe. Nadie, ni los propios y ya ancianos padres de éste, empero, se prestaba al cruento sacrificio, hasta que Alcestes, la esposa modelo, idolatrada por el héroe, se ofreció gustosa como víctima propiciatoria, que, llegado el momento, fué, pues, fulminada por uno de los rayos de Júpiter. Pasó más tarde Hércules-Esculapio, el Sigfredo mediterráneo, por aquel desolado hogar del libertador donde antes recibiese piadosa

© Biblioteca Nacional de España

fuego crece, crece, toma proporciones gigantescas, cual jamás se vieran, y alcanza, al fin, hasta las alturas de la Walhalla, cuyo palacio de orgullo prende a arder hasta que cae deshecho en cenizas. Las Aguas sagradas del Rhin, el Padre-Río eterno, dilatándose por los ámbitos del Universo, asciende gigante hasta apagar en el Seno de sus Ondas los restos todos de aquel cósmico incendio... Las hijas del Río avanzan transfiguradas y solemnes a recoger de nuevo el purificado Oro, y mientras dos de ellas ahogan entre sus brazos al infame Hagen, que enloquecido al ver escapar su presa se ha arrojado a las aguas para coger el Anillo, Floshilda, la hermana mayor, radiante de júbilo, levanta en alto, cual divina Custodia, el Ascua de Oro, apagando con los últimos ecos orquestales el tema glorioso de Sigfredo, los de la Maldición de Alberico; el de la majestad de la Walhalla; el rutilar del Fuego Encantado; el dulcísimo canto de Woglinda y el amargo del Ocaso de los dioses, bajo el canto inefable de la *Redención por el Amor*, sin la cual volvería muy pronto al Caos todo el edificio del Mundo!...

. . . . . .

. . . . . .

*
* *

En el curso entero de la *Tetralogía* se observa, entre mil otros hechos ocultistas, uno que es del más alto interés para la vida práctica: el de la

---

hospitalidad, e indignado ante la barbarie de todo un dios, que así maltrataba a sus más predilectas criaturas, apeló a sus inmensos conocimientos mágicos que le permitían resucitar hasta a los muertos, y evocando del profundo los manes de Alcestes, resucitó a ésta tan amada esposa, devolviéndosela con toda felicidad a su glorioso marido.

Dado que jamás los clásicos del teatro griego apelaron a propias ficciones para sus argumentos, sino que con gran sabiduría los fueron a buscar a la leyenda, o más bien a los ecos legendarios perdidos de las antiguas representaciones simbólicas llamadas Misterios, resulta evidente que el trágico nos dió en su obra una versión más de lo que luego fué para nosotros la leyenda de Psiquis y Heros, o de la que hoy es también la leyenda escandinava wagneriana del hombre y su divina Walkyria.

Por su parte, la leyenda nahoa tiene una Walhalla para recibir a los cautivos y a cuantos héroes mueren en la guerra, y es el Ilhuicatl-Tonatiuh, la mansión celeste presidida por el Sol. Allí permanecían descansando durante cuatro años, al fin de los cuales se transformaban en espléndidas aves y en mariposas.

© Biblioteca Nacional de España

lucha diaria del hombre con los elementales del mal, lucha que es trama de todas nuestras derrotas y nuestros triunfos.

Se habrá advertido por el lector, en efecto, que inmediatamente antes de ir a descargar su golpe fatal la maldición de Alberico sobre los sucesivos poseedores del Anillo, de un lado o de otro viene una advertencia salvadora para que sea arrojado en seguida por su imprudente poseedor, antes de recibir el golpe del daño. Primero es la Urvala la que dirige a Wotan la advertencia y éste la obedece, aunque ya algo tarde, pues que ha tocado al Anillo, y por ello cae sobre los dioses en el final de la obra la catástrofe suprema que acabamos de ver. Después ha sido el propio Wotan el que ha tratado, en vano, de poner sobre aviso a Fafner para evitarle la muerte. Luego es la walkyria Waltraute quien avisa a su vez a Brunhilda, y también en vano, para que suelte voluntariamente la joya terrible. Igual prevención, inútil en fin, hacen las ondinas a Sigfredo... ¿Qué simboliza, qué enseña, pues, la siempre ocultista mente de Wagner con estos pasajes de sucesivas y concatenadas prevenciones? Algo que debiera grabarse con caracteres indelebles en la retentiva de los hombres.

Como nos hallamos, ciertamente, durante toda nuestra vida en este mundo inferior, *que no es el nuestro, pese a todas las engañosas apariencias del Maya del vivir*, y como nos cercan constantemente los perversos elementales del mal, tipo Alberico, Mimo, Fafner o Hagen, que son los señores efectivos aún de este planeta misérrimo, nuestro deber, cual verdaderos guerreros en esa gran epopeya del dolor y del esfuerzo hercúleo que llamamos existencia, es el de estar siempre prevenidos contra toda clase de ataques grandes y pequeños de esos enemigos jurados e invisibles que nos acechan, y que las religiones exotéricas, tan sabias a pesar de su vulgaridad, llaman *tentaciones del enemigo, por el mundo, por el demonio y por la carne*. Nuestro Yo Superior que yace, al parecer, inactivo en el fondo de lo Inconsciente y que atesora opulento los frutos de cuantas experiencias anteriores experimentásemos en esta y en anteriores vidas, nos previene siempre contra el peligro en forma de suave y a veces imperceptible aviso, cual el de aquellas entidades wagnerianas que tan a tiempo prevenían a los poseedores del anillo maldito. Esto es lo que el vulgo llama *corazonadas, impresión primera* y *juicios intuitivos*.

Si nuestra mente y nuestros hábitos fueran lo debidamente puros, y prestásemos más atención de lo que solemos al hecho íntimo psicológico, en vez de tener la atención puesta en lo externo cual si todo, incluso la felicidad, nos hubiese de venir de fuera y no de dentro, semejantes avisos, a más de ser infalibles, nos suministrarían un elemento de *juicio intuitivo*

© Biblioteca Nacional de España

o *sintético a priori*, que diría Kant, capaz de prevenirnos a tiempo, cual efectivo *Angel de la Guarda*, contra el correspondiente peligro. Tal realizan, en efecto, los hombres Iniciados y aún los hombres meramente prudentes que hacia la ulterior iniciación caminan. Por ello los riesgos para ellos o no existen o son infinitamente menores que para aquellos otros imprudentes e impulsivos que desoyen la voz de *satwa*, o sea de la conciencia moral, y sólo atienden al empujón pasional de *rajas*, al empujón traidor de los elementales pasionales o *rajasas*, que viene seguidamente, cuando no se entregan —lo que es aun peor—al inerme y semianimal estado de *tamas* o ignorancia inerte, que es el alma de los más letales y peligrosos fatalismos: los fatalismos que llevan a la miseria, al embrutecimiento y al suicidio...

La vieja clasificación o *ley de castas*, que como tantas otras cosas del Saber Arcaico, hasta entre los mismos orientales de hoy se ha prostituído, no es más que la clasificación que puede y debe hacerse de los diversos seres humanos en punto a la manera que tienen de reaccionar, digámoslo así con frase química, frente al reactivo o *piedra de toque* del ataque de *los invisibles*. Aquel hombre, uno entre un millón, para el que ya casi no hay lucha, cual para los muchos santos que en el mundo de las diferentes religiones han sido, y al que dichos elementales, vencidos siempre, obedecen ya sumisos cual bestias domadas, es un verdadero brahmán o *sacerdote*, y como tal vencedor ya del mundo inferior; es un verdadero taumaturgo, investido de lo que se llama *el don de hacer milagros*, que no es sino el don de disponer a su antojo de las *fuerzas naturales*, o sea del poder de hacerse servir por esas entidades elementales a las que en su acción llaman Fuerzas la Mecánica y la Física. Tipos supremos de esta clase: Moisés, Apolonio de Tiana, Pitágoras, Jesús y tantos otros.

Aquel otro hombre, menos elevado y no poco raro también, que está en perpetua lucha aún con dichas entidades o Fuerzas invisibles, a las que vence unas veces, siendo no pocas vencido por ellas, es el prototipo del guerrero de casta; el luchador o el *Chattriya*, tipo Beethoven, Wagner y cuantos otros genios han luchado contra el aparente imposible de vivir sin contaminarse en medio de la vulgaridad ambiente que, esclava de las entidades aquellas, oponen todas sus fuerzas a la revolucionaria y redentora misión de tales Prometeos. No hay genio que no pertenezca a esta clase segunda en alguna de sus diversas graduaciones o subclases.

Caemos ya con ello en la clase tercera o de los comerciantes, los *washyas*, clase hoy y siempre, ¡oh dolor!, entronizada sobre el mundo con esas incoloras y anodinas gentes *bien* que dicen los franceses. Hombres que

© Biblioteca Nacional de España

vegetan en el más confortable y plácido burguesismo, *viviendo la vida* como ellos dicen, preocupándose sólo como por deporte o *dilletantismo* platónico de lo que ellos llaman *altos problemas*, sin perjuicio de dejarlos a un lado, tan luego como llamen a la mesa, al negocio, al recreo y aun al vicio; *adorables bons gens*, que después de una opípara cena, con su café, copa y puro por supuesto, preguntan, para mejor hacer la digestión, acerca de los tan extraños fenómenos del espiritismo; gentes que llenas de esa frívola curiosidad que solemos deputar ciencia, y sin cuidarse poco ni mucho de los sufrimientos y trastornos generales que pueden proporcionar al *medium*, pretenden hacer bajar hasta ellas a las entidades desencarnadas más excelsas a quienes la ley natural arrebatase piadosa hacia un mundo mejor, con insensatez llena de irrespetuosidad hacia los augustos investidos del astral ropaje de ultratumba y con procedimientos que a los ojos del Arte, de la Ciencia verdad y de la Filosofía resultan tan anticientíficos y tan absurdos como si para saber las cosas aquellas llamásemos buenamente a un rey o a un magnate a nuestra mesa familiar del café, en lugar de ir comedidos y respetuosos a pedirles una audiencia. Tales seres podrán ser muy sabios, pero no tiene nada de envidiar su ciencia (1).

Viene, por fin, la cuarta clase de los *sudras*, en la cual la mejor parte de la lucha es llevada ya por los elementales y sus pasiones más inferiores. Los hombres de ella ya no son gentes como los guerreros que luchan hacia el ideal, ni siquiera como los comerciantes en los que el deseo del lucro también deja siempre algún margen para anhelos liberadores, cual vemos en la época contemporánea en la que tanto abundan. El sudra es ya un esclavo, un poseso casi siempre, una pobre víctima de aquellas entidades quienes les llevan por donde quieren y nunca para el bien, hacia su ruina moral por todos los caminos del vicio, el dolor y hasta el mismo crimen... Un grado menos todavía, en las fronteras casi del mundo animal que yace por bajo, está el cretino, el hombre superviviente aún de razas pretéritas, el imbécil y el paria. Todavía más abajo de tal nivel aún

---

(1) Sí. Hay un medio infalible y eternamente practicado de ponerse al *habla interna* y *sin palabras* con los seres que fueron, y es, para los seres que amamos, el piadoso recuerdo de amor y la evocación de una conducta recta, cual la que ellos aquí tuviesen, y para los seres que admiramos, el constante cultivo de la ciencia o arte que ellos practicasen en sus obras maestras, obras, sin duda, infinitamente más grandes que sus cuerpos deleznables. ¿Quién puede dudar, en efecto, de que el lector que nos sigue en estas páginas evoca a Wagner mismo sin procedimiento alguno espiritista?

© Biblioteca Nacional de España

hay otra clase de seres, humanos ya no más que en apariencia y sobre los que guarda una cierta reserva el ocultismo... (1).

El lector será tan bondadoso que nos perdone esta larga digresión en gracia al noble fin que la inspira y que conduce a este postulado psicológico de la vida práctica que enunciamos así: *toda desgracia, todo peligro, todo errado camino tiene en los primeros momentos un tutelar, un como providencial aviso previo que, seguido a tiempo, las más de las veces, la evitaría, como se habrían podido evitar con un poco más de justicia las simbólicas catástrofes debidas al Anillo de Alberico.*

*
* *

Es muy de notar, por otra parte, la coincidencia mitológica que existe entre la muerte de Sigfredo anunciada por el graznido de los cuervos y la de Remo, el hermano de Rómulo, en la leyenda sobre el origen de Roma. Cuéntase, en efecto, que al demarcar con el arado ambos hermanos los límites de la futura Metrópoli del Mundo, Remo miró al cielo y vió pasar hasta seis cuervos; pero Rómulo miró a su vez y alcanzó a contar doce, por lo que Remo mereció la muerte. Imposible sacar partido de detalle al parecer tan frívolo, si no se tiene en cuenta que en simbolismo numérico el *seis* es el número vacuo, el número de la Bestia, que, repetido tres veces, da el número 666 que a semejante Bestia asigna el Apocalipsis. El no ver Remo sino seis aves de aquellas, expresa, pues, su falta absoluta de espiritualidad, por lo que fué raído, al modo de aquellas razas primievas de príncipes de Edon o gentes preadámica de que nos hablan, como de otros tantos fracasos, las Escrituras arcaicas. Rómulo, en cambio, al alcanzar a ver el pitagórico *doce*, el número sagrado de los misterios perfectos iniciáticos, mereció la Vida, es decir, el honor de ser jefe de la *Roma-Simbolo*, prototipo de aquella otra Roma vulgar, de secreto nombre, sin embargo, que se iba a alzar después... Otra significación astronómica de importancia, relacionada con las llamadas Jerarquías Creadoras, tiene aún el mito antedicho, sobre la que no podemos ocuparnos aquí (2).

---

(1) Estos seres son los llamados hombres sin alma, o de la octava esfera, sobre los que Blavatsky nos dice recordando un aforismo ocultista:

«¡No desciendas, hijo mío, porque la escala de descenso tiene siete peldaños al cabo de los cuales está el ciclo de la terrible necesidad!»

(2) Algo de ello se ha tratado en la pág. 117 del tomo II de nuestras *Conferencias teosóficas en América del Sur*.

© Biblioteca Nacional de España

Hagen, por otra parte, es en el panteón griego el famoso Idas o Sadí («aquel que ve y sabe»), uno de los Apharides que hiriera mortalmente a Cástor. De igual modo, no sería difícil el hallarle correlaciones en varias leyendas más, ya que el papel de traidor parece ser esencial en todos los complicados argumentos de los dramas legendarios de cualquier tiempo y país.

*
* *

El ocaso de los dioses, y con él todo el ciclópeo monumento de la Tetralogía, acaba con un incendio y con un diluvio universales. Entrambos fenómenos tienen su correlación con las dos colosales catástrofes que se han sucedido en los tiempos más remotos, al decir de la Doctrina Arcaica, o sea con la que puso fin, por el fuego y las erupciones volcánicas, al continente de la Lemuria, hace unos cinco millones de años, y con la que, mucho tiempo después, sepultó por el agua al primitivo continente atlante, en tres épocas sucesivas bastante alejadas de nuestra Historia y a las que se les asigna, respectivamente, las tres fechas retrospectivas de cerca de un millón de años antes de nuestra era la una y de doscientos mil y de nueve mil años las otras dos.

El tema del diluvio que en el argumento wagneriano pone fin al reinado de los dioses para dar comienzo al actual de los hombres libres, ha sido largamente expuesto en obras como la de Blavatsky y otras; además, será objeto de nuestro especial estudio cuando de la Atlántida nos ocupemos. Por eso, como comentario al dicho detalle final del incendio de la Walhalla y sumersión del mundo bajo nuevas Aguas genesíacas, copiaremos la enseñanza oriental acerca de estas radicalísimas revoluciones terrestres o pralayas que son otros tantos verdaderos *Fin del Mundo*. Un mundo nuevo, una verdadera *Jerusalén celestial* como la del evangelista de Patmos, sucede en la obra de Wagner a todo el viejo mundo ya destruído.

«Al sur, sobre el campo de Ida, el Uno, fuerte y poderoso que todo lo gobierna y cuyo nombre se ignora, pero cuya presencia siempre se siente, hizo el Señor otro cielo llamado Audlang, y más lejos, un tercero, conocido por Widblain—dice el «Asgard and the Gods», o profecía norsa de *La renovación del mundo*, en la que bebiera Wagner sus ideas acerca de esta especie de Jerusalén celestial cantada por el Apocalipsis—. Los hombres allí volverán a ser dioses como antes, pues todas las profecías de sus antecesores se habrán cumplido, y mirarán felices desde las alturas de *Gimil* a los dichosos descendientes de *Lif* y de *Lifthrasir* (el Adán y Eva futuros de la Humanidad así purificada), que habían subido por el Sendero a la casa

© Biblioteca Nacional de España

de *Todo*-Padre o de Padre-Rey de la leyenda universal.» «¡Cuánto más grandioso y más poético que el espíritu de ciertas aberraciones católico-romanas—añade Blavatsky al comentar el pasaje—es el espíritu religioso que se encuentra en las «paganas» leyendas escandinavas de la Creación!». La Religión y la Ciencia se ven entremezcladas en estos cantos. Hay un *logos* en cada mito y una consoladora verdad en el fondo de cada una de estas ficciones.»

La escena final de *El ocaso*, en la que todo lo existente es reabsorbido por el fuego y por el agua, es lo que la literatura oriental llama Pralaya o período cósmico de reposo (1). Dicha literatura, en efecto, reconoce tantas clases de pralayas como ciclos grandes y pequeños existen. Los más típicos son: *a*) *El de la disolución constante (Nitya)*, debido a la ley de incesante cambio que acarrea, por tiempos, la decadencia y muerte del universo; *b) El pralaya individual* (*Nirvana* o *Atyantike*), que, una vez alcanzado, libra al hombre de renacimientos, hasta el nuevo Gran Kalpa; *c) El pralaya incidental* o Sueño de todas las Causas Eficientes, en el que son destruídas las formas de todas las criaturas. Este pralaya llamado *Naimittika* o Noche de Brahmâ, es al que *El ocaso* se refiere, o más bien al siguiente y más amplio, al pralaya *d)* o *Prakritika* de cada vida de Brahmâ (el Logos), y en el cual, no sólo son raídas todas las criaturas, sino que hasta las diversas substancias planetarias se resuelven en su Elemento Primordial más tenue e indiferenciado, para ser moldeado éste en un nuevo Ciclo.

Los libros de Oriente describen el pralaya Naimittika en estos términos: «Cuando el Espíritu Universal (Brahmâ) cierra sus ojos, todas las cosas caen con él en el lecho de Su místico dormitar. El Creador (Hari) duerme sobre el Océano del Espacio, en el regazo de Shesha, la Serpiente o ciclo del infinito, glorificado por Sanaka, el kumara virgen que se negase a crear contemplado por los santos habitantes del Brahmâ-loka, deseosos de liberación final, bajo el manto de ensueños de sus propias ilusiones. Los antecesores lunares (pitris), los Progenitores de éstos (manús) los

(1) Esta escena está calcada toda en aquella otra del *Hércules*, de Séneca, en que se leen versos como este:

«Atque omnes pariter deos
perdet mors aliqua, et chaos.»
(E igualmente a todos los dioses
dará fin la muerte con el Caos.)

(*Hércules Oetaeus*, de Séneca. Acto 3.º, Escena final.)

© Biblioteca Nacional de España

siete Santos (rishis), los dioses y demás Espíritus del Svargaloka, que han de reencarnar en el nuevo Kalpa o nuevo sistema solar, tornan sus formas más sutiles... El Hálito de Vishnú (Brahmâ en su forma conservadora) se convierte en Viento impetuoso que sopla durante dichos cien años divinos, hasta que son dispersadas las nubes genesíacas. El No-Nacido despierta, al fin, y crea un nuevo universo.

El pralaya de disolución elemental o total (Prakrittika) es descripto por Parâshara a Maytreya en estos otros términos: «Cuando los mundos todos con sus Pâtalas o infiernos respectivos son agotados por la esterilidad y por el fuego, el proceso de la Disolución Elemental comienza. Las Aguas absorben las virtualidades activas que dan vida a la Tierra... y la Tierra disuelta se convierte en una con el Agua. El elemento del Fuego destruye la vitalidad de las Aguas, y el universo se llena con la *Llama* que, gradualmente, va prendiendo y extendiéndose por su ámbito todo. El elemento del Viento se apodera de la naturaleza externa de la Llama que es la Causa de la Luz, y retirada esta última, todo se convierte en la naturaleza del Aire (Aliento), quedando el Espacio a obscuras. El Aire, acompañado de la Vibración, que es la fuente del Eter, se extiende por las diez regiones... El Eter o Akasha se apodera del Sparsha, por cuya pérdida es destruído el Aire... Entonces el Origen o *Numen* de todos los elementos devora al Sonido o *Hueste Dhyan-choánica*, y todo cae en su Elemento Originario, que es la Conciencia, combinada con la Propiedad de las Tinieblas, y él mismo es desintegrado por Mahat (la Mente Universal), cuya propiedad característica es la Sabiduría, porque la Tierra y Mahat son los límites externo e interno del cosmos. El *Huevo de Brahmâ* se disuelve así en las Aguas que le rodean, y, finalmente, la Naturaleza *(Prakriti)* y el Espíritu (*Purusha*) se resuelven ambos en Uno: en el Abstracto y Supremo Espíritu.»

El párrafo anterior tiene un gran fondo alegórico en lo relativo a las Entidades transcendentes y simbólicas que informan a las manifestaciones objetivas que conocemos bajo el nombre de *estados de la materia*. Con razón dice Blavatsky que cuando esta descripción sea mejor comprendida por los orientalistas en su significado esotérico, se podrá explicar mejor que nunca la correlación de las fuerzas físicas. En efecto, si partimos del frío absoluto que los cálculos de la Física matemática sitúan hacia los 373 grados bajo cero, todas las cosas son sólidas, o en el lenguaje gráfico y simbólico de los orientales, todas las cosas son *tierra*, ya que la cohesión molecular tiene vencida a la tendencia contraria de la dilatación o repulsión. Incrementando sucesivamente fuerza o Vibración, en la forma más

© Biblioteca Nacional de España

corriente que denominamos calórico, todas las substancias sólidas o *tierra* irán fundiéndose, disolviéndose, aunque, por supuesto, a diferentes temperaturas, hasta liquidarse o transformarse en *agua*. El *agua*, sometida a conveniente presión, llegará hasta a hacerse *luminosa* o incandescente, cual los metales en las forjas, hasta que venciendo toda resistencia que se oponga a su creciente dilatación, tal *agua* se transforme en obscura masa de vapores o *aire*. Los gases, a su vez, incrementándoles grados y más grados de calor, muy superiores a los miles de grados del horno eléctrico, romperán, al fin, su cohesión molecular, pasando a *iones* y *electrones*, es decir, a *éter*, bajo la forma más tenue de densidad, por haber aumentado de un modo inconcebible el volumen y la fuerza repulsiva. Como la física aún no conoce estados por encima del llamado radiante, y aun éste le admite a duras penas, no podemos continuar ya el paralelo; pero imaginándonos al éter como algo real y tangible para nuestros aparatos, ya que no para nuestros sentidos, sí que podríamos seguir, ya que nada tiene de imposible el que haya diversos grados de condensación del éter, cosa que comienza a preocupar a nuestra astronomía. ¿Por qué el éter, en efecto, del par sideral de la Tierra con la Luna no ha de ser más denso, digámoslo así, que el del resto del sistema planetario que a entrambas rodea, y aun en este sistema se halle más condensado, por ejemplo, en la zona de los planetas cercanos al sol, que en la zona exterior o de los grandes planetas? Estos diversos grados de éter han tenido en Oriente nombres diversos, como el de *Sparsha*, *Ka*, *Akasha*, *Sarvesha* y *Prakriti*, y en *lo material*, si cabe expresarse de ese modo para designar la forma inferior de las Vidas que se manifiestan, son la substancia cósmica sutilísima que da forma a nuestras pasiones, ideas y afectos. Para comprender todo esto y más que omitimos, hay que hacer un supremo esfuerzo de concepción imaginativa, y para ello están cada vez menos capacitados nuestros investigadores por haberse preocupado demasiado del *hecho bruto*, calumniando a la gran modeladora del ideal, a la facultad mágica por excelencia, la Imaginación creadora, madre del Arte y de la Vida.

Pero sea de esto lo que quiera, hay un hecho típico que resplandece en todas estas descripciones orientales del *Fin del mundo*, igual que en la de *El ocaso de los dioses*, y es la de que todo en el fin de los tiempos se resuelve sucesivamente en sus elementos primitivos, para preparar así el nuevo *Caos* del que ha de nacer un nuevo Mundo.

© Biblioteca Nacional de España

CAPITULO XV

LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

Una obra como milagrosa, según Hans Richter.—La comedia musical de *Los maestros cantores*.—El zapatero-poeta.—Wagner y la obra de Hoffmann.—La gran sátira wagneriana.—La ciudad alemana al dibujarse el Renacimiento.—Opiniones del historiador Scherr.—*El Meistergesang* y la *tabulatura*.—Walther von Stolzing y la eterna inspiración del Amor.—La rutina y el pueblo.—Videncias wagnerianas acerca de «la letra que mata y el espíritu que vivifica».—El Hans Sachs, histórico.—El Hans Sachs, simbólico y mítico.—¿Qué diferencia hay entre un canto bello y un canto de Maestro?—Apoteosis de la imaginación y del ensueño.—El amor de Walther y el Amor transcendente y renunciador de Hans Sachs.—Admirables intuiciones del maestro Borrell.—Precedentes cómicos de *Los maestros* en la tradición medioeval alemana.—Agridulce tragicómico de la obra del coloso.

El gran músico Franz Liszt, protector decidido y luego suegro de Wagner, decía que entre las obras como milagrosas que escribió Wagner, la partitura de *Los maestros cantores de Nuremberg* es la más milagrosa y la más digna de admiración, y el famosísimo director de orquesta Hans Richter, a su vez, sostenía que si el maestro de Bayreuth no hubiera producido más obra que la que nos ocupa, su nombre sería tan glorioso como hoy lo es, después de habernos legado su serie inmortal de dramas líricos (1).

---

(1) Copiamos de la sabia obra de Borrell sobre *Los maestros:*

«Hans Richter nació en Raab, aldea de Hungría, hace sesenta y ocho años; desde niño se dedicó al estudio de la música y entró muy joven en la orquesta del Imperial de Viena, ganando por oposición una plaza de trompa. Pronto sobresalió entre sus compañeros, y en 1866 fué nombrado director de un teatro de provincias, enterándose al mismo tiempo de que Wagner, en aquellos momentos, necesitaba de los servicios de un músico principiante que pudiese servirle de secretario y de copista. Dió la casualidad de que un su amigo le ofreciera este empleo y le asegurara conseguirlo si él lo pretendía.

© Biblioteca Nacional de España

«Wagner—añade el crítico musical español que firma con el pseudónimo de «Tristán»—, dominado siempre por un elevado sentimiento místico en todas sus obras, se encaprichó con la idea de la comedia musical, plá-

---

»Richter mismo cuenta esta decisiva etapa de su vida.

»«Perplejo me hallaba—dice—entre estas dos proposiciones, que tan diferente sesgo podían dar a mi carrera. Consulté el caso con mi jefe, el viejo director vienés Esser. —Amigo mío—me dijo—, ya sabes mi poca simpatía hacia las tendencias y la música de Wagner, pero indudablemente es un hombre de gran talento, al lado del cual, un artista como tú tendrá ocasión de estirarse y de conocer muchas cosas útiles para el resto de su vida. Deja ese teatrillo de pueblo, donde sólo lograrás vegetar y amanerarte, y vete con Wagner, que, con los fundamentos que tú tienes, él te hará hombre. Y con Wagner me fuí—prosigue Richter—, llegando a su villa Triebschen de Lucerna en los primeros días de Octubre del 66, y permaneciendo a su lado, en esta primera etapa, hasta los últimos de Diciembre de 1867.

»Por aquellos días trabajaba sin descanso en sus *Maestros cantores*. Me instalaron en un alegre gabinete del último piso, que correspondía, precisamente, encima de la habitación del maestro. Trabajábamos sin excepción toda la mañana desde las siete, y apenas Wagner terminaba cada una de las páginas de la partitura, subía en persona con el manuscrito para que yo lo copiara inmediatamente. Por la tarde, después del almuerzo, le acompañaba en su largo paseo, que algunos días duraba muchas horas. En estas caminatas mostrábase generalmente abstraído y silencioso; creo que seguía componiendo.

»Por ese tiempo era yo exageradamente tímido, pero creyéndome en el deber de entretener al maestro, torturaba mi imaginación buscando pretexto de conversación que pudiera interesarle. Según la inspiración del momento entablaba el diálogo.

»Recuerdo que un día me arriesgué a dirigirle la siguiente pregunta: —Diga usted, maestro, ¿qué ópera prefiere usted, *Tannhauser* o *Tristán*? Wagner soltó una formidable carcajada y se contentó con exclamar: —¡Qué desatino!

»Excuso añadir que en nuestros paseos no volví a entablar conversación alguna.

»La noche de Navidad fuí invitado a comer en su mesa, y desde ese día me consideró como su más íntimo amigo.

«Conociendo yo la técnica de todos los instrumentos de la orquesta, me hallaba familiarizado con el mecanismo de gran parte de ellos. Wagner lo sabía, pero nunca, salvo una vez, me interrogó lo más mínimo respecto al empleo, timbre o extensión de ellos. Unicamente, en una ocasión, subió a mi cuarto con una hoja que aun conservaba húmeda la tinta, y señalándome cierto fragmento me dijo: —¿Cree usted que este pasaje se puede ejecutar en la trompa a un movimiento bastante rápido?

»Era el diseño del final segundo de *Los maestros*, donde la trompa repite avivado el tema de la serenata de Beckmesser.

»Examiné con atención el original y respondí: —Evidentemente. Se puede

© Biblioteca Nacional de España

cida, sencilla, y hasta con sus personajes y momentos cómicos, y aquel genio sin par realizó una obra tan estupenda como *Los maestros cantores*, y tan diametralmente opuesta a todo el resto de su inmortal producción. *La baruffa*, la serenata de Beckmeser, el vals de los aprendices, a más

---

ejecutar, pero el sonido resultará gangoso, nasal y ridículo. —Perfectamente —añadió el maestro—, eso es lo que persigo. Debe producir un efecto cómico. Y me obligó a coger el instrumento y a repetir el tema, cada vez más de prisa. Wagner quedó satisfechísimo.

»Por las noches de primavera y verano se complacía en que yo tomara un bote y me trasladase a una isleta solitaria que existía en el lago, a poca distancia de la villa, y que allí ejecutase en la trompa diferentes pasajes y trozos.

»Por la comarca comenzó a formarse una verdadera leyenda sobre estos conciertos nocturnos. Se oía la trompa, pero nadie veía al instrumentista; las gentes andaban intrigadísimas por averiguar de dónde salían aquellas músicas. Un inglés, más curioso que nadie, se propuso una noche rasgar el misterio. Vino a la isla, me sorprendió y me felicitó por los buenos momentos que me debía.

»Quince años más tarde, en una sesión académica donde acababan de conferirme el grado de doctor en la Universidad de Oxford, un respetable personaje vino a saludarme. Era mi inglés de Lucerna. Estrechamos cordialmente nuestras manos y me significó el recuerdo delicioso que conservaba de la aventura.

»—Merece que no la olvide usted—le repuse—, porque puede vanagloriarse de ser el primero que en el mundo ha oído melodías de *Los maestros cantores de Nuremberg*.»

»Y más adelante, al terminar el relato de su permanencia en Triebschen, dice Hans Richter, lleno de sinceridad:

»«—En esos quince meses me hice hombre.»

»Y se hizo hombre rápidamente. Wagner premió en seguida su inteligencia y su laboriosidad encargándole de la dirección y ensayo de los coros en el estreno de *Los maestros cantores* en Munich. Por cierto que en una de las lecturas de orquesta ocurrió un incidente relacionado con el diseño de trompa, de que acabo de hablar. Dirigía la orquesta Hans de Bullow, y al llegar a los últimos compases del segundo acto, el primer trompa, Strauss, padre por cierto del hoy célebre autor de *Salomé*, permanecía inmóvil, con la trompa sobre las rodillas, sin atender las indicaciones de entrada que el director le hacía. Paró por fin la orquesta, e interrogó el profesor, pero él se concretó a decir:

»—¡Esto es inejecutable!

»Hans de Bullow ruega a Strauss que intente descifrarlo.

»—No se puede ejecutar—repite el instrumentista—, y es más, el músico que así escribe es que no sabe instrumentar.

»—¿Que no se puede ejecutar?—grita Richter desde el escenario. Y avanzando hasta el proscenio, pide la trompa a Strauss y toca sin esfuerzo e impecablemente las diez notas que componen el pasaje.

© Biblioteca Nacional de España

de impresionarnos, cuanto más los oímos, por su valor estético, nos maravillan, recordando que aquello está escrito por la misma pluma que escribió el *Viernes Santo*, la *Consagración*, *La Walkyria* toda, la *Marcha fúnebre de Sigfredo*, etc. Vamos de encanto en encanto en *Los maestros*. En primer lugar, el libro, a pesar de los muchos detractores que en épocas pasadas ha tenido, considerándolo como infantil, sobrante de incidentes y de escasa acción, por estimar que ésta debía estar reducida tan sólo a los amores de Walter y Eva, hoy es reconocido, como no podía por menos de ser, como un libro admirable, perfecto, y modelo de comedia musical. La compenetración de libro y música es asombrosa. En los dos monólogos de Hans Sachs, no puede haber mayor identificación entre la música y la palabra. Parece que todo cuanto en ellos dice el zapatero-poeta no puede expresarse de otro modo. La garra del genio está allí impresa de modo indeleble.»

«Nos encontramos de pronto—dice, a su vez, el delicioso escritor Gómez Carrillo en una de sus crónicas—ante un viejo pueblo ruidoso, soñador, charlatán, desordenado, bohemio, galante, algo grosero, sin duda, y algo rudo de maneras y de lenguaje; pero con un fondo tan grande de ilusiones generosas y de anhelos ingenuos, que más parece una estampa de burlesco heroísmo, que una realidad burguesa. Esos zapateros, que son poetas; esos toneleros, imbuídos de metafísica; esos taberneros, que hablan de prosodia, todo ese universo grotesco, gesticulador, amigo de los jarros de cerveza y de los cantos antiguos, se mueve en una atmósfera inocente de fanfarronería robusta y de gravedad bufa. Pero lo cómico del cuadro está impregnado de tanta melancolía, que se detiene la risa en los bordes de los labios, para convertirse en sonrisa.»

El maestro Borrell añade, en fin, en su preciosa obra consagrada al estudio de *Los maestros cantores*:

«Un sencillo cuento de Hoffman, titulado *El tonelero de Nuremberg*

»Con la mayor tranquilidad, y devolviendo el instrumento a su dueño, se contenta con decirle:

»—Ya usted ve que esto es ejecutable, y que el compositor que lo ha hecho escribe e instrumenta mejor que usted toca la trompa.

»El año 68 fué nombrado director del Real de Munich, volvió luego con Wagner una larga temporada a copiar *Los nibelungos*, que después ensayó, concertó y dirigió en Bayreuth; fué bastantes años jefe del gran teatro de Viena; a continuación tuvo a su cargo los célebres conciertos Hallé, de Manchester, y finalmente, hace algún tiempo que, por motivos de salud, ha dimitido ese alto puesto, quedando desde entonces libre de todo cargo oficial.»

© Biblioteca Nacional de España

sugirió a Wagner la idea primaria del argumento de la obra, evocando en su alma de artista y de patriota una completa visión de la vieja Alemania, con toda su organización social, sus luchas poéticas y sus tradiciones legendarias. Colocado ya en el punto de vista histórico del siglo XVI, anheló conocer el origen y el mecanismo de la institución de las maestros cantores, y los estudió a fondo en el interesante libro de Juan Cristóbal Wagenseil, que lleva por título *De Sacri Romani Imperii Libera Civitate Noribergensi commentatio*, impreso en Altdorf, en 1697. En sus páginas encontró cuanta documentación necesitaba, y se hizo a vivir mentalmente en una sociedad y en un tiempo tan distantes de los nuestros. Fué, pues, este viejo infolio la fuente principal del poema wagneriano. El dominio de la materia lo llevó insensiblemente a penetrar en lo más hondo de la biografía de Hans Sachs, su protagonista, y a revisar, con la avidez de un erudito de biblioteca, la riquísima obra poética del ilustre *meistersinger*, dispersa por todos los archivos de Alemania.»

«Cuando terminé el *Tannhauser*—dice el propio Wagner—, traté de reponer mis aniquiladas fuerzas en el balneario de Marienbad. Durante las vacaciones, sentime expansivo, contento y satisfecho como pocas veces lo he estado en mi vida. Esta favorable disposición de ánimo se manifestó exteriormente en provecho de la producción artística. De la propia manera que entre los griegos una pieza teatral satírica procedía siempre a la representación trágica, la larga convivencia con el asunto dramático de mi *Tannhauser* me sugirió sin duda la imagen de una comedia; una comedia que pudiese en cierto modo encadenarse con aquel drama y que sirviese de producción satírica correspondiente.»

«Inventé rápidamente a este efecto el plan completo de *Los maestros cantores*, dibujando como principal figura la de Hans Sachs. Pero en cuanto lo tuve en boceto, me vi obligado a abandonarlo, porque el asunto de *Lohengrin* me atrajo con un poder irresistible.» (1845-1862.)

Esto fué en Abril del 66, y desde ésta para él venturosa fecha, no dejó un solo momento de la mano la partitura de *Los maestros cantores*. Emplea casi un año en la composición, dándola por terminada el 7 de Marzo de 1867. Faltaba la instrumentación, y se van en ella otros seis meses. El 20 de Octubre de este mismo año pone la palabra *fin* al pie del manuscrito.

La obra se estrenó con gran solemnidad en el Teatro Real, de Munich, dirigida por Hans de Bülow, el 21 de Junio de 1868. Wagner asistió a los ensayos y a la primera representación, presenciándola desde el palco real, al lado del Soberano. Tuvo un éxito inmenso, indiscutible, quizás el más grande que consiguió el maestro en su vida; la obra pasó rápidamente a

© Biblioteca Nacional de España

todos los escenarios de Alemania, siendo acogida en todas partes con el mismo entusiasmo y viniendo a ser como la verdadera y definitiva consagración del genio de su autor.

