

tos, aquellos personajes que por su elevacion parece estaban menos sujetos á ellas; de aquí es que ordinariamente se toman para asunto de las tragedias estos grandes é inesperados reveses que á veces alcanzan ó amenazan á aquellas personas que en el curso ordinario de la vida estan menos expuestas á los caprichos de la suerte. Es necesario prevenir que la accion de una tragedia puede ser, ó enteramente fingida, ó verdadera en el fondo, pero realzada con algunas circunstancias fabulosas que la hagan mas interesante.

En segundo lugar, es claro que la accion ha de ser una; porque si hay muchas absolutamente distintas é inconexas, la atencion del espectador se divide, y el interes se debilita. La unidad de la accion principal no excluye sin embargo la variedad y multitud de incidentes ó acciones secundarias y subalternas, necesarias para que la principal se verifique. Al contrario, para que la atencion del espectador se sostenga durante toda la representacion, es menester que la accion principal se componga de varias otras subordinadas, y que encuentre en su progreso ciertos obstáculos que la retarden y hagan dudoso el éxito final; pero es preciso no complicarla demasiado, y no amontonar tantos sucesos que oscurezcan y confundan el hecho capital. Estas acciones particulares, necesarias para prolongar y concluir la principal, se llaman *incidentes* ó *lances*; y por su definicion se puede juzgar con seguridad de si son ó no oportunos los que se encuentran en cual-

quier tragedia. Si no son necesarios para el progreso y conclusion final de la accion, si al contrario esta pudo y debió verificarse sin alguno de aquellos incidentes; este, que en términos del arte suele llamarse entonces *episodio*, es como una rueda inútil en una máquina, que lejos de aumentar su movimiento le retarda y debilita.

En tercer lugar: para que la accion sea interesante, lo ha de ser el personage principal; no solo por su elevada clase, sino por sus cualidades personales. Y como nadie se interesa en la suerte de los malos; se sigue que el héroe, ó *protagonista*, ha de ser virtuoso, honrado y estimable. Esto no excluye que por error, por imprudencia, ó por efecto de una violenta pasion, cometa alguna falta que le precipite en grandes peligros, ó le acarree una suerte final desventurada. Y aun Aristóteles establece por regla general que el héroe de una tragedia tenga este carácter mixto; es decir, que con cierto fondo de virtud y honradez que le haga interesante, se deje alucinar por un error, ó arrastrar por una pasion funesta que le haga desgraciado. Sin embargo, esto debe entenderse de las tragedias, en que el héroe es al fin víctima de la desgracia. Pero en las de éxito feliz me parece que, al contrario, cuanto mas virtuoso sea el personage, cuanto mayores sean las calamidades momentáneas en que cayere, y cuanto menos las hubiere merecido, tanto mayor será la compasion mientras le creemos desgraciado, y mayores el placer y la

sorpresa, cuando al fin le veamos triunfante de la fortuna y de los malvados que maquinaban su ruina.

ARTICULO II.

Caractères de los personages.

Para que la atencion se sostenga, es indispensable que á la variedad de los incidentes ó lances de que se componga la accion acompañe la de caractères en los personages que intervengan en ella. Si no tiene cada uno su carácter particular, si no se observa entre ellos ninguna diferencia, si todos tienen las mismas opiniones y los mismos intereses, en suma, si todos parecen vaciados en una misma turquesa; la monotonía en su modo de hablar y en su conducta haria insípida la accion mas bien escogida. Pero no basta variar los caractères; es menester dibujarlos bien, y sobre todo sostenerlos. Esto quiere decir que durante la accion el ambicioso sea siempre ambicioso, el cruel siempre cruel, el artificioso, el astuto, el pérfido, el iracundo, &c. siempre tales: *servetur ad imum*. No se entienda sin embargo, que esta constancia de carácter exige que los personages no varien nunca de opinion, ni muden de conducta. Nada de eso: los desengaños que reciben y las nuevas situaciones en que se encuentran, pueden hacerles mudar de opinion sobre algun punto, ú obrar diferentemente; pero nunca deben perder el carácter dominante que una vez les

ha dado el poeta. Así, por ejemplo, en una tragedia de Dido, esta desgraciada Reina puede al principio no creer los primeros avisos que recibe de que Eneas trata de abandonarla; pero cuando vé por sus propios ojos que los bajeles troyanos se aprestan para partir, no puede ya dudar de una perfidia que su amor la hacia mirar como imposible. Desengañada ya, prorumpirá en amargas quejas contra Eneas, le echará en cara su ingratitude, le llamará péfido, duro, cruel, &c.; pero cuando le vea insensible á estos denuestos, mudará de tono, descenderá á las súplicas mas tiernas, y empleará las expresiones mas amorosas para enternecerle, &c. &c. Esto es obrar segun las circunstancias, no es mudar de carácter: es ser siempre enamorada.

ARTICULO III.

Plan de una tragedia.

