

PT 2474

~ 28

D7

V. 3



FONDO  
PEDRO REYES VELAZQUEZ

---

---

## LA DESPOSADA DE MESINA

6

### LOS HERMANOS ENEMIGOS,

#### ARGUMENTO.

Un Príncipe de Mesina, de nombre desconocido y de época incierta, se había casado, robándola, con la prometida de su padre, el cual, como es de suponer, había pronunciado contra su hijo y su descendencia terribles maldiciones.

En efecto, los hijos del suyo y de la robada, César y Manuel, se odiaron encarnizadamente desde la infancia, y llevaron su enemistad, ya hombres, hasta el extremo de dividir á la ciudad en dos bandos rivales, que seguían á uno y otro, y se hacían mutuamente implacable guerra. Isabel, madre de ambos, á fuerza de ruegos y de lágrimas, consigue al fin que los dos hermanos enemigos se vean en su presencia y se reconcilien, asunto que llena todo el primer acto, y que se supone ocurrir poco después de la muerte del padre de los Príncipes. El coro está compuesto de los satélites y partidarios de uno y otro hermano. Al principio da á entender D.<sup>a</sup> Isabel que tiene una hija, salvada por ella de la muerte, á que la condenaba su padre, escondiéndola en un convento; y, al terminar este



mismo acto, D. Manuel, el hermano primogénito, anuncia al coro que está vivamente enamorado de una joven (á quien encontró también en un monasterio retirado, persiguiendo él á una cierva), con la cual se propone desposarse, y á cuyo fin encarga á parte del coro, compuesto de sus amigos, que compren en los bazares vestidos y joyas de boda para su futura.

En el acto segundo, Beatriz, la prometida de D. Manuel, lo aguarda en el jardín del convento para huir en su compañía, presentándose en vez de aquél D. César, que le declara su amor ardiente, desde que la vió por vez primera en los funerales de su padre. La había buscado en vano después de aquel suceso, y la encuentra al fin en ocasión tan crítica. Le descubre quién es él, le dice que será también Princesa, y su esposa, y se retira para volver por ella. D.<sup>a</sup> Isabel, la madre de los dos hermanos, revela á éstos que tiene otra hija, oculta en un convento desde que nació, porque su padre ordenó matarla, á consecuencia de un sueño, que le explicó un astrólogo árabe, profetizándole que esa hija acabaría con todo su linaje. La madre, en virtud de otro sueño, cuya interpretación le prometía que esa hija trocaría en amor vivísimo el odio de sus hijos, desobedeció á su esposo, y la conservó escondida. Tanto D. Manuel como D. César confiesan á D.<sup>a</sup> Isabel que están enamorados, y ambos también le declaran que en breve traerán al palacio á sus amadas. Diego, el antiguo servidor, encargado de la custodia de la hija de su Soberana, y á quien esperaban con ella la madre y los hermanos, llega á la terminación de este segundo acto, y les dice que ha sido robada por unos piratas. La madre, entonces, conjura á sus hijos á buscarla y vengarla.

En el acto tercero, Beatriz, que aguarda á D. Manuel para huir, y á D. César, que le ha prometido volver, y á quien teme y aborrece, ve realizados en breve sus deseos, puesto

que llega primero su amante. Éste le descubre entonces quién es, aumentando la turbación y el miedo de su amada, porque así sabe que ambos son hermanos, y que ambos la pretenden. Su terror es grande, pues, cuando oye la voz de D. César, que quiere entrar, refugiándose asustada en los brazos de D. Manuel, y presentándose así á la vista de D. César, que, ciego de ira y de celos, y creyendo que su hermano lo ha engañado, lo mata en un instante á puñaladas.

