

pues no tomó el fondo de sus piezas de los originales traducidos al inglés, sino de algunas imitaciones inglesas de aquellos originales: ahí se ve que no tomó los personajes de Romeo y Julieta de la historia ni de Girolamo de la Corte, ni de la novela de Bandello, sino de un poemita inglés titulado *Trágica historia de Romeo y Julieta*. Otro tanto puede decirse del Hamlet, que tampoco le fue posible tomarlo inmediatamente de *Saxo Grammaticus*.

La reforma, desvaneciendo en tiempo de Enrique VIII el prestigio de los *Milagros* y los *Misterios*, apresuró el renacimiento del teatro fuera del círculo de las creencias religiosas; y si la antigüedad griega no se hubiese encontrado con Shakespeare que no la dejaba pasar, el clasicismo no se habría apoderado de la literatura inglesa un siglo antes de su triunfo en Francia.

En concepto de Samuel Johnson, y de los ingleses en general Shakespeare estaba dotado mas bien del númer cómico que del trágico; observa aquel crítico que en las escenas mas patéticas, el poeta propende á la risa, en tanto que en las cómicas nunca se le presenta un pensamiento serio. Si á los franceses les cuesta trabajo el comprender la *vis cómica* de Falstaff mientras comprenden perfectamente el dolor de Desdemona, consiste en que los pueblos tienen distintos modos de reír y uno solo de llorar.

Los poetas trágicos se sienten alguna vez poseidos del estro cómico, pero los dominados exclusivamente de éste, rara vez se elevan á la altura trágica; puede por lo tanto decirse que en el genio de Melpomene hay algo de mas vasto que en el espíritu de Talía. Cualquiera que retrata la parte del hombre que padece, puede también retratar la parte que ríe, pues el que sabe copiar lo *mas*, puede copiar lo *menos*. Mas por el contrario, el pintor que únicamente se dedica á los asuntos festivos puede dejar escapar los detalles severos, porque la facultad de distinguir los objetos pequeños supone casi siempre la imposibilidad de abarcar los grandes. Un solo poeta cómico, Moliere, marcha al par de Sófocles y Corneille; más, cosa digna de notarse! el espíritu cómico del *Tartufe* y del *Misántropo*, por su estremada profundidad, y, sea lícito decirlo, por su *tristeza*, se acerca mucho á la gravedad trágica.

Hay dos modos de hacer reír: uno consiste en presentar por de pronto los defectos y en seguida poner de relieve las cualidades, con lo cual se consigue algunas veces escitar la ternura; el otro modo se funda en dar por de pronto alabanzas, y luego en lanzar tanto ridículo sobre la persona alabada que por último se consigue disipar el aprecio que se había concebido en favor de los nobles talentos, ó de las altas virtudes.—Esa fuerza cómica es el *nihil mirari*, que todo lo mancilla.

El carácter dominante del fundador del teatro inglés se compone de la nacionalidad, de la elocuencia, de las observaciones, de los pensamientos y de las máximas deducidas del conocimiento del corazón humano y aplicadas á las diversas condiciones del hombre: se forma especialmente de la abundancia de vida. En una ocasión se comparaba el talento de Rafael con el Apolo de Belvedere, y el talento de Shakespeare con la estatua ecuestre de Felipe IV en la catedral de París: «Sea así, replicó Diderot, ¿pero qué diríais si «esa estatua de madera calando la visera, sacudiendo «sus manoplas y agitando la espada se pusiese á cabalgar en la catedral?» Efectivamente el poeta de Albion está dotado de una fuerza tan creadora que comunica vida hasta á los seres inanimados: decoraciones, pavimento del escenario, rama de árbol, tallo de humilde yerba, huesos, todo habla: la magia de su toque parece que da vida á la misma muerte.

Shakespeare hizo mucho uso de los contrastes, y se complació en mezclar con las pompas fúnebres y

gritos de dolor, diversiones y exclamaciones de alegría. Los músicos invitados á las bodas de Julieta llegan precisamente á tiempo de acompañar su fúeretro; por otra parte los indiferentes que asisten al luto de una familia se entregan á indecentes pasatiempos, y se entretienen con las cosas mas estrañas á la catástrofe: ¿quién entre el negro vapor de ese cuadro no ve la dolorosa imagen de la vida? ¿quién no ha sido testigo de alguna de esas escenas? Tales efectos no fueron desconocidos de los griegos. En Eurípides se encuentran vestigios de esas vulgaridades que Shakespeare introduce en el mas elevado tono trágico. Fedra acaba de espirar; el coro no sabe si ha de entrar en la cámara de la reina.

PRIMER MEDIO CORO. Compañeros, ¿qué haremos? ¿Entraremos en palacio para ayudar á soltar á la reina de sus lazos apretados?

SEGUNDO MEDIO CORO. Eso es cosa que pertenece á los esclavos. ¿Por qué no han de estar aquí los esclavos? Cuando uno toma á su cargo muchos asuntos, no hay seguridad en la vida.

En Alceste, la muerte y Apolo se dicen mutuamente chanzas. La Muerte quiere apoderarse de Alceste mientras es jóven porque no le gustan presas arrugadas. Semejantes contrastes están cerca de lo terrible, mas hay que advertir que un solo toque mas fuerte ó mas ligero en la espresion puede hacerlos rastreros ó ridículos.

EL MODO DE COMPONER DE SHAKESPEARE HA CORROMPIDO EL GUSTO.—EL ESCRIBIR ES UN ARTE.

Shakespeare representa á un mismo tiempo y bajo un mismo punto de vista la tragedia en lo interior del palacio, y la comedia en el atrio; no pinta una clase particular de individuos; confunde como en la realidad del mundo, el rey con el esclavo, el patricio con el plebeyo, el guerrero con el labrador, y el hombre ilustre con el hombre oscuro; no distingue de géneros; no separa lo noble de lo ignoble; lo serio de lo jocoso; lo triste de lo alegre; la risa de las lágrimas; la alegría del dolor, ni el bien del mal. Pone en movimiento la sociedad entera, y desarrolla de una vez toda la vida de un hombre. En concepto del poeta nuestra existencia no está encerrada en un solo día, de manera que haya unidad desde la cuna al sepulcro; cuando coge en sus manos, permitasenos la espresion, una cabeza jóven, si no la trunca de un golpe, no la presentará sino despues de haber encanecido; el tiempo le ha entregado sus poderes.