Suponiendo que la accion escogida sea interesante y una, aunque compuesta de varios lances subalternos, que los caractéres de los personajes sean diferentes unos de otros, y esten bien dibujados y sostenidos, y que el del héroe principal nos haga interesar en su favor: es necesario sobre todo, que las diferentes partes de que se componga la accion total vayan pasando y ejecutándose sucesivamente con la mayor verosimilitud posible. Para esto se requiere que en el plan

de la tragedia, ó sea en su distribucion en actos y escenas, no haya nada que pueda destruir la ilusion de los espectadores. Como este es punto muy capital, y el principio establecido nada enseñaria enunciado con esta generalidad; descenderé á algunas observaciones particulares que faciliten su aplicacion.

La division de una tragedia en actos, y la regla de que estos hayan de ser precisamente cinco ó tres, son absolutamente arbitrarias. La naturaleza de esta composicion no exige que la representacion se suspenda algunas veces, y mucho menos que estas suspensiones sean dos ó cuatro. Al contrario, la ilusion seria mayor y la imitacion mas perfecta, si la representacion no se interrumpiese nunca. Sin embargo, como esto sujetaria demasiado al poeta, y le obligaria á precipitar y atropellar los lances; y como en la accion mas sencilla hay siempre algunos incidentes que debieron pasar fuera del lugar de la escena, y piden para ejecutarse mas tiempo del que puede emplearse en su representacion: vemos desde los primeros ensayos del teatro griego que á veces todos los actores desaparecen, y por consiguiente queda suspendida la representacion en algunos intervalos que el coro llenaba con sus cantos. Estas pausas en las tragedias griegas no estaban sujetas á determinado número, ni dividian toda la composicion en tres ó en cinco porciones iguales: los latinos fueron los que las limitaron á cinco y de extension casi igual. Los modernos han segui-

do por lo comun su ejemplo, pero tambien las han reducido á tres. Cada una pues de estas porciones á la cual sigue una pausa ó suspension, es lo que se llama un *acto*. Y como ya está generalmente recibido que estos sean tres ó cinco, puede distribuirse en uno de estos dos números. Sin embargo, esta ley no es tan rigurosa, que si la tragedia fuese buena en todo lo demas, se haya de condenar al poeta que la dividiese en dos ó en cuatro actos (mas de cinco ya serian demasiados) ó que la redujese á uno solo. Pero cualquiera que sea el número de pausas, el poeta debe cuidar de que estas caigan en el lugar que las corresponde, donde hay una pausa natural en la accion, y donde puede suponerse que ha pasado lo que deba suplir la imaginacion y no haya de representarse en el teatro.

Prescindiendo del número de actos; lo esencial en toda tragedia es que en la primera ó primeras escenas se haga una exposicion clara del asunto, la cual suministre todas las noticias necesarias para la inteligencia de lo que sigue. En ella pues se han de dar á conocer los principales personajes haciendo entender sus diferentes miras é intereses, todo lo que ha preparado la accion, y en qué estado se hallaban las cosas al tiempo de comenzarse esta. En el curso de la tragedia y hasta las últimas escenas, debe ir ejecutándose la accion y aumentándose el enredo, de modo que las pasiones del espectador se mantengan siempre despiertas y el interes vaya crecien-

do por grados. Por esta razon , dice Blair , el poeta no debe introducir mas personas que las necesarias para que la accion se verifique , ha de colocar á los personajes en situaciones interesantes, no ha de poner escenas de conversacion superflua , la accion debe ir caminando siempre á su fin , y á proporcion que camina han de ir creciendo la suspension y el interes de los espectadores. El terror , la compasion y demas pasiones que deba excitar el drama , han de estar siempre en alternado movimiento segun lo exijan las situaciones. Los incidentes inútiles , las conversaciones superfluas , y las vanas declamaciones destruyen el interes , entibian el corazon del espectador , y distraen su atencion. Las últimas escenas , continúa el mismo crítico , son el lugar de la *catástrofe* , ó en términos mas comunes , del *desenredo* ó *desenlace* , en el cual es donde el poeta ha de mostrar todo su ingenio.

La primera regla para esta parte dificil , es que »el desenlace venga ya insensiblemente preparado de antemano , y que se verifique por medios »probables y naturales.” Por tanto deben condenarse los desenlaces fundados en disfraces , encuentros nocturnos , equivocaciones de una persona por otra , y demas accidentes , si no imposibles , poco verosímiles ; y sobre todo los hechos por *máquina* , esto es , por medio de seres sobrenaturales. La segunda regla de la *catástrofe* es que »sea sencilla , dependa de pocos sucesos , y com- »prenda pocas personas.” La tercera y principal

es que »en ella se lleven al mas alto grado posible las pasiones que debe excitar.» Por consiguiente en ella, mas que en cualquiera otra parte, se consideran como defectos gravísimos los discursos largos, los razonamientos frios, y las muy estudiadas sutilezas. Aquí, mas que en todo el resto, es donde el poeta debe ser sencillo, grave y patético, y no hablar otro language que el de la naturaleza. Los desenredos fundados en la llamada *anagnórisis*, ó reconocimiento, esto es, en descubrir que una persona es otra de la que se habia creído durante el curso del drama, son bastante felices si se manejan con destreza. No es esencial á la tragedia, como algunos han creído, que la catástrofe sea infeliz. Siempre que en toda ella haya suficiente agitacion, y se hayan excitado en los espectadores conmociones tiernas á vista de las desgracias ó los peligros de las personas virtuosas; aunque al fin triunfen estas y queden felices, no por eso, como dice Blair, se faltará al espíritu trágico. Así sucede en la *Atalia* de Racine, y en otras varias: y yo he observado que generalmente agradan mas las tragedias de esta clase, que las que teniendo éxito infeliz dejan en el corazon cierta afliccion y angustia, viendo sucumbir al personage en cuyo favor nos habíamos interesado.

