

comun. Pero estas diferencias, aunque muy grandes, aparecen pequeñas en comparacion de las que produjo el principio religioso del cristianismo. El hombre puesto en intima comunicacion con el Ser Supremo, infinito, inmenso é indefinible, y obligado á merecer su amor, á temer su justicia, debió dar á sus deseos é inspiraciones religiosas aquella vaguedad sublime, aquella direccion indefinida que es propia del pensamiento cuando se lanza en el abismo de la inmensidad: y volviendo despues sobre sí mismo y examinando los senos mas profundos del corazon, descubrir los dos hombres contrarios que en él existen en lucha perpetua: uno sometido á la razon; otro, que quiere romper el freno, y abandonarse al arbitrio de las pasiones. Estas tomaron un carácter particular, no solo porque era necesario dominarlas, sino tambien porque en cada individuo eran mas ó menos poderosas segun la resistencia.

Basta lo que hemos dicho para demostrar cuan diversa debia ser la literatura de dos épocas, tan diversas en posicion social y religiosa. La primera daba margen á describir pasiones comunes, fiestas públicas, males y bienes de la sociedad considerada en general: la segunda, hombres aislados, los afectos luchando contra el deber, y tomando un carácter particular en cada individuo, los combates interiores del alma, poderes sobrenaturales, invisibles y misteriosos. La primer literatura debió pintar *al hombre exterior*: la segunda, *al interior*: y esta diferencia es tan notable, que hubo de modificar las mismas reglas de convencion; porque para describir en general un afecto, como el amor, los celos ó la ambicion, no se necesita un cuadro tan estenso como para describirlo en un individuo, que lucha contra él, y unas veces es vencido, otras vencedor.

Un solo hecho basta para demostrar que esta no es una teoría forjada arbitrariamente, sino deducida de la misma naturaleza de las cosas. Regístrese todo el teatro, toda la literatura griega y romana; y no se hallarán ejemplos de esta lucha entre la *pasion* y el *deber*; aunque algunas veces se encuentre entre dos ó mas pasiones. El contraste, la lid entre *el hombre de la razon* y *el hombre de los sentidos* es característico y esclusivo de la literatura de los pueblos cristianos.

Una y otra carrera estan abiertas igualmente al genio. Cualquiera de ellas se puede emprender, con tal que agrade, que interese, y sobre todo, que respete la moral. Jamas debe olvidar el poeta, que la descripcion del hombre ha de ejercer necesariamente una influencia cierta é indeclinable en las costumbres: y que esta influencia ha de ser buena ó mala. Ahora bien, la belleza es incompatible con la inmoralidad. Yo sigo con terror, pero con mucho interes á Lope de Almeida en la comedia de *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderon. Observo sus primeras sospechas: su solicitud para ocultarlas de su esposa, la certidumbre que adquiere de su agravio; su juramento de vengarle; su cuidado en preparar los medios de venganza de modo que no le deshonne la publicidad

misma del desagravio. Poco me importa que se varie el lugar de la escena, que pase mas tiempo que el de la representacion: porque á nada atiendo sino á las convulsiones y tormentos de aquel corazon noble, ofendido, y despedazado por el amor, los celos, el honor y la venganza.

Pero cuando veo al autor del *Angelo* pugnar por hacer interesante y respetable una muger prostituida: al de *Antony*, no solo disculpar, sino ennoblecer el adulterio y el asesinato: cuando se me presenta en *la Torre de Nesle* á las princesas de la casa real de Francia entretenidas en arrojar al Sena al rayar el alba los amantes con quienes habian pasado la noche, me escapo con indignacion de aquel estercolero moral, y me refugio á leer una tragedia de Racine ó una comedia de Moreto, donde estoy seguro de no encontrar esas monstruosidades ridículas al mismo tiempo que atroces, de la naturaleza humana.

IV.

LITERATURA DRAMÁTICA.

La naturaleza de las materias que me he propuesto tratar en este curso, no permite que emplee mucho tiempo en la esposicion general de los principios y reglas de la poesia dramática; porque no tratamos ahora de la literatura en general sino solo de la española. Por otra parte, yo debo suponer que todos los que me honran con su atencion han hecho ya, ó á lo menos se hallan en estado de hacer por sí mismos el estudio de las teorías pertenecientes á la tragedia, á la comedia, á la ópera, y á las demas especies de poesia dramática. Por esta razon me limitaré á dar una idea sucinta, pero filosófica de dichas teorías. Los que deseen verlas con mas estension pueden consultar la Poética de *Luzan* que es el escritor español que ha desenvuelto mejor los principios de Aristóteles en esta materia.

Drama es la representacion poética de una accion humana; representacion que tiene por objeto interesar y complacer á los espectadores. De esta definicion deben deducirse naturalmente todas las reglas del género dramático.

Si es una *representacion*, nunca debe verse en ella al poeta, sino á los personajes que introduce. El *plaudite* con que concluian las comedias romanas, y el pedir aplausos, y perdon de las faltas, tan comun en las españolas, son una infraccion de esta regla, bastante disimulable; pues al fin de la pieza se puede ya dar por concluida la representacion, y suponer que los actores hablan en su propio nombre ó en el del poeta, así como en el prólogo. Mayor defecto nos parece el de la *Aulularia* de Plauto, cuando Euclicion, fuera de sí porque le habian robado la olla en que tenia su tesoro,

se dirige á los espectadores , les pide que le descubran al ladron , se desespera de verlos reir , y esclama desesperado :

Novi omnes : scio fures esse hic complures.