Pero esta universalidad del trágico inglés ha contribuido por la autoridad del ejemplo y el abuso de la imitación, á corromper el arte, estableciendo el error en que desgraciadamente se funda la nueva escuela dramática. Si para llegar á la altura del arte trágico basta amontonar escenas disparatadas sin consecuencia y sin analogía, amalgamar lo burlesco y lo patético, colocar el aguador al lado del monarca, y la verdulera al lado de la reina; ¿quién no podrá razonablemente jactarse de poder rivalizar con los mas insignes maestros? Cualquiera que se proponga tomarse la molestia de describir todos los incidentes que le ocurran en un día, su conversacion con los hombres de distintas categorías, los objetos variados que se han presentado á su vista, el baile y el funeral, el festin del rico y la miseria del pobre; cualquiera que escriba su diario de hora en hora, compondrá un drama á la manera del poeta inglés.

Convenzámonos de que el escribir es un arte; que este arte tiene géneros, y cada género sus reglas particulares. El género y las reglas no son arbitrarias; son producto de la misma naturaleza. El arte no hace mas que separar lo que la naturaleza ha confundido, escoger los rasgos mas hermosos, pero sin separarse

nunca de la semejanza del modelo. La perfeccion no destruye la verdad. Racine, en toda la excelencia de su *arte* es mas *natural* que Shakespeare, así como el *Apolo* en toda su *divinidad* tiene formas mas *humanas* que un coloso egipcio.

La libertad de decir todo y representar todo, el tumulto de la escena y la multitud de personajes imponen, pero en el fondo tienen muy poco valor; no son mas que libertades y juegos de niños. Nada hay mas fácil que cautivar la atencion y distraer por medio de un cuento: en este particular apenas hay muchacha que no pueda dar lecciones á los mas hábiles. ¿Habrá quien crea que Racine no habria podido poner en accion las cosas de que su buen gusto se desdennó de hablar? En *Fedra* la mujer de Teseo hubiera atentado á la vista del público contra el pudor de Hipólito; en vez de aquella magnífica narracion de Teramene, el público habria visto los caballos de Francioni y un terrible monstruo de carton: en *Británico*, Neron, por medio de cualquiera estratagemas de bastidores habria cometido públicamente la violacion de Junia; en *Bayacelo* se habria visto el combate de este hermano del sulan con los eunucos, y así en las demás tragedias. Racine no eliminó de sus obras maestras sino lo que cualquiera ingenio vulgar habria podido introducir en ellas. El drama mas infimo puede hacer llorar mil veces mas que la tragedia mas sublime. Pero las verdaderas lágrimas, las que arranca una hermosa poesía, son aquellas que corren al mágico sonido de la lira de Orfeo, y con las cuales va mezclada tanta admiracion como dolor. Los antiguos daban un rostro hermoso á las Furias porque hay una belleza moral hasta en los remordimientos.

Ese amor de lo feo que domina en nuestra época, ese horror de lo ideal, esa pasion por los personajes disformes, esa ternura hacia las arrugas, escresencias, escaras y formas triviales, asquerosas y repugnantes, son hijas de la depravacion del ánimo, y están muy lejos de habernos sido dadas por esa naturaleza de que tanto se habla. Aun cuando amamos cierto grado de fealdad es porque creemos encontrar en ella cierto grado de belleza. En el órden natural siempre damos la preferencia á una mujer hermosa mas bien que á una fea, á una rosa mas bien que á un cardo, á la bahía de Nápoles mas bien que á la llanura de Montrouge, y al Partenon mas bien que á una pocilga. Otro tanto sucede respecto de lo simbólico y moral. ¿Fuera! pues esa escuela *animalizada* y materialista que nos conduciria á preferir en la representacion del objeto nuestro, modelado con todos sus defectos por una máquina, á nuestro retrato producido por el pincel de Rafael.

No se entienda que trato de quitar á los tiempos y á las revoluciones esos cambios violentos que causan en las opiniones literarias así como en las políticas; pero comprendase que tales cambios no justifican la corrupcion del gusto, no hacen mas que presentar una de las causas. Es natural que al variar las costumbres se produzca también variacion en nuestras penas y placeres.

El silencio interior dominó en la monarquía absoluta bajo el poder de Luis XIV y la somnolencia de Luis XV: careciendo de emociones en lo interior, los poetas las iban á buscar fuera del reino y las tomaban de las catástrofes de Roma y de Grecia para hacer llorar con ellas á una sociedad que tenia la desgracia de carecer de asuntos que la hicieran reír. A esa sociedad tan poco acostumbrada á los sucesos trágicos no convenia presentarle escenas ficticias de carácter demasiado sangriento: tales horrores la habrían asustado, aun cuando hubiesen tenido tres mil años de fecha, y aun cuando hubiesen sido consagrados por el númer de Sófocles.

Mas ahora que el pueblo no estando ya separado de la accion social ha tomado parte en la direccion de

la cosa pública como el coro en la tragedia griega: ahora que desde cuarenta años atrás nos venimos ocupando de espectáculos terribles y reales, preciso es que el teatro participe también del movimiento comunicado á la sociedad. La tragedia clásica con sus unidades y sus decoraciones inmóviles, parece y debe parecer fria; de esta manera se esplica, sin escusarla como ha introducido en la escena moderna, el *fac-simile* de todos los crímenes, la aparicion de las horcas y los verdugos, la presencia de los asesinatos, violaciones é incestos y la fantasmagoría de los cementerios, de los subterráneos, y de los antiguos castillos.

No hay un actor para representar la tragedia clásica, así como tampoco hay un público á quien le pueda gustar, ni sea capaz de comprenderla ni juzgarla. El órden, lo verdadero y lo bello no son conocidos, ni comprendidos ni apreciados. Nuestro espíritu está ya tan gastado por esa apatía, y ese descaro del siglo; que aunque fuera posible volver á animar la encantadora sociedad de las La-Fayette, ó de las Sevigné, ó la de los Geoffrin y los filósofos, nos parecerian insípidas. Antes y despues de la civilizacion, cuando aun no ha llegado, ó ha pasado ya el gusto de los goces intelectuales, se solicita la representacion de los objetos materiales: los pueblos dan principio á su existencia y la concluyen con gladiadores y con títeres; los niños y los viejos son parecidos en lo pueril y en lo cruel.

CITAS DE SHAKESPEARE.