Haya uno ó muchos actos, cada uno de estos consta siempre de varias *escenas*. Así se llama »la salida de uno ó mas personages de los que en »la precedente estaban en el teatro, ó la entrada

»de otro nuevo.» Las escenas deben estar bien enlazadas unas con otras, cosa que pide mucha atencion y no poca destreza de parte del poeta. Para conservar este enlace se dan varias reglas, que pueden reducirse á las dos siguientes. La 1.^a es que »no quede vacío el teatro durante cada »acto, ni un solo momento»: es decir, que jamas deben salir juntas todas las personas que ha habido en una escena, y presentarse en la inmediata otras diferentes. Como esto causa una interrupcion total en la representacion, hace que realmente se finalice aquel acto; porque este se acaba siempre que el teatro queda desocupado. Sin embargo esta regla no se ha de entender tan literalmente que si alguna vez la accion misma está pidiendo que se retiren todos los personajes de una escena, deje de hacerse. La 2.^a es que »no »salga al teatro ni se ausente de él persona alguna, sin que veamos la razon para lo uno y para »lo otro.» No hay cosa mas contraria al arte que hacer entrar un actor sin que veamos otra causa para ello que la voluntad del poeta, ó hacerle salir sin otro motivo que el de no tener ya mas arengas que poner en su boca. La perfeccion del drama exige que en lo posible la imitacion se acerque á la misma realidad; y para esto es indispensable que cuando vemos salir ó entrar una persona, veamos tambien á donde va y á qué, de donde viene y con qué objeto.

ARTICULO IV.

Unidades de lugar y tiempo.

La rigurosa y exacta verosimilitud en la representacion exige que jamas se mude la escena, esto es, pide que la accion continúe hasta el fin en el lugar en que se supone que comenzó; porque como el espectador no se mueve de su asiento, es imposible que llegue á figurarse que se halla trasladado á otro parage ó lugar. Exige tambien que la accion dure el mismo tiempo que se gasta en representarla. Y en efecto, la tragedia que sin violencia observase religiosamente estas dos circunstancias, que en términos del arte se llaman *unidades de lugar y tiempo*; si en lo demas no tuviese defecto alguno, seria la más perfecta, porque seria la que mas se acercase á la fiel imitacion. No obstante, como los griegos, los cuales por el modo con que se representaban sus tragedias tuvieron que observar estrictamente la unidad de lugar, incurren á veces en inverosimilitudes muy groseras; y como es tan difícil hallar una accion que ademas de ser grandiosa, interesante y patética, se ejecute toda en un solo parage de corta extension, cual es el que puede figurar el teatro, y no dure mas que las tres horas poco mas ó menos que dura la representacion; está recibido entre los modernos que en los entre actos pueda mudarse la escena á un lugar

poco distante, como de un salon á otro, y suponerse tambien que han pasado algunas horas en aquel intervalo. Por tanto podrá el poeta usar de esta licencia faltando á las unidades de tiempo y lugar para introducir situaciones mas patéticas, si estas no pueden realizarse sino quebrantando aquellas. Sin embargo, es menester tomarse esta licencia con mucha economía y en la menor parte posible; porque las frecuentes mudanzas de lugar y la gratuita suposicion de que en algunos minutos han pasado largos períodos de tiempo, son impropiedades que destruyen la verosimilitud. Sobre todo, se debe tener presente que solo en los entre actos se puede permitir alguna libertad en orden á las unidades de lugar y tiempo, pero que en el discurso de cada acto deben estas observarse con todo rigor; es decir, que durante el acto debe continuar la misma escena, y no ha de pasar mas tiempo que el que se gasta en representarle. Esta es la doctrina comun de los críticos; y yo añado que si en orden al tiempo la suspension de los entre actos permite algun ensanche, la unidad de lugar convendrá observarla en cuanto se pueda, y seria bueno que se pudiera siempre. Quanto mas se acerque una tragedia á la realidad sin tocar en ella, tanto mas completa será la impresion que hará en nosotros; y la probabilidad es tan esencial en los dramas, que sin ella no hay ilusion ni placer.

ARTICULO V.

Estilo y language.

Elegida una accion verdaderamente trágica, escogidos y caracterizados los personajes, y arreglado ya el plan de la tragedia; lo importante, lo difícil, es hacer que cada personaje obre y hable como naturalmente debió obrar y hablar supuesto el carácter que el poeta le ha dado, y segun exigen su clase, su edad, y la situacion en que se halla. Este es el punto capital. Y como hacer á los personajes obrar conforme á su carácter, interes, situacion &c., aunque difícil, no lo es tanto como poner en su boca el language propio de la pasion de que entonces los suponemos agitados; me detendré algo en esta parte, extractando las juiciosas observaciones de Blair y comprobándolas con sus mismos ejemplos.

