

la ruina de Troya, comenzando en la muerte de *Meleagro*; y otro compuso una Iliada, empezando desde los huevos de Leda, es decir desde el nacimiento de Elena. Tomando las cosas desde tan lejos, es muy difícil poder ordenar convenientemente los sucesos, y presentarlos de modo que fijen la atención por el enlace y la perspicuidad. La imaginación abarca difícilmente una vasta serie de hechos cuando éstos no tienen entre sí relaciones estrechas ó íntimas. Los acontecimientos anteriores á la acción de que el poeta quiere hacer una epopeya, pueden contarse despues por via de episodio, y servir para distraer al lector en vez de fatigarle. Si hubiese Virgilio empezado su Eneida por la construcción del caballo troyano, ¿inspirarian hoy tanto interés los sublimes acentos de Laoconte, y la historia de la perfidia de Sinon? Esta historia y sus consecuencias son, como episodio, una de las cosas mas magnificas que produjeron las Musas latinas, y no sucederia lo mismo si empezase por ellas la acción, á la cual faltaria entonces unidad, y por consiguiente pecaria el poema contra la primera de sus reglas. Por lo demas, á *Meleagro* le estaba prometida por los hados una vida tan larga como la duración de cierto leño, que ya encendido, apagó su madre Altea, guardándolo despues con mucho cuidado, como que de él dependia la vida de su hijo. Pero irritada de que éste hubiese asesinado á dos hermanos de Altea, volvió ella á encender el leño, le consumió, y vengó con la muerte de su hijo la de sus hermanos.

V. 148. *Semper ad eventum festinat...* El modo de poder caminar siempre acelerado hácia el desenlace, es empezar la acción en los términos que he dicho en la nota anterior. No se sabe, dice un crítico juicioso, cómo al empezar la Odisea se halla Ulises en la isla de los feacios, y al empezar la Eneida, Eneas en los mares de Italia, y se cree verlos llegar en breve á sus destinos respectivos; pero el arte del poeta encuentra medio de alejarlos de ellos por una serie verosimil de acontecimientos imprevistos, entre los cuales se intercala la relación de los hechos principales que es importante conocer. Lo que sigue de *in medias res rapit*, es la esplicación de

semper ad eventum festinat. La poesía dramática observa esta misma regla: pues lo que se llama el *prólogo secreto*, instruye al espectador de todo lo que ha precedido á la acción que va á presenciar.

V. 150. *Desperat tractata etc...* Hay en toda acción incidentes, circunstancias ó particularidades, que aunque ofrezcan algun interés, no pueden sin inconveniente entrar en un poema, ya por discordantes ó heterogéneas, ya por cualquier otro motivo: estos son los objetos que Horacio dice que Homero abandona, porque *desperat tractata nitescere posse*, es decir, porque

no cree
Poder ornar de competente gala,
como he traducido.

Metastasio dice:

Cio che non spera
Maneggiando illustrar, destro abandona.

Sobre lo cual observaré que el verbo italiano *illustrar* está necesariamente tomado en el sentido de *dar realce*, ú *ornar de competente gala*. Y ¿qué decir de Iriarte, que vertia así?

Dejando siempre aparte
Toda aquella porción de su argumento,
Que no puede, aun limada por el arte,
Adquirir brillantez y lucimiento.

V. 151. *Atque ita mentitur...* El alma del poema épico, dice muy sábiamente Dacier, es la fábula, que encierra y significa una verdad general, que se hace particular por la aplicación de los nombres. La verdad contenida en la Iliada, es que la unión y la subordinación conservan los estados, y que la desobediencia y la discordia los arruinan: la ficción con que se envuelve esta verdad, es la reyerta de Aquiles y Agamenon, que á fin de hacerla mas verosimil, se finge sacada de una historia conocida, como la guerra de Troya.... El poeta forma desde luego el plan de su fábula, que no es menos fá-

