



La tragedia «Polixena» de José Marchena

Rinaldo Frolidi

Aunque se pueda explicar por la poca atención que se ha dedicado a su pensamiento y a su obra, cosa que se debe en gran parte a la hipoteca de un predeterminado juicio negativo inducido por prejuicios ideológicos y políticos, resulta -a mi parecer- completamente injustificada la falta de consideración, por parte de los estudiosos del teatro del siglo XVIII, de la tragedia *Polixena* de José Marchena. Sólo unos pocos estudiosos que se han dedicado específicamente a Marchena han examinado, siquiera marginalmente, esta tragedia: quiero recordar a Marcelino Menéndez Pelayo,⁽¹⁾ quien le dio un juicio negativo, a decir verdad, bastante apresurado, sumario y -en definitiva- injusto, aunque se reconozca al estudioso santanderino el mérito de haber publicado de nuevo la edición original, muy rara, de 1808.⁽²⁾ Más recientemente, Juan Francisco Fuentes, autor de una atenta y críticamente válida biografía del pensador, literato y político andaluz,⁽³⁾ le ha dedicado algunas observaciones, reconociendo, no obstante, que la obra requiere un estudio más profundo. [398]

Pienso que todavía hoy es válido el comentario que en 1977 le concedió Rafael Osuna en uno de sus ensayos -de título significativo: *Un español olvidado*⁽⁴⁾-, quien, aun dando por descontado el tradicional juicio limitativo de la «neoclásica» *Polixena*, añadía que «al menos merecería cierta atención en las obras que estudian el teatro del siglo XVIII y también un estudio independiente».⁽⁵⁾

Me propongo en esta intervención rellenar esta laguna.

Los estudios sobre Marchena han privilegiado, en general, su actividad política en la Francia revolucionaria, en la España del rey José y -después- del Trienio Liberal.⁽⁶⁾ Se ha prestado mucha menor atención a su ideología y a su producción literaria. Pero estas últimas constituyen intereses y compromisos estrechamente conectados con su actividad política. La tragedia *Polixena* entra en la actividad propiamente literaria, pero no

tenemos que olvidar que es peligroso hacer distinciones tajantes: para Marchena la literatura no fue nunca considerada como evasión hedonista, sino -por su elevado valor educativo- parte integrante de un ideal de vida conducida en función civil y social.

Ya en el periódico *El Observador*, de 1787, creado con el propósito de continuar la meritoria obra crítica del desaparecido *El Censor*, Marchena polemizaba contra la degeneración del teatro español de su tiempo, consecuencia última de una desatención culpable, en los siglos precedentes, de los valores [399] morales por parte del poder político-religioso que había dominado España.

Llegó a sostener, observando el teatro de su tiempo, en contra de la aburrida *comedia de teatro* que entonces dominaba los escenarios y frente a la escasa presencia de comedias y tragedias regidas por las normas del buen gusto y de una literariedad educada, que - personalmente- prefería la ópera, género sin duda más culto, seguido por un público más fino. Pero, sobre todo, insistía en la necesidad de que, por medio de un teatro renovado, «la nación se ilustre y se forme una poesía que sea propia de ella» y que el teatro siempre propugne los valores morales, es decir, «la doctrina de las virtudes». ⁽⁷⁾

Estas ideas de su joven periódico no cambiaron con el pasar de los años. Cuando en 1819 compone su *Discurso sobre la literatura española* como prefacio a las *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*, que publica en Burdeos al año siguiente⁽⁸⁾ (*Discurso* que constituye una original, polémica y aguda síntesis de su visión de la literatura española centrada en la relación entre libertad política y creatividad literaria) reformula su juicio negativo sobre el teatro español del llamado Siglo de Oro, tan abundante en producción pero carente de auténticas obras maestras, nunca cercano a «aquella pureza de formas que nos han dejado los griegos»⁽⁹⁾ y, sobre todo, desprovisto de una verdadera [400] condición de moralidad. Tampoco ha cambiado el juicio sobre el teatro de su momento.⁽¹⁰⁾ Es interesante resaltar cómo se detiene, bastante ampliamente, en el género trágico, compartiendo la idea común a muchos intelectuales ilustrados del siglo XVIII y comienzos del XIX, de dotar a España de una tragedia de alto valor poético y, al mismo tiempo, ético. Apreciaba el esfuerzo de los que habían emprendido esta meritoria tarea; en particular, usaba palabras de aprobación para el *Guzmán* de Nicolás Fernández de Moratín, aunque la obra le pareciera «dilatada» un poco artificialmente por el escrúpulo del autor de respetar los cinco actos de la tradición clasicista; limitaba el valor de la *Raquel* de Huerta, obra que le parecía más «patética» que propiamente «trágica». Y todavía más: juzgaba impropia del género trágico la misma elección del argumento de la *Numancia*, de Ignacio de Ayala, mientras que le parecía inoportuno el lenguaje rebuscado y afrancesado, lejos de la pureza del idioma castellano, empleado en las tragedias de Álvarez de Cienfuegos y -en parte- de Quintana, de quien -sin embargo- apreciaba en especial el *Pelayo* por la «invención, disposición y elocución». ⁽¹¹⁾

