única y sencilla que encierra el drama. De su resolucion va á depender, no solo la suerte de un gran rey, sino la de toda una nacion; y llenos de curiosidad y de interes, los espectadores participan del sobresalto y temor del coro, que *tiembla al ver la incertidumbre del destino*, y dirige al cielo sus súplicas para que aparte de Tebas tanta calamidad: asi se llena el primer entreacto.

En el acto segundo aparece Edipo, rodeado de su pueblo: como rey, como extrangero, como no habiendo llegado á Tebas sino despues de la muerte de Layo, él es el mas propio para dictar lo que deba hacerse; manda que cualquiera que sepa quien es el culpable, le denuncie para salvar á Tebas; y que él le perdona la vida, satisfaciéndose el oráculo con que sea expulso del reino. Si no lo hiciere, dirige al cielo las mas duras imprecaciones contra el homicida; y entre ellas la de que privado de patria, de familia y hogar, proscripto y perseguido, ande buscando errante un miserable asilo. Estas imprecaciones producen desde luego terror en el ánimo de los espectadores; ¡pero cuánto no deberá aumentarse, cuando empiecen á sospechar sobre quién van á recaer!

El pueblo contesta que ignora absolutamente quién sea el homicida de Layo, y que el mejor medio de saberlo es consultar al anciano Tirésias, ciego y adivino; el rey manifiesta que ya ha enviado á buscarle por consejo de su cuñado Creon.

Viene Tirésias: dice que sabe quien es el reo, pero se niega á declararlo; con cuyo motivo crece la impaciencia y cólera de Edipo y la curiosidad é interes de los espectadores: al fin apremiado y amenazado por el rey, le dice con el ímpetu del rayo: « Tú eres el culpado. »

Edipo, que se cree el mas lejano de tal crímen, como nacido en Corinto é hijo de aquel rey, rechaza con ira tan extraña imputacion; y sospecha en medio de su enojo que es un artificio de Tirésias, seducido por Creon, que quiere con aquella acusacion calumniosa indisponer al rey con el pueblo y ocupar el trono. De aqui nace una acalorada escena entre el monarca y el adivino, que no solo ratifica su dicho, sino que da á entender á Edipo el horror de su incesto y que llegará á ser el mas infeliz de los hombres: « Este dia (le presagia con voz tremenda) te dará nacimiento y muerte. »

Asi se aumenta en el segundo acto la inquietud de los espectadores, que participan de la misma incertidumbre en que vacila el coro, no sabiendo si dar crédito al adivino ó al rey: en el primer acto aparecia propuesta esta simple cuestion: ¿quién resultará homicida de Layo? En el segundo ya el drama ha dado un paso mas: ¿será Edipo el culpable?

El rey insiste en sus sospechas contra Creon: es este el mas poderoso de los Tebanos y hermano de la reina; puede ver con disgusto á un extrangero en el trono; cabalmente es él quien le aconsejó llamar al adivino, que tan fatal respuesta le ha dado en presencia del pueblo: ¿no son estos motivos suficientes para sospechar de su conducta? Edipo le acusa con cólera en el tercer acto, y Creon se defiende con dignidad: Edipo le amenaza con el destierro ó con la muerte; pero el coro (desempeñando el papel que indicó Horacio) procura calmar el enojo del rey y se alegra de que salga Jocasta. Esta reina, esposa del

uno y hermana del otro, es la mas propia para servir de mediadora entre ambos; y efectivamente, ayudada del pueblo que siente ver agravados sus males con la discordia de sus príncipes, logra templar un poco la ira de Edipo, que manda á Creon retirarse de su presencia.

Un crítico de tanta fama como La Harpe se expresa asi relativamente á este lugar: « es menester añadir una falta real, que es del poeta: la disputa mal fundada que Edipo mueve con Creon y la acusacion intentada tan ligeramente contra él de haber sobornado á Tirésias para acusar al rey. Este episodio muy mal imaginado llena todo el tercer acto de Sóphocles. » (*Licéo ó Curso de Literatura*, tom. I.) Mas con perdon de tan célebre literato, me parece que la sospecha de Edipo no es tan infundada como él dice; que el personage de Creon, destinado á hacer un papel importante desde el principio al fin del drama, está unido con arte á la accion principal; y que si no es necesario para su desarrollo el incidente de que se trata, no es tampoco uno de aquellos episodios extraños y mal zurcidos que deben severamente condenarse. Pero en lo que sin duda alguna se equivocó La Harpe, es en decir que *el tal episodio llena todo el acto tercero*; lejos de ser asi, en él se encuentra no solo el centro del nudo dramático, sino preparado á lo lejos el desenlace, como se verá ahora.