El admirable wagneriano Luis París, antes de darnos la traducción española de esta obra que habrá de guiarnos aquí, nos repite que la fuente principal del poema de *Los maestros cantores* es la obra *De Sacri-Romani Imperii libera civitate Noribergensi commentario*, antes citada, de Juan Cristóbal Wagenseil, existiendo en la biblioteca de Wagner un ejemplar anotado de su puño y letra. A dicha obra agregó el coloso muchas otras ideas libadas en la ópera *Hans Sachs*, de Deinhardstein, Regel y Lortzing, como también en las diversas tradiciones populares relativas a este verdadero iniciado, prototipo de sabios y de renunciadores, porque es indudable que la Alemania, al dibujarse el Renacimiento, tenía ya instituciones admirables, como iniciáticas, sobre las que convendría que alguien hiciese un día estudios de historia del Ocultismo (1).

---

(1) La repetida obra *De Sacri-Romani*, etc., o más bien la tradición popular en que ella se apoyara, debió servir de base a la poderosísima imaginación de Hoffman para componer el famoso *Cuento Fantástico* titulado *El maestro Martín y sus mancebos*, o sea *El tonelero de Nuremberg*, del que nos ha dado una traducción la *Biblioteca de Ambos Mundos*, de Barcelona. En el cuento se nos habla de la maravillosa *Fuente del Mercado*, de Nuremberg, de los sepulcros de San Sebaldo y San Lorenzo, del Castillo y de la Casa Municipal que atesoran las obras maestras de Alberto Durero y se reproducen donosamente las viejas costumbres patriarcales cantadas por Rosenblüt. Maese Martín, *el maestro de los cirios*, acababa de ser elegido síndico de la ciudad por su prodigioso arte de tonelero, del que su ventruda personalidad se sentía más orgullosa que de las suyas respectivas lo estuviesen el Papa o el Emperador, otro tanto que de su suntuosa morada, fruto de sus afanes de artista, y de su hija Rosa, blanco de los amores de toda la juventud de Nuremberg. Y tan fiero se sentía el buen maese Martín de su estupendo arte, que había jurado no adjudicar a nadie, rico o pobre, pechero o caballero, la mano de la joven, si antes no presentaba el pretendiente, hecha por sí propio, *una obra maestra*, un tonel al que por su solidez, elegancia y demás condiciones no se le pudiese poner un pero. El propio hijo del Consejero Paumgartner se ve sometido a la terrible prueba, porque el inexorable maestro Martín ponía su incomparable profesión de tonelero por encima de todas las demás del mundo. Al mismo tiempo aparecen en escena los jóvenes Federico y Reinaldo, pintor el uno y escultor-tallista el otro. Al conocer a Rosa y quedar al punto prendados de amor por ella, deciden ambos presentarse como aprendices en casa del padre, único modo de llegar a ser como él hábiles artífices y poder construir *la obra maestra tonelera*. Las peripecias que con tal motivo les acaecen a los tres jóvenes, merecen ser leídas en el original mismo de Hoffmann, donde se aprecian las viejas características del

© Biblioteca Nacional de España

«Las nobles diversiones populares—dice Scherr en su *Germania*—acusaban, en efecto, por todas partes cuán rico tesoro yacía oculto en el corazón del pueblo. Este tesoro se manifestaba de una manera deliciosa en la poesía popular, en canciones que recorren toda la gamma musical de la vida interior y exterior, y que descubre con perfecto realismo y con natural sencillez los pensamientos de todas las clases sociales, como una de las más sanas y perfumadas flores de la civilización de nuestro país. En estas canciones, cuya fuente mana aún con todo su vigor primitivo, los tonos de la alegría son tan realistas e íntimos como los de la tristeza; los sonidos

---

alma medioeval y aún moderna alemana, mezcla absurda de hombría de bien, grosería, lealtad, sencillez, sátira y espíritu caballeresco, cosas todas que tan prodigiosamente supo trasladar el coloso de Bayreuth a su obra. La presentación de Conrado, el tercer pretendiente de la hija de maese Tobías Martín, es en el cuento de Hoffmann de una vis cómica insuperable, pues no falta nada al cuadro de aquella pequeña hercúlea y fiera que con sus atrocidades llena de terror al implacable síndico-tonelero, quien, desde aquel momento, no vió sino horrores en derredor suyo, merced a lo que hoy llamaríamos el *boicotage* de los aprendices, que ya no hicieron cosa alguna a derechas. Federico, el preferido de Rosa, después de tallar una preciosa copa de oro y plata repujada, realiza al fin la construcción de la obra maestra tonelera, y se celebran con gran pompa sus desposorios con Rosa, boda en la que todos los convidados beben a turno en la valiosa copa. En lo mejor del convite aparecen los otros dos pretendientes de Rosa, es a saber: el uno el caballero Conrado de Spangenberg, ya desposado a su vez con otra aristocrática Rosa, después de curado de su amor a la Rosa tonelera, gracias a cierta paliza misteriosa que con gran lujo de detalles se describe en el cuento, y el otro, el célebre pintor Reinaldo, cuyo amor por la hermosa tonelera no había sido sino mero capricho de artista para poder trasladar al lienzo la belleza de la hija del menestral, lienzo que en el banquete de bodas presenta, causando la estupefacción de todos.

Es una verdadera maravilla del genio literario musical de Wagner el que, apoyándose en tan trivial y groserote argumento, haya alcanzado a trazarse otro como el de *Los maestros cantores*, con sólo agrupar sus clásicas y democráticas escenas en torno de una figura pasmosa sobre toda ponderación: la de Hans Sachs, EL RENUNCIADOR.

De la literatura extravagante y *astral* de Hoffmann, mucho podríamos hablar por presentar grandes analogías de factura con los preciosos cuentos ocultistas de Blavastky. *El violín de Cremona*, *Afortunado en juego*, *Don Giovanni* y otros cuentos de aquél, corren, en efecto, parejas con los de *El violín con alma*, *La cueva de los ecos*, *Historia de una vida encantada*, etc., etc., de esta última; pero el hablar de ellos nos llevaría demasiado lejos del objeto de este libro.

© Biblioteca Nacional de España

de burla son tan verdaderos como los de la queja o de la ira, porque efectivamente palpita en ellos con toda su fuerza el corazón del pueblo alemán en su energía como en su debilidad; en sus virtudes como en sus vicios. Podemos designar, pues, a nuestra poesía popular como la historia secreta e íntima de nuestro país; pero al mismo tiempo es también la historia pública del mismo, por aquella rica cadena de canciones históricas, cuyos eslabones más antiguos datan de la primera mitad del siglo XIII. La canción popular histórica que sustituyó a la envejecida poesía caballeresca, resonó con más fuerza en la segunda mitad del siglo XV y en la primera del XVI. Fué el canto de despedida de la Edad Media dando la bienvenida a la aurora de una nueva Era». *(Germania.—Dos mil años de historia alemana*, por Juan Scherr. Traducción de la Casa Montaner y Simón. 1882. Capítulo VII, La aldea y la ciudad.)

«La institución germánica del *Meistergesang*—dice Borrell—no tiene precedentes ni similares en la historia universal de la literatura. Ni los Puys franceses de la Edad Media, ni la Academia poético-musical de Baïl, del tiempo de los Valois, pueden, en rigor, compararse con aquélla ni en cuanto a fines ni en punto a constitución. Los bardos o *minnesingers*, que por los siglos XII y XIII cantaron el amor en las cortes y en los burgos alemanes, tuvieron, por el contrario, su representación correspondiente en los trovadores de los pueblos europeos más o menos dominados por el feudalismo, creando una interesante poética, recopilación y depuración de leyendas y fuente y auxiliar de las crónicas, que era como una continuación de la poesía sagrada cultivada por sacerdotes y monjes desde los tiempos de Carlomagno.

»La hecatombe de la dinastía de los Hohenstauffen, extinguida por la muerte en el patíbulo de su último rey Conradino, señala la rápida decadencia y desaparición de la poesía caballeresca. En el período anárquico subsiguiente, los nobles bardos cambian la lira por la espada; la Caballería realiza actos de venganza y pillaje en las mismas señoriales mansiones donde acababa de celebrar torneos poéticos y cortes de amor, y la barbarie de la guerra civil impide que hasta los más pacíficos *minnesingers* encuentren ambiente tranquilo para seguir llorando sus desventuras o para cantar la virtud y la belleza de sus damas.

»El arte elegante, sesual y libre de la Edad Media sucumbió a los embates de la violenta sacudida histórica. Sobreviene una etapa de postración. Pero poco a poco va surgiendo un nuevo mantenedor de la vida literaria. De la más baja extracción humana, de entre los vagabundos y gente maleante, sale el cantor mercenario, que corre de puerta en puerta recitando

© Biblioteca Nacional de España

estrofas y mendigando un pedazo de pan. Estos parásitos o *Fabrenden* recogen y conservan una parte de las tradiciones poéticas de los *minnesingers*, que, de otro modo, hubieran borrado el tiempo y el olvido. Durante el siglo XIV fórmanse en las ciudades del Rhin importantes núcleos de esta clase de cantores, que, paulatinamente, van limpiándose de lo abyecto de su origen y uniéndose a los eruditos y a los Doctores de la Santa Escritura, para formar las escuelas de *Meistergessells chafften*, todavía sin caracteres de verdaderas asociaciones; Müglin, Rosenplut, Kies, Suchenwirt, y sobre todo Frauenlob, llamado Henry de Meissen y fundador de la escuela de Maguncia (el más importante de estos núcleos), se distinguen entre muchos, cantan asuntos escolásticos, místicos y morales, llegando a versificar los rudimentos de las ciencias naturales y a plantear problemas y enigmas de dogmas, hasta preguntar, por ejemplo, dónde residía Dios antes de la creación, o cuál pudiera ser el punto inicial del misterio de la Trinidad. Todo ello sin inspiración y sin buen gusto, sin sinceridad de creyentes y sin emoción artística.

»Paralelamente a esta etapa evolutiva, empieza en Alemania a adquirir importancia el Municipio y la vida del pueblo, merced al florecimiento de las ciudades por el desarrollo de la industria, del comercio y de los descubrimientos. Las cruzadas influyen también poderosamente en el cambio de relaciones intelectuales, y, por lo tanto, en la cultura general de las clases sociales inferiores, que hasta entonces no han transcendido para nada en la vida nacional; la burguesía y el pueblo presienten los derechos que les asisten para penetrar en el movimiento de las nuevas ideas y poder gustar los placeres de la inteligencia.

»Y aquí nace el *Meistergesang*. Sus albores son obscurísimos. Es de presumir que el grupo principal de cantores nómadas, reunidos en Maguncia bajo la dirección de Frauenlob, fuese convirtiéndose en verdadera corporación y dando en él entrada a elementos burgueses de la villa. Lo indudable es que dicha escuela se regía por unas leyes retóricas restrictivas, insoportables.

»Tanto, que cierto barbero de Worms, llamado Hans Folz, levanta el primero su voz de protesta contra estas insufribles trabas, abandona Maguncia y funda en Nuremberg una verdadera Asociación de *maestros cantores*, que no fué ciertamente la primera de Alemania, porque se sabe que existían con anterioridad las de Strasburgo, Francfort, Angsburgo y Wurtzburgo. Mas la de Nuremberg, por los principios de relativa expansión con que se creaba, así como por el talento y las energías de Folz, vino pronto a ser la más importante de todas. Otro de sus fundadores, Nunnenbech,

© Biblioteca Nacional de España

es el primer *meistersinger* que escribió composiciones sobre asuntos profanos. Folz mismo compuso historietas alegres o cuentos de índole dramática. En general, y aun sin salirse de una Tabulatura poco menos despótica que la de Maguncia, los primitivos cantores de Nuremberg respiran con más libertad y se complacen en servirse de fuentes de inspiración más humanas y poéticas.

»En seguida entra el *Meistergesang* en su edad de oro, que dura todo el siglo XVI, fundándose Asociaciones en todas partes, pero consiguiendo siempre Nuremberg la supremacía de una indiscutible metrópoli, sin duda alguna, por contar entre sus hijos al zapatero Hans Sachs, el maestro de los maestros cantores, como le llama Wagenseil, y cuyo nombre, después de cuatro siglos, se pronuncia en su patria con veneración cariñosa; hasta el mismo Goethe, en su *Miscelánea poética,* le dedica un magnífico homenaje, acabando por llamarle *su antecesor intelectual.*

»El *Meistergesang*, por otra parte, fué perfecta imagen de la sociedad a cuyo amparo nacía. Las ciudades alemanas de aquel tiempo estaban divididas en cuerpos de oficio, maestrías y hermandades laicas y religiosas, depositarias de usos y procedimientos tradicionales. La misma rigidez con que velaban por la pureza de toda clase de relaciones paralizaba toda tentativa creadora o reformista. Su estrecho lema podía sintetizarse en una frase: el respeto a lo pasado.

»A pesar de ello, las Corporaciones poéticas prosperaron, porque, además de corresponder a un sentimiento sincero y reflejar las alegrías tranquilas y bien ganadas del que roba unas horas a la holganza y unos minutos al trabajo para dedicarlos al cultivo de la inteligencia, se ufanaban, además, noblemente por conservar la riqueza poética heredada de los trovadores. La burguesía se hace cargo de ella, la eleva y rejuvenece, limpiándola de las impurezas de la escuela de Maguncia. Con la savia nueva, la poesía alemana recobra vida y espíritu.

»Y no olvidemos que los honrados trabajadores que encontramos en las tiendas y talleres de Nuremberg dedicados a su oficio jornalero y realizando en las horas de vagar una labor elevada y meritoria arrastran una vida de tradiciones poéticas, y desde su niñez les ha rodeado un ambiente legendario, el mismo que hizo cantar a los bardos, sus antecesores casi directos, las alegrías y tristezas que les inspiraban sus burgos renegridos y sus verdes campiñas, sus ríos de plata y sus opacas brumas.»

«Sentíase en las poblaciones alemanas—continúa diciendo Scherr—la necesidad de expiar, por medio de un redoblado trabajo civilizador, las mortandades espantosas causadas sucesivamente en pocos años por la

© Biblioteca Nacional de España

peste *(der grosse Sterbent)*, las peregrinaciones de disciplinantes y las matanzas de judíos. Desarrollóse, pues, en todas las ciudades una vigorosa y fecunda actividad. A bien decir, el hilo dorado de la poesía que los ciudadanos tomaran de manos de la disoluta nobleza, no adquirió nuevas brillanteces, antes bien palideció más y más bajo la forma de la trova ciudadana o *meistergesang*. Era, no obstante, muy laudable el que los honrados menestrales se reunieran en escuelas de rima y de canto, pues que así mostraban su interés hacia la parte ideal de la vida. Estas escuelas florecieron, particularmente en Nuremberg, Ravensburgo, Ausburgo, Ulm, Francfort y Estrasburgo, después que Enrique de Meissen, según cuenta la tradición, fundó la primera de ellas en Maguncia, así que el emperador Carlos IV, en 1378, hubo otorgado a dichas Asociaciones, de un modo solemne, todos los derechos de verdadero gremio. A la Directiva del gremio de los versificadores o cantores se la denominó *Gemerk* y a sus individuos *bunecgsenmeister* (maestro de caja), *schluesselmeister* (maestro de llaves), *merkmeister* (maestro apuntador) y *kronenmeister* (maestro de corona). Estos dirigían los ejercicios y certámenes poéticos y musicales, que se efectuaban en presencia de las mujeres e hijas de los asociados todos los domingos, por la tarde, en la iglesia o en la sala de la Casa Consistorial, y al acto se le denominaba «cantar escuela». Luego, a tenor del fallo del maestro apuntador, el maestro de corona entregaba a los trovadores distinguidos modestos premios, consistentes en coronitas de alambre de oro o de plata. El libro que contenía las reglas de los *meistersingers*, llamábase *tabulatura;* la canción, *bar;* las estrofas, *gesatche;* las diversas especies de versos, *gebande*, y las melodías, *toene* o *socisen*. El que aun no conocía a fondo la tabulatura, era *discipulo;* el que la poseía ya bien, recibía el nombre de «amigo de la escuela»; quien sabía además componer la letra para una melodía dada, era ya «poeta», y el que alcanzaba a poder escribir un aria nueva quedaba calificado como «maestro». Este arte de la trova ciudadana se conservó durante cuatro siglos, y en 1770 se cantó por última vez una «escuela» solemne en Nuremberg, la patria de Hans Sachs, el único y verdadero *meistersinger;* pero como las formas de esta trova contenían desde el principio un excesivo número de figuras, retruécanos y circunloquios, y la poesía, a su vez, estaba plagada de frases afectadas y grotescas, muy pronto hubo de degenerar en la más enojosa de las insignificancias.»

Recordemos, a grandes rasgos, el argumento de la obra *Los maestros cantores*, tan conocida por el público culto.

Al alzarse el telón, a los acordes del órgano, aparece un trozo del coro de la iglesia de Santa Catalina, de Nuremberg, la víspera de la fiesta de San

© Biblioteca Nacional de España

Juan Bautista, a mediodía. Durante la ejecución del coral se desarrolla mímica escena de amor entre Eva, la hija del orive Pogner, y el caballero Walther de Stolzing, que, desde el antecoro exterior, la contempla arrobado. Magdalena, el aya de Eva, la reprende su falta de religioso recogimiento, pero ésta, al salir, halla medio de entretener al aya, para hablar un instante con el gallardo mancebo, dándole francas esperanzas. Magdalena, por su parte, le informa a éste, de que Eva está prometida por su padre al maestro que en la inmediata fiesta de San Juan alcance el premio del concurso de cantores. Walter, lleno de pasión, aunque ignorante de las leyes de la *tabulatura*, arrostrándolo todo, se decide a presentarse al concurso.

La prueba preliminar se presenta momentos después. Los maestros cantores van llegando, en efecto, unos tras de otros, desde Pogner, el padre de la bella, y Hans Sachs, el zapatero filósofo y místico, hasta el despreciable escribano Beckmeser, vejestorio malvado, que tiene por seguro, sin embargo, el conseguir la mano de Eva, triunfando, como maestro que es, en el concurso. Enterado Beckmeser de la insensata pretensión de Walter, y rabioso de celos, ejerce con él el cargo de censor en su canto preliminar a la presencia de los maestros, a quienes hace luego escandalizarse ante la enormidad de las faltas contra la Tabulatura, naturalmente cometidas por aquel novicio, que tanto sabía de amor y tan poco de achaques literario-musicales. Sólo Hans Sachs, el maravilloso Maestro de maestros, venerado por todos (1), ha creído advertir, tras el sincero canto de amor entonado por el caballero, algo que, no obstante salirse por completo del rígido ca-

---

(1) Hans Sachs es, como ya vimos, un admirable personaje histórico.

«Para dar una pequeña idea de la extraordinaria producción de Hans Sachs —nos enseña el citado Sr. Borrell—, diremos que es asombrosa la diversidad de asuntos tratados en sus cantos. De carácter religioso escribió paráfrasis sobre los Mandamientos y el Credo, interpretaciones de pasajes del Antiguo Testamento, meditaciones sobre los Evangelios y sobre vidas de santos; puso, además, en verso, las Sentencias de Salomón y todos los Salmos de la Iglesia. En el orden profano tiene innumerables transcripciones de poetas clásicos, sobre todo de Virgilio, Plutarco y Tito-Livio; farsas satíricas, en las que se ridiculizan costumbres alemanas de aquel tiempo; un hermoso caudal, en cantidad y en calidad, de sus célebres *Schwanke* o cuentos populares de graciosa invención y forma desenvuelta, composiciones de verdadero carácter dramático (leyendas, tragedias, piezas cómicas), algunas de las cuales representaban los mismos *Meistersingers* en la iglesia de Santa Marta y en los días de fiesta de repique.

Prohibía la Tabulatura que se imprimiesen los Bar destinados a la *Singschüle*, pero fuera de éstos se han conservado impresas infinitas composiciones de Sachs, a las que acompaña casi siempre una viñeta grabada en madera,

© Biblioteca Nacional de España

non, encierra, a su juicio, desconocidos elementos de belleza, por la noble espontaneidad de aquél, insinuados, y en los que late viva la siempre fresca inspiración del pueblo, siempre querida aherrojar por la rutina pedantesca de *las reglas*, «de la letra que mata», que diría el Evangelio.

«—¡Las reglas!—dice Sachs—... Sometérselas debiera de cuando en cuando a una prueba para observar si, a fuerza del hábito, de la inerte ru-

---

groseramente ejecutada, pero nunca exenta de gracia, expresión y carácter.

Con sólo una cifra puede darse idea de la fecundidad poética de Hans Sachs. Un biógrafo suyo, Schweitzer, dice que pasan de 6.100 las composiciones de todos los géneros escritas por el más famoso de los *meistersingers*, y añade: «evaluándolas aproximadamente, ese número de obras corresponde a la cifra colosal de 500.000 versos. ¡Medio millón!».

Entre esta copiosa literatura de Hans Sachs sobresale una obra que tuvo gran resonancia y a la que debió el principio de su popularidad. Alemania entera la aprendió de memoria recién publicada y la erigió como bandera de una nueva secta religiosa. Desde el fondo del claustro de Witemberg, el fraile Martín Lutero acababa de exponer el plan de la Reforma. En 1523, Hans Sachs lanza su homenaje a la naciente doctrina por medio de un canto heroico, compuesto de 600 versos, y titulado *El ruiseñor de Witemberg*, en cuya primera parte se sintetiza el objeto de la composición.

«¡Arriba!—dice—la noche muere; la luz se aproxima. Oigo en la enramada el canto divino de un ruiseñor, cuya voz se extiende a través de los montes y de las llanuras. Ante su música celeste se congrega el rebaño de ovejas, descarriadas durante la noche por el descuido de sus indignos guardianes, el león y los lobos. En vano las fieras intentan apoderarse del cantor gentil o de apagar el canto con sus aullidos. El rebaño ha dado por fin con su camino de salvación.

«Como se ve, el simbolismo cándido e infantil de la composición no puede ser más transparente: el papa León X, los monjes y sacerdotes, están representados por el león y los lobos, pastores del rebaño; la cristiandad aparece simbolizada por las sumisas y mal dirigidas ovejas, y el ruiseñor, que anuncia la aurora, que encamina a los fieles por la buena senda y ahoga los aullidos de las fieras, no es otro que el propio reformador Martín Lutero. Esta obra de Sachs se constituyó desde el principio en un verdadero himno de la flamante religión y se adoptó por todos los luteranos como una especie de Credo. Haciendo el citado Schweitzer un detenido estudio de la composición y comentándola estrofa por estrofa, dice que la traducción y el resumen detallado no pueden expresar todo el fuego con que está escrita esta potente diatriba, ni el empuje de su versificación sobria y vigorosa «parecida al movimiento de un martillo de acero manejado por un brazo nervioso que pega golpes y levanta chispas».

»En el coral de aclamación del tercer acto de *Los maestros cantores*, Wagner se sirvió de la primera estrofa de *El ruiseñor de Witemberg*, rindiendo así un homenaje de admiración al histórico protagonista de su obra magistral.»

© Biblioteca Nacional de España

tina no pierden algo de su viva eficacia. La *tabulatura* es necesaria, pero únicamente aquellos que la ignoran podrán decirnos si observando sólo sus reglas escuetas seguimos el verdadero derrotero, que es el de la Naturaleza... En vez, pues, de convidar al pueblo para la fiesta de San Juan para que vaya a contemplaros, bajaréis hasta él vuestras miradas desde la alta nube de vanagloria de que se rodean los Maestros, sin que jamás tuvieseis por qué arrepentiros de ello, pues el pueblo y el Arte son solidarios, y el conseguir que entrambos florezcan y progresen a un tiempo debe ser la meta de nuestros desvelos.»

En tales palabras de Sachs se resume todo un curso de democracia y liberal fraternidad frente a la eterna rutina entronizada de los que ascendidos, no siempre por sus efectivos méritos, quieren retirar la escala para que otros no suban, y «ocultar la luz bajo el celemín», para que el pobre vulgo permanezca explotado siempre y siempre sumido en lamentables tinieblas. Vése, pues, en ella al Wagner revolucionario en el más amplio sentido filosófico y teosófico de la palabra, al Wagner titán y rebelde...

Tan sublime teoría, que podría aportar de nuevo una edad de oro a esta mísera tierra, se desenvuelve brillantemente en el acto tercero, en este diálogo que omitir no podemos:

Walther.—Entre un canto de Maestro y un canto bello, ¿hay, pues, una diferencia? ¿Y cómo averiguarla?

Sachs. (*Con voz tiernamente conmovida.*)—¡Amigo mío! En los felices días de la juventud, cuando poderosas aspiraciones remueven profundamente nuestras almas, levantándonos el pecho y dilatando nuestro corazón hacia el éxtasis del primer amor, cualquiera canta una bella canción... ¡La primavera canta por él!... Mas cuando llega el estío, y después el otoño y el invierno y con ellos las urgencias de la vida, la dicha conyugal, los hijos, los negocios, las preocupaciones y los conflictos, aquellos que, a pesar de todo, consiguen crear todavía bellos cantos, reciben, como habéis visto, el nombre de Maestros...

Walther. (*Con tierna exaltación.*)—¡Yo quiero unirme con la mujer a quien adoro! ¡Quiero que sea por siempre mi compañera!

Sachs.— Aprended las reglas de los Maestros, estudiadlas, puesto que aún es tiempo para que, siendo vuestro guía más fiel, os ayuden algún día a conservar y volver a encontrar en vuestro corazón los tesoros que allí depositaron la primavera, la pasión y el amor en los años de vuestra juventud, cuando todavía no conocíais más que la alegría de las aspiraciones ilimitadas. ¡Todos esos tesoros que sólo las reglas magistrales os devolverán más tarde intactos!...

© Biblioteca Nacional de España

Walther.—Pero, ¿quién creó esas reglas que tanto prestigio tienen?

Sachs.—Los que las instituyeron fueron Maestros que sólo obedecían, promulgándolas, a profundas necesidades... Fueron espíritus cruelmente oprimidos por las tristezas de la vida... que bajo el imperio de su propia angustia, de sus ásperas aspiraciones, de sus desengaños, hubieron de forjarse una imagen, un modelo ideal, por decirlo así, que contuviese firme y preciso el recuerdo bendito de su juventud y del amor, conservando puro el perfume primaveral, desvanecido en las brumas del pasado.

Walther.—Mas ¿cómo puede el hombre, cuya primavera pasó, reanimarla y reproducirla por medio de una imagen evocadora?

Sachs.—¡Rejuveneciéndola incesantemente...! ¡Como hago yo! ¡Yo, a quien sólo queda de la Primavera de mi vida el recuerdo lejano mezclado con dolorosas ansias, yo os enseñaré las reglas; pero seréis vos mismo, vuestro canto, quien me renovará su verdadero sentido... Aquí hay tinta, pluma y papel: cantad vuestros versos. ¡Dictad!: yo escribiré.

Walther.—Y ¿qué he de cantar...?

Sachs.—Decidme vuestro sueño de esta mañana.

Walther.—Creo que durante vuestra elocuente lección le disiparon las reglas.

Sachs.—Razón de más para llamar en seguida al Arte en vuestra ayuda, al Arte del Poeta. No seríais, ciertamente, el primero que, gracias a su ayuda, volvería a encontrar cuanto creyó perdido.

Walther.—Eso sería poesía, pero ¿y mi sueño?... Eso ya no será mi sueño.

Sachs.—¡Bah! ¡El ensueño y el Arte son hermanos! ¡Ya veréis cómo sólo desean ayudarse mutuamente!

Walther.—¿Cómo debo empezar de acuerdo con las reglas?

Sachs.—A vos toca establecerla según como empecéis, pues bastará desarrollar el resto de acuerdo con el principio... Recordad primero vuestro hermoso sueño matutino; para el resto, Sachs vigilará... ¡Dejadle hacer!»

He aquí, pues, la apoteosis del ensueño, de la imaginación y de las más altas cualidades poéticas, frente a la explotadora rutina entronizada, gracias a la estrangulación que con el dogal de las viejas o de las falsas reglas, realizan, del viviente organismo del Arte, que es todo inspiración, intuición y poesía, como en la introducción de esta nuestra BIBLIOTECA llevamos dicho.

Por eso el genial cronista de *El Liberal*, antes aludido, al ocuparse de la escena de dicho tercer acto, delinea de mano maestra el complejo carácter *teosófico* de Hans Sachs, en estos términos:

© Biblioteca Nacional de España

«Hay ecos del Eclesiastés y rumores de los jardines helénicos en las palabras de ese cínico sentimental, de ese enredador, que no quiere, en el fondo, sino desenredar la terrible madeja de las pasiones, de las envidias, de los odios y de los engaños.

»Es filósofo—dice Wagner—; pero es zapatero», pero más que zapatero, más que filósofo, es poeta, un poeta en acción y en ensueño, que goza con el ritmo del amor ajeno, de las canciones ajenas, de la luz ajena. Es el sabio convencido de que todo es vanidad de vanidades, y que, sin embargo, obra cual si de la nada pudiera sacarse la esencia de la justicia, del placer, de la armonía. Es el ser contradictorio que aturde su alma silenciosa con el estrépito de sus martillos, de sus combinaciones, de sus intrigas, de sus disputas. Y como es poeta, consigue lo que la realidad misma no le promete.

»Es poeta hasta cuando, con el pretexto de ver en dónde el zapato hace daño al pie menudo de Eva, se arrodilla ante ella y, en silencio, espera que el amor florezca por encima de su vieja cabeza llena de mariposas azules.

»—Cántame tu pasión—dice a Walther.

»Y mientras el enamorado exhala su fogoso aliento, el buen zapatero escribe las notas y las frases, con alegre paciencia, seguro de que en el concurso de los maestros cantores, aquel himno de juventud, de esperanza, de deseo, de vida y de fervor, triunfará de todas las odas sabias de Beckmesser.

»—Nadie podrá vencerte—dice a Walther—, porque el premio prometido a la maestría poética es la mano de Eva... Ten valor, y adelante...

»En medio del tumulto de las trompetas y de los tambores, el cortejo se encamina hacia el lugar del concurso, lo mismo que en los tiempos lejanos de la Vogelweide, allá, cuando, por ganar la palma de la poesía, Enrique de Ofterdingen exponía su cabeza rubia. En el fondo del cuadro, para hacer ver que no se trata de la Alemania nueva, sino de la vieja Germania, aparecen las torres puntiagudas, negras, aéreas, ligeras como juguetes y labradas como relicarios de la secular Nuremberg.

»Y Walther canta su canto de amor, de esperanza, de fe. Y el pueblo, que reconoce en sus acentos el eco de la antigua raza de los minnesinger caballerescos de la Wartbourg, de los poetas errantes y legendarios hijos de Klingsor, de los servidores de las rubias landsgravesas de ojos de violeta, lo corona de rosas y de sonrisas, ofreciéndole, como suprema recompensa, la blanca mano de Eva.»

En punto al amor de Walther y al Amor transcendente y renunciador de Hans Sachs, tendríamos no poco que decir; pero en honor de la verdad

© Biblioteca Nacional de España

nos vemos precisados a confesar paladinamente que el maestro Borrell, en su trabajo tantas veces citado, se nos ha anticipado, superándonos. Perdónenos tan culto y sabio autor si le copiamos una vez más, cuando con intuitiva videncia nos habla acerca del Amor de Hans Sachs.

«La partitura de *Los maestros cantores* tiene otra virtud especial —dice—. La música, y solamente la música, ilumina un punto obscuro de la obra, en el que puso el autor su intención oculta. Hans Sachs no se concreta a ser el espíritu progresivo y clarividente que enlaza las dos corrientes de arte que campean en la comedia; por su amor hacia Eva Pogner, Wagner le erigió en personificación del fundamento capital del poema. Alrededor suyo gira la acción interior, la idea dominante y escondida. Pero como su naturaleza humana es de las elegidas, consciente y buena, se sacrifica sin protesta exterior, y su boca, en el curso de los tres actos, sólo exhala una insignificante queja, una indirecta alusión a sus sentimientos contrariados primero, y al fin muertos.

»Es uno de los *resignados* de Wagner.

»Pues bien; ese misterio, encerrado en el alma del protagonista, se manifiesta exclusivamente por medio del lenguaje de los sonidos. Valiéndose de él con una increíble riqueza e intensidad de medios, nos lleva Wagner a través de la evolución sentimental hasta venir a parar al triunfo de la resignación.

»Citemos algunas de las piezas aisladas de este proceso psicológico-musical.

»No es necesario insistir mucho sobre el acento sentimental y conmovedor del tantas veces citado monólogo de Sachs en el segundo acto. Las escenas de la asamblea de los maestros, el fracaso de un artista que por primera vez ha oído, ¿pueden interesarle y entristecerle tan hondamente? No. Es que instintivamente ha adivinado que detrás del apasionado canto de Walther se movía algo más que el deseo de triunfar como artista. Desde que oyó al neófito, todo su afán consiste en averiguar si los dos jóvenes marchan de acuerdo. Desgraciadamente, no tarda en convencerse de ello.

»Momentos después, en su diálogo con Eva, las sospechas se convierten en realidad. Con astucia y habilidad de hombre de mundo logra arrancarla el secreto: la hija de su vecino el platero ama, indudablemente, a Walther de Stolzing; poseído ya de la verdad, su honradez le ordena desechar toda esperanza.

»—¡Ya veo claro!—dice al final de la escena, sacudiendo la cabeza con amargura y acompañando con la mirada a la joven, que se aleja.

»Y sobre esta frase, el tema de Eva se transforma en una melodía paté-

© Biblioteca Nacional de España

tica que refleja todo el pensar y el sentir del personaje en este punto. Tema de la *Imploración* (XXVII), según algunos exégetas.

»Este es, pues, el momento decisivo de Hans Sachs, el *héroe aislado*, como le llama el gran crítico Chamberlain en su libro capital *El drama wagneriano*. A la inversa. Por medio de la música también Eva llega a enterarse del amor que la profesa Hans Sachs. Oculta con Walther en la sombra cuando Beckmesser rabia por entonar sus endechas, el zapatero ahoga todas las voces con su canción popular, hechida de bravura y de alegría. Pero al finalizarla se introduce en la orquesta incidentalmente, pasando como una ráfaga de dolor, la primera aparición del tema de la *Meditación*. La intención expresiva y filosófica que aquí tiene se deduce del efecto que causa en Eva, efecto que se exterioriza en un movimiento de inquietud y en las insinuantes palabras que pronuncia dirigiéndose a Walther:

»«—¡Qué angustia! ¡Qué tortura!—dice—. ¡Esta canción me transpasa el alma! ¡Vamos de aquí, huyamos!»

»No puede ser el sentido satírico del texto lo que ocasiona esta zozobra. Lo que ocurre es que Eva se *entera musicalmente* de los sentimientos de Sachs, su viejo y querido amigo, y al verse obligada a separarlos del camino de su vida, se aflige y llora.

»Este paso fugaz del tema por el fragmento está confiado a los instrumentos de viento. No figura en alguna de las reducciones de piano de la obra.»

En el preludio del tercer acto, el mismo tema de la *Meditación*, aparece, como sabemos, en su forma y desarrollo definitivo. Es el pensamiento reflexivo, el movimiento del alma, que se repliega y se acomoda a resistir los embates del destino.

«No hay que hacer conjeturas críticas sobre su origen representativo. El mismo Wagner nos explica claramente su significado en el comentario analítico que escribió sobre este preludio, y del cual copio los siguientes conceptos:

«Por este preludio instrumental, el público adivinará la situación inmediata y el estado de alma de mi Hans Sachs. El primer motivo ha figurado ya en el acto precedente, coincidiendo con el final de la tercera estrofa de la canción del zapatero. Allí expresa solamente el lamento del hombre que se resigna interiormente, presentando al mundo una fisonomía tranquila y alegre. Eva, sin embargo, ha comprendido la queja; herida hasta el fondo de su alma, se resiste a continuar oyendo este canto de apariencia indiferente. El motivo reaparece ahora aislado y se desarrolla lo mismo, con la penetrante expresión del sacudimiento de su alma conmovida... Se calma, por

© Biblioteca Nacional de España

fin; se tranquiliza, y llega a adquirir la extrema serenidad de una dulce y mística resignación.»

Resulta, pues, que si en las escenas del acto segundo se siente Hans Sachs con la fuerza moral necesaria para llegar hasta el sacrificio de un amor inmenso; en el preludio del tercero, después de meditar sobre su regla de conducta interior, está poseído de perfecta y serena tranquilidad de espíritu. Queda el dejo amargo del desgarrón moral, pero la conciencia sonríe plácidamente. Así nos lo ratifica el mismo tema en su última fórmula significativa, cuando Eva, después de la aparición de Walther en la escalera del taller, cae, rendida de emoción, en los brazos de Hans Sachs y le atestigua todo el reconocimiento que por él siente. La falta de dolor y desesperación visibles es precisamente lo que hace más grande y más simpático el sacrificio. Hans Sans renuncia a la felicidad sin discursos y sin gestos trágicos. Una vez, una sola, mientras las dos parejas que le deben el logro de la dicha—Eva y Walther, Magdalena y David—unen sus voces en el final del tercer cuadro para cantar su alegría juvenil y amorosa; él, más solitario que nunca entre este desbordamiento de felicidad, deja escapar un suspiro melancólico, que pasa inadvertido para los demás, e involuntariamente se le escapan las siguientes palabras, las únicas que en toda la comedia aluden a su cariño:

—Yo hubiera querido cantar ante la niña adorable y pura; pero he tenido que ahogar la pena en mi corazón. Sí; fué un poético ensueño de mi alma, que no debo volver a evocar...

En lugar de llamar a la muerte o de sumirse en el desconsuelo, como hacen otros héroes wagnerianos, Hans Sanchs prefiere labrar la felicidad de los que le rodean. «Hans Sachs es un *renunciante*, un sacrificado—añade Lichtenberger en su magnífico y acabado estudio sobre la obra de Wagner—, pero no es un *vencido*. La prueba porque atraviesa no logra extinguir ni aminorar su vigorosa fuerza vital. En la especie de apoteosis final de la comedia, saludado por las aclamaciones delirantes del pueblo, aparece como el jefe espiritual de sus conciudadanos. Wagner, recién salido del amargo pesimismo de su *Tristán*, intenta, sin duda, proclamar que la existencia humana tiene también un alto sentido de finalidad para los que renuncien en absoluto a todo deseo egoísta.»