bula que las de Esopo; y para hacer creer que es posible, finge que es cierta, con cuyo objeto la atribuye á ciertos personajes conocidos, nombra los lugares en que sucedió, y toma algunos hechos y circunstancias verdaderas, que enlaza con su objeto, y acomoda á su intencion. Tal es la esplicacion de este verso. El *mentitur*, dice Metastasio, es metafórico, y solo significa que el poeta representa á veces como verdaderos, ciertos sucesos, que ó ha inventado totalmente, ó han pasado de distinto modo que él los refiere; pero no *miente* por eso, pues él no hace profesion como el historiador, de referir aquello que en realidad ha sucedido, sino lo que habria debido suceder necesaria y verosímilmente. Si el historiador se constituye deudor de la noticia de los hechos y de su verdad particular, el poeta no se obliga sino á sentar máximas ó verdades universales, que demuestre, contraiga ó particularice en accidentes y personajes falsos ó verdaderos, los cuales serán meros instrumentos, y no objeto particular de su trabajo. Si cuenta un historiador cualquiera proeza de Aquiles, se propone y promete referir cosas que en realidad sucedieron á un héroe que tenia aquel nombre; pero contándolas Homero como poeta, su objeto y su empeño es describir el carácter universal y genérico de todos los jóvenes de temperamento altivo, inexorable y violento, reducidos al ejemplo de Aquiles..... Así pues, lo falso y lo verdadero son materiales legítimos del poeta, con tal que se empleen en hacer particular y sensible la verdad universal y abstracta que se propone presentar, y que el lector ó el espectador tiene derecho de exigir de él; y con tal tambien, que todas las partes de la representacion falsa ó de la relacion verdadera, correspondan verosímil ó necesariamente entre sí.

V. 153. *Tu quid ego...* El poeta vuelve á tratar de las costumbres.

V. 154. *Si plausoris eges...* El coro era el que al concluirse la pieza despedía al público, diciendo *Plaudite*, que equivalia de un modo más libre, al modesto final de nuestras comedias antiguas, *perdonad sus muchas fal-*

tas. La espresion *manentis aulæ*, equivalia á *expectantis donec tollantur aulæ*, como observó el antiguo escoliador. En la nota al verso ciento ochenta y nueve de la primera epístola del libro segundo esplicué lo que entendian los latinos por *premere* y *tollere aulæ*.

V. 156. *Ætatis cujusque...* Estos preceptos sobre lo que se llaman *costumbres* en poética, son admirables por la verdad, por la sencillez, y aun por la armonia.

V. 157. *Maturis... Naturis* leen todas las ediciones antiguas, y aun todos los códices, escepto uno. Muchos intérpretes notaron sin embargo la poca conveniencia del adjetivo *mobiles* aplicado á *naturæ*, y trataron en vano de explicar que eran estas *naturæ mobiles*. Bentlei fue mas lejos, y probó que la esencia, la inclinacion, la índole ó *naturaleza* de un individuo ó de una cosa, puede ser mala ó buena, pero de ninguna manera *mudable*, pues que al contrario lo que pertenece al *natural* ó á la índole nunca se muda. Fundado en esta razon, creyó que debia adoptarse la variante de *maturis* del códice vigorniese; variante que parece aprobada por el antiguo escoliador, el cual sobre este pasage dice: *aliud enim puerum decet, aliud adolescentem, aliud maturum senem;* y por Acron, que despues de interpretar el adjetivo *mobiles*, por *currentibus*, *qui certis temporibus mutantur*, añade, *mobili puero, adolescenti et maturo seni, decorum cuique proprium tribuendum est.* Se ve pues que Acron aplicaba á la edad juvenil, y aun á la de la infancia, el epiteto *mobilis*, y el de *maturus* á la edad de la reflexion. Ademas, las espresiones de *annis mobilibus* y *annis maturis*, sobre ofrecer una idea clarísima, presentan una antítesis, figura de que como lo he observado en varias ocasiones, gustaba Horacio muchísimo. Así, no he titubeado en preferir esta leccion á la de *mobiles naturis*, de la cual no puede darse una esplicacion satisfactoria. La de *maturis* la veo ya establecida en cuatro ediciones, á saber, las de Bentlei, Cuningam, Sanadon y Daru.