Si tuviera que elegir entre las hermosas obras de Shakespeare, me veria muy dudoso entre *Macbeth*, *Ricardo III*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Julio César* y *Hamlet*. No es decir que yo aprecie en mucho en la última pieza el monólogo tan celebrado, no sin particular motivo, por la escuela volteriana, pues al reflexionar sobre su mérito no puedo abstenerme de preguntar ¿cómo el muy filósofo príncipe de Dinamarca podia tener dudas acerca de la otra vida? Despues de haber hablado con la pobre sombra, *poor ghost* de su padre ¿no debia saber á qué atenerse sobre el particular?

Una de las escenas mas fuertes que se representan en el teatro es la de las tres reinas Margarita, Isabel y la duquesa en *Ricardo III*. Margarita trazando el cuadro de sus desgracias para exacerbar las miserias de su rival concluye diciendo. «Tú usurpas mi puesto» y presumes eximirte de la parte que te corresponde «de mis males! ¡Adios, mujer de Yock! ¡reina de las tristes contrariedades! ¡Farewell, York's wife! ¡and quen of sad mischance!» Eso es trágico; trágico en el mas alto grado.

No se que haya existido quien con mas profundidad que Shakespeare haya contemplado la naturaleza humana.

Tercera escena del cuarto acto de *Macbeth*.

MACDUFF, MALCOLM Y ROSSE.

MALDUFF. ¿Quién es ese que viene hácia nosotros? MALCOLM. Es un escocés y sin embargo no le conozco.

MAC. Primo, sed bien venido. MAL. Ahora le conozco. Gran Dios, disipa los obstáculos, que nos hacen mirar como extranjeros los unos á los otros.

ROSSE. ¡Ojalá llegue á realizarse vuestro deseo! MAC. ¿La Escocia continúa siempre siendo tan desgraciada?

ROS. ¡Ah! ¡Deplorable patria! Casi se asombra ya de conocer sus propios males. No le demos el nombre de madre; llamémosla tumba nuestra. Allí nadie sonrie no siendo el párvulo que ignora sus infortunios. Suspiros, lamentos, gritos, turban la quietud

del aire sin escitar apenas la atención. El pesar mas violento parece un mal ordinario; las campanas anuncian un funeral sin que nadie pregunte quién ha muerto.

MAC. ¡Oh palabras demasiado ciertas!

MAL. ¿Cuál es la última desgracia?

ROS. á MAC. Vuestro castillo ha sido tomado por sorpresa, vuestra mujer y vuestros hijos han sido inhumanamente degollados....

MAC. ¿Mis hijos tambien?

ROS. Mujer hijos, criados, todo lo que ha caido en manos del enemigo.

MAC. ¿Y mi mujer tambien?

ROS. Ya os lo he dicho.

MAL. Alentad: la venganza ofrece un remedio á vuestros males. Corramos á castigar al tirano.

MAC. ¡El tirano no tiene hijos!

Este diálogo nos trae á la memoria el de Flaviano y Curiaçio en Corneille. Flaviano anuncia al amante de Camila que ha sido elegido para combatir contra los Horacios.

CURIAÇIO. ¿Ha elegido ya Alba los tres guerreros? FLAVIANO. Eso os vengo á decir.

CUR. ¿Quién son los tres?

FLAV. Vuestros dos hermanos y vos.

CUR. ¿Quién?

FLAV. Vos y vuestros dos hermanos.

Las interrogaciones de Macduff y de Curiaçio son bellezas de primer orden: ¿Mis hijos tambien?—Esposa, hijos.—¿Y mi esposa tambien?—Ya os lo he dicho.—¿Quién son los tres?—VUESTROS DOS HERMANOS Y VOS.—¿QUIÉN?—VOS Y VUESTROS DOS HERMANOS. Pero la espresion de Shakespeare: *El tirano no tiene hijos*, carece de paralelo.

El mismo hombre que trazó ese cuadro, suspiró, si así puede decirse, la tierna escena de despedida de Julieta y Romeo. Romeo condenado á destierro es sorprendido por la naciente aurora entre los brazos de Julieta con quien está casado en secreto.

¿Wilt thou be gone? It is not yet near day:

It was the nightingale, and not the lark

That pierced the fearful hollow of thine ear, etc.

JULIETA. ¿Ya quieres partir? El dia aun no aparece: esos gorjeos que te han alarmado no son de la calandria, son de un ruiseñor que pasa toda la noche cantando en el ramaje de aquel árbol que se ve allí á lo lejos. Créeme esposo mio, no era la calandria, era el ruiseñor el que cantaba.

ROMEO. No era el ruiseñor, era la calandria que anuncia la proximidad de la aurora. Mira, amor mio, mira las ráfagas de luz que van penetrando por las nubes en el Oriente. Las antorchas nocturnas se apagan; el dia se va asomando por la vaporosa cima de los montes. No tengo mas remedio que marcharme y vivir, ó quedarme y perecer.

JUL. Esas ráfagas de luz que tú dices, no son el crepúsculo del dia: las produce algun meteoro que te servirá de antorcha, y te alumbrará en el camino de Mantua. Espera un momento; aun no es preciso que te marches.

ROM. ¡Bien esperaré! Si me prenden, si me llevan al cadalso, sea enhorabuena; te habré complacido. Puesto que tú lo quieres digo que «aquel resplandor lejano no es el crepúsculo de la aurora, sino un reflejo pálido de la luna. Esos gorjeos que resuenan sobre nuestra cabeza alto, muy alto, en la bóveda de los cielos no son de la calandria.» Menos temo el quedarme á tu lado que el partir. ¡Venga la muerte! Pero qué es lo que tú miras con tanta atención, amada mia. Respóndeme, bien mio, respóndeme.

JUL. ¡Es de dia! ¡es de dia! ¡Huye, márchate, aléjate presuroso! Es la calandria la que canta: la reconoces en sus agudos trinos. ¡Ah! librate de la muerte: la luz va estendiéndose mas y mas.

Este contraste de los encantos de la mañana y de los últimos placeres de los dos jóvenes esposos con la catástrofe que los va á seguir producen una escena del mas alto interés: el sentimiento dramático está mas ingenuamente espresado que en las tragedias griegas y no es tan pastoril, si así cabe decirse, como el de las tragi-comedias italianas. Solo conozco una escena india que tiene alguna remota semejanza con la de *Romeo y Julieta*; mas no por el interés de la situación, sino únicamente por la frescura de las imágenes, y la tierna sencillez de la despedida. *Sacotala* á punto de abandonar la morada paterna se siente detenida por el velo.