Moliere imitó en su *Avaro* este rasgo ; pero se guardó muy bien de decir que *entre los espectadores habia muchos ladrones*. El público de Paris no hubiera sufrido esta chanza pesada ; así como no la sufriría el de Madrid , ni el de Londres , ni el de ninguna otra nacion de las actuales de Europa.

En nuestras comedias no es muy comun dirigirse el actor á los espectadores ; pero no dejan de encontrarse en ellas algunos ejemplos de este defecto. La hipótesis dramática es esta : se supone que en cierto lugar , nacion y época sucede un hecho , y que los personajes que intervienen en él , se presentan á los espectadores para ejecutarlo. No hay pues , ni puede haber la menor relacion entre los actores y el auditorio ; y cuando Calderon en una de sus comedias hace al gracioso , que tenia que hacer una narracion , implorar la asistencia del apuntador con estos versos :

Aquí , apuntador , memoria
Tu anacardina me de ,

nos indignamos de un abuso tan ridiculo del *quidlibet audendi* de Horacio.

Aunque la accion representada ha de ser humana , no por eso quedan escludidos del teatro los dioses del Gentilismo que tenian todas las pasiones y defectos de los hombres , ni los seres sobrenaturales creidos en la edad media y existentes en la imaginacion del vulgo. El espectador lo cree todo , con tal que se le divierta. Como estos seres son fantásticos , y pueden tomar el cuerpo y el carácter que acomode al poeta , sus acciones se asemejan á las humanas. En cuanto á los objetos espirituales de nuestra creencia , es difícil y aun peligroso introducirlos en el teatro. Sin embargo puede hacerse con ciertas precauciones ; y en la tragedia de *la Muerte de Abel* se oye con verdadero terror la voz del Altísimo que condena á Cain.

La representacion dramática debe ser *poética* : es decir que es lícito al poeta fingir sucesos que nunca han existido , recurrir al mundo ideal de la mitología antigua , ó crear otro nuevo , añadir ó quitar á los hechos históricos las particularidades que le convengan : pero en estos hechos es necesario tener la advertencia de no falsificar notablemente la historia , ni alterar los caracteres conocidos de los personajes. César no se puede presentar en la escena como un hombre cobarde y cruel , ni Neron como generoso ó clemente. Es un defecto general de nuestros autores cómicos haber convertido los héroes de la antigüedad en caballeros castellanos del siglo xvii con sus ideas de honor y de desafio , sus idolatrias amorosas , sus furios celosos , y aun algo de eso se le pegó al teatro

francés del siglo de Luis XIV , por mas clásico que sea. Los Aquiles , los Pirros , los Orestes de Racine espresan á veces sentimientos amorosos , ajenos de la rusticidad de los tiempos heróicos de la Grecia , y mas propios de la galanteria que dominaba entonces en la corte de Versalles.

Hay una razon muy filosófica para que no se puedan alterar notablemente ni los hechos ni los caracteres históricos. En una nacion culta el auditorio se compone casi siempre de hombres instruidos , á quienes no son desconocidos ni los sucesos de la historia , ni los caracteres de sus principales héroes , y la conciencia de esta clase distinguida de espectadores se rebela á cada momento de la representacion contra la osadia del poeta , cuando se atreve á desfigurar los hechos ó los personajes.

Hemos dicho que el drama es la representacion de una *accion humana* ; pero hemos añadido que ha de *interesarse* y *complacer* á los espectadores. Es necesario pues , definir en qué consiste este *placer* y este *interes* , para deducir los caracteres que ha de tener una accion verdaderamente teatral.

El *placer* dramático , así como los demas placeres que nos proporciona la poesia , no es *sensual*. Enhorabuena que las decoraciones sean magnificas y propias , esto es , correspondientes al carácter de los personajes que intervienen en la accion ; pero un drama , cuyo único objeto fuera alhagar la vista de los espectadores con variadas y hermosas mutaciones ó transformaciones , como sucede en nuestras comedias de magia , y se observa en *el Vellocino de oro* del gran Corneille , falsearia el principal objeto de su institucion , que consiste , no en agradar la vista , sino la imaginacion y el corazon. En los melodramas son obligados los bayles : y siempre se procura , con razon ó sin ella , introducir un coro de aldeanos de ambos sexos , que baylen , para interrumpir sin duda las penas y cuidados de los personajes principales. El espectador de buen gusto no asiste á la representacion de un drama para ver baylar. No hablamos aqui de los bayles pantomimicos , que son una verdadera representacion dramática.

El placer que debe resultar del drama tampoco es puramente intelectual , como el que resulta del estudio y conocimiento de las verdades científicas. Al teatro no se va á trabajar , sino á gozar. ¿ Cuáles pues son los goces que el drama debe proporcionar al espectador ? Los de la imaginacion y del sentimiento , únicos dignos del hombre civilizado. Si el poeta tiene el arte de escitar la simpatía del espectador hácia los personajes que introduce , y de conducirle de lance en lance , ya compasivo , ya risueño , hasta la catástrofe ; si al mismo tiempo alhaga su oído y su imaginacion con una elocucion fácil , pura y pintoresca ; si conserva hasta el fin los caracteres como comenzaron al principio ; si los incidentes del drama se deducen naturalmente unos de otros , y todos tienen su razon suficiente en los caracteres conocidos de los personajes ; ha-

brá llenado todas sus obligaciones, y el espectador se retirará satisfecho de él.