V. 158. *Reddere qui voces...* El retrato de las costumbres de la infancia es el menos importante de los que

presenta aquí Horacio, porque rara vez tiene un poeta que poner en escena el carácter de un niño; pero tiene tanta verdad como los de las otras edades. Nuestro ilustre Moratin se acordaba seguramente de este pasaje de Horacio, cuando en su comedia *El viejo y la niña*, hacia decir á Muñoz:

Los chicos gustan de juegos,
De alborotar y correr,
Y poner mazas á perros.
Las muchachas, trasformando
En mantellina el moquero,
Van á misa y á visita,
Se dicen mil cumplimientos,
Y en cachibaches de plomo
Hacen comida y refresco.
Luego que son grandecillas,
Olvidan tales enredos,
Ni piensan en otra cosa,
Que en uno ú otro mozuelo,
Que al salir de casa un día,
Las hizo al descuido un gesto.

Ella y él á voces piden
Matrimonio presto, presto,
Y en eso no piden mal.
Y ¿por qué no lo pidieron,
Cuando el uno en el corral
Con otros chicos traviesos
Jugaba á la coscojilla,
Y ella en el recibimiento
Con las muchachas de enfrente
Se estaba haciendo muñecos
De trapajos, y les daba
Sopitas de cisco y yeso?
¿Por qué? Porque con los años
Es preciso que mudemos
De inclinaciones, señor, etc.

V. 161. *Imberbis juvenis...* Antes de Horacio trazó

Aristóteles en el segundo libro de su *Retórica* el carácter de la juventud. Su pintura es mas completa que la de nuestro autor.

V. 162. *Aprici gramine campi...* Varios traductores, y entre ellos Dacier, Sanadon y Darú, aplican estas palabras á los ejercicios del campo de Marte.

V. 169. *Multa senem...* Aristóteles describió tambien muy menudamente el carácter de la vejez.

V. 172. *Spe longus...* Esto es, tardo, perezoso en materia de esperanzas, lo cual puede aludir, tanto á las que concibe, como á las que depone; es decir, que el viejo, remiso, flojo, y emplastador, como suele decirse, en todo, lo es igualmente en lo relativo á las esperanzas, y que las forma nuevas con dificultad, y con la misma dificultad renuncia á las antiguas.

Avidusque futuri... A esta espresion le ha sucedido lo que á la de *spe longus*, es decir, que algunos latinistas de los siglos XVII y XVIII no la han creído latina. Yo, que por mi parte creo latina toda frase de Horacio, me limitaré á decir aquí que los viejos tienen mas apego á la vida, á medida que sienten acercarse el plazo de la muerte; y que este hecho, que es bien conocido, justifica completamente la calificación de *avidus futuri*. Yo leería mejor *pavidus*, si esta lección fuese autorizada; pero ¿podrá juzgarse tal porque en un solo códice habia una letra borrada antes de la *a* de *avidus*?

V. 175. *Multa ferunt anni venientes...* El poeta considera los años como viniendo primero, y volviéndose á ir despues por el mismo camino. *Anni venientes* son los que cuenta el hombre hasta llegar á la fuerza de la edad viril: *anni recedentes* son los que cuenta desde que empieza á decaer el vigor de la edad viril, hasta la muerte. Los primeros traen consigo placeres, vigor, esperanza etc: los segundos van quitando sucesivamente todos estos beneficios.

V. 176. *Ne forté seniles...* Para evitar que se haga hablar á un jóven como á un viejo, ó á un viejo como á un jóven, es para lo que Horacio ha delineado el carácter de cada edad.

V. 178. *Semper in adjunctis etc...* Literalmente, «nos detendremos ó fijaremos en las cosas ajenas á cada edad, y propias de ella.»

V. 179. *Aut agitur res in scenis...* Los preceptos anteriores son aplicables á toda clase de poesía, pues ninguna hay para cuyo desempeño no sea necesario el conocimiento de las costumbres de cada edad.

Aquí empiezan otros preceptos, particularmente contraindicados á las composiciones dramáticas. Horacio distingue los acontecimientos que estas presentan en acción, de los que ofrecen en relación; y aunque proclamando que este último medio hace menos impresión en los ánimos, previene que se use á veces, y señala varios de aquellos sucesos que jamás deben sacarse á la escena. Este trozo es importantísimo.