Jocasta, informada del motivo de la desavenencia de Edipo y de Creon, dice al rey para tranquilizarle, que no debe creer al adivino ni dar fe á tales oráculos; y en confirmacion le manifiesta que uno de éllos habia predicho que un hijo de Layo mataria á su padre; que para evitar que esta prediccion se cumpliese,

habian expuesto en un monte al niño que tuvieron; y que luego Layo, en vez de morir á manos de su hijo, habia sido asesinado por unos foragidos en un sitio que indica.

Estas palabras, destinadas á calmar á Edipo, le hacen estremecer; y en este contraste bellísimo se descubre el arte del poeta: cabalmente recuerda el rey que en un parage semejante y por la misma época mató á un anciano, que venia en un carro con otro, por una disputa sobre el paso: Edipo pregunta, insta, indaga mas y mas circunstancias, y llega á entrever que tal vez será él el homicida. Refiere con este motivo á Jocasta que habiéndole predicho Apolo que seria parricida é incestuoso, abandonó la casa paterna para imposibilitar el cumplimiento de la prediccion; y que viniendo á Tebas cometió aquella muerte: ¿será la de Layo?.... Edipo lo teme; Jocasta procura disipar su recelo; solo vive uno de la comitiva que acompañaba al rey, y él puede aclarar tantas dudas: envian al momento á buscarle.

Asi termina el tercer acto, que lejos de consumirse inútilmente en un episodio *de mero ripio*, (como dice La Harpe en otro lugar) camina velozmente hácia el desenlace: empieza á temer mas y mas el espectador que pueda ser Edipo el homicida que se busca; compara lleno de terror las dos predicciones que ha oido; y recordando las palabras fatídicas del adivino, siente acertar en sus sospechas y anhela por salir de tan violento estado.

En el acto cuarto se muestra Jocasta algo inquieta; pero ve llegar á un mensagero de Corinto, que trae la noticia de la muerte de aquel rey: alégrase Jocasta al ver disipado el motivo de los temores de Edipo;

sale este y se informa de la triste nueva; y en medio de su dolor, como que respira mas libremente, viendo que se ha preservado del parricidio que le amenazaba: ¿qué es lo que hay que temer de los oráculos? le dice Jocasta. Edipo conviene en ello; pero como tendrá que ir á Corinto á ocupar el trono vacante, manifiesta que aun le persigue la idea del incesto.

Aqui desplegó Sóphocles todo su talento: el mensagero de Corinto va á tranquilizar á Edipo con una palabra: á la muerte de aquel rey se ha sabido que no era hijo suyo. Este incidente extraordinario, inesperado, acaba de hundir á Edipo en la mas cruel incertidumbre: ¿quién es su padre?.... El mensagero de Corinto lo ignora; solo sabe que él mismo le recogió en el monte Citheron, con los pies taladrados, de lo que debe conservar señales. — ¿Quién se lo entregó? — Un pastor. — ¿A quién servia? — A Layo. — Jocasta ve de súbito todo el horror de su situacion, é insiste porque Edipo no acabe de aclarar el fatal misterio; pero el rey se impacienta y se obstina en saber hasta el fin. Jocasta se retira: llama á Edipo *desdichado!* no acertando á darle otro nombre; y esta expresion enfática, este silencio terrible, tan propios de Sóphocles, anuncian ya la muerte.

En el colmo de la afliccion pregunta Edipo al pueblo, si sabe quién es el pastor de que ha hablado el mensagero, y de cuyas manos dice haber recibido al hijo de Layo: el coro contesta que cree es el mismo criado de este rey, que antes han ido á buscar para que declarase las circunstancias de su muerte. Llega al fin; niégase á responder: crece la zozobra y la agitacion; habla por último, y manifiesta que efectivamente llevó al hijo de Layo al monte Citheron; pero

que en vez de dejarle perecer, se habia condolido de su suerte, y le habia entregado al pastor de Corinto que estaba delante.