Tal es, en efecto, todo el ambiente de la obra del coloso. *Los maestros*, cual el *Quijote* y cual tantas obras de primer orden de la literatura universal, tienen una corteza cómica que hace reir al mundo de los vulgares, con un fondo trágico amarguísimo que hace llorar a los elegidos, porque en ellos se encierra todo un símbolo de la sarcástica elegía del vivir. Por

© Biblioteca Nacional de España

eso, al saborearla una y cien veces, ante la rutina de los maestros de Nuremberg; ante las travesuras de chiquillos locuelos de Magdalena, David y los aprendices; ante las majaderías grotescas del viejo verde de Beckmeser y la barbarie de los que, apaleándole, dan a éste su merecido (1), no podemos menos de sentirnos inclinados a una compasión sin límites ante las necedades y niñadas de la pobre Humanidad y una tolerancia suprema resumida en la frase teosófica del gran Montaigne cuando dijo que «conocerlo todo es perdonarlo todo», porque, en efecto, ese agridulce que deja en paladares exquisitos la colosal obra tragicómica wagneriana, nos hace mejores, porque nos hace renunciadores y nos hace tolerantes...

---

(1) Para la donosísima parte cómica de *Los maestros*, tuvo Wagner, sin duda, a la vista, la famosa tradición realista de la *Von Metzis Hochzeit* (De las bodas de Metzis). «El lugar de la acción, dice el historiador Scherr, fué Turgovia o alguna otra aldea a orillas del lago de Constanza. El joven colono Baersche ama a la doncella Metzi, y ella corresponde a su amor, pero a condición de que su casamiento se haga con todos los honores. Baersche consiente, y después de arreglar el asunto según las costumbres aldeanas, se procede, en presencia de los parientes de ambas partes a efectuar los desposorios... Ambas partes creen conveniente celebrar el matrimonio en la misma noche aquella y sin la cooperación del sacerdote; es decir, sin casamiento eclesiástico. Después comienza en la espaciosa casa de Baersche, el festín, al que se invita a los vecinos con sus mujeres y sus niños. Cómese con las manos; bébese el vino en tal cantidad que los convidados no saben, al fin, si es de día o es de noche, y después se conduce a la novia a la cámara nupcial donde ya está el novio, pero no sin que ella, según costumbre de los labradores, se resista con violencia, profiriendo lastimeros ayes. A la mañana siguiente... se efectúa el *brutloff* o carrera de novios, que consiste en ir el joven matrimonio a la iglesia, acompañado de los *toerper* o labriegos, al son de pífanos y atabales para casarse *post festum*. A la vuelta se come y se bebe otra vez en casa del novio... y, por último, todos los concurrentes se encaminan hacia el tilo del pueblo, a cuya sombra se comienza a bailar; pero la danza se convierte bien pronto en una *urchige* o ensalada de palos que no hay más que pedir, y así terminaba siempre toda verdadera boda de aldeanos en los tiempos antiguos.»

Como se ve, semejantes costumbres son idénticas en muchos extremos, sobre todo en el de los palos en las fiestas, a las tan pintorescamente descritas con cargo a Asturias, en *La aldea perdida*, de Armando Palacios Valdés.

© Biblioteca Nacional de España

CAPITULO XVI

PARSIFAL

Los Misterios de *Parsifal*.—El memorable año de 1914 y los estrenos del mismo.—Bibliografía.—El argumento de la obra.—Tres frases wagnerianas verdaderamente maravillosas.—Parsi-fal.—Fal-parsi.—El Evangelio de la edad futura.—Tirturel y Klinsor; Parsifal y Amfortas; Gurnemanz; Kundry.—La eterna lucha de las dos Magias, entre las que se debate la pobre Humanidad.—Las tres Iglesias.—La Humanidad caída y la Humanidad rebelde.—Kundry, la Mujer-símbolo.—El gran error de Huston Stewart.—La Mujer esclava y la Mujer libre.—Las dos Kundrys.—Al sexo o se le transciende o se le pervierte o se le obedece, en fin.—Influencias semíticas.—El eterno femenino.—El *Parsifal* pagano y el cristiano.—«¡Ay del que va del mundo a alguna parte!»—Misterios de los drusos.—El peligro de las almas gemelas.—La iniciación egipcia.—Las Mujeres-Flores del Parsifal y la juventud de Krishna.—Kalayoni, la terrible diosa del Deseo y de la Muerte, y Kundry.—Indra, Rama, Varuna y las gopis y asparas tentadoras.—Sarasvati.—Nichaali.—Kansa, el rey de Madura, y Klingsor.—Conexiones míticas del héroe Parsifal con Erico, Lohengrin, Tristán, Tannhauser, Sigfredo, etc.—Jesús.—Parsifal y Magdalena-Kundry.—Estrechos cretinismos de algunos comentaristas.—Wagner, teósofo; Wagner, cristiano, y Wagner, budhista.—Un recuerdo teosófico oportuno.—La iniciación de Parsifal.—El Vaso Sagrado.—La alegoría de Amfortas.—Los libertadores.—Siempre el problema del sexo.—Schopenhauer y la doctrina del Nirvana.—Antropocentrismo psíquico.—Pesimismo y optimismo.—La renunciación.—El elemento cristiano en *Parsifal*.—El elemento pagano.—La *Gupta Vidya* oriental en el *Parsifal*.—La *Lanza* mítica.—Un Amfortas y un Parsifal de Oriente (Kansha y Krishna).—La raigambre española del Montsalvat.—El mito en otros países.—El Grial, piedra iniciática.—El Grial y el mágico IT.—El Montsalvat místico.—El Grial y el Montsalvat astronómico.—Hestia, Hostia, Vesta.—La Paloma del Grial y el Ave-Fénix de la Inmortalidad.

El *Parsifal*—ha dicho un autor—es una obra aparte y aislada de la dramática wagneriana, una producción de arte excepcional, única, sin posible clasificación entre los géneros conocidos. Como concepción filosófica, de *Parsifal* podría decirse lo que Goethe decía de su segundo *Fausto:*

© Biblioteca Nacional de España

«He acumulado en él grandes misterios y arduos problemas, que las generaciones venideras se ocuparán en descifrar.» En el *Parsifal*, el pensamiento de Wagner parece velado de intento, en efecto, y para entresacar el sentido de determinadas alusiones filosóficas, cuando se logra, tenemos que hacer gran fuerza de trabajos de adivinación y de reconcentración mental, porque en esa obra, como en una pesadilla, hallamos confundidos los elementos más diversos: altas cuestiones de filosofía, recuerdos bíblicos y orientales, misticismos, ortodoxia, vestigios de culto católico, rituales paganos, nigromancias, sonambulismo e hipnotismo, prácticas de la caballería medioeval, éxtasis, ascetismos, piedad, redención, afinidades de la naturaleza material con el alma humana, amor en su acepción más torpe, amor en su acepción más pura...

Nuevo Doctor Fausto, Wagner, en este su canto del cisne, parece haber pasado revista a todas las ideas, interrogado a la ciencia, explorado los límites de la investigación y de la crítica y sondeado los abismos de la percepción humana. *Parsifal* es, pues, una síntesis de arte, de religión y de ciencia filosófica.

Pero, antes de penetrar en ese verdadero abismo de sabiduría, en ese mar sin fondo de la leyenda y del símbolo, cuya representación simultánea de 1.° de Enero de 1914, en todos los teatros del mundo, tuvo algo de misteriosa también, cual inauguración de una era nueva—siquiera esta era haya venido anunciada asimismo por los dolores de parto de una terrible guerra—, conviene que hagamos completa narración de su argumento, guiados por la hermosa traducción que del poema alemán ha hecho don Joaquín Fesser (1).

---

(1) Sólo por estas dos cosas: el estallido de la *Gran Guerra* y el estreno simultáneo de *Parsifal* en todo el mundo culto, será memorable en los fastos de la Humanidad el año de 1914.

Parsifal no ha podido ponerse en escena hasta ahora en los teatros de Europa porque su representación fuera de Bayreuth fué prohibida por Wagner.

Dispuso éste que su última obra no se cantase nunca en más teatro que el que él hizo edificar en Bayreuth, y que llevaba su nombre; pero la voluntad del músico inmortal no puede cumplirse porque sobre ella están los Tratados internacionales relativos a propiedad intelectual, y la propia ley alemana, según la cual el período de la protección de las obras termina a los treinta años de muerto el autor.

El día 1.° de Enero de 1914 se cumplió ese plazo de treinta años, y desde tal momento, la propiedad de *Parsifal* prescribe. Deseoso el mundo de conocer la ópera con que coronó Wagner su gigantesca labor, la mayor parte de los grandes teatros europeos pusieron en escena el *Parsifal* el mismo día dicho.

© Biblioteca Nacional de España

El lugar de la acción son los dominios y el castillo de Montsalvat, ocupado por los caballeros *templarios* custodios del Santo Grial, en las montañas septentrionales de la España gótica. No lejos de él se halla el castillo encantado del nigromante Klingsor, en la vertiente meridional del mismo monte, mirando hacia la España árabe. Las vestiduras de los caballeros del Grial y de sus escuderos son túnicas y mantos blancos, semejan-

---

La viuda y el hijo de Wagner y muchos eminentes músicos alemanes intentaron que por excepción se modificase la ley en el sentido de respetar la voluntad del maestro; pero no han podido conseguir su propósito, con gran contento de todos los públicos, que así no se verán privados de conocer la gran obra.

Hace diez años, en el teatro Metropolitano de Nueva York, se cantó *Parsifal*, saltando para ello por todo género de obstáculos legales. La Empresa fué condenada a pagar una crecida multa, y la pagó sin discutirla. El éxito allí fué inmenso. Lo mismo se hizo la primavera de 1913 en Buenos Aires. También en Monte Carlo se quiso representar el poema sacro; pero la viuda y el hijo de Wagner amenazaron con un pleito a la Empresa si contravenía lo preceptuado en la ley. Como la obra estaba ya montada y ensayada, accedieron, no obstante, a que se cantase en función de convite. Monte Carlo, pues, es la única ciudad de Europa en donde se ha oído completo el *Parsifal* antes de 1914.

Cortamos de un periódico, con motivo del estreno de *Parsifal* en Madrid el día 1.º de Enero de 1914:

«El asunto de *Parsifal* surgió en la mente de Wagner en 1854; pero no comenzó a trabajar en el poema hasta la primavera de 1857, suspendiéndolo varias veces, hasta que, por fin, lo terminó el 23 de Febrero de 1877. Mucho antes de concluir el libro compuso algunos trozos musicales, los primeros en 1857; pero, en realidad, no comenzó a trabajar seriamente en la partitura hasta el otoño de 1857, es decir, el mismo año en que escribió la última frase del poema. La obra quedó definitivamente terminada el 13 de Enero de 1882. Poco después comenzaron los preparativos para el estreno, y ya bien ensayado, se estrenó *Parsifal* el 26 de Julio de 1882 en el teatro de Bayreuth. *Parsifal* obtuvo un éxito enorme, que arrancó lágrimas a aquel genio tan avezado a la lucha. Wagner, emocionado, abrazó con entusiasmo a la Materna y a Scaria, que interpretaron los papeles de Kundry y Gurmenanz respectivamente, así como al gran maestro Hermann Levi, que dirigió la orquesta, y a quien conocimos y ovacionamos hace doce o catorce años en Madrid, en aquellos conciertos famosos del Príncipe Alfonso, en que hubo tan eminentes directores alemanes.

Justo es dedicar, al hablar de esto, un recuerdo de admiración y simpatía al gran maestro Mancinelli, que fué quien «realmente trajo las gallinas», es decir, el que nos dió a conocer casi todo Wagner, y el primero que organizó grandes conciertos. Aquella temporada de audiciones bajo la dirección de Mancinelli constituye una época memorable para la historia del desarrollo del

© Biblioteca Nacional de España

tes a las de los templarios, pero en vez de la roja *tau* de éstos, ostentan una paloma en vuelo cernido en las armas y bordada en los mantos. La selva aquella de la escena, más que lóbrega, es umbría, severa y misteriosa. El suelo es rocoso, y hacia el centro de ella aparece un espacioso claro. Vése, hacia la izquierda, el áspero camino que sube hasta el castillo del Grial. En el fondo declina el terreno hacia un lago de la montaña. Es la hora del alba y Gurnemanz, senil y vigoroso, acompañado de dos escuderos de corta edad, duerme tendido bajo un árbol. Por el lado del castillo del Grial

---

arte lírico en España. Wagner sólo sobrevivió próximamente seis meses a su gran triunfo de *Parsifal*. Poco después del estreno, el Maestro marchó a pasar el invierno a Venecia, como tenía por costumbre desde 1879, y allí, de modo repentino, le sorprendió la muerte el día 13 de Febrero de 1883, al lado de su esposa, Cósima Listz—hija del célebre músico de ese apellido—y de su amigo Joukowsky.

Dos días después, los restos mortales del glorioso creador del drama lírico eran trasladados a Bayreuth, donde reposan en el jardín de la casita de Wahnfried, bajo un bloque de mármol sin adorno ni inscripción alguna.»

Imposible hablar de la bibliografía relativa a *Parsifal*, por lo numerosa y por lo admirable. Ninguno de nuestros grandes musicógrafos, por otra parte, han dejado de ocuparse del asunto, y en sus trabajos podrán encontrar copiosos materiales los investigadores futuros, como asimismo en la historia de esa tan querida institución nuestra que se llamó la *Asociación Wagneriana*, de Madrid.

Hans Von Wolzogen es uno de los más notables comentaristas alemanes de Wagner. De cuantas obras se han escrito sobre *Parsifal*, ninguna tan completa y clara como la de Wolzogen, y con gran oportunidad los periodistas Sres. Rodríguez de Celis y Cansinos Asens nos han ofrecido la versión española de dicho libro. Constituye éste un estudio del poema literario y del musical, admirable, y una *Guía temática* de inapreciable valor, para penetrarse bien de los símbolos de la obra y de los temas que los expresan.

Después de examinar la obra las distintas partes de la leyenda, se ocupa del drama sacro de Wagner, analizando detenidamente la significación de cada uno de sus personajes, y a continuación trata de la música, siguiéndola paso a paso y haciendo respecto de ella indicaciones claras y precisas para poderla comprender y saborear rápidamente, una vez impuestos en el simbolismo del libro. Van intercalados en la obra los motivos-temas que detrás explica Wolzogen.

Los Sres. Rodríguez de Celis y Cansinos Asens, como excelentes escritores que son, han hecho, repetimos, una versión justa y verdaderamente castellana de la *Guía temática* del comentador alemán, y por ello merecen los más sinceros y justos elogios. Nuestro sabio y queridísimo amigo el Dr. Bonilla y San Martín, tiene también trabajos admirables de erudición y crítica relativos al coloso, trabajos que más de una vez nos han servido, como siempre, de guía.

© Biblioteca Nacional de España

suena la solemne diana de trompetas, que con sus alegres notas saludan sonoras la venida del nuevo día.

Al escuchar el glorioso himno triunfal de las trompetas, Gurnemanz y los escuderos se arrodillan y rezan silenciosos la oración matutina. Llegan del Grial dos caballeros que vienen de vanguardia explorando el camino que va a seguir Amfortas, el rey del Grial, desde el castillo al lago. El augusto sucesor del rey Titurel viene más temprano que de costumbre a tomar su baño en la piscina sagrada del lago, como medio de atenuar los dolores sin tregua que le afligen desde que recibiera la mortal lanzada con que el perverso mago Klingsor le hirió. Gurnemanz, a ruego de los que le rodean, cuenta la triste historia aquella de la lanzada fatal en estos términos:

—Titurel, el héroe piadoso, ese conoció bien al mago y a sus artes de perdición. Cuando el poder y la astucia del fiero enemigo amenazaban al reino de la pura fe, en una noche santa y solemne descendieron hasta el rey los divinos mensajeros del Salvador. El vaso sagrado del que el Señor había bebido en la última cena, la copa bendita que había recibido su sangre divina vertida desde la cruz y la lanza que la había derramado—los más milagrosos y excelsos de todos los bienes creados—fueron entregados por ellos a la custodia de nuestro rey, que para albergar tan sagrado depósito construyó ese santuario. Vosotros, que habéis venido a su servicio por senderos que no halla ningún pecador, sabéis que sólo al hombre puro le es dado unirse a los hermanos que se fortalecen en las prodigiosas virtudes del Grial para las más altas obras de salvación. Por eso le está vedado a aquel por quien preguntáis, a Klingsor, el mago malo, por mucho que ello le cueste de sufrir y penar. Allá en su valle hubo él de vivir en la soledad, allá donde comienza la tierra voluptuosa de los paganos. Ignoro cuáles fueron sus pecados; pero él allí quiso ser penitente y santo. Impotente para acabar con el pecado en su alma, sobre su propio cuerpo puso su mano alevosa, que en súplica tendió entonces hacia el Grial; pero fué él rechazado con indignación por el guardián. En el furor de su despecho aprendió Klingsor entonces que en el hecho mismo de su ignominioso sacrificio hallaría acaso la venganza con un mágico poder funesto que de cierto encontró. Alcanzó así muy pronto a transformar aquel yermo en jardín de voluptuosos deleites, y en él hizo que se criaran hermosas y diabólicas mujeres. Allí espera él a los caballeros del Grial para arrastrarlos a la concupiscencia y a las penas infernales. Aquel que se deja seducir es su víctima, y a muchos de los nuestros logró ya llevar a la perdición. Cuando Titurel, fatigado por la edad, confió a su hijo el mando, Amfortas no des-

© Biblioteca Nacional de España

cansó en su empeño de poner dique a la plaga del encantamiento. Y ya sabéis lo que ocurrió... ¡Oh, tú, lanza bendita, maravillosa en tus heridas y que a todos está vedado buscar!— sigue diciendo el viejo Gurnemanz— ¡Fueron mis ojos, mis propios ojos, los que te vieron esgrimida por la más sacrílega mano!... Y perdiéndose en sus recuerdos, agrega: ¿Quién pudo impedir, temerario Amfortas, que con ella te atrevieras a combatir al hechicero?... Cerca ya del mágico castillo, el héroe nos fué arrebatado... Una mujer de terrible belleza le seduce; en sus brazos cae embriagado; la lanza se desliza de sus manos... ¡Un grito de muerte!... Acudo precipitado... y veo a Klingsor que se aleja riendo y triunfante, llevándose la sagrada lanza que así nos robó. Al rey, en su retirada, le di escolta combatiendo; pero ardía una llaga en su costado: ¡es la herida que jamás querrá sanar!...—

Antes de este relato del viejo caballero del Grial, ha llegado, ya volando por los aires, *los cielos del ideal*, ya arrastrándose hasta barrer las crines de su caballo los musgos, *el cieno de las pasiones todas que la mujer despierta*, Kundry, la amazona bravía, la Mujer-símbolo, prototipo de cuanto hay de más excelso y al par de más abyecto en la tierra. Su traje es montaraz y rudo, recogido en alto con un cinturón del que cuelgan largas pieles de culebra; su negra cabellera ondea en sueltas guedejas de obscuro matiz pardo-rojizo; en su tez y sus ojos negros y penetrantes, que a veces centellean con fiereza y a menudo se inmovilizan con rigidez de muerte... Trae Kundry un pomo de cristal de la remota Arabia con un bálsamo para aliviar la herida de Amfortas, herida que ella misma ha dado lugar a que la recibiera el rey del Grial, cuando le sedujo, juguete inconsciente de perdición, bajo las negras artes de Klingsor. Rendida Kundry por el cansancio cuanto por los remordimientos, se ha arrojado al suelo mientras ha entrado, procedente del castillo del Grial, el cortejo que conduce al desgraciado Amfortas hacia el baño sagrado, tras cruel noche insomne de dolores, por entre la magnificencia matutina de la selva. El dolorido rey da las gracias a su servidora, ¡la Mujer!, eterno juguete de bienes y de males en la Tierra, según el uso que los hombres hagan de ella... Anhelante también Kundry, como sér humano, al fin, por secundar los excelsos ideales del Grial, cuando el Espíritu del Mal la deja libre del jugo de su karma, ella lleva mensajes a los hermanos que en tierras lejanas batallan, cumpliendo tal misión con lealtad y con alegría, sin solicitar siquiera gratitud, generosa y fiel hasta el terrible momento en que el nigromante que la hechizara la evoca impío para sus torpes manejos de crimen y de ruina... ¡La maldición de una vida anterior en la que fuese Herodías, Gundrigia y cien otras hetairas perversas, pesa siempre sobre ella!

© Biblioteca Nacional de España

Gurnemanz, el fiel viejo, ha terminado su relato a sus interlocutores, referente a lo que ocurrió en el santo castillo, después del robo de la lanza, expresándose en estos términos:

«Ante el santuario, huérfano de la sublime reliquia, yacía Amfortas en fervorosa plegaria, implorando inquieto una señal de salvación. Una intensísima, una deslumbradora refulgencia divina manó entonces del Grial mientras que una visión de ensueño celeste le dijo, con claro acento, estas palabras: «*¡El sapiente, el iluminado por la Compasión, el casto inocente, espéralo: El es mi Elegido!*»

»En esto, se promueve gran revuelo entre las gentes del Grial, porque del lado del lago han sorprendido a un ignorante muchachuelo que, errante por aquellas riberas, acaba de herir de muerte, con su arco, a un cisne, ave sagrada, como todo cuanto vivía en aquellos contornos, en el momento mismo en que cerniendo su vuelo sobre el rey, parecía bendecir su baño con felices presagios de curación. A las preguntas que se le hacen, muestra ignorarlo todo, el nombre de su padre, el camino que ha traído y hasta su propio nombre, pues que dice *haber tenido muchos; pero que no recuerda ya ninguno*. Sólo sabe que su madre se llamó *Herzeleide*, y que el bosque y las vegas incultas eran su morada. Kundry, que presencia la escena, añade que su madre le dió a luz huérfano de padre, cuando éste, llamado Gamuret, moría en el campo de batalla. La madre, para defender a su hijo contra el signo prematuro de los héroes, lo crió en un yermo, extraño a las armas y en medio de la más crasa ignorancia. Así había el rapaz caminado días y noches a través de aquellas fragosidades inaccesibles, siguiendo, por su instinto de héroe, tras unos caballeros relucientes—los hermanos del Grial—que acertaron a pasar por allí cerca. Con la sola defensa de su arco y flechas, por él mismo construídas, las fieras y los gigantes llegaron a temer al niño, dejándole expedito el camino hasta los dominios del Grial. Lleno de desolación, averigua por Kundry que su madre ha muerto, y al recibir de aquélla la noticia cruel, sin saber lo que hacía, o, por mejor decir, con su instinto de pureza, que sintiera repugnancia hacia las tortuosas vías de la mujer funesta, se precipita encolerizado sobre Kundry, queriendo ahogarla. Luego cae Parsifal desfallecido, y ésta le socorre con agua del manantial, al par que exclama, apartándose con tristeza hacia un matorral vecino, próxima ya a recibir, frente al joven, la nefasta influencia mágica de Klingsor:

«—Yo nunca hago el bien... Sólo el descanso quiero... ¡Sólo el descanso para esta mísera extenuada! ¡A dormir, y ojalá no despertara nunca!—en aquel momento comienza a experimentar los fatídicos efluvios de la suges-

© Biblioteca Nacional de España

tión, a distancia, del mago, e irguiéndose estremecida de espanto, exclama: ¡No! ¡Dormir, no! ¡Me causa horror!—da en seguida un grito sordo, y todo su cuerpo tiembla, como una brizna de hierba agitada por la tempestad, hasta que, impotente contra el maleficio, deja caer inertes los brazos, inclina la cabeza y, dando unos pasos vacilantes, cae hipnotizada entre la maleza, gimiendo: ¡Inútil resistencia! La hora ha llegado. Dormir... Dormir... Es preciso... Es preciso dormir...»

Entonces, de regreso ya del baño, pasa la litera del rey para el castillo. Gurnemanz se une al cortejo, llevándose cariñosamente al festín sagrado al mancebo, para que, puro como parece estar, le dé el Grial bebida y alimento... «—Apenas marchamos—le dice a los primeros pasos el joven—, y siento, sin embargo, que hemos andado ya lejos.» A lo que, tan filósofo como el propio Schopenhauer, le responde Gurnemanz: «—¡Ya lo ves, hijo mío: *el Tiempo es aquí Espacio!*» Porque aquel sendero santo no es otro que el de la Eternidad, que es Espacio porque todo lo contiene en Sí, y no es Tiempo, porque no conoce la mudanza ni la duda... (1).

La escena va transformándose imperceptiblemente a medida que el viejo *gurú* Gurnemanz y el joven *lanú* o discípulo Parsifal, avanzan. Ya dejan abajo el bosque, y entrambos escalan la rocosa mole. Poco a poco se van oyendo mejor la suave llamada de las trompetas y el augusto toque de las campanas del Templo. Finalmente, llegan a una majestuosa sala, cuya cúpu-

(1) Entre las frases verdaderamente maravillosas y ocultistas que cual joyas deslumbradoras esmaltan el texto de las obras de Wagner, hay tres que me producen el *escalofrío de lo astral* siempre que las recuerdo: Una es la de Loge a Mimo (*Oro del Rhin*, acto II), cuando éste se ha encajado el mágico yelmo y aquél le dice, aludiendo a la improba dificultad y al gran misterio de la pequeñez: «—Veo, espantado, que te es fácil transformarte en el monstruo más grande, pero te será mucho más difícil hacerte el pequeño.» La segunda frase es la de Sigfredo, cuando contesta a Hagen, que le pregunta si es cierto que logró conocer un dia el lenguaje perdido de las aves (los hombre alados de Platón, que Blavatsky ha dicho): «—Desde que conocí el lenguaje de las mujeres olvidé el de las aves.» (Pasmosa síntesis de la caída de la Humanidad en el sexo.) La tercera frase es la expresada del diálogo entre Parsifal y Gurnemanz, su *Gurú* o Maestro. El primero dice extrañado de la *visión astral* en la que ha entrado camino del Grial: «—Hemos marchado poco, y, sin embargo, noto que hemos caminado mucho...» A lo que Gurnemanz responde olímpico: «—No te extrañe. ¡Aquí el *Tiempo* es *Espacio!*» Con lo cual se lo dice todo lo relativo a los mundos superiores, pues que el Tiempo es lo que podríamos llamar la *cuarta dimensión*, y es la Divinidad misma del *Espacio*.

© Biblioteca Nacional de España

la se pierde hacia la altura, desde donde penetra a torrentes la luz, envuelta en las sonoras ondas del creciente campaneo. Parsifal enmudece extasiado ante tan divina magnificencia, mientras que en el fondo se abren dos anchas puertas, entrando procesionalmente por la de la derecha los caballeros del Grial, los cuales se van colocando ordenadamente ante dos largas mesas enmanteladas, paralelas, entre las que queda en medio un espacio libre. En las mesas hay cálices o copas, pero no manjares. Por otro lado aparecen escuderos y hermanos sirvientes que traen a Amfortas en su litera, y ante él, unos jovencillos, puros cual los ángeles, portadores de un arca cubierta con tela purpúrea. La comitiva coloca a Amfortas en un lecho del fondo, bajo un dosel y sobre la mesa de mármol que está delante del arca cubierta. Caballeros, jóvenes y niños entonan desde los diversos lugares del ámbito del templo el himno del Grial, que dice:

«*Día por día, dispuesto para la última cena del Amor divino, el festín será renovado, cual si por última vez hubiese hoy de consolarle para quien se haya complacido en las buenas obras. Acerquémonos al ágape para recibir los dones augustos.*»

«*Así como entre dolores infinitos corrió un día la sangre que redimió al mundo, sea mi sangre derramada con corazón gozoso por la causa del Héroe Salvador. En nosotros vive por su muerte, el cuerpo que ofreció para nuestra redención....*»

«*Viva por siempre nuestra fe, pues que sobre nosotros se cierne la Paloma, propicia mensajera del Redentor. Comed del pan de la vida y bebed del vino que para nosotros manó...*»

Al expirar los cánticos y cuando todos los caballeros han ocupado sus asientos junto a las mesas, sigue un silencio augusto. Desde lo más remoto de la escena y procedente de un nicho abovedado detrás del lecho de Amfortas, como saliendo de su tumba, se oye la voz del viejo Titurel que manda a su hijo descubrir el Grial, para contemplarle por última vez. Amfortas se resiste y dice: «¡No! ¡Dejadlo sin descubrir! ¡Oh! ¿Será posible que nadie sea capaz de apreciar esta tortura que sufro al contemplar lo que a vosotros embelesa? ...¿Qué significa mi herida, qué el rigor de mis dolores, ante la angustia, el suplicio infernal de verme condenado a esta misión atroz? ¡Cruel herencia, que me encomienda a mí, a mí, único delincuente entre todos, la guarda de la más santa reliquia, y me obliga a implorar la bendición para las almas puras! ¡Oh castigo, castigo sin igual que me envía el Todopoderoso a quien ofendí! Por él, por el Señor, por sus bendiciones y mercedes, he de suspirar con ansia vehemente; sólo por la penitencia, sólo por la más honda contrición del alma, he de llegar

© Biblioteca Nacional de España

hasta Él... La hora se acerca, un rayo de luz desciende para iluminar el santo milagro; el velo cae; con poder esplendoroso brilla el contenido divino del vaso consagrado; palpitando en el dolor del supremo deleite, siento verterse en mi corazón la fuente de la sangre celestial; y el hervor de mi propia sangre pecadora habrá de refluir en torrente loco, y derramarse, con pavor horrendo, por el mundo de la pasión y del delito. De nuevo rompe su prisión y mana caudalosa de esta llaga, a la Suya semejante, abierta por el golpe de la misma lanza que allá infirió al Redentor, esa herida con que lloró en lágrimas de sangre, por el oprobio de la Humanidad en el anhelo de su divina compasión... Y ahora, de esta herida mía, en el más santo lugar, custodio yo de los bienes divinos, guardián del bálsamo de redención, brota la hirviente sangre del pecado, renovada siempre en la fuente de mis ansias, que ninguna expiación puede, ¡ay!, extinguir ya... ¡Piedad! ¡Compasión! ¡Tú, el Todomisericordioso, ten lástima de mí! ¡Líbrame de esta herencia, ciérrame esta herida y haz que sanado, purificado y santificado pueda yo morir para ti!...»

Amfortas cae desmayado después de estas palabras, y es descubierto el Grial. Al ir a sacar aquél el Cáliz Sagrado, un denso crepúsculo—la niebla del Tabernáculo hebreo—se esparce por todo el ámbito de la sala. Desde lo alto desciende un purísimo rayo de luz deslumbradora que al caer sobre el Cáliz le hace brillar más y más con purpúreo resplandor. Amfortas, con el semblante transfigurado, levanta el Grial en alto y lo mueve lentamente en todas direcciones, bendiciendo con él el pan y el vino para las mesas, mientras los coros cantan el Himno eucarístico, y todos los presentes, caídos de rodillas, elevan ahora con devoción sus miradas de súplica y de adoración hacia el Grial. Amfortas vuelve a depositar en el arca la sagrada *Ascua*, que va palideciendo a medida que se disipa de nuevo el espeso crepúsculo. El pan y el vino es repartido por las mesas, a las que todos se sientan, excepto Parsifal, que permanece en pie y en éxtasis, éxtasis del que sale al fin tan sólo por los lamentos de Amfortas, por los que sufre el joven mortal espasmo. Gurnemanz, creyéndole embrutecido e inconsciente frente a todo aquello, le agarra por un brazo y le arroja brutalmente del recinto sagrado mientras se extinguen en el espacio las voces de jóvenes, niños y caballeros que cantan la santificación en la fe y en el divino Amor...

En el segundo acto del drama aparece el interior y el calabozo de un torreón semiderruído. Una galería de piedra conduce al almenaje de la muralla. Reina completa obscuridad en el fondo de aquel negro antro, hacia el que se baja desde la estribación del muro. Multitud de instrumentos

© Biblioteca Nacional de España

de magia y aparatos de nigromancia aparecen por doquier. En la estribación del muro, hacia un lado, está el negro mago Klingsor sentado ante un espejo metálico mágico, donde ve desfilar astralmente todos cuantos hechos han ido sucediéndose durante el acto anterior en los por él odiados dominios del Grial. Ha llegado el momento supremo en que el hechicero ha logrado atraer hacia su antro, como a tantos otros infelices caballeros, al aturdido joven Parsifal, para hacerle caer en medio de los encantos de las irresistibles bellezas diabólicas de sus mujeres-flores. El sueño hipnótico en que momentos antes vimos había hecho sumergirse a Kundry—la mujer sin nombre, la diablesa originaria, rosa de perdición del abismo infernal, que fuese la sanguinaria Herodías, la arpía Gundrigia y cien otras funestas mujeres más a lo largo de sus vidas anteriores—está surtiendo todos sus terribles efectos, sometiendo a la cuitada a la absoluta y perversa voluntad del nigromante que evoca a sí, entre azulados vapores mefíticos, su *doble* astral funesto, descendiendo algunos pasos hacia el antro y quemando en un pebetero la mirra, la asafétida, el incienso criminal y tantos otros perfumes evocadores. El espectro de Kundry surge al fin, entre la nube astral, clamando contristada contra aquel triste encanto de perdición que, a pesar suyo, la subyuga. «—¡Ah!... ¡Ah!... ¡Noche tenebrosa! ¡Misterio, locura, furia!... Sueño, sueño de dolor y de desgracia... sueño profundo... ¡Muerte!» —clama desgarrada la originaria y gentil diablesa de diablesas.

Klingsor ordena a Kundry que se prepare para envolver en sus encantos a Parsifal, el más peligroso enemigo, pues que le protege el escudo de su inocencia. Kundry protesta en vano contra la irresistible sugestión del nigromante; y al fin tiene que resignarse a actuar una vez más de instrumento de perdición, como cuando antaño hizo caer a Amfortas en sus brazos, mientras Klingsor le arrebataba la lanza y le infería con ella la herida fatal que nunca podrá sanar. Completada la orden sugestiva del mago, éste se hunde rápidamente con toda la torre, y al mismo tiempo, merced a sus encantamientos, surge un jardín delicioso que ocupa toda la escena. Una vegetación tropical y lujuriante se extiende por ella con espléndidas magnificencias.

En el límite del fondo se contempla el almenaje de las murallas, en las que se apoyan lateralmente los salientes del edificio del castillo y sus terrazas de rico estilo árabe. Entre las almenas aparece Parsifal, contemplando con asombro los jardines. De todas partes, así de los jardines como del palacio, surgen hermosas jóvenes ninfas, unas en tropel, otras aisladas, en número siempre creciente, cubiertas de ligeras vestiduras y como desper-

© Biblioteca Nacional de España

tando sobresaltadas de un sueño, al verse violentamente separadas de sus amantes los infelices caballeros del Grial que, sucesivamente, han ido cayendo en sus redes amorosas por la necromancia de Klingsor, y que ahora luchan con el joven Parsifal, siendo arrollados por éste con su hercúleo empuje.

Las ninfas, ¡oh, mudable condición de la mujer que tanto ha influído en la historia de todas las conquistas guerreras, arrojándola siempre por fatal destino en brazos del vencedor!, en lugar de defender ellas a sus amantes, que yacen muertos o heridos al embate del héroe, no se preocupan ya sino de seducir a Parsifal, enredándole, como a aquellos otros, en las pérfidas redes de su amoroso encanto; pero el joven no se deja seducir y las aparta asqueado, no obstante haberse transformado ellas en flores de belleza y perfume irresistibles. El pasaje musical que subraya tan poética escena se ha hecho celebérrimo entre tantas y tan célebres páginas musicales del coloso. Música, color, amor, perfume, hechizos, todo cuanto puede embriagar paradisíacamente a los sentidos juveniles, pretende en vano consumar la obra nefasta de la seducción de la inocente virtud del joven, y ya una vez salvado por el héroe tan peligroso escollo, le queda aún que vencer otro infinitamente mayor: el escollo, no de las mujeres, sino de *La Mujer* por antonomasia, de la Mujer-Símbolo, que no trata de seducirle grosera con las sugestiones de la mera Sensación, sino con las artes más pérfidas mil veces, del Sentimentalismo y el Emocionalismo más pérfido.

Semejante *Mujer* no puede ser otra que Kundry, la diablesa originaria, el prototipo de la perdición y de la caída, a la que ni el propio Amfortas, el hijo de Titurel y el rey excelso del Grial, pudo antaño resistir. Su voz surge mágica de entre un macizo de flores, llamando al héroe por su propio nombre, ¡por el nombre con el que en sueños una vez le llamó también su madre desde las ignotas regiones de lo hiperfísico: *el mundo de los muertos que viven!*

—¡Parsifal, detente!—le dice la voz—. A un tiempo te invitan el deleite y la dicha... ¡Apartaos de él, vulgares mujeres, enamoradas y frívolas niñas, flores de un día, que temprano os marchitáis!

Ante aquella voz, las ninfas quedan contristadas; pero pronto, en su frivolidad eterna, reponiéndose, se alejan riendo hacia el castillo, mientras que Parsifal dirige una mirada temerosa hacia el lugar de donde la voz había surgido, que es el lugar donde se acaba de hacer visible una mujer sin par, de juvenil y espléndida belleza, la irresistible Kundry, tendida en un macizo de flores y exornada con el más fantástico y tentador ropaje que el refinamiento árabe pudo jamás soñar.

© Biblioteca Nacional de España

—¿Fuiste tú quien me llamó a mí, que nunca tuve nombre? ¿También creciste y te desprendiste tú de la floresta?—le dice, sin acercarse, Parsifal.