V. 182. *Ipsæ sibi tradit spectatorem...* El espectador se da cuenta á sí mismo de aquello que ve; de lo que no ve le da cuenta el actor encargado de la relación, y la diferencia es notable.

V. 184. *Facundia præsens...* Esto es, una relación animada, enérgica, que supla por la acción, y haga formar una idea cabal del suceso que se creyó conveniente apartar de la vista del espectador.

V. 185. *Nec pueros coram populo...* Los ejemplos atroces que cita aquí Horacio, no pueden menos de producir mal efecto en el teatro. ¿Quién no se estremecería en efecto al ver al frenético Atreo, preparando el bárbaro banquete en que debían ser devorados los miembros de sus sobrinos? ¿Quién sufriría ver á Medea, asesinando en público á los dos tiernos niños, frutos del amor que la inspiró el más galán de los Argonautas? Pero Horacio, condenando estos horrores, no limita verosímilmente á ellos su censura, la cual debe extenderse á todas ó las más de las catástrofes violentas de las tragedias. En casi todas nuestras comedias antiguas de argumentos históricos había un traidor, que se mataba ordinariamente en la escena, dando ocasión con el descomunal porrazo que pegaba en las tablas, y con la traslación del pretendido cadáver, que efectuaban á presencia del público los sirvientes del teatro, á mil dicharachos y chufletas, que convertían en una escena de

entremes lo más interesante de la catástrofe trágica. La sangre, saliendo de una vejiga que lleva preparada el actor que debe suicidarse, mancha ya las tablas, ya los vestidos de los otros actores, y ó es un objeto de náusea, cuando se considera que es sangre de vaca metida en un pellejuelo, ú horroriza y aterra, si se completa la ilusión hasta el punto de hacer creer que es sangre humana la que se vierte. Así, la práctica de los tres célebres trágicos griegos condenó los espectáculos sangrientos en la escena, así como la del más ilustre de los trágicos modernos, Racine. El que creyese que esta supresión podría perjudicar al interés, se desengañaría con solo leer ú oír la relación que en la última escena de *Fedra* sirve para contar el fin funesto de Hipólito. ¿Quién habría osado presentar en el teatro á este malogrado príncipe, precipitado de su carro por el ardor de sus caballos? Pero ¿causaría más fuerte impresión aquel horrible espectáculo, que la gallarda y enérgica relación que de él hace el tierno amigo de la infancia del hijo de Teseo? El mismo Racine habría podido trasladar los espectadores al templo en el quinto acto de *Ifigenia*, á ver el inesperado desenlace de la fábula mejor urdida del teatro moderno. Pero ¿pierden algo de su interés los sucesos que allí pasaron, en la magnífica relación que hace de ellos Ulises á Clitemnestra?

V. 187. *Aut in avem Progne vertatur...* Después de hablar de las atrocidades, habla Horacio de los prodigios, y el precepto que dá sobre ellos es tan justo como el que le precede. Una relación en que se cuenta hábilmente el modo con que se ha efectuado un portentoso, puede presentarse como creíble á la multitud, y aun hacer vacilar al oyente más incrédulo. Pero ¿cómo se pretendería obrar aquel prodigio mismo á la vista del público, sin que de un modo ú otro se descubriese la superchería? Horacio dice muy bien, que cosas de este jaez, es decir, atrocidades y prodigios, le espantan sobre no creerlas, *incredulis odi*. Por lo demás, *Cadmo*, hijo de Agenor, hermano de Europa, y célebre por su sementera de dientes de dragón, de que habla Ovidio en el libro tercero de las *Metamorfosis*, fué también convertido en dragón, siendo ya muy viejo. De la tras-

formación de Progne, hija de Pandion, en golondrina, habló en la nota al verso sexto de la oda doce del libro cuarto.