Aun siendo dignas de consideración estas obras por el noble intento de dar a España un género del que carecía, tenían un defecto en común: la confusión entre el lenguaje épico, de más consolidada tradición, y el lenguaje trágico, difícil de alcanzar.

Coherente con estas ideas se presenta, por lo tanto, el intento de Marchena en el campo trágico y su elección de un tema clásico por excelencia, procedente de la mitología griega. Por otra parte, no debemos olvidar la formación humanística que [401] recibió y su sólida cultura greco-latina, reconocida por todos sus biógrafos y críticos.

El mito elegido es el de Policena, hija de Príamo y de Hécuba, hermana, por tanto, de Paris y de Andrómaca. De este mito la Antigüedad nos ha transmitido varias versiones.

En el *Iliupersis*, según atestigua Proclo, de Policena se había enamorado Aquiles cuando Príamo fue con ella a pedirle que les devolviera el cadáver de Héctor o, según otra versión, viéndola tomar agua de una fuente. Había pedido su mano y la había obtenido, pero cuando se iban a celebrar las bodas, Paris agredió a Aquiles y lo traspasó mortalmente con una flecha ante el altar nupcial, donde Policena le aguardaba. Ésta, desesperada, se dio más tarde muerte sobre la tumba del esposo perdido.

Según otra tradición, Policena sería inmolada por Pirro, hijo de Aquiles, a petición del padre salido de la tumba para reclamar venganza por el derramamiento de su sangre a manos de Paris, sacrificio necesario para que los griegos pudieran tener un regreso feliz a la patria. Una tradición un tanto distinta pretende que Policena se inmolase espontáneamente sobre el sepulcro de Aquiles.

Las fuentes principales a las que se remonta Marchena son las consagradas por la gran tradición clásica: las tragedias de Eurípides *Hécuba* y *Las Troyanas*, y también *Las Troyanas* de Séneca. Con toda probabilidad, conocía igualmente ese pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, una reelaboración de los textos euripidianos por parte del poeta latino, dedicado al episodio de la muerte de Policena a manos de un sacerdote y por voluntad de Pirro, muerte padecida con dignidad y con noble firmeza de ánimo.⁽¹²⁾
[402]

Eurípides acepta el motivo de la aparición de Aquiles sobre su tumba pidiendo el sacrificio de Policena y de la resignada aceptación del destino por parte de la joven mujer; da una interpretación esencialmente religiosa: el respeto de las voluntades superiores del Destino. Policena acepta lo que ocurre en la realidad porque cree que es así por voluntad del Hado a) *nagkaiçou xa/rin*,⁽¹³⁾ es más, se muestra deseosa de morir qaneiÍn te xrv/zousa. Añadiré que en la época helenística el mito perderá su original aspecto sagrado para asumir tintes más patéticos: Aquiles quiere llevarse a Policena a la ultratumba, habiéndola amado en vano.

En *Las Troyanas* de Séneca, Policena aparece, aunque sea como personaje mudo: el fantasma de Aquiles, surgiendo de la tumba exige que Policena sea inmolada por obra de Pirro, al ser la esposa prometida a Aquiles en los Campos Elíseos. El sacerdote Calcas convence a Agamenón, inicialmente contrario al sacrificio que impone la dura ley del Hado. Policena debe morir, pero también Astianax, el hijo de Andrómaca, debe ser sacrificado para asegurar el viaje de regreso a Grecia de las naves aqueas. Policena deberá soportar la atroz ficción de vestir un hábito nupcial como si se casara con Pirro. Acepta la triste realidad y se ofrece, digna y orgullosa, al hierro despiadado de Pirro. Contra la sacralidad del mito, en Séneca aflora un espíritu crítico, laico, que se concentra en la interpretación humana de los hechos y la caracterización psicológica de los personajes.