D.<sup>a</sup> Isabel, en el acto cuarto, dice á Diego, su servidor, que, mientras buscan sus dos hijos á su perdida hermana, ha enviado ella un mensajero á cierto ermitaño, sanísimo varón, para que le revele si se encontrará á su hija, y en caso afirmativo, si será D. Manuel ó D. César el que ha de hallarla. El mensajero vuelve á poco, y le manifiesta, con referencia al ermitaño, que su hija será hallada y D. Manuel el afortunado; pero añade al mismo tiempo que el ermitaño, con el cirio regalado por la Soberana, había incendiado su altar y su cabaña. En seguida traen á Beatriz desmayada, en cumplimiento de las órdenes de D. César; y, cuando vuelve en su acuerdo, sabe de los labios de su madre, que sus dos pretendientes son á la vez sus hermanos. El cadáver de D. Manuel llega también poco después; y como nadie quiere explicar su muerte, D.<sup>a</sup> Isabel cree que ha sucumbido á manos de los raptores de Beatriz. D. César, que se presenta entonces, averigua que Beatriz es su hermana; y á consecuencia de su arrepentimiento, por haber matado á su hermano; de su dolor, al verse defraudado en sus esperanzas amorosas; y convencido de que con su muerte terminarán las desdichas de su familia, si bien duda un momento, acaba, al fin, suicidándose, no obstante los ruegos y las súplicas de su madre y de su hermana.



## DEL USO DEL CORO EN LA TRAGEDIA.

---

La obra poética ha de justificarse por sí misma; y cuando los hechos no hablan, no ayudan mucho las palabras. Se podría, pues, dejar al cuidado del coro hacer su propia apología, bajo la condición esencial de que interviniera en la representación de la manera conveniente. Pero el poema trágico se completa por medio de la exposición teatral; el poeta ofrece sólo las palabras, habiendo de venir en su ayuda, para darle vida, la música y el baile. Mientras falte, por tanto, al coro esa ayuda exterior poderosa; mientras sea, en la economía de la tragedia, una especie de cuerpo extraño, fuera de ella, y un obstáculo á su desarrollo, entorpecerá el curso de la acción, dañará á la verosimilitud y enfriará al espectador. Para juzgar con acierto al coro, es preciso trasportarse del teatro real á otro posible, lo cual es siempre indispensable, si se intenta alcanzar algo elevado. El arte ha de conquistar lo que no tiene, y la falta casual de medios auxiliares no debe limitar la imaginación creadora del poeta. Lo más digno es su fin; tiende á lo ideal, aunque su arte, en la práctica, haya de amoldarse á las circunstancias.



No es verdad, como se afirma con frecuencia, que el público influya en la decadencia del arte; el artista es el que corrompe al público; y en todas las épocas de decadencia, ésta es debida á los artistas. El público sólo necesita sentimiento, y siempre lo tiene. Preséntase en el teatro con deseos indeterminados, y con una capacidad múltiple. Posee en el grado más alto la aptitud de saborear lo razonable y lo justo; y si se ve obligado á contentarse con lo malo, lo rechazará, de seguro, en seguida, y preferirá lo mejor desde el momento en que se le ofrezca.

El poeta, se replica, puede, si le agrada, buscar el ideal, y el crítico, la aplicación de ciertas ideas; el arte limitado, condicional y práctico descansa en lo necesario. El empresario quiere subsistir, el actor mostrarse con ventaja, y el espectador divertirse y conmovirse. Va en pos del placer, y se descontenta, si necesita aplicar atención extraordinaria en lo que sólo pide distracción y entretenimiento.

Pero cuando se considera el teatro más seriamente, no se procura privar á los espectadores de ese solaz, sino ennoblecerlo. Queda siempre un recreo, pero un recreo poético. El placer es objeto de todas las artes, y no hay propósito tan grave ni tan elevado como hacer más feliz al hombre. El arte verdadero es sólo aquel que proporciona solaz más digno. Pero el goce más supremo es el de la libertad del alma en el constante empleo de todas sus facultades.