Pintar las pasiones tan verdadera y naturalmente que hieran los corazones de los oyentes con una cabal simpatía, es, dice aquel crítico, una prerogativa del ingenio dada á pocos. Para esto se requiere en el autor una ardiente sensibilidad, y que por un momento se haga la persona misma apropiándose todos sus afectos: porque es imposible hablar con propiedad el language de una pasion sin sentirla. Así, á la falta de esta connocion verdadera debe atribuirse la de la propiedad en expresar las pasiones; falta

en que á veces incurren escritores trágicos de mucho mérito. Por ejemplo, cuando Adisson (en su *Caton*) hace decir á Porcio en el momento en que Lucía declara que aunque le ama no se casará con él en el estado presente de su país;

Atónito te miro,
 cual el que de improviso es castigado
 por un rayo del cielo;
 que respirar no puede, y que pasmado
 muestra en sus ojos el espanto horrible &c.
 (*Traductor castellano*).

se ve claramente que no puso en su boca el lenguaje propio de su situacion. Porque ¿habrá habido en el mundo, pregunta con razon Blair, persona alguna que asombrada de repente y abrumada de dolor, se haya explicado de este modo? Esta es una descripcion buena para hecha por otro. Uno que hubiera presenciado la entrevista de Lucía y Porcio, y quisiese describirla, podria en efecto decir:

Atónito miróla,
 cual el que de improviso &c.
 pero la persona interesada habla en semejante ocasion de una manera diferente. Desahoga sus sentimientos, implora la compasion, ruega, suplica, insta; pero no piensa en describir su propia persona y sus ojeadas, y menos en mostrarnos por un símil á qué se parecen. Esta manera de dar á conocer la pasion que á uno le agita, es en la poesía lo que en la pintura un letrero, que sa-

liendo de la boca de una figura dijese que esta era la de una persona dolorida.

Lo mismo que de los símiles debe decirse de las hipérboles extravagantes, estudiadas apóstrofes, y antítesis compasadas que algunos trágicos ponen en boca de sus personajes en las situaciones mas patéticas. Cuando (en una tragedia inglesa) una esposa que se ve olvidada y abandonada por su marido en el momento de su mayor aflicción, pide á las lluvias que la den sus gotas, y á las fuentes que la den sus arroyos, para que jamas la falten lágrimas; cuando (en nuestro *Tetrarca de Jerusalem*) Herodes agitado por los zelos, el temor, negros presentimientos y funestas predicciones, dice

..... Ya pues
 que serán mudos testigos
 de mis lágrimas y voces
 estos mares y estos riscos;
 salgan, Mariene hermosa,
 afectos del pecho mio,
 en lágrimas á las ondas,
 y á las peñas en suspiros:

vemos que no son las personas doloridas las que hablan, sino el poeta, que no acertando á penetrarse de los afectos que quiere expresar, sustituye al verdadero lenguaje de las pasiones pensamientos forzados y estudiados adornos.

Si observamos lo que diariamente pasa á nuestra vista en la vida real, veremos que el lenguaje de los que hablan conmovidos de alguna pa-

sion , es llano y sencillo; que abunda de aquellas figuras que retratan la agitacion interior , como las exclamaciones , interrogaciones , y aun apóstrofes á objetos interesantes , pero no á las lluvias ni á las fuentes ; que desecha todas las que son de mero ornato ó puro raciocinio , porque las pasiones no raciocinan hasta que comienzan á entibiarse : que los pensamientos que sugieren son naturales y obvios ; y que no se explican en discursos largos ó declamatorios , sino en razonamientos breves , cortados é interrumpidos , correspondientes á las violentas conmociones del ánimo.

Por la misma razon , aunque las sentencias filosóficas pueden alguna vez ser naturales , porque en efecto á todos los hombres que padecen alguna desgracia ó la estan viendo en otros , se les ocurren naturalmente sérias reflexiones sobre las mudanzas de la fortuna , miserias de la vida &c. &c. ; sin embargo , es menester no amontonarlas ni repetir las á menudo : porque el tono constantemente sentencioso no es el tono natural de las pasiones , que á lo mas admiten alguna breve sentencia sugerida por el objeto mismo.

El estilo y el tono de la tragedia han de ser elevados , nobles y magestuosos , y la versificacion fácil , fluida y variada ; pero sin la constante y uniforme sonoridad de la lirica , y con solo aquel grado de armonía que sea compatible con la soltura y viveza que exige la libertad del diálogo. El verso endecasílabo suelto es en castellano

el mas acomodado; porque prestándose al corte que exige una conversacion, está libre de la monotonía de toda especie de rima. El asonantado de romance endecasílabo puede tambien emplearse; pero los rigurosamente aconsonantados, como tercetos, octavas y sonetos, no deben entrar jamas en una composicion de esta clase; mucho menos estrofas líricas, y versos que no sean de once sílabas.