Cae la venda de los ojos de Edipo: conoce que se ha realizado el fatal oráculo; y sale de la escena pronunciando estas tremendas palabras: « cumplióse mi destino: ya te he visto, ó sol, por la postrera vez!... »

Este sentimiento de terror y de lástima que deja Edipo, lo aumenta el coro en el entreacto, recordando la anterior prosperidad del rey y el abismo de males en que ha caido: no es posible renovar mas profundamente la memoria de la miseria humana.

El secreto que se intentaba averiguar, está ya descubierto: asi no han faltado críticos que condenen como inútil el quinto acto; pero me parece que se han mostrado demasiado severos. No se intentaba solamente descubrir el homicida de Layo, sino que se cumpliese el precepto del oráculo, expulsándole de Tebas: es necesario que se complete la accion dramática; y esta exige para su complemento que los espectadores sepan la suerte que al fin ha cabido á los principales personages: esta es una regla indispensable. ¿Y quién podrá decir que el desenlace está concluido y satisfecha la curiosidad de los espectadores, al final del acto cuarto?

En el siguiente es cuando saben que Jocasta desesperada se ha quitado la vida, junto al mismo lecho nupcial manchado con el incesto; que Edipo ha penetrado hasta su habitacion, y á vista de tan horrible espectáculo, y no hallando armas á la mano, se ha arrancado los ojos en el delirio de su furor. Esta relacion hace estremecer; y cuando está el ánimo en esta agitacion, aparece Edipo, ensangrentado, cu-

bierto de horror y pronto á alejarse de Tebas. El pueblo le compadece y consuela; y el infeliz recuerda su crímen y sus infortunios: no puede ni ser socorrido por los hombres; sus mismas imprecaciones han caido de lleno sobre su cabeza. Su cuñado Creon, sucesor suyo en el trono, sale y le trata con bondad; Edipo le pide por única merced abrazar á sus hijas; preséntanse estas, abrazan á su padre, próximo á partir para su perpetuo destierro; y esta escena patética, esta despedida bellísima que estrecha el corazon, acaba ahondando en el alma los mismos sentimientos que habia labrado la tragedia. ¿Quién no llevará grabadas dentro de su pecho estas penetrantes palabras, pronunciadas al final por el coro? « Aprended, ciegos mortales, á volver la vista hácia el último dia de la vida, y á no llamar dichosos sino á los que hayan llegado sin infortunio á aquel término fatal! »

16. Los antiguos atribuian al destino tanto poder en los acontecimientos humanos, que los autores trágicos se aprovecharon de aquella creencia como de un excelente instrumento: efectivamente, por difícil que sea conciliar la doctrina del fatalismo con la moral y con la legislacion, no tiene duda que era ventajosa al teatro; porque nada mas propio para inspirar compasion y para hacernos estremecer al reflexionar sobre nosotros mismos, que ver las víctimas de un destino inexorable luchando en vano contra sus decretos y arrastradas al precipicio por una fuerza superior. Asi es que vemos á los poetas griegos elegir con preferencia para sus tragedias argumentos tomados de la historia de un corto número de familias, en que parecian vinculados los crímenes, como si las hubiese

condenado el cielo á trasmitirlos con la sangre. La citada tragedia de Edipo gira toda ella sobre este quicio; y al ser trasladada al teatro romano, no solo aparece conservado el mismo principio del fatalismo, sino presentado explícitamente como doctrina comun del pueblo: Séneca no duda ponerla en boca del coro y de la manera mas áspera y dura: « obramos á impulso del hado: ceded, pues, al hado. Los cuidados mas solícitos no pueden mudar la trama del huso fatal. Todo lo que padece el humano linage, todo cuanto obra, todo procede de arriba. » (*Edipo, acto* 5°.)

Las ideas religiosas y morales de los modernos no consienten esta extraña doctrina; y asi los poetas trágicos no pueden hoy dia sacar de ella tantos recursos como los griegos y los latinos; mas sin embargo observamos que el mismo principio, diestramente manejado, produce gran efecto en el teatro moderno, como se comprueba con el mismo ejemplo de Edipo. ¿En qué consiste esta especie de contradiccion entre las ideas y los sentimientos? A mí me parece que la explicacion no es difícil: bien sea por el convencimiento íntimo de la propia flaqueza, bien por no poder conocer las causas que obran dentro de nosotros mismos, ó por el influjo que tienen en nuestras acciones mil circunstancias extrañas, que no podemos frecuentemente calcular ni impedir; se nota que el comun de los hombres tiene mucha propension á creer que existe una especie de fuerza superior que los conduce casi á pesar suyo, expresando esta idea vaga con las voces de *suerte*, *destino*, *estrella*, *fatalidad*, etc. Esta disposicion general del pueblo le acerca, á lo menos hasta cierto punto, al estado de los antiguos; de donde nace que el poeta trágico puede aprovecharse

de este sentimiento, infundado y absurdo cuanto se quiera, pero que al cabo existe.