—Sí, responde Kundry, con acentos de dulcísima lira. A ti, inocente y puro, llamé *Fal-parsi*... A ti, puro e inocente *Parsi-fal*. Moribundo en tierra arábiga, así nombró y saludó gozoso tu padre Gamuret, al hijo que en materno seno dejaba custodiado. Para revelártelo esperaba yo aquí. ¿Qué fué, sino el ansia por saberlo, lo que aquí pudo traerte y traerme?... Yo no nací de esta floresta, como las otras... Lejos, lejos de aquí está mi patria... Tan sólo estaba en estos lugares para que me encontrases. De muy lejos llegué yo, y muchas cosas he visto. He visto al niño a los pechos de su madre. Alegran todavía mis oídos su primeros balbuceos. Con la amargura en el corazón, vi también cómo reía allí también Herzeleide, cuyos dolores se regocijaban con el alborozo del que era luz de sus ojos. Sus caricias adormecían al niño encantador en su dulce cuna de suave musgo; velaban el sueño infantil las ansias de la madre, inquieta y solícita, y, al amanecer, el cálido rocío de las maternas lágrimas le despertaba. Sólo llorar sabía aquella excepcional mujer, rindiéndose al dolor por el amor y la muerte de tu padre, de cuya misma desventura quiso preservarte, cifrando en ello sus más altos e imperiosos deberes, apartándote del ejercicio de las armas para guardarte y salvarte de la saña de los hombres. Tan sólo hubo para ella zozobras y temores, que nunca tú habías de conocer. ¿No oyes aún sus llamadas plañideras, las mismas de cuando lejos andabas? ¿No presentiste también la alegría de su sonrisa cuando corriendo en tu busca te alcanzaba? ¡Y cómo te estremecía el calor de sus besos cuando, apasionada, te estrechaba entre sus brazos!... Pero tú nunca supiste sus penas, ni nunca el delirio de sus sufrimientos cuando, al fin, un día no volviste, y tu rastro se perdió. Te esperó noches y días, hasta que la hicieron enmudecer sus propios lamentos, y su propia aflicción acabó con sus penas, y buscó reposo en la muerte. El sufrir le partió el corazón... ¡y Herzeleide... murió...!

Gravemente interesado con el relato de Kundry, sobrecogido y abrumado al final del mismo por el más acerbo dolor, cae a sus pies Parsifal, mientras que ésta continúa su seducción terrible, inclinando dulcemente su cabeza sobre él y ciñéndole el cuello con amorosos brazos:

—Desconocido te fué hasta ahora el dolor—añade—, ni hasta ahora sentir pudiste en el corazón las dulzuras del placer—le dice Kundry—. ¡Aplaca ahora en los consuelos, que son el natural botín del amor, la pena y la angustia de tu llanto!... El saber tornará en conocimiento la inconsciencia. Procura conocer, pues, ese amor que abrasó un día el corazón de

© Biblioteca Nacional de España

Gamuret cuando le inundó la ardiente pasión de Herzeleide; ese amor, que, un día, te dió cuerpo y vida; ese amor, que ahuyentará a la muerte; que ahuyentará tu torpeza, y que hoy ha de ofrecerte..., como último saludo y bendición de tu madre..., el primer... beso de la pasión.

Mientras habla, Kundry ha reclinado completamente su cabeza sobre la de Parsifal, uniendo al fin sus labios con los de él en un largo beso. A su contacto de fuego se yergue repentinamente, sin embargo, el héroe, con muestras del más intenso terror. Su aflicción desgarradora estalla, al fin, en estas palabras:

—¡Amfortas! ¡La herida! ¡La herida!... En mi corazón arde ya! ¡Sus lamentos desgarran mi alma!... ¡Yo vi sangrar esa herida... que ahora sangra dentro de mí..., aquí, aquí mismo!... ¡No, no! ¡No es la herida! Aun ha de correr esa sangre a torrentes! ¡Es el incendio aquí, aquí, en mi cuerpo! ¡Es el ansia horrible, que me agarra y sujeta con violencia los sentidos! ¡Oh suplicio del amor!... ¡Todo mi sér palpita, tiembla y se estremece en pecaminosos anhelos!—luego, evocando el recuerdo del Vaso sagrado y de la Sangre divina que derramó el pecado, rechaza heroico a Kundry, cuyas caricias le hacen ver en lo astral las mismas pasadas caricias que empleara cuando a Amfortas precipitó. En vano recurre entonces Kundry a todos los encantos, engaños y artificios que le sugiere su astucia. El héroe se la escapa; finalmente, y desde entonces, además, el redentor futuro de todos los caballeros del Grial va a redimirla a ella también, no por la pasión, sino por el ascetismo y el arrepentimiento. La pecadora, exasperada y vencida, pero sin querer renunciar a la que creía su fácil presa, llama en su socorro al mago, que aparece en la muralla blandiendo la lanza del Señor, lanza que arroja contra Parsifal con ánimo de herirle como a Amfortas; pero como el héroe está puro, y resulta, por tanto, invulnerable, la lanza queda suspendida sobre la cabeza de éste, quien la coge, y, en ademán estático, hace con ella la señal de la cruz. Bajo semejante conjuro, el castillo se hunde como sacudido por un terremoto; el jardín queda convertido en yermo; las ninfas, como flores marchitas, caen por el suelo, y Kundry lanza un grito y se desploma. Parsifal, a quien la seductora no ha querido o no ha podido marcar el camino del Grial, se aleja, y desaparece...

El tercer acto se desarrolla de nuevo en los dominios del Grial. Es primavera. Una campiña risueña, cuyos límites se extienden desde el lindero del bosque hasta las montañas del Grial, muestra entre la arboleda un manantial, y, enfrente de él, apoyada en unas rocas, una pobre choza de ermitaño. Es la primera hora de la mañana del Viernes Santo. Gurnemanz, el ermitaño, envejecido, y sin más ropa que la vieja túnica, que aun con-

© Biblioteca Nacional de España

serva, de los caballeros del Grial, sale de la choza y escucha unos hondos gemidos, como de alguien que, en profundo sueño, lucha contra una pesadilla. Dirígese presuroso entonces hacia el zarzal de donde los gemidos partieran, y halla a Kundry, fría y rígida, oculta, *no se sabe el tiempo, en los ásperos zarzales del invierno*—la triste noche moral del pecador—*sin conocer la llegada de la redentora primavera*... El anciano arrastra a Kundry fuera y empieza a reanimarla con su aliento. Despierta, al fin, lanzando un grito. Viste de penitente. Su tez es más pálida. Del rostro y de los modales ha desaparecido la fiereza huraña. Contempla a Gurnemanz con prolongada mirada, como quien evoca viejos recuerdos; se levanta, y dirigiéndose a la cabaña del eremita se dispone a la faena de servirle, como antaño hiciera con los santos caballeros. Saca, pues, un cántaro y le pone a llenar en la fuente. Luego regresa a la cabaña, en la que se dispone a trabajar, como de costumbre, en obsequio del último sobreviviente del Grial.

Entretanto sale del bosque Parsifal con negro atavío y armadura, calada la visera, baja la lanza y la cabeza inclinada bajo el peso de sus encontrados pensamientos. Gurnemanz se le acerca por si necesita ser guiado. Parsifal no responde a las atenciones del asceta; pero éste le recuerda que es Viernes Santo, día cuya santidad no debe ser escarnecida con armas. Parsifal se levanta, arroja sus armas, clava en tierra la lanza y, ante ella, cae de rodillas en estática oración. Gurnemanz le contempla entonces emocionado y asombrado, al par que llama por señas a Kundry. En él reconoce al matador del cisne de antaño, pecador que ha venido, *cual el Hombre*, al santo Recinto «*por los caminos de la desolación y el desconcierto, cien veces maldito; por parajes sin senda y contiendas sinnúmero*»... El ermitaño le informa al punto del estado de desdicha en que han caído los caballeros del Grial, todos dispersados o muertos menos él, desde que Amfortas, impotente ya para resistir la maldición de su herida, busca la muerte, renunciando a descubrir el sagrado Vaso para que Él no siga prolongándole su vida con su Hálito inmortal. Parsifal, ante dolor tamaño, cae desvanecido junto a la fuente. Gurnemanz le sostiene y hace sentar en el césped y Kundry acude con una vasija de agua para rociar el rostro de Parsifal.

—¡No!...—dice Gurnemanz—. Sea la misma fuente sagrada el vaso que al peregrino restaure. Preveo que está llamado a realizar hoy una obra sublime: a ejercer una misión divina. Sea, pues, limpiado de toda mancha y lavado aquí de las impurezas de su larga peregrinación.

Entre ambos conducen a Parsifal hasta el borde de la fuente, mientras Kundry le desata las grebas y le baña los pies, al par que el ermitaño le

© Biblioteca Nacional de España

despoja de las viejas vestiduras negras del dolor y de la lucha, dejándole sólo en la blanca túnica del neófito que es la nueva túnica de la pureza, expurgado ya todo viejo fermento de pecado, que diría San Pablo. Kundry, luego, unge los pies del elegido, vertiendo sobre ellos el contenido de un pomito de oro que ocultaba en su seno. Cual nueva Magdalena, le seca con sus propios cabellos, a tiempo que Gurnemanz le unge también la cabeza como a futuro rey, bautizándole como a Redentor del Grial, y como a sapiente por la Compasión... El inefable idilio comúnmente llamado *Los encantos del Viernes Santo*, resuena entonces triunfal en el espacio, saludando gozoso al Redentor, en medio de la dicha augusta del monte y la floresta, donde todo sonríe al aproximarse el momento supremo de la Liberación... Las campanas del Grial vuelven a sonar como antaño llamando a la santa ceremonia. Gurnemanz reviste con su guardada almilla y manto de caballero al nuevo rey, y con él emprende la subida hacia el castillo, cuyos esplendores, gracias a la sagrada lanza, no tardarán en retornar.

El ámbito de la gran sala del Grial se llena de caballeros y de escuderos que, de un lado, conducen la litera de Amfortas y, de otro, el cadáver de Titurel, que viene a recibir la postrera bendición del Grial. El hijo dolorido, buscando sólo el descanso de la muerte, ha causado inconsciente la muerte de su padre al estar privado de la inmortal contemplación del Vaso regenerador. Los caballeros todos exigen a Amfortas que, ¡por última vez!, cumpla su cometido. Amfortas, presintiendo ya cerca de sí las dulces tinieblas de la muerte, resiste a tornar a la vida que, el Grial descubierto, habrá de darle, y rasga indignado sus vestiduras pidiendo a gritos la muerte en tremendo paroxismo... Todos se apartan de él sobrecogidos al descubrirse, brotando sangre, la funesta herida. Parsifal, que ha llegado, se desprende del grupo, blande la lanza, y tocando con su punta el costado de Amfortas, la cierra milagrosamente al fin. Alza luego triunfalmente la lanza, todos ante ella se prosternan en éxtasis, mientras que Amfortas, extrayendo del arca la sagrada reliquia, hace que el ambiente entero se empape de la gloria del Grial, y Parsifal, elevado desde aquel momento a la dignidad suprema y bendiciendo desde aquel momento y por siempre con *Él* a la santa Asamblea restaurada... Titurel, vuelto un momento a la vida, se incorpora en el féretro al par que, desde la cúpula la nívea paloma, se cierne sobre la cabeza del nuevo rey, ¡del Rey sapiente por la Compasión!..., mientras que estallan más vigorosos que nunca los cantos sagrados, y Kundry, la Mujer-Símbolo, cae exánime también redimida al suelo, en medio del universal homenaje que cielos y tierra rinden

© Biblioteca Nacional de España

gloriosos al Héroe que ha vencido a las Potestades del Mal, logrando la Liberación mediante el Esfuerzo y el Sacrificio...

*
* *

En la ciclópea obra *Parsifal* está contenido por entero el *Evangelio de la Edad futura*, es decir, la resurrección integral de los Misterios acerca de la *Primitiva Religión de la Humanidad*, oculta desde los tristes días en que la *Doctrina Arcaica*, *El Templo Simbólico* fué sepultado por la ruina de los Misterios iniciáticos, en Oriente, con Alejandro; en Occidente, con César, y en América, con Cortés y con Pizarro. No hay por qué añadir también que, tras todo esto, apunta el recuerdo de la Atlántida.

La obra toda de Wagner está apoyada sobre los seis caracteres-símbolos de sus personajes más típicos, a saber: los de Titurel y Klingsor, los de Kundry, Amfortas y Parsifal, según nos enseña un sexto personaje simbólico: el *Gurú* o *Maestro* Gurnemanz.

El eje, en efecto, sobre el que ha girado siempre y seguirá girando el inmenso drama de la Vida, está demarcado por la línea que va del polo del Bien—Titurel, el santo constructor del Grial, el *Avatara* de la presente Raza—al Polo del Mal—Klingsor, el nigromante, la representación kármica de cuantos errores precipitaron antaño a un estado inferior u *octava esfera*, a la Raza atlante, antecesora de la nuestra—. Entre ambos polos se debate anhelante y tiranizada la triste Humanidad: la Humanidad de las tres Iglesias. *La triunfante* de los pocos caballeros del Grial que han resistido puros; *la paciente* de aquellos otros, como Kundry-Amfortas, que han caído bajo la seducción, y *la militante*, o sea aquella otra *iglesia* que, heroica y hercúlea, simbolizada por Parsifal, lucha no sólo por no caer, sino por redimirse y redimir a los caídos, aquellos que, como Kundry y Amfortas, todavía se resisten y protestan contra sus tristes destinos kármicos, confiando en una todavía posible redención. Amfortas y Parsifal, por tanto, son el símbolo humano por excelencia: símbolo el primero de Humanidad desde su caída en el sexo, último vestigio animal, en verdad, que nos tiene perpetuamente encadenados a la Materia; símbolo el otro de la ínfima minoría humana que, reconociendo los derechos actuales del sexo, trata, no de prostituírle mutilándose físicamente como Klingsor, o, moralmente, como tantas equivocadas instituciones monásticas, sino de transcenderle victorioso por el divino poder de la Compasión hacia todo cuanto sufre: «—El sapiente por la Compasión, el inocente puro, espéralo, él es mi elegido»—que dice proféticamente Amfortas en el paroxismo de sus dolores.

© Biblioteca Nacional de España

Si examinamos con cuidado las leyendas fundamentales del ciclo del rey Artús—leyendas básicas, tanto del *Parsifal* como del *Tristán* y del *Lohengrin* wagnerianos—nos encontramos representadas respectivamente aquellas tres humanidades o *iglesias* en el famoso romance castellano primitivo titulado *Tres hijuelos había el Rey...*, romance inserto por Wolf, Hofmann en su *Primavera y flor de Romances* (Berlín, 1856; II, n.° 147) y admirablemente estudiado, en sus fuentes más directas de la «historia de Lanzarote y el ciervo del pie blanco» neerlandesa y en el célebre «*lay* de Tyolet», por el sabio investigador D. Eduardo de Laiglesia (1).

El precioso romance, según la versión del Lanzarote, seguida por este autor, es como sigue:

Tres hijuelos había el rey,—Tres hijuelos que no más;
Por enojo que hubo de ellos—Todos maldito los ha.
El uno se tornó ciervo,—El otro se tornó can,
El otro se tornó moro,—Pasó las aguas del mar.
Andábase Lanzarote—Entre las damas holgando;
Grandes voces dió la una:—«Caballero, estad parado;
»¡Si fuese la mi ventura,—»Cumplido fuese mi hado,
»Que yo casase con vos,—»Y vos conmigo de grado,
»Y me diésedes en arras—»Aquel ciervo del pie blanco!»
«—¡Dároslo he yo, mi señora,—»De corazón y de grado,
»Si supiese yo las tierras—Donde el ciervo era criado!»
Ya cabalga Lanzarote,—Ya cabalga y va su vía,
Delante de sí llevaba—Los sabuesos en trailla,
Llegado había a una ermita,—Donde un ermitaño había;
«—Dios te salve, el hombre bueno»—«Buena sea tu venida;
»Cazador me parecisteis—»En sabuesos que traía.
«—Dígasme tú, el ermitaño,—»Tú que haces la santa vida,
»Ese ciervo del pie blanco,—¿Dónde tiene su manida?»
«—Quedaisos aquí, mi hijo,—»Hasta que sea de día,
»Contaros he lo que vi,—»Y todo lo que sabía.
»Por aquí pasó esta noche—»Dos horas antes del día,
»Siete leones con él—»Y una leona parida.
»Siete condes deja muertos,—»Y mucha caballería.
»Siempre Dios te guarde, hijo,—»Por doquier que fuer tu ida,
»Que quien acá te envió,—»No te quería dar la vida.
»¡Ay, dueña de Quintañones,—»Del mal fuego seas ardida,
»Que tanto buen caballero—»Por ti ha perdido la vida!»

La eruditísima investigación del Sr. Laiglesia es merecedora por sí sola

(1) *Tres hijuelos había el rey.* Orígenes de un romance popular castellano. *Revista Crítica Hispano-Americana*, año III (1917), t. III, núm. 1.°

© Biblioteca Nacional de España

de un estudio especial que nosotros no podemos hacer aquí. Así, pues, siguiéndola fielmente, nos permitimos sólo consignar que los tres hijuelos del romance en cuestión, son, a nuestro juicio, las tres razas supervivientes de la catástrofe atlante a las que tantas veces nos hemos referido en esta BIBLIOTECA, sobre todo en *De gentes del otro mundo*. La primera de ellas, la de los *jinas*, o sea la de los *Tuatha de Danand* (1) de las leyendas gaedhélicas, que, invisibles a los ojos de los hombres vulgares, habitan diferentes lugares ocultos de la verde *Erin*, separados de nosotros por el Velo del pecado de Adán, y huyendo de nosotros y de nuestra perversidad como huye el ciervo, pero conservan sin embargo todas sus características humanas primitivas, simbolizadas en ese blanco y humano pie, que hay que cortarle para lograr su desencantamiento, es decir, en ese *pie humano* con el que los *jinas*, a pesar de su espiritualidad superior a la del hombre, se asientan como nosotros en la tierra, viniendo así a ser nuestros hermanos mayores.

Por eso, para el Sr. Laiglesia, el ciervo del pie blanco es en realidad un hombre puro, un caballero transformado, por arte de magia, en ciervo, es decir, en hombre lunar o *jina*, como los que en aquellas obras llevamos descritos (2). En cuanto a la doncella que exige del héroe la consumación de tan difícil aventura, como lo es, sin duda, la de cortar el pie al ciervo que fieros leones—los *leones* u obstáculos de todo sitio iniciático—custodian, no es sino la eterna *Dama*, la Suprema Esencia de nuestro Divino Espíritu que exige siempre de su Caballero, o sea del Alma humana, todo género de inauditos prodigios, de valor y de sacrificio. Por tal causa, semejantes héroes de la Acción y del Pensamiento redimido y libre son, en nuestra vieja fabla castellana, verdaderos *Quintañones*, y su Dama en cuestión recibe a su vez el nombre de *Quintañona*, en el romance de Tyolet, en el de Lanzarote y en otros, es decir, son aquellos los *dominadores del quinto Principio humano, que es la Mente*, según en tantos otros lugares llevamos dicho, aunque ya en el romance de Lanzarote, que es posterior a los otros, el héroe tenga por dama, no a la *Quintañona*, sino a *Ginebra*,

---

(1) Ya vimos en citada obra que estas gentes son los *Tahua de Diana* o «de la Luna» y por eso están siempre simbolizados por un ciervo o *Vaca* que rara vez es visible a ojos mortales.

(2) Todas cuantas leyendas posteriores nos hablan de la *Dama de pie de cabra*, no son sino contrapartes complementarias de este mito del ciervo de pie humano, y, como él, alusivas al doble carácter al par humano y selvático de toda la raza *jina*.

© Biblioteca Nacional de España

«que es reina de los jinas», o sea otra de las mil ramificaciones del mito. Dada, pues, la espiritualidad excelsa del simbolismo de dichas Quintañona, comprende bien que fuese «la que a Lanzarote escanciaba el vino...» el vino de la espiritualidad transcendente, en las copas iniciáticas de Sukra y de Manti, que ya hemos mencionado otras veces, copas que no son, en suma, sino el Santo Grial en su significación de *Cáliz de la suprema Bebida* o néctar iniciático de los dioses. La dama *Male-haut*, literalmente para nosotros, «la viril suministradora de la fuerza de lo Alto», es otro aspecto de Quintañona que no ha escapado a la aguda intuición del Sr. Laiglesia.

El mismo autor insinúa con raro acierto que el perro-guía, la *trailla* que ayuda al caballero en su descomunal aventura, no es sino el cisne de Lohengrin, de la leyenda *La conquista de Ultramar*, y como tanto hemos hablado ya acerca de esta última, añadiremos sólo que el tal perro es el equivalente a la *Mule sans frainz, la mula loca y sin freno*, del romance artúrtico —o sean nuestras terribles pasiones—que más o menos tarde nos han de llevar, una vez dominadas, hasta la conquista del ciervo del pie humano, o sea hasta «la caza de los *board* encantados» o *jinas* de que hablan, como vimos en *De gentes del otro mundo*, las leyendas de los *Tuatha de Danand*, El *falso demandante del ciervo*, que también aparece en los romances, o sea el no menos falso Klingsor del *Parsifal*, que, por medios reprobados, pretende, en vano, escalar el Templo del Grial, no es sino la personificación de la Mala Magia, siempre en acecho contra todos los héroes para frustrar todos sus esfuerzos y apropiarse, caso de triunfo de aquéllos, el fruto de sus desvelos, como aquel senescal del rey de Irlanda que en la leyenda tristánica, para lograr, por reprobadas artes, la mano de la rubia Iseo, no vacila en cortar la cabeza del monstruo que antes había matado Tristán de Leonis—el caballero del León—, sin advertir que, como siempre, su mismo delito había de delatarle, ya que, al reclamar el premio de la pretendida hazaña, Tristán se interpone y muestra al rey la lengua de la sierpe monstruosa que, como trofeo, antes cortó (1).

Falta otro extremo, el más importante en el sentido oculto, respecto del precioso *lay de los tres hijos del rey*, o sea el del ermitaño, el Gurnemanz o *Gurú*, que guía al caballero para que pueda encontrar, al fin, al ciervo de pie humano, y con él todo el iniciático misterio atlante de los *jinas*. Ya en la página 187 de esta obra, al comentar el mito de los *Lohengrines* o

(1) Es muy notable y digna de meditada lectura la manera cómo en el citado trabajo del Sr. Laiglesia se enlaza esta leyenda con la nuestra de Alonso Pérez de Guzmán, *el Bueno;* asunto sobre el que no nos podemos ocupar aquí.

© Biblioteca Nacional de España

Kwan-Yines, redentores que descienden siempre al conjuro del hombre recto cuando, falto éste ya de todo auxilio humano, entona el *Tema de la Justificación*, hemos hablado del pasmoso diálogo védico entre Krishna y Marytreya, diálogo por el que aquél revela a éste que cuando el verdadero ideal humano va a sumirse en la vieja condición animal, un elevadísimo Sér «del círculo de los Devas», un efectivo *Kurú, Marú, Morú* o *Moria* de la Dinastía Solar o de la Edad de Oro, aparece o se encarna como un Buddha salvador de la Humanidad. Pues bien, semejante Gurú supremo está citado, no sólo en las dichas revelaciones orientales, sino también en gran número de leyendas caballerescas, con el *Lohengrin*, el *Tristán* y el *Parsifal* relacionados, cosa que tampoco se ha ocultado a la perspicacia del autor a quien seguimos en estas líneas, dado que el romance en cuestión, al mencionar al ermitaño, lejos de apartarse—dice Laiglesia—de las primitivas fuentes, las sigue, aunque acaso inconscientemente.

«Por un ermitaño—añade, en efecto, Laiglesia—conoce Perceval la significación de la lanza y del Grial, y este personaje, con su carácter religioso, es propio de la forma más mística de la leyenda artúrica. Un ermitaño es quien en el fragmento relativo a Morien del Lanzarote neerlandés (1) enseña a los tres compañeros, Galván, Lanzarote y Morien, adónde conducen los distintos caminos. Por último, cuando al fin logra encontrar este caballero a su padre Agroval, *hermano de Perceval*, ambos estaban en la ermita de un tío suyo, en cuya compañía hacían penitencia. Por tanto, el ermitaño de que nos habla el romance tiene su fuente directa en la leyenda de *Perceval*, es característico de ella, y de ella salió para unirse al Lanzarote holandés, formando el episodio de Morien que es una versión paralela a la del ciervo del pie blanco... *El otro se tornó moro—pasó las aguas del mar*, dice la introducción del romance; pero es quizá el punto más interesante de la cuestión... Dos son, efectivamente, estos *moros*—que yo llamaría *Moryas*—a quienes encontramos en la leyenda artúrica, y no puede atribuirse a mera casualidad el que las dos citas estén contenidas, una en el *Parsival* de Wolfram, von Eschenbach, y la otra en el propio Lanzarote neerlandés y en ese episodio que hemos citado como gemelo del ciervo del pie blanco.

(1) *Morien*, es Morya, el gran Maestro de quien se habla tantas veces en los libros de Ocultismo. Mucho podríamos ampliar, pues, este sublime extremo para uso de lectores teósofos; pero preferimos dejarlo a su intuición, documentada con el estudio de las obras de H. P. Blavatsky, temerosos de profanar con nuestra ignorancia e imperfecciones un nombre tan augusto y al que la propia Historia profana no es tan ajena como a primera vista parece.

© Biblioteca Nacional de España

Feirefiss y Morien (1), tales son los nombres de los dos caballeros, hijo el uno de Gamureth y de una princesa *mora* (2) y hermano, por tanto, de Parsival, y el otro un sobrino del demandante del Santo Grial. Tyolet, Morien, Perceval y el caballero-ciervo del pie blanco, pueden, pues, considerarse como derivados de una fuente común, ya que tienen más de un punto de contacto. Prescindiendo del ermitaño y de las analogías que encontramos entre Tyolet y Perceval, podemas afirmar que Feirefiss y Morien son una misma persona. Extrañísimo es que se haya creado un personaje de ese género y que se le haya colocado tan cerca del conquistador primitivo del Grial, ya que Feirefiss es hermano suyo y Morien hijo de Agroval, y, por tanto, sobrino del héroe galés. Y, sin embargo, este es un episodio que, si bien no puede remontarse a los primeros tiempos de formación de la leyenda, ha de considerarse como inherente a ella en todas sus formas literarias. Este caballero, cuya sola vista daba espanto, más alto que el mayor de los de la Tabla Redonda, con la tez más negra que la noche, *pasó las aguas del mar* para buscar a su padre y hacerle cumplir la promesa que otorgó a su madre de casarse con ella (3). Pero, al emprender la demanda de Agroval, uno de los demandantes (Lanzarote) mata a una horrible sierpe, y herido por ella, *después de cortarle el pie*, ve cómo otro

---

(1) Otra vez surge el mito de los Tuatha de Danand. Al tratar de ellos, en efecto, vimos en *De gentes del otro mundo* a los Feire, Fir, Rif o rifeos, es decir, a los hijos de los atlantes de Ceirne. Los *Fir-fils* o Feire-fiss, son por ello verdaderos *jinas*, o parientes del caballero-ciervo del pie blanco.

(2) Gamureth es, literalmente, «el hijo del gamo», es decir, un *tuatha*, un *hombre-lunar*, *gamo* o *jina*. Se explica, pues, cómo Feire-fiss pueda ser hijo suyo y de una princesa *mora*, o más bien dicho, de la referida dinastía solar de los Maruth, Morús o Moryas. ¡Cuán enorme e inestricable es, pues, la trabazón ocultista de todos estos mitos!

(3) Como siempre, la incomprensión de la clave ocultista relativa al sexo, extravía a todo comentarista occidental, por noble que sea su intención. Los textos relativos a este pasaje no pueden ser seguidos al pie de la letra «ni tomados en el muerto sentido de una unión sexual», sino que simbolizan que aquel Maestro de Morien, hijo de Agroval, que, como todos los Oanes, Quetzalcoatles y Noés, de la leyenda, *pasó las aguas del mar; caminó a «pie firme sobre las ondas»* y llegó a nuestro bajo mundo pecador para buscar a su padre —es decir, a la Humanidad, de la que, aunque redimido, todavía forma parte voluntaria por su renunciación como verdadero *nirmanakaya*, que se dice en Oriente—y para obligarle a casarse con su madre, es decir, según la suprema pureza transcendente del tal símbolo, para mover a la dicha Humanidad, con sus enseñanzas y ejemplos, a buscar aquella Esposa Divina representada en *la Dama* caballeresca, según tan repetidamente llevamos visto.

© Biblioteca Nacional de España

caballero, aprovechándose de su estado, que agrava hiriéndole de nuevo, *le arrebata el pie cortado para ofrecérselo a una dama que había prometido su mano a quien matase a tan fiero dragón.* Tyolet, Tristán, el caballero-ciervo, Perceval, todos conservan elementos diversos de estas aventuras que con cierta unidad se nos cuentan en Morien, y que, sin embargo, contienen una versión decadente e interpolada; pero de todo ello resulta que, unida a la leyenda del ciervo, existía otra de un caballero *moro*, y que a ésta, en su verso 4.°, se refiere el romance» (1).

Luego, con una intuición que maravilla, el propio Laiglesia reconstituye *el supuesto arquetipo* de la primitiva forma literaria perdida que pudo afectar el hermosísimo romance, en estos términos, que son toda una revelación ocultista. Para tal análisis designa con las respectivas iniciales los textos seguidos, en la forma siguiente:

R = Romance. T = Tyolet. T' = Tristán. L = Ciervo del pie blanco. M = Morien. P = Perceval. P' = Parsival. Mi = La *Mule sanz frainz.* Ci = Caballero del Cisne.

«Un rey maldijo a sus tres hijos. (R) = El primogénito, por efecto de la maldición, se convirtió en ciervo, y a su alrededor y para hacer que sea más difícil su desencantamiento, siete fieros leones lo defienden. (RTT'L) = Sólo podrá volver a su figura humana cuando haya un caballero lo bastante valiente para acercarse a él y cortarle el pie blanco. (TT'LM) = Mas para guiar al que emprenda la demanda a través de las tierras infestadas de fieras y erizadas de dificultades (MILT) sólo hay uno: el otro hermano maldito, que se convirtió en perro. (Ci) = Esta aventura sólo podría terminarla el otro hermano, a quien la maldición convirtió en moro, tiñendo de negro su tez. (MP'P) = Una doncella recorre el mundo en busca del caballero, al que ofrece su mano si logra terminar la aventura. (RLTMT') = Un caballero de la corte la emprende; pero temiendo sus grandes peligros, la abandona. (LTMIL) = Tras él parte el que ha de acabarla, siguiendo al perro-guía. (MITL) = Encuentra en su camino a un ermitaño (PP'M), que le aconseja desista de su demanda. (LTM) = Combate con los leones y hiere al ciervo, que se convierte en un caballero.

---

(1) En esto creemos se equivoca el sabio Sr. Laiglesia, pues lejos de ser decadente, como dice, tal leyenda, forma el prólogo nada menos que de la otra del ciervo. Además, su mismo estado, tan apuradamente fragmentario, por nuestra consabida *ley de* porfirización, revela la mayor antigüedad artúrica y atlante. Que esté interpolada en la del ciervo ya es otra cosa más probable.

© Biblioteca Nacional de España

(T) = Interpolación de la historia del falso demandante. (TT'LM) = Matrimonio del caballero con la doncella mandadera (RTT'Mi).

»Tal pudo ser la forma de la primitiva historia, aunque en algunos casos hayamos podido advertir discrepancias entre unas versiones y otras.»

La piedra de toque, el alma-máter de la obra, más que en el propio Parsifal, está, pues, en Kundry, la Mujer por antonomasia, la Mujer-Símbolo: el fiel de la *Balanza de los Sexos*, que ora oscila y cae del lado del mal bajo la nigromancia de Klingsor, ora cae del lado del bien cuando hurraña y bravía, pero libre de sugestiones, sirve humildemente a las huestes de Titurel y de sus caballeros del Grial.

Nadie, que sepamos, ha profundizado tanto en este maravilloso símbolo como D. Joaquín Fesser al darnos la ya citada traducción directa del original alemán del Dr. Julius Burghold.

Este tan simpático como sabio pensador, en efecto, al comentar su propia traducción alemana, se sitúa de golpe muy por encima de las dañosas timideces de Houston Stewart Chamberlain respecto a la conveniencia de no aventurarse demasiado en la adivinación y explicación de los secretos del simbolismo wagneriano, en los que dice que ha de penetrarse mejor el sentimiento que el razonamiento, añadiendo lo que sigue:

«La escena del segundo acto de *Parsifal*, tremenda lucha interior de Kundry contra Kundry, más aún que la batalla gigantesca del elegido contra las artes de la seductora, es acaso la obra maestra dramática de Ricardo Wagner. Desde las palabras de Klingsor, evocando a su esclava y despertándola del letargo fatal, se van acusando más y más la doble naturaleza y la índole histórica y simbólica de esta creación singular y personalísima del maestro inmortal: «Mujer sin nombre, diablesa originaria, rosa del infierno, que fuiste Herodías..., Gundrigia allá, Kundry acá»... Kundry despierta angustiada; el sentimiento del conjuro inunda de repugnancia su alma; adivina cuál es su misión y la rechaza; pero la presencia de Klingsor, el dueño y señor aborrecido, le inspira un terror invencible. Se reconoce ser instrumento del mal; el mal la arrastra contra su voluntad; ella se rebela, resiste, desafía a Klingsor y le provoca; Klingsor es la fuerza de la Naturaleza indomada y salvaje que a la mujer impele y hostiga en su misión infernal de sensualidad. La serpiente, Eva, Adán... los filisteos, Dalila, Sansón... Klingsor, Kundry, Parsifal... Los sarcasmos de Kundry provocan en el malvado un recrudecimiento de su espíritu vengativo. La resistencia es inútil; el mancebo se acerca; «el más peligroso de todos, porque le protege el escudo de su inocencia»... «—Sólo puede darte la libertad el hombre fuerte que te rechace. Pon a prueba a ese mancebo.» «—¡No, no!...»

© Biblioteca Nacional de España

«—En la resistencia, en la castidad del mancebo—del hombre—está la salvación de Kundry—de la mujer—. Pero Kundry desconfía; el hombre fuerte no ha existido para ella; Parsifal caerá como los demás; la salvación es imposible... ¿Imposible?»

«El inocente, el cándido, el atraído por las artes del mago, pisa la muralla. Klingsor, triunfante, se goza en llamar a los caballeros amancebados, en hacerles abandonar el lecho de placeres para lanzarlos a una defensa imaginaria de sus «lindas diablesas», por el vengativo goce de mofarse de ellos, después de robados a la soberanía del Grial, al verlos inutilizados en su prostitución para el ejercicio de las armas y derrotados por el brazo potente del hombre instintivo, en cuyo rendimiento cifra a su vez el protervo su definitivo triunfo. Las ninfas magas abandonan a los míseros vencidos para obedecer al mandato y probar sus artes en la seducción del inocente. Cariños, halagos, procacidades, nada les vale. Las astucias de la seducción vulgar obran como acicate irritante sobre el instinto indomable de la castidad, materia ignota para las flores del mal, sembradas y criadas para los encantamientos de la lascivia... La voz de Kundry las ahuyenta: «—Flores que temprano os marchitáis, sois indignas de semejante presa.» Es el momento para que entren en juego las armas mayores del amor pasional avasallador, patrimonio exclusivo de Kundry, de la mujer superior, la más temible y perniciosa en su victoria eterna. La tosca vestidura de la penitente, de la fiereza huraña, de la fiel mensajera del Grial, ha desaparecido; Kundry es ahora la belleza femenina, con todo el poder de su mágica fascinación irresistible. El conjuro la ha envuelto y aprisionado; el desempeño del mandato infernal es ya ineludible. La bellísima y tremenda escena de la seducción empieza, y en ella la lucha de las dos naturalezas, de la mujer con la mujer, de la tentadora y de la salvadora, del amor y de la perfidia, se revela en toda la dramática magnificencia y enormidad de su significación y transcendencia, con mayor interés e intensidad trágica que la resistencia estoica, sin lucha apenas, de la robusta virtud de Parsifal... Pugnan a brazo partido las dos Kundrys en el alma de la mujer, víctima consciente pero involuntaria, de los impulsos naturales pervertidos; presa de la seducción que sobre sí misma ejerce el deleite de la sugestión del hombre; libre luego, después del pasional frenesí, para el arrepentimiento y el ansia contrita. Constreñida por la potencia del conjuro—el estímulo indomable de los sentidos—, las artes y las astucias todas de la materia en irrupción acuden al ingenio femenino para rendir al mancebo que del ambiente primitivo de la montaña y de la selva ha pasado a la experiencia del mundo con el

© Biblioteca Nacional de España

sentimiento de la compasión, despertado por la muerte del cisne y por los sufrimientos de Amfortas, y no con el de los placeres de la voluptuosidad, que en la juventud sin guía se desarrollan al contacto prematuro con la hembra humana. Sér excepcional es éste hijo de Herzeleide en el que Wagner cifra la esperanza única de redención para la Humanidad, porque la Humanidad marchó a su desdicha social por los caminos del apetito sin freno, en sus manifestaciones varias de lujo y lujuria, vanidad y dominio, ostentación y riqueza, corruptela de todos los dones de la creación.