CAPITULO II.

Comedia. Sus reglas.

Poco hay ya que decir sobre este género de composiciones, porque muchas de las reglas dadas para la tragedia son comunes á la comedia. En ambas es necesario que haya unidad de accion, que se observen en cuanto sea posible las de lugar y tiempo, que las escenas esten bien enlazadas entre sí, que no quede el teatro enteramente desocupado hasta el fin del acto; que siempre se vea por qué los personajes entran ó salen, de dónde vienen y adonde van; que la exposicion, nudo y desenlace se manejen con naturalidad; y que en el modo con que obren y hablen los personajes se observe la mas rigurosa verosimilitud. Y aun respecto de la comedia es mas importante y necesaria que en las tragedias la observancia de las reglas generales de la dramática; porque siendo dirigidas á que la imitacion se acerque en lo posible á la realidad, y siéndonos

mas familiares las acciones cómicas que las trágicas; conocemos mas fácilmente lo que en ellas es ó no verosímil, y nos ofende mas lo que no lo es. Sentados pues estos principios generales de toda composicion dramática; solo resta indicar respecto de la comedia algunas observaciones particulares, que extractaré de Blair.

La 1.^a es que »en ella el poeta debe poner »siempre la escena en su pais y en su tiempo», al paso que en las tragedias los asuntos no estan limitados á tiempo ni pais alguno. En estas el poeta puede poner la escena en la region que quiera, y tomar el argumento, si no es enteramente inventado, de la historia de su pais ó de la de otro cualquiera, y de aquel período de tiempo que mas le agradare, por remoto que sea: pero en la comedia es al contrario. La razon es clara. Los hombres de todos los paises y de todas las edades se parecen unos á otros en los grandes vicios, en las grandes virtudes, y en las grandes pasiones, y dan por lo mismo igual asunto á la tragedia; pero los usos y costumbres, los caprichos de la moda, las extravagancias y ridiculeces, y las modificaciones particulares de los caractéres generales, cosas todas que son el asunto de la comedia, varían de un siglo á otro, no son las mismas en todas las naciones, y nunca pueden ser tan bien percibidas por los extranjeros como por los naturales. Lloramos por los infortunios de los héroes griegos y romanos, y aun por los de personajes fabulosos, tan amargamente, como por los

de nuestros compatriotas; pero solamente nos divierte la censura de aquellos defectos y aquellas extravagancias que estamos viendo en nuestro tiempo y en nuestro pais. Por eso el poeta cómico, cuyo oficio es corregir á los hombres de sus faltas y ridiculeces, debe presentar en la escena las dominantes en su siglo y en su nacion. Su encargo no es divertir con un cuento del siglo pasado, ó con un enredo ingles ó frances, sino satirizar los vicios reinantes en su tiempo y en la nacion para la cual escribe. Esto se entiende de la comedia satírica; pero en la sentimental, de que luego hablaré, el lugar y el tiempo son tan arbitrarios como en la tragedia, de la cual no se distingue realmente sino por lo menos elevado de los personajes y menos grandioso de la accion.

La 2.^a es, que aunque se suele dividir la comedia en dos especies, comedia de carácter y comedia de enredo; lo mas acertado es mezclar las dos: es decir, que siempre ha de haber una accion que nos interese y excite nuestra curiosidad, y el enredo suficiente para hacernos desear ó temer alguna cosa, y que al mismo tiempo proporcione situaciones en que se pinten é imiten algunos caracteres particulares. El poeta cómico no ha de perder de vista que este es su objeto principal. Así, aunque debe animar la accion lo bastante para que la comedia no sea una série de puras conversaciones; no debe olvidar que la accion es en ella menos esencial y de menos importancia que en la tragedia; porque en esta lo que

llama la atención, lo que vamos á ver, es lo que los hombres hacen ó padecen: en aquella deseamos oír lo que dicen, y conocer sus genios, sus costumbres, la singularidad de su carácter. De aquí se infiere que el hacer muy complicado el enredo es una falta, y que las intrincadas tramas de nuestros antiguos comediones fundadas en disfraces, equivocacion de una persona por otra, velos, cuartos á oscuras, papeles caidos &c., aunque las costumbres de aquellos tiempos las hacian en parte verosímiles, serian hoy censuradas con razon. En efecto, el demasiado enredo impide que se saque de la comedia toda la utilidad que deberia sacarse; porque hace que la atención de los espectadores, en lugar de fijarse en los caracteres, se ocupe únicamente en lo maravilloso y complicado de los lances, y la comedia viene á parar en novela.

