

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 Fandello, 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 número 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 poseídos del estro cómico, pero los dominados exclusivamente de este 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 Talia. Cualquiera que retrata la parte del hombre que padece, puede tambien 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; mas, cosa digna de notarse! el espíritu cómico del *Tartufo* y del *Misántropo*, por su extremada 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 excitar 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 habia concebido en favor de los nobles talentos, ó de las altas virtudes.—Esa fuerza cómica es el *nilhil 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 ocasion 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 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 extrañas 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 expirar; 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 joven porque no le gustan presas arrugadas. Semejantes contrastes estan cerca de lo terrible, mas hay que advertir que un solo toque mas fuerte ó mas ligero en la expresion puede hacerlos rastroseros ó ridículos.

EL MODO DE COMONER 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 coje en sus manos, permítansenos la expresion, una cabeza joven, si no la trunca de un golpe, no la presentará sino despues de haber encajado; 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 imitacion, 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, escojer 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 mucha 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 Francóni y un terrible monstruo de carton: en *Británico*, Neron, por medio de cualquiera estratagemas de bastidores habria cometido públicamente la violacion de Junia; en *Bayaceto* se habria visto el combate de este hermano del sultan 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 hácia las arrugas, excrecencias, y escaras y formas triviales, asquerosas y repugnantes, son hijas de la depravacion del ánimo, y estan 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 orden 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 bahia 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 conduciría 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 tambien 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 habrian asustado, aun cuando hubiesen tenido tres mil años de fecha, y aun cuando hubiesen sido consagrados por el número 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 tambien 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 explica, sin excusarla 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 orden, lo verdadero y lo bello no son conocidos, ni comprendidos ni apreciados. Nuestro espíritu está ya tan gastado por esa apatía, y ese descaído 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 presume eximirte de la parte que te corresponde de mis males! ¡Adios, mujer de Yock! reina de las tristes contrariedades? ¡Farewell, York's wife! and queen 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.

MACDUFF. ¿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 sonríe no siendo el pírulo que ignora sus infortunios. Suspiros, lamentos, gritos turban la quietud

del aire sin excitar 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. a Mac. Vuestro castillo ha sido tomado por sorpresa, vuestra mujer y vuestros hijos han sido inhumanamente degollados....

MAC. ¿Mis hijos también?

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

MAC. ¿Y mi mujer también?

ROS. Ya os lo he dicho.

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

MAC. ¡El tirano no tiene hijos!

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

CURIAÑO. ¿Ha elegido ya Alba los tres guerreros?

FLAVIANO. Eso os vengo a 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 Curiaño son bellezas de primer orden: ¿Mis hijos también?—Esposa, hijos.—¿Y mi esposa también?—Ya os lo he dicho.—¿Quién son los tres?—Vuestros dos hermanos y vos.—¿Quién?—Vos y vuestros dos hermanos. Pero la expresión 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 a 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 día 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 a lo lejos. Créeme, esposo mío, 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 mío, mira las ráfagas de luz que van penetrando por las nubes en el Oriente. Las antorchas nocturnas se apagan; el día 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 día: 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 a tu lado que el partir. ¡Venga la muerte! Pero qué es lo que tú miras con tanta atención, amado mío. Respóndeme, bien mío, respóndeme.

JUL. ¡Es de día! ¡es de día! ¡Huye, márchate, aléjate presuroso! Es la calandria la que canta: la reconozco en sus agudos trinos. ¡Ah! líbrate de la muerte: la luz va extendiéndose 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 a seguir producen una escena del mas alto interés: el sentimiento dramático está mas ingenuamente expresado 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* a 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 synnaka. No quiere separarse del lado de su bienhechora.

SACOTALA. ¿Por qué gimes tierno cabritillo? Me veo en la precisión de tener que abandonar nuestra común morada. Cuando a poco de haber nacido perdiste la madre, yo te tomé bajo mi protección. Vuélvete a tu pesebre, pobre cabritillo mío; ahora es preciso separarnos.

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

A la fine cominciando l'aurora a voler uscire si basciarono, estrettamente abbracciarono gli amanti, et pieni di lagrime e sospiri si dissero addio. (Al fin principiando la aurora a 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 a Desdémona, a Ofelia, a Miranda, a Cordelia, a Jessica, a Perdita y a Imágenes y quedareis maravillados de la sutileza de talento del poeta. Esas mujeres tienen un idealismo encantador. El anciano y ciego rey Lear dice a su fiel Cordelia: «Cuando me pedirás la bendición yo me pondré de rodillas y te pediré perdon: así pasaremos la vida rezando y cantando.»

Ofelia, ridículamente adornada de yerbas y flores creyendo que su hermano es Hamlet a quien ama y que ha matado a su padre le dice: «He aquí romero, ótomalo, amor mío: 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 a la demencia verdadera, donde el loco remeda al loco, donde hasta los mismos muertos suministran a la escena la cabeza de un loco; en ese odeon de las sombras donde no se ven mas que espectros, ni se oyen mas que sueños, el grito de alerta de centinelas, el graznido de las aves nocturnas y el mugir de las olas del mar, Gertrudis cuenta que Ofelia se ha ahogado: «A la orilla del río (dice) se eleva un sauce,

cuyo pardo follaje se refleja en la cristalina corriente. Con ramas de ese árbol hizo Ofelia caprichosas guirnaldas entrelazándolas con amapolas, ortigas, margaritas y con esas otras flores largas de color de púrpura a que nuestros sencillos pastores dan un nombre grosero, y que nuestras frías 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 a 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 joven cantaba pasajes de antiguas ba-

bladas 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 podía durar; sus vestidos, haciéndose pesados por el agua de que se habian infiltrado, arrastraron a la pobre joven desde sus melodiosas endechas a una muerte cenagosa: *Trom melodious lay to muddy death.*»

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

Todo eso es a manera de un encanto.