El interes teatral es de dos maneras, ó relativo á la accion, ó á los personages. La accion nos interesa como una novela bien escrita, cuyo desenlace deseamos conocer; los personages como hombres, participes de nuestros afectos, vicios y virtudes. El primer interes nace de la novedad de la accion, verosimilitud de los incidentes, y recta conduccion de ella hasta la catástrofe: el segundo de la naturaleza misma del hombre, para el cual nada que pertenezca á otro hombre, verdadero ó representado, puede ser indiferente. De aqui es que el principal interes dramático, fuente de los mas grandes placeres que proporciona la representacion, es el *personal*: es decir, el que se toma por la persona ó personas, á cuyo favor ha querido el poeta escitar nuestra simpatía. Este interes es la primera de todas las reglas dramáticas: á ella estan subordinadas todas las demas. El poeta que sepa cumplirla, está seguro de la inmortalidad, á pesar de los defectos en que por otra parte incurra: escepto si estos defectos pertenecen á la linea moral. Esto necesita de esplicacion.

Las verdades morales son de un órden muy superior á los placeres de cualquier especie que sean; y si del que recibimos en la representacion dramática ha de resultar el desconocimiento, la infraccion, ó la sola atenuacion de un principio moral, aquel placer es pernicioso, como el del adulterio y el del hurto, y debe proscribirse. La representacion de cualquier accion humana ha de tener forzosamente un efecto moral, aunque el poeta no lo solicite; y si el efecto no es bueno, sino contribuye á afianzar en el espectador los sentimientos de rectitud innatos en todos los hombres, ha de ser forzosamente malo; y todo el genio poético del autor no salvará su pieza de la proscripcion de los hombres de bien. Sabido es el efecto de la pieza de Schiller, intitulada *los Ladrones* sobre la juventud de Friburgo, cuando se representó en esta ciudad. Todos quisieron levantarse contra los magistrados, y derribar el órden social para sustituirle otro en que *el Ladron*, descrito por el poeta, fuese una persona interesante, como lo fué en el drama. ¡Triste y lamentable triunfo del talento, concedido por el cielo para crear, no para destruir!

Mas yo quisiera hallar una razon, no política ni moral, sino puramente literaria, para proscribir, no solo de la escena, sino tambien de todo género de poesia, las composiciones contrarias á la moral; y no será difícil encontrarla en la misma naturaleza del placer que buscamos en estas composiciones. Cuando el poeta pugna por escitar nuestro interes á favor del vicio ó de la maldad, ¿no se levanta en todos los corazones rectos un grito de indignacion contra él? ¿Puede ser bello lo que es malo en moral? El pueblo de Atenas ¿no se conmovió contra un verso inmoral de Euripides, puesto en boca de un personage perverso, de modo que fué menester que el

mismo poeta se disculpase, diciendo que habia puesto la máxima en boca de un personage detestable para mostrar cuan odiosa debia ser? Al contrario, ¿no se levantó todo el inmenso concurso del teatro romano y dió gritos de aplauso y de admiracion, cuando pronunció el actor aquella hermosísima sentencia del *Heautontimorumenos* de Terencio:

Homo sum: humani nil á me alienum puto?

Y en el mismo caso de *los Ladrones* de Schiller, ¿nos persuadirémos de que todos los espectadores participaron de aquel movimiento antisocial? ¿No es de creer mas bien que una parte de la juventud, edad muy propia para gustar de los vicios brillantes, mas acostumbrada á sentir que á raciocinar, mas fácil de seducir y de arrastrar por el calor del diálogo y de la elocucion, fué la única que se dejó arrebatar de los sofismas inmorales puestos en accion?

Existe, existe en el fondo del corazon humano el principio de la rectitud. El hombre puede dejarse arrastrar de sus pasiones porque es debil; mas no desoir el grito de su conciencia. Cometemos acciones malas; pero no nos gustan las malas máximas. La verdad, la virtud y la belleza tienen entre si una union mas íntima de lo que se cree, y no puede ser bello en moral ni interesarnos en el teatro, sino lo que esté conforme con los principios de la rectitud natural. Si hubiese un pueblo en el cual fuese aplaudida una máxima errónea en moral, digamos atrevidamente que ese pueblo se halla fuera de la linea de la verdadera civilizacion; porque el primer elemento de esta es la virtud.

De los principios sentados hasta ahora se infiere que la accion dramática debe ser interesante por su novedad, por sus incidentes bien deducidos, y por el carácter del personage, á cuyo favor escita el poeta nuestra simpatía. Pueden representar defectos, vicios y aun maldades, pero de modo que su representacion produzca la detestacion de ellas. Atrocidades, ni aun para esto deben representarse, porque estan fuera del órden comun de nuestras ideas y sentimientos. Suceden, es verdad; pero no todo lo que sucede puede representarse: y así como nos dormiríamos en un drama en que se nos presentasen escenas de la vida comun, las cuales estamos viendo todos los dias, así huiríamos con horror de Atreo, si cuece en el teatro los miembros del hijo de Tiestes, y de Procasto, ajustando al nefando lecho los cuerpos de sus huéspedes.

Dicho se está que la accion dramática debe ser verosímil, así como debe serlo la narracion histórica, la novela, y en general, toda clase de composiciones literarias. Pero deben cuidadosamente distinguirse en la poesia dramática dos clases de verosimilitudes: á la una llamaré *material*, y á la otra *moral*. Introduzco estas dos voces nuevas, porque la teoria que voy á esplicar, fundada en la distincion que acabo de hacer, es tambien nueva: á lo menos no me acuerdo de haberla visto en ningun autor.

Llamo verosimilitud *material* á la que resulta de hacer la representacion teatral lo mas parecida que sea posible á la verificacion natural del suceso; y verosimilitud *moral* á la que resulta de estar unos incidentes, sostenidos y enlazados con los otros hasta la catástrofe, y deducidos de los caractéres de los personajes. Esta es la verosimilitud principal del drama, porque de ella depende el interes que hemos llamado *personal* de la representacion. La primera le es muy subordinada, porque depende de un convenio tácito entre el espectador y el poeta.