SACOTALA. ¿Quién tira de los pliegues de mi velo? UN ANCIANO. El cabritillo que tantas veces has alimentado con granos de symaka. No quiere separarse del lado de su bienhechora.

SACONTA. ¿Por qué gimes tierno cabritillo? Me veo en la precision de tener que abandonar nuestra comun morada. Cuando á poco de haber nacido perdiste la madre, yo te tomé bajo mi proteccion. Vuélvete á tu pesebre, pobre cabritillo mio; ahora es preciso separarnos.

La escena de despedida de Romeo y Julieta no está indicada en Bandelio y pertenece esclusivamente á Shakespeare. El novelista italiano refiere en pocas palabras la separacion de los dos amantes.

A la fine comincando l'aurora a voler uscire si basciarono, estrettamente abbracciarono gli amanti, et pieni di lagrime e sospire si dissero addio. (Al fin principiando la aurora á salir los dos amantes se besaron, se abrazaron estrechamente y llenos de lágrimas y suspiros se dijeron adios).

CONTINUACION DE LAS CITAS.—MUJERES.

Acercad lady Macbeth y Margarita á Desdémona; á Ofelia, á Miranda, á Cordelia, á Jessica, á Perdita y á Imógenes y quedareis maravillado de la sutileza de talento del poeta. Esas mujeres tienen un idealismo encantador. El anciano y ciego rey Lear dice á su fiel Cordelia: «Cuando me pedirás la bendicion yo me pondré de rodillas y te pediré perdón, así pasaremos la vida rezando y cantando.»

Ofelia, ridiculamente adornada de yerbas y flores creyendo que su hermano es Hamlet á quien ama y que ha matado á su padre le dice: «Hé aquí romero, tomalo, amor mio, es bueno para la memoria, para que te acuerdes de mí.... Quisiera darte violetas, pero todas se marchitaron cuando mi padre murió.»

En *Hamlet*, en esa tragedia de los enagenados, en esa *Bedlam real* donde todos los que figuran son insensatos ó criminales, en que la demencia fingida se une á la demencia verdadera, donde el loco remeda al loco, donde hasta los mismos muertos suministran á la escena la cabeza de un loco; en ese oden de las sombras donde no se ven mas que espectros, ni se oyen mas que sueños, el grito de alertas de centinelas, el graznido de las aves nocturnas y el mugir de las olas del mar, Gertrúdis cuenta que Ofelia se ha ahogado: «A la orilla del rio (dice) se eleva un sauce, cuyo pardo follaje se refleja en la cristalina corriente. Con ramas de ese árbol hizo Ofelia caprichosas guirnalda entretejiéndolas con amapolas, ortigas, margaritas y con esas otras flores largas de color de púrpura á que nuestros sencillos pastores dan un nombre grosero, y que nuestras frias vírgenes llaman dedos de difunto. Luego tratando de subir al árbol para dejar suspendida en una de las ramas su corona de yerbas silvestres, apoyó todo el cuerpo en una débil rama que rompiéndose dejó caer á Ofelia y su rústico trofeo al agua: sus vestidos se dilataron con el aire y la contuvieron un momento sobre la corriente: parecia una sirena (*mermaid*). Durante este tiempo la jóven cantaba pasajes de antiguas ba-

ladas como una persona incapaz de comprender el peligro, ó como una criatura que se halla en el elemento donde ha nacido y habita. Pero eso no podia durar; sus vestidos, haciéndose pesados por el agua de que se habian infiltrado, arrastraron á la pobre jóven desde sus melodiosas endechas á una muerte cenagosa: *Trom melodious lay to muddy death*»

Conducen el cadáver de Ofelia al cementerio: la culpable reina esclama: «¡Perfumes al perfume! ¡Adios! (*sweetsto sweet Farewell!*)» y derramando flores sobre el cadáver de la jóven, dice: «Pensé que serias esposa de mi Hamlet: creí, amable niña, que tendria que derramar flores sobre tu tálamo nupcial y las derramo sobre tu féretro!»

Todo eso es á manera de un encanto.

Otelo, en medio de su celoso delirio, dice á Desdémona: «¡Oh tú, flor de los bosques, que eres tan hermosa y exhalas un aroma tan dulce! El aproximarse á ti embriaga los sentidos... Quisiera que no hubieras nacido...»

El moro se acerca al lecho de su mujer dormida, resuelto á matarla. «Quiero aspirar aun el aroma de la rosa en su tallo... ¡Un beso! ¡ah! ¡otro y otro! Sé tal cual eres ahora cuando ya te haya quitado la vida y te amaré.»

En el *Cuento de invierno* vuelve á encontrarse la misma fuerza de espresion aplicada á una situación feliz.

Perdita, dirigiéndose á Florizel le dice:

«Quisiera tener para vos, ¡Oh, el mas hermoso de mis amigos! flores de primavera que no desdijesen de vuestra juventud. No tengo todas las flores con que yo quisiera tejer guirnalda que os cubrieran enteramente, mi dulce amigo.»

Florizel contesta:

«Cuando hablais, quisiera estaros oyendo hablar continuamente; cuando cantais, quisiera estar sin cesar oyendo vuestro canto; quisiera veros dar limosna, rezar, arreglar vuestra casa y hacer todo sin dejar de oiros cantar. Cuando bailais digo para mí: «¡Ojalá fuese una ola del mar que nunca pueda estar en reposo.»

En *Cimbelina*, Imógenes, viéndose acusada de infidelidad por Póstumo, dice: «¡Infiel á su lecho! ¿A qué llaman ser infiel? Será el estar velando y el pensar eternamente en él: será el derramar llanto por cada golpe que da el reloj?»

En la caverna Arvirago, creyendo que Imógenes está muerta, la trae en brazos: Guiderio, al verla, dice: «¡Oh, la mas encantadora y hermosa de las azucenas! no te sostiene, no, mi hermano con la mitad de la gracia con que te sostenias tú misma!»

— ¡Oh melancolía, dice Belario, ¿quién pudo nunca sondear tu seno, encontrar la tierra que indica la costa accesible á tu débil barquilla?»

