

La novela llamada *humorística*, en la que andan confundidas la risa y las lágrimas, no puede considerarse como una derivación de la novela cómica. Sterne y Pablo Richter son los autores que mas se han distinguido en este género, que fácilmente deja en el alma una mala impresión moral. El abuso de la ironía conduce al escepticismo (§ 242).

415. No nos es lícito terminar este tratado sin rendir á Cervantes el tributo de admiración que todos los pueblos ilustrados le han concedido, proclamándole el primer novelista del mundo. Su *Don Quijote* es una de las obras mas sorprendentes del ingenio humano: las descripciones de la naturaleza encantan por su verdad y hermosura; los personajes, especialmente los del famoso hidalgo y de su inseparable escudero, viven en la memoria de todos, como si realmente hubiesen existido; nunca la filosofía ni la alta crítica se habían hermanado tan graciosamente con los caprichosos juegos de la imaginación y del ingenio; nunca se había derramado tan poético colorido en los cuadros mas prosáicos de la vida; ni la delicadeza de los chistes, ni las galas del decir, ni la flexibilidad y armonía de la lengua castellana habían jamás adquirido tal grado de elevación.

La merecida nombradía del *Quijote* ha hecho que la *Galatea*, el *Pérsiles y Segismunda*, y sobre todo, sus preciosas *Novelas ejemplares*, se mirasen con un desvío completamente injustificable. En la *Gitanilla* hay algunos cuadros dignos de colocarse al lado de los mejores del *Quijote*.

CAPITULO III.

POESÍA DRAMÁTICA.

I.—DEL DRAMA EN GENERAL.

416. Las composiciones dramáticas se designan con el nombre general de *drama*, y los nombres especiales de *tragedia*, *comedia*, *tragicomedia*, etc., de que se hablará en su lugar respectivo.

El nombre *comedia* se emplea también en castellano y en las demás lenguas modernas en el sentido lato de la voz *drama*. Nuestras *comedias* recorren casi todos los

géneros dramáticos, y en el lenguaje vulgar decimos que vamos á la comedia, para dar á entender que vamos al teatro.

El drama es, sin disputa alguna, el género poético que mas directa influencia ejerce en el espíritu y costumbres de un país. Donde no alcanzan las leyes, alcanzan la moral y la religión, y el poeta dramático, segun Schiller, debe convertirse en su mas digno intérprete. El cuidado con que los legisladores y moralistas han mirado siempre el teatro, las mismas acaloradas contiendas á que ha dado lugar su conveniencia ó inconveniencia, son la prueba mas palpable de que no debe considerarse como una diversión indiferente, y de que un gobierno civilizado no puede abandonarle al capricho del fallo popular, recusando una tutela que una obligación sagrada le impone.

Muchos han considerado el teatro como un simple desahogo del espíritu, que ningun género de influencia puede ejercer en las costumbres. Madama Stael opina que el espectáculo escénico influye en el espíritu de una nación casi tanto como un suceso real. La Iglesia en sus primeros tiempos condenó con justicia los escandalosos espectáculos, resto del paganismo y fiel imagen de una sociedad depravada y corrompida; pero mas tarde, no solamente toleró el teatro, sino que intentó dirigirla á un fin moral, censurando al propio tiempo sin tregua ni descanso sus continuos y deplorables extravíos. Al paso que Platon reprueba el teatro, le admite Santo Tomás. Port-Royal le ataca con vehemencia, y sale á su defensa Racine. El P. Cafaro le defiende también, y en una carta dirigida á este religioso reproduce Bossuet los anatemas de los primeros cristianos. Rousseau escribe, por último, su carta contra los espectáculos, que merece una lógica y maliciosa contestación de Aembert, y da pretexto á Marmontel para disertar, y á Voltaire para echar pullas.

No todas las naciones civilizadas han tenido teatro, al paso que le tienen, y con algun grado de adelantamiento, otros pueblos muy rezagados en la senda de la civilización.

Ni los egipcios, ni los persas, ni los árabes le conocieron; y la misma Roma no le tuvo hasta el consulado de Licinio. Si durante la edad media no desaparecieron completamente las representaciones escénicas, fueron tan informes y tan diferentes de lo que habían sido en Atenas y en Roma, que bien puede asegurarse que el teatro moderno no fué una continuación del antiguo, sino un verdadero renacimiento. En los tiempos de Pericles y de Augusto llegó á ser maravilloso el lujo de los espectáculos teatrales: dicen que la representación de tres tragedias de Sófocles costó mas que la guerra del Peloponeso. Schlegel atribuye á los insulares del mar del Sud un teatro informe, y opina que el de los indios tiene veinte siglos de antigüedad. Willams Jhones tradujo el drama titulado *Sakontala*. En el siglo pasado se dieron á conocer en Francia algunas comedias chinescas, y Mr. Davis ha traducido otra al inglés, precedida de un prólogo lleno de curiosísimas noticias acerca del teatro en la China.

417. Se dijo que el drama (§ 304) era la *representación* de una acción: el gesto, la declamación, el aparato escénico, junto con la palabra, son los medios de expresión de que dispone el poeta.