V. 189. *Neve minor etc...* ¿Se creará que ha habido críticos muy respetables que han pretendido que este precepto de Horacio es tan seguro como los que acaban de leerse en el trozo anterior? Dacier, entre otros, decide que «las piezas en tres actos tienen el defecto que Aristóteles encuentra en los objetos pequeños, es decir, que apenas los distingue la vista, y además el de mostrarse, ó desnudas, ó sobrecargadas de incidentes. Las piezas en seis ó siete actos, añade, tendrían el defecto de los cuerpos desmedidos, en los cuales, á causa de su excesiva magnitud, perdería el espectador la idea del todo. Así, concluye, el medio justo está en los cinco actos, que dan lugar á la variedad de incidentes necesarios, y tienen las cualidades que Aristóteles exige en las cosas bien compuestas.» Este argumento podría fácilmente retorcerse contra su autor, diciendo: «las piezas en un acto tienen el inconveniente que Aristóteles encuentra en los objetos pequeños; las de cinco tienen el que el mismo filósofo encuentra en los objetos grandes; luego el medio justo está en los tres actos.» El argumento de Dacier es tan ridículo como éste, y tanto como la necesidad que se pretende deducir del precepto de Horacio, de que toda pieza dramática tenga cinco actos, ni más ni menos. «Todos saben, dice Metastasio en el *Estracto de la poética de Aristóteles*, que las comedias y tragedias griegas no tenían división señalada de *escenas* ni de *actos*. Los gramáticos (no los griegos, sino los latinos, y muy tarde) trataron de encontrarla, y considerando que todo nuevo personaje que salía solo ó acompañado, á *hablar*, ó que disminuía, yéndose, el número de los que quedaban, ocasionaba siempre alguna especie de novedad, reputaron estas alteraciones partes esencialmente distintas del drama, las separaron, y les dieron el nombre de *escenas*. Observaron igualmente que el canto del coro interrumpía cuatro veces á lo más el curso de la fábula en los dramas griegos, resultando por ello divididos estos en *cinco* partes; y suponiendo constante esta práctica, dieron á

las dichas *cinco* partes el nombre de *actos*, esto es, *acciones subalternas que componen la principal*; con lo cual el coro, antes primitivo, fundamental y único objeto de la tragedia, se convirtió en un agregado ó intermedio de la misma. Viéronse empero embarazados luego los gramáticos para señalar las supuestas separaciones de los *cinco* actos en los dramas griegos; tanto porque encontraron en ellos mayor ó menor número de coros, como porque los cantos de estos se hallan unas veces tan cerca unos de otros, que la cortísima parte del drama que cogen en medio, no basta á hacer un acto de estension regular, y otras veces tan lejos, que el considerable trozo que encierran, hace casi una tragedia, en vez de componer un acto. Mas no pudiendo resolverse á renunciar á la gloria del supuesto descubrimiento, atribuyeron esta diferencia á falta de cuidado en los copistas, y dividieron á su arbitrio todas las tragedias en sus *cinco canónicas* partes, colocando, á veces monstruosamente, los intervalos de los actos en sitios, en que es visible que no debía interrumpirse por ningún pretexto el curso de la acción.» El erudito Sulzer, después de referir la historia de los *actos* de las composiciones dramáticas, y de demostrar muy menudamente su utilidad y su importancia, concluye así su preciosa disertación sobre esta materia: «aunque entre los antiguos los *actos* eran generalmente *cinco*, no se faltará á ninguna regla justa, si en la disposición de una pieza de teatro, se reducen á menor número.» En fin Marmontel, decidiendo la cuestión sin réplica, dice: «El uso establecido de dar *cinco actos* á la tragedia, ni tiene tanto fundamento que deba hacer ley, ni tan poco que deba ser desterrado del teatro. Cuando el argumento puede suministrarlos, *cinco actos* dan á la acción una estension ventajosa; en ellos hay espacio para grandes acontecimientos, se desenvuelven con libertad vastos intereses y grandes caracteres, se preparan las situaciones, se anuncian los incidentes, no se chocan los sentimientos, el movimiento de las pasiones tiene tiempo para acelerarse, y el interés para crecer hasta el último grado de vehemencia. Está probado que el alma

