

De tres pulgadas afeado el rostro,  
 Magro, pálido y sucio, que al arrimo  
 De la esquina de enfrente nos acecha  
 Con aire sesgo y baladí? Pues ese,  
 Ese, es un nono nieto del rey Chico.

—De las sátiras puramente literarias son excelente ejemplo la que empieza:

No más, no más callar, ya es imposible;

compuesta contra los malos escritores por Jorge Pitillas (pseudónimo de D. José Gerardo de Herbás); y la *Leción poética* de D. Leandro F. de Moratín, ó sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana, publicada en 1782 bajo el pseudónimo de D. Melitón Fernández.—En estos últimos tiempos se ha ensayado también con felicidad en el género satírico el Sr. D. Manuel Bretón de los Herreros.

544. A la sátira se refiere el *epigrama*.—El epigrama, según la acepción que hoy tiene en literatura esta palabra, suele significar la expresión en verso (puede estar también en prosa, pero entonces no se llama comunmente epigrama) de un pensamiento agudo, satírico y jocoso. Por lo demás, la palabra en sí misma no significa, según su valor etimológico, más que *inscripción*. Y, en efecto, la mayor parte de los epigramas que nos han quedado de los griegos, son verdaderas y sencillas inscripciones de estatuas, sepulcros y otros monumentos, las cuales nada tienen de satíricas. Véase, por ejemplo, el siguiente *epigrama* ó inscripción sobre una estatua de Niobe, traducido por el Sr. Martínez de la Rosa.

Por la celeste venganza  
 Quedé en mármol convertida;  
 Mas el arte tanto alcanza,  
 Que en el mármol me da vida.

Pero como algunas inscripciones se fueron en tiempos posteriores haciendo satíricas, quedó ya adoptado el título de *epigrama* para designar una composicioncilla,

en verso, que tenga algo de aguda, satírica, mordaz y jocosa. A veces, todo el chiste consiste en un equívoco ú otro juego de palabras.

Iriarte (D. Juan) expuso en una especie de epigrama las cualidades que debe tener esta composición:

*Sese ostendet apem, si vult epigramma placere;  
 Insit ei brevitatis, mel et acumen apis* (\*).

Han sido célebres epigramistas Marcial, Owen, Baltasar de Alcázar, Iriarte, Iglesias, etc.

545. También refieren algunos á la sátira los *cuentos en verso*, como los demasiado libres de Lafontaine y de Casti.

546. POESÍA DESCRIPTIVA.—Los antiguos no nos han dejado poemas que merezcan en rigor el título de descriptivos. Las poesías descriptivas propiamente dichas, es decir, los poemas enteros destinados á pintar y describir el universo todo, ó una serie particular de fenómenos, ó una colección más ó menos numerosa de objetos naturales, han sido invención de los modernos.

547. Este género nuevo tiene sus reglas peculiares, que pueden reducirse á las siguientes:

1.<sup>a</sup> La poesía descriptiva ha de proponerse primeramente llamar la atención de los hombres hacia las grandiosas escenas de la Naturaleza, presentando á esta sublime en los cielos, en los mares y en el desierto; bella, amable y risueña, en la llanura y en el prado; triste y melancólica cuando, despojada de sus galas, no ofrece á la vista más que silenciosas soledades, y no promete ni riquezas ni placeres.

2.<sup>a</sup> El poeta, al describir la naturaleza física, debe esforzarse para engrandecerla, hermosarla y hacerla interesante.

(\*)

*A la abeja semejante,  
 Para que cause placer,  
 El epigrama ha de ser:  
 Pequeño, dulce y punzante.*

(Trad. del mismo autor.)

3.<sup>a</sup> Es menester contrastar las pinturas y las situaciones.—Contrastado sería, por ejemplo, el cuadro de una batalla dada en una rica y hermosa llanura.

4.<sup>a</sup> Como una serie no interrumpida de campestres descripciones fatigaría la atención del lector más enamorado del campo; y como después de haber visto un país, queremos ver también á sus moradores, es necesario colocar en los paisajes al hombre de los campos, y hablar de sus costumbres, labores, penas y placeres.