«Sólo puede darte la libertad—emanciparte de las cadenas del mal—el hombre fuerte que te rechace», el alma masculina inaccesible a esas tentaciones todas de la materia que en el alma femenina hallan el estímulo principal para el hombre. Kundry, la mujer, no conoce al hombre fuerte. Conoce a Parsifal el mancebo, presiente en él al hombre débil, adivina su misión, y se resiste a apartarse de ella, *temerosa* de vencerle, segura del poder del sortilegio. «Débiles todos... todos caen conmigo, arrastrados por mi maldición»... la maldición que la religión hace oriunda del pecado original. Y para rendir a este hombre excepcional, de modo excepcional tiene que obrar el sortilegio en la mujer a quien su perdición ha sido encomendada. Así comienza la astucia de Kundry esclava por apelar a la misma pureza de los sentimientos hechos arraigar por los amores y desvelos maternales en el alma ineducada del muchacho. Apela, en primer término, a su amor filial, buscando en asociación de estímulos su desemboque en el amor carnal, semejante al que le engendró (1). La primera resistencia del

(1) «—Escúchame, amigo mío. ¿Dónde iremos a dar ensanche a la embriaguez de nuestro corazón?—dice otra poesía árabe. —Vamos al jardín.—¿A cuál?—A aquel donde el ruiseñor fabrica su nido.—Diestro cazador de pájaros, yo te ruego que no tiendas tus redes. No mates, no cojas nunca mi quejoso ruiseñor. —Vamos a los campos—¿A cuáles?—A aquel donde la gacela del desierto tiene su guarida. —Cazador, perdona mi súplica; déjala, no mates a la gacela solitaria. Los ojos de la gacela del desierto se parecen a los ojos de aquel a quien yo amo.—Vamos a la margen del arroyuelo.—¿A cuál? —A aquel donde el pez nada y donde está brillante y feliz.—Diestro pescador, desvía tu red de mi pez dulce y nadador. Sus oídos, en aquel arroyuelo límpido, se parecen a los de aquel que yo amo.—Vamos a la ciudad.—¿A cuál?—A aquella ante quien la gente se conmueve; aquella que yo amo, se presenta adornada y todos la admiran al ver su belleza sin ejemplo. Hay nieve en las montañas: ¡qué hermosas están! la nieve cubre las mimosas y los ranúnculos. Pero, ¡Dios sea bendito! ¡mi amiga llega! Hondero, no me tires más piedras, que sin necesidad de eso estoy herido. Mi amiga tiene un traje de color

© Biblioteca Nacional de España

mancebo ante el ardor del primer beso de pasión que sólo evoca en él un recrudecimiento de su compasión en el recuerdo de la caída del Rey doliente, en Kundry provoca un movimiento irresistible de admiración rayana en un amor místico y no desprovista de vaga esperanza. El conjuro redobla su esfuerzo nefasto y la renuente seductora ataca entonces al mismo instinto de compasión que su primera tentativa ha despertado. La insistencia de la hechicera conduce al «inocente» a la presciencia de su misión salvadora, y a esa misión salvadora apela entonces la desgraciada para convertirla en instrumento de perdición. Porque las codicias intentan, en nuestra vida social y demasiado logran la desviación, la explotación y la consiguiente corrupción de los más hermosos, los más elevados tesoros del sentimiento humano. Kundry, es, según las palabras de Alfredo Ernest, «la belleza, de predestinación santa, pervertida por el espíritu del mal». Más firme que nunca, el indómito mancebo la rechaza ya sin apelación. El eterno femenino se desata entonces en tempestad de maldiciones, con el espíritu rencoroso de la hembra vencida y anulada en el arma más poderosa de su prepotencia mundana. El conjuro está agotado. Surge el mago infernal con la Lanza santa que, no sus manos indignas, sino la virtud misma del arma profanada, había convertido en castigadora del Rey sacrílego. La Lanza de Pureza había herido la carne impura de Amfortas, por haber entregado a la mano aciaga la virtud en que descansaba la fuerza de la Hermandad del Grial. Esa arma, lejos de prevalecer contra el hombre puro y casto, halla en sus manos nuevo y digno custodio; y por él esgrimida, destruye las magias del poder satánico que a los hombres la hurtó. El Hombre ha resistido a ese poder en su baluarte más temible; y libre de ese poder, la Mujer se ha redimido, y será para el hombre compañera y sostén en el amor casto del hogar. Tal es el desenlace verdadero del drama; la destrucción del poder maléfico, corruptor de la materia, para con-

---

de rosa, y el mío es enteramente negro. Al pie de los muros de la ciudad crecen tres rosales. ¡Cómo las hojas amarillean y caen una por una, que ya no queda más que el desnudo tronco! Yo la he amado, y nada sabrá remediar el mal que me consume. Ella lleva dos panales de miel en sus dos manos. La amiga mía es todavía más dulce que un padre y que una madre»...

Estos son el padre y la madre, que, astuta, invocaba Kundry para arrastrar al mancebo al abismo de la pasión.

No cabe duda, por otra parte, que el Cantar de los Cantares, con todo su erotismo semita ha influído mucho en las más pasionales escenas del Parsifal. Siendo tan evidente el hecho, no nos detendremos en consideraciones sobre este punto.

© Biblioteca Nacional de España

vertirla en obstáculo formidable contra las intenciones de la Voluntad que la creó.»

Nos hemos extendido tanto en la cita anterior—cita que es casi un despojo al tan cultísimo autor como el Sr. Fesser—para que no se deputasen sectarias en labios nuestros, aserciones semejantes que prueban hasta qué punto puede ser calificada como *cristiana* una obra augusta, que pertenece de derecho al Mito universal o sea la primitiva Religión-Sabiduría de la Humanidad, reflejada siempre con igual pureza que en la obra de Wagner, en multitud de iniciaciones y leyendas precristianas o no cristianas de las que podríamos traer gran copia de pruebas al escéptico lector. Nos contentaremos, sin embargo, con dos solos pasajes elocuentes. Está tomado el primero de la inmortal obra *Isis sin Velo*, de Blavatsky, y el segundo, de otro de los wagnerianos más conspicuos: Edouard Schuré, cuyos trabajos y esotericismo sobre el coloso tanto han llamado la atención en Francia y en Alemania. ¿Quién, por otro lado, no ha tenido alguna Kundry peligrosa en su sendero, precisamente cuando iba a realizar, acaso, su obra maestra o decidirse su porvenir, al tenor de aquella terrible *dolora*, de Campoamor, que dice:

¡Ay de quien va del mundo a alguna parte
y se encuentra a una rubia en su camino!

«Los misterios drusos del monte Líbano—dice Blavatsky (1)—son una herencia directa del Magismo—una hermandad oculta que viene existiendo desde tiempos muy antiguos en un lugar al que aludimos al ocuparnos de los templarios—. Algún raro europeo está iniciado en ellos. «Cualquiera que desee asegurarse por sí mismo de que en la actualidad existe una religión que ha burlado durante siglos las imprudentes pesquisas de los misioneros y las perseverantes investigaciones de la ciencia procure si puede violar el apartamiento de los drusos sirios. Los encontrará en número de 80.000 guerreros esparcidos desde la llanura situada al oriente de Damasco, hasta la costa occidental. No anhelan prosélitos, evitan la notoriedad y mantienen amistad—en lo posible—con cristianos y mahometanos, pero jamás descubren sus propios secretos. Dice Mackenzie que se establecieron en el Líbano, en el siglo X. Su religión es un compuesto de judaísmo, cristianismo y mahometismo; tiene un orden regular de sacerdocio y *una especie de jerarquía*, con sistema regular de iniciación, palabras y signos secretos... Sus iniciaciones tienen lugar los viernes, con el mayor sigilo

(1) *Isis sin Velo*, t. II, cap. 7.º

© Biblioteca Nacional de España

y una vez al año los iniciados superiores parten para una peregrinación de varios días a cierto sitio de las montañas. Se juntan dentro de los seguros límites de un monasterio que se dice fué erigido en los tiempos más primitivos de la Era Cristiana. Exteriormente no se ven más que antiguas ruinas de cierto templo gnóstico, pero al interior existen inmensas capillas y salas subterráneas de rica ornamentación, con estatuas, vasos de oro y plata, cual «un sueño de gloria». Allí la sombra del bienaventurado *Hamsa* les visita... En aquel discreto seno de nuestra madre-tierra, ni un eco, ni un rayo de luz, ni el más ligero ruido descubren traidoramente al exterior el gran secreto de los iniciados... El día de la iniciación debe ser de ayuno continuado, y la ceremonia consiste en una serie de pruebas y tentaciones combinadas para formar juicio sobre la resistencia del candidato sometido a opresión física y mental. Entre otras pruebas acerca del dominio propio en el neófito, hay las siguientes: Se escogen trozos de carne guisada, sopa sabrosa, pilau y otros platos apetitosos, además de sorbete, café, vino y agua; los colocan en su camino como si fuera cosa casual y le dejan con los objetos tentadores durante algún tiempo. Para un cuerpo hambriento y desfallecido, la prueba es severa. Pero se presenta otro más difícil cuando se retiran las siete sacerdotisas, todas menos una: la más joven y bella; se cierra la puerta y queda asegurada desde el exterior, después de advertir al candidato que será abandonado a sus «reflexiones» durante media hora. Fatigado por el largo y continuado ceremonial, debilitado por el hambre, abrasado por la sed, presa de una reacción agradable después del tremendo esfuerzo sostenido para mantener enfrenada su naturaleza animal; este momento de retiro y de tentación está colmado de peligros. La joven y hermosa vestal acércase tímidamente, y con miradas que imprimen un carácter doblemente magnético a sus palabras, le suplica repetidamente «que la haga feliz». ¡Desgraciado de él si lo hace! Un centenar de miradas le acechan por entre secretos orificios, y la oportunidad que allí se ofrece con visos de oculta para el neófito ignorante es aparente tan sólo.»

Veamos el segundo testimonio al que antes aludíamos:

«Después que el candidato había triunfado de las pruebas del fuego y del agua, entre otras muchas, dice Eduardo Schuré en su obra *Los grandes Iniciados* (1) se le conducía a una dulce gruta en la que no se veía más que un lecho mullido misteriosamente iluminado por una lámpara. Le secaban, rociaban su cuerpo con esencias exquisitas, le revestían con un

(1) Página 177 de la traducción española, de Julio Garrido.

© Biblioteca Nacional de España

traje de fino lienzo, dejándole solo... El vago zumbido de una música lasciva que parecía partir del fondo de la gruta, hacía desvanecer aquella imagen. Eran seres ligeros e indefinidos, de una languidez incisiva y triste. Un tañido metálico excitaba su oído, mezclado con arpegios y sonidos de flauta, y con suspiros jadeantes como un aliento abrasador. Envuelto en un sueño de fuego, el extranjero cerraba los ojos. Al volverlos a abrir, veía a algunos pasos de su lecho una aparición trastornadora de vida y de infernal seducción. Una mujer de Nubia, vestida con gasa de púrpura transparente, un collar de amuletos a su cuello, parecida a las sacerdotisas de los misterios de Mylitta estaba en pie cubriéndole con su mirada, y manteniendo en su mano izquierda una copa coronada de rosas. Tenía ese tipo nubio, cuya sensualidad intensa y chispeante concentra todas las potencias del animal femenino: pómulos salientes, nariz dilatada, labios gruesos como un fruto rojo y sabroso. Sus ojos negros brillaban en la penumbra al ofrecerle la copa de la felicidad, sentándose sobre el lecho. ¡Desgraciado del neófito si se atrevía a desafiarla, si se inclinaba sobre aquella boca, si se embriagaba con los pesados perfumes que subían de aquellos hombros bronceados! Una vez que había cogido su mano y tocado con los labios aquella copa, estaba perdido... Si, al contrario, rechazaba a la pecadora y su copa, doce neócoros, provistos de antorchas, le sacaban triunfalmente al santuario de Isis, donde los magos, colocados en hemiciclo y vestidos de blanco le esperaban reunidos en ágape divino...» Engrandecido el discípulo ante sí mismo, entraba por vez primera en el Mundo de la Verdad, sin *mayas* o *velos*.

La previa seducción de las Mujeres-Flores, es también legendaria entre los orientales. No hay uno solo de sus héroes épicos que no haya pasado por ella.

Véase a este tenor, el pasaje de *Los grandes Iniciados*, de Schuré, en el que se describe en estos términos *la juventud de Krishna:*

«Al pie del monte Merú se extendía un fresco valle lleno de praderas y dominado por vastos bosques de cedros, por donde pasaba el soplo puro del Himavat (Himalaya). En este alto valle habitaba un pueblo de pastores y anacoretas. Allí, Deva-ki encontró un refugio contra las persecuciones del tirano de Madura, y allí, en la morada de Nanda nació su hijo Krishna. A excepción de Nanda, nadie supo quién era la extranjera y de dónde procedía aquel hijo. Las mujeres del país dijeron únicamente: «Es un hijo de los Gandharvas.» El hijo maravilloso de la mujer desconocida creció entre los rebaños y los pastores ante los ojos de su madre. Le llamaban «el Radiante», porque su sola presencia difundía la alegría... El niño Krishna no

© Biblioteca Nacional de España

conocía el miedo. A veces se le encontraba en los bosques, recostado sobre el musgo, abrazando a jóvenes panteras y abriéndoles la boca, sin que se atreviesen a morderle... Cuando Krishna tuvo quince años fué a buscar al patriarca Nanda y le dijo: «—¿Dónde está mi madre?» «—Hijo mío, no me lo preguntes. Tu madre ha vuelto al país de donde vino, y no sé cuándo volverá—. Krishna cayó en tristeza profunda, abandonó a sus compañeros y erró varias semanas por el monte Merú... Allí tropezó con un anciano en pie bajo el cedro gigantesco. Entrambos se miraron largo tiempo. «—¿A quién buscas?—le dijo el anacoreta.» «—A mi madre. ¿Dónde la encontraré?» «—Al lado de aquel que no cambia nunca. —Pero, ¿cómo encontrar a Aquél? —Busca, busca siempre y sin fin; mata al Toro y aplasta a la Serpiente—. Después advirtió Krishna que su forma majestuosa se volvía transparente, luego trémula, hasta desaparecer entre las ramas, cual una vibración luminosa. Cuando Krishna descendió del Merú parecía radiante y transfigurado: una energía mágica brotaba de su sér. «—Vamos a luchar contra los toros y las serpientes; vamos a defender a los buenos y a subyugar a los malvados»—dijo a sus compañeros. Con el arco y la espada, Krishna y sus hermanos, los hijos de los pastores, batieron en la selva a todas las bestias feroces. Krishna mató o domó leones, hizo la guerra a reyes perversos y libertó a tribus oprimidas. Mas la tristeza invadía el fondo de su corazón. Su alma sólo tenía un deseo profundo, misterioso: encontrar a su madre y volver a hallar al sublime anciano; pero, a pesar de la promesa de éste, y de lo mucho que había luchado y vencido, no podía conseguirlo. Un día oyó hablar de Kalayoni, el rey de las serpientes, el mago negro guardador del horrible templo de Kali, la tremebunda diosa del Deseo y de la Muerte, y pidió luchar con la más temible de sus serpientes, aquella Serpiente eterna que había devorado ya a tantos cientos de guerreros excelsos, cuya baba corroía los huesos, y cuya mirada sembraba el espanto en los corazones... Del fondo del templo tenebroso de Kali, la de todos los crímenes, Krishna vió salir, al conjuro mágico de Kalayoni, un largo reptil azul-verdoso. La serpiente enderezó lentamente su grueso cuerpo, erizó horrísona su rojiza melena, y sus ojos penetrantes fulgurаron con espanto en su cabeza de monstruo, de conchas relucientes. «—O la adoras, o perecerás»—le dice el Mago... La Serpiente murió a manos de Krishna, del héroe santo, que no conociera el miedo.

»Cuando Krishna hubo muerto heroicamente a la gran Serpiente guardadora del Templo de Kali, la diosa horrible del Deseo y de la Muerte —dice en otro lugar Schuré—, hizo abluciones y oración durante un mes en la orilla del Ganges, después de haberse purificado en la luz del sol y

© Biblioteca Nacional de España

en el divino pensamiento contemplativo del Mahadeva. La luna de otoño mostraba sobre los bosques de cedros su globo resplandeciente; de noche el aire se embalsamaba con el perfume de los lirios silvestres, donde zumbaban de día las abejas libando en las flores su miel. Krishna, bajo un gran cedro al borde de una pradera, cansado de los vanos combates del mundo, soñaba en combates celestes y en la infinita gloria del cielo de Mahadeva. Cuanto más pensaba en su radiante madre y en el anciano sublime, su gurú, más le parecían despreciables sus juveniles acciones heroicas y más se le tornaban redivivas las cosas reales del devachán y del nirvana celeste. Un encanto lleno de castos consuelos, una reminiscencia divina de otro estado inefable y prístino le inundaban por completo. El reconocimiento filial hacia Mahadeva desbordó de su pecho en forma de una melodía suave y angélica... Atraídas por aquel canto maravilloso, todas las vírgenes Gopis salieron de sus grutas rodeándole y diciéndole: ¡Krishna, oh Krishna!, cual tímidas gacelas amantes y enamoradas. Él, absorto en su éxtasis, ni siquiera las veía. Las Gopis comenzaron a despecharse al ver así despreciados sus irresistibles encantos de seducción. Nichdali, la hija de Nanda, con los ojos entornados, había caído en éxtasis; su hermana Sarasvati, más atrevida, se deslizó al lado del hijo de Deva-ki y le insinuó con amorosa voz: «—¡Oh, Krishna! ¿No adviertes, cruel, que te escuchamos y que no podemos ya vivir sin ti en nuestras moradas? Henos aquí, ¡oh dolor!, héroe adorable, encadenadas a tu voz. ¡No nos abandones! Canta más y nos darás la vida con tu voz.» «—Enséñanos la danza sagrada», decía otra.

»Krishna, saliendo de su ensueño, dirigía a las Gopis santas y animadoras miradas...

»Entonces, presa de sublime ardor religioso, les contó, a la luz de la luna, lo que había visto en sus éxtasis: la historia de los dioses y de los héroes; las guerras de Indra y las hazañas sin igual de Rama, el divino. A unas mujeres las dió vinas de cuerdas vibrantes como almas, a otras címbalos tan resonantes como las hazañas de los grandes guerreros y tambores que tronaban como la tempestad sobre el Merú. Aquellas narraciones, cantos épicos y danzas sagradas duraban hasta el alba, cantando y representando la majestad de Varuna, la cólera de Indra al matar al Dragón y la desesperación de Maya abandonada...

»Cierta mañana, cuando las Gopis se habían restituído a sus hogares, Sarasvati y Nichdali se sentaron junto al cedro sagrado donde Krishna recibía sus éxtasis, y echándole sus brazos al cuello le decían: «—Al enseñarnos, ¡oh Krishna!, los cantos y danzas divinos, has hecho de nosotras

© Biblioteca Nacional de España

las mujeres más dichosas del mundo; pero seremos también las mujeres más desdichadas si te marchas. ¡Sé nuestro esposo: mi hermana y yo seremos tus mujeres fieles, y no tendrán así el dolor de perderte nuestros ojos...!

»Mientras así hablaba Sarasvati, Nichdali cerró los párpados cual si cayese en éxtasis. —¿Por qué cierras los ojos, Nichdali?—preguntó Krishna. —Es que está celosa de mí—agregó Sarasvati. —No es por eso—replicó Nichdali ruborizándose—. ¡Cierro los ojos, Krishna, para contemplar tu imagen, que está grabada pura en el fondo de mi sér! ¡Puedes, oh, Krishna, marchar cuando gustes, que yo, así, nunca más podré perderte! Krishna quedó pensativo. Sonriente rechazó los brazos de Sarasvati que oprimían con pasión su cuello, y mirando alternativamente a las dos mujeres, pasó sus brazos alrededor de sus talles. Primero posó sus labios sobre los labios de Sarasvati; luego sobre los dulces ojos de Nichdali. En esos dos largos besos el joven Krishna pareció saborear y llegar hasta el fondo de todas las voluptuosidades de la tierra. Mas de repente, se estremeció y dijo: —Eres hermosa, ¡oh, Sarasvati!; tú, cuyos labios tienen el perfume del ámbar y el de todas las flores. Eres adorable, ¡oh, Nichdali!; tus párpados velan a veces tus ojos, como el manto de la noche vela al astro del día, y sabes además sondar en el misterio de tu propia alma... ¡Os amo a las dos!; mas ¿cómo podré dividirme entre ambas? —¡No amarás nunca!—dijo Sarasvati con despecho. —Sí; amaré siempre—replicó Krishna—; pero ¡amaré tan sólo con amor eterno!... ¡Es preciso que la luz del día se extinga; que el rayo de la muerte caiga en mi corazón, y que mi alma se lance fuera de mí hasta el fondo del cielo!» Mientras que así hablaba, Krishna se había transfigurado; diríase que, ante la espantada vista de las doncellas, su estatura había crecido más de un codo... Tuvieron entonces miedo de él, y se retiraron a sus hogares llorando. Krishna tomó solo el camino hacia la cumbre del Merú y la noche siguiente las Gopis, tornadas a reunir para sus juegos, esperaron en vano a su Maestro... Él había desaparecido, no dejando tras sí sino una esencia, un recuerdo de su sér, una luz, una nota y un perfume: los cantos y las danzas sagradas, eco el más potente de los cielos...»

Más adelante la leyenda narra con encanto inimitable, cómo el héroe, al retornar triunfante a los cielos después de consumada aquí en la tierra la obra divina de su redención, halla en el Devachán a las dos amantes ninfas, ambas triunfadoras de sí mismas, la una por la dolorosa vía de Kundry y de la Magdalena, o sea por la más desenfrenada prostitución, que, «cuando se ha amado mucho», puede también alcanzar a redimir, y la otra por

© Biblioteca Nacional de España

la blanca vía de la pureza y del éxtasis transcendente, que es otro más excelso modo de amar...

El mago Klingsor tiene también en Oriente su predecesor en el viejo Kansa, rey de Madura, el desgraciado mantenedor del culto atlante de la diosa Kali, la funesta reina del presente Kaliyuga o Edad negra, la diosa de los cruentos sacrificios humanos; la diosa, en fin, del Deseo y de la Muerte, la enemiga jurada y eterna de cuantos caballeros del Grial hayan existido a lo largo de los tiempos o hayan de existir en lo futuro. La leyenda es otro de los más genuinos precedentes de la obra de Wagner, quien en ella, como en nada que sea verdaderamente grande y transcendente para el corazón humano, pudo tener originalidad efectiva. Veamos, pues, con Schuré, la personalidad terrible de la Kundry indostánica.

«Entretanto que Krishna, hijo de Deva-ki, subía al monte Merú, el rey Kansha, al saber que Devaki, su hermana, había vivido y dado a luz a Krishna entre los anacoretas, sin haberla podido aniquilar, empezó a perseguirlos como a bestias feroces, teniendo aquéllos que refugiarse en la parte más salvaje y recóndita de la selva. Entonces su jefe, el viejo centenario Vasichta o Vach-sita, se puso en camino para hablar al rey de Madura. Las guardias vieron aparecer ante las puertas del palacio un anciano ciego, guiado por una gacela. Llenos de respeto ante el rishi, le dejaron franco el paso. Vasichta se aproximó al trono donde Kansha estaba sentado al lado de su mujer Nysumba y le dijo: —¡Kansa, rey de Madura, desgraciado de ti, hijo del Toro, que persigues a los solitarios de la selva santa! Desgraciada de ti, hija de la Serpiente, que tales odios le infundes. Sabed que el hijo de Devaki vive y vendrá cubierto con una armadura invulnerable para arrojaros del trono a la ignominia. Ahora, temblad y temed, es el castigo que los Devas os asignan!

»Los guerreros se habían posternado ante el rishi y nadie se atrevió a detenerle, pero a partir de aquel día, Kansha y Nysumba pensaron en los medios para hacer morir al rey de los anacoretas. Devaki había muerto, y nadie, aparte de Vasichta sabía que Krishna era su hijo. El ruido de las hazañas de este héroe había llegado a oídos del rey, quien se dijo: «Tengo necesidad de un héroe para defenderme: el que mató a la gran serpiente de Kalayeni no tendrá miedo del anacoreta.» Kansha entonces mandó decir al patriarca Nanda: «Envíame al joven héroe Krishna para que sea el conductor de mi carro y mi consejero.» Nanda comunicó a Krishna la orden del rey, y éste dijo «Iré» porque pensaba: «¿Será el rey de Madura aquel que no cambia jamás? Por él sabré entonces dónde está mi madre.»

»Kansha, viendo la destreza y la inteligencia de Krishna le confió la

© Biblioteca Nacional de España

guardia de su reino, pero la reina Nysumba, al ver al héroe del monte Merú se estremeció en su carne con un deseo impuro, y su espíritu sutil tramó un proyecto tenebroso. Sin que el rey lo supiera, llamó a su giniceo a Krishna el conductor del carro. Como maga que era, poseía el arte de rejuvenecerse momentáneamente por medio de filtros poderosos. El hijo de Devaki encontró, pues, a Nysumba la de los senos de ébano, casi desnuda, recostada sobre un lecho de púrpura: anillos de oro ceñían sus tobillos y sus brazos; una diadema de piedras preciosas chispeaba sobre su cabeza y a sus pies ardía un pebetero de cobre, del que se escapaba una nube de perfumes.

—Krishna—dijo la hija del rey de las serpientes—tu frente es más tranquila que la nieve del Himavat y tu corazón es como la punta del rayo que lo traspasa todo. Tú resplandeces en tu inocencia sobre todos los reyes de la tierra. Nadie te ha reconocido aquí en tu verdadero sér y tú te ignoras a ti mismo. Yo sola sé quién eres; los Devas han hecho de ti el señor de los hombres; yo sola puedo hacer de ti el dueño del mundo. ¿Quieres? —Si Mahadeva habla por tu boca—respondió Krishna con grave acento—me dirás dónde está mi madre y dónde encontraré al gran anciano que me habló bajo los cedros del Merú.

»—¿Tu madre? ¿El anciano? ¡Insensato! Persigues vanos sueños y no ves los tesoros de la tierra que yo puedo darte. Tú eres fuerte, joven, bello, los corazones están contigo. Mata al Rey durante su sueño, y serás el dueño del mundo. Porque yo te amo y me estás predestinado. Lo quiero, lo ordeno.

»Mientras hablaba así, la Reina se había levantado imperiosa, fascinante y terrible como una hermosa serpiente. En pie, sobre su lecho, lanzó con sus ojos negros una llama tan sombría en los límpidos ojos de Krishna, que éste se estremeció espantado. En aquella mirada, el infierno entero se le apareció: vió el abismo del templo de Kali, la diosa del Deseo y de la Muerte. Entonces los ojos de Krishna fulguraron como dos dagas traspasando de parte a parte a la Reina.

»—¡Soy fiel al Rey, que me ha tomado por defensor; pero tú, sábelo: morirás!

»Nysumba lanzó un grito penetrante y rodó sobre su cama, mordiendo la púrpura. Toda su ficticia juventud se había desvanecido...» (1).

*
* *

(1) Ya, con motivo del *Tristán*, nos ocupamos del amor que avasalló por igual al autor de aquel himno de amargura y a la *Iseo* de carne y hueso ins-

© Biblioteca Nacional de España

El carácter de Kundry, como se ve, sería merecedor, por sí solo, de un libro, libro que aun no se ha escrito, sobre el terrible misterio del sexo—la clave iniciática inferior, que fué conocida de no pocos pueblos antiguos—y sobre las infinitas complejidades del alma femenina.

El carácter de Parsifal, en cambio, aun haciéndole todo lo cristiano que se le quiera hacer en su ingénito paganismo, es un carácter repetido hermosamente en la mayoría de las obras de Wagner. En *Lohengrin*, en *Tristán*, en *Sigfredo*, y aun en la *Senta* de El buque fantasma y en *Hans-Sach* de Los maestros cantores, aparece, más o menos delineado, este tipo augusto del que, puro y noble, redime por la renunciación, la compasión y el amor, sentimientos más buddhistas que cristianos, toda vez que Jesús mismo fué, como es sabido, un esenio de la secta de ascetas del Líbano, que cual las de terapeutas, ebionitas, nazarenos, etc., eran fraternidades buddhistas del Líbano, el Ante-Líbano y el Jordán, cual hoy las de los drusos, a la que antes aludimos. Por eso, para no repetirnos en todo lo que se refiere a este sublime renunciador, cuyo tipo precristiano se en-

---

piradora de su pasión; ahora sólo añadiremos, pues, que, según leo en una revista a propósito de los pleitos entre la familia de Wagner, éste, a pesar de sus místicas aficiones, fué tentado por el espíritu maligno, que le sedujo hasta hacerle emprender peligrosa aventura, atormentado por el deseo de la mujer de su prójimo. Era ésta una hija ilegítima de Franz Listz y de la Condesa Agont: habíase desposado en 1857 con el gran compositor de música Hans de Bülow. Siete años después de su casamiento, aquella mujer, que aún responde al nombre de Cósima, abandonó el domicilio conyugal para unirse con Ricardo Wagner, que también se hallaba casado. Ambos partieron para Suiza en busca de una felicidad que hasta entonces no habían hallado. Al año siguiente, Cósima dió a luz una hija, Isolda, casada en la actualidad con Beidler, el director de orquesta del teatro Real de Munich. Posteriormennte nació de aquella unión otra hija, y, por último, un hijo, Sigfredo, en Lucerna, el 6 de Junio de 1869.

Desde la fuga, realizada en 1864, Hans von Bülow, que profesaba al amigo infiel un odio inextinguible, no tuvo ninguna relación con su mujer, llegando hasta el divorcio en 1869, circunstancia que permitió a Wagner, viudo desde 1866, legalizar su situación casándose con Cósima el 25 de Agosto de 1870.

Nadie se atreverá a decir que Cósima fué la ninfa Egeria del gran compositor alemán, porque éste, cuando unió su destino con ella, ya había producido todo lo mejor de su repertorio. Pero Cósima le resultaba insustituíble como hábil administradora, pues supo sacar buen partido del talento de su esposo, estéril bajo el aspecto económico, acertando a explotar el bosque virgen. Sin ella, Wagner tal vez hubiera muerto en la miseria. Gracias a su actividad,

© Biblioteca Nacional de España

cuentra en todas las teogonías arcaicas incluso en las de América, remitiremos al lector a los pasajes que anteceden, relativos a Sigfredo.

Es cierto que en Parsifal y en Amfortas vemos no pocos rasgos que convienen con los de Jesús en su Pasión y en su Resurrección, tales como la Lanza y su herida en el costado de Amfortas; el Santo Grial y su culto eucarístico; el ungir de los pies de Parsifal el Viernes-Santo por la mano de Kundry, nueva Magdalena embrujada que se los limpia con sus cabellos mientras se desata en un mar de lágrimas, prenda del más sincero arrepentimiento por sus culpas *de vidas anteriores*. Pero la esencia entera de la obra dista tanto de ser cristiana genuina, o sea en el sentido vulgar y particularista de un grosero exotericismo al uso de timoratos, que un escritor tan genial como Enrique Gómez Carrillo, verbo de nuestros periodistas contemporáneos, al ocuparse de los estrenos de *Parsifal* en 1914 en todos los teatros líricos del mundo, cita algunos sacerdotes y críticos escrupulosos, quienes, en su cerrada ortodoxia exclusivista y ciega para todo cuanto hace relación a la ciencia de las Religiones comparadas, han visto en el *Parsifal*, como podrían ver en toda la libérrima obra de Wagner, no pocos asomos heterodoxos (1).

---

las obras del maestro han llegado a producir una renta anual que no baja de medio millón de marcos. Ciertamente, Cósima tenía motivos para ser habilidosa hacendista. Era nieta del consejero contador Adam Liszt, que acertó a poner en buen orden los negocios del Príncipe Esterhazy, el hombre más entrampado del reino prusiano.

Merece recordarse la campaña emprendida por la viuda de Wagner para impedir que *Parsifal* cayera en el dominio público, a fin de retener en Bayreuth, y en provecho propio, los enormes beneficios que rinde la representación del famoso drama místico. Solamente el temor a la concurrencia realizada por el Extranjero pudo evitar que el Reichstag votara una ley de privilegio en favor de la familia de Wagner.

Pero esta mujer tan extraordinaria, tiene también una debilidad. Su hijo Sigfredo, mediocre compositor y director de orquesta, es para ella un ídolo. Sigfredo, por su parte, también se considera un dios sin semejante: el único músico, el exclusivo Wagner.

Ha reñido con su cuñado, y quiso negar a su hermana participación en la herencia, alegando que es hija adulterina. La madre cedió a las insinuaciones del soberbio descendiente de Wagner, y se prestó a comparecer ante el Tribunal declarando su adulterio.

(1) «Las damas aristocráticas y católicas han obrado prudentemente al apresurarse a aplaudir el *Parsifal*. Si hubieran esperado algunos meses, es probable que ya no habrían podido hacerlo sin pecar. Porque el Indice Romano comienza a sentirse inquieto ante las acusaciones de los católicos contra el

© Biblioteca Nacional de España

Y nada más natural, porque «Wagner—como dice sobre estos particulares Alfredo Ernst, el escritor que con más profundidad y más copia de datos ha estudiado el contenido filosófico-artístico del arte wagneriano—sintió la necesidad de ahondar en las relaciones del arte y de la religión —realidades humanas que en el fondo son una cosa misma, porque nada *liga* y *religa* (religión, *religiare*) a los hombres como el Arte mismo—. Por ello Wagner trató del movimiento político y social de su siglo; juzgó la moral de nuestra sociedad y la verdadera índole de la presente civilización; le preocupó el buddhismo, y con el buddhismo su tendencia hacia el renunciamiento y la redención que de ese renunciamiento se deriva para las almas, y hecho tal no demuestra un espíritu indiferente hacia la filosofía «práctica.» Conocida es, además, la admiración del coloso por Kant, Feuerbach y Schopenhauer. Con gusto reconoceremos, sin embargo, que Wagner los leyó, los comprendió y los admiró *como artista*, y que en ellos no buscó otra cosa que lo que se relaciona con el concepto de la vida y con la misión que en la vida tiene asignado el arte.»

Aunque este último extremo de Ernst es por demás discutible, como veremos, naciendo su error de no haber profundizado él ni otros comentaristas, en el verdadero concepto del Buddhismo ni del Pesimismo, el aserto primero, que coloca al coloso muy por encima del credo vulgar católico, no tiene vuelta de hoja.

Un ilustre pensador que oculta su nombre bajo las iniciales F. P., nos dice en *Faro Oriental* lo siguiente, hablando de *Parsifal:*

«Aquellos para quienes dondequiera que aparezca algo de carácter religioso, no puede entrar en juego otra cosa que la cruz redentora y el demonio tentador, llegaron a imaginar que Wagner era un convencido y fervoroso cristiano a quien el entusiasmo de su espíritu de buen sectario le indujo a llevar al teatro las doctrinas de sus amores.

---

cristianismo herético de Wagner en general y, sobre todo, del Wagner que tuvo la osadía de llevar al teatro los misterios de El Santo Grial.

»Hace tiempo un sacerdote alemán, el reverendo padre Schmidt, escribió sobre *Parsifal* un estudio titulado «Mysterium, Babylonia, magna mater fornicationum et abominationum terrae.» Como entonces nadie había visto aún el famoso drama lírico en escena, sólo los curiosos de libelos críticos tenían noticias de este ataque. Mas ahora ya no es sólo un humanista truculento el que levanta la voz indignada en nombre de la ortodoxia católica. Ahora son muchos en muchos países.

«Wagner—dicen todos ellos—es un hereje.» No es, en verdad, Wagner un hereje, como pretende este desgraciado comentarista, sino un adivinador de la Gran Religión Síntesis, o Primitiva, que abarca a todas las demás.

© Biblioteca Nacional de España

»En realidad no hay nada de cierto en esta infundada suposición. Lo que ha hecho el maestro ha sido adoptar en parte, y en cuanto a la forma, el disfraz del cristianismo, cuyo ceremonial, vulgarizado en Occidente, fué conceptuado por Wagner como más cómodo y adaptable al intelecto del público poco versado en materia religiosa. De todo el *Parsifal* se desprende un delicado perfume de pureza tal, que sólo se halla algo semejante en la mística de Oriente, y, en particular, en el Buddhismo, religión acaso más digna de tal nombre. Por otra parte, no hay que maravillarse ante este hecho, pues es sabido que Wagner seguía calurosamente el moderno movimiento teosófico... *Parsifal* debe ser considerado como obra iniciática. Es la revelación, la vulgarización de los misterios de una Logia secreta; esto explica el por qué de su *relativa* comprensibilidad: es que revela... hasta cierto punto. Allí vemos una exposición de los procedimientos y hechos de la Teurgia y de la Goecia, o sea de las dos magias, la blanca y la negra. Parsifal, héroe y protagonista de este magno poema, es la personificación del «poder» obtenido en el sendero de la pureza: su vehículo es la consciencia, su conducta la de un mago blanco verdadero. Klingson es lo contrario: un nigromante perfecto y expresa el poder que se adquiere por el camino de la voluntad egoísta e inconsciente; su instrumento es el deseo, las ciegas pasiones. Entrambos personajes son las dos fuerzas que pugnan en esa obra» (1).

---

(1) Aconteciόle a Wagner lo que nos acontece a todos los verdaderos teósofos, es, a saber, que lo mismo puede considerárseles cristianos que parsis, que buddhistas, etc., por cuanto la universalidad de la gran síntesis científica, filosófica y religiosa a la que aspiran, les da *una verdadera catolicidad*, tomando la palabra en el sentido de *universalidad no sectaria*, no en el estrecho sentido de secta en que suelen tomarle las buenas y las malas almas—de todo hay siempre en la Viña del Señor—que dependen dogmáticamente de Roma.

Ocasión, pues, sería esta de protestar, ya que no de reirse, de la lamentable definición—lamentable por no emplear más dura frase—de la Real Academia Española acerca de teósofos y de Teosofía. Pero dejando esto a un lado para cuando la Academia quiera otorgarnos contra dicha definición lo que los abogados llamamos *una audiencia en justicia* y volver sobre su error sectario, diremos que Wagner siguió en sus últimos años, con creciente interés, el movimiento teosófico, como lo demuestran los centenares de ideas teosóficas que surgen doquiera en los argumentos de sus obras, ideas que más de una vez llevamos señaladas. En la imposibilidad de prolongar demasiado esta nota con las muchas citas que podríamos hacer sobre el particular, nos limitaremos a transcribir un pasaje del libro *Old diary leaves*, de H. S. Olcott, Presidente-fundador de la Sociedad Teosófica, en el que dice (*Histoire Authentique de la Sociètè Thèosophique*, troisieme serie, pág. 63):

© Biblioteca Nacional de España

Despojado el culto del Grial de todo valor histórico y de su literaria significacion, conviene desentrañar el simbolismo que encierra este vaso sagrado. Vemos en él un recipiente, un vacío que había de llenarse; mas no ciertamente con nada material, aun cuando ello fuera la sangre del mejor de los hombres, dios, desde luego, pues que él mismo dijo, como Platón, que todos lo éramos, aunque lo habíamos olvidado. Su contenido real no puede ser otro que la Verdad Espiritual, que bajo la forma de blanca paloma, emblema del Espíritu Santo cristiano, cuanto del Hamsa sagrado, Ave Fénix o cisne oriental—aparece periódicamente sobre el Montsal-

---

«... De Dresde pasamos a Bayreuth para oir una representación del *Parsifal* en su propio teatro. El acto me impresionó de tal modo, que no alcanzo a describirlo. Después marché con el Dr. Hübbe a casa del barón Hans von Volzogen, vicepresidente y director de la Wagner Verein, quien nos recibió en su biblioteca, donde corregía sobre un alto pupitre las pruebas de un artículo suyo titulado *Wagner y la Teosofía*. Nos chocó enormemente lo extraño de la coincidencia, pero semejante impresión subió de punto, aún, cuando, al serle anunciado mi nombre, se dirigió hacia una tabla de su biblioteca para mostrarme un ejemplar de mi *Catecismo Buddhista*, que uno de sus amigos le acababa de enviar. Nos dijo, además, que Wagner estaba profundamente interesado por el buddhismo, y que *Parsifal* había sido redactado en un principio para representar los esfuerzos del Buddha para obtener la Sabiduría y conquistar la Iluminación, pero que ante las instancias de los reyes de Sajonia y de Baviera y de otros ilustres protectores—temerosos sin duda, decimos nosotros, de lo que se ha dado en la flor de llamar «el peligro amarillo»—le decidieron, al fin, a dar la forma que hoy tiene *la busca de El Santo Grial.*»

No hay que decir que las influencias recibidas por Wagner para su última obra, fueron, entre otras, las orientales que el texto apuntamos, y que ésta, en su forma actual, muestra a las claras, en su mezcla un tanto arbitraria de Cristianismo y de Orientalismo, las huellas del *arreglo a la europea* que aquellos tan egregios protectores le impusieran, cosa, después de todo, nada de lamentar dentro de una verdadera síntesis teosófica.

