

le graba de antemano en el espíritu del actor, le advierte lo que suprime y lo que añade, le impide alterar su papel y hace sagrada cada palabra, consiguiendo que lo que dijo el poeta se encuentre mucho tiempo después fijo en la memoria del espectador. La idea templada en el verso adquiere muchas veces más incisión y más brillo; es hierro convertido en acero. Compréndese que la prosa sea necesariamente más tímida y se vea obligada á privar al drama de poesía lírica ó épica, reduciéndolo al diálogo y á lo positivo y careciendo de los manantiales antes indicados. La prosa tiene las alas más cortas, es de más fácil acceso, las medianías se encuentran mejor escribiéndola, y si exceptuamos unas cuantas obras distinguidas como las que han aparecido en estos últimos tiempos, el arte sería muy pronto un montón de abortos y de embriones.

Otra fracción de los reformistas se inclina á que el drama se escriba parte en verso y parte en prosa, como lo hizo Shakespeare. Esta manera tiene sus ventajas. Podría, sin embargo, no haber oportunidad ni belleza en las transiciones de una forma á otra, y además, cuando el tejido es homogéneo es mucho más sólido. Después de todo, que el drama esté escrito en prosa solo es una cuestión secundaria. La categoría de una obra debe fijarse, no por su forma, sino por su valor intrínseco. En cuestiones de esta clase no hay más que una solución: solo hay un peso que puede inclinar la balanza del arte, el peso del génio.

Sea prosista ó versificador, el primero é indispensable mérito del escritor dramático consiste en la corrección; no en la corrección de la superficie, que es la cualidad ó el defecto de la escuela descriptiva, sino en la corrección íntima, profunda y razonada que se penetra del génio de un idioma que ha sondeado las raíces y que ha hojeado las etimologías; corrección que es siempre libre, porque se hace con seguridad y sabe que vá siempre acorde con la lógica de la lengua, á pesar de que afirmen ciertas opiniones, que sin duda no han meditado en lo que afirman, y entre las que debe colocarse la del autor de este libro, que la lengua francesa no está fijada y que no se fijará. Las lenguas no se fijan. El espíritu humano está siempre en movimiento y las lenguas hacen lo mismo que él. ¿Cambiando el cuerpo cómo no

ha de cambiar el traje? El francés del siglo diez y nueve no puede ser el francés del siglo diez y ocho, como éste no es el francés del siglo diez y siete, ni el del diez y siete es el del diez y seis. La lengua de Montaigne no es la de Rabelais, la lengua de Pascal no es la de Montaigne, la lengua de Montesquieu no es la de Pascal. Cada una de esas cuatro lenguas, considerada en sí misma, es admirable, porque es original. Cada época tiene ideas propias, y debe tener palabras propias para expresar sus ideas. Las lenguas son como el mar, oscilan sin cesar. En tiempos dados dejan una ribera del mundo del pensamiento é invaden otra, y todo lo que las olas dejan desierto se seca en el suelo; de esta manera las ideas se extinguen y las palabras se van. Sucede en los idiomas humanos como en todo: cada siglo trae y se lleva algo. Esto sucede fatalmente, y es en vano que se intente petrificar la móvil fisonomía de nuestro idioma bajo una forma cualquiera; es en vano que nuestros Josué literarios griten á la lengua que se pare, porque ni las lenguas ni el sol se paran nunca. El día en que se fijan es el día que mueren; por eso el francés de cierta escuela contemporánea es una lengua muerta.