Éstas que he recordado son las principales fuentes clásicas de Marchena: en cuanto a los contactos con textos del clasicismo francés, recordaremos sobre todo la *Andromaque* de Racine.

No creemos, en cambio, que le puedan haber sugerido [403] nada los pocos textos poéticos españoles que evocan el personaje mítico de Policena.

Ésta aparece en el siglo XVI en la traducción libre que de la *Hécuba* de Eurípides hizo, con el título de *Hécuba triste*, Pérez de Oliva.⁽¹⁴⁾ No se trata de una traducción completa, sino más bien de una selección de pasajes adaptados que no tienen una finalidad específicamente teatral -como bien ha precisado Peale en su estudio crítico que precede la edición del teatro de Pérez de Oliva⁽¹⁵⁾- sino intereses prevalentemente lingüísticos y retóricos.

Otras presencias de Policena en la literatura española han sido señaladas por José María Díaz Regañón.⁽¹⁶⁾ Policena es protagonista, en el siglo XVII, no de un texto dramático, sino lírico, de Luis Barahona de Soto, que lleva por título *La muerte de Policena*.⁽¹⁷⁾

En el siglo XVIII Policena da título a una *escena trágica*, es decir un melólogo, obra de Fermín del Rey⁽¹⁸⁾ (autor de la música: [404] Blas de Laserna), con muchas concesiones al aparato escenográfico.

Policena es la única voz recitante. Pirro se enamora de ella y le propone el matrimonio, pero ella se negará y será condenada al sacrificio. Policena prefiere darse muerte ella misma.⁽¹⁹⁾ [405] Esta *escena trágica* fue representada en Madrid en 1794, es decir, cuando Marchena llevaba dos años de exilio en Francia.⁽²⁰⁾

En Francia, Marchena pudo tener la ocasión de conocer dos *Polyxènes*. La primera, de 1784, de Gabriel Marie Jean Baptiste Lécouvé, y la segunda, de 1804, de Étienne Aignau: pero a mi juicio no resulta que hayan tenido influencia alguna en el texto de Marchena.⁽²¹⁾

Marchena trató el tema, si bien respetando la línea esencial del mito, de forma bastante original y ciertamente moderna, es decir, conforme al gusto y a la sensibilidad de su tiempo.

Sabemos que él hizo imprimir su tragedia en Madrid en 1808. Alguien ha creído que ésta era el fruto del trabajo de los primeros meses de su regreso a la patria, siguiendo al ejército francés, conducido por el general Murat, de quien Marchena era secretario. Resulta, sin embargo, difícil creer que en esos [406] pocos meses cargados de sucesos turbulentos y de compromisos políticos delicados, él pudiera haberse dedicado a componer la tragedia: había entrado en España, de hecho, entre el final del mes de febrero y el inicio del mes de marzo; había llegado a Madrid el 23 de marzo. La edición impresa, a cargo de Sancha, aparece en los primeros días del mes de mayo.

La composición de la tragedia puede suponerse anterior: en su primera concepción se la puede colocar, tal vez, en los años madrileños precedentes al exilio, cuando en España se debatía el problema de la regeneración del teatro según cánones clasicistas, siendo el texto perfeccionado posteriormente en Francia. Regresando a España, probablemente Marchena llevó consigo el texto, listo para publicar, lo que no le resultó difícil en vista de su carga política.

Aceptando el motivo, proveniente del mito, del apasionado amor de Policena por su prometido, Aquiles, con quien iba a unirse y que fue matado ante el altar nupcial,

dejándola -en palabras de Eurípides: nu/mfhn t' aÑnumfon parqe/non t' a)pa/rqenon, ⁽²²⁾ esposa no esposada en un casamiento no consumado-, Marchena, de modo totalmente original, construye su tragedia en torno a la excepcionalidad del sentimiento de amor de la protagonista, que parece exaltarse por el grave obstáculo de una situación política adversa. Es el suyo un amor dirigido a un enemigo tradicional de la patria troyana, a aquél que había matado a su hermano Héctor.

El núcleo trágico está, por lo tanto, en el interior de la protagonista, que con fidelidad absoluta ama a Aquiles, a quien se había prometido, pero al mismo tiempo advierte el malestar por amar a un enemigo de su patria; es más, a quien había matado a su hermano. [407]

El drama se complica por la circunstancia de que el hijo de Aquiles, Pirro, que había dado muerte al padre de ella, Príamo, una vez que ha caído Troya y los griegos se disponen a volver a la patria, se enamora de Policena y la desea como esposa. Incluso se muestra decidido a abandonar a los griegos por ella y a reconstruir con ella el reino de Troya.