Imógenes se arroja al cuello de Póstumo desengañado, y éste le dice: «Quédate ahí, alma mia, suspendida como un fruto hasta que el árbol muera.»

... Hang there like fruit, my soul

Till the tree die!

«¡Cómo! esclama Cimbelina, Imógenes, hija mia, ¿no tienes nada que pedir á tu padre?—Vuestra bendicion, señor, dice Imógenes postrándose á sus pies. *Sour blessing, sir.*»

No considero aquí mas que el estilo, sin entrar en análisis de la composicion del drama; no trato de manifestar todo lo que hay de punzante en la enagenacion de Ofelia y de resolucion y de amor en la jóven Julieta. Tambien paso por alto toda la naturalidad, toda la pasion, todo el terror que se revelan en Desdémona cuando Otelo la despierta para matarla, y finalmente omito lo que hay de piadoso, de tierno y de generosidad en Imógenes, si bien en todas esas escenas el romanticismo ocupa el puesto del númen

trágico, y en todo el cuadro dominan mas los sentimientos que el espíritu.

MODELOS CLÁSICOS.

Mas por último, haciendo plena y entera justicia á las suavidades del pincel y de la armonía, debo decir que las obras de la época romántica ganan mucho en no ser citadas mas que por fragmentos, pues en ellas, al lado de algunas páginas fecundas, se encuentran no pocas plagadas de aridez. Leer á Shakspeare hasta lo último sin saltar un renglon, es cumplir con un deber piadoso, pero molesto: cantos enteros se encuentran en el poema del Dante que no son mas que una crónica en verso, cuyo lenguaje no recompensa el fastidio que producen. El mérito de los monumentos de los siglos clásicos es de muy diversa naturaleza: en ellos se nota la perfeccion del conjunto y la justa proporcion de las partes.

Forzoso es además tener que confesar otra verdad. Shakespeare no tuvo mas que un solo tipo para las mujeres que figuran en sus dramas: todas son jóvenes, todas parecen niñas, hermanas gemelas que no se diferencian sino por el carácter de *hija*, de *amante*, ó de *esposa*: todas tienen la misma voz, el mismo modo de mirar, la misma sonrisa: quien o'vidándose de sus nombres, y con los ojos cerrados las oyese hablar no sabria á cuál de ellas habia de atribuir las palabras; su lenguaje es tambien mas propio de la elegia que del drama. Aquellas cabezas hermosas y juveniles, son como los bocetos trazados por Rafael cuando no queria que se borraran de su memoria las facciones de la celestial belleza que acababa de presentarse á su fantasía: esos bocetos se habian de convertir en cuadros. Shakespeare, ateniéndose á los primeros trazos del lápiz, no siempre tuvo tiempo de animarlos con el colorido.

No vayamos, pues, á comparar las sombras osiánicas del teatro inglés, aquellas víctimas tan tiernas, y sin embargo tan resueltas que se dejan sacrificar como inocentes corderos: no vayamos á comparar aquella Delia de Tibulo, ni aquella Clariclea de Heliodoro con las mujeres de la escena griega ó francesa, que sostienen sobre sí mismas el peso de toda la tragedia. Una cosa son las situaciones aisladas, los brillantes resultados de un momento, los toques vivos, y otra los caracteres que desde un extremo á otro de la composicion se sostienen con igual vigor sin abandonar el puesto que deben tener. Las Desdémonas, Julietas, Ofelias, Perditas, Cornelias y Mirandas, no son Antígonas, ni Electras, ni Ifigenias, Fedras, Andrómacas, Jimenas, Roxanas, Monimas, ni Berenices, ni Ester, ni siquiera Zaidas ó Amenaidas. Algunas frases de una pasion vehemente mas ó menos bien dichas en prosa poética, no pueden competir con los mismos pensamientos espresados en el puro idioma de los dioses. Ifigenia dice á su padre (1): «Tal vez mi vida se veia rodeada de bastantes honores para no desear que me fuese arrebatada, ni que al arrancármela un destino cruel macara el fin tan cerca de mi nacimiento. Hija de Agamenon, yo soy la primera

(1) El deseo de dar una idea de la melodía de este pasaje comparado por el autor con el *puro idioma de los dioses*, nos pone en el caso de transcribir el original:

Peut-etre assez d'honneurs, environnaient ma vie
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fut ravie,
Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin
Si près de ma naissance en eut marqué la fin.
Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première
Seigneur, vous appellai de ce doux nom de père

¡Helas! avec plaisir je me faisais conter
Tous les noms des pays que vous allez dompter;
Et déjà d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.

»que os he dado, señor, el dulce nombre de padre...
 »¡Ah! ¡Con qué placer me hacia yo referir todos los
 »nombres de los países que íbais á sujetar y presa-
 »giando la conquista de Troya me preparaba á solem-
 »nizar un triunfo tan brillante!»

Monima dice á Fédimo:

«Si me amabas, Fédimo, preciso fue que me llora-
 »ras cuando vinieron á honrarme con un título fu-
 »nesto, y cuando arrancándome del dulce seno de la
 »Grecia arrastraron tu querida á este bárbaro clima.
 »Vuélvete ahora á esos pueblos afortunados, y si mi
 »nombre se conserva todavía entre ellos, cuéntales lo
 »que estás viendo, Fédimo, refiéreles mi malhadada
 »historia.»

¿Podrá la canción del *sauce* ser comparada con
 esta melancólica queja exhalada del dulce seno de la
 Grecia?



SHAKESPEARE CAZANDO EN VEDADO.

¡Eso es magnífico! ¡Qué lucha de todos los afectos
 de la naturaleza humana, en medio de los cuales in-
 terviene la divinidad para producir una nueva pasión,
 el entusiasmo religioso en el corazón de Paulina. Pue-
 de decirse que esos personajes habitan en regiones
 superiores á la tierra en que vivieron Desdémona y
 Julieta. Aquella expresión: «Yo soy cristiana,» es una
 declaración de amor en el cielo.

¿Qué diremos de Jimena? Preciso sería citar todo
 el papel. Corneille compuso el carácter del Cid y de
 Jimena de una amalgama de honor, de piedad filial y
 de amor.

La pasión, el arrebato y el interés dramático van
 tomando incremento de escena en escena hasta llegar
 al célebre verso:

Sal triunfante en la lid, cuyo precio es Jimena,
 que produce aquella exclamación de dicha, de arro-
 gancia, de valor y de gloria:

¡Vengan navarros, moros, castellanos!