Los hombres, á la verdad, esperan de las artes cierta liberación de los lazos de la realidad; quieren, en lo posible, regocijarse y dar rienda suelta á su fantasía. El que menos, pretende olvidar sus negocios, su vida ordinaria, su individuo, verse trasportado en medio de situaciones extraordinarias, convertido en juguete de las singulares combinaciones del destino; y si es más serio, encontrar en la escena

el orden moral del mundo, que echa de menos en el real. Pero sabe muy bien que cuanto sucede es un puro juego; que, en realidad, vive entonces entre sueños; y cuando vuelve del teatro al terreno práctico, le consta que lo abrumará también con su peso, como antes, y será como antes, su víctima; porque queda como estaba, y en su persona no ha sufrido cambio alguno. Ha ganado, pues, tan sólo, disfrutando de una ilusión instantánea, que ha desaparecido al despertar.

Y por lo mismo que se trata no más que de una ilusión pasajera, es indispensable que haya en ella sólo una apariencia de verdad, ó una grata verosimilitud, que se sustituye con placer á la verdad.

Pero el arte verdadero no se propone, como su único fin, un juego del momento; hay seriedad en él, porque no ofrece al hombre un sueño fugitivo de libertad, sino que lo hace libre, real y verdaderamente, y lo consigue despertando en él una facultad, ejercitándola y perfeccionándola, y mostrándole el mundo exterior, que por otra parte pesa sobre nosotros como un grosero fardo y nos atormenta ciegamente, allá en lontananza, como un objeto remoto, trasportando nuestro espíritu á un terreno libre y dominando por las ideas á la materia.

Y porque el arte verdadero se propone siempre algo real y objetivo, no se satisface sólo con la apariencia de la verdad; un edificio ideal se levanta sobre la verdad misma, sobre el profundo y firme cimiento de la naturaleza.

Si el arte, pues, ha de ser completamente ideal, y real, sin embargo, en su significación más profunda; como ha de despojarse de lo positivo por entero, y, no obstante, conformarse en todo con la naturaleza, no es extraño que tal sea la causa de que haya pocos que comprendan el fin especial de toda obra plástica ó poética, puesto que ambas condiciones parecen excluirse mutuamente.



Sucede también con frecuencia que se intenta alcanzar uno de esos fines á costa del otro, y que así ninguno se logra. Cuando la naturaleza ha dado una comprensión exacta y un sentimiento íntimo adecuado, rehusando el don de una fantasía creadora, se pintará fielmente lo real, se representarán con verdad los fenómenos accidentales, no, por tanto, el espíritu de la naturaleza. Sólo nos ofrecerá su materia exterior, pero no será una obra propia del artista, no la libre creación de nuestro espíritu en su esfera artística, careciendo del carácter benéfico del arte, que sólo en la libertad ha de consistir. La impresión que hace en nosotros un artista ó poeta de esta especie, podrá ser seria, no satisfactoria, puesto que notamos que su arte, en vez de darnos la libertad que apetecemos, nos traslada penosamente al círculo estrecho y vulgar de la realidad. Aquel á quien ha tocado en suerte, por el contrario, usa viva fantasía, pero sin carácter y sin sentimiento, se preocupará poco de la verdad y mucho del mundo exterior, y se propoudrá tan sólo sorprendernos por lo extraño y fantástico de sus combinaciones; y como toda su obra es espuma y vaná apariencia, nos divertirá algunos instantes, pero sin dejar en el ánimo nada sólido y durable. Su juego no es poético, como no lo es tampoco la gravedad del otro. Trazar arbitrariamente una serie de cuadros fantásticos, no es lo ideal, ni representar con fidelidad la naturaleza es tampoco reproducirla artísticamente. Ambas condiciones se contradicen tan poco, en efecto, que, antes bien, son una sola é idéntica, porque el arte sólo lo es cuando renuncia por completo á lo real y se hace en todo ideal. La misma naturaleza es una idea del espíritu, que no cae bajo el dominio de los sentidos. Hállase oculta entre los fenómenos, y nunca se presenta. Sólo al arte ideal es permitido, ó, mejor dicho, sólo á él se ha abandonado ese dominio, bajo la condición de que se apodere del es-

píritu de ese todo, y lo revista de forma corporal. No es su fin presentarla á los sentidos, sino á la imaginación, en virtud de su facultad creadora, haciendo de este modo una obra más verdadera que toda realidad, y más real que la experiencia. Dedúcese de aquí que el artista no ha de emplear ni un solo elemento de la realidad, tal como existe; que su obra ha de ser ideal en todas sus partes, único medio de que sea un todo real y esté de acuerdo con la naturaleza.