La madre de Policena, Hécuba, -con tal de salvar lo que queda de la familia, sobre todo el joven Astianax- aparece dispuesta a aceptar el matrimonio, pero Policena no puede - en su incondicional fidelidad a su primera y única promesa de amor- aceptar la boda. Frente a la amenaza de los griegos, sostenida por Agamenón y respaldada por Ulises y por el sacerdote Calcas, de sacrificar a Policena sobre la tumba de Aquiles para tener un próspero viaje de retorno a Grecia, ella -para no ceder a Pirro, aunque le prometa oponerse a Agamenón y salvar a ella y a las Priámides- prefiere afrontar el destino de muerte.

Marchena, por tanto, funde dos mitos antiguos: el del amor entre Aquiles y Policena y el de Pirro, que aspira a casarse con Andrómaca y promete salvar a Astianax y hacer revivir a Troya. Pero no los respeta con gusto arqueológico. Les da voz nueva, moderna.

Así la idea de Hado está presente, pero no es determinante en la acción. El Hado es algo que incumbe a las conciencias de los personajes, pero Marchena expresa claramente su escepticismo, por no decir su aversión, al elemento religioso, que para él se identifica con la superstición.

Los protagonistas son víctimas de sus propias creencias; por boca de dos personajes secundarios que vienen de la tradición raciniana, los confidentes de Pirro y Policena, el autor manifiesta abiertamente su pensamiento: Elpenor a Pirro, que muestra creer en la sombra de Aquiles, la cual indicando sus heridas, pide una cruel venganza, asegura: [408]

No os engañe, señor, la ilusión vana
De vuestra pasión ciega, falaz hija.
Las sombras de los muertos no abandonan
Jamás del Flegetonte las orillas,
Por turbar el descanso de los vivos. ⁽²³⁾

Y Terpandra a Policena, asustada por funestas apariciones:

No, señora,
A las sombras que abulta un sueño vano
Deis crédito, calmad vuestros temores. ⁽²⁴⁾

Y, más adelante:

Perded, señora, de temor tan vano
la frecuente memoria... ⁽²⁵⁾

La acción, lejos de la sacralidad del antiguo mito, se hace humana.

El Pirro que Marchena ha modelado -teniendo más presente el Pirro de la *Andromaque* de Racine que el de la *Andrómaca* de Eurípides- es un joven preso de sus pasiones, que quiere satisfacer a toda costa. Pasionado y violento, pero dotado de cualidades positivas. Sabe cortejar con gentileza a Policena, a quien llega incluso a suplicar como un dulce enamorado. Lo que le transforma en ser vengativo y sanguinario será la pasión. Es, pues, más bien débil psicológicamente que malvado, como aparecía en Eurípides y Séneca.

Parece dotado de un amor natural por la virtud y que sólo la pasión y los celos lo alejan de su condición natural. Víctima de un individualismo excesivo, exaltado, presume de sí: pretende liberarse de las circunstancias concretas que le rodean, como cuando ostenta desprecio por Agamenón o sueña reformar [409] Troya, en ofrenda a su esposa, abandonando a los griegos.

Cuando se da cuenta de que su amor no es correspondido, pierde completamente el control y el amor se transforma en odio. Pero la trágica conclusión le conmueve y llega a reconocer su propio error, que consiste en la incapacidad de mantener un equilibrio interior.

El personaje de Hécuba es la imagen trágica del dolor humano. Uniendo naturaleza y maternalidad, no tiene la exasperada dureza que tiene en Eurípides cuando proyecta y cumple su atroz venganza.

La Hécuba de Marchena es más humana: apenas consigue comprender la exaltación amorosa de Policena, pero lucha desesperada y vanamente para salvarla.

Sólo al final -frente a lo irreparable- invocará exasperada la venganza de las Euménides contra ese «monstruo» -el sacerdote Calcas- que ha querido y consumado el horrendo sacrificio.