Aun con mas confianza aconsejaria yo valerse de esta inclinacion general, mezclando hábilmente el influjo del destino y la violencia de las pasiones; pues entonces pudiera lograrse á un tiempo presentar en movimiento las cuerdas del corazon humano, y aumentar el efecto trágico con cierta oscuridad misteriosa é impenetrable que agrada mucho al hombre. Cuando Virgilio, al nombrar á Orestes como asesino de Pirro, le representa en la *Eneida* inflamado por el amor de su robada esposa y agitado por las Furias, que le impelian á los delitos, trazó de una pincelada un excelente ejemplar de personage trágico; y asi hay pocos que produzcan mayor efecto en el teatro, como se ve en la *Andrómaca* de Racine. El mismo autor en la *Fedra* presentó á esta infeliz reina arrastrada de una pasion criminal, inspirada por el destino; y esta lucha violenta, este duro contraste nos interesa á favor de Fedra, á quien culpamos y compadecemos al mismo tiempo. Los dos ejemplos citados ofrecen dos modelos bellísimos de personages trágicos; y en ambos puede estudiarse el arte con que el poeta moderno, siguiendo las huellas de los griegos, presentó la lucha de las pasiones humanas; pero suponiéndoles un orígen mas alto para darles un impulso mas fuerte.

Pero el poeta trágico no está reducido á tal recurso; le basta sondear el corazon humano para hallar en él cuantos resortes necesite. La natural simpatía del hombre es causa de que no pueda mirar con indiferencia las desgracias que acarrea á sus semejantes el desenfreno de las pasiones; y replegándose por un movimiento igualmente natural dentro de sí mismo,

únese á aquel sentimiento de *lástima* otro secreto de *terror*, al contemplar que él propio está expuesto á semejantes infortunios: asi es que en el corazon mismo se hallan las semillas de los dos sentimientos mas propios de la tragedia, y el poeta no tiene que hacer sino aplicar el grado de calor necesario para conseguir su desarrollo.

17. En toda tragedia hay un *protagonista* ó personage principal, que sirve como de centro á la accion y que sobresale entre las demas figuras del cuadro, llamando con preferencia la atencion y el interes de los espectadores. Si en vez de hacerlo asi el poeta, deja que el interes se divida compartiéndose entre muchas personas, se expone á que se debilite y se extinga: los sentimientos suelen perder en profundidad lo que ganan en extension.

Mas triste es sin duda la ruina de una ciudad que la de un solo individuo; y sin embargo, mas lágrimas arranca en el teatro la desgracia de una persona, tal vez no exenta de delito, que la destruccion de un pueblo heróico. Aun cuando se presente un argumento de esta clase, es forzoso que haya un personage principal que se distinga en el grupo y que despierte con preferencia los sentimientos del auditorio; asi es fácil percibir en la *Numancia destruida* todos los esfuerzos que hizo el poeta, para que Megara descollase sobre los demas héroes desde el principio al fin del drama.

¿Mas qué carácter deberá darse al *protagonista* de una tragedia? No es fácil prescribir en este punto una regla rigurosa á que sea necesario atenerse; pero á pesar de tanto como se ha disputado sobre la doc-

trina de Aristóteles, y aunque se ensanchen los límites que él señaló, me parece que ha confirmado la experiencia que los sentimientos mas propios de la tragedia (ya que no se los admita como únicos) son el terror y la compasion; y que los personages mas trágicos son los que aquel filósofo recomienda para esta clase de drama; á saber, los que presentan en su carácter un fondo de cualidades virtuosas con alguna mezcla de debilidad, lográndose de este modo desplegar la lucha de pasiones y excitar mas vivamente el interes y la piedad del auditorio. Porque no tiene duda que en tocando el carácter del *protagonista* en uno de los dos extremos de vicio horrible ó de virtud sin mancha, se hace mas difícil conseguir el efecto de la tragedia: como si en ambos casos no reconociera el espectador en aquellos retratos la imágen fiel del hombre. Si, por ejemplo, se presenta en la escena uno de aquellos monstruos que han deshonrado el linage humano, su castigo ó su muerte no inspira á los espectadores terror ni lástima, porque se juzgan muy distantes de sufrir igual suerte, al paso que miran aquella desgracia como justa y merecida: si en la tragedia de Racine muriera Neron en vez de *Británico*, á buen seguro que el público se enterneciera.