En efecto, es imposible en el teatro la completa ilusion. Para que la hubiese, seria preciso que el lugar de la escena fuese uno é invariable, y perfectamente igual á aquel en que sucedió el hecho, de modo que la vista de los espectadores penetrase, si fuese necesario, murallas, techos y paredes. La accion no deberia durar mas tiempo que el estrictamente necesario para la representacion, sin entreactos ni interrupciones, y los personajes debian hablar, no en verso, sino en prosa, y eso en lengua propia de su nacion; lo que nos divertiria mucho, así como probablemente se divertieron los romanos con el pasage en lengua púnica, puesto en boca de Hannon en la comedia del *Pénulo* de Plauto.

Claro es que nada de esto puede hacerse. Tenemos que contentarnos los espectadores, mal que nos pese, con ver el lugar de la escena abierto, para que nuestra vista pueda penetrar en ella: el arbitrio de los cordoncitos colocados en el proscenio para figurar cerrado un salon, se ha desechado, y justamente, porque nada cerraba, y solo servia para atestiguar una verosimilitud imposible de realizar. César, Alejandro y Timurbek han de hablar en las lenguas modernas de Europa, y han de versificar bien; así como en la ópera han de cantar con perfeccion. En fin, la accion y la representacion han de interrumpirse en los entreactos, ya para la comodidad de los actores, ya por la imposibilidad de comprender toda la accion en el tiempo que dura el drama. Aquellos intermedios representan los periodos ó intervalos de tiempo que necesita el poeta para llegar á la época de la catástrofe.

Los griegos inventaron otro medio de evitar ambos inconvenientes. La escena permanente, que es lo que se llamó despues *unidad de lugar*, era necesaria en sus teatros, porque abrazaban un recinto grande, las decoraciones eran fijas: la unidad de lugar traia necesariamente consigo la de tiempo, porque era imposible que los mismos personajes á la vista de los espectadores salvaran, no ya un dia ó dos, pero ni aun el intervalo de algunas horas. Pero esta dificultad la vencian por medio del coro, espectáculo magnífico de poesia lirica y de música. Componiase por lo regular de personas adictas al personaje principal del drama; y el corifeo, ó guia de los demas del coro, era un interlocutor en el drama mismo. En los intermedios cantaba el coro, atravesando el teatro

en tres sentidos diferentes, odas análogas á la situacion, pero del género mas arrebatado y sublime.

Este espectáculo debia ser muy agradable para los griegos, y aun lo seria para nosotros; mas yo dejo á la consideracion de mis oyentes decidir si ganaba ó perdía con él la verosimilitud dramática. Los cantos y paseos del coro nada tienen que ver con la accion, ni la hacen adelantar un punto. Solo sirven, cuando mas, para espresar los sentimientos que las situaciones sucesivas del héroe de la pieza inspiran á sus amigos. Los poetas griegos sacaron el mayor partido posible de los coros que hallaron ya establecidos en las fiestas teatrales, pues estas empezaron en la solemnidad del dios Baco, á quien se cantaban himnos, que eran entonces la parte principal del espectáculo, y la representacion la accesoria. Lo contrario sucedió cuando el arte dramática llegó entre ellos á la perfeccion. Racine introdujo los coros con oportunidad y maestría en sus dos tragedias sagradas de *Atalia* y de *Ester*. Pero es necesario confesar que, atendido el estado de nuestro teatro, en muy pocas composiciones podria introducirse el coro, y que aun entre los griegos, con respeto al objeto principal del drama era una verdadera superfetacion.

Entre nosotros no es posible conservar ilesas las unidades de tiempo y de lugar sin sacrificar bellezas dramáticas de primer orden, sin reducir á conversaciones y diálogos la mayor parte del drama, que privado de accion fastidiaria en vez de deleitar, y en fin, sin caer en la mayor de las inverosimilitudes, cuál es la de cambiar muchas veces en pocas horas la suerte de los interlocutores, y la de reunir en un solo lugar cosas que necesariamente han debido pasar en diferentes sitios. Es imposible que en pocos momentos se pase del esceso del amor al del odio, como muchas veces se ve en la *Andrómaca* de Racine: no es esa la marcha de las acciones humanas. No es posible que en el mismo sitio donde asistía el gobernador de Sicilia se frague la horrible conspiracion que dió origen á las *Vísperas sicilianas*, como se ve en la tragedia del mismo nombre, de Delavigne.

Una de dos, ó reducirnos á la sencillez de la composicion dramática de los griegos y llenar con los coros el tiempo necesario para dar al espectáculo la competente estension, ó dar mas latitud á las rigurosas unidades de tiempo y de lugar; porque los amorios episódicos, y casi siempre ridiculos que hacian pasar el tiempo esperando otra cosa mejor, y las confidencias que no se han hecho hasta despues de comenzado el drama, y que descubren el artificio por las mismas precauciones que toma el poeta para disculparlas y hacerlas verosimiles, son recursos miserables y desacreditados ya. Ningun motivo de amor propio puede obligarme á pedir que se mitigue la severidad de las reglas en ésta parte; porque si bien me he dedicado á la poesia, nunca á la dramática, para la cual he reconocido siempre la insuficiencia de mi talento.

Debe pues, estenderse á un pueblo ó sus cercanias la unidad de lugar; y en cuanto á la de tiempo, no debe existir mas regla que la de que no se haga sensible su excesiva duracion á los espectadores, de modo que les incomode. Por la misma razon no querria yo que en un mismo acto se cambiase el lugar de la escena, sino que las variaciones se hicieran al empezar los actos, porque entonces chocan menos al auditorio.