Cuanto se ha dicho de la poesía y del arte, conforme á la verdad, lo es también si se aplica á sus diversas especies, como puede hacerse sin trabajo con relación á la tragedia. También aquí se tuvo que luchar largo tiempo, y se lucha todavía con las ideas vulgares sobre lo natural, las cuales esterilizan y anulan toda poesía y todo arte. Concédese con cierta parsimonia á las artes plásticas, y más bien por motivos convencionales que verdaderos, cierto idealismo; pero á la poesía, y especialmente á la dramática, sólo ilusión se consiente, la cual, si se realizase, la convertiría en un juego miserable de prestidigitación. Todo lo exterior, que se relaciona con la representación escénica de una obra dramática, protesta contra esta idea de que todo es un símbolo de la realidad. El mismo día es convencional en el teatro, la arquitectura simbólica, ideal, el lenguaje en verso, y, sin embargo, la acción ha de ser real, y la parte destruir al todo. De aquí que los franceses, que han falseado por completo el espíritu de la antigüedad, hayan introducido en el teatro, con arreglo á las ideas más vulgares y empíricas, las dos unidades de tiempo, como si pudiera haber aquí otro lugar que el espacio puramente ideal, ni otro tiempo que el necesario al desarrollo de la acción.

La introducción del lenguaje rítmico fué ya un progreso importante en la tragedia poética. Algunos ensayos líricos han prosperado también en la escena, y la poesía, por su



propia virtud, ha logrado algunas victorias parciales contra las preocupaciones dominantes. Pero con los triunfos aislados se ha adelantado poco, porque el error fundamental no desaparece, y no basta que se tolere como libertad poética lo que constituye la esencia de toda poesía. La introducción del coro sería el último y decisivo paso; y aunque no sirviera sino para declarar la guerra, pública y lealmente, al naturalismo en el arte, haría las veces para nosotros de una muralla viva, defensora de la tragedia, para conservarse pura de los ataques del mundo real, y reservarse su terreno ideal y su libertad poética.

La tragedia griega, como se sabe, ha nacido del coro. Pero, aunque históricamente y con el trascurso del tiempo se haya desprendido de él, se puede afirmar, que, en su forma y en su esencia poética, ha permanecido fiel á su origen, y que, sin su asistencia constante y el obstáculo que ofrecía al desarrollo de la acción, hubiera llegado á ser una poesía muy diversa. La supresión del coro, y la mudanza de este órgano exterior poderoso, en la figura sin carácter, fastidiosa y repetida de un pobre confidente, no fué, por tanto, tan notable progreso en la tragedia como han creído los franceses y sus imitadores.

La tragedia antigua, que, en su principio, se preocupaba solo de dioses, héroes y reyes, necesitaba del coro como de un acompañamiento necesario; lo encontraba en la naturaleza, y lo empleaba por lo mismo. Las acciones y el destino de los héroes y de los reyes son públicas por su índole, y lo eran más en esos tiempos sencillos primitivos. Por consiguiente el coro era, en la tragedia antigua, como un elemento natural, consecuencia de la forma poética de la vida real. En la tragedia nueva se convierte en órgano artístico, y ayuda á realzar la poesía. El poeta moderno no encuentra ya al coro en la naturaleza, y se ve obligado, por tanto, á crearlo é introducirlo poéticamente, esto es,

á forjar su fábula de tal suerte, que le anime el espíritu de esas épocas sencillas, y la revista de esa forma, también sencilla, de la vida.