Por el contrario, cuando el *protagonista* es tan virtuoso y perfecto que hasta nos parece exento de flaquezas, excita el respecto y la admiracion que merece; pero no aquella inquietud de ánimo, aquella zozobra que tanto nos agrada en la tragedia. En tal caso apenas descubrimos en el héroe á un semejante nuestro; y como la compasion nace principalmente de que nos ponemos en la situacion de la persona desgraciada, al notar que ella está tranquila, difícilmente podemos

nosotros afligirnos. Pocos personages mas sublimes en la historia que Caton, y pocos poetas pudieran presentarle en la escena con la dignidad que lo hizo Addisson; y sin embargo, puedo decir de mí que he visto su tragedia representada por el mejor actor ingles, y admirado el célebre monólogo que precede al suicidio, que si tanta grandeza de alma me sorprende y arrebata, no produce en mí aquel afan y angustia que en otros dramas nos causan al mismo tiempo pesadumbre y deleite. Seguro estoy de que la desgracia de Edipo, manchado con los dos crímenes mayores que puede cometer el hombre, arrancará en el teatro mas lágrimas que no la de Caton: en la una compadecemos la flaqueza humana, agobiada por el peso de la adversidad; en la otra admiramos absortos una especie de apoteosis.

18. Despues de la fábula, ó sea el plan y disposicion de la accion, nada tan importante en un drama como los *caractéres*: pudiéndose reducir las cualidades que deben tener, á las cuatro citadas en el texto. Ante todas cosas deben los *caractéres* ser *propios*: cuando el personage representado en la escena es célebre por la historia, por la fábula ó la tradicion, es indispensable que se muestre conforme con la idea que de él tenga el público; ya entonces no se pide meramente al poeta una pintura bella, sino el retrato de una persona conocida; si no se le parece, es malo. Al momento que se oye en el teatro el nombre del *Cid*, ya saben los espectadores cómo debe obrar y expresarse el héroe castellano.

En cuanto á los personages que son de invencion del poeta, los *caractéres* deben tambien ser *propios*;

mas no quiere esto decir que sean semejantes á un modelo real y efectivo, puesto que nunca ha existido, sino conformes al modelo ideal que haya imaginado el poeta, teniendo en cuenta las varias y complicadas causas que influyen en el carácter particular de cada hombre. Y desde luego se deja ya entender cuan vastos y profundos conocimientos debe poseer el autor dramático; pues necesita conocer á fondo y combinar acertadamente el influjo de muchas causas generales, como el siglo, la nacion, la época en que se supone haber existido el personage inventado; y ademas modificar su carácter segun su edad, su sexo, su condicion en la sociedad, y otro gran número de circunstancias particulares, que contribuyen de consuno á que cada individuo tenga un aspecto moral tan propio y tan distinto como su rostro.

Los *caractéres* deben ser *bellos;* no siendo necesario advertir que no se habla aqui de belleza moral, sino poética, en el mismo sentido en que se toma aquella expresion siempre que se trata de artes imitadoras.

Por el propio motivo que no sientan bien en un cuadro dos ó mas figuras en una posicion idéntica, no agradan en un drama dos personages de carácter igual y colocados en circunstancias muy semejantes; como puede observarse en el *Edipo en Colonna* de Sóphocles, en que se presentan dos hijas del desgraciado rey, cuando seria mas interesante que solo apareciese una, encargada de sostenerle y ampararle. El arte exige, cuando haya dos personas en situacion parecida, que se varie la tinta con que haya de pintarse cada carácter, á fin de que se distingan de lejos sin poder confundirse. Cuando las mismas hijas de Edipo se presentan en otra tragedia del citado poeta,

desde el primer instante se nota una diferencia sensible en el carácter de una y otra hermana: la timidez de Ismena hace resaltar la firmeza de Antígona, que se expone á todos los riesgos por no dejar insepulto el cadáver de su hermano Polinices.