Pero todas estas reglas que se refieren á la verosimilitud material, son de convencion. Lo esencial es la verosimilitud moral. Los actores ni deben hablar ni obrar sino en virtud de sus caracteres ya conocidos; y una falta en esta parte de la composicion pesa mas que todas las infracciones contra las unidades. No debe haber en el drama incidente ni combinacion alguna que no se halle justificada por los antecedentes y por los caracteres.

La esposicion del asunto y de la preparacion de la catástrofe son indudablemente las dos partes mas dificiles del drama. Desterrados los confidentes, que solo se introducian antes, para enterar al auditorio de lo que debe saber al principio de la representacion, es preciso que los primeros diálogos entre los personajes importantes del drama den á conocer la situacion reciproca, los intereses, las intenciones, y la cuestion ó el *nudo* sobre que versa la composicion dramática. El interes debe crecer á cada paso que dé la accion, y así las dificultades mas graves, los incidentes mas peligrosos deben dejarse para el fin: ellos son los que han de servir de preparativo á la catástrofe. Tal es en general la composicion del drama; y si al mismo tiempo se considera que es necesario atender á las costumbres y caracteres de los personajes, al enlace de las escenas é incidentes, á las situaciones que han de inventarse á propósito para hacer que resalten los caracteres, y en fin á la elocucion, que siempre ha de ser correspondiente al carácter, á la situacion y á la dignidad del que habla, no habrá dificultad en creerme si digo que ninguna obra de literatura supone mas genio que la composicion de un buen drama. Así no es de estrañar que sea muy corto el número de composiciones de esta especie que se acercan á la perfeccion.

Estas que acabo de explicar son las reglas generales para la composicion del drama: interes hácia los personajes principales que entran en él; interes que crezca, pero nunca contrario á los sentimientos de rectitud y de moral; una elocucion pura y acomodada al carácter, condicion y pasiones del que habla; una accion bien sostenida hasta su fin; y las unidades de tiempo y de lugar respetadas todo lo que sea posible; he aquí las reglas esenciales de la composicion dramática. No hablo de la unidad de accion, porque esta es esencial, no ya á la composicion del drama, sino al drama mismo; mas debo advertir que han sido demasiado severos los que, cuando una accion, una cuestion principal está decidida, creen que se halla concluido el drama; y no quieren que otra que nace

de la primera y que enlazada con ella queda aun indecisa, pase á conmover é interesar de nuevo á los espectadores. Todos los preceptistas (y no se interpreten estas espresiones *in malam partem*, pues, como he dicho, no hay arte sin preceptos) han censurado con demasiada rigidez la tragedia de *los Horacios* de Corneille, diciendo que con la muerte de Curiacio y el triunfo de Horacio acaba la tragedia; porque ¿cuál, suelen arguir, era la cuestion? La cuestion era si triunfaria Roma ó Alba: ambas ciudades contendian sobre el mando, y elegidos campeones por una y otra, se habia acordado que quedaria sometida aquella cuyos defensores fuesen vencidos. Horacio, campeón de Roma, triunfa; pero al volver á su casa se encuentra con su hermana Camila, la cual, al saber que ha muerto el que iba á ser su esposo, maldice su victoria é insulta al héroe, que arrebatado de un furor patriótico, pero bárbaro como el siglo en que vivia, la atraviesa con su espada. Este parricidio era un delito gravísimo entre los romanos: el perpetrador es llamado á juicio; y amenazado de todo el rigor de la ley, en virtud del gran mérito que acababa de contraer, del gran servicio que acababa de hacer á su patria, es por fin absuelto, y aquí es donde termina la tragedia. Si el poeta no hubiera hablado nada en los primeros actos del amor de Camila á Curiacio; sino hubiese mediado la amistad de Horacio con Curiacio el mayor, si este amor no hubiese sido aprobado por sus padres, que habian formado el proyecto de unirlos: si la suerte, ó la eleccion de los reyes de Roma y Alba, que nombró á Curiacio y Horacio por campeones, no hubiese producido en los corazones de estos héroes la lucha del patriotismo contra todas las pasiones del corazon humano, lucha propia de personas ligadas por los vínculos del amor fraternal, que se miraban como miembros de una sola familia, ninguna disculpa hubiera tenido el autor si, concluida la batalla, hubiera continuado la tragedia; pero ¿qué espectador que tenga corazon, podrá, al ver á Camila privada de su esposo, dejar de interesarse en lo que hará la infeliz romana? Cuando despues Horacio la asesina bárbaramente, ¿qué espectador tampoco podrá dejar de interesarse ya en la suerte que tendrá el héroe en la causa que por aquel error se le promueve? Yo veo tan unida esta segunda accion con la primera, que solo puedo considerarla como una consecuencia de la misma. Se le perdona á Homero que no haya concluido la Iliada en la muerte de Hector, donde efectivamente debia hacerlo porque lo que iba á cantar no era la ruina de Troya, sino la ira de Aquiles y los efectos que esta ira produjo en el campo de los griegos. Habiéndose negado á pelear aquel héroe, que era como su Dios tutelar, su inaccion atrajo mil males á sus compatriotas hasta que, muerto Patroclo á manos de Hector, tomada por Aquiles la resolucion de vengar á su amigo, hizo que volviesen las cosas á la misma situacion de antes; por consiguiente en la muerte de Hector termina naturalmente la accion. Sin em-

bargo, dos cantos añadió el poeta que se mira como el modelo, como el inventor de la verdadera poesía; uno de los cuales está destinado á la descripción de los juegos fúnebres que se hicieron por la muerte de Patroclo, y el otro á la escena interesantísima de Priamo que viene como suplicante á la tienda de Aquiles á pedirle el cuerpo de su hijo. Me parece que estos dos cantos no están tan ligados con los principios de la acción de la Iliada como el último acto de los Horacios con los principios de aquella pieza. Es necesario en esta materia no ser extraordinariamente rígidos. Son pocas las composiciones dramáticas buenas; no vayamos á hacerlas más raras todavía: todo lo que nos presente bellezas debe ser bien recibido.