5.<sup>a</sup> Todas las pinturas han de ser tan verdaderas y animadas, que nos parezca estar viendo el objeto con nuestros propios ojos.

6.<sup>a</sup> Las descripciones deben presentar objetos individuales, no indefinidos y en abstracto.—Un cerro, por ejemplo, un arroyo, un lago, se representa con mayor viveza á la imaginación cuando se nombra algún cerro, arroyo ó lago conocido, que cuando se describe uno indeterminado.—Esta observación es común también á los símiles que se toman de objetos naturales, y á las alusiones.—Estas son más bellas cuando se particularizan los objetos á que se refieren.

548. Como todo el arte de la descripción poética consiste en la elección de las circunstancias, vamos á dar algunas reglas particulares, que pueden guiar al poeta para escogerlas y emplearlas.

1.<sup>a</sup> Las circunstancias que se empleen en cualquiera descripción, no deben ser vulgares y comunes, sino enteramente nuevas.

2.<sup>a</sup> Deben particularizar y circunscribir el objeto, es decir, no han de ser vagas, y tales que igualmente convengan á otro.

3.<sup>a</sup> Deben ser uniformes y de un mismo carácter. Cuando describamos un objeto grandioso y magnífico, todas deben contribuir á engrandecerle; cuando uno alegre y placentero, todas han de ayudar á hermosearle.

4.<sup>a</sup> Las circunstancias de un objeto deben explicarse con sencillez y concisión.

Estas reglas sobre la elección de las circunstancias y el modo de presentarlas son comunes á todas las des-

cripciones poéticas, y hasta cierto grado convienen también á las históricas y oratorias.

549. Nuestro Gracián compuso en el siglo xvii un poema descriptivo, titulado *Selvas del año*; pero es malísimo. Lope de Vega tiene varias composiciones rigurosamente descriptivas, como *La Tapada*, *La Mañana de San Juan*, *Las Fiestas de Valencia*, y otras; Lupercio tiene su *Descripción de Aranjuez*; pero todos éstos son más bien trozos sueltos que poemas completos. No hay, pues, en castellano ningún poema entero puramente descriptivo, como el de las *Estaciones* del inglés Thomson; mas si abundan nuestros poetas en amenas y floridas descripciones sueltas de todas clases.

550. POEMAS MENORES.—Se llaman *poemas menores* ciertas composiciones cortas, á las cuales han dado los preceptistas los títulos especiales que vamos á definir brevemente.

Cuando un poeta celebra en verso una victoria, escribe un *epinicio*;—si se lamenta de la desgracia ó temprana muerte de algún personaje, hace un *epicedio*;—si da gracias por algún beneficio recibido, compone un poema *eucarístico*;—si felicita á alguno porque se ha casado, escribe un *epitalamio*;—si le felicita porque le ha nacido un hijo, compone un *genetliaco*, etc., etc.

Todos estos poemitas pertenecen al género directo, y sus particulares denominaciones, como se ve, son relativas al asunto sobre que versan, ó al suceso que da lugar á componerlos. Pero sea el poemita un *epicedio*, sea un *epitalamio*, etc., la composición será una elegía, una oda, una epístola, etc., según el modo con que se maneje el asunto y la especie de verso que se adopte. Porque conviene no olvidar que sobre un mismo asunto, y aun con el mismo tono patético, se pueden escribir diferentes poemitas, que serán odas, epístolas, heroidas, ó elegías, según el metro en que se escriban y la forma que se dé á toda la composición. Lo mismo sucede con las sátiras: si están en cortas letrillas, son composiciones líricas, y en rigor cantables; pero si están en tercetos ó en

endecasílabo suelto, conservan la denominación genérica de *sátiras*.