Mas conviene indicar un defecto en que puede incurrirse por huir desatentadamente del opuesto: hay poetas que no pueden conseguir que se distingan sus personages, sino colocando al lado de cada uno otro que ofrezca con él el mas vivo contraste; pero un buen pintor no necesita sino matices suaves y levísimas sombras para diferenciar las figuras, y que parezcan salir fuera del lienzo.

La cuarta y última cualidad de los *caractéres* es que sean *consecuentes*, es decir, que se muestren en todo el curso del drama como aparecieron al principio. No es esto pretender que no se puedan presentar hábilmente en la escena las variaciones y mudanzas á que está harto sujeto el corazon humano; pero siguiendo siempre en la imitacion el mismo curso que la naturaleza, y evitando toda contradiccion absurda, capaz de destruir la ilusion dramática. Aristóteles se mostró tan severo en este punto, que hasta reprobó en la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides el carácter de esta princesa, por parecerle que ostentaba mas resolucion y firmeza al fin que las que parecian compatibles con la timidez y ternura que mostró al principio.

19. La suma dificultad para el poeta trágico, y que exige para superarla, no solo un profundo conocimiento del corazon humano, sino una imaginacion ardiente y una sensibilidad exquisita, consiste en

imitar con destreza el lenguaje de las pasiones. Trabajo cuesta comprender como una persona tranquila en su estudio, y tal vez muy dichosa, puede colocarse con su ánimo en la situacion de un hombre arrastrado por una pasion, y contrahacer tan hábilmente su voz que creamos estarle oyendo; pero la misma dificultad sube de todo punto en una escena complicada, en la cual no solo es necesario seguir el hilo de ideas que se extiende en la mente de los varios interlocutores, sino ponerse á cada instante en la situacion peculiar de cada uno, adivinar sus afectos, sentirlos alternativamente, y expresarlos cuál las mismas personas lo hicieran. Tal vez en un mismo verso oimos tres voces diferentes, que nos parecen de otras tantas personas y salir todas ellas del corazon: único medio de que lleguen al nuestro.

Pero si es empresa tan ardua remedar la voz, el tono y hasta las modulaciones de cada pasion, auméntase aun el embarazo del poeta al considerar que este punto es cabalmente el que está mas al alcance del público: podrá este no pensar siquiera en si está ó no quebrantada una ú otra regla del arte; pero si advierte que un actor no habla cual requiere la situacion en que se le supone; si se le representa, por ejemplo, muy afligido, y le oye discurrir con calma y hasta compasear sus frases, al momento conoce que aquel es un personage fingido; y no ve en la túnica de Orestes ó de Edipo sino el torpe disfraz del poeta.

20. ¿Qué *estilo* conviene á la tragedia? La prueba de que las dotes que vamos á atribuirle como propias no son arbitrarias, es que cualquiera podrá adivinarlas fácilmente con solo reflejar sobre lo que se ha dicho acerca de esta clase de composicion. Si la tragedia imita una accion grave, es indudable que el *estilo* debe ser elevado para corresponder al asunto y no desdecir de su dignidad: ademas de que como los personages que intervienen en este género de drama no son de la clase comun, sino de la mas alta, y como aun aparecen mayores á nuestra imaginacion por el aumento que les presta la distancia de siglos y de lugares, todo concurre á que no puedan presentarse en el teatro trágico pensamientos vulgares y bajos, impropios de personages ilustres, y á que estos no deban expresarse nunca en estilo humilde y rastrero.

Bastaria, pues, la clase de asuntos que elige la tragedia y la calidad de las personas cuyas acciones imita, para indicar que no puede allanarse hasta la frase plebeya ni contentarse siquiera con una urbana medianía; pero ambas causas adquieren mayor peso al reflexionar que cabalmente la tragedia no presenta á sus personages discurriendo tranquilamente, sino agitados por pasiones violentas; y no hay nadie que ignore que estas dan calor al discurso y entonacion mas alta al *estilo*: asi es que este debe ser en tales dramas enérgico y elevado, como eco propio de los sentimientos que expresa.

Pero esta misma elevacion debe ir hermanada con suma naturalidad; y la union de ambas prendas, tan difícil como laudable, es la que forma el encanto del *estilo* de la tragedia. En ella no debe nunca aparecer el poeta; y por consiguiente es necesario que no se trasluzca el arte, mostrando el *estilo* aquellos adornos y galas que suponen tiempo y esmero; sino que

antes bien sea tan natural y sencillo, que nos parezca estar oyendo hablar á los mismos personages representados.