Todas las reglas que he dado hasta ahora comprenden igualmente á todas las clases del drama; vamos á ver cuáles son estas clases. El drama se divide en los géneros siguientes: tragedia, comedia, tragicomedia, comedia heroica, comedia llorosa ó tragedia urbana, melodrama, sainete, entremes, baile, ópera, pantomima, comedia pastoril y comedia burlesca. Estos son los géneros conocidos hasta ahora, y todos están sometidos á leyes generales, aunque se distingan después entre sí notablemente; los principales son la tragedia y la comedia. La tragedia está destinada á representar ruinas de grandes imperios, nacidas de pasiones de los grandes personajes, de los héroes, de los monarcas, propios y extraños, modernos y antiguos: la comedia se limita á descubrir los vicios y ridículos que á cada momento ocurren por desgracia en la sociedad; son por consiguiente estos dos géneros muy diferentes. El objeto de la tragedia es inspirarnos terror y piedad; el de la comedia hacernos reír de los vicios de los hombres, tal vez de los propios nuestros. Los sentimientos de compasión y de piedad que son esenciales en la tragedia caracterizan al personaje principal, ó sea el héroe de ella: este es necesario que no sea tan malo que sus desgracias no nos inspiren piedad, y que no sea tan bueno que su infortunio no escite en nosotros un saludable terror; de manera que los personajes, ó los héroes de las tragedias deben tener aquella mezcla de vicios y virtudes necesaria para que arrojándolos sus pasiones á empresas en que perecen, nos inspiren el terror y la desconfianza de las mismas pasiones. Estas han de ser nobles para que no le envilezcan; que le hagan desgraciado para que esciten el terror; pero que no le hagan odioso, porque entonces no nos compadeceríamos de su desgracia.

La comedia es otra cosa: el principal personaje de ella ha de ser ridículo por un vicio; puede tener otras prendas, otras pasiones, pero el vicio ha de ser dominante y este ha de ser estigmatizado con todas las sales de la poesía y de la sátira. El *Avaro* de Moliere, el *Euclion*, ó la *Aulularia* de Plauto, y el *Castigo de la Miseria* de Hoz y Mota, son tres piezas dirigidas bajo diferentes aspectos á combatir el vicio de la avaricia, que es uno de los que

mas ridículos nos hace. Se ve pues, que la comedia es necesario que exagere algo más que la tragedia. Dice Condillac que en el teatro están los objetos demasiado lejos, y que por esta razón conviene exagerarlos un poco, para que lleguen á nuestra vista en su tamaño real, y yo lo creo así; porque veo que todos los autores cómicos han exagerado. Seguramente que no es posible se halle en la sociedad un avaro como el de Plauto, el de Moliere ni aun como el de Hoz y Mota, que inventó *aguar el agua*, porque á una cuba de agua de la fuente añadía otra del pilón ó del pozo; pero estos y todos los rasgos que contribuyen á caracterizar el personaje ridículo deben adoptarse en la comedia, y no importa que algunos sean exagerados porque la distancia nos los trae luego á su verdadera dimensión.

Llámase *fuerza cómica* en este género de composiciones aquella sal picante con que se estigmatiza el vicio, y que le hace al mismo tiempo que ridículo, un poco odioso; más es menester tener cuidado de no llevar al círculo de la comedia vicios que lleguen á tocar en maldades. Hay vicios que no deben presentarse en la escena.

Ciertamente en el teatro no debe pintarse un ladrón de caminos, tanto porque ninguno de los espectadores podría sacar grande utilidad de tal pintura, como porque ese es un vicio demasiado feo é infame, para que pueda suponerse que entre los hombres de buena sociedad abunde, y los vicios que en la buena sociedad son más comunes, son los que deben ridiculizarse en el teatro, porque los que asisten á él son individuos de la buena sociedad.

Estos vicios son en su número muy cortos; la avaricia, la petulancia, la fanfarronada, y otros cinco ó seis de esta clase, que ya han sido censurados y ridiculizados por los poetas cómicos de todas las naciones; hay otras medias tintas, hay otros vicios que no son tanto naturales al hombre como ficticios, é hijos de la sociedad, que merecen también ser ridiculizados; y en estos es donde se ofrece una mies muy amplia al talento de los poetas.