de los espectadores basta á la atencion, á la ilusion, á las emociones que produce un espectáculo de la duracion sobredicha; y si la accion de la comedia puede muy bien acomodarse á la division en *tres actos*, la de la tragedia parece preferir la division en *cinco*, á causa de su magestad y de los vastos resortes que puede querer emplear. Pero el argumento puede ser tal, que no dando lugar sino á dos ó tres pausas, no admita tampoco mas que dos ó tres situaciones bastante fuertes para establecer los grados de la accion; en cuyo caso, ni se debe abandonar este argumento, cuando sea patético, interesante y fecundo en bellezas, ni cargarle de incidentes y escenas episódicas, sino dar á la accion su estension justa, y seguir *la ley de la naturaleza, que es preferible á la del arte.*» Hasta aqui Marmontel; y seria difícil añadir nada á esta decision. Cualquiera que sea el prestigio de que esté rodeada la division en *cinco actos*; cualquiera que sea el apoyo que la preste la práctica de la antigüedad, (bien que no uniforme ni seguida, como se ha mostrado antes) nadie puede alegar en favor de ella una razon sacada de la naturaleza, sino cuando mas, de una convencion tradicional y arbitraria: por consiguiente, la tal division no debe mirarse como un precepto iniolable. Pero ¿cómo es que Horacio la recomienda en términos tan positivos y aun tan encomiásticos? Metastasio responde á esta objecion del modo mas satisfactorio. «Es un consejo muy prudente, dice, y muy digno de Horacio el de advertir á los poetas que para agradar al público en términos de que este pida que se repitan las piezas, no basta que el drama sea intrínsecamente perfecto, sino que el autor se conforme escribiéndole, á la comodidad y á los hábitos de los espectadores, á quienes se destina la representacion. En tiempo de Horacio estaban acostumbrados los romanos á la comun duracion de *cinco actos*, y á cuatro pausas ó intervalos de los mismos; y cree sabiamente nuestro autor que todo poeta habria comprometido el éxito de su obra, por perfecta que fuese, queriendo acostumbrar al pueblo á usos diversos de los que reinaban cuando él escribia.... Del riesgo evidente á

que se espone un drama en que no se respetan los hábitos de los espectadores, tenemos en nuestros dias una prueba convincente, pues habiéndose ensayado en Italia las óperas en cinco actos, ha habido que abandonar la idea, por lo mal que ha sido recibida.»

V. 191. *Nec Deus intersit...* Este precepto, tomado literalmente, no es aplicable al teatro moderno, en el cual no es conocido el uso de las máquinas poéticas; pero no deja de ser útil, dando á la idea la estension de que es susceptible. El poeta quiere que la accion se conduzca en términos de que el desenlace se ofrezca espontánea y naturalmente, sin que intervengan en él agentes superiores, que corten el nudo en lugar de desatarle. Asi, peca contra el espíritu del precepto que da aqui Horacio, todo desenlace, cuyos medios no estan tomados de la accion misma.

V. 192. *Nec quarta loqui persona laboret...* Cuando intervienen muchos interlocutores en una conversacion, no puede menos de resultar un poco de confusion, y de dividirse ó fatigarse la atencion de los oyentes; pero no por esto se ha de tomar rigurosamente y á la letra el precepto que aqui establece nuestro autor. Las espresiones de este pueden significar, que cuando los interlocutores de una escena pasen de tres, los que excedan de este número *non laborent*, esto es, no se fatiguen, ó no se esfuerzen á hablar mucho. «Y ¿quién sabe, dice Metastasio, si este precepto no es relativo á la comodidad de los actores, como el de la division de los actos á la costumbre del público? Quizá las compañías de cómicos no pasaban entonces de tres personas, con las cuales, segun Aristóteles, habia conseguido la tragedia todo lo que exigia su naturaleza. Favorece esta conjetura el epigrama sexto del libro sexto de Marcial, donde se dice terminantemente: *Comædi tres sunt...* Pero aun cuando la conjetura fuese infundada, siempre seria cierto que los interlocutores que pasen de tres, *no deben esforzarse á hablar*, y esto lo conocen bien los escritores dramáticos, que han experimentado cuánta atencion, artificio y experiencia se necesita para sostener el diálogo entre cuatro

ó más personajes, sin tropezar en el ócio de algunos ó en la confusion de todos.»