Si la elevacion y la naturalidad son las dotes esenciales del *estilo* trágico, fácil es colegir cuáles serán los vicios mas cercanos á que está expuesto: el primero que debe condenarse severamente, es la hinchazon, porque se aleja tanto de la verosimilitud dramática, y anuncia tal prurito en el poeta por parecer sublime sin serlo, que causa un efecto risible, como el de una persona pequeña de estatura que se esfuerza por empinarse. Aun á autores dotados de vigor y energía, como Séneca en sus tragedias, nada les perjudica tanto como la hinchazon de estilo; acusándolos al momento de que no han sabido imitar el lenguaje de las pasiones. Boileau criticó en el trágico latino las frases huecas que pone en los labios de Hécuba, cuando la supone agobiada de tantos males á la vista de Troya: tiene mucha razon el poeta frances; una reina tan afligida no enumera pomposamente entre sus antiguos aliados á « los que beben la helada corriente del Tánais, que se extiende por siete bocas, » ni usa de otras frases hinchadas que afean la escena primera de las *Troyanas*.

Debe evitarse tambien la afectacion, la cual no solo comprende la gala superflua y los adornos afiligranados en el estilo, sino hasta cierto esmero tan extremo y prolijo que disgusta en muchas situaciones trágicas. Los poetas mas correctos y limados, celebrados justamente como modelos de *estilo*, cual lo es sin duda Racine, suelen incurrir á veces en la falta indicada; y sentimos en algunos pasages de sus obras el mismo efecto que se experimenta al ver tan iguales

y atusados los árboles en los jardines de Italia. Los críticos franceses han notado ya algunos asomos de afectacion en la célebre narracion de la muerte de Hipólito; mas en otras tragedias del mismo autor me parece que se descubren, aunque no con frecuencia, semejantes lunares. Asi, por ejemplo, en su *Andrómaca* (una de las tragedias en que mas aparece la semejanza de Racine con Virgilio), los versos en que aquella princesa describe el horror del incendio de Troya se resienten en mi juicio de afectacion:

Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.

Todo lo que anuncia que el poeta trágico, en vez de abandonarse al ímpetu de la pasion, llevaba en la mano el compas para medir los períodos y distribuir los miembros con simetría, perjudica á la ilusion dramática; asi como las figuras que no nacen del sentimiento, en cuyo caso dan color y vida al *estilo*, sino de los tibios esfuerzos del arte. Oimos con ternura á Hécuba cuando dice en la citada tragedia latina que su esposo Príamo, « padre de tantos reyes, yace ahora sin sepulcro; » pero asi que añade que « carece de hoguera en medio de las llamas de Troya, » al instante se desvanece la ilusion, porque descubrimos á Séneca detras de aquella reina.

Cabalmente los tiernos sentimientos de una esposa y de una madre exigen tanta verdad y sencillez en la expresion, que parezca que esta nace sin pensar en ella: tal vez no hay en todas las obras de Racine dos versos que me agraden mas que unos de *Andrómaca*, en que está expresado un pensamiento natural con tan cándida sencillez que es imposible aventajarla.

Aquella desgraciada princesa, viuda, cautiva, ostigada por el amor de Pirro, encuéntrase con este rey, cuando iba á ver á Astianacte, único hijo que le habia quedado de Héctor: ¿qué deberá decir en esta situacion? ¿qué razon alegar para que la dejen proseguir hasta ver á su hijo?

J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui:
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui!

« Iba, Señor, á llorar un instante con él: aun no le he abrazado hoy!... » Solo á una madre se le ocurre esto; una madre no debe decir mas.

Esta naturalidad bellísima á que aspira el *estilo* de la tragedia, tiene un linde que la separa de la trivialidad y la bajeza; linde que si se traspasa torpemente, puede llegar á darse á una composicion tan grave y elevada cierto aire humilde y mezquino que la deshonre. En tal caso, los nombres de los personages ilustres que aparecen en la escena, sus ropas magníficas, y hasta la decoracion misma del teatro, todo se reune para acusar al desacordado poeta que ha ofrecido con su estilo plebeyo contraste tan absurdo.