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

El moro se acerca al lecho de su mujer dormida resuelto a 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 a encontrarse la misma fuerza de expresión aplicada a una situación feliz.

Perdita dirigiéndose a 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 guirnaldas que os cubrieran eternamente, 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 puede estar en reposo.»

En *Cimbelina* Imágenes viéndose acusada de infidelidad por Póstumo, dice: «¡Infiel a 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 Imágenes está muerta la trae en brazos: «¿Cuiderio 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, d'ce Belario ¿quién pudo nunca sondear tu seno, encontrar la tierra que indica la costa accesible a tu débil barquilla?»

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

*.....Hang there like fruit, my soul
Till the tree die!*

«¡Cómo! exclama Cimbelina, Imágenes, hija mía, ¿no tienes nada que pedir a tu padre?—Vuestra bendición, señor» dice Imágenes postrándose a sus pies. *Sour blessing, sir.*»

No considero aquí mas que el estilo, sin entrar en análisis de la composición del drama; no trato de manifestar todo lo que hay de puntante en la enagenación de Ofelia y de resolución y de amor en la joven Julieta. Tambien paso por alto toda la naturalidad, toda la pasión, 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 Imágenes, si bien en todas esas escenas el romanticismo ocupa el puesto del númen

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

MODELOS CLÁSICOS.

Mas por último, haciendo plena y entera justicia a 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 a Shakespeare hasta lo último sin saltar un renglón 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 perfección del conjunto y la justa proporción 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 olvidándose de sus nombres, y con los ojos cerrados las oyese hablar no sabría a cuál de ellas había de atribuir las palabras; su lenguaje es tambien mas propio de la elegía que del drama. Aquellas cabezas hermosas y juveniles son como los bocetos trazados por Rafael cuando no quería que se borraran de su memoria las facciones de la celestial belleza que acababa de presentarse a su fantasía: esos bocetos se habian de convertir en cuadros. Shakespeare ateniéndose a los primeros trazos del lápiz, no siempre tuvo tiempo de animarlos con el colorido.

No vayamos pues, a comparar las sombras osiánicas del teatro inglés, a aquellas víctimas tan tiernas, y sin embargo tan resueltas que se dejan sacrificar como inocentes corderos; no vayamos a 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 a otro de la composición se sostienen con igual vigor sin abandonar el puesto que deben tener. Las Desdémonas, Juliets, Ofelias, Perditas, Cordelias y Mirandas no son Antígones, ni Electras, ni Ifigenias, Fedras, Andrómacas, Jimenas, Roxanas, Monimas, ni Berenices, ni Ester, ni siquiera Zaidas ó Amenaidas. Algunas frases de una pasión vehemente mas ó menos bien dichas en prosa poética no pueden competir con los mismos pensamientos expresados en el puro idioma de los Dioses. Ifigenia dice a su padre (1): «Tal vez mi vida se veía rodeada de bastantes honores para no desear que me fuese arrebatada, ni que al arrancármela un destino cruel marcara 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-être 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 appelai 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'Illion 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 ibais á sujetar y presagiarndo la conquista de Troya me preparaba á solemnizar un triunfo tan brillante!

Monima dice á Fédimo:

«Si me amabas, Fédimo, preciso fue que me lloras cuando vinieron á honrarme con un título funesto, 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, refiédeles 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 interviene la divinidad para producir una nueva pasión, el entusiasmo religioso en el corazón de Paulina. Puede 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 arrogancia, de valor y de gloria:

¡Vengan navarros, moros, castellanos!

Mas por último ¿Qué son todas las hijas de Shakespeare comparadas con Estér?

Si hay algun pueblo tan rudo que pueda ser insensible 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 cuando aconsejándole Polyucto que renueve sus relaciones con Severo, dice:

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

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

«Mi esposo al morir me dejó sus luces; su sangre de la que los verdugos acaban de bañarme ha acabado de abrir mis ojos. Veo, sé, creo y estoy desengañada; aquella afortunada sangre me ha bautizado; ¡soy cristiana!...»

ble lenguaje de Estér, sea mil veces feliz admirando sus propias obras. «He creído, dice Racine en su prefacio 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 produce; el gusto conserva. El gusto es el buen sentido del talento, y este sin aquel no es mas que una sublime locura. Esa pulsación segura que arranca de la lira sola las modulaciones que le convienen es aun mas rara que el númer que inventa. El espíritu y el talento diversamente repartidos, ocultos, latentes, desconocidos, pasan muchas veces entre nosotros sin desembozarse, como dijo Montesquieu: existen proporcionalmente en todas las edades, pero en el curso

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

nos astros, no se verifica sino despues de la revolución de muchos siglos y no dura mas que un instante.

SIGLO DE SHAKESPEARE.

Debe notarse el momento de la aparición de un grande ingenio para explicar muchas de sus afinidades 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 modela personajes con las nubes, esa imaginación enfermiza que desdeña la realidad, ha engendrado un Shakespeare á su modo: el hijo del carnicero de Stratford es un gigante caído del Pelion y del Osa en medio de una sociedad salvaje, excediéndola cien codos en

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

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