V. 193. *Actoris partes chorus...* Horacio repite aqui un precepto que Aristóteles habia enunciado casi en los mismos términos. Si yo escribiera una poética, entraria aqui en pormenores sobre el origen del *coro* antiguo, sobre su oficio y atribuciones, sobre su utilidad ó inconvenientes, etc; pero tantas particularidades serian aqui muy prolijas, y cualquiera puede instruirse detenidamente de ellas, consultando el cap. 12 del *Extracto de la poética de Aristóteles* por Metastasio; la disertacion del presbítero Vatri, inserta en el tomo VIII de las *Memorias de la academia de bellas letras de París*, las de Mallet y Marmontel, insertas en la *Enciclopedia*, y otras muchas. Yo me contentaré solo con decir, que el *coro* de la tragedia antigua fue en su origen la parte mas importante de la pieza, y tanto, que se dió el nombre de *episodios* á los que hoy se llaman *actos*, y eran primitivamente relaciones que servian solo para dejar descansar al *coro*. Con el tiempo los que eran *episodios* pasaron á ser la parte principal del poema dramático, y el *coro* quedó casi de *accesorio*, con dos atribuciones distintas: primera, la de mezclarse en la accion, hablando por boca de su gefe, que se llamaba *corifeo*; y segunda, la de cantar en las pausas ó reposos de la accion, es decir, en los entreaectos, cosas análogas al objeto de la pieza y á la situacion particular del *coro* mismo, compuesto de gentes que se interesaban por alguno de los personajes del drama. Como era imposible que pudiese seguir á estos á todas partes la multitud de personas que componian el *coro*, y como los interlocutores principales eran las primeras personas del Estado, y en sus conversaciones se agitaban materias de interés general, se fijó el lugar de la escena, ya en una plaza pública, ya en los umbrales de un templo ó de un palacio, erigiéndose en leyes, por este conjunto de circunstancias, la *unidad de lugar*, el cual, por efecto de esta misma combinacion, nunca quedaba vacío, y la *unidad de tiempo*, pues no era verosímil presentar reunida por muchas horas delante de un templo ó de un palacio, tan-

ta multitud de gente, que algunas veces, y particularmente en la comedia, se suponía ser una gran porcion de pueblo. Al verificarse la restauracion de las letras en Europa, se quiso introducir los *coros* en las tragedias, á semejanza de los antiguos; pero como esto disminuía mucho el número de los argumentos trágicos, y ademas era costosísimo, fue necesario suprimirlos; y de resultas vemos alternar con los furores de Orestes que se representan en una pieza, los compases de un minué que se toca en los entreaectos. Los *coros* de las tragedias, para que sean agradables, útiles, y sobre todo verosímiles, necesitan sin duda modificaciones importantes; pero ¿no valdria mas hacerlas, que dejar perder el hilo de la accion, que en vano se esfuerza á anudar el poeta, cuando le rompe la música, ordinariamente detestable, de los entreaectos?

Officiumque virile... Es decir, *unius viri*. Este encargo le desempeñaba el corifeo.

V. 194. *Neu quid medios...* Esta, como he dicho arriba, era una incumbencia separada de la que he mencionado en la nota anterior. El *coro* en los entreaectos mantenía la ilusion y el interés de los espectadores, con cantos, y aun con bailes análogos al objeto del drama. Horacio, recomendando en este pasage que nada cantase el *coro* que no estuviese perfectamente enlazado con el argumento, y que no condujese á la marcha de la accion, dió un precepto, que es importante, aun despues de suprimidos los *coros*, y en cuyo cumplimiento hubieran debido pensar mas los autores dramáticos. Estoy muy lejos de creer, como Marmontel, que *una de las mas preciosas ventajas del teatro moderno es el reposo absoluto de los entreaectos*. Durante ellos no se detiene á la verdad el curso de la accion dramática, pues se supone que están pasando dentro de los bastidores ciertos sucesos, que no podrian presentarse en la escena sin inconvenientes de varias clases. Pero no basta que no se detenga la accion; es menester que no se resfrie el interés del espectador, y esto no puede menos de suceder, cuando una sinfonía, incoherente por lo menos, permite que se distraiga la atencion hácia otros objetos. Yo sé bien que seria nece-