551. Pertenece también al género directo las composiciones tituladas *símbolos heroicos, emblemas, acrósticos, grifos, logogrifos, anagramas, enigmas*, etc. Pero éstas son travesuras métricas, juguetes ó fruslerías, que jamás ocupan al verdadero poeta, y cuyas reglas mecánicas pueden verse en el *Arte poética española* de Rengifo.

552. Como poemas menores pueden considerarse también las *seguidillas*, el *soneto*, la *letrilla* y el *epigrama*, de cuyas composiciones hemos dado ya alguna idea en los lugares respectivos (494, 499, 526 y 544).

553. Mencionaremos, por último, algunas otras composiciones cortas y de indeterminado número de versos.

Las que desde luego se ofrecen á la consideración como las más breves, son las *arias*, escritas para el canto, en versos desde tres hasta diez sílabas. Cuando tienen una sola estancia, se les da el nombre de *cavatinas*; si dos, son propiamente *arias*, y *rondó* se llama la que tiene tres. Estos nombres italianos han reemplazado á los de *villancicos, cantarcicos, cantinelas y letrillas*, con que antes se denominaban tales composiciones; bien que los versos de los villancicos tenían una ley muy diversa de las arias modernas.—Las estancias de las arias constan de dos versos por lo menos, y de siete cuando más; y si aquellas son dos, ha de ser igual el número de versos de entrambas, igual el número de sílabas, y uno mismo el consonante final, que debe ser agudo. La rima se varía á gusto del poeta, quien puede también intercalar algún verso suelto.

554. La *canción* suele constar de cinco á doce estancias, y cada una de éstas de nueve á veinte versos, debiendo ser una misma la ley de los consonantes y del número de sílabas en todas las estancias. Al fin de cada estancia suele haber una estrofa menor, llamada *despido, vuelta, remate ó retornelo*, en que ora se recapitula la canción, ora se expresa el objeto principal de ella.—Los

versos de la canción suelen ser endecasílabos, mezclados con eptasílabos.—La *balata ó balada* (canción compuesta para acompañar los bailes) pertenece á la poesía lírica: es una especie de odita.

555. El *madrigal* es una composicioncilla muy afine del *epigrama*. El madrigal encierra un pensamiento fino, delicado, galante, pero no muy agudo ó mordaz como el epigrama. Suele escribirse en dos ó más estancias, que todas juntas no exceden de quince versos, cuya consonancia y número de sílabas están al arbitrio del poeta. Requiere tanto tino (dice el Sr. Martínez de la Rosa) reunir en brevísimo espacio las prendas que el madrigal exige, que son muy pocos los que pueden citarse en que esté expresado un pensamiento ingenioso con la delicadeza y sencillez debidas. He aquí, no obstante, uno de Luis Martín, tan lindo y delicado, que parece un cuadro de miniatura:

Iba cogiendo flores,  
Y guardando en la falda,  
Mi ninfa para hacer una guirnalda;  
Mas primero las toca  
A los rosados labios de su boca,  
Y les da de su aliento los olores,  
Y estaba (por su bien) entre una rosa  
Una abeja escondida,  
Su dulce amor hurtando;  
Y como en la hermosa  
Flor de los labios se halló, atrevida  
La picó, sacó miel, fuese volando.

556. Las *endechas* son coplas de cuatro versos de seis ó de siete sílabas, en que el segundo y el cuarto van asonantados. Si el cuarto verso es endecasílabo, ó los endecasílabos van alternados con hexasílabos ó eptasílabos, se llaman *endechas reales*. En todas debe continuarse hasta el fin la asonancia adoptada al principio de la composición.—Las *endechas* se escriben sobre asuntos lastimeros, y vienen á ser una especie de elegías cortas.

557. El *romance* es, digámoslo así, la poesía nacional de España. En romances poseemos una riqueza inmen-

sa (\*).—Por el asunto se dividen en *históricos*, *moriscos*, *pastoriles*, *jocosos*.—Por el número de sílabas y combinación del verso se conoce el *romance mayor*, que consta de versos de más de ocho sílabas,—el *romance menor*, cuyo verso es octosílabo,—el *romancillo*, que consta de versos eptasílabos ó de menos de ocho sílabas,—y el *romance real ó heroico*, cuyo verso es endecasílabo.—En todos los romances son asonantes los versos pares, y sueltos ó libres los impares. En todo romance se continúa generalmente la asonancia adoptada para los versos segundo y cuarto.