Tales son las ideas actuales del autor de este libro sobre el drama. Está muy lejos de tener la pretensión de presentar su ensayo dramático como emanación de estas ideas, que, por el contrario, no son quizás, hablando francamente, más que revelaciones de la ejecución. Le hubiera sido más cómodo sin duda y más hábil fundar el drama sobre el prefacio y defender el uno con el otro. Prefiere tener menos habilidad y más franqueza. Quiere ser el primero en reconocer la flojedad del lazo que liga el prólogo al drama. Su primer proyecto, que no llevó á cabo, fué dar al público la obra sola; *el demonio sin los cuernos*, como decía Iriarte. Después de haber terminado el drama, á ruegos de algunos amigos, probablemente ciegos, se determinó á publicar el prefacio, á trazar el mapa del viaje poético que acababa de hacer, á darse razón de las adquisiciones buenas ó malas que aportaba, y de los nuevos aspectos bajo los que el dominio del arte se había presentado á su espíritu. Debe tenerse en cuenta, contra él, el dictámen, ó sea reproche, que un crítico alemán le ha dirigido, de haber tratado de escribir una poética para su poesía. A pesar de este reproche, debemos contestar que el

autor tuvo más intención de deshacer que de hacer poéticas. Después de todo, ¿no será mejor escribir poéticas después de haber escrito poesías, que poesía después de haber escrito una poética? Pero no, no se trata de esto; el autor no tiene talento creador, ni la pretensión de establecer sistemas. "Los sistemas, dice espiritualmente Voltaire, son como los ratones que pasan por veinte agujeros, pero que al fin encuentran dos ó tres en donde no pueden entrar." Esto hubiera sido emprender un trabajo inútil y superior á sus fuerzas.

El autor pleitea, por el contrario, por conseguir la libertad del arte contra el despotismo de los sistemas, de los códigos y de las reglas. Tiene por costumbre seguir á la ventura el asunto que escoge por inspiración y cambiar de molde cada vez que cambia de composición; huye sobre todo del dogmatismo en las artes. No quiera Dios que aspire nunca á ser de esos románticos ó clásicos que escriben sus obras según uno de los dos sistemas, que se condenan para siempre á que su talento no tenga más que una forma y á no seguir otras leyes que las de su organización y las de su naturaleza. La obra artificial de semejantes hombres, por mucho talento que tengan, no existe para el arte; es una teoría, pero no una poesía.

Después de haber indicado en todo lo que precede cuál ha sido, según nuestra opinión, el origen del drama, cuál es su carácter y cuál debe ser su estilo, ha llegado el momento de descender de esas cumbres generales del arte al caso particular que nos hizo subir hasta ellas. Solo nos resta entrar al lector de nuestra obra, de CROMWELL, y como este no es un asunto que nos complace, solo diremos de él unas cuantas palabras.

Oliverio Cromwell pertenece al número de los personajes históricos que, siendo muy célebres, son poco conocidos. La mayor parte de sus biógrafos, algunos de ellos historiadores, han dejado incompleta su gran figura, como si no se hubieran atrevido á reunir todos los rasgos del colosal prototipo de la reforma religiosa y de la revolución política de Inglaterra. Casi todos se han concretado á reproducir con mayores dimensiones el sencillo y siniestro perfil que de él trazó Bossuet, bajo su punto de vista monárquico y católico, desde su púlpito de obispo, que se apoyaba en el trono de Luis XIV.

Como todo el mundo, el autor de este

libro daba crédito á la susodicha biografía, y el nombre de Cromwell solo despertaba en él la idea sumaria de un regicida fanático y de un gran capitán. Pero estudiando la crónica y hojeando á la ventura las memorias inglesas del siglo diez y siete, empezó á notar que se desarrollaba ante sus ojos un Cromwell enteramente nuevo, que no era únicamente el Cromwell militar y político de Bossuet, sino un sér complejo, heterogéneo, múltiple, compuesto de elementos contradictorios, bueno y malo, lleno de génio y de pequeñez; una especie de Tiberio-Daudin, tirano de Europa y juguete de su familia; regicida, que humillaba á los embajadores de los reyes, y al que torturaba su hija; austero y sombrío en sus costumbres, pero entretenido con cuatro bufones que tenía á su lado; que escribía malos versos; que era sóbrio, sencillo y frugal; soldado grosero y político sutil; hábil en las argucias teológicas; orador pesado, difuso y oscuro, pero que sabía hablar al alma á los que quería seducir; hipócrita y fanático; visionario dominado por fantasmas desde su niñez; que creía en los astrólogos y los proscibía; excesivamente desconfiado, siempre amenazador y rara vez sanguinario; rígido observador de las prescripciones puritanas; brusco y desdeñoso con sus familiares, acariciando á los sectarios que temía, engañando sus remordimientos con sutilezas; grotesco y sublime; en una palabra, siendo uno de esos hombres *cuadrados por la base*, como les llamaba Napoleón.