Y, sin embargo de esta *síntesis*, que aspira a la más noble y única de las fraternidades humanas, y que como tal no ha sido ni podido ser excomulgada por el Romano Pontífice, como tampoco lo ha sido hasta hoy la Teosofía, nuestra Academia de la Lengua se atreve a hablar como de «una secta». ¡Una secta que, en lugar de *cortar*, *seccionar* o *dividir*, con arreglo a la etimología latina de la palabra, no trata sino de unir a todos los hombres en una suprema Fraternidad sin distinción de raza, sexo, credo, casta ni color!... Los verdaderos *sectarios* son los autores de tales definiciones que, a título de una Religión, de la que ellos no son Ministros, quieren separar y clasificar así a su arbitrio a los hombres.

Esperamos, pues, ver volver sobre sus pasos a la Academia, si quiere ser lo debidamente justa, religiosa y culta.

© Biblioteca Nacional de España

vat... (1). Mas, para ello es indispensable realizar la *elevación* del Grial, y semajante condición se halla ligada a esta otra, algo difícil ciertamente de obtener; la existencia en el oficiante de un sér puro de acción y de pensamiento. Luego es evidente que el Grial es el receptáculo mental de que dispone el hombre para recibir y reflejar la luz del espíritu, conquistando con ello la iluminación y la liberación final de todos los lazos de la materia. Así se comprende el por qué del elevadísimo grado de pureza y de serenidad psíquica exigida al que ha de ser el Sol o Jefe (Hierofante) en el sistema planetario de una fraternidad iniciática cual la de los Templarios, Rosacruces y demás que no siempre ha conocido la Historia.

Parsifal, antes de despertarse su conciencia, aparece siendo víctima del engañoso dualismo del bien y del mal—el par de opuestos, en todas sus formas proteicas; la terrible fruta maldita del Arbol del Conocimiento—. Su discernimiento entre ambos aún está sin desarrollar en su mente dormida. Como el Judío errante legendario, ha hecho interminables viajes

---

(1) Para dar otro ejemplo más relativo a las influencias buddhistas en el *Parsifal*, de Wagner, copiemos un trozo del libro primero de *La Luz de Asia*, traducido del sánscrito por Edwin Arnold, aquel libro que nos da, en vez de la siempre rebelde vida del Buddha, la leyenda adulterada por los brahmanes que después vemos también reproducirse en cuanto al nacimiento de Jesús: «*Esta es la escritura del Salvador del mundo, del Señor Buddha, príncipe Siddartha, sin segundo en el Cielo, en la Tierra, ni en los Infiernos, el mejor, el más sabio, el más compasivo, el venerado por todos los seres, Aquel, en fin, que enseñó el Nirvana y la Ley...*

»Sucedió, pues, que un día de primavera pasó por el jardín real una bandada de cisnes que iban hacia el Norte, en busca de sus nidos, sitos en el corazón del Himalaya. Denunciando su paso con sus tiernos graznidos, las blancas y alegres aves volaban guiadas por el amor, y Devadatta, primo del príncipe, empuñando el arco, lanzó una flecha bien dirigida, que alcanzó las alas del primer cisne, extendidas para deslizarse por el libre espacio azul, de forma que el ave cayó herida por el dardo cruel y manchada su pluma inmaculada por la sangre que brotaba de la herida. Viendo esto el príncipe Siddharta, levantó con ternura el pájaro, lo colocó sobre su pecho, se sentó con las piernas cruzadas como lo hace el Señor Buddha, y para aplacar el miedo del animal salvaje, arregló sus alas maltratadas, encalmó su corazón, le acarició dulcemente con sus manos suaves y lisas como las hojas del plátano recientemente abiertas, y mientras con la izquierda sostenía al ave, con la derecha apartaba el cruel acero y aplicaba a la herida hojas frescas y miel calmante. El niño ignoraba de tal modo lo que era el dolor, que apretó en su puño con curiosidad la flecha, y estremeciéndose al sentir la punzada, empezó de nuevo, llorando, a acariciar su pájaro. Entonces alguien llegó y le dijo: —Mi príncipe ha tirado a un cisne, que ha caído en estos rosales, y me ha encargado os ruegue que se lo enviéis; ¿estáis dis-

© Biblioteca Nacional de España

en busca del Sendero de la Iniciación, sendero que no logra hallar hasta el momento en que tropieza con el ermitaño Gurnemancio, quien, como buen hierofante, le sirve de guía o Maestro indicándole piadoso la *Senda Oculta.* He aquí, pues, una hermosa alegoría alusiva a los fatigosos viajes que se dice hacían los sabios de la antigüedad impulsados por su sed de luz y manteniéndose firmes en el propósito de hacerse iniciar en la sabiduría celosamente guardada en recónditos y alejados santuarios.

Parsifal, en el curso de las pruebas a las que es sometido, vence la tentación de las seductoras mujeres—flores del sendero—y en especial de la irresistible de Kundry, quien, con su magia personal y nefasta, había logrado antes arrastrar al pecado a los demás caballeros del Grial, incluso al príncipe oficiante Amfortas. Esta alegoría justifica una vez más el ¡alerta! que en todas las grandes iniciaciones se da respecto a la *maya* o ilusión de nuestros sentidos y a sus rastreras inclinaciones animales. Con la caída de Amfortas, el hechicero Klingsor consigue apoderarse de la Lanza sa-

---

puesto a hacerlo?—No—contestó Siddartha—. Si el ave estuviese muerta, la enviaría a su matador, pero el cisne vive; mi primo no ha matado más que la vitalidad divina que movía esta blanca ala—. Y presentándose Devadatta, replicó: —La bestia salvaje es del que la abate; mientras estaba en el espacio no era de nadie, pero, caída al suelo, me pertenece. Dame, pues, mi presa, primo mío—. Mas el Señor apoyó el cuello del cisne sobre su mejilla, y contestó con gravedad: —Te digo que no. El pájaro está conmigo, es la primera de las miriadas de cosas que me pertenecerán por derecho de piedad y de amor. Pues ahora sé, por lo que en mi interior se agita, que yo enseñaré a los hombres la compasión, que seré intérprete de ese mundo que nos habla en secreto, y haré disminuir el maldito reflujo del dolor universal. Pero si el príncipe no está conforme, que someta el caso al juicio de los sabios, a cuyo fallo me remito.

Hízose así. El asunto fué debatido por el Consejo en pleno. Unos opinaban de un modo y otros de otro, hasta que intervino un sacerdote desconocido, el cual dijo: —Si la vida tiene algún valor, el que salva una vida tiene más derechos sobre ella que el que ha pretendido quitarla. El matador abate y destruye; el protector socorre. Dadle el ave a este último—. Todos hallaron justo este juicio, mas cuando el rey buscó al sabio para reverenciarle, había ya desaparecido, y alguien vió en su lugar una gran serpiente cobra que se deslizaba hacia fuera, y dijo: ¡Los dioses se presentan a menudo bajo esta forma!... Así es como nuestro Señor Buddha comenzó su gran obra de Misericordia... El cisne, una vez curado, marchó alegremente a reunirse con los suyos...» (*Sophia*, revista teosófica de Madrid, 1913, pág. 418, traducción española por Joaquín Gadea.)

Quien lea sin prejuicios esta bellísima escena no podrá menos de advertir el paralelismo que ella guarda con la del cisne que Parsifal abate inconsciente y Gurnemanz recoge compasivo.

© Biblioteca Nacional de España

grada y con ella infiere al Príncipe la terrible herida que no podrá volver ya a curar sino al contacto de la misma Lanza, esgrimida más tarde por el puro brazo del esperado redentor.

La presencia de la Lanza mágica—símbolo del poder—y la misión que ella desempeña en el drama puede servirnos de ejemplo acerca de cómo actúa en la vida la ley del *Karma* o de la justicia retributiva—ley espiritual y física de causa y efecto, de acción y de reacción—. El sufrimiento físico y moral de Amfortas es consecuencia kármica del delito cometido y el pago de la deuda que contrajera y cuyos crueles efectos no pueden cesar hasta que las cosas retornen a su origen con la llegada del Deseado libertador. El modo como cambia de dueño la dicha Lanza es bastante sugestivo. Klingsor, su detentador perverso, la arroja contra Parsifal, como último recurso para triunfar en los negros propósitos que le alimentan, pero Parsifal, en virtud del aura de pureza que le circunda, es invulnerable, y la Lanza queda suspendida sobre la cabeza del héroe, quien, al tomarla en sus manos, da comienzo con ello a la obra salvadora de Mago de Luz... *Karma* y *Reencarnación*, inconmovibles columnas del templo ciclópeo de la fe oriental se hallan, pues, en el poema wagneriano claramente definidos en Kundry y su obra. Kundry, en efecto, confiesa que sufre en su actual reencarnación los resultados kármicos que ella misma creara en su *ayer*, cuando su propia individualidad, bajo la persona, o *máscara* y el célebre nombre de Herodías hizo sacrificar a Juan, el puro e inocente precursor de Jesús. Hoy, ya aleccionada por el pasado funesto, Kundry anhela ser redimida y sabe intuitivamente que para librarse de su lastre de ancestrales culpas ha de renunciar a todo premio por sus buenas acciones y sus sacrificios. La conducta que observa en el primer acto sirviendo con rara humildad en la cofradía del Grial, y lo que es aun más extraño para el vulgo, los gestos de desesperación y sufrimiento que hace cuando se le manifiesta gratitud por sus desinteresados servicios, comprueban cuán al modo budhista y teosófico concibió la redención del hombre el músico-filósofo alemán.

Klingsor por su parte, en la estéril lucha que, a fin de conquistar su admisión en la Orden, mantiene con sus ciegos impulsos, nos revela los peligrosísimos inconvenientes que pueden resultar de una represión violenta de las pasiones, sin la base previa de un alto desarrollo de espiritualidad. Esta es la castración moral de tantos bien intencionados cuitados que sueñan con desterrar la impureza del cuerpo, sin antes desterrarla de la mente con una ciencia transcendente e iniciática, y del espíritu con la depuración total de todo cuanto pueda simbolizar en los corazones hipocresía,

© Biblioteca Nacional de España

cobardía, ignorancia, temor, rutina, ambición y demás pasiones empequeñecedoras que son cohorte maldita, laguna emponzoñada donde se ocultan las raigambres de un sexo que hay que respetar, antes de transcenderle, so pena casi siempre de prostituirle como Klingsor (1).

Hay demasiada vulgaridad aún en los mejores pensadores, en la manera cómo suele juzgarse a Schopenhauer y a su pretendido *pesimismo*, que se dice derivado directamente del concepto del nhirvana o *doctrina de la aniquilación* buddhista. Sí, la filiación del pensamiento de Schopenhauer es buddhista (2) por intermediación de Feuerbach y de Kant, sucesores a bien decir del iniciado Espinosa, rabino español que había bebido la Doctrina Tradicional en las puras fuentes que árabes y judíos cordobeses trajeran de Oriente, pero Schopenhauer, y con él Wagner, se dió del pretendido *pesimismo* bastante mejor cuenta que los ora infatuados ora ciegos filósofos que se han figurado que le entendían.

Wagner se asimiló como nadie el espíritu oriental que campea en la obra de Schopenhauer: *El Mundo como Voluntad y como Representación*: «Su influencia en mí—escribe en sus Memorias—fué extraordinaria y ciertamente *decisiva para toda mi vida*... La seria disposición de espíritu a que me había conducido el estudio de la obra de Schopenhauer fué causa, sin duda, de que buscase para mis sentimientos una expresión absolutamente estática, y así fué como concebí mi poema de *Tristán e Iseo*...»

Hay, en efecto, un *optimismo* vulgar que jamás puede ser compartido

---

(1) El Maestro Pitágoras decía «que nos entregásemos al sexo, *pero sólo cuando nos considerásemos inferiores a nosotros mismos*», es decir cuando la bestia clamase por sus fueros al hombre interior, al hombre sin cuerpo físico. En el Código del Manú, se imponía también el triunfo sobre el sexo y el ascetismo, luego que se habían cumplido los deberes con el mundo, es decir, cuando al mundo se había devuelto honradamente cuanto del mundo se había recibido, o sea, «cuando se había plantado un árbol, engendrado un hijo y escrito un libro».

(2) No se nos crea partidarios de la religión de Buddha por lo que decimos, ni más ni menos que tampoco lo somos con el estrecho criterio eclesiástico de la llamada religión de Cristo. La Religión-Sabiduría de las edades que profesamos aunque indignamente, está tan por encima del cristianismo como del buddhismo vulgares. Existe, en efecto, una diferencia esencial, admirablemente explicada en los primeros párrafos de *La Doctrina Secreta*, de Blavatsky, entre dicha Doctrina Tradicional o Budismo (de *Bodhi*, Conocimiento) y la religión exotérica profesada en Oriente por bastantes más millones de hombres que el propio cristianismo, religión particular llamada Buddhismo *con dos des*. La diferencia es esencialísima.

© Biblioteca Nacional de España

por ningún hombre de mediana inteligencia siquiera: el del que busca en vano la llamada *felicidad material*, sin salirse por completo de todo cuanto pueda atraer y engañar a nuestros sentidos: el oro, los placeres, los honores y hasta los propios y meros conocimientos científicos sin espiritualidad, sin renunciación y sin un expreso y práctico reconocimiento de la Fraternidad Universal, a la que hieren directamente estos egoísmos, hijos de nuestra actual condición de bestias razonadoras, que se asoman de vez en cuando tímidas a los horizontes de la renunciación y del sacrificio para... alabarlos en los demás y valerse después de ellos para su propio uso. Es ello un concepto letal de antropocentrismo psíquico que desearía hacer girar en torno de sí al universo entero, cual en las cosmogonías medievas giraban en torno de la miserable Tierra todos los astros del firmamento. Semejante *optimismo*, que busca el placer del descanso y de la paz en un mundo inferior, verdadero infierno como es éste donde sólo hemos descendido para el esfuerzo y para la lucha, no puede, no, caracterizar a los espíritus verdaderamente superiores, que han iniciado ya su propia redención de los lazos de Maya por el estudio, el dolor y el sacrificio. Por eso ni Wagner, ni Schopenhauer, ni ningún otro genio de la Historia han podido ser sino *pesimistas*, es decir, hombres que se han dado cuenta de la gran verdad iniciática de que ésta no es nuestra patria, sino nuestro Sendero de espinas, y, haciéndose cargo de cuantas imperfecciones nos cercan en este mundo de ilusión, han aspirado, cual los cautivos de Platón, a romper hercúleos, sus cadenas, en un anhelo supremo de Liberación consciente.

Pero tamaño *pesimismo* no es sino un *optimismo transcendente y titánico*, porque quien empieza reconociendo la sentina en que yace, no quien la cree lecho de flores, es el único que puede sentir, como Wotan, la necesidad de un supremo Ideal libertador y de Rebeldía, que gallardo se alce sobre las miserias del presente en verdadera Demanda de El Santo Grial, allá asentado en la asperísima cumbre del Monte de nuestros Desvelos de míseros caídos... Quien encuentra buena y perfecta una cosa, cae en la inercia, porque se halla en el estado de no querer abandonarla nunca; quien la halla *deficiente siempre*, por perfecta que ella parezca, es el único que puede sentir el estímulo de abandonarla, camino hacia otra cosa mejor. Ahora bien, para alcanzar lo Supremo, lo Abstracto, lo infinito, es decir, la Divinidad sin Nombre, de donde emanáramos, el camino no puede ser otro que el de una sucesiva y graduada Renunciación, esto es, una ascensión hacia el *Nhirvana*, en el cual perdamos toda nuestra individualidad egoísta para ser unos y conscientes en el Seno de *Aquello*, cual la gota de agua es reabsorbida en el Océano, sin perder por ello de ninguna de sus

© Biblioteca Nacional de España

cualidades, *más que para nuestros sentidos animales* y después de haberlo fecundado todo con su paso por la nube, la montaña, la fuente, el arroyo y el río... (1).

*
* *

Desde un plano inferior ya no es poco lo que puede objetársenos acerca del significado genuinamente cristiano del *Parsifal*. ¿Cómo negar, se nos dirá, que, según las frases del propio Wagner por boca de Gurnemanz en la escena primera, el vaso sagrado o Grial era aquel mismo vaso en que el Señor había bebido en su última cena, la copa bendita que había recibido su sangre divina vertida desde la cruz, y la lanza, a su vez, aquella lanza piadosa que la había derramado? ¿Cómo olvidar todo el final del acto primero, con su conmovedora ceremonia eucarística, durante la cual

---

(1) Con su acostumbrado acierto, dice Fesser, «el pesimismo de Wagner no aparece en sus poemas, ni en su música como un pesimismo absoluto..., sino una perseverante fe exteriorizada con multiformes simbolismos, en una inmensa y remota, aunque quizá no del todo utópica reforma de la organización social y moral del mundo, como una consoladora *posibilidad* a cuya realización los esfuerzos directores habrían de encaminar sus energías con heroísmo y sin temor al sacrificio... ¿Cómo calificar de pesimismo ese constante anhelo, esa aspiración ansiosa de redención que late en todas las manifestaciones artísticas de la vida de Ricardo Wagner, ese dedo que sin descanso señala profético un camino—camino inaccesible, a nuestro juicio, de hoy, pero único—que puede y debe conducir a la Humanidad a la realización, por remota que sea, del ideal de paz y de ventura moral que se agita en las almas todas? Pesimismo es sinónimo de desesperanza; desesperanza es vida de tinieblas. Wagner no desespera; en la obscuridad sus ojos están abiertos y miran y ven; ven para las generaciones futuras una redención posible, quizá probable, al cabo de los ciclos evolutivos de la asociación humana. Verla en un plazo cercano no fuera ya iluso optimismo, sino demencia. Sobre todo, el ideal de Wagner es *belleza*, y la belleza sólo puede ser hermanastra de pesimismo. Redención de la Humanidad doliente por el espíritu de renuncia en compasión y en amor, fué, desde el *Holandés errante* hasta *Parsifal*, la idea fija, el gran «motivo-guía» que a toda la obra artística de Ricardo Wagner y bajo diferentes formas y aspectos de origen mítico y legendario, ha dado esa admirable unidad de pensamiento, íntimamente ligada con la redención estética personificada en Hans-Sachs y en Walther von Stoltzing, y que se encuentra ya en vías de pronta y completa realización, como pronóstico de la redención humana ulterior, más o menos remotamente realizable por la fuerza suprema del arte en brazos de una religión.» Esta Religión, única y con mayúscula, para Fesser, que no conoce aún la Teosofía de las edades, parece serlo quizá el alto Cristianismo, sin exotericismos eclesiásticos, para nosotros no hay que repetir cuál sea.

© Biblioteca Nacional de España

el Señor toca de compasión al ignorante mozo, con la vista de los sufrimientos de Amfortas—verdadero Jesús en su pasión—, dejándole mudo y estático, con gran escándalo de algunos mal documentados músicos (1) que no aciertan a comprender cómo es que Wagner no le hace dar ni una sola nota? ¿Cómo negar el espíritu cristiano genuino de todo el acto tercero, que parece un *racconto* de la vida de Jesús, cuando Gurnemanz oficia de Bautista y Kundry-Magdalena le unge los pies con bálsamo precioso y se los seca con sus propios cabellos?

Nada de esto puede, en verdad, negarse. Ello no es suficiente, sin embargo, porque idénticos argumentos pueden hacerse acerca del paganismo de Parsifal. En el acto segundo, por de pronto, no hay ni una tilde que pagana no sea. Empieza el acto, como hemos visto, con un pasaje que es un capítulo de hipnotismo y espiritismo, o de nigromancia para mejor decir. Un ente maléfico, con ritualismo de alquimias, espejos mágicos, invocaciones o conjuros, quema de perfumes, etc., etc., mueve a una criatura

---

(1) El *Silencio*, el *Insonoro Sonido*, que dirían los libros místicos de Oriente, es la más elocuente de las notas, porque de ellas brotan todas, cual de las Tinieblas primitivas surgió la Luz... Recuérdese lo que dijimos a propósito del preludio del Oro del Rhin. La Prensa de Madrid, ignoro si con razón, atribuyó al propio director de las representaciones de estreno, el maestro Weintgartner, el juicio de que semejante silencio del mozo acaso era el único defecto de *Parsifal*... Verdaderamente, por muy músico que se sea, la verdadera intención de las obras de Wagner no puede penetrarse sin el Ocultismo. ¡Y cuánto podría el Ocultismo mejorar hasta la presentación de las óperas!

«Ensimismado Parsifal—dice un autor—ante la magnificencia del piadoso espectáculo que se ofrece a sus ojos en el banquete eucarístico que celebran los caballeros, se abisma en su propia inconsciencia y permanece sumido en las profundidades de un éxtasis de impenetrable significación.

»Wagner parece haberse olvidado del héroe de su poema... Parsifal no pronuncia ni un monosílabo...; su continente tampoco expresa la menor emoción...; permanece de espaldas al público en actitud estatuaria...

»En la orquesta apenas si se advierte una ligera alusión al momento psicológico de *Parsifal*. Sólo escuchamos algunos compases que comentan esa situación emotiva en que se halla el protagonista del poema.

»Los oyentes esperan que *el ignorante se vuelva sabio por la piedad*, que musicalmente se vaya expresando la evolución, la metamorfosis que se va operando en el corazón del *inocente y puro*, a merced del sentimiento de piedad que en él despiertan los sufrimientos de Amfortas.

»¿No es cierto que el poeta y el músico parece que han abandonado a su héroe en el momento más interesante, en los albores de su consciencia?

»¡Qué página musical tan grandiosa hubiera sido el comentario de este episodio; digna hermana de aquella bellísima de la escena del bautismo!»

© Biblioteca Nacional de España

infeliz a obrar, contra su misma voluntad, un acto de seducción. Klingsor se muestra en tal escena como el más perfecto émulo del buen cura nigromante Eliphas Levi, y todo esto no es cristiano, ni de ello hablaron una sola palabra los santos Evangelios... El mago además ha creado, *por el sólo poder de su pensamiento perverso*, unas diabólicas mujeres-flores tentadoras, de las que jamás hablase el dulcísimo Maestro Jesús. Con mujeres tales ha ido haciendo caer el mago a los más esforzados adalides de la Buena Ley del Grial, incluso a su rey Amfortas, que es, bajo más de un concepto, el prototipo de la pasión de Jesús, según llevamos visto, y si éste fuera herido en el costado, según piadosa tradición por la lanza del centurión Longinos, Longinos nada tuvo de mal mago y sí mucho de bueno y compasivo, y su lanza hizo brotar del costado del Redentor, no la sangre infecta del pecado de Amfortas, sino la pura sangre-símbolo que llenase al Grial mismo, todo lo cual más es cristianismo vuelto del revés que cristianismo genuino. Las tales mujeres-flores, y a su cabeza la temible Mujer-Símbolo el espectro de la amable diosa Kemi de las iniciaciones egipcias, que también ya vimos, son más las livianas mujeres de las *enramadas* del templo de Venus asirio, que otra cosa cristiana alguna, con todo lo cual sacamos por pagano el acto entero, o sea *un tercio* de la obra. Esta tercera parte aumenta hasta ser más de una mitad, con el paganismo evidente del acto primero en el que se narra la pagana seducción de Amfortas, y en el que se habla de bálsamos mágicos traídos de Arabia por los aires y por manos de la tentadora; de luchas entre la buena y la mala magia, de la mutilación inútil de Klingsor, etc., y se llora con compasión verdaderamente oriental hacia los animales—compasión para la que nunca tuviera una sola palabra de alabanza el Evangelio, ni menos la Iglesia que se dice su sucesora, y cuyos Ministros no pueden formar hogares *¡ni tener nido!*—se llora, repetimos, sobre el cadáver del cisne muerto por el inconsciente muchacho Parsifal, cisne que no es sino el de la leyenda del *Caballero Lohengrin* o «*Caballero del Cisne*» que en su lugar ya dimos, simbólica *Ave* o *Paloma* del Grial, nacida de la sangre inocente del *niño* hecho degollar por la mala reina Eustaquia y que al retornar ahora como *hombre*, moría a su vez como Ave del Cielo o cisne, cual la virgen guerrera o Walkyria en el *Anillo del Nibelungo* moría como diosa, despertando como mujer en brazos de su contraparte humana, el guerrero Sigfredo; y todo esto... no es tampoco cristianismo (1).

---

(1) Aun tomando la leyenda en el vulgar sentido eucarístico, podría ser tenida ella por cristiana genuina, pues que la misma eucaristía es uno de los

© Biblioteca Nacional de España

Todo esto el de armar al supuesto Parsifal-Jesús con armas guerreras, no con el Arma invencible de la predicación; presentar primero ignorante y casi tonto nada menos que al que para muchos fuera Hijo de Dios; hacerle comparecer embobado ante las ceremonias del Grial, a Él, que de niño ya admirase por su sabiduría a los doctores del Templo, etc., etc., no es muy cristiano, que digamos, aunque sí sea absolutamente conforme con la Doctrina Tradicional y con el sentido común, a más de ser eminentemente artístico... Por eso no son de extrañar estas dos frases preciosas con las que Fesser, aunque inclinándose hacia el Cristianismo, concluye su librito: «Cuál fuera la fe de Wagner en materia religiosa es punto indiscu-

---

más primitivos ritos de la Humanidad, que ya entre los hierofantes egipcios tenía casi la misma significación que entre los cristianos. *Ceres* era el *pan* y *Baco* el vino, significando el primero la regeneración de la vida al brotar de la semilla y el segundo *el fruto*, el racimo, emblema de la sabiduría o del espíritu oculto de todas las cosas, surgido al exterior con la fermentación, o sea con la subsiguiente fuerza mágica sacada a la luz por la ciencia esotérica. Jano fué el primero que introdujo en los templos el sacrificio del *pan* y del *vino*, y en las obras del Padre Durán y del Padre Acosta acerca de los americanos primitivos se pueden ver extensos relatos acerca de las fiestas pascuales, verdaderamente eucarísticas de aztecas e incas, cosa que este último escritor atribuyese a tretas de Satanás, adelantándose a la verdadera religión con ceremonias plagiarias ¡antes de que las únicas tenidas por verdaderas fuesen llevadas al Nuevo Continente por los españoles!

Por otro lado, en todo lo relativo a la *sangre* eucarística no hay que olvidar que la sangre, según Eliphas Levi «es la primera encarnación del flúido universal, es la *luz vital* materializada. Su formación es la más maravillosa de todas las maravillas de la Naturaleza; vive sólo porque se transforma perpetuamente, puesto que es el Proteo universal. La sangre procede de principios en los cuales antes no existía ni una sola partícula de la misma, y ella se convierte en carne, huesos, cabellos, uñas... lágrimas y sudor. No está sujeta ni a la corrupción ni a la muerte; cuando la vida cesa, empieza sí a descomponerse, pero si supiésemos la manera de reanimarla, de infundirla de nuevo vida por medio de una nueva magnetización de sus glóbulos, la vida volvería a ella de nuevo. La substancia universal, con su doble movimiento, es el gran *arcanum* del sér; la sangre es el gran *arcanum* de la vida.» Paracelso escribe que con los vapores de la sangre puede uno evocar cualquier espíritu que desee ver, puesto que con sus emanaciones, cual Ulises cuando evoca en la Odisea a la sombra de Tiresias, se formará una apariencia, un cuerpo *visible*, cosa que cae dentro de los nefastos límites de la hechicería, y no fué desconocida de ningún sacerdote antiguo, cual los hierofantes de Baal, los mayas, los grecoromanos y aun hoy los tantrikas, dugpas, budús, ñanigos, etc., etc. Hay ciertamente en la Naturaleza secretos bien terribles, que es una gran desgracia el conocer para practicarlos indebidamente.

© Biblioteca Nacional de España

tible por indescifrable, si alguna tenía... En la mano de Wagner veo siempre enhiesta la espada *Nothunga*, en protesta permanente contra la *Lanza de los Pactos...*» Fesser, como todo el que estudie la obra final de Wagner sin prejuicios religiosos, no puede menos de adivinar detrás de ella un algo indescifrable y nebuloso, un algo muy por encima del cristianismo y del paganismo; a este algo super-intelectual y super-humano se le ha llamado con un nombre solo desde que el mundo es mundo: es la *Gupta-Vidya oriental:* la MAGIA TRADICIONAL, tan por encima del hombre ordinario, aunque le llamemos *sabio*, como lo está el cielo de sobre nuestras cabezas.

Digámoslo de una vez y sin ambajes: lo que hay de verdad en esto del paganismo o el cristianismo de *Parsifal* es que la obra final de Wagner, *Parsifal*, y la obra final nonnata de Beethoven, la *Décima Sinfonía*, tenían un mismo espíritu de síntesis religioso o *teosófico-ocultista*, síntesis la más propia para servir de base a la *Religión sin religiones*, a la restauración de los *Misterios iniciáticos* que, a despecho de tantos obstáculos y dolores, estamos viendo que a más andar se nos avecina. Beethoven maestro y Wagner su musical discípulo, nos han dibujado ya los primeros lineamientos de este Templo futuro y hále sido dable a éste realizar en nuestros días, más con el *Parsifal* que con ninguna de sus obras anteriores, el sueño de su precursor Beethoven, quien, antes de morir, después de haber escrito *El Himno a la Humanidad futura*, dejó diseñada su *Décima Sinfonía*, donde, tras un primer tiempo de *Bacanal pagana* y un *adagio* o *canto eclesiástico cristiano, fundado en los antiguos modos*, venía un final, UN PARSIFAL *en germen, conciliando el mundo antiguo con el espíritu de la cristiandad...* ¡Qué premio tan completo el dado por su buen karma a aquel joven director de la mejor orquesta alemana cuando, a despecho de los llamados *inteligentes*, el vulgo docto y temible de todos los tiempos, estrenaba, por decirlo así, la obra capital del santo Beethoven, salvando del olvido y aún de la destrucción quizá a la *Novena Sinfonía*.

Pero es deber nuestro no dejar aquí pendiente el problema hondamente ocultista de *Parsifal*, sino completarle con los demás simbolismos que juegan en la obra. Los más importantes, sin duda, son los del Vaso y de la Lanza, que trataremos con la debida separación.

© Biblioteca Nacional de España

La Lanza pseudo-cristiana del Grial y la pagana Lanza de los Pactos, ostentada por Wotan, es una misma y única lanza, asta o pica, tenida por sagrada en todos los pueblos, desde la más remota antigüedad. Sea por tener un carácter fálico y emblemático del poder viril, sea por tratarse de la primera arma de combate que pudo imaginar el hombre, es lo cierto que el *Asta* romana era, como es sabido, algo así como la balanza de la justicia, presidiendo a todas las transacciones jurídicas del primitivo derecho *quiritario* o *de la lanza (kyries)*, y muy especialmente a las nupcias, entre los que gozaban del preciado derecho de ciudadanía. Las matronas romanas que se hallaban bajo la tutela de Juno eran llamadas *Curetis* (Cauretes o *Kyrias*, y de aquí Walkyrias), por causa de *Cures* o *Torre*, ciudad de los sabinos, fundada por Medio Fidio e Himella, sus dioses supremos, y por eso a los jefes y demás hombres de las *curias* romanas que se habían distinguido por sus proezas en la guerra solía dárseles como símbolo de su heroísmo una pequeña asta o lanza, toda de hierro, denominada *Hastapura*, nombre que por cierto recuerda a la ciudad *Hastinapura*, símbolo de la Jerusalén celestial, que diríamos, por cuya conquista lucharan los *curús* y los *pandavas* en el Mahabhara (1). Estos *Curús* indostanos y aquellos *Curetis* sabinos no son sino los *Curetas* o *Coribantes*, pueblo de Frigia que habitó en el monte Ida y después emigró a Creta, donde acogió y crió al niño Júpiter cuando bajo la protección de Amalthea (el dios *Lama* tibetano) pudo escapar a la voracidad de su padre Saturno.

Hasta cierto punto, los *troncos* o *tablas de la ley*, donde Moisés escribiese por mandato de Jehovah los preceptos del Decálogo, no son sino una doble *lanza de las runas*, sobre cuyo significado fálico no nos podemos detener, pero que muy al pormenor puede verse en el segundo tomo de *Isis sin Velo*. Conocida es también, por Raymond d'Agiles, la leyenda de la *Lanza de las Cruzadas*, que se conserva, se dice, en Constantinopla (2).

---

(1) «Matronae in tutela Junonis *Curetis* essent, quae ita vocabatur ab hasta ferenda quae Sabinorum lingua *curis* dicebatur»... «Nec tibi, quae cupidae matura videbere matri, comat virgineas hasta recurva comas» (Ovidio, 2 Fast.) «*Hasta pura* dicitur, quae fine ferro est, et signum est pacis. Hac donabantur militis, qui in bello fortiter fecissent» (Suetonio Claudio).—Translate hastae dicuntur argumenta oratoria (Cicerón, l. I. Or., c. 57).—Deos in hastario vectigales habetis (Tertuliano, Apologética, c. 13).—Ponitur etiam pro auctione *incanto*, quia autio cum effet hasta erigebatur (Calepinus, Hasta).

(2) Dice así Judit Gautier, en su traducción de *Parsifal:*

«Hay razones para estar de acuerdo con Mabinoghi de Peredur en lo que

© Biblioteca Nacional de España

La lanza juega también gran papel en numerosas leyendas orientales, ya con el simbolismo antes expuesto, ya como instrumento de salvación y de liberación, que, blandido a veces por el discípulo contra el maestro al recibir de éste la última y definitiva «palabra sagrada», le libertaba piadoso de los lazos de la carne, simbolismo que en el fondo es también el del Rey Amfortas, cuando *es curado* por la lanza esgrimida por Parsifal, su sucesor. Parsifal, en tal aspecto del mito, mata verdaderamente a Amfortas, con lo cual, al libertarle de la carne pecadora, realmente le cura de un modo definitivo de la herida que la misma lanza—el sexo, el falo—le infiriese cuando cayó víctima de la seducción carnal. Semejante escena de liberación final, tan poco verosímil de otro modo explicado, *cual sería el pensar que una lanzada* curase, se halla hermosamente descrita en este pasaje de Schuré:

«Perseguido noche y día por las palabras del anacoreta, el rey de Madura dijo a Krishna, el conductor de su carro: «—Desde qne el mago infernal de Vasichta ha emponzoñado mis días con su profecía, yo no puedo

---

se refiere a una lanza ensangrentada que la leyenda atribuyó a la lanza santa que desgarró el costado de Cristo cuando éste estaba clavado en la Cruz, lanza que se creía en poder de los caballeros del Grial.

Del mismo modo que existe un Grial y una lanza legendaria, hay un Grial y una lanza históricos, que fueron encontrados en Palestina en tiempos de las Cruzadas. Se encontró la lanza primera en 1097, cuando el sitio de Antioquía, después de la toma de esta ciudad por los franceses. Todos los autores de aquella época relatan el hecho, pero ninguno lo hace con la minuciosidad empleada por Raymond d'Agiles, canónigo de Puy, capellán del Conde de Toulouse, testigo ocular y portador *por sí mismo*, durante algún tiempo, de la lanza santa. «Yo vi lo que cuento—escribe—y fuí yo mismo quien llevó entonces la lanza del Salvador.» En un momento de miseria suprema del ejército cristiano, un sacerdote de condición obscura y misérrima llamado Pedro Barthelmy, originario de Marsella, vió aparecer varias veces a San Andrés, que le reveló que para vencer a los enemigos era necesario que el ejército de los Cruzados fuese provisto de la lanza con la cual fué desgarrado el costado del Señor en la Cruz; que esta lanza estaba en Antioquía, enterrada delante del altar mayor de la iglesia de San Pedro. «Por ella—le dijo San Andrés—debéis combatir a vuestros enemigos, y alcanzaréis sobre ellos una victoria completa, como Jesucristo la obtuvo sobre Satanás.»

El infeliz clérigo contó lo sucedido, y la lanza fué encontrada como había predicho el Apóstol. El ejército, invadido de un gozo delirante y de un entusiasmo heroico por el milagroso descubrimiento, alcanzó una formidable victoria sobre los ejércitos del Sultán Mosul. Sin embargo, algún tiempo después, se suscitaron dudas sobre la autenticidad de la santa lanza. El sacerdote marsellés se ofreció a pasar por encima de una hoguera encendida para pro-

© Biblioteca Nacional de España

vivir. Es preciso que le mates y le preguntes el nombre y el paradero de hijo de mi hermana Devaki. La paz de mi reino depende de este misterio.»