El romance de verso octasílabo puede emplearse en composiciones amorosas, festivas, jocosas, burlescas y aun serias, sobre asuntos que no piden un tono muy elevado, pero no en composiciones graves, majestuosas y sublimes. Porque, digan cuanto quieran sus ciegos defensores, jamás sonará bien en romancillo octosílabo un himno, una oda elegiaca, y mucho menos una epopeya. Si esta licencia se autorizase, pronto se reducirían á jácaras de ciego las poesías más nobles y grandiosas. ¡Qué bien parecerían la *ILIADA* y la *ENEIDA* en coplitas de tirana!

#### V.—GÉNERO DRAMÁTICO

558. Pertenecen al género dramático aquellas composiciones en que los autores nunca hablan con el lector, sino que hablan entre sí los personajes en cuya boca se pone la composición entera.—Estas poesías se llaman *dramáticas*, porque en ellas las personas de quienes se trata *obran* ó están en acción, que es lo que literalmente significa el adjetivo *dramático*, *dramática*, aplicado á los sustantivos *poema*, *poesía*, y esto es lo que distingue de las otras á esta clase de composiciones.

559. Supuesto que el drama es una poesía de acción,

(\*) Véase, entre otras Colecciones, el *Romancero general* del eruditísimo académico Sr. D. Agustín Durán, director que fué de la Biblioteca Nacional.

la naturaleza de ésta nos servirá de base para dividirlo en dos especies. Cuando la acción es grandiosa, y ejecutada por personajes de alto carácter, el drama se llama *tragedia*; y si la acción es común ó de la vida ordinaria, interviniendo en ella personas de las clases inferiores, el drama se llama *comedia*.

560. TRAGEDIA.—Las fiestas de Baco dieron ocasión á los griegos para inventar este género de composición poética, que después imitaron los latinos, y hoy cultivan todas las naciones civilizadas. El himno ú oda sagrada que los cantores entonaban alrededor del ara mientras se sacrificaba al dios un macho cabrío, se llamó por esta circunstancia *canción del macho*, en griego *tragodia*, palabra que, ligeramente alterada, pasó á la lengua latina, y de ésta á las neo-latinas. Para dar mayor extensión y variedad á aquella ceremonia, introdujo Tépsis, hacia la mitad del siglo VI antes de la era vulgar, la novedad de presentar una persona, la cual, en la pausa que hacían los cantores entre las diferentes partes del himno, recitase en verso una breve historia de algún suceso de la fábula. Esta novedad agradó, y poco después Esquilo introdujo ya dos ó más actores que representaban en los intervalos del coro alguna acción célebre, fabulosa ó histórica; cubrió sus rostros con una máscara que imitaba el del personaje cuyas veces hacían, los vistió con trajes adecuados, y los presentó sobre un tablado ó teatro adornado con decoraciones análogas á la historia que debían representar. Vino después Sófocles, mejoró y perfeccionó esta invención, y la tragedia en pocos años pasó, desde los más informes principios, á un estado de regularidad y belleza al cual muy poco han podido añadir los mayores ingenios modernos.

561. De lo dicho resulta que la *tragedia* es: la representación de una acción extraordinaria y grande en que intervinieron altos personajes, imitada con la posible verosimilitud.

En las tragedias hay que estudiar su *acción*, los *ca-*

racteres de los personajes, el plan, las unidades de lugar y tiempo, y el estilo.

562. *Acción de una tragedia.*—Sobre este primer extremo pueden darse las reglas siguientes:

1.<sup>a</sup> La acción ha de ser extraordinaria é interesante, y puede ser enteramente fingida, ó verdadera en el fondo, pero realzada con algunas circunstancias fabulosas que la hagan más interesante.