El autor de este drama, al encontrarse con este raro y chocante conjunto, conoció que la silueta apasionada de Bossuet era insuficiente. Empezó á dar vueltas alrededor de esta elevada figura, y le acometió la ardiente tentación de pintar al gigante bajo todas sus fases y bajo todos sus aspectos. La materia era abundante. Tras de pintar al hombre de guerra y al hombre de Estado, faltaba dibujar aun al teólogo, al pedante, al mal poeta, al visionario, al bufon, al padre, al marido, al hombre Proteo, en una palabra, al Cromwell doble; *homo et vir*.

Sobre todo hay en su vida una época en que carácter tan singular se desarrolla bajo todas sus formas. No es esta época, como pudiera creerse al primer golpe de vista, la del proceso de Carlos I, á pesar de palpar en ella un interés sombrío y terrible, sino la época en que el ambicioso trató de recoger el fruto de la muerte del rey; fué el momento

en que Cromwell había llegado á una altura que hubiera sido para cualquier otro la cumbre posible de la fortuna; cuando era dueño de Inglaterra, en la que sus mil facciones enmudecían; cuando era dueño de Escocia y de Irlanda, y árbitro de Europa por su armada, por su ejército y por su diplomacia; cuando trató de realizar el primer sueño de su infancia y el último móvil de su vida, el de proclamarse rey. La historia no ha ocultado jamás tan alta enseñanza en un drama tan alto. El Protector obliga al principio á que se lo supliquen; y la augusta tarea empieza por las peticiones que en este sentido le dirigen las comunidades, las ciudades y los condados, á las que sigue un bill del Parlamento. Cromwell, que es el autor anónimo de esta farsa, aparece descontento de estas peticiones, y despues de avanzar la mano hácia el cetro la retira, y se le vé aproximarse oblicuamente hácia el trono, á él que ha tenido valor para barrer la dinastía. Al fin se decide bruscamente; ordena que empavesen á Westminster y que en dicho palacio levanten un estrado: encargan la corona á un platero y llegan á fijar el día de la ceremonia, que tuvo un desenlace extraño. El día señalado, ante el pueblo, la milicia y los comunes, en la gran sala de Westminster, sobre el estrado, del que quería descender rey, sobresaltado de súbito parece despertar: al contemplar la corona pregunta si sueña y qué es lo que significa aquella ceremonia, y pronunciando un discurso que dura tres horas, rehusa admitir la dignidad real. ¿Fue que sus espías le avisaron de que se fraguaban dos conspiraciones combinadas, la de los caballeros y la de los puritanos, que debían estallar aquel mismo día? ¿Fue que la revolucion se produjo en él al oír los murmullos del pueblo, que se indignó al ver que el regicida iba á escalar el trono? ¿Fue solo sagacidad de génio, instinto prudente de una ambicion desenfrenada, que comprende que un paso más cambia de repente la posicion y la grandeza de un hombre, y no se atreve á exponerse á la impopularidad? ¿Fue todo esto á la vez? Esto es lo que no pone en claro ninguno de los documentos contemporáneos; y de ese modo dejan en completa libertad al poeta y hacen ganar al drama, que puede ocupar los huecos que deja la historia. Por lo que acabamos de decir puede comprenderse que el drama debe ser inmenso y único, desarrollándolo en la hora decisiva, en

la gran peripecia de vida de Cromwell. Cromwell integro juega en esta comedia que se representa entre Inglaterra y él.

Este es el hombre y esta es la época que hemos intentado bosquejar.