Más por último, ¿qué son todas las hijas de Shakes-
 peare comparadas con Estér?

Si hay algún pueblo tan rudo que pueda ser insen-
 sible al pudor, á la nobleza y á la melodía del inefa-

Si se desean combates del espíritu para oponerlos
 al amor de Julieta y Romeo, oigamos á Paulina cuan-
 do aconsejándole Polyucto que renueve sus relacio-
 nes con Severo, dice:

«¿Qué motivos te he dado, cruel, para que me
 »trates de ese modo, y para echarme en cara, des-
 »preciando mi fe, un amor tan poderoso que he sa-
 »bido vencer por tí?... Haz que de tí mismo obtenga
 »la vida para pasarla en continua sujeción á tus le-
 »yes.»

Polyucto ha ido á la muerte, á la gloria; Paulina,
 dice á Félix:

«Mi esposo al morir me dejó sus luces; su sangre,
 »de la que los verdugos acaban de bañarme, ha aca-
 »bado de abrir mis ojos. Veo, sé, creo y estoy des-
 »engañada; aquella afortunada sangre me ha bauti-
 »zado; ¡soy cristiana!...»

ble lenguaje de Estér, sea mil veces feliz admirando
 sus propias obras. «He creído, dice Racine en su pre-
 »facio de Estér, que me sería dado completar toda la
 »acción de la tragedia con las solas escenas que Dios
 »mismo, por decirlo así, ha preparado.» Racine tenía
 razón en creerlo así: solo él tenía esa arpa de David
 consagrada á las escenas preparadas por el mismo
 Dios.

Juzgando con imparcialidad en su conjunto las
 obras francesas y las de los demás países (si es posible
 juzgar del mérito de obras extranjeras, lo cual parece
 muy dudoso) se vería que siendo las primeras iguales
 en fuerza de ideas á las otras, las exceden en cuanto
 al orden y método de la composición. El talento pro-
 duce, el gusto conserva. El gusto es el buen sentido
 del talento, y éste sin aquel no es más que una su-
 blime locura. Esa pulsación segura que arranca de
 la lira sola las modulaciones que le convienen es aun
 más rara que el número que inventa. El espíritu y el
 talento diversamente repartidos, ocultos, latentes,
 desconocidos, pasan muchas veces entre nosotros sin
 desembozarse, como dijo Montesquieu: existen pro-
 porcionalmente en todas las edades, pero en el curso

de estas no hay más que ciertos pueblos, y en estos
 pueblos cierto momento en que el gusto se manifies-
 ta en toda su pureza: antes y después de este mo-
 mento todo peca por falta ó por exceso. Esa es la ra-
 zón de que las obras completas sean tan escasas,
 porque han debido ser producidas en un feliz momen-
 to de consorcio del gusto y del talento. Entiéndase
 que esa sublime conjunción, semejante á la de algu-

nos astros, no se verifica sino después de la revolu-
 ción de muchos siglos, y no dura más que un ins-
 tante.

SIGLO DE SHAKESPEARE.

Debe notarse el momento de la aparición de un
 grande ingenio para explicar muchas de sus afinida-
 des y demostrar lo que ha heredado de otros tiempos,



MUERTE DE FALKLAND.

tomado del presente y dejado para el porvenir. La
 imaginación fantasmagórica de nuestra época que mo-
 dela personajes con las nubes, esa imaginación enfer-
 miza que desdeña la realidad, ha engendrado un Sha-
 kespeare á su modo: el hijo del carnicero de Stratford
 es un gigante caído del Pelion y del Osa en medio de
 una sociedad salvaje, escediéndola cien codos en al-

tura. ¡Qué se yo! Shakespeare es, como Dante, un
 solitario cometa que atravesando por las constelacio-
 nes del antiguo cielo, vino á postrarse otra vez á los
 pies de Dios, diciendo como el trueno: «Aquí estoy.»

Lo anfibológico y lo imaginario no tienen derecho
 de ciudadanía en el dominio de los hechos. Dante
 apareció en un tiempo que bien pudiera llamarse de

vinieblas: la brújula apenas guiaba al marinero por las conocidas aguas del Mediterráneo: aun no se habían descubierto la América, ni el paso á las Indias por el Cabo de Buena Esperanza; la pólvora no había tampoco cambiado aun las armas, ni la imprenta el mundo: el feudalismo gravitaba con todo el peso de su noche sobre la subyugada Europa.

Mas cuando la madre de Shakespeare dió á luz en 1564 un oscuro niño, ya habían pasado las dos terceras partes del famoso siglo del renacimiento y de la reforma, de aquel siglo en que los principales descubrimientos modernos se habían verificado; el verdadero sistema del mundo se había descubierto, el cielo se había observado, el globo explorado, las ciencias daban ópimos frutos, y las bellas artes llegaban á una altura que desde entonces no han podido superar. Grandes sucesos y grandes hombres aparecían por todas partes: había familias que iban á sembrar en los bosques de la Nueva Inglaterra el germen de una fecunda independencia; había provincias que sacudían el yugo de sus opresores, y se colocaban en el rango de las grandes naciones.

En los tronos, además de Carlos V, Francisco I y Leon X, brillaban Sixto V, Isabel, Enrique IV, don Sebastian, y aquel Felipe II que ciertamente nadie podrá calificar de vulgar tirano.

Entre los guerreros figuraban: un don Juan de Austria, el duque de Alba, los almirantes Veniero y Juan Andrea Doria, el príncipe de Orange, los dos Guisa, Coligny, Birón, Lesdignieres, Montluc y Lanoue.

Entre los magistrados, legistas, ministros y políticos, Cuyas, Olivares, d'Ossat, Cecil, Harlay, Sully, l'Hopital y des Moulins.

Entre los prelados, sectarios, sabios, eruditos y literatos, San Carlos Borromeo, San Francisco de Sales, Calvino, Teodoro de Beza, Buchanan, Tico-Brahe, Galdeo, Bacon, Cardan, Kepler, Ramus, Escaligero, Estéban, Manucio, Justo Lipcio, Vida, Varonio, Mariana, Amyot, du Haillan, Montaigne, Bignon, de Thou, d'Aubigne, Brantome, Marot, Ronsard y otros mil.