2.<sup>a</sup> La acción de una tragedia ha de ser necesariamente una; porque si hubiese muchas absolutamente distintas ó inconexas, la atención del espectador se dividiría, y se debilitara el interés.—Sin embargo, esta unidad de acción no excluye las acciones particulares, llamadas *incidentes, lances ó episodios*, oportunas y necesarias para prolongar y concluir la acción principal (\*).

3.<sup>a</sup> Para que la acción sea interesante, lo ha de ser el personaje principal (*héroe ó protagonista*), no sólo por su elevada clase, sino por sus cualidades personales.—El héroe de una tragedia ha de ser virtuoso, honrado, estimable, etc., sin perjuicio de que por error, por imprudencia, ó por efecto de una violenta pasión, cometa alguna falta que le precipite en grandes peligros, ó le acarree una suerte final desventurada.

563. *Caracteres de los personajes.*—Los caracteres de los personajes que intervinieron en la acción de la tra-

(\*) Para conocer si la acción es una (dice el Sr. Martínez de la Rosa), el medio más fácil, á mi entender, es observar si todo su argumento puede reducirse á una sola y única cuestión, propuesta desde el principio, obscura é incierta durante el curso del drama, y aclarada y resuelta al fin. En la tragedia de la *Raquel*, de D. Vicente García de la Huerta, se supone á Alfonso VIII prendado de una judía, con cuya pasión y devaneos ha olvidado sus glorias; y á los castellanos resentidos de aquella flaqueza, y procurando libertar al rey de tan torpe yugo, primero con súplicas y representaciones, y al cabo conspirando contra Raquel.—¿Triunfará ésta favorecida por la pasión del príncipe, ó perecerá á impulso de los súbditos irritados?—Esta es la cuestión que sirve de argumento al drama, y que, permaneciendo durante su curso dudosa é indecisa, queda al fin resuelta con la muerte de la hebrea. En la *Raquel*, pues, hay unidad de acción.

gedia han de ser variados, bien dibujados, y sobre todo bien sostenidos. Por sostener bien los caracteres se entiende que durante la acción el ambicioso sea siempre ambicioso, el pérfido siempre pérfido, el cruel, el artificioso, el astuto, el iracundo, etc., siempre tales.

..... *Servitur ad imum*  
*Qualis ab incepto proceserit, et sibi constet.*

No se entienda, sin embargo, que esta constancia de carácter exige que los personajes no varíen nunca de opinión, ni muden de conducta. Nada de eso; los desengaños que reciben, y las nuevas situaciones en que se encuentran, pueden hacerles mudar de opinión sobre algún punto, ú obrar diferentemente, pero nunca deben perder el carácter dominante que una vez les ha dado el poeta.

564. *Plan de una tragedia.*—Suponiendo que la acción escogida sea interesante y una, aunque compuesta de varios lances subalternos; que los caracteres de los personajes sean diferentes unos de otros, y estén 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 compone la acción 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 distribución, en actos y escenas, no haya nada que pueda destruir la ilusión de los espectadores.

565. La ilusión sería mayor, y la imitación más perfecta, si la representación de una tragedia no se interrumpiese nunca. Pero como esto sujetaría demasiado al poeta, y le obligaría á precipitar y atropellar los lances, y como en la acción más sencilla hay siempre algunos incidentes que debieron pasar fuera del lugar de la escena, y piden para ejecutarse más tiempo del que puede emplearse en su representación, vemos desde los primeros ensayos del teatro griego, que á veces todos los actores desaparecen, y por consiguiente queda suspendida