»Disfrazados ambos de cazadores, marchan pues. Era el principio de la estación de las lluvias; los ríos se henchían; las plantas estorbaban la marcha, y la línea blanca de las cigüeñas surcaba las brumas. Cuando se aproximaron al bosque sagrado, el horizonte se ensombreció; la atmósfera se llenó de una niebla cobriza, y del cielo tempestuoso, nubes como trombas descargaban sobre los viajeros. «—¿Temes, Krishna?»—dijo el rey Kansha. «—Aunque el cielo cambie de aspecto y la tierra de color, yo nada temo.» «—Entonces avanza.»—Krishna fustigó a los caballos, y el carro entró con velocidad virtiginosa bajo la sombra espesa de los baobabs. La selva se volvía cada vez más terrible; los relámpagos la iluminaron; el trueno retumbó. «—Jamás—dijo Krishna—he visto el cielo tan negro ni retorcerse así los árboles. ¡Bien poderoso es tu mago!» La tempestad se volvió tan espantosa que los árboles gigantes se inclinaron. El rayo cayó al lado de los viajeros; un baobab tronchado obstruyó el camino, y la tierra tembló. Al final se descubría una cabaña miserable, donde habitaba Vasichta, el

---

bar con un milagro la verdad de cuanto había dicho. «Quiero y suplico —dijo—que se encienda un fuego inmenso, y yo le atravesaré con la lanza; si es ciertamente la lanza del Salvador, cruzaré sano y salvo; si no, sufriré quemaduras, porque veo que no se cree en los milagros.» «Este discurso nos pareció razonable—continúa Raymond d'Agiles—, y, después de haber prescripto a Barthelmy que ayunase aquel día, decidimos que se encendiese la hoguera, el día en que Nuestro Señor, cubierto de llagas, fué tendido sobre la Cruz para salvarnos. Era la antevíspera de Pascua.

»Si Dios Todopoderoso ha hablado a este hombre cara a cara y si San Andrés le ha mostrado la lanza del Señor mientras el peregrino velaba, que él mismo cruce sobre el fuego, sin recibir la menor quemadura, o que sea quemado—abrasado—con la lanza que llevara en sus manos. Todos, doblando la rodilla, dijeron: *Amén.*

»Entonces, Pedro Barthelmy, vestido solamente con una túnica, dobló la rodilla delante del Obispo de Albania... El Obispo le puso la lanza en las manos; Barthelmy hizo la señal de la cruz, se acercó a la hoguera y entró en ella sin la menor vacilación. Permaneció un momento rodeado de las llamas, y saliendo de ellas, por la gracia de Dios, sin que su túnica hubiese recibido la más leve quemadura, y del mismo modo sin que la gasa ligerísima que recubría la lanza del Señor sufriera asimismo el menor daño. Hizo inmediatamente, sobre la muchedumbre que se congregó en torno suyo, la señal de la cruz con la sagrada lanza, y exclamó en alta voz: ¡Dios, ayúdame! Esta lanza, que sirvió durante mucho tiempo de enseña al ejército de las Cruzadas, fué llevada últimamente a Constantinopla, en donde se la conserva con otras preciosas reliquias, en una capilla secreta.»

© Biblioteca Nacional de España

gran muni, que alimentaba a los pájaros y era temido por las fieras. «—¡Líbrame de él!»—exclamó aterrado Kansha.

»El muni centenario vivía esperando la muerte en aquella escondida cabaña. Antes de morir, el cuerpo se había libertado de la prisión de la materia. Sus ojos se habían extinguido; pero veía por el alma. Su piel percibía apenas el calor y el frío; pero su espíritu vivía en una unidad perfecta con el Espíritu soberano. No veía ya las cosas de este mundo más que a través de la luz de Brahmâ, rezando y meditando. Un discípulo fiel le llevaba diariamente a la ermita el puñado de granos de arroz que le sustentaban. La gacela que comía en su mano le advertía bramando de la proximidad de las fieras, a quienes él alejaba con un mantra y con su bastón de bambú de siete nudos. En cuanto a los hombres, quienes quiera que fuesen, los veía venir con su vista interna desde varias leguas de distancia... En cuanto Krishna le vió, reconoció que era nada menos que el sublime anciano a quien en vano buscara tantos años. Una conmoción de alegría y respeto subyugó su alma y, arrodillándose ante el yogui, le adoró. Vasichta parecía no verle..., sus labios murmuraron la sílaba sagrada *¡ôm!* En cuanto al rey Kansha, quedó petrificado. Sobreponiéndose a su terror, disparó contra Krishna, el infiel, pero su flecha fué a matar al santo anacoreta. Krishna quiso vengar su muerte; pero el rey había desaparecido.

»... Un resplandor maravilloso desgarró los cielos, y el alma del anciano se elevó hasta la séptima esfera, arrastrando estática un momento el alma de su fiel discípulo al trono del Mahadeva... Cuando Krishna volvió en sí, aun retumbaba el trueno; la gacela lamía, piadosa, la herida mortal del asceta, que ya era sólo un cadáver; pero el joven se levantó como resucitado a una nueva vida. Un abismo le separaba ya del mundo y de sus vanas pompas, porque había comprendido, al fin, su misión, después de haber contemplado cara a cara a la Verdad...»

*
* *

Dos palabras tan sólo acerca de la partitura de *Parsifal:*

«La partitura de *Parsifal*—dice Rogelio Villar—asombra, en general, por la grandeza y la majestad, y por la inspiración y la belleza de su traza, por la pureza de sus líneas y por el colorido y matiz de su sabia y artística instrumentación dulce y suave, grandiosa y solemne. Marca el término de la evolución iniciada en *Tannhauser* y *Lohengrin*, en cuyas inspiradas obras se encuentran bosquejadas sus teorías sobre el drama lírico, llegando a sus últimos extremos en la bellísima partitura de *Parsifal.*

© Biblioteca Nacional de España

»Los trozos melódicos fragmentarios (leimotivos) que se oyen en el transcurso del drama de Wagner, en las diferentes situaciones, son de gran potencia expresiva, y en relación con el carácter del poema, siempre subordinados al espíritu de la frase literaria.

»El preludio y la consagración del *Santo Grial* (cena de los apóstoles), página magnífica y de intensa emoción en el primer acto; el preludio y el jardín encantado de Klingsor (escena voluptuosa de las flores), y el dramático dúo de la seducción entre Kundry y Parsifal, en el segundo; el breve y melancólico preludio, la conmovedora escena del bautismo (uno de los momentos de más emoción de *Parsifal*) y los encantos del Viernes Santo, páginas de sublime belleza, en el tercero; el más apacible y poético por sus delicadezas y por su orquestación rica y exuberante, y como todas las situaciones salientes de la ópera, henchidas de encantadora poesía y de exquisita ternura; delicadas o dulces, sombrías o tétricas, siempre en carácter con el poema.

»Otros fragmentos episódicos interesantes por la labor orquestal de carácter descriptivo son: la oración matinal de Gurnemancio; la salida de Kundry; el cortejo del Rey, de mucha visualidad, así como el parlamento de Gurnemancio a la sombra de un árbol secular, en el que refiere a sus escuderos el origen de la Orden del *Grial;* la caída de Amfortas, la pérdida de la lanza, episodios del primer acto en que se oyen constantemente los temas que simbolizan de *El Grial, Kundry, los dolores de Amfortas* y *el maleficio de Klingsor.*

»Sobresale también en el segundo acto toda la siniestra escena del mago infernal, en la que se vale de sus astucias para que Kundry, la Eva de la mitología hebraica, seduzca a Parsifal; y en el tercero, la desoladora escena de Amfortas, de honda emoción, y la marcha fúnebre.

»Hay en la partitura de *Parsifal* fragmentos sinfónicos de una imponderable belleza, sonoridades deliciosas empastadas y fundidas con un arte tan nuevo, tan adecuado al medio en que se desarrolla la acción al carácter del paisaje, imágenes poético-musicales tan expresivas, y verdaderos aciertos de interpretación de la leyenda del *Santo Grial,* que subyugan.

»Entremezclado con un arte sin precedentes, se oyen en la orquesta los temas de *La cena, Titurel* (Orden del Grial), *Kundry, Amfortas, Parsifal,* que simbolizan la *fe,* la *compasión,* la *humildad,* la *melancolía,* el *amor,* la *resignación,* el *cisne,* la *lanza* y otros, cuya significación es preciso conocer para disfrutar por completo de la concepción wagneriana en toda su magnitud y grandeza; Amfortas, simboliza el remordimiento; Titurel, la

© Biblioteca Nacional de España

voz del pasado; Klingsor, el pecado; Parsifal, la redención; Kundry, la seducción; Gurnemancio, la tradición.»

*
* *

Vengamos ahora al punto más difícil, al relativo al Gral, Graal, Grial o Grail, que con todos estos y otros nombres se le conoce, causando la desesperación de los filólogos e historiadores.

Desde luego, para Wagner, como para el mundo cristiano en general, el Grial es «el vaso sagrado del que el Señor había bebido en su última cena; la copa bendita que había recibido su sangre divina vertida desde la cruz» y recogida piadosamente por José de Arimatea. Centenares de variantes de esta leyenda se encuentran repartidas por toda Europa, principalmente en España. Hasta existe en la catedral de Valencia un hermosísimo cáliz de *conrerina* oriental o ágata que se dice ser dicho vaso auténtico, guardado primitivamente en el monasterio pirenaico de San Juan de la Peña y luego en Zaragoza. Los piadosos fraudes monacales del medievo le decían traído por San Pedro de Jerusalén a Roma después de la Asunción de la Virgen, y desde allí a Huesca y escondido por los días de la invasión árabe en una cueva de la parte más escarpada del Pirineo, donde dió lugar con su ulterior descubrimiento por los cristianos, a la fundación de aquel monasterio. Otro cáliz, de leyenda semejante, que jugó en la conquista de Almería, se guarda en Génova, y el mismo u otro, ganado por los cruzados al tomar a Jerusalén, fué mostrado a Luis XII de Francia por los genoveses; pero en rigor, como dice Bonilla San Martín, ninguno de esos *griales* es el de José de Arimatea, o sea el conservado, según la fábula, en el mítico castillo de Corbenic, aunque no por eso dejen de ser *santos* ni de enlazarse con tradiciones semejantes. Hay también otro Grial galaico-leonés, llamado «El Santo Milagro» en la antigua ermita del Cerbero y a buen seguro que en el occidente de España podrían ser hallados otros muchos registrando en nuestros viejos templos (1).

La leyenda del Grial es popularísima en Francia y la denominación de

(1) No deja de ser extraordinariamente curioso, dice Bonilla San Martín en su obra *Las Leyendas de Wagner en la Literatura española*, cerrando en batalla contra los frívolos y los pocos antiwagnerianos que hoy quedan, el comprobar que los temas literarios de *Hugonotes*, *Rigoleto*, *Lucía* y tantas otras óperas a la italiana y a la francesa distan cien veces más de nuestra tradición literaria popular o erudita que los que constituyen la trama de los dramas wagnerianos.

© Biblioteca Nacional de España

Grial se ve en nuestro Romancero y en algunos libros de caballería, tales como el del *Baladro de Merlín y la demanda del Santo Grial.* Los poetas alemanes dijeron siempre *Graal;* los bretones, que fueron uno de los pueblos en que primero se conoció y popularizó la leyenda céltica, llamaron siempre *Graal* a la sagrada copa. Los provenzales dicen también *Graal* en sus poemas, tomándolo acaso de *graanzal,* plato o escudilla, utensilio casero al que ya aludió el Arcipreste de Hita, describiendo cierta cocina de su tiempo:

«Escudillas, sartenes, tinajas y calderas,
cañadas y barriles, todas cosas caseras,
todo lo fizo lavar a las sus lavanderas,
espetos, *griales,* ollas e coberteras.»

Don Juan Valera, hablando del escritor árabe Flegetaris (denominado Telegetanos por el crítico alemán Wolzogen), llama *Grial* a la copa santa. Los italianos escriben *Graal;* los ingleses, *Grail,* y Menéndez y Pelayo, *Gral;* y no pocas veces se encuentra escrito *Greal* en los cronistas, todo ello, según se dice en el diccionario de Mistral, como derivado del latín *gradale* y después del *Grasan,* provenzal; *grian,* marsellés; *grasal,* lionés; *grial,* lemosino; *grasans,* románico; *gresal,* catalán; *graal,* francés, y *grial,* galaico-castellano, cual en el antiguo romance de «El Conde del Sol» (el Caballero Helios o *Lohengrin*), cuando dice:

«¡Padre, padre de mi vida,
por la del «Santo Grial»,
que me déis vuestra licencia
para el conde ir a buscar!»

Otros etimologistas, forzando cuanto pueden la palabra, tratan, en vano, de hacerla derivar de la palabra latina *crater* o copa, para adaptarla mejor a la idea cristiana «de la copa de la última cena», con mejor intención que fortuna, porque, como se ve, la etimología *grial* es más bien la de *plato* que la de *copa,* si bien no resulte tan poético ni tan adecuado al canon cristiano el ver la sangre de Jesús recogida, no en ebúrnea *copa,* sino en *plato,* escudilla o fuente vulgarísimos (1).

---

(1) «En la segunda mitad del siglo XIV, dice Bonilla San Martín, se refundió en castellano y en portugués una *Queste* del Grial francesa que, después de varias transformaciones, llevó el título de: *La Demanda del Sancto Grial, con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz, su hijo,* poniéndole como libro primero un *Baladro del sabio Merlín,* en el que entra una refundición castella-

© Biblioteca Nacional de España

El curioso libro titulado *La Douloreuse Passion de N. S. Jesus-Christ, d'après les meditations d'Anne Catherine Emmerich*, se ocupa extensamente de la versión del Grial cristiano.

«De Ana Catalina Emmerich, religiosa agustina, nacida en 1774 cerca de Coesfeld (Alemania), y muerta en 1824, se dice que fué una vidente maravillosa, que por medio de esta facultad, pudo presenciar muchos acontecimientos históricos y muy especialmente las escenas de la Pasión y muerte de Cristo, en cuyas manos vió el famoso cáliz cuando, en unión de los Apóstoles, celebró el último ágape y del que hace la descripción siguiente:

---

na del perdido *Conte du Brait. La demanda*, bien conocida y citada por los poetas del *Cancionero de Baena*, se imprimió en Toledo en 1515 y quizá antes en Sevilla en 1500. En ella interviene Parsifal (llamado *Perceval*) a quien se da el sobrenombre «de Galaz», por ser natural de esta tierra y que se dice hijo del *Caballero de la bestia ladradora* o sea de Palomades el pagano. Perseval visita con Galaz y Boores, el palacio del rey Pelles donde se custodia el Santo Grial, y se hace monje después de la muerte de su amigo Galaz, cuyos últimos instantes presencia. Pero Perseval es un personaje secundario en la *Demanda* (como en la *Quête* francesa, a diferencia del *Didot-Perceval* y del *Perceval le Gallois*) y no reúne ninguna de las extraordinarias cualidades que la leyenda de *Parsifal* atribuye a éste. El *Parsifal* de la tradición recogida en la obra castellana es propiamente Galaz, hijo de Lanzarote del Lago y nieto del rey Pelles. Galaz es aquí «el caballero divino», del linaje de David y de José de Arimatea; el único de los caballeros de la *demanda* que logra contemplar cara a cara el Santo Grial. No parecerá extraña esta sustitución de Perseval por Galaz, a quien comprenda que el *Parsifal-Galaz* representa la última y más mística etapa de una evolución harto complicada de la leyenda. Originariamente el mismo Perceval nada tenía que ver con el Grial, así, en el *Sir Perceval of Galles*, la tradición del Grial no aparece, pues es de origen céltico y precristiano. En el mismo Wolfram de Eschenbach el Grial no es un plato o escudillo como en Chretien, sino *una piedra mágica...*»

«...Y Don Galván se fué contra un gran palacio—dice la leyenda—y luego salieron a él más de veinte escuderos, que le hicieron descender del caballo... y gran compañía de caballeros, quienes le dieron la bienvenida y le vistieron ricamente, diciéndole: «—Señor: ¿de dónde sois?» «—Soy—dijo Don Galván—del reino de Londres y de la casa del rey Artur.» Entonces le hicieron la mayor honra del mundo y preguntáronle por nuevas de la corte, y él se las dijo; y ellos así hablando, salió de una cámara un gran caballero que traía ante sí muy gran compaña de caballeros, y él era el más hermoso hombre que nunca viera Don Galván. «—Ved aquí al Rey», le dijeron, y luego se fué a él Don Galván y díjole: «—Señor, sed muy bien venido», y el Rey le tornó sus saludos con muy placentera cara y le hizo asentar cerca de sí y preguntóle quién era, y Don Galván le contó toda la verdad y de ello fué el Rey muy alegre, porque

© Biblioteca Nacional de España

«El cáliz que los Apóstoles llevaron al Cenáculo de casa de Seraphia, por otro nombre llamada Verónica—consigna el citado libro—es un vaso maravilloso y misterioso. Había permanecido mucho tiempo en el Templo, entre otros objetos preciosos de muy remota antigüedad, cuyo uso y origen se había olvidado. Algo parecido ha ocurrido en la Iglesia cristiana, en donde muchos objetos sagrados preciosos por su belleza y antigüedad, han caído en el olvido con el tiempo. Con frecuencia se habían desechado, vendido o refundido, viejos vasos y antiguas alhajas enterradas en el polvo del Templo. Y así fué cómo, por la voluntad de Dios, este santo vaso que no había sido posible fundir nunca a causa de la materia desconocida

---

deseaba mucho ver a Don Galván, y comenzaron a hablar en uno de muchas cosas, y mientras hablaban paró mientes Don Galván y vió entrar por una vidriera un palomo blanco que traía en su pico un incensario de oro muy rico, y así como entró fué lleno el palacio de todos los buenos olores del mundo y todos quedaron tan silenciosos que no hablaron palabra sino que cayeron de hinojos así que vieron al palomo, y el palomo se fué derecho a una cámara, y luego los del palacio pusieron los manteles en las mesas que allí estaban... De esta aventura se maravilló mucho Don Galván, y miraba a todos que estaban en oración y vió salir de la cámara donde el palomo había entrado una doncella, la más hermosa que en los días de su vida había visto. Traía los cabellos sueltos, atados un poco por encima con una cinta muy rica, y tenía la más hermosa cabeza de mujer y la doncella traía en sus manos el más rico vaso que nunca viera hombre terrenal y estaba hecho a manera de arlés (cáliz) y ella lo traía más alto que su cabeza. Así que todos los que lo vieron, se inclinaron, y Don Galván contempló el vaso y admirólo mucho, mas no pudo saber de qué era, porque no le parecía hecho de madera, ni metal, ni piedra, ni cuerno, ni hueso, y quedó muy triste al no poder saber de qué era. Después contempló a la doncella y se maravilló más de su hermosura que del vaso, porque nunca viera doncella que se la igualase, y en otra cosa no pensaba que en esto.

»Así como la doncella pasaba ante los que en el palacio estaban, iban ellos cayendo de hinojos, y luego fueron llenas las mesas de todos los buenos manjares que el hombre puede imaginar y el palacio lleno de todos los buenos olores del mundo, y cuando la doncella pasó delante de todos tornóse a la cámara de donde había salido... y Don Galván paró luego mientes en la mesa que tenía delante de sí, pero no vió cosa alguna que pudiese comer, antes bien estaba la mesa vacía ante él, pero ante los demás había mucha vianda a maravilla, y cuando Don Galván vió aquello se sorprendió mucho y no supo qué decir, porque pensó que había errado en alguna cosa, pues que él no tenía que comer, como todos los otros, y así se cuidó de no preguntar hasta que los manteles fueron alzados.»

Después de esta escena, relata muy por extenso el manuscrito de Lanzarote, cómo Don Galván se asomó a una de las ventanas del palacio, así que advirtió

© Biblioteca Nacional de España

de que se componía, había sido hallado por los sacerdotes modernos en el tesoro del Templo entre otros objetos desechados, y vendido a algunos aficionados a antigüedades. Este cáliz, comprado por Seraphia juntamente con todos sus accesorios, había servido ya varias veces a Jesús para la celebración de fiestas, y a partir de esta época, quedó de propiedad de la comunidad cristiana. Este vaso no se había encontrado siempre en el estado actual: no se recuerda ya cuándo se habían reunido las piezas de que ahora se componía, ni si esto se había hecho por orden del Señor. Sea como fuere se le había unido una colección portátil de objetos accesorios que debían servir para la institución de la Santa Eucaristía. El Gran Cáliz estaba colocado sobre un zócalo, del que se podía sacar una especie de tablilla y alrededor había seis pequeños vasos (1). Ya he olvidado si la tablilla con-

---

que de él no podía salir, y vió a un enano que le dijo se quitase de la ventana peligrosa aquella y se fuese a echar sobre uno de los ricos lechos que allí había, pero al hacerlo, una voz de doncella le previno que no lo hiciese sin antes armarse de todas armas, porque aquel «era el lecho aventuroso». En efecto pronto vió salir una enorme serpiente de cuya boca fueron brotando hasta quinientas serpientes pequeñas y un leopardo que trabó en seguida una terrible lucha con la serpiente grande, lucha que acarreó una densísima obscuridad en el ámbito del palacio y un estrépito y conmoción mayor que la de ningún terremoto. La serpiente, viendo que no podía vencer al leopardo, se retiró, y entonces las serpientes pequeñas que habían salido de su boca empezaron a luchar con ella hasta que una y otras cayeron muertas. Antes de tales luchas, Don Galván, en medio del mayor espanto de voces invisibles, había visto aparecer en el espacio una lanza de ardiente hierro que, sin que se viese quién la manejaba, le hirió terriblemente por la espalda dejándole casi moribundo. También cuenta la historia cómo llegó más tarde junto al malferido Don Galván un extraño caballero que le mandó dejase el lecho peligroso, y como Don Galván no se prestase a ello por los dolores de su herida, trabó con él una larga y descomunal pelea hasta quedar ambos caballeros sin fuerzas para moverse. Al instante comenzaron a temblar las paredes y el suelo del palacio tanto y más que la vez primera, y por último sobrevino una dulce calma tras la que apareció la doncella con el santo Vaso, a cuya vista prodigiosa Don Galván quedó completamente curado, como si nada malo le hubiese acaecido. Un ermitaño con quien más tarde tropieza le explica el significado de sus desventuras en el palacio, motivadas todas porque no había adorado el Grial, ni podido gozar, por tanto, del ágape sacro. También le dice que la serpiente grande es su tío el rey Artus que se partiera de la tierra y los quinientos serpentinos sus parientes y amigos, encargándole guarde gran secreto de todo esto.

(1) Así eran, en efecto, los primitivos cálices cristianos para la comunión con las dos especies. Nuestro amigo el gran explorador de América Don César Luis de Montalbán, ha encontrado en sus viajes por aquel continente objetos arqueológicos de esta clase.

© Biblioteca Nacional de España

tenía cosas santas. Dentro del gran cáliz había otro pequeño vaso; encima un platillo y después una tapadera convexa. En el pie del cáliz estaba sujeta una cucharilla que podía sacarse fácilmente. Todos estos vasos estaban recubiertos de hermosos lienzos y encerrados en una envoltura de cuero, si no me equivoco; esta cubierta terminaba en la parte superior con un botón. El gran cáliz se compone de la copa y del pie, que debe haber sido añadido con posterioridad, pues estas dos partes son de materias distintas. La copa presenta una masa parduzca y pulimentada en forma de pera, está revestida de oro y tiene dos pequeñas asas que permiten cogerla, pues es bastante pesada. El pie es de oro virgen, artísticamente trabajado y está adornado en su parte inferior con una serpiente y un racimito de uvas, y enriquecido con piedras preciosas.

»El gran cáliz ha quedado en Jerusalén guardado por Santiago el Menor, y le veo todavía oculto en alguna parte de esta ciudad; volverá a aparecer a la luz del día, como ha reaparecido esta vez. Otras iglesias se han repartido las copas que le rodeaban; una ha ido a Antioquía, otra a Efeso: cada una de las siete iglesias ha tenido la suya. Estas copas pertenecieron a los patriarcas, que las empleaban para beber un brebaje misterioso cuando daban o recibían la bendición, según he visto rapetidas veces.

»El gran cáliz fué poseído por Abraham: Melchisedech lo llevó del país de Semíramis a la tierra de Chanaan, cuando empezó algunas fundaciones en el lugar que más tarde estuvo Jerusalén; lo empleó cuando celebró el sacrificio en que ofreció el pan y el vino en presencia de Abraham, y se lo dejó a este patriarca. También estuvo este vaso en el arca de Noé.

»Fué también llevado a Egipto y Moisés lo poseyó. Estaba hecho de una materia singular compacta como la de una campana y no parecía haber sido trabajada como los metales; más bien parecía producto de una especie de vegetación. He visto a su través. Sólo Jesús sabía lo que era.»

Tales son, poco más o menos, las diversas leyendas cristianas del Grial que andan por el mundo, todas refiriéndose al concepto de cáliz o copa.

Y aquí precisamente se encuentra el hilo que conducirnos puede a una interpretación más filosófica, aunque ciertamente menos cristiana y menos wagneriana, del prodigioso mito.

Ya Mauricio Kufferat, uno de los mejores comentaristas de Wagner, interpretando con perfecta corrección el texto del *Parzival* alemán de Wolfram de Eschenbach (1200-1216), dice que el Graal, Greal o Grial primitivo de la leyenda, no es un vaso, ni un *cráter*, ni un cáliz, ni siquiera una escudilla o plato, sino *una piedra*. En efecto, la traducción fiel de dicho poema, derivado del aun más antiguo de Chretien de Troyes (siglo XII),

© Biblioteca Nacional de España

nos muestra al Grial como «una piedra preciosa, traída a la tierra por los ángeles y confiada su custodia a una Fraternidad iniciática que se llamó de los Custodios del Grial.» Henos aquí ya, pues, con la *Piedra de Jacob*, la *Piedra del Liafail* escocés, la *Piedra cúbica* de los masones, la *Piedra* o *Pétera* iniciática y tantas otras *piedras* simbólicas, no cristianas, del mito universal. El texto auténtico de Wolfram de Eschenbach relativo a la expresada *Piedra* y a la Fraternidad que la custodia es, en efecto, como sigue:

Esos héroes están animados por una piedra.
¿No conocéis su augusta y pura esencia?
Se llama lápiz-electrix (*Magnes*).
Por ella puede realizarse toda maravilla (*Magia*).
Ella, cual el fénix que se precipita en las llamas,
renace de sus propias cenizas,
pues que en las mismas llamas remoza su plumaje
y brilla rejuvenecida más bella que antes.
Su poder es tal, que cualquier hombre, por infeliz que en su estado fuera,
si contempla esta piedra
en vez de morir como los demás
ya no conoce la edad,
ni por su color, ni por su rostro;
y sea hombre o mujer
gozará de la dicha inefable
de contemplar la piedra
por más de doscientos años (1).

El primitivo texto de Wolfram de Eschenbach, puede ser, pues, un nuevo hilo de Ariadna, para el esclarecimiento de una verdad ocultista que la superchería monacal del medievo pudo desnaturalizar hasta transformar la *piedra iniciática* en vaso sagrado, con la sangre de Jesús. *Petra*, *Kiffa* y *Petroma* era, según Blavatsky (*Isis*, t. II, pág. 404), el doble juego de tablas usado por el hierofante en las iniciaciones durante la representación del Misterio final. Como indica oportunamente el profesor Wilder, en los paí-

(1) «—Un IT sobre una *Piedra*, ¿qué es lo que tamaño misterio significa?, ¡oh!, casto clérigo—cantaban los bardos evocadores del Gaedhil o de Galicia prehistórica irlandesa, al hablar de sus gloriosas tradiciones a los clérigos cristianos que iban a evangelizarlos. Su significación sublime, mágica, ¿quién podrá desentrañarla y revelarla?... ¡Nadie sino Él, el Elegido podrá descifrar el misterio de la Piedra y de su IT!» Véanse sobre estos importantísimos extremos los capítulos VII (La Raza *jina* de los Tuatha de Danand), y X (El misterio de los *jinas*) de nuestro libro *De gentes del otro mundo*.

© Biblioteca Nacional de España

ses orientales, Pedro, *Petra* o *Piedra* era el propio *hierofante* o *el intérprete* en fenicio, y de aquí la famosa frase evangélica de «tú eres Pedro y sobre esta *piedra* edificaré mi Iglesia», que es el texto invocado siempre por el poder papal como justificante de su espiritual soberanía, cosa admirablemente refutada por dicho profesor en su «Introducción a los Misterios báquicos y eleusinos». Bunsen, en su «Lugar del Egipto en la Historia Universal» (vol. V, pág. 90), comenta a su vez la inscripción encontrada en el sarcófago de una gran reina de la oncena dinastía (2250 años antes de J.-C.) y que sólo es transcripción del capítulo XVII del *Libro de los Muertos* (4500 antes de J.-C.), interpretando jeroglíficos de *Peter, Patar, revelación, iniciación*, etc., en los que tales *palabras de Misterio* eran reproducidas y cuya verdadera interpretación está tan lejos del *Grial* consabido, como lo está el cielo de la tierra.

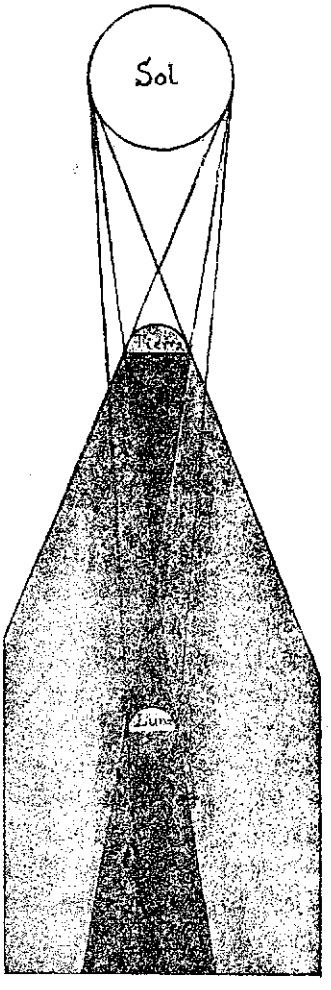
Si Wagner hubiese seguido la genuina interpretación del Grial «*como piedra druídica y no como cáliz pseudo-cristiano*, dada por Wolfram de Eschenbach, el resultado habría sido muy diferente, porque habríamos tenido con *Parsifal* un simbolismo perfecto, como en *El Anillo*, en lugar de un simbolismo mezclado y en cierto modo antitético de paganismo y cristianismo, cosa que le hace más asequible a las mentes vulgares cristianas, pero que le aparta un tanto de la perfección de conjunto que ostenta con tantos títulos *El anillo del Nibelungo*. Guiado el maestro, sin duda, por los textos del «Mabigoni», de Chretien de Troyes—probable monje, impostor, fautor de la cristianización de la leyenda *pétrea*—y más que nada por el *Lohengrin* de Gönner, se apartó de la verdadera significación del *Gral*, que no es *Grial*, sino *Grallae, grallarum* (1), trampolín, zanco, escala de Jacob, *ayuda* y, en una palabra, *Sendero;* sendero de salvación para ascender al Montsalvat místico, en el que los hombres son transformados por la magia de la Iniciación en los verdaderos *dioses* que fueran antes; al Shveta Dvîpa, Monte Merú, Mansión celeste de Vishnu, etc., de que nos hablan los Puranas; al Kouin-Loug-Sang o «la gran montaña», de Fohtchú, o el Señor-Buddha chino; monte santo contra el que nada pueden ya las artes negras del rey Thevelat, el último necromante y emperador de

(1) *Grallae, grallarum*, trampolín, zancos. Lignae perticae furculas habentes, quibus innituntur, qui iis incedunt, a *gradiendo*, unde *grada, gradulla, gralla*. Inventae sunt a pantomimis ad Panas, sive Aegi-panas repraesentandos, quorum exsucci pedes, ac crura non aliter melius represaentari poterant, quam ligneis illis pedibus, ac cruribus grallatorum *Grādalis:* qui par gradus fit, ut gradalis pugna. *Calepinus*.

© Biblioteca Nacional de España

la Atlántida, verdadero Klingsor, de Gönner y de Wagner, que moviera, según la tradición oriental, la terrible guerra que precedió al hundimiento de tamaño continente.

¿Es, pues, en definitiva, el Santo Grial, una *copa*, una *piedra*, una *escala?* Imposible saberlo con certeza, si no recurrimos, como siempre, a las Enseñanzas Orientales. Ellas, en efecto, nos dicen que todo símbolo ocultista tiene siete claves de interpretación, habiendo sido conocidas cuatro de ellas, por lo menos, por el primitivo sacerdocio egipcio y postatlante. Una de estas claves es, desde luego, la clave astronómica. Pero, ¿hay manera de hallar una representación celeste de tamaño simbolismo? Veámoslo.



Todo el mundo conoce las verdaderas causas que determinan los eclipses de Luna y de Sol, o más bien de Luna y de Tierra, pero nadie, que sepamos, ha parado mientes hasta aquí en las extrañas circunstancias ocultistas de que estos notables fenómenos celestes aparecen rodeados. Recordemos someramente estas últimas.

Siendo tanto la Tierra como la Luna dos astros opacos, o *planetas*, proyectan constantemente tras de sí en el espacio dos inmensos y sendos conos de sombra pura, conos determinados, como es sabido, por el haz de rayos del Sol que sean tangentes comunes exteriores a éste y al respectivo planeta—Luna o Tierra—, tal y como se ve en la figura. Asimismo los rayos solares que siguen la dirección de las tangentes comunes interiores, determinan a su vez otros dos sendos conos de penumbra. Por último, el respectivo cono de sombra pura, al prolongarse más allá de su cúspide en otro cono simétrico, determina un segundo cono de penumbra distinta.

De este modo, cuando un país determinado de la Tierra penetra en el cono de sombra pura de la Luna, experimenta un eclipse total de Sol; un eclipse parcial, cuando no penetra sino en el cono de penumbra, y un

© Biblioteca Nacional de España

eclipse anular de Sol, en fin, cuando penetra tan sólo en el tercero de los conos antes descritos. Recíprocamente, cuando la Luna se imerge en el cono de sombra pura de la Tierra, sufre un eclipse total (1) y un eclipse parcial si penetra meramente en el cono de penumbra.

Interpretando ocultistamente, sin embargo, estos conocidos fenómenos, nos encontramos con que, a decir verdad, los conos de sombra y de penumbra de la Tierra, por ejemplo, lejos de desplazarse en el cielo con la respectiva rotación de ésta, se mantienen, por decirlo así, fijos, afectados sólo por el otro movimiento de traslación anua de nuestro planeta. Acaece, pues, con ellos, una ilusión semejante a la que se produce con la dicha rotación de la Tierra, que hace salir y ocultarse en el horizonte al Sol y a los demás astros, como si ellos girasen en torno de la Tierra, siendo así que acontece precisamente todo lo contrario.

Resulta, por consiguiente, que en los cielos, y constantemente al lado opuesto del Sol, los rayos de éste, interceptados por la opacidad de la Tierra, determinan una especie de copa o cáliz, cuyo fondo o cavidad interna está determinada por el cono de sombra pura de nuestro planeta, y sus paredes o revestimiento exterior, por decirlo así, está delimitado, a su vez, por el cono de penumbra. La disposición, pues, de estos dos conos, con la esfera terrestre en su boca, ofrece un clarísimo remedo del Cáliz, los Corporales, la Hostia y la Patena del Sacrificio Cristiano de la Misa, y nos expresamos así, por supuesto, para no herir respetables creencias piadosas, cuando son ellos, efectivamente, los que remedan a aquellos Cáliz, Hostia, etc., *únicos* de los excelsos cielos. No hay sino examinar la figura para hacerse perfecto cargo de la exactitud de nuestro símil. Las dos clásicas *copas* iniciáticas indostánicas: la de *Sukra* o terrestre, y la de *Manti*, o lunar, tienen, pues, en el espacio la más perfecta y pristina de sus representaciones astronómicas, y sería ofensivo para la despierta intuición de nuestros lectores el insistir más sobre este punto concreto.

Pero si tamaños Griales Santos resultan ser así dos verdaderos y sendos *Cálices* o *Copas* con su *Hostia* encima y todo, mirado desde otro orden de consideraciones filosóficas, pueden ser considerados como *piedras iniciáticas*, y, asimismo, como *Monsalvates*, que diría Wolfram de Eschenbach. Las *pétreas* masas respectivas de la Luna y de la Tierra, cerrando las bocas de sus cálices correspondientes, ocultan eternamente, en efec-

(1) En realidad, y merced a la refracción de los rayos solares en nuestra atmósfera, el cono de sombra pura jamás alcanza hasta la Luna y si su cono simétrico de penumbra anular.

© Biblioteca Nacional de España

to, a los rayos del Sol, el misterio iniciático de sus sombras; sus sombras de tristeza, de dolor, de grandezas y de atonías que a *la Noche* caracterizan. ¡La Noche eterna que hay siempre en los espacios detrás de cada planeta, cual la noche misteriosa que a la luz de la pura Verdad solapa siempre la conciencia de los hombres!...

Cada uno de dichos conos, por su parte, es asimismo un verdadero e inaccesible Monsalvat. Su forma cónica de sombra pura, algo redondeada en el de la Tierra por la refracción atmosférica, remonta, como es sabido, hacia las alturas, en las que impera la nocturna sombra, y todos cuantos puntos de la Tierra y del espacio caigan dentro de semejante cono de sombra absoluta, tienen, a bien decir, eclipsado totalmente al Sol, como le tienen parcialmente eclipsado todos los del cono de penumbra. Un solo y divino punto hay, pues, detrás de nuestro planeta, en el cual, si nos fuese posible ascender a los varios millones de leguas a que se encuentra de nosotros, veríamos al Sol eclipsado, sí, totalmente por la pantalla, de diámetro aparentemente igual, constituída por la Tierra. Semejante punto no es otro sino la cúspide del cono de sombra pura. En aquella sagrada cumbre del Celeste Grial del *Monte Santo* de las teogonías, el Sol se nos presentaría, en resumen, eclipsado su disco de un modo permanente por la negra pantalla de la Tierra; pero en torno de ésta, tal y como fugazmente la observamos en nuestros eclipses totales de Sol, surgirían, al modo de las fantásticas alas de celeste Ave-Fénix, las divinas y cárdenas expansiones de su corona. Por grande que ser pueda, pues, nuestra preocupación religiosa, ¿quién podrá encontrar custodia alguna más excelsa en todas las catedrales de este nuestro miserable mundo?... Convengamos, por tanto, en que se halle donde se halle el Santo Grial efectivo, ninguno más grande que el que por siglos de siglos luce en la cumbre de aquel Monte Sión, cuyas etéreas entrañas están constituídas por ese cono de sombra pura, de donde acaso han sacado el simbolismo de su clásico cucurucho tachonado de estrellas las magos todos de la sabia antigüedad.