El personaje de Ulises queda en la línea de los rasgos fundamentales de la tradición: hábil, melifluo, sutil engañador. A mi parecer no encarna en absoluto las ideas del autor, como algunos críticos han sostenido. Se ha dicho que es personaje «político», que traiciona la buena fe de los demás para un fin superior y que, por este pragmatismo político, llega a justificar el homicidio. Se ha dicho incluso que Marchena, al perfilarlo, hubiera pensado en una defensa de los afrancesados. La afirmación me parece absurda. Marchena no participa en absoluto en las tramas de Ulises; es más, las condena claramente. Para él, Ulises es un sagaz embaucador que se sirve de la mentira y se

aprovecha de la fe supersticiosa del pueblo y de los poderosos para realizar cuanto se propone. En este caso, el sacrificio de Policena, por obediencia a la voluntad de Agamenón. En [410] boca de Hécuba Marchena emite su juicio al hacerla exclamar en una de las últimas escenas:

Pérfidas artes del astuto Ulises!

a lo que enseguida añade el severo juicio sobre el otro gran culpable:

Impostura de Calcas!⁽²⁶⁾

Desde luego, mucho peor parece respecto a la de Ulises, la figura de Calcas que Marchena ha perfilado como el sacerdote hipócrita que no representa los principios y los sentimientos morales, sino el cálculo privado y la conveniencia política. Aprovechándose de la ignorante superstición del pueblo, lo instiga y lo obliga a sus designios.

Él mismo asumirá la tarea de matar a Policena.

Y, en fin, la protagonista. Policena parece totalmente encerrada en su adamantina fidelidad al amor único de su vida. Este sentimiento fuerte e inflexible contrasta, como se ha indicado, con la concepción tradicional de los deberes familiares y patrióticos y va contra convenciones políticas y religiosas consolidadas. Marchena la presenta virtuosa, más allá de la moral común, porque es fiel a una ética superior, interiorizada en su conciencia, a una hombría del alma que llega al heroísmo. La protagonista no puede discutir la fe religiosa en que se ha educado, pero su íntima sensibilidad le lleva a reconocer que la promesa que en su momento dio a Aquiles constituye un valor superior a cualquier otro. Por esto rechaza todo condicionamiento o cálculo racionalista.

La tragedia, tan humana, nace de este estado de su conciencia, no de una determinación exterior del Hado. La muerte es [411] aceptada como desarrollo lógico de su modo de sentir y de obrar, y esto la lleva a morir serena, con extrema dignidad: pretende -orgullosa- consideración por su propia persona y afirma su libertad, induciendo al respeto, hasta el punto de ofrecer el pecho al puñal y exhortar personalmente a Calcas a que la traspase.

Al tratar el tema mítico escogido para su tragedia, Marchena se atiene a algunos cánones fundamentales del clasicismo.

La acción es única, centrada en un momento particular del ciclo mítico. Se evita cuidadosamente lo episódico; no existe ninguna acción secundaria. Los personajes son pocos y todos son esenciales para el desarrollo de la acción.

Marchena, sin embargo, no recalca continuamente, con pedantería, las reglas aristotélicas de los clasicistas. Fiel a la afirmación de su *Discurso*, «No son las reglas carriles por donde ha de dirigirse perpetuamente el que pretenda lanzarse en la carrera de las letras: son sí antorchas que le alumbran para que no se despeñe en barrancos y precipicios»,⁽²⁷⁾ acepta sólo los principios que retiene por ser útiles para su concepción dramática. Por ejemplo, no construye su tragedia en una estructura de cinco actos, sino de tres, para obtener una mayor concentración de la acción; elimina los coros clásicos,

atribuyendo en la práctica a dos confidentes, según la tradición trágica francesa, las funciones que en la Antigüedad tenían los coros.

Utiliza como metro el romance endecasílabo (como había hecho Huerta en su *Raquel*) y para dar unidad exterior a cada uno de los actos usa la misma asonancia a lo largo del acto completo: el primero adopta la asonancia a-a, el segundo la asonancia i-a y el tercero, la asonancia a-o. [412]

Hay una aceleración progresiva del ritmo dramático: cinco escenas componen el primer acto, seis el segundo y ocho el tercero. Esta aceleración queda acentuada por el número de versos de cada uno: 418 en el primer acto, 404 en el segundo y sólo 344 en el tercero. Es decir, las escenas se hacen más frecuentes y más breves progresivamente: el ritmo dramático, en claro descenso, se resuelve en un rápido desenlace.

Si se respeta absolutamente la unidad de la acción, hay que decir que Marchena consigue, igualmente, sin forzamientos, construir su tragedia en una libre observación de las unidades de tiempo y espacio.

La acción única, concentrada, favorece el respeto de la primera, mientras que, en cuanto a la segunda, observamos que la decoración es la misma para el primer y el segundo acto; cambia en el tercero, pero el lugar es substancialmente único: los pabellones de los griegos y luego la tumba de Aquiles, cercanos un lugar del otro: estamos siempre en el campamento griego en Troya.