De aquí que el coro preste al trágico moderno servicios aun más importantes que al poeta antiguo, porque trasporta nuestro mundo vulgar al antiguo poético, porque anula cuanto por su naturaleza se opone á la poesía, y porque le suministra motivos más sencillos, primitivos y naturales. El palacio de los Reyes está cerrado ahora; la justicia, de las puertas de la ciudad, se ha refugiado en lo interior de los edificios; lo escrito ha sustituido á la palabra, y el pueblo mismo, ese conjunto sensible y vivo cuando no obra como una fuerza bruta, se transforma en el estado en un sér abstracto, y los dioses se han refugiado en el fondo del alma humana. El poeta ha de abrir de nuevo los palacios, traer de nuevo la justicia á la luz del día, restablecer los dioses, restaurar todo lo inmediato, que ha desaparecido por el influjo convencional de la realidad, y rechazar todos los elementos artificiales, que rodean á los demás hombres y á él mismo, y contrarian la manifestación de su naturaleza interior y su carácter primitivo, como hace el escultor con los trajes modernos, no tomando de cuanto existe sino aquello que realza más á la más elevada de todas las formas, que es la humana.

Pero de la misma manera que el artista acomoda los pliegues de las vestiduras á sus figuras, para llenar agradablemente el espacio de su cuadro, para trazar sus diversas partes en forma de masas tranquilas y unidas, para disponer de tal suerte los colores, que atraigan y encanten los ojos, para ocultar ó hacer más sensible la forma humana, y mostrar así su ingenio, así también el poeta trágico reviste y exorna el esqueleto de su acción y los trazos característicos de los personajes de un tejido lírico pomposo, con el cual, como con un traje de púrpura de rico plega-



do, se mueven los personajes de su fábula, libre y noblemente, con su dignidad inalterable y su tranquila alteza.

En toda organización superior ha de desaparecer la materia ó la parte elemental, porque los colores químicos se funden en la carnación inimitable de la vida. Pero la materia tiene también su importancia, y ha de formar parte de toda creación artística, con la condición de que ocupe justamente su lugar, por su plenitud, por su vida y por su armonía, y realzando las formas que adopte, no abrumándolas bajo su peso.

Comprendible á todos es esto, tratándose de las artes del diseño, pero es aplicable asimismo á la poesía, y en particular á la trágica, que es el objeto de este escrito. Todo cuanto concibe en general la inteligencia es comparable bajo este aspecto á lo que excita á los sentidos, es materia y primer elemento en una obra poética, y cuando predomina, destruye irremisiblemente lo poético, por yacer éste en la línea divisoria de lo ideal y de lo sensual. Pero tal es la naturaleza humana, que siempre de lo particular pasa á lo general, y la reflexión ha de conservar un puesto en la tragedia. Pero si ha de merecerlo, ha de ganar en la exposición lo que le falta en sentido real, porque los dos elementos de la poesía, lo sensible y lo ideal, no obran formando un todo, sino uno al lado del otro, porque de lo contrario desaparece la poesía. Cuando la balanza pierde su equilibrio, no se restablece sino por la oscilación impresa en sus dos platillos.

Este, y no otro, es el papel del coro en la tragedia. El coro no es ningún individuo, sino una idea general; pero esta idea se representa por un conjunto sensible é influyente, que impone á los sentidos por su presencia y por su número. El coro abandona el estrecho círculo de la acción, para referirse á lo pasado y lo futuro, á épocas y

pueblos remotos, y á todo lo humano, en general, indicando los grandes resultados de la vida, y las lecciones de la experiencia. Pero lo hace con todo el poder de la fantasía, con atrevimiento y libertad lírica, discurrendo con paso divino por las más altas cimas de lo humano, y lo hace acompañada de todo el poder sensible del ritmo y de la música en tonos y movimientos.

El coro purifica así el poema trágico, porque separa la acción de la reflexión, y porque, en virtud de esta separación, le comunica fuerza poética, del mismo modo que el artista transforma la necesidad vulgar del vestido en ricos ropajes, dotándolo de seducción y de belleza.