El autor se ha dejado arrastrar por el placer infantil de tocar todas las teclas de ese gran clavicordio; otros más hábiles hubieran podido sacar de él más elevadas y más profundas armonías, pero no de esas armonías que halagan al oído, sino de esas armonías que agitan al hombre, como si cada cuerda del clavicordio se ligase á una fibra del corazón. El autor ha cedido al deseo de pintar los fanatismos, las supersticiones, las enfermedades de las religiones en ciertas épocas, y de amontonar debajo y alrededor de Cromwell toda aquella corte, todo aquel pueblo y todo aquel mundo, haciendo de él la unidad que imprima la impulsión al drama. El autor ha querido pintar la doble conspiración que tramaron dos partidos que se aborrecían, que se ligaron para derribar al hombre que les molestaba, pero que se unieron sin confundirse; ha querido describir el partido puritano, fanático, sombrío y desinteresado, que tomó por jefe á un hombre demasiado pequeño para representar tan gran papel, al egoísta y pusilánime Lambert; y al partido de los caballeros, aturdido, alegre y poco escrupuloso, pero capaz de sacrificarse, que tenía por jefe al hombre que, exceptuando su abnegación, le podía representar menos, al probo y severo Ormond. El autor ha querido describir á aquellos embajadores tan humildes delante de aquel soldado de fortuna, y á aquella corte extraña, en la que se mezclaban los aventureros y los grandes señores, y los cuatro bufones que el desdeñoso olvido de la historia permite crear, y la familia del Protector, de la que cada miembro es una plaga para él. El autor describe, además, á Thurloe, que fue el *Achates* del Protector; al rabino judío Israel-Ben-Manassé, espía, usurero y astrólogo, vil por dos partes y sublime por la tercera; al caprichoso Rochester, ridículo y espiritual, elegante y crapuloso, jurando sin cesar, siempre enamorado y siempre borracho, de lo que se vanagloriaba con el obispo Burnet; mal poeta y buen gentil-hombre, jugándose la cabeza y sin cuidarse de ganar la partida con tal de divertirse; y al salvaje Carr, tan característico y tan fanático. Finalmente, el autor dibuja las

siluetas de los fanáticos de todas clases: Harrison, fanático pilluelo; Barebone, comerciante fanático; Syndercomb, homicida; Agustin Garland, asesino lacrimoso y devoto; al bravo coronel Overton, hombre de letras algo declamador; al austero y rígido Ludlow y al célebre Milton.

No indicaremos aquí á ninguno de los personajes de último orden, á pesar de que cada uno de ellos tiene su vida real y su individualidad marcada, y á pesar de que todos contribuyeron á la seducción que ejerció en la imaginación del autor esta vasta escena de la historia, de cuya escena sacó el drama. Lo escribió en verso porque así le pareció conveniente. Se verá, cuando se lea, qué poco se acordaba el autor de su obra al escribir este prefacio, comprendiendo el desinterés con que combatía el dogma de las unidades. La acción del drama no sale de Londres; empieza el 25 de Junio de 1657, á las tres horas de la madrugada, y termina el 26 al medio día, por lo que se vé que casi lo ha encerrado en la prescripción clásica tal como la desean los profesores de poesía. Pero no es por el permiso de Aristóteles, sino por el permiso de la historia, por lo que el autor ha agrupado así su drama, y porque teniendo un interés igual, prefiere concentrar el asunto á desparramarlo.

Es evidente que este drama, con sus grandes proporciones, no puede caber en las representaciones escénicas; es demasiado largo. Sin embargo, se conoce en todas sus partes que ha sido escrito para representarse. Al adelantar en la concepción de su plan, el autor reconoció la imposibilidad de que se admitiese en el teatro esta reproducción fiel de una época, dado el estado excepcional en que nuestro teatro se encuentra, entre la Caribdis académica y el Scila administrativo, entre los jurados literarios y la censura política. Era preciso elegir entre la tragedia artificiosa, cazarra, falsa, pero que pudiera representarse, ó el drama insolentemente verdadero y que tuviera que desterrarse de la escena: el autor se decidió por lo segundo; por esto, desesperando de verlo jamás en escena, el autor se entregó á las fantasías de la composición y al placer de desarrollar en grandes proporciones todo el argumento que el drama requería, y ya que el drama no puede aparecer en el teatro, desea que tenga la ventaja de que sea lo más completo posible bajo el punto de vista histórico.