La 3.^a es que »en la expresion de los caracteres evite el poeta una exageracion tal, que »dejen ya de ser naturales.» Debe siempre realizarlos y abultarlos un poco, por decirlo así; pero nunca tanto que sean monstruosos y gigantescos. Tratándose de ridiculizar, es á la verdad muy difícil atinar con el punto preciso; pero por mas que sean permitidos algunos grados de exageracion, la naturaleza y el buen gusto prescriben ciertos límites que no se pueden traspasar sin faltar á la verosimilitud, tan necesaria en la comedia. Por la misma razon, aunque en ella los caracteres deben distinguirse bien unos de otros, y pueden contrastarse cuando la accion misma

lo pida; sería conocida afectacion introducirlos siempre apareados. Este perpetuo contraste de caracteres, dice Blair, es semejante al empleo de la antítesis; la cual da cierta brillantez al estilo, pero es un artificio muy descubiertamente retórico. En toda composicion, la perfeccion del arte está en ocultarle.

La 4.^a es relativa al estilo. »El de la comedia »debe ser puro y elegante, pero sin levantarse »apenas del tono ordinario de una conversacion »familiar entre personas bien educadas; así co- »mo tampoco debe descender á un language co- »nocidamente trivial, bajo y chabacano.» Esta es una de las mayores dificultades de una comedia, á saber, el escribirla en el estilo y por el tono que le son propios, y al mismo tiempo en esto consiste su principal mérito. Aunque el plan sea regular y los caracteres esten bien dibujados, si el diálogo no es fácil y natural, si el language no es puro y correcto en el mayor grado, y si los chistes y sales no son de buen gusto; puede estar seguro el autor, de que si su comedia no es silbada, tampoco *decies repetita placebit*. Si la comedia se escribe en verso, este debe ser el octosílabo asonantado ó de romance; pero tambien se escribe en prosa. Y ciertamente, si la prosa puede emplearse en alguna composicion poética, debe ser precisamente en aquella que imita la conversacion familiar en situaciones de la vida ordinaria. ¿Cuán impropio no será pues, si se escribe en verso, el uso de los sonetos, las octavas,

las estancias y liras, y mucho mas la mezcla que de varias de estas clases se halla en nuestras comedias antiguas? Y en la parte del estilo ¿qué diremos de sus intempestivos soliloquios, de sus conceptos alambicados, de sus extravagantes hipérboles, de sus impropias metáforas, y otros adornos de mal gusto?

La comedia de que hasta ahora he tratado, á saber, la que presenta en la escena caracteres viciosos, extravagantes, ó ridículos, para que los hombres, observando en el retrato que de ellos se hace su deformidad ó incongruencia, procuren corregirse de semejantes defectos; es la verdadera y legítima comedia: y si nunca se hubieran escrito otras, nada tendria que añadir. Pero como ya desde tiempos antiguos se escribieron algunas que sin retratar caracteres defectuosos entretenian agradablemente á los espectadores, imitando una aventura amorosa, un rasgo de virtud, ú otro acontecimiento interesante de la vida doméstica; y modernamente se han escrito varias de esta clase que no han sido mal recibidas, y unos llaman *lloronas*, otros *sentimentales*, otros *dramas*, y otros *tragedias urbanas*: diré en orden á ellas, que si estan bien escritas, si observan escrupulosamente las reglas generales de la dramática, si la accion es interesante, si de ella puede resultar alguna leccion útil para el arreglo y mejora de las costumbres, si conmueven y enternecen el corazon, y ejercitan la sensibilidad; no hay inconveniente en que se presenten en la

escena. Mas insistiré en que no son comedias ni tragedias propiamente dichas, sino una clase media, que bien desempeñada puede ser agradable y útil; pero que no tiene derecho á hacerse dueña del teatro con exclusion de la verdadera comedia, esto es, la que trata de ridiculizar y divertir. En español muchas de las antiguas por el fondo de la accion deben reducirse á esta clase, aunque por la intempestiva intervencion del gracioso presentan una mezcla absurda de patético y de burlesco, de serio y de jocoso, que el buen gusto no puede aprobar. En estos últimos tiempos se han traducido varias, la mayor parte poco apreciables.

Sobre la etimología de la voz *comedia*, aunque comunmente se cree que se deriva de la griega *cóme*, lugar pequeño, en cuyo caso significaria *cancion de lugar ó aldea*; debo prevenir que su verdadera derivacion, segun la analogía de la lengua, no es de *cóme*, sino de *cómos*. Esta voz significa: 1.º lo que nosotros llamamos *ronda* de los mozos de un lugar, es decir, una cuadrilla de los que por la noche van á dar música á sus novias, y que muchas veces, á favor de la oscuridad y fingiendo la voz, dicen ó cantan cosas satíricas contra algunas personas; y 2.º estas mismas canciones ó sátiras demasiado libres y mordaces. Segun esta etimología, que es la verdadera, se ve claramente por qué los griegos dieron á las composiciones en verso, en las cuales se zaherian y satirizaban, primero personas determi-

nadas y despues los vicios en general, el nombre de *cómôdia*, que los latinos escribieron *comoedia*, y nosotros *comedia*; y se ve tambien que esta tuvo su origen, no en los cantares satíricos de los vendimiadores, sino en las cantinelas nocturnas de los mozos que iban de ronda.