La tragicomedia es un género que conocieron mucho nuestros poetas del siglo XVII, á pesar de que generalmente llamaron comedias á todas sus composiciones dramáticas; ora fuese su desenlace ó resultado infeliz ó dichoso: sin embargo á algunas dieron el título de tragicomedias. Este género, así como la tragedia urbana de nuestros días, ó la comedia llorosa, es el que pinta las desgracias ó infortunios, no solo de los personajes más altos y elevados, sino también de los de inferior clase con tal que pertenezcan á la buena sociedad. Tales son el *Médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, y otras: en nuestros días tenemos muchas de esta especie, como *Misanropia* y *Arrepentimiento*, el *Jugador*, ó *Beverley*; sus reglas son las mismas que las de la tragedia. Blair dice que este género debía ser más interesante para los espectadores, y

aun mas útil para la moral, porque en él se pintan las desgracias de personajes mas cercanos á nosotros. Al cabo las desgracias de los héroes y príncipes soberanos no nos tocan á nosotros, porque no creemos que nos puedan suceder; al paso que las adversidades de las familias privadas son las mismas á que nosotros estamos espuestos. Esto podrá ser muy cierto en teoria; pero en la práctica, el hecho es que nos interesan mas César, Pompeyo, Timurbek, Horacio y Cinna, que pueden interesarnos las fingidas desgracias de una familia. Acaso contribuirá á esto la opinion que tenemos de estos grandes hombres tan señalados en la historia. La comedia urbana retrata desgracias fingidas, cuando las de la tragedia son acontecimientos históricos. Acaso contribuye tambien al mismo efecto la reflexion de que si las desventuras que la humanidad padece caen sobre los hombres mas grandes, virtuosos é ilustres, con mas razon pueden caer sobre los que tienen menos poder, fuerza y medios de oponerse al infortunio. De cualquier manera que sea, yo he notado que ninguna tragedia urbana interesa tanto como una buena tragedia histórica.

La comedia heróica es aquella en que se introducen personajes de la historia, guerreros, príncipes, soberanos, pero que no tiene catástrofe desgraciada como la tragedia. Algunas de estas escribió Pedro Corneille, y á este género pertenecen casi todas las obras dramáticas antiguas españolas tomadas de la historia. Esta especie de comedia se parece á la tragedia en cuanto á que se introducen en ella personas ilustres; pero no en cuanto á su objeto, porque no se propone escitar hácia ellas sentimientos de compasion y piedad.

El melodrama, género de nuestros dias, viene á ser una especie de mezcla entre la novela y el drama: en él se prodiga la belleza de las decoraciones y demas aparato: allí siempre hay, sin que se sepa la causa, un traidor que anda tras de los buenos para matarlos, y nunca falta un hombre extraordinario que es muy bueno, pero que parece muy malo y vela sobre ellos; en fin es diversion propia de niños.

El sainete y el antiguo entremes son entre nosotros lo que era el drama de los Sátiros de los antiguos, del cual habla Horacio en el Arte poética. En los sátiros se introducian gentes del pueblo con sus costumbres é ideas crapulosas, y el mismo Horacio advierte que usen un lenguaje algo mas noble. Nuestros sainetes absolutamente no tienen regla ninguna: son dramas en los cuales las espresiones saladas, y aun con pimienta, hacen todo el gasto. Sin embargo en este género deben leerse los de don Ramon de la Cruz y Cano, que tuvo grande arte y gracia para describir las costumbres, é imitar el lenguaje y maneras del mas infimo vulgo de Madrid. Y no sé hasta que punto podrá ser útil este género de composicion; leidas en casa las de este autor divierten; pero algunos han dicho que su representacion produjo muy mal efecto, porque se dió á las cos-

tumbres de los personajes que figuraban en ellas una importancia que nunca debieron tener. En cuanto á los entremeses son un género de composiciones algo peor que los sainetes: nada de moral y culto hay en ellos; pero no debe sin embargo omitirse su mencion en un curso de literatura nacional.

La comedia burlesca española es lo mismo que la parodia italiana. En el siglo xvii hubo otra especie de comedia burlesca que se llamaba *mogiganga*, pero ya no existe. En el dia es casi lo mismo que la parodia del teatro que tenian unos italianos en Paris, y ya creo que no existe, donde se representaban las farsas de Arlequin y Pantalón. Cuando se ejecutaba una pieza muy clásica en el teatro francés, al otro dia ó á la otra semana hacian la parodia de la misma en el de los italianos, es decir, la pieza clásica puesta toda en ridiculo: un ejemplo podrá aclarar esto. Se habia hecho la representacion de Ifigenia en Táuride, tragedia clásica si las hay y muy célebre en el teatro francés, en la cual se presenta en el primer acto, el rey Toante. El propio personaje aparece en el primer acto de la parodia, y dice: *Bien, está muy bien; que vengan esos naufragos; yo me voy, porque aquí no hago nada y volveré al último acto para que me maten.* Porque en efecto en la tragedia parodiada ó que da origen á la parodia, Toante apenas aparece en el primer acto, y es muerto en el último: tales eran las parodias. No son precisamente asi nuestras comedias burlescas, en las cuales los chistes de la elocucion es lo único á que se atiende, porque mérito dramático no tienen ninguno.

La ópera es el mas ideal de todos los géneros de composicion dramática. La música es en ella el lenguaje de los afectos y de las ideas, y asi sus reglas pertenecen mas bien á la ciencia de la armonia que á la de la literatura. Sin embargo no creemos que se deba descuidar tan absolutamente como se hace por lo general la parte literaria y poética de la ópera. Estamos persuadidos de que los buenos versos, como los de Metastasio, serian muy favorables al compositor músico que conociese la poesia de su arte, y que la reunion de versos excelentes con excelente música produciria el efecto mayor que las bellas artes pueden producir. La música tiene mas influencia sobre el hombre que el lenguaje hablado, pero esta influencia es mas vaga: dice mas, pero es mas vago lo que dice. Si su espresion se fijase por los buenos versos, haria una impresion profundisima. De esta ventaja se privan los compositores que hacen poco caso de la letra, y los actores que la pronuncian de modo que casi no se les entiende. Muy poco sé de música, pero siempre me ha parecido cosa muy triste que en las óperas magníficas de Rosini y de los mas grandes maestros se haya puesto aquella excelente música en versos miserables, y malisimos. ¿De qué nace esto? ¿Por qué motivo se ha de despreciar una impresion tan grande como pudieran hacer música y poesia unidas? Por otra parte yo veo en el teatro que los cantores ningun cuidado tienen de

hacer entender á los espectadores lo que estan hablando. Si la ópera se ha de reducir á un conjunto de sonidos armoniosos indistintos ó inarticulados, para eso basta con la música instrumental. ¿Para qué se canta, sino se ha de entender lo que se canta?