Dirigiéndose a un público culto, que conocía el mito por lo menos en sus líneas esenciales, Marchena trabajó, sobre todo, la palabra, la poeticidad del texto. Busca, por tanto, un lenguaje áulico, que pudiera alcanzar la inteligencia del eventual espectador o de los lectores. Áulico en el sentido de adecuado al género trágico, no, desde luego, académicamente humanístico. Es más, Marchena utiliza un buen castellano y su estilo es sosegado y severo, pero no rebuscado.

Se puede decir, si se me permite que me refiera a otro género teatral, que aspira a la elegancia y a la sobriedad que había conseguido, en la obra musical, Cristoph Willibald Glück.

Y como éste, también Marchena buscó la participación emotiva de su público ideal, sin transigir con un cierto patetismo [413] sensible, de moda en su tiempo, que creó un teatro completamente distinto del género trágico clásico.

En cuanto al sustrato ideológico de la tragedia, es ciertamente ilustrado, pero no se identifica con los principios y las finalidades prácticas del llamado Despotismo Ilustrado. En esto, Marchena es muy diferente de muchos de sus contemporáneos y, en general, de todos los que se propusieron escribir tragedias de tema nacional.

He hablado de sustrato ideológico porque Marchena, en la *Polixena*, no pone nunca su ideología en primer plano: más bien la sugiere. Pero hay un manifiesto amor por la libertad, una severa crítica de la religiosidad supersticiosa que envilece la libertad de las conciencias, una condena descubierta del autoritarismo real y de las ficciones que lo sostienen y, al mismo tiempo, de toda demagogia popularista.

Los griegos que se dejan influir por Agamenón y Calcas son mero *vulgo*. Pero todo lo que he dicho está no retóricamente afirmado sino sugerido por el comportamiento y por las palabras de los personajes.

No creo que haya referencia directa alguna a la realidad política española del año de la publicación de la *Polixena* en Madrid, como sostiene Fuentes,⁽²⁸⁾ y esto confirmaría la hipótesis de que la tragedia sea una composición juvenil, retocada después en Francia, no sin influencia de la gran tradición trágica francesa, sobre todo de Racine.

Añádase a esto que en su período juvenil vivido en Madrid había un vivo debate teórico en torno al género trágico y que Marchena pudo haber estado inducido a componer la *Polixena* por la actualidad de estas discusiones. [414]

Por ejemplo, un contemporáneo suyo, Pedro Estala, en su *Discurso sobre la tragedia*, impreso en 1793 pero que -según dice el mismo autor- había sido presentado algún año antes en la cátedra de *Historia de la literatura* de los Reales Estudios de San Isidro, expresa ideas muy cercanas a las de Marchena: la tragedia y, en general, la literatura no debe depender de reglas abstractas, sino apoyarse más bien en la razón y en buenos modelos; la tragedia moderna no puede reproducir la antigua: los personajes deben ser humanos y no configurarse como héroes; deben «hacer la virtud amable e interesante, proponer grandes modelos de fortaleza en las desgracias y excitar nuestra sensibilidad».⁽²⁹⁾ Contra el concepto de Hado que a nosotros, en la modernidad, no nos dice nada, es necesario que la tragedia, expresión de pasiones humanas, sepa suscitar «aquella virtud generosa que nos hace dulce la sociedad y tolerantes nuestras penas». Una representación trágica de tal naturaleza «nos hace más sensibles, más humanos, y más temerosos de los fuertes efectos del vicio y de las pasiones desenfrenadas».⁽³⁰⁾

No pienso, pues, que pueda aceptarse hoy la limitación que a la tragedia de Marchena ponía Menéndez Pelayo cuando la definió un *ensayo de gabinete*. Fue, sin duda, el producto de un interés esencialmente literario del autor, pero, leyéndolo bien, se comprende que no está exento de un significado teatral y ciertamente de un valor poético que no debe infravalorarse.

Que luego no haya sido jamás representada se debe a circunstancias históricas: tal vez se puede creer que diga la verdad Marchena cuando en su *Discurso* escribe, hablando de sí [415] mismo: «Su autor nunca quiso consentir en que se representara, no atreviéndose a fiar la obra de actores que, exceptuando Máiquez, ni la más leve tintura tienen de declamación trágica».⁽³¹⁾

En cualquier caso, pienso que los historiadores de la literatura y, en particular, del teatro, no pueden ignorar la *Polixena* de Marchena. △

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