Omito hablar de las composiciones dramáticas llamadas *óperas*, porque en lo general estan sujetas á las mismas reglas que la tragedia, la comedia y el drama respectivamente, segun que son *sérias*, *bufas*, ó *de medio carácter*. Solo debo advertir que estando destinadas al canto, y exigiendo grande aparato teatral en su representacion; el uso permite á los autores que para las sérias tomen sus argumentos de la antigua mitología y de las leyendas caballerescas, é introduzcan la máquina que mejor les cuadre; y se les disimula que sean menos rígidos en la observancia de las unidades, y aun en el arreglo y disposicion del drama, pero nunca tanto que este sea monstruoso y absurdo. Lo que sí se les exige es, que los versos, sobre todo en las *arias*, sean sobremanera armoniosos y cantables. Los italianos, inventores de esta diversion, son los maestros y modelos, y sobre todos Metastasio.

Antes de concluir lo perteneciente á la dramática debo prevenir, para que se puedan entender los términos griegos empleados por los autores, que lo que con nombres mas conocidos he llamado *exposicion*, *nudo*, *enredo* ó *trama*, y *desenlace*; es lo que ellos llaman, *prótasis*,

epitasis ó *catástasis*, y *catástrofe* (palabra que ya he empleado por ser mas usual que las otras tres) y que el pasage de un personage de un estado de fortuna á otro, se llama *peripecia*. El reconocimiento de que una persona es distinta de la que se habia creído, he dicho ya tambien que se llama *anagnórisis*.

Concluyo ya este libro con la regla mas importante, y es, que en toda composicion dramática se respete la moral, y que de ningun modo se pinte el vicio con halagüeños colores, ni se cohonesten ó defiendan las acciones criminales. Sobre esto, véase el suplemento.

LIBRO IV.

Poesías mixtas.

Ya he dicho que se llaman así «aquellas en que unas veces habla el poeta, y otras los personages de que trata»; y que si bien en las directas puede tambien introducir hablando alguna persona verdadera ó fingida, no las constituye esto en la clase de mixtas; porque es accidental, y lo comun es que hable el poeta solo. Tratando pues ahora de las rigurosamente mixtas, las dividiré en tres clases. La primera y mas importante es de las que se llaman *epopeyas*, ó *poemas épicos*: la segunda de las llamadas *églogas*, *bucólicas*, ó *poesías pastorales*: la tercera de las *fábulas* ó *apólogos*.

CAPITULO PRIMERO.

Poesía épica.

Desentendiéndome de las ridículas disputas de algunos críticos que con vanas sutilezas y sistemas absurdos han llegado á oscurecer de tal modo la naturaleza del poema épico , que apenas se puede determinar por sus principios cuáles son los que merecen este título ; diré sencillamente con Blair , que un poema épico es «la relacion en verso de una empresa ilustre , difícil y memorable.» De esta definicion se deduce que las reglas para la composicion de esta clase de poesías han de ser relativas: 1.º á la accion , 2.º á los personajes que en ella intervinieron , 3.º al artificio con que el poeta debe disponerla , es decir, al plan, y 4.º al modo de contarla.

ARTICULO PRIMERO.

Accion de un poema épico.

A cuatro pueden reducirse las calidades que una accion ha de tener para que pueda ser materia de la epopeya. Debe ser *una*, *grandiosa*, *interesante*, y *de extension proporcionada*.

La importancia de la unidad de plan en todas las composiciones literarias, queda ya suficientemente recomendada en sus respectivos lugares;

pero añadiré aquí con Aristóteles que es indispensable y esencial en la poesía épica, y una de las reglas mas importantes. En efecto, en la relacion de aventuras heróicas jamas interesará ni empeñará la atencion del lector una serie de hechos inconexos: es preciso que dependan unos de otros y conspiren á la consecucion de algun fin. Por eso las diferentes acciones ó empresas de varios personages y la historia de uno solo durante toda su existencia, no pueden ser asuntos de una epopeya. Para esta no basta aquella especie de unidad que dijimos podia darse á las historias generales de las naciones y á las vidas de los varones ilustres, haciendo sentir el influjo que todos y cada uno de los hechos tuvieron en su suerte final; aquí se requiere, no solo que el héroe principal sea uno, sino que lo sea tambien la empresa que se celebra. Esta unidad de accion no excluye las particulares de que consta la principal, y ni aun los llamados *episodios*, es decir, ciertos incidentes casuales conexos con aquella, pero no tanto que sin ellos no hubiera podido verificarse. En esta parte la epopeya tiene alguna mas libertad que la tragedia y la comedia; en las cuales, como ya dijimos, toda accion subalterna no necesaria para la ejecucion de la principal debe omitirse. No sucede así con el poema épico. En este pueden introducirse algunas de esta clase, aunque no en excesivo número, observando las reglas siguientes: 1.^a Los episodios han de venir naturalmente en el parage en que se coloquen, y

han de tener con él asunto la suficiente conexión para que no parezcan pegados á él por la sola voluntad del poeta. 2.^a Han de ser breves; y tanto mas, cuanto mas ligera sea su conexión con la acción principal. 3.^a Han de ponernos á la vista objetos diferentes de los que anteceden y siguen; porque su utilidad, y la razón por la cual se permiten, es la de dar variedad al poema, y evitar que los lectores se fastidien viendo siempre escenas de la misma clase. 4.^a Como los episodios son un adorno, han de estar trabajados con mucho esmero. La despedida de Héctor y Andrómaca en la *Ilíada* reúne estas cualidades en el mas alto grado. La antigüedad profana no presenta cosa igual en su línea.