Y si alguno de los terribles positivistas de antaño que todavía han quedado rezagados del movimiento espiritualista actual se atreviese a hacernos una de sus especiosas observaciones escépticas relativa a que semejantes conos de sombra o *Santos Montes* no son nada real, nosotros le responderíamos, con la física en la mano, que no es así, pues que ellos gozan de una científica realidad etérea, por cuanto el éter planetario que rodea a la Tierra está afectado de determinada tonalidad vibratoria, por la poderosa acción repulsiva de la luz solar, en todo su ámbito, ***salvo en el cono de sombra o de penumbra del planeta respectivo.*** Un éter, por consiguiente,

© Biblioteca Nacional de España

con tonalidad vibratoria distinta, es, sin duda, un éter diferente de otro, ni más ni menos que diferenciarse pueda en lo físico el agua en vapor de la líquida y del hielo; y no descenderemos a más detalles acerca de esto último, que el lector podrá ver ampliado en el capítulo de *Por el reino de las sombras* de nuestro libro *Hacia la Gnosis: Ciencia y Teosofía.* Además, en estas santas cosas relacionadas con el *Grial* no se trata ya de groserías materiales, sino de las más depuradas y transcendentes exquisiteces psíquicas, hasta el punto de que, acaso acaso, pecamos de positivismo con el mero hecho de descender a estas nuestras *gráficas* disertaciones. Quien se halle dotado de ese poder de Intuición—primero y más excelso, según Platón, de los tres poderes de la mente—, habrá de comprenderlo así, sin nuevas explicaciones; el que no, tachará, como siempre, nuestras demostraciones de fantaseos bellos.

Concretándonos ya a lo enseñado por otros autores mejor documentados que nosotros, diremos que Wolfram de Eschenbach, en su *Parcival* y en su *Titurel,* es mucho más completo que el nebuloso y discutible Chretien de Troyes. Los interesantísimos detalles de aquél están tratados, con la maestría con que él sólo sabe hacerlo, por nuestro polígrafo Bonilla San Martín. Es preciso, pues, copiar a este último autor muy por extenso. Dice así, en su obra *Las leyendas de Wagner en la literatura española:*

«Wolfram menciona, además de *Munsalvaesche* (Mons *Salvationis?)* a *Salvaterra* (Salvatierra), *Zazamanca* (Salamanca) y *Azaguz* (Zaragoza) que no se leen en Chretien de Troyes. Según el mismo Wolfram, «Perillo, príncipe asiático convertido al cristianismo, se estableció durante el reinado del emperador *Vespasiano* en el N. E. de España y guerreó con los paganos de Zaragoza y Galicia, al intento de convertirlos. Su nieto Titurel, venció a estos pueblos y ganó a Granada y otros reinos, auxiliado por los provenzales, arlesianos y karlingios y fundó un suntuoso templo, a imitación del de Salomón y situado en Montsalvat o Montsalvage, montaña que se encuentra camino de Galicia y que circunda un gran bosque llamado de Salvatierra, e instituyendo para la guarda del santo Vaso la caballería del Templo. No es posible desconocer en estos relatos—escribe Milá y Fontanals—al mismo tiempo que la influencia de las cruzadas... un recuerdo de la restauración de España por los príncipes cristianos, auxiliados alguna vez por las armas francesas; de la instalación de los Templarios en los condados de Foix (1136) y de Barcelona (1144) y de la peregrinación a Santiago de Galicia.

»Son tan vagos e inseguros los datos geográficos de Wolfram de Eschenbach—sigue diciendo Bonilla—que no es grande el partido que de

© Biblioteca Nacional de España

ellos puede sacarse. Es muy probable que la obra de Kyot (Guiot), a quien menciona, constasen ya. De todos modos me inclino a creer que su Salvatierra y su Montsalvat estaban, en efecto, camino de Galicia, y que las noticias acerca de esos misteriosos lugares, fueron divulgadas por algunos de los peregrinos que volvieron de Santiago de Compostela. No ha de olvidarse tampoco que los templarios fueron dueños en España de numerosos y fuertes castillos, y que, como dice Sandoval, «vemos por toda España, señaladamente en el camino francés que desde Navarra va a Santiago, ruinas de edificios y templos caídos que fueron de estas gentes»... Nadie puede desconocer hoy, después de los trabajos de Bedier sobre la epopeya francesa, que los monasterios y lugares religiosos constituyeron, durante la Edad Media, factores que influyeron poderosamente en la formación y propagación de las leyendas. Allí se conservaban los restos del saber antiguo, pero también se fabricaban documentos falsos (de los que se hallan plagados nuestros cartularios) y se escribían narraciones fantásticas, con el objeto de aumentar la importancia de la Iglesia y de avivar el celo de sus favorecedores. La Abadía de Glastonbury, en Inglaterra, tiene así su especial representación en la historia fabulosa del rey Artús; la de Fescamp, en Normandía, ostenta el título de haber influído probablemente en la fuente legendaria común de Chretien de Troyes y de Wolfram de Eschenbach, en lo relativo a Perseval. Creo que alguna parte corresponde también en esta última a los clérigos y juglares de Santiago de Compostela. No me explico de otro modo las referidas alusiones topográficas de Wolfram».

***

Con los párrafos que anteceden, henos aquí ya frente a frente de dos impenetrables Misterios ocultistas; Misterios de los que sólo puede darnos luz, como en todo, un estudio más puro y más hondo de la insondable Antigüedad. ¿Qué es, en efecto, el iniciático Montsalvat? ¿Dónde el hombre rebelde y dueño de sí mismo puede tener la esperanza de encontrarle algún día, siguiendo, como el joven Parsifal, «los extraños caminos no conocidos de ningún mortal»?

El asunto es del todo superior a nuestras menguadas fuerzas; pero sí nos será permitido el insistir en las suscitaciones que anteceden, acerca de aquellos capitales extremos, para que la intuición de nuestros más privilegiados lectores pueda hacer el resto.

Consignemos, además, que dentro de la trabazón ocultista que hemos pretendido dar a los diversos tomos de nuestra *soñadora* BIBLIOTECA DE

© Biblioteca Nacional de España

LAS MARAVILLAS, los dos primeros tomos de ella bien podrían considerarse como apéndices extensísimos a este capítulo acerca del *Parsifal*. En *El tesoro de los lagos de Somiedo*, hemos tratado acerca de los eclipses, «*colocándonos por tercera vez a la sombra de la Luna*» *y de su Grial;* y *De gentes del otro mundo*, la hemos consagrado al gran Misterio de los Jinas, o por otro nombre, en lo humano, a los *Caballeros del Grial*, a un posible Montsalvat transcendente, que nos es hoy inabordable merced al *Velo de Isis*, o *Velo sexual adámico*, y para que nadie, en efecto, pudiera llamarse a engaño con la lectura de este último libro, cuidamos de consignar, en el *Preliminar*, las siguientes conclusiones, que nos es forzoso reproducir aquí: *a*) Que existe a nuestro lado mismo, una *humanidad* que nos es invisible por nuestros pecados o limitaciones, nacidas del sexo. *b*) Que ella posee tesoros inauditos, a la manera del tan inestimable del Santo Grial. *c*) Que nos es imposible, mientras no superemos al sexo, cual los santos, el ponernos ni al habla siquiera con semejante *superhumanidad*, de la que ha hablado siempre, sin embargo, la leyenda universal. *d*) Que semejantes seres son los fieles custodios del *Grial*, o de la *Piedra Iniciática*, es decir, de la suprema Religión-Síntesis, que fué la primitiva de la Humanidad; la *Religión de Jano*, o de los *jinas*, de las que son corrupciones el actual jainismo y todas las religiones posteriores, religiones respetabilísimas, sin embargo, porque aun conservan recuerdos de aquéllas más o menos velados, entre los pliegues de sus mitos respectivos. *e*) Que el Norte y Occidente de Europa y muy especialmente España, conservan también preciados restos *jinas*, que, en su ceguera positivista, aun no han logrado sorprender los arqueólogos, pero que saltan a la vista de todo investigador bien intencionado, etc., etc.

Conviene en fin, no olvidar que, pese a las crueles persecuciones de que siempre han sido objeto por parte de todos los *Klingsor* perversos, eternamente se ha hablado, desde que el mundo es mundo, de instituciones iniciáticas, llámense éstas *Colegios sacerdotales* paganos, *gimnósofos* o *jinas* solitarios del Asia Central, Iohanes, samanos, ascetas egipcios, pitagóricos antiguos, rosacruces medioevales, templarios, masones primitivos y demás Fraternidades, más o menos conocidas, cuya sola lista ocuparía docenas de páginas. Si, pues, como dice la Maestra, la existencia de la moneda falsa presupone a la legítima, aunque deputásemos—muy lejos de lo que está en nuestro ánimo—como absolutamente falsas y mendaces semejantes instituciones a las que, más o menos, han pertenecido los hombres más gloriosos de la Historia, siempre quedaría en pie la certidumbre de que, o ellas fueron gloriosísimas al modo de la del Grial, o, al menos, re-

© Biblioteca Nacional de España

flejaban y parodiaban ellas otra Institución más alta, velada al profano en absoluto y con todas las características supremas que al Montsalvat asigna el *Parsifal*. Dentro del riguroso y admirable orden y ley de seriación que rige al mundo, es natural que a una Iglesia paciente y a otra Iglesia militante, diremos, por valernos del hermoso símil cristiano, corresponda una Iglesia triunfante: la de los *Hermanos que han remontado ya por el áspero sendero de la Salvación—per aspera ad astra*, que dice el lema latino—verdaderos *Hijos de Dios* en el más bello sentido místico, y Hermanos mayores de la Raza, quienes, ocultos a nuestras miradas profanadoras, velan, sin embargo, por nosotros, sin mezclarse en nuestro *Karma* o sea sin mermar en lo más mínimo nuestra libertad y nuestra responsabilidad... El mismo orden natural que nos ha dado la santa tutela de los padres, nos depara también esotra tutela y guía de *Aquellos*, ínterin en uno y otro caso, no podamos valernos por nosotros mismos, que es el ideal supremo de todas las deliberaciones redentoras del progreso moral, intelectual y físico. Por eso, del mismo modo que ya vimos al ocuparnos del rinconcito del Bierzo, a los templarios de Ponferrada proteger, con sus armaduras y albas capas de Caballeros del Grial, a todo peregrino camino de la Compostela española donde yace el cadáver del apóstol Santiago —el rebelde apóstol Prisciliano, más bien, según otros—nos veremos cada uno de nosotros, si meditamos sobre ciertos hechos extraños de nuestra vida, protegidos de igual modo por aquellos efectivos, aunque invisibles Caballeros *jinas* del Grial, Lohengrines de nuestros dolores, Iseos de nuestros anhelos, Gurnemancios protectores que guían como Maestros nuestros primeros y vacilantes pasos por el doloroso sendero de nuestra liberación...

Al llegar, pues, a este terreno de sublimidades inefables, por fuerza ha de renunciarse a toda descripción y a toda pecadora prosa. ¡Sólo la poesía mística puede cantar y, en efecto, ha cantado desde que el mundo es mundo, ese «*Inmortal Seguro*», del maravilloso Fray Luis de León en su Oda a la Ascensión del Señor, o sea del *Espíritu!*

Porque, a bien decir, ante una ciencia verdaderamente mística, como la que ha de venir mañana, el Montsalvat puede estar acaso en España, región donde yacen sepultados tantos recuerdos ocultistas y donde tan gran Centro de mágicas influencias buenas y malas se dice que existe; podrá ser él el monte Parnaso, el monte Moria, el monte Atlas, el monte Merú, el monte Sión, el *Santo Monte*, en fin, al que se refieren real o simbólicamente todos los cantos religiosos del planeta; pero no cabe duda de que hay, cual hemos demostrado antes, un verdadero Montsalvat científico, indiscutible, real al par que místico, para cuantos saben comprender las su-

© Biblioteca Nacional de España

blimidades de una *ciencia artística;* un Monte que no es, como hemos visto, sino el cono de sombra de la Tierra; cono cuyo interior eternamente se desliza por sobre la superficie terrestre envolviéndola en el manto de misterio de la negra noche; cono que produce los eclipses de Luna; cono que ha sido el simbólico cucurucho sembrado de estrellas, gala de todo clásico astrólogo; cono, en fin, que no es sino una *astral* y efectiva *montaña celeste,* desde cuyas laderas se ve eternamente un día sin eclipses, y en cuya cumbre, emplazada siempre entre las dos órbitas de la Tierra y la Luna, luce en un cielo divinamente negro que no empaña lo más mínimo el fulgor de las estrellas, ni la Sacra Custodia de un Sol eternamente eclipsado por la Tierra (la *Hestia, Hostia* o *Vesta* mítica), astro opaco éste, por su masa como por *sus pecados,* que si alcanza en aquel punto matemático de la cúspide a velar el rutilante disco del Sol, no alcanza, no, a ocultar allí las ultraluminosas y eléctricas expansiones aladas de su inmortal corona... Ciego moral será, sin duda, quien no alcance a comprender en inefable transporte místico-astronómico al que ya nos autoriza la ciencia tras estudios como los de Teisserenc de Bort y de Wegener, que semejante realidad ultrafantástica, negra en su *cuerpo* redondo eclipsado; blanca purísima en sus enormes *alas,* no es otra que el Cisne Sagrado; el Hamsa milagrosa; el Ave Fénix y del Paraíso; el Ibis inmortal; la Paloma, en fin, del Grial maravilloso, Paloma que, por sí misma, volará siempre redentora y luminosa, cobijando a la pobre Humanidad tras sus luchas fratricidas.

FIN DE WAGNER, MITÓLOGO Y OCULTISTA

Y DEL TERCER TOMO

DE LA «BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS»

© Biblioteca Nacional de España

BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS

TOMO III

WAGNER, MITÓLOGO Y OCULTISTA

INDICE

Páginas.

Dedicatoria VII
Prólogo, por *D. Adolfo Bonilla y San Martín*..... IX

CAPÍTULO PRIMERO

REALIDADES ANTIGUAS E IDEALES MODERNOS

Los Misterios iniciáticos y la obra wagneriana.—¿Existieron realmente aquellas instituciones de la Magia?—Postulado necesario.—El escenario wagneriano en Bayreuth.—Los primeros festivales.—Paúl Dukas, Borrell y otros visitadores del novísimo Templo musical.—Paralelo inevitable.—El público real y el público ideal ensoñado por el Maestro.—El *Teatro Modelo* y el malsano ambiente teatral de nuestra época.—El programa de la revolución wagneriana.—Apoteosis integral del Arte.—La máxima fuerza sugestiva.—Cómo adormecer previamente a la humana *Bestia*.—Adivinaciones de Bulver-Litton.—Los seres invisibles del mito wagneriano.—Transcendencia social en todo tiempo de las representaciones del Misterio.—Lo que en ellos fuera la música.—El *leitmotiv* en la vida..... 1-21

CAPÍTULO II

LA MAGIA Y LOS MISTERIOS INICIÁTICOS

¿Qué pudieron ser los *Misterios Antiguos*?—Sus enseñanzas nocturnas.—Doctrina del Evangelio.—Las *orgias* pitagóricas y los hechos maravillosos.—Lenorman y los Misterios de la Magia caldea.—Cómo el hombre crea a imagen de la Divinidad que late en él.—Doctrinas de Jámblico, de Apolonio, de Bautista Porta y otros.—Cómo murieron Sócrates, Numa y Juliano.—Plinio y los druidas.—Enseñanzas de Herodoto y de Blavatsky.—Cómo y por qué se hizo secreta la Religión Primitiva.—Gnósticos y filaleteos de

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

todos los tiempos.—Los bardos.—El luminario iniciático de Grecia y Roma.—Glorias perdidas del medioevo.—El Drama teológico y los Autos Sacramentales.—Tiempos modernos.—Intuiciones de Gluck y de Weber..... 24-40

CAPÍTULO III

LA MÚSICA COMO LENGUAJE INICIÁTICO

El problema del lenguaje en los Misterios.—Los *cuatro portales* de la Iniciación y el lenguaje matemático de Aritmética, Geometría, Astronomía y Música.—El ayer musical y el hoy.—P. Cesari y su Historia de la Música antigua.—La Música y los escritores clásicos.—Las ocho clases de instrumentos sonoros de la China.—El *scié* de las 50 cuerdas, el lo, el ken, la sauringa, la vina o ravanastron, el djian, el ometri, etc., etc. Instrumental de egipcios, hebreos y griegos.—Los *modos* o tonos clásicos y la lira.—¿Música para Iniciados?—La fábula griega de la Armonía.—Etimologías de la palabra *música*.—Las danzas primitivas.—El poder hipnótico musical.—Medicina de las pasiones y consuelo de tristes.—Las obras de Cerone y de Llorente.—La Armonía de las Esferas.—La Magia y la fuerza del sonido.—La leyenda de Kung-tzeu.—El *leitmotiv* wagneriano, como alma de todas sus obras.—El moderno papel de la orquesta.—Las letras de los pergaminos hebreos son notas musicales.—El *devanagari* o sánscrito, lengua de los dioses.—Las Magias tántrica y mántrica.—La antigua Armonía musical de la prosodia rítmica.—La complejidad de la métrica latina.—Las palabras y la musicalidad de los períodos.—Enseñanzas de la Física.—La música gráfica.—La fotomúsica..... 41-68

CAPÍTULO IV

LOS PRECURSORES DE WAGNER

La música de los siglos XV y XVI.—Morales, Victoria, Ramos de Pareja, Zarlino, Palestrina, etc., etc.—Los grandes organistas y clavecinistas.—Las especializaciones del siglo XVIII. La Academia Bardi.—Los dos formidables enemigos de aquella música.—El Palacio del Sol.—Vanidades pseudo-musicales.—La escuela revolucionaria hamburguesa.—La revolución de Gluck, el Arte griego y la Academia florentina.—La música milesia y la música como servidora de la poesía.—Sebastián Bach, Haendel, Haydn, Cherubini y Solmbert.—Mozart, soberano.—La revolución beethoveniana y wagneriana.—Carlos María Weber.—Los sucesores de Wagner.—Chopín y Schumann.—Los acontecimientos históricos y la obra de los genios.—El nacionalismo en la música..... 69-93

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

CAPÍTULO V

BEETHOVEN

Beethoven-Laoconte.—Beethoven, taumaturgo.—Beethoven, mártir. —El calvario de los genios.—Los retratos del Maestro.—Ironías del Destino cruel.—Beethoven, Homero y Milton.—La gran madrastra.—¿Ascendencia española del gran músico?—Los maestros de Beethoven.—Beethoven, genuino precursor del drama lírico.—Amarguras del coloso.—La *Noche Espiritual* de todos los místicos.—El músico-filósofo a lo largo de su vida.—Blavatsky y Beethoven.—El libre pensador y el teósofo revelado por sus propias palabras.—El testamento del coloso.—La mística alegría transcendente cantada en la *Novena Sinfonía*.—El *Padre-Dios*, de Beethoven. —Los que no pudieron comprender al místico.—Beethoven, héroe entre los héroes.—Beethoven y sus biógrafos.—Las Doctrinas orientales y Beethoven.—Beethoven, a fuer de filósofo, es el más grande de los músicos del mundo.—¿Escritura *ogámica* del Maestro?—El rey del *lied* y el titán de la Sinfonía juntos en el mismo cementerio.—El ciclópeo contenido de la obra beethoveniana.—El rebelde y el público.—La revolución operada por su música.—Bach, Haydn y Mozart, como precursores del coloso.—La idea beethoveniana rompiendo cuantos moldes quieren oprimirla.—Las tres fases evolutivas del genio.—Las resistencias de los *doctos*.—*Los conciertos espirituales*, de París.—Un poco de historia acerca de las obras de Beethoven.—Sus sinfonías, sonatas, tríos, cuartetos y demás composiciones.—LA NOVENA SINFONÍA.—Algunos de los sucesores del Maestro.—Beethoven decidiendo el porvenir entero de Wagner, desde la infancia de este último..... 94-126

CAPÍTULO VI

WAGNER Y SU OBRA

El ambiente teatral en que nació el Maestro.—El filólogo se dibuja tras el dramaturgo, y el músico, en fin, tras del filólogo.—La iniciación de Wagner en las sublimes obras de Beethoven.—Dos efectivos teósofos.—El cáliz del Ideal.—La eterna labor del genio. —La familia de Wagner.—Schopenhauer y el calvario del joven Wagner.—El primer matrimonio de Wagner.—El maestro en París.—La leyenda del holandés errante.—Primeras producciones wagnerianas.—Su famoso *Credo* artístico.—El mundo de las *primas-donnas* y de los *partiquinos*.—En qué estado de abyección había caído la música en tiempos de Wagner.—La Religión del Teatro.—Las orquestas.—Wagner, republicano.—Su salida de Dresde.—Cómo en el crisol del dolor se elaboran todas las obras maestras.—Job y el tema humano de la Justificación.—«En pos de

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

la Verdad con ansia impía...».—Matilde Wesendonk.—Wagner, el incomprendido.—El santo protector Listz.—Años de suprema angustia.—Wagner y el rey Leopoldo de Baviera.—Los mayores enemigos de la obra wagneriana.—Meyerbeer, Rossini, Auber y Berlioz.—París y el fracaso de *Tannhauser*.—Bruckner y Strauss, como sucesores de Wagner..... 127-152

CAPÍTULO VII

LAS PRIMERAS PRODUCCIONES SIMBÓLICAS DE WAGNER

La enorme cultura clásica y musical del maestro.—Desde Esquilo y Sófocles hasta Gluck y Weber.—Wagner estudia a Shakespeare y traduce la *Odisea*.—Influencias de los cuentos de Hoffmann y de *Las mil y una noches* en su juvenil cerebro.—El argumento de *Las Hadas*.—Influencias de una posible leyenda nórtica de Psiquis.—La obra de *Las Hadas*, como precursora literaria y musical de *La Walkyria*.—*Las bodas* y *La prohibición de amar*, como precursoras del *Tannhauser* en letra y música.—El dualismo sexual de la obra wagneriana desde su origen.—El *Rienzi*, de Wagner, y su precursor el *Rienzi* de Bulver-Lytton.—El argumento novelesco de *Rienzi, tribuno*.—Los *becchini* de la peste de Florencia.—La obra del discípulo de Eliphas Levy.—*Rienzi*, como primer germen de *El Anillo del Nibelungo*.—*El judío errante* y *el Buque fantasma*.—La leyenda del Holandés errante.—El divino consorcio entre el Alma humana y su supremo Espíritu.—Erico, Senta, Daland, las Hilanderas y demás personajes-símbolos.—*Tannhauser:* Su argumento, su alcance, su simbolismo..... 153-170

CAPÍTULO VIII

LOHENGRIN

El *Swan-ritter*, o Caballero del Cisne.—Elsa y el eterno tema humano de la Justificación.—Lucha del Bien con el Mal, en el mundo.—Argumento de la obra.—El canto del Montsalvat.—El inviolable Secreto de los secretos.—Job, y los demás justos que en el mundo han sido.—La eterna *solución imprevista*.—Los Dhyanis indostánicos y los Lohengrin y Helías de Occidente.—Los salvadores.—Bonilla San Martín y el libro de *La Gran Conquista de Ultra-mar* (el *ultra-mare-vitae*.).—La leyenda de Isomberta y sus siete hijos.—El torneo de la vida.—El eterno Cisne y las teogonías.—Etimologías concordadas con los nombres de Lohengrin.—Conexiones con el mito de Parsifal y con otros muchos.—El poema de Wolfram de Eschenbach.—Tradiciones americanas y escandinavas.—La leyenda de Psiquis.—Lohengrin y el panteón indostánico y chino.—El mundo de los Arats.—El mito de Lohengrin y la primitiva Reli-

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

gión-Sabiduría.—Supervivencias occidentales de las tradiciones relativas a los salvadores y a los *jinas*..... 171-193

CAPÍTULO IX

TRISTÁN E ISEO

Un primitivo poema de los bardos.—Los Tristanes míticos.—Precedentes simbólicos de ésta y de otras obras de Wagner.—El argumento del Tristán.—El Bernardino y la Sabeliña galaicos.—Los lais isiacos.—Los nombres de Amhergin, Rif y Cerne, como nexos prehistóricos entre Europa, Africa y América.—Los mil nombres occidentales de Isis.—Danzas religiosas.—El mítico tributo de las cien doncellas.—Reminiscencias de la gran Atlántida.—La leyenda de Sir Morold.—Los sacrificios humanos en la Historia.—Los sacrificios humanos en nuestros días.—*Tristán, Natris* y *Tantris.*—El rey Mark y el Destino.—Los *Nagas, Nebos* o *Dragones de la Sabiduría.*—El *Kameloc* y la *Bestia Bramadora.*—*Arthus-Suthra.*—El Dios Desconocido y sin Nombre, de los tartesios.—Necromancia.—Isis, Blanca Flor y Psiquis.—El Deseo y la Muerte.—El *Tristán* de Wagner y *La Doctrina Secreta.*—Tristanes mediterráneos.—La obra de Cervantes: *Trabajos de Persiles y Segismunda*..... 194-244

CAPÍTULO X

PRECEDENTES SIMBÓLICOS DE EL ANILLO DEL NIBELUNGO

Transcendental importancia de la *Tetralogía* de Wagner.—Sus precedentes orientales y atlantes.—Los gérmenes de la obra, según el propio autor.—Enseñanzas del Rig-Veda.—Opiniones de Platón en el *Phedón* y en el *Gorgias.*—La doctrina pitagórica y los Números que al Cosmos rigen.—La Nada-Todo y el Espacio Abstracto.—Enseñanzas brahmánicas, parsis y cabalistas.—La teogonía de Hesiodo.—«En el Principio era el Ritmo.»—Erróneas traducciones bíblicas.—Las Tríadas y los Hijos Divinos.—El *Akasha* indostánico y sus mil otros nombres entre los diversos pueblos.—La Madre-Espacio.—El Zohar y la Biblia.—Teogonías mexicanas: *Xi-hu-tecuh-tli-tlet; Huit-zili-poch-tli* y *Tez-ca-tli-poca;* el *Tona-ca-te-cuh-tli* y el *Ome-ce-cuh-tli;* la *Diosa de la enagua azul;* el Anciano *Hue-hueteo-tli; Theo-tlauco,* etc., etc.—Los múltiples cielos nahoas.—Los cuatro Soles mexicanos.—El Wotan escandinavo wagneriano y el Wotan de América.—Conexiones con los mitos de los Lohengrines.—El *Asgard and the Gods* escandinavo y sus personajes trasladados al *Anillo del nibelungo:* Fricka, Loki, Hell, Hermond, Lifthsasir, Odín, Loci, los Ases, el Asgard, la cueva de Gimil, las tres *Norsas,* Bolthara, Besla, Bör, Hönir, etc., etc..... 245-273

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

CAPÍTULO XI

EL ORO DEL RHIN

El Padre Rhin o las *Aguas genesiacas*.—Las tres Ondinas primitivas y la custodia del Ascua de Oro.—Aciertos wagnerianos y errores cabalistas.—Aparición de Alberico, el nibelungo.—El Amor y el Oro.—La maldición del Amor.—Valor inestimable de los Eddas.—Otras cosmogonías concordantes con la escandinava del *Oro del Rhin*.—Las Rondas arcaicas y el argumento de la obra.—Las caídas celeste y terrestre.—El Oro y el Sol; las Aguas y la Luna.—Hilozoísmo.—El Oro del Rhin y algunos mitos españoles.—Riqueza, Hermosura y Amor: las tres hijas del Padre Rhin.—El Arbol de la vida.—El Nibelhein y la Walhalla.—Por ambición se pierden los dioses, como los hombres.—Eterna solidaridad entre los dioses, los gigantes, las ondinas y los hombres.—Los problemas del Destino y el futuro *Orden Desconocido* que busca siempre la humana rebeldía.—La Astucia y la Fuerza Bruta.—Las verdaderas causas de la humana Servidumbre.—La Fraternidad Universal y la tiranía del Oro.—¡Cuánto más fácil es hacerse el grande, que hacerse el pequeño!—La maldición del Oro.—Los Creadores o Elohin.—El Wotan escandinavo y el Wotan de América.—Juno-Fricka y Loci-Mercurio.—Enoch y Hermes en la Masonería y en la Mística.—Narada.—Los Puranas.—Las *barajas* o *Tarotes*.—El *Oro* de los dioses, la *Copa* de las ondinas, la *Espada* de los hombres y el *Basto* de los gigantes.—La gran jugada de la Vida.—El tema del Aniquilamiento.—Dioses y hombres cambian, locos, el Amor por el Conocimiento.—El eterno Anatema.—El rescate de Freya.—El primero y el último en la vida.—La Atlántida y el *Puente* del Arco-Iris.—La Magia del Círculo y el problema de lo hiperfísico.—Matemática y Espiritismo.—Los nudos de Gordio y la marcha de los astros.—Los eternos y mágicos *Anillos* como claves de la Vida 274-306

CAPÍTULO XII

LA WALKYRIA

El Fresno del mundo, la Espada del Conocimiento y la Selva de la Vida.—El Hombre, eterno guerrero.—Los humanos *lobos* y *perros*.—*Wehvalt* (el de la compasión), *Frohwalt* (el rebelde) y *Friedmundo* (el que lo ama todo).—El hidromiel o *Soma*.—Los Neidingen o hijos de la envidia.—La Antorcha de Siglinda y el lied de la Primavera.—Voluntad libre y Moral consuetudinaria o de rutinas.—La celeste ignominia de procrear una pareja humana.—Sin morir, no se puede ver cara a cara a los dioses.—La renuncia del Cielo sin Amor.—La Virgen y la Madre.—El eterno tema de la Justifica-

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

ción.—Mater Dolorosa.—El encanto del sueño y la renuncia del Amor.—El fuego sagrado. —El dolor que purifica.—Wotan busca un héroe que, sin su protección divina, salve a los dioses haciendo lo que éstos no pueden realizar.—«El hijo amado de un padre enemigo», de Esquilo.—Miedo, odio y amor.—*La espada quebrada*, en *Don Lanzarote del Lago*.—Sigmunda-Sita-Helena.—El hogar del ario. — Los *Árboles* y el Símbolo. — Las Urvalas. — Walkyrias-uríes.—Wotan-Abraham.—El terrible secreto de la Vida.—La Ciudad Celeste.—La eterna lucha.—La renuncia del Cielo.—El *daimon* griego y la Walkyria.—La caída y la liberación según las enseñanzas platónicas.—El mito de Sigmundo. - Siglinda.—Inagotable riqueza de la obra wagneriana.—El fuego encantado.—Otros varios puntos..... 307-344

CAPÍTULO XIII

SIGFREDO

La caverna de Mimo y las grutas iniciáticas.—Los falsos pietismos de la perversidad.—La Espada rota.—El Viajero.—La forja de nuestras pasiones y la Espada del Conocimiento.—¿Quién puede únicamente forjar la Nothunga?—*Los Murmullos de la Selva*.—El canto del Ave y su Misterio.—La muerte de la mentira piadosa humana y la de la Bestia.—La esclavitud de los mismos dioses.—«El habitante del Umbral».—Wotan y Erda.—«Desde que nací un viejo se interpone en mi camino».—La Lanza rota.—El Sigfredo humano y su divina Brunhilda.—El único y verdadero miedo del que nunca temió.—El himno de la Redención por el Amor.—El *Sigfredo* y las Enseñanzas de los Misterios.—El ojo de Wotan.—La *espada* vence simbólicamente al *oro*, a la *copa* y al *basto*.—Las fuerzas del Mal y su actuación en el mundo.—Manushyas y Pitris.—Los condenados eternos.—El verdadero simbolismo de Satán-Lucifer.—Prometeo-Sigfredo.—Las Aves mágicas. Un cuento de *Las mil y una noches*.—Los Monstruos de las leyendas.—Concordancias orientales del mito de Sigfredo.—La leyenda española de Juanillo el Oso o de Hércules.—El divino y eterno himno al *Fuego*.—El *Fuego encantado*, en el libro de *Don Lanzarote del Lago*, y su Misterio transcendente..... 345-386

CAPÍTULO XIV

EL OCASO DE LOS DIOSES

El hilo de las Parcas y la Tela de Penélope.—Los anales akásicos.—Hagen y sus Gibichungos.—Los Esaú y Jacob nórticos.—Sigfredo, como todos los rebeldes, navega siempre contra la corriente en el mundo.—Pacto de sangre.—Los hijos de Dios y las hijas de

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

los hombres.—El trago fatal de Leteo.—Sigfredo y la humana ceguera.—Cómo, sin saberlo, envilecemos nuestra Alma divina.—El robo del Anillo del Conocimiento.—El rapto de Brunhilda.—Gutruna, *Apsarasa* puránica.—La *Copa* vence a la *Espada*.—Idilios chinos e indostánicos concordantes.—Un recuerdo del *príncipe negro* de *Las mil y una noches*.—Lamentos de las Hijas del Rhin.—Fasolt-Fafner y Alberico-Mimo.—Recuerdos del *Tristán*, del *Conde de Partinoples* y de otros mitos.—La violación del *Sigilo Sagrado*.—Hagen-Sigfredo y Remo-Rómulo, con sus cuervos.—«Cuando el hombre conoció el lenguaje de las Mujeres olvidó el de las Aves.»—Muerte del héroe.—Sacrificio de Brunhilda.—Precedentes de todo esto en la tragedia griega.—Redención por el Amor.—El ocultismo del Anillo.—Cómo el hombre desoye todo consejo y sólo por la experiencia escarmienta.—La sagrada Voz del Inconsciente y los juicios intuitivos. Las humanas castas.—El final del *Ocaso* y los dos grandes continentes que al nuestro han precedido.—Wagner y el Apocalipsis.—Enseñanzas orientales y de Séneca acerca de la destrucción de los mundos..... 387-409

CAPÍTULO XV

LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

Una obra como milagrosa, según Hans Richter.—La comedia musical de *Los maestros cantores*.—El zapatero-poeta.—Wagner y la obra de Hoffmann.—La gran sátira wagneriana.—La ciudad alemana al dibujarse el Renacimiento.—Opiniones del historiador Scherr.—*El Meistergesang* y la *tabulatura*.—Walther von Stolzing y la eterna inspiración del Amor.—La rutina y el pueblo.—Videncias wagnerianas acerca de «la letra que mata y el espíritu que vivifica».—El Hans Sachs, histórico.—El Hans Sachs, simbólico y mítico.—¿Qué diferencia hay entre un canto bello y un canto de Maestro?—Apoteosis de la imaginación y del ensueño.—El amor de Walther y el Amor transcendente y renunciador de Hans Sachs.—Admirables intuiciones del maestro Borrell.—Precedentes cómicos de *Los maestros* en la tradición medioeval alemana.—Agridulce tragicómico de la obra del coloso..... 410-429

CAPÍTULO XVI

PARSIFAL

Los Misterios de *Parsifal*.—El memorable año de 1914 y los estrenos del mismo.—Bibliografía.—El argumento de la obra.—Tres frases wagnerianas verdaderamente maravillosas.—Parsi-fal.—Fal-parsi.—El Evangelio de la edad futura.—Tirturel y Klinsor; Parsifal y

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

Amfortas; Gurnemanz; Kundry.—La eterna lucha de las dos Magias, entre las que se debate la pobre Humanidad.—Las tres Iglesias.—La Humanidad caída y la Humanidad rebelde.—Kundry, la Mujer-símbolo.—El gran error de Huston Stewart.—La Mujer esclava y la Mujer libre.—Las dos Kundrys.—Al sexo o se le transciende o se le pervierte o se le obedece, en fin.—Influencias semíticas.—El eterno femenino.—El *Parsifal* pagano y el cristiano.—«¡Ay del que va del mundo a alguna parte!»—Misterios de los drusos.—El peligro de las almas gemelas.—La iniciación egipcia.—Las Mujeres-Flores del Parsifal y la juventud de Krishna.—Kalayoni, la terrible diosa del Deseo y de la Muerte, y Kundry.—Indra, Rama, Varuna y las gopis y asparas tentadoras.—Sarasvati.—Nichaali.—Kansa, el rey de Madura, y Klingsor.—Conexiones míticas del héroe Parsifal con Erico, Lohengrin, Tristán, Tannhauser, Sigfredo, etc.—Jesús.—Parsifal y Magdalena-Kundry.—Estrechos cretinismos de algunos comentaristas.—Wagner, teósofo; Wagner, cristiano, y Wagner, budhista.—Un recuerdo teosófico oportuno.—La iniciación de Parsifal.—El Vaso Sagrado.—La alegoría de Amfortas.—Los libertadores.—Siempre el problema del sexo.—Schopenhauer y la doctrina del Nirvana.—Antropocentrismo psíquico.—Pesimismo y optimismo.—La renunciación.—El elemento cristiano en *Parsifal*.—El elemento pagano.—La *Gupta Vidya* oriental en el *Parsifal*.—La *Lanza* mítica.—Un Amfortas y un Parsifal de Oriente (Kansha y Krishna).—La raigambre española del Montsalvat.—El mito en otros países.—El Grial, piedra iniciática.—El Grial y el mágico IT.—El Montsalvat místico.—El Grial y el Montsalvat astronómico.—Hestia, Hostia, Vesta.—La Paloma del Grial y el Ave-Fénix de la Inmortalidad..... 430-500

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

LAS DOCTRINAS FUNDAMENTALES
CONTENIDAS EN LA PRESENTE OBRA,
FUERON ESBOZADAS POR EL AUTOR EN UN CURSO LIBRE
QUE DIÓ EN EL ATENEO DE MADRID (1913-1914).
ESTE LIBRO, TOMO III DE LA «BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS»,
Y LAZO DE UNIÓN DEL MITO ORIENTAL
CON EL DE EUROPA Y AMÉRICA,
SE COMENZÓ A ESCRIBIR EN MAYO DE 1913,
TERMINÁNDOSE EN FEBRERO DE 1917.
LA IMPRESIÓN DEL MISMO
EMPEZÓ SEGUIDAMENTE EN LA IMPRENTA HELÉNICA,
PASAJE DE LA ALHAMBRA, NÚM. 3, MADRID,
PARA CONCLUIR EN 29 DE SETIEMBRE,
DÍA DE SAN MIGUEL (EL SIGFREDO CRISTIANO),
Y DARSE AL PÚBLICO EN 12 DE OCTUBRE,
DÍA DE LA *RAZA IBERO-AMERICANA*,
LLAMADA A TANTAS GLORIAS
EN LO FUTURO.

© Biblioteca Nacional de España