Pero en semejante extremo rara vez tocan los que han nacido con dotes de poetas y se han dedicado á cultivarlas: el mayor peligro que á estos amenaza no nace de debilidad sino de exceso de robustez, no de cobardía sino de arrogancia. Asi no hay que temer que lleguen á desentonar su estilo á fuerza de aflojarlo, sino que lo quieran elevar hasta un punto que no consiente la tragedia, y que solo puede convenir al estilo de la poesía lírica: como ambos son dignos, elevados, llenos de fuego, se necesita mucha habilidad para no confundirlos; discernimiento que solo puede adquirirse con un gusto acendrado y con el estudio continuo de buenos modelos.

Para aclarar la doctrina expuesta con algunos ejemplos, y valiéndome con preferencia de nuestra propia literatura, entresacaré algunas muestras de la *Numancia*, tragedia del célebre Cervantes, en que puede fácilmente observarse cuán distante estuvo el poeta de dar al *estilo* aquel tono robusto y sostenido que semejante composicion requeria, á pesar de que acertó con él algunas veces; pero no pocas descendió hasta hacerle bajo y trivial, y otras le elevó tanto que rayó en la grandeza épica. En un poema de esta clase no asentaria mal la siguiente octava para pintar el ataque de dos guerreros:

No con tanta presteza el rayo ardiente
Pasa rompiendo el aire en presto vuelo,
Ni tanto la cometa reluciente
Se muestra ir presurosa por el cielo,
Como estos dos por medio de la gente
Pasaron, colorando el duro suelo
Con la sangre romana que sacaban
Sus espadas do quiera que llegaban.

El cuadro de la destruccion de la ciudad abunda en bellezas, pero las desluce el *estilo*, porque descubre demasiado arte:

Cual suelen las ovejas descuidadas,
Siendo del fiero lobo acometidas,
Andar aqui y alli descarriadas
Con temor de perder las tristes vidas:
Tal niños y mugeres delicadas
Huyendo las espadas homicidas
Andan de calle en calle ¡oh hado insano!
Su cierta muerte dilatando en vano.

Al pecho de la amada nueva esposa
Traspasa del esposo el hierro agudo:
Contra la madre ¡oh nunca vista cosa!
Se muestra el hijo de piedad desnudo;
Y contra el hijo el padre con rabiosa
Clemencia levantando el brazo crudo,
Rompe aquellas entrañas que ha engendrado,
Quedando satisfecho y lastimado.

Otras veces, por el estremo opuesto, se aplebeya el estilo de la *Numancia* hasta tocar en bajeza vulgar; como se ve, por ejemplo, en este pasage, en que Cipion dice entre otras cosas á sus soldados:

Para beber no quede mas de un vaso,
Y los lechos un tiempo ya felices,
Llenos de concubinas, se deshagan,
Y de fagina y en el suelo se hagan.
No me huela el soldado á otros olores
Que al olor de la pez y de resina,
Ni por gulosidad de los sabores
Traiga aparato alguno de cocina, etc.

Aun sin llegar á tal punto, hay cierta llaneza de *estilo*, propia del habla familiar de la comedia, pero que desdice de la dignidad trágica: ¿quién adivinará que es de la *Numancia* este diálogo?

LEONCIO.

Morandro amigo, ¿á dó vas
O hácia dó mueves el pie?

MORANDRO.

Si yo mismo no lo sé,
Tampoco tú lo sabrás.

LEONCIO.

¡Cómo te saca de seso
Tu amoroso pensamiento!

MORANDRO.

Antes despues que lo siento,
Tengo mas razon y peso.

LEONCIO.

Esto ya está averiguado:
Que el que sirviere al amor,
Ha de ser por su dolor
Con razon muy mas pesado.

MORANDRO.

De malicia ó de agudeza
No escapa lo que dijiste.

LEONCIO.

Tú mi malicia entendiste;
Mas yo entiendo tu simpleza.

Pero tambien supo aquel célebre autor en varios pasages de su tragedia valerse de *estilo* conveniente, expresando pensamiento dignos con calor y vehemencia, y al mismo tiempo con naturalidad y sencillez. En la escena en que se presentan las mugeres de Numancia para rogar á sus hijos y esposos que no salgan á perecer en el combate, una de ellas se expresa asi:

¿Qué pensais, varones claros?
¿Revolveis aun todavía
En la triste fantasía
De dejarnos y ausentaros?
¿Quereis dejar por ventura
A la romana arrogancia
Las vírgenes de Numancia
Para mayor desventura?
¿Y á los libres hijos nuestros
Quereis esclavos dejallos?
¿No será mejor ahogallos
Con los propios brazos vuestros?....