la representación en algunos intervalos, que el coro llenaba con sus cantos. Estas pausas, en las tragedias griegas, no estaban sujetas á determinado número, ni dividían las composiciones en tres ó en cinco porciones iguales; los latinos fueron los que las limitaron á cinco, y de extensión casi igual. Los modernos han seguido por lo común su ejemplo, pero también les han reducido á tres.— Se llama, pues, *acto* (ó *jornada*, como decían nuestros poetas del siglo xvi) cada una de aquellas porciones á la cual sigue una pausa ó suspensión.—Está generalmente recibido que las tragedias tengan cinco ó tres actos. Sin embargo, esta ley no es tan rigurosa que, si una tragedia fuese buena en todo lo demás, se debiese increpar al poeta que la dividiera en dos ó en cuatro actos (más de cinco ya sería demasiado), ó que la redujese á uno solo.—Pero sea cual fuere el número de actos ó pausas, éstas deben caer en el lugar que les corresponda, donde haya una pausa natural en la acción, y donde pueda exponerse que ha pasado lo que deba suplir la imaginación y no haya de representarse en el teatro.

566. Haya uno ó muchos actos, cada uno de éstos consta siempre de varias escenas. *Escena* se llama la salida de uno ó más personajes 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 atención y no poca destreza de parte del poeta. Para conservar este enlace, atiéndase en particular á las dos reglas siguientes: 1.<sup>a</sup>, que ni un solo momento quede desierto el teatro durante cada acto; es decir, que nunca deben salir juntas todas las personas que ha habido en una escena, y presentarse en la inmediata otras diferentes; 2.<sup>a</sup>, que no salga al teatro, ni se ausente de él, persona alguna, sin que veamos la razón para lo uno y para lo otro.

567. Todo lo demás, relativo á la conducción del plan de la tragedia, se reduce á que en la primera ó primeras escenas se haga una exposición clara del asunto (esta *exposición*, en términos más técnicos, se llama *protasis*),

la cual suministre con brevedad é ingenio 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 acción, y en qué estado se hallaban las cosas al tiempo de comenzarse ésta (\*).—En el curso de la tragedia, y hasta las últimas escenas, debe ir ejecutándose la acción y aumentándose el *enredo*, nudo ó trama (*epitasis*), de modo que las pasiones del espectador se mantengan siempre despiertas, y el interés vaya creciendo por grados. Por esta razón, dice Blair, el poeta no debe introducir más personas que las necesarias para que la acción se verifique, ha de colocar á los personajes en situaciones interesantes, no ha de poner escenas de conversación superflua, la acción debe ir caminando siempre á su fin, y á proporción que camina han de ir creciendo la suspensión y el interés de los espectadores. El terror, la compasión y demás pasiones que debe excitar el drama, han de estar siempre en alternado movimiento, según lo exijan las situaciones. Los incidentes inútiles, las conversaciones superfluas y las vanas declamaciones, destruyen el interés, entibian el corazón del espectador, y distraen su atención.

568. Las últimas escenas de una tragedia son el lugar

(\*) Todo esto lo hacían saber los antiguos griegos por medio de la aparición de un Dios que instruía al público, ó haciéndolo contar al intento por uno de los personajes del drama. Los latinos se valieron de *prólogos* separados del drama, y destinados únicamente á exponer el argumento y suministrar los antecedentes necesarios; y aun presentaron como mejora notable el introducir una especie de personas llamadas *protáticas*, porque sólo servían para la *protasis* ó exposición, oyendo de boca de alguno de los principales interlocutores lo que quería el poeta que el público supiese, pero que después no contribuían á la acción dramática, ni volvían siquiera á presentarse.— Los modernos hacen á veces la *exposición* por medio de un *monólogo*, ó por medio de un diálogo entre un actor principal y un *confidente*; pero la mejor exposición es la que está tan íntima y naturalmente entretejida con la acción misma, que al paso que se va ésta desenvolviendo, suministra sucesivamente las noticias que exige la inteligencia del argumento.

del *desenredo* ó *desenlace* (en términos técnicos *catástrofe*), en el cual es donde ha de mostrar el poeta todo su ingenio. En esta parte difícil se tendrán presentes las reglas que siguen:

1.<sup>a</sup> El desenlace ha de venir insensiblemente preparado de antemano, y verificarse por medios probables y naturales. — Nada, pues, de desenlaces fundados en disfraces, encuentros nocturnos y otros accidentes poco verosímiles, sino imposibles; y sobre todo, nada de desenlace por *máquina*, ó hecho por medio de seres sobrenaturales. Los desenredos fundados en la llamada *anagnórisis* (\*) ó reconocimiento inesperado, esto es, en descubrir que una persona es otra de la que se había creído durante el curso del drama, son bastante felices si se manejan con destreza.