sario pasar por este inconveniente, como se pasa por otros, cuando no hubiese otro remedio. Pero ¿qué dificultad habria en que durante el tiempo que necesitan los actores para descansar, ó el poeta para preparar nuevos acontecimientos, cantasen otros actores piezas análogas á estos acontecimientos mismos? Podrá esto, si se quiere, ser difícil, ser costoso; pero si por cualquiera de estas razones deja de hacerse lo que convendría hacer, confiésese á lo menos francamente, y no se pretenda convertir en ventaja lo que es un daño. Mal por mal, yo no hallo gran diferencia entre tocar en los entre actos una sinfonía, ó representar un entremes, como sucedia aun entre nosotros treinta ó cuarenta años há, y como sucedia en Roma con los *exodios*.

V. 196. *Ille bonis faveat...* Horacio enumera en estos versos todos los objetos de que debía ocuparse el coro. Como la parte que este tomaba en la accion era, por decirlo así, la del público, no debía dar sino buenos ejemplos, ni profesar sino buenos principios. Por este medio, el teatro era ó debía ser una escuela de costumbres.

V. 200. *Ille tegat commissa...* Como el coro no se separaba de la escena, era un confidente necesario, y por consiguiente debía callar, y ser circunspecto; pero para conservar la verosimilitud debian los poetas componer el coro, de manera que tuviese interés en callar lo que oia, sin faltar á sus obligaciones. Los clásicos griegos pecaron alguna vez contra este precepto.

V. 202. *Tibia non ut nunc...* En este verso y los diez y siete siguientes esplica Horacio cómo fue degenerando la sencillez primitiva del teatro romano, y se introdujo el lujo de los vestidos, de los instrumentos y de la música, á que siguió la corrupcion del estilo en los dramas. En su origen, la flauta, único instrumento que acompañaba al coro, era de una sola pieza, tenia pocos agujeros, y daba muy poca voz, porque siendo los teatros muy pequeños, no se necesitaba mas para que todos la oyesen. Mas adelante se hicieron flautas de muchas piezas, se adornaron sus junturas con un metal muy estimado, que se llamó *orichalcum*, y que segun puede inferirse de algu-

nos pasages de escritores antiguos, era una composicion de varios metales preciosos; se aumentaron los agujeros, y se dió por consiguiente mas alcance y mas brillo á su voz, hasta hacerla, como dice aqui Horacio, rival de la trompeta.

V. 210. *Placari Genius...* Yo he hablado en otras partes del *Genio*: la frase que usa aqui el poeta equivale á *regalarse*.

V. 212. *Indoctus quid enim...* Horacio señala como causa de la licencia que se introdujo en la poesía, la asociacion de los campesinos ociosos á las gentes finas de las ciudades: porque en efecto los labriegos rudos no se divierten con las mismas cosas que los habitantes de los pueblos mas considerables, y acostumbrados á ciertas libertades que la rusticidad autoriza, no pueden dejar de usarlas, y aun de exigir las en cualquiera reunion á que se trasladen, por poca confianza que les inspiren los que la componen.

V. 215. *Traxitque vagus per pulpita vestem...* La licencia y el lujo de que habla Horacio se estendieron á todo, y se notaron hasta en los vestidos, pues los flautistas salian á las tablas con un manto de cola, llamado *syрма*, que antes gastaban solo los actores trágicos.

V. 216. *Sic etiam fidibus...* Lo mismo que en Roma con la flauta, habia sucedido en Grecia con la lira, que se usaba en los coros, y que siendo de tres cuerdas al principio, llegó sucesivamente á tener siete; y lo mismo que de resultas de la estension y del lujo que se dió á la flauta, tomó la poesía latina un vuelo mas alto, la poesía griega degeneró de su antigua sencillez, cuando se aumentaron las cuerdas de la lira, y en la misma proporcion las de la cítara ó laud. El lenguaje de la poesía se hizo entonces hinchado y campanudo, y Horacio lo califica muy bien con la espresion de *facundia præceps*.

V. 218. *Utiliumque sagax etc...* La construccion es, *sententia sagax utilium rerum, et divina futuri, non discrepuit Delphis sortilegis*, id est, *ubi oracula sorte legebantur*: es decir, «el coro, á pretexto de dar conse-