Por otra parte, los comités de lectura

solo son un obstáculo de segundo orden. Si alguna vez la censura dramática comprende que la inocente y exacta imágen de Cromwell y de su tiempo están tomados fuera de nuestra época y les permite llegar hasta el teatro, solo en ese caso el autor podría extraer del drama otro drama que se aventuraria á representar y que quizás lo silbarían.

Hasta entonces continuará estando alejado del teatro, pues siempre abandonará demasiado pronto su querido y casto retiro por las agitaciones del nuevo mundo. Quiera Dios que no se arrepienta jamás de haber expuesto la virgen oscuridad de su nombre y de su persona á los escollos, á las borrascas y á las tempestades del parterre, y sobre todo á las miserables intrigas de bastidores; á haber entrado en la atmósfera variable, tempestuosa, en la que dogmatiza la ignorancia, en la que silba la envidia, en la que se arrastran las cábales, en la que se desconoce con frecuencia la probidad del talento, en la que el noble candor del génio está algunas veces fuera de su sitio, en la que la medianía consigue rebajar á su nivel á superioridades que la ofuscan, en la que se encuentran muchos pigmeos por cada gigante y muchas nulidades para encontrar un Talma.

Suceda lo que suceda, el autor cree que debe advertir de antemano que el menor número de personajes que pudiera ponerse en un drama extraído del CROMWELL siempre ocuparían el tiempo de una larga representación. Es difícil establecer un teatro romántico de otro modo. Porque si se pretende escribir tragedias de otra manera que las tragedias en que intervienen uno ó dos personajes, tipos abstractos de una idea puramente metafísica, que se pasean solamente en un fondo sin profundidad que ocupan los confidentes, encargados de llenar los vacíos de una acción sencilla, uniforme y monótona, es poco una noche entera para desarrollar bajo todas sus fases á un hombre extraordinario y toda una época de crisis; al primero con su carácter, con su génio que se acopla á éste, con las creencias que les dominan á los dos, con las pasiones que vienen á destruir las creencias, el carácter y el génio, y acompañado del cortejo innumerable de hombres de todas clases que agentes diversos hacen revolotear á su alrededor; y luego, para pintar la época con sus costumbres, sus leyes, sus modas, su espíritu, sus supers-

ticiones, sus acontecimientos y su pueblo. Compréndese, en efecto, que semejante cuadro debe ser gigantesco; porque en vez de satisfacerse con la pintura de una individualidad, como se satisface el drama abstracto de la antigua escuela, deben presentarse veinte, cuarenta, cincuenta individualidades, todas de relieve y con todas sus proporciones. Intervenirán multitud de personajes en el drama; ¿y no sería injusto acotarle dos horas de duración, para conceder las dos horas restantes á la ópera cómica ó á la farsa?

Esperamos, pues, que no tardarán en Francia á acostumbrarse á consagrar una noche entera á la representación de un solo drama. En Inglaterra y en Alemania se ponen en escena dramas que duran seis horas. Los griegos, de los que tanto hemos hablado, llegaban algunas veces hasta hacer representar doce ó diez y seis piezas cada día. En los pueblos amigos de los espectáculos, la atención es más viva de lo que se cree. *El casamiento de Figaro*, que constituye el nudo de la gran trilogía de Beaumarchais, llena toda una noche y no ha cansado nunca á nadie. Beaumarchais era digno de aventurar el primer paso hácia ese adelanto del arte moderno, al que es imposible desarrollar en dos horas el invencible interés que resulta de una acción vasta, verdadera y multiforme. Es un error creer, como algunos creen, que el espectáculo compuesto de una sola obra dramática sería monótono y parecería largo; al contrario, perdería su longitud y monotonía actual.