»La grandeza consiste en que la empresa que se celebra tenga el esplendor suficiente para justificar la importancia que la da el poeta y el tono elevado y magestuoso con que la canta." A esto contribuirá mucho que no sea de fecha muy reciente. La antigüedad, como dice Blair, es favorable á aquellas ideas elevadas y augustas que debe excitar la poesía épica: contribuye á engrandecer en nuestra imaginación tanto las personas como los acontecimientos; y lo que es aun mas importante, concede al poeta la libertad de adornar su asunto por medio de la ficción. Por eso la historia antigua, y mejor las confusas tradiciones de tiempos remotos en que siempre hay algo ó mucho de fabuloso, son el campo mas á propósito para las composiciones épicas cuyo fun-

damento es el heroísmo, y en las cuales se trata principalmente de excitar la admiracion. El poeta debe tomar de los tiempos heróicos (cada nacion tiene los suyos) los nombres y los caractéres de los personages, y el fondo de una accion que no sea enteramente desconocida ni fabulosa; pero por la distancia del siglo en que pasó puede tomarse bastante libertad en órden á las circunstancias, para inventar y fingir todas aquellas que puedan realzarla y engrandecerla. Esta libertad se coarta enteramente, si el asunto es tomado de una historia moderna que los lectores tengan muy conocida; porque entonces es preciso que el poeta se ciña escrupulosamente á la verdad histórica. Y si se aparta de ella é introduce ficciones de su invencion, esta mezcla de la historia y la fábula hace muy mal efecto tratándose de hechos auténticos y conocidos.

No basta que la empresa que se escoja para asunto de un poema épico sea grande; es menester que sea interesante. Hay hazañas que, aunque heróicas, pueden no interesar á los lectores para quienes se escribe el poema, ó que en sí mismas son estériles en acciones brillantes, y no ofrecen bastante variedad de sucesos para mantener despierta la atencion del que las leyere. Por eso es menester elegir un asunto que por su naturaleza interese á la nacion en cuya lengua se ha de escribir el poema, ó de tal celebridad que pueda excitar la curiosidad de todos los siglos y de todas las naciones; y ademas es necesario que en-

cierre en sí tal multitud de incidentes y situaciones, que la atención del lector no se enfríe y el placer no se amortigüe. Para esto es indispensable que el poeta cuide de amenizarle, y no refiera siempre acciones de guerra; y sobre todo, que nos presente de tiempo en tiempo escenas tiernas y patéticas de amor, amistad y otros objetos agradables, rasgos de virtud, y situaciones que exciten en nosotros afectos favorables á la causa de la humanidad.

La acción referida en un poema épico no tiene límites tan estrechos como las imitadas en las tragedias; porque no depende como en estas de pasiones violentas y de corta duración, sino de inclinaciones habituales y duraderas. Así, suele ser de extensión algo considerable; pero no se puede fijar con precisión el tiempo que ha de durar, ni las de los poemas épicos más célebres son iguales todas en duración. La de la *Ilíada* no dura más que cincuenta y siete días poco más ó menos: la de la *Odisea*, computada desde la toma de Troya hasta la paz de Itaca, se extiende á ocho años y medio, y la de la *Eneida*, contada desde la salida de Eneas de las costas de Troya hasta la muerte de Turno, es de cerca de ocho años. Sin embargo, si en los dos últimos poemas no contamos sino desde que el héroe aparece por la primera vez, su duración es mucho más corta. En este caso la *Odisea* comprende cincuenta y ocho días solamente, y la *Eneida* un año y algunos meses. Esto supuesto, lo único que puede prescribirse

en este punto, es que el poeta no tome la historia de muy lejos, ó como dice Horacio, que un poema sobre la guerra de Troya no empiece por el nacimiento de Helena.

ARTICULO II.

Personages, y sus caractéres.

Los actores en un poema épico pueden ser de dos clases; hombres, y seres sobrenaturales. Entre los primeros se distinguen el héroe ó personaje principal, y los secundarios; y entre los segundos se cuentan, Dios, los espíritus angélicos (buenos, y malos), las divinidades del paganismo, los magos ó hechiceros, y los personages alegóricos, como la discordia, la envidia, &c.

En cuanto al héroe, basta saber que la práctica constante de todos los poetas épicos ha sido la de escoger un personaje principal, para que sea como el alma de la empresa. Esta práctica está fundada en razon, y ofrece grandes ventajas. La unidad de la accion se hace así mas sensible, porque hay una persona á la cual como á centro se refiere todo el poema, y esto mismo contribuye tambien á interesarnos mas en la empresa; porque vemos que no es efecto del acaso, sino de un plan formado de antemano y ejecutado con teson y constancia. Por esta misma razon se ve que el héroe, aunque no sea un modelo cabal de virtud, ha de ser honrado, valiente y magnánimo;