El baile pantomímico, cuya composicion no pertenece á las reglas de la poética sino á las de la danza, es el mas sensual de todos los espectáculos. Entre los antiguos era sumamente obsceno, y obligó á los padres de la Iglesia á prohibir á los fieles que asistiesen á él. Debo advertir de paso que si en algunos escritores eclesiásticos de la antigüedad se hallan invectivas contra la escena, esto nacia de que la concurrencia al teatro era entre los griegos y romanos un acto positivo de idolatria, porque las funciones teatrales tenian siempre por objeto la solemnidad del dios Baco, del cual en todos los teatros habia un altar. En cuanto á los pantómimos, la obscenidad de sus maneras era causa mas que suficiente para que, como hemos dicho, debieran prohibirse, porque nada que se oponga á la moral debe ser permitido.

V.

DEL RÉGIMEN MUNICIPAL EN ESPAÑA (1).

..... El pueblo español, como nadie ignora, tuvo su cuna en las montañas de las Asturias, y en las de Sobrarbe. Libre resolvió reconquistar el territorio de su patria, ocupado por los sarracenos: libre eligió un rey que le guiase á los combates y juzgase sus desavenencias. Mientras la naciente monarquía tuvo por limites las montañas donde nació, es muy probable que no hubiese otra diferencia personal que la de los méritos y servicios.

Pero este sencillo y primitivo orden de cosas no pudo subsistir largo tiempo. La conquista estendió los limites del reino, por una parte hasta el Oceano de Galicia, por otra hasta las orillas del Duero y del Ebro; y este engrandecimiento fué el origen de la desigualdad política y civil de las personas. Conquistáronse ciudades y villas de enemigos: otras, diruidas por la guerra, fueron reedificadas y repobladas; y se sabe que los cristianos no estendian sus limites hasta que el territorio que ya poseian estuviese bien poblado y defendido por fortalezas. De aquí el nombre de Castilla que se dió primero al pais comprendido entre Duero y Ebro, lleno de pueblos fortificados: de aquí el nombre de Estremadura (*Estrema durü*) que se dió al principio á la frontera que formaba este rio, y que se estendió despues á todas las que se formaron en lo sucesivo hasta Sierra Morena.

Era imposible que los habitantes cristianos de una ciudad, arran-

(1) Este artículo está sacado del número 1 del tomo 1 de la *Revista de Madrid*.

cada al poder de los moros, tuviesen los mismos derechos políticos que sus belicosos libertadores: esto dió lugar á la distincion entre nobles y plebeyos. Los moros, prisioneros en los combates, quedaban esclavos de sus vencedores por el derecho de represalias; y á esta clase se agregó la de algunos cristianos *esclavos de la pena*, debida á sus delitos. Sucedia tambien que conquistada alguna plaza, quedaban en ella, en virtud de la capitulacion, algunos moros sometidos que conservaban los derechos concedidos por la capitulacion. Muchos de ellos pasaban á la clase de los plebeyos, convirtiéndose al cristianismo.

Hubo, pues, la siguiente distincion de clases, como una consecuencia natural del hecho de la reconquista: *siervos, moros sometidos, plebeyos, nobles, condes* y la familia real: pues aunque la monarquía era de derecho electiva á los principios, estaba muy reciente la catástrofe del reino de los visigodos, para que no se introdujese por costumbre la monarquía hereditaria; de modo que la corona pasó á los niños en el siglo x, y en el siguiente á las hembras.

De las clases que hemos nombrado no se reconocia en los esclavos ningun derecho civil: en los moros sometidos, solo el que se les hubiese concedido por capitulacion. El verdadero pueblo español se componia de los plebeyos y de los nobles. Los condes, ó *compañeros del rey*, eran los gobernadores militares y capitanes de los ejércitos, encargados de la defensa del pais y de la repoblacion de la frontera.

Pero las familias plebeyas no estaban condenadas á la abyeccion ni al envilecimiento, ni podian estarlo: porque tanto los reyes como los nobles necesitaban de esta clase para la guerra. El gañan leonés labraba la tierra con la espada al lado para defenderse de las algaras y acometidas súbitas de los moros: y en un momento se convertian los aldeanos en soldados. Hombres tan necesarios al estado bajo dos aspectos, el del alimento y el de la defensa, no podian estar sometidos á la triste abyeccion de los *esclavos del terruño*, clase tan general en los demas estados feudales de Europa.

Insignes pruebas de esta verdad y de los derechos civiles y políticos, de que gozaba el estado llano en el reino de Leon, son primero la existencia inmemorial de los cuerpos municipales: segundo, el derecho de reunion de los habitantes: tercero, el derecho de eleccion de señores que tenian los pueblos de *behetria*.

El primer documento legislativo de nuestra historia en que llamamos hecha mencion de los concejos municipales, es el fuero de Leon, dado por Alonso V en las Córtes celebradas en esta ciudad el año de 1020. En él se habla del concejo (*concilium*) como de una institucion existente ya de muy antiguo, y se le atribuyen varias facultades, algunas de ellas judiciales. En el artículo segundo se estableció que si habia reclamacion contra algun testamento en el cual se hiciesen donaciones á la Iglesia, se dirimiese la disputa ante el concejo, examinando por hombres veridicos la autenticidad del