Al terminar el autor lo que ha tratado de exponer al público, ignora cómo acogerá la crítica su drama y estas ideas sumarias, desprovistas de sus corolarios y de sus ramificaciones y recogidas al paso y con la prisa de concluir. Indudablemente parecerán á los discípulos de La Harpe descaradas ó extrañas; pero si por ventura, desnudas y francas como las presenta, pueden contribuir á encarrilar por el verdadero camino al público que ha alcanzado ya esmerada educación, y al que tan notables escritos de crítica ó de aplicación, en libros ó en periódicos, han madurado bastante para comprender el arte, que siga esta impulsión, sin ocuparse de si la dá un hombre desconocido, una voz sin autoridad y una obra de poco mérito. Soy una campana de cobre que llama á los pueblos á que acudan al verdadero templo á rezar al verdadero Dios.

Existe hoy aun el antiguo régimen literario, como existe el antiguo régimen político. El último siglo pesa todavía sobre el actual y le oprime sobre todo con la crítica. Se encuentran aun, por ejemplo, hombres vivos que os repiten la definición que del gusto dió Voltaire: "El gusto en la poesía no es otra cosa que lo que son los adornos para las mujeres." Definido así el gusto, es una coquetería. Definición chocante que pinta maravillosamente la poesía llena de afeites, recamada y empolvada, del siglo diez y ocho y su literatura con guardainfante llena de dijes y adornos; que ofrece el admirable resumen de la época en que hasta los mayores géneos, estando en contacto con ella, se convirtieron en pequeños, al menos por una parte; de una época en la que Montesquieu pudo y debió escribir el *Templo de Guido*, Voltaire el *Templo del Gusto* y Juan Jacobo el *Adivino de la aldea*.

El gusto es la razón del géneo; esto es lo que establecerá bien pronto una crítica poderosa, franca y sabia, la crítica del siglo que empieza á hacer brotar vigorosos retoños en las viejas y secas ramas de la escuela antigua. Esta crítica jóven es grave como la otra era frívola, es erudita como la otra era ignorante, y ha creado órganos autorizados y hasta nos sorprende algunas veces poniendo en hojas volantes excelentes artículos que emanan de ella. Esta crítica, uniéndose á todo lo que encuentra superior en las letras, nos libraré de dos azotes, del clasicismo caduco y del falso romanticismo. Porque el géneo moderno ha producido ya su sombra, su parásito, su *clásico*, que se hombra con él, que se viste con sus colores, que toma su librea y que, semejante al discípulo del brujo, pone en juego, diciendo palabras que ha aprendido de memoria, elementos de acción cuyo secreto ignora.

Pero lo que es preciso destruir antes que todo es el gusto anticuado y falso, del que hay que quitar el orin á la literatura actual. Es en vano que la roa y la empañe. Está hablando una generación jóven, severa y poderosa, que no lo comprende ya. La cola del siglo diez y ocho se arrastra aun en el siglo diez y nueve; mas no somos nosotros, los jóvenes que hemos conocido á Bonaparte, los que la llevamos.

Nos acercamos al momento en que ha de prevalecer la crítica nueva, establecida sobre base ancha, sólida y profun-

da, y se comprenderá bien pronto que debe juzgarse á los escritores, no segun las reglas y los géneros, que están fuera de la naturaleza y del arte, sino segun los principios inmutables del arte y segun las leyes especiales de su organización personal. La razón de todos se avergonzará de aquella crítica que se ensañó contra Corneille y contra Racine y que rehabilitó risiblemente á Milton. La crítica de una obra se colocará bajo el punto de vista del autor y examinará el asunto con los mismos ojos que éste. Se abandonará, y así lo dice Chateaubriand, *la crítica mezquina de los defectos por la grandiosa y fecunda de las bellezas*. Es hora ya de que los espíritus discretos cojan el hilo que liga con frecuencia lo que, segun nuestro capricho particular, llamamos defecto á lo que llamamos belleza. Los defectos son con frecuencia la condición nativa, necesaria y fatal de las cualidades.