Entre los artistas, Ticiano, Pablo Veronese, Anibal Carrachio, Sansovino, Julio Romano, el Dominiquino, Paladio, Viñola, Juan Goujou, Guido, Poussino, Rubens, Van Dyck y Velazquez: Miguel Angel había esperado para morir el año del nacimiento de Shakespeare.

Lejos de ser un jefe de la civilización resplandeciente en el seno de la barbarie, Shakespeare, último hijo de la edad media, era un bárbaro que descollaba en las filas de la civilización en progreso, y la arrastraba hácia lo pasado. No fue una estrella solitaria, pues resplandeció al par de otros astros dignos de su firmamento, Calderon, Tasso, Camoens, Ercilla y Lope de Vega, tres poetas épicos y dos dramáticos de primer orden. Examinemos todo eso en detalle, principiando desde luego por el material de la sociedad.

En la época de Shakespeare, no solo había llegado la cultura del ánimo en algunas de sus ramificaciones á mayor altura que en nuestro tiempo, sino que hasta la sociedad material se iba ostentando despojada de su rusticidad. Sin hablar de Italia, donde los palacios, obras maestras de las artes, estaban amueblados con otras obras maestras; de Italia, enriquecida por el comercio de Florencia, Génova y Venecia, brillante con sus manufacturas de telas de seda, de oro y terciopelos; sin ir á buscar una civilización completa al otro lado de los Alpes, permanezcamos en la patria del poeta y veremos las considerables mejoras debidas á la administración de Isabel.

Erasmus nos hace saber que en tiempo de los Enrique VII y VIII apenas era posible respirar en el interior de las habitaciones: el aire y la luz penetraban en ellas al través de celosías sumamente espesas, y solo

había vidrios en las ventanas de los palacios y las iglesias. Cada piso de las casas formaba cuerpo saliente, y cubría con su sombra al piso inferior, de manera que las calles, formando ángulos entrantes y salientes que daban lugar á que los techos de las casas fronterizas se tocaran en algunos puntos, eran oscuras y carecían de ventilación. Añádese que la mayor parte de las habitaciones carecían de chimeneas, y que su pavimento consistía en una especie de argamasa cubierta de juncos, ó de una capa de arena para absorber las inmundicias de los perros y los gatos. Erasmo atribuye las pestes que en aquella época dominaban con bastante frecuencia en Inglaterra, á la poca curiosidad de sus habitantes.

En las habitaciones de los ricos el mueblaje se componía de tapicerías de Arras, de largas mesas sostenidas en caballetes á manera de las mesas de refectorio, de una alacena, una silla de brazos, algunos bancos y muchos taburetes. Los pobres dormían sobre una estera de mimbres ó de paja, cubriéndose con una arpillera, y tenían un madero por almohada. El que tenía un colchon de lana y recostaba su cabeza sobre un saco de salvado, escitaba la envidia de sus vecinos. Harrison al dar esos detalles manifiesta referirse al dicho de los ancianos y añade: Ahora (reinando Isabel) hasta los arrendatarios tienen tres ó cuatro camas de colchones de pluma cubiertas de tapicería de seda, mesas guarnecidas de telas blancas, y alacenas provistas de vasigería, un salero de plata, una copa y una docena de cucharas del mismo metal.

La Francia actual, tan envanecida de su civilización, no puede jactarse todavía de ofrecer á todos los arrendatarios tantas y tan generales comodidades.

Shakespeare se elevó bajo la protección de aquella reina que enviaba sus marineros á los últimos confines del mundo á buscar la riqueza de los labradores. No faltaban por cierto en lo interior de Inglaterra paz y gloria suficiente para que el poeta pudiera cantar con seguridad sin dejar por eso de encontrar en lo interior y en lo exterior del reino espectáculos propios para escitar su imaginación y sublimar el pensamiento.

En lo interior, Isabel ofrecía en su persona un carácter histórico. Shakespeare tenía veintitres años cuando María Estuardo fue decapitada. Hijo de padres católicos, y tal vez perteneciendo él mismo á esa comunión, oyó sin duda decir á sus correligionarios que Isabel intentó seducir por medio de Rolstone á su cautiva á fin de deshonorarla, y aprovechándose de la irritación que en los protestantes había causado la noticia de la jornada de San Bartolomé, tuvo tentación de entregarles en rehenes la reina de Escocia. ¿Quién sabe si la curiosidad no atrajo á Fotheringay al joven William de Stratford en el momento de la catástrofe? ¿Quién sabe si no vió el lecho, la habitación, las bóvedas enlutadas, el tajo y la cabeza de María separada del tronco, y en la cual el primer hachazo del verdugo, mal dado, introdujo parte de la toca y rizos de cabellos? ¿Quién sabe si sus ojos no se fijaron sobre aquel elegante cadáver, objeto de la curiosidad y profanación del verdugo?

Posteriormente Isabel volvió á arrojar otra cabeza á los piés de Shakespeare. Mahometo II mandaba decapitar á un icoglan delante de un pintor, á fin de que este estudiara los detalles de la muerte. No parece que Isabel, extraño conjunto de hombre y mujer, tuvo en toda su misteriosa vida mas que una sola pasión; pero amor nunca. «La última enfermedad de esta reina, dicen las memorias de aquel tiempo, procedía de una tristeza que siempre procuró tener muy oculta; jamás quiso usar ninguna clase de remedios como si de propósito se hubiese determinado morir, cansada de la vida por alguna causa secreta que tal vez pudo atribuirse á la muerte del conde de Essex.»

Ese siglo XVI, primavera de la nueva civilización, germinaba en Inglaterra mas que en ninguna otra parte, y sujetando á pruebas fomentaba las generaciones en cuyas entrañas se iba desarrollando el espíritu de la libertad, Cromwell y Milton. Isabel comía al son de tambores y trompetas, en tanto que el parlamento dictaba leyes atroces contra los papistas, y sobre la triste Irlanda pesaba el yugo de una sangrienta opresión. Las altas ejecuciones de Tiburn se mezclaban con los bailes de ninfas; las comedias con los sermones, los libelos con los cánticos, y las críticas literarias con las discusiones filosóficas y las controversias religiosas.