2.<sup>a</sup> La catástrofe ha de ser sencilla, depender de pocos sucesos, y comprender pocas personas.

3.<sup>a</sup> En la catástrofe se han de llevar al más alto grado posible las pasiones que debe excitar. — En el desenlace, por consiguiente, más que en cualquiera otra parte, se consideran como defectos gravísimos los discursos largos, los razonamientos fríos y las muy estudiadas sutilezas. Aquí, más que en todo el resto, debe el poeta ser sencillo, grave y patético, y no hablar otro lenguaje que el de la Naturaleza.

4.<sup>a</sup> La catástrofe no ha de ser necesariamente infeliz, desgraciada ó sangrienta, como con harta generalidad se ha creído. — Siempre que en toda la tragedia haya suficiente agitación, y se hayan excitado en los espectadores emociones tiernas á vista de las desgracias ó de los peligros de las personas virtuosas, aunque al fin triunfen éstas y queden felices, no por eso se faltará al espíritu trágico.

569. *Unidades de lugar y tiempo*. — La rigurosa y exacta verosimilitud en la representación exige: 1.º, que ja-

(\*) A los términos greco-dramáticos hasta aquí definidos falta añadir el de *peripecia*. Así se llama el tránsito de un personaje de un estado de fortuna á otro.

más se mude la *escena* ó el lugar en que se supone que comenzó la acción; 2.º, que la acción dure el mismo tiempo que se gasta en representarla. En efecto, una tragedia que sin violencia observase escrupulosamente estas dos circunstancias, que en términos de arte se llaman *unidades de lugar y tiempo* (y que, junto con la de *acción*, constituyen las *tres unidades dramáticas*), si en lo demás no tuviese defecto alguno, sería la más perfecta, porque sería la que más se acercara á la fiel imitación.

570. No obstante, como los griegos, los cuales, por el modo con que se representaban sus tragedias, tuvieron que observar estrictamente la unidad del lugar, incurren á veces en inverosimilitudes muy groseras; y como es tan difícil hallar una acción que, sobre ser grandiosa, interesante y patética, se ejecute toda en un solo paraje de corta extensión, cual es el que puede figurar el teatro, y dure tan sólo las tres horas que poco más ó menos dura la representación, está recibido entre los modernos que en los entreactos pueda mudarse la escena á un lugar poco distante, como de un salón á otro, y suponerse también que han pasado algunas horas en aquel intervalo. Por tanto, podrá el poeta usar de esa licencia, faltando á las unidades de tiempo y lugar, para introducir situaciones más patéticas, si éstas no pueden realizarse sino quebrantando aquéllas. 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 suposición de que en algunos minutos han pasado largos períodos de tiempo, son impropiedades que destruyen la verosimilitud. Téngase presente, sobre todo, que sólo en los entreactos se puede permitir alguna libertad en orden á las unidades de lugar y tiempo; pero que en el discurso de cada acto deben éstas observarse con todo rigor, es decir, que durante el acto debe continuar la misma escena, y no ha de pasar más tiempo que el que se gasta en representarlo. — Esta es la doctrina común de los críticos; y el Sr. Hermosilla añade que, si en orden al tiempo la suspensión de los entreactos permite

algún ensanche, la unidad del *lugar* convendrá observarla en cuanto se pueda, y sería bueno que se pudiera siempre. Cuanto más se acerque una tragedia, ó un drama cualquiera, á la realidad, sin tocar en ella, tanto más profunda y completa será la impresión que nos cause; y la probabilidad es tan esencial en los dramas, que sin ella no hay ni ilusión ni placer.