*Scilicet genius natale comes qui temperat astrum.*

No hay medalla que no tenga su reverso, ni talento al que su propia luz no haga sombra, ni humo sin fuego. La originalidad se compone de todo eso. El géneo es necesariamente desigual; no hay altas montañas sin profundos precipicios. Igualad el monte con el valle y solo os resultará una estepa, una banda, la llanura de los Sablons en vez de los Alpes, en la que solo volarán alondras, pero no águilas.

Además, hay que tomar en cuenta la parte del tiempo, del clima y de las influencias locales. La Biblia y Homero nos chocan algunas veces por sus mismas sublimidades. ¿Quién se atreverá á rechazarles una palabra? Nuestra misma debilidad se incomoda con frecuencia de los atrevimientos inspirados del géneo, por no poder abarcar los objetos con su vasta inteligencia. Además de todo esto se encuentran faltas que solo toman raíces en las obras magistrales, porque solo hay ciertos géneos capaces de ciertos defectos. Se reprocha á Shakespeare que abuse de la metafísica, que abuse de su talento, de escenas parásitas, de obscenidades, de los ultrajes mitológicos tan de moda en su época, de la extravagancia, de la oscuridad y de las asperezas del estilo; pero la encina, ese árbol gigante, tiene aspecto grandioso, ramas nudosas, follaje sombrío, la corteza áspera y ruda, pero siempre es la encina.

El autor de este libro conoce como el que más los muchos y groseros defectos

que tienen sus obras; si rara vez los corrige, es porque le repugna volver á repasarlas; además, que ninguna de ellas lo merece. El trabajo que perdería borrando las imperfecciones de sus libros, prefiere emplearlo en despojar su espíritu de defectos. Su método consiste en corregir una obra con otra. Entre tanto, de cualquier modo que se trate á su libro, se compromete á no defenderle ni en todo ni en parte.

Si su drama es malo, ¿por qué se ha de empeñar en que sea bueno? Si es bueno, por qué le ha de defender? El tiempo hará justicia al libro. El éxito del momento solo es importante para el editor. Si despierta la cólera de la crítica la publicación de este ensayo, el autor la dejará que pase. Qué ha de replicarla? El autor no es de los que hablan, como dice el poeta castellano,

*Por la boca de su herida.*

Una palabra para concluir. Habrán notado los lectores que, en esta carrera larga al través de las cuestiones tan diversas, el autor se ha abstenido generalmente de apoyar su opinión personal en textos y citas autorizadas, pero no ha sido por carecer de ellas. "Si el poeta establece cosas imposibles segun las reglas del arte, indudablemente comete una falta, pero cesa de ser falta cuando por ese medio llega al fin que se propuso, porque encontró lo que buscaba." "Toman por galimatías todo lo que la debilidad de sus conocimientos no les permite comprender. Tratan sobre todo de ridículos los sitios maravillosos de los que el poeta, con la idea de entrar mejor en la razón, sale, si puede decirse así, de la misma razón. El precepto que establece por regla no seguir algunas veces las reglas, es un misterio del arte que no es fácil hacer comprender á los hombres que carecen de gusto literario y que una especie de capricho del espíritu hace insensibles á lo que llama la atención ordinariamente á los hombres." Quién dice lo primero? Aristóteles. Quién dice lo segundo? Boileau. Por esas dos muestras puede comprender cualquiera que el autor del drama hubiera podido, como cualquier otro, acorazarse con nombres ilustres y refugiarse detrás de reputaciones consolidadas. Pero ha abandonado este modo de argumentar á los que lo consideran invencible, universal y soberano; en cuanto á él, prefiere razones á autoridades, y le gustan más las armas que las insignias.

# CROMWELL

## PERSONAJES

OLIVERIO CROMWELL.  
ELISABETH BOURCHIER.  
MISTRESS FLETWOOD.  
LADY FALCONBRIDGE.  
LADY CLEYPOLLE.