Un espíritu de aventuras agitaba á la nación como en la época de las Cruzadas; voluntarios cruzados protestantes se embarcaban para ir á combatir á los ídólatras, es decir, á los católicos, y atravesaban el Océano bajo la dirección de Sir Francis Drake, ó de Sir Walter Raleigh, de esos Pedro el Ermitaño de los mares, amigos de Cristo y enemigos de la cruz. Comprometidos en la defensa de las libertades religiosas, los ingleses se ofrecían al servicio de cualquiera que deseara proclamarlas: derramaban su sangre siguiendo el penacho blanco de Enrique IV, y bajo la bandera del joven príncipe de Orange. Shakespeare asistía á ese espectáculo, y oyó rugir las protectoras tempestades que lanzaron los despojos de las naves españolas sobre las costas de su patria libre del peligro.

No era menos favorable á la inspiración del poeta el cuadro que se presentaba en lo exterior: en Escocia podía contemplar la ambición y los vicios de Murray, el asesinato de Rizzia, el cadáver de Darnley estrangulado y lanzado á lo lejos. Botwell casándose con María en la fortaleza de Dumbar y luego teniendo que huir y haciendo vida de pirata en los mares de Noruega, Morton subiendo al cadalso.

En los Países-Bajos se ofrecían á su vista todas las calamidades inseparables de la emancipación de un pueblo, un cardenal de Granvelle, un duque de Alba y el trágico fin de los condes de Egmont y de Horn.

En España podía contemplar la muerte de don Carlos, á Felipe II construyendo una nueva maravilla, multiplicando los autos de fe y diciendo á sus médicos: «¿Temeis sacar algunas gotas de sangre de un hombre que la ha mandado derramar á torrentes?» En Italia la historia de la Cenci, renovada de las antiguas aventuras de Venecia, Verona, Milán, Bolonia y Florencia.

En Alemania el principio de Wallenstein.

En Francia, país mas inmediato á su patria ¿qué veía Shakespeare? Ocho años de edad tenía el autor del *Macbeth* cuando llegaron á su oído los gritos de la matanza de San Bartolomé. Estos gritos resonaron distintamente en Inglaterra, y sus detalles fueron publicados con toda la posible exageración. De Londres y Edimburgo salieron y circularon por todo el reino relaciones impresas capaces de estremecer la imaginación de un niño. Nadie hablaba mas que del desaire dado por Isabel al embajador Carlos IX. «El silencio de la noche dominaba en todos los aposentos del régio alcázar. Las damas y los cortesanos estaban colocados en dos filas vestidos de riguroso luto, y cuando el embajador pasó por medio de ellos, no hubo una persona que le dirigiera una mirada de atención, ni le devolviera el saludo.» Marloe puso en escena *La Matanza de Paris*, y Shakespeare inauguró la carrera desempeñando un papel en su representación.

Después del reinado de Carlos IX vino el de Enrique III tan fecundo en catástrofes. Catalina de Médicis, los Donceles, las barricadas, el asesinato de los dos Guisa en Blois, la muerte de Enrique III en Saint-Cloud, los furros de la Liga, el asesinato de Enrique IV, variarían sin cesar las emociones de un poeta que estaba presenciando esa larga cadena de sucesos.

Los soldados de Isabel y el mismo conde de Essex tomaron parte en las guerras civiles de Francia, y combatieron en el Havre, en Ivry, en Rouen y en Amiens. Algunos veteranos del ejército inglés pudieron referir en el hogar de William lo que habían aprendido acerca de las calamidades de Francia en los campos de batalla.

Era, pues, el génio de su época el que inspiraba al número de Shakespeare. Los innumerables dramas representados á su alrededor, preparaban asuntos á los herederos de su arte: Carlos IX, el duque de Guisa, María Estuardo, don Carlos y el conde de Essex, debían inspirar tambien andando el tiempo, á Schiller Ottway, Alfieri, Campistron, Tomás Corneille, Chenier y Reynouard.

Shakespeare nació entre la revolución religiosa principiada en tiempo de Enrique VIII, y la revolución política próxima á estallar en tiempo de Carlos I. Muertes y catástrofes fue lo único que pudo ver donde quiera que fijó los ojos.

En el reinado de Eduardo VI: Sommerset, protector del reino y tío del joven rey, fue entregado al patíbulo.

En el reinado de María: los mártires del protestantismo, Juana Gray decapitada, Felipe, el esterminador de los protestantes, desembarcó en Inglaterra como para pasar revista al campamento enemigo y dejarlo entregado á la muerte.

En el reinado de Isabel: los mártires del catolicismo, la misma Isabel, ungida segun el rito romano y convertida en persecutora de una creencia á que debía la corona; Isabel, hija de aquella Ana Bolena, causa de un cisma, sacrificada despues de Tomás Moro, que murió medio loca, orando, riendo y comparando la pequeñez de su cuello con la anchura del cuchillo del verdugo.

Shakespeare encontró en su juventud antiguos frailes, espulsados de los conventos que habían visto á Enrique VIII, sus reformas, sus destrucciones de conventos, sus bufones, sus esposas, sus queridas y sus verdugos: cuando el poeta murió, Carlos I tenía diez y seis años.

De manera, que Shakespeare pudo tocar con una mano las cabezas encanecidas amenazadas por la cuchilla del ante-último de los Tudor, y con la otra la frente del segundo de los Estuardos, retratada por Wandick, y últimamente abatida por el hacha de los parlamentarios. Apoyándose en aquellas cabezas trágicas el gran trágico, se hundió en el sepulcro, habiendo llenado el espacio de su vida de espectros, de reyes ciegos, de ambiciosos castigados y de mujeres desgraciadas para unir por medio de ficciones análogas las realidades de lo pasado con las realidades del porvenir.

POETAS Y ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS DE SHAKESPEARE.

Jacobo I reinó entre la espada que le había espartado en el vientre de su madre, y la que hizo morir pero no temblar á su hijo. Su reinado fue un intermedio entre el cadalso de Fotheringay y el de White-Hall: espacio oscuro en que se extinguieron Bacon y Shakespeare.

Estos dos ilustres contemporáneos se encontraron en un mismo camino; hemos nombrado ya anteriormente los extranjeros que pudieron llamarse compañeros de su gloria. En Francia, país poco favorecido de las letras en aquella época, no figuraban mas que Amyot, de Thou, Ronsard y Montaigne, espíritus de mediano vuelo; Hardy y Garnier murmuraban apenas los primeros acentos de la Melpómene francesa. Sin embargo, la muerte de Rabelais no había precedido sino en quince años al nacimiento de Shakespeare: el bufon habría tal vez podido medirse sin desventaja con el trágico.

Treinta y un años había pasado este sobre la tier-