571. *Estilo y lenguaje de la tragedia*.—No basta haber escogido una acción verdaderamente trágica, ni haberla enlazado, conducido y desenlazado bien; no basta haber respetado debidamente las unidades de lugar y tiempo; ni basta tampoco haber contrastado y sostenido bien los caracteres de los personajes, sino que, además, es necesario que éstos hablen el lenguaje respectivamente propio de su clase, de su edad, de la situación en que se hallan y de la pasión que les agita. Difícil es hacer obrar á los personajes conforme á su carácter, interés, situación, etc.; pero mucho más difícil es todavía poner en su boca el lenguaje propio y natural.

Pocas son las reglas que puede dar el arte acerca de este punto. Tenga el autor la ardiente y exquisita sensibilidad que dijimos (515) ser una de las dotes del verdadero poeta; conozca á fondo el corazón humano; y entonces, sin necesidad de reglas, pintará con propiedad y al natural las pasiones de los personajes de su tragedia, herirá los corazones del concurso, y arrebatará sus aplausos. Todo se reduce, pues, á que los personajes obren y hablen siempre como naturalmente obrarían y hablarían en la vida real y en la situación dada que se supone.

572. El *estilo* y el *tono* de la tragedia han de ser elevados, nobles y majestuosos.—La *versificación* ha de ser fácil, fluida y variada, pero sin la constante y uniforme sonoridad de la lírica, y con sólo aquel grado de armonía que sea compatible con la soltura y viveza que exige la libertad del diálogo. En versos destinados á la *declaración teatral* no puede olvidarse nunca esta circunstancia accesoria, la cual debe influir en los giros, en las pausas y en el corte de los períodos; así es que Aristóte-

les tenía razón en decir que al tiempo de componer una tragedia debía ser actor el poeta.—El verso endecasílabo suelto ó asonantado es, en castellano, el más acomodado para la tragedia, porque, prestándose al corte que exige una conversación, está libre de la monotonía de la rima. Los endecasílabos rigurosamente consonantados (tercetos, octavas, sonetos) y los de arte menor, nunca deben entrar en la tragedia.

573. Entre las tragedias griegas citaremos el *Agamenon* de Esquilo, el *Edipo rey* de Sófocles, y la *Andrómaca* de Eurípides;—entre las francesas, el *Cid*, la *Rodogunda*, el *Cinna* y el *Heraclio* de Corneille, la *Atalia* de Racine, y el *Mahoma* de Voltaire;—entre las italianas, la *Virginia* y el *Bruto primero* de Alfieri;—entre las españolas citaremos el *Raquel* de Huerta, el *Sancho Ortiz de las Roelas*, que es la *Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, refundida por D. Cándido María Trigueros; la tragedia de *Munuza*, atribuida á Jovellanos; el *Duque de Viseo* y el *Pelayo* del Sr. Quintana, el *Idomeneo* de Cienfuegos, el *Edipo* del Sr. Martínez de la Rosa, la *Blanca de Borbón* del Sr. Gil y Zárate.

574. COMEDIA (\*).—La comedia se propone, por me-

(\*) «Sobre la etimología de la voz *comedia*, aunque comunmente se cree que se deriva de la griega *cóme*, lugar pequeño, en cuyo caso significaría *canción de lugar ó aldea*, debo prevenir que su verdadera derivación, según 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 obscuridad y fingiendo la voz, dicen ó cantan cosas satíricas contra algunas personas; y 2.º, estas mismas canciones ó sátiras demasiado libres y mordaces. Según esta etimología, que es la verdadera, se ve claramente por qué los griegos dieron á las composiciones en verso, en las cuales se zaherían y satirizaban, primero personas determinadas y después los vicios en general, el nombre de *cómôdia*, que los latinos escribieron *comœdia*, y nosotros *comedia*; y se ve también que ésta tuvo origen, no en los cantares satíricos de los vendimidores, sino en las cantinelas nocturnas de los mozos que iban de ronda.» (G. HERMOSILLA.)