THURLOE.  
LORD BROGHILL.  
WHITELOCKE, comisario de los Sellos.  
EL CONDE DE CARLISLE.  
STOUBE, secretario de Estado.  
EL SARGENTO MAYNARD.

LAMBERT, teniente general.  
JOYCE, coronel.  
HARRISON, mayor general.  
LUDLOW, teniente general.  
OVERTON, coronel.  
PRIDE, coronel.  
WILDMAN, mayor.  
BAREBONE, adornista.

LADY FRANCISCA.  
RICARDO CROMWELL.  
FLETWOOD, teniente coronel.  
DESBOROUGH, mayor general.  
EL CONDE DE WARWICK.

M. WILLIAM LENTHALL.  
EL CORONEL JEPHSON.

EL CORONEL GRACE.  
WALLER.  
SIR CÁRLOS WOLSELEY.  
PIERPOINT.

GARLAND, miembro del Parlamento.  
PLINLIMMON, miembro del Parlamento.  
VIS-POUR RESSUSCITER-JEROBOAN-D'EMER.  
LOUEZ-DIEU-PIMPLETON.  
MORT-AU-PÉCHÉ-PALMER.  
SYNDERCOMB, soldado.

LORD ORMOND.  
WILMOT, LORD ROCHESTER.  
LORD DROGHEDA.  
LORD ROSEBERRY.  
LORD CLIFFORD.  
SIR PETERS DOWNIE.  
SEMLEY.  
DAVENANT.  
EL DOCTOR JENKINS.  
SIR RICARDO WILLIS.

EL DUQUE DE CRÉQUI, embajador de Francia.  
MANCINI.  
D. LUIS DE CÁRDENAS, embajador español.  
FILIPPI, enviado de Cristina de Suecia.

Tres enviados de Vaudois.  
Seis enviados de las Provincias-Unidas.

SIR WILLIAM MURRAY.  
JUAN MILTON.  
CARR.  
MANASSÉ-BEN-ISRAEL.  
TRICK.  
GIRAFF. } Los cuatro bufones de  
GRAMADOCH. } Cromwell.  
ELESPURU. }  
LA SEÑORA GUGGLIGOY.

HANNIBAL SESTHEAD, primo del rey de Dinamarca.  
EL LORD CORREGIDOR.  
EL ORADOR DEL PARLAMENTO.  
EL ABOGADO DEL PARLAMENTO.  
EL UJIER DE LA CIUDAD.  
EL SUPREMO SHÉRIF.  
EL CAMPEON DE INGLATERRA.  
EL DOCTOR LOCKYER.  
El pregonero público, señores y gentiles-hombres, trabajadores, guardias de corps y del Protector, arqueros, alabarderos, artesanos, pajes, heraldos, miembros del Parlamento, hombres y mujeres del pueblo.  
Londres: 1657.

## ACTO PRIMERO

### Los conjurados.

#### LA TABERNA DE LAS TRES GRULLAS

Mesas, sillas groseras de madera.—Puerta al fondo del teatro que dá á una plaza.—Interior de una casa vieja de la Edad Media.

#### ESCENA PRIMERA.

LORD ORMOND, con traje de puritano, esto es, con el cabello rapado, con el sombrero alto y de alas anchas, con ropilla de paño negro, calzones de sarga negra y botas altas.—LORD

BROGHILL, vestido de caballero elegante, sombrero con plumas, con calzones y ropilla de satin acuchillados y con borcués.

LORD BROGHILL entra por la puerta del fondo, que deja entreabierto y que permite ver la plaza y las casas alumbradas por el día, que amanece. Viene leyendo atentamente una carta. LORD ORMOND está sentado delante de una mesa en un rincón oscuro.

BROGHILL. "Mañana, 25 de Junio de 1657, la persona que lord Broghill buscaba en otro tiempo le espera al amanecer en la taberna de las Tres Grullas." Esta es la taberna; aquí fué donde se escondió, dentro del mismo Londres, Carlos, cuando se vió solo y abandonado de Dios y defendía la cabeza, despues de