Pero justamente lo mismo que el pintor se ve obligado á vigorizar el tono y el color de la vida, para que se armonice con sus vestiduras, así también el lenguaje lírico del coro impone al poeta la necesidad de elevar proporcionalmente todo el lenguaje de una obra poética, é imprimir mayor energía al sentido real de su estilo. Sólo el coro autoriza al poeta trágico para elevar su tono, llenar el oído, interesar al espíritu y recrear el ánimo. Esta figura gigantesca de su cuadro lo precisa á calzar con el coturno á todos sus personajes, y revestir sus escenas de grandeza trágica. Si se suprime el coro, ha de decaer en su conjunto el lenguaje de la tragedia, ó mas bien lo grande y lo importante se hace forzado y exagerado. Si se introdujese el antiguo coro en la tragedia francesa, mostraría su pobreza y su insignificancia, y, sin duda alguna, su verdadera importancia en la de Shakespeare.

Así como el coro da vida al lenguaje, así también comunica calma á la acción, pero calma elevada y bella, necesaria á toda obra artística notable. Porque el ánimo del espectador ha de conservar su libertad, cuando se manifiesten las pasiones más violentas; las impresiones que sienta no han de arrastrarlo, sino que ha de permanecer sereno y



dueño de sí mismo, y á distancia de las emociones que experimenta. La opinión vulgar, al censurar al coro porque desvanece la ilusión y destruye el efecto de las pasiones, lo alaba en realidad, porque el verdadero artista evita ese influjo violento de los afectos, y desprecia esa ilusión. Si las calamidades, con que la tragedia conmueve nuestro corazón, se sucedieran una á otra en serie no interrumpida, la fuerza del dolor se sobrepondría á nuestra propia actividad. Intervendríamos como parte interesada en la fábula, y no seríamos superiores á ella. Por lo mismo que el coro aísla esos hechos, y separa las pasiones con sus reflexiones consoladoras, nos devuelve nuestra libertad, que en otro caso se perdería con la violencia de los afectos. Hasta los personajes trágicos necesitan de este freno, de esta calma, para recogerse en sí, puesto que no son seres reales que obedecen á la impresión del momento, y representan una individualidad, sino personajes ideales y símbolos de una especie, que expresan en toda su profundidad lo que es el hombre. La intervención del coro, que los oye como testigo y como juez, reprimiendo las primeras explosiones violentas de su pasión, influye en la moderación de sus actos y en la dignidad de sus palabras. Están, hasta cierto punto, en un teatro natural, puesto que obran y hablan ante espectadores, y por lo mismo es mayor su aptitud para hablar al público en un teatro artístico.

He aquí los motivos que me decidieron á restablecer en la escena el antiguo coro. Sé que en la tragedia moderna no son los coros desconocidos; pero el de la tragedia griega, como yo lo represento como un personaje ideal, que interviene en toda la acción y es parte integrante de ella, es enteramente distinto de esos coros de ópera; y cuando yo, tratándose de la tragedia griega, oigo hablar de coros y no del coro, me asalta en seguida la sospecha de que no se sabe lo que se habla. El coro de la tragedia antigua,

según tengo entendido, desde la extinción de aquélla, no ha aparecido jamás en el teatro.

Verdad es que yo he dividido al coro en dos partes, y lo ofrezco en lucha consigo mismo, pero sólo cuando obra como persona real, y como ciega muchedumbre. Como coro y personaje ideal, es siempre uno y el mismo. He mudado el lugar de la acción, y hecho comparecer al coro; pero también Esquilo, creador de la tragedia, y Sófocles, el gran maestro del arte, usaron de esta libertad.

Otra, que he empleado asimismo, es quizás más difícil de justificar. Aparecen en mi obra mezcladas la religión cristiana y el gentilismo griego, y hasta las supersticiones mahometanas. Pero el lugar principal de la acción es Mesina, en donde estas tres religiones, ya por haber existido en ella, ya por perpetuarse en sus monumentos, hablan á los sentidos. Además considero como un derecho de la poesía formar de las diversas religiones un conjunto ó nombre colectivo, obra de la imaginación, en el cual encuentra su lugar todo lo que posee carácter propio, y cierta manera especial de sentir. Bajo el velo de todas las religiones se oculta la religión misma, la idea de Dios, y ha de ser lícito al poeta expresario del modo que estime más cómodo y eficaz.