Tan esencial es la representación en el drama, que uno de los mas profundos escritores modernos dice que las obras dramáticas no deberían imprimirse, porque, en su concepto, de este modo se evitarían muchos defectos en que incurren los autores por acordarse demasiado del lector y del crítico, sin tener en cuenta las exigencias de la escena y del público. Pero nunca debe echarse en olvido que el dra-

ma se dirige al entendimiento y al corazón, y no á los sentidos. Las decoraciones, los trajes, el aparato escénico en general, la propiedad de la representación, no son mas que medios subordinados á la concepción poética. Desde el momento en que abusando de estos medios, se les concede una importancia desmesurada, el arte se materializa y se degrada.

El teatro moderno ha incurrido en semejante extravío, contribuyendo no poco á estragar el gusto del público, que muchas veces ha confundido la sensación con el sentimiento.

El placer de la representación dramática, independientemente del que nos produce la belleza artística de la obra, es efecto principalmente de la natural inclinación á remedar y ver remedados á nuestros semejantes; inclinación que se manifiesta de un modo extraordinario en el niño y en todas las personas de imaginación muy exaltada. Hay otra razón para que guste mas la representación de una obra que la simple lectura; las impresiones son mas vivas, y el espíritu no necesita hacer ningún esfuerzo de atención y concentración.

*Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator.*

418. De la necesidad de la representación se deducen la mayor parte de las condiciones esenciales del drama, y las propiedades que mas le distinguen de los demás géneros poéticos. El poeta dramático debe aspirar al aplauso de un público compuesto de personas de distinta edad, de distinto sexo, de distinta educación, de distinto carácter, de distinto gusto literario, y debe ejercer en este público una impresión momentánea, que sea efecto de la simple contemplación del espectáculo, y no presuponga la meditación seria y detenida que consenten ó exigen otras obras literarias. Parecido en esto al orador, debe estudiar el lugar, el tiempo, el auditorio; debe *conocer la escena*, debe *calcular los efectos*.

Fácilmente se explica por qué ciertas obras de muchísimo mérito literario no pueden sostenerse en las tablas, y por qué muchas veces tampoco agradan las que en otras épocas ú otros países obtuvieron un éxito sorprendente. No intentamos decir por esto que el poeta deba entregarse á la corriente del público, adulando vilmente sus vicios y extravagancias, ni que jamás le sea lícito olvidar el noble fin del arte. Si cede, es para mejor conseguir su objeto, como el prudente general que finge una retirada para derrotar mejor al enemigo. El dicho de Lope de Vega, de que *el vulgo paga* y de que *es justo hablarle en necio para darle gusto*, si debiera interpretarse como desgraciadamente lo interpretan muchos poetastros y comediantes, sería un chiste indigno de un hombre honrado; pero el buen Lope, buscando una excusa, dijo una gran verdad, y sin querer tal vez, dió á los pedantes un oportuno consejo literario.

419. La voz *drama* encierra la idea de *acción*: lo que mas contribuye á que una obra sea verdaderamente dramática y propia para la representación, es la mucha vida, la animada lucha de encontradas

pasiones, de intereses y fines opuestos, que dé lugar á situaciones complicadas é interesantes, en que los personajes puedan ejercer su actividad y relevar enérgicamente su carácter; que agite vivamente el corazón y excite la curiosidad del espectador, haciéndole desear el desenlace ó el restablecimiento de la armonía perturbada.

Obsérvese el sentido que damos al adjetivo *dramático*, cuando le aplicamos al diálogo, á una novela, á una situación, á un carácter, etc.

420. El *objeto* del drama es el hombre, es decir, la representación de sus cualidades morales, de sus pasiones, de sus virtudes y vicios, de sus defectos y ridiculeces. «El drama, dice Guillermo Schlegel, nos presenta el cuadro de la vida, embellecido; la elección de los momentos mas penetrantes y decisivos del destino de la humanidad.»

El drama se encierra en un espacio mucho mas limitado que la epopeya. No abraza la vida entera de un pueblo, con su riquísima variedad de incidentes; no expone sus creencias religiosas por medio del maravilloso; no canta las glorias nacionales; sino que se limita á reunir un pequeño número de circunstancias, en medio de las cuales los personajes se encaminan directamente á su fin, dando ocasión á descubrir los mas recónditos pliegues del corazón humano, y á descubrir los móviles de las acciones.

421. El *fin* del arte dramático es, dice Madama Stael, «conmover el alma, ennobleciéndola.» El drama, como todos los poemas, debe presentar la belleza ideal.

No todo lo *característico* puede admitirse en el teatro, como supone Victor Hugo, si no se quiere dar franca entrada á los cuadros repugnantes y á los caracteres extravagantemente originales, de que tanto se ha abusado en nuestros tiempos.

Los mismos que cifran toda la perfección del arte dramático en la imitación de la realidad, dicen que el poeta debe imitar la *bella* naturaleza. Schiller se había formado del drama el mismo elevado concepto que Madama Stael. «El teatro, dice, se cunda la justicia social; es una escuela de sabiduría práctica, un guía en el camino de la vida civil, y una llave segura para descubrir los mas profundos secretos del corazón..... enseña al hombre á conformarse con su destino..... contribuye á formar el espíritu nacional.»

422. Para que mejor se pueda comparar el poema dramático con el épico, seguiremos un orden parecido al que se observó al hablar de la epopeya. Trataremos: 1.º, de la *acción dramática*; 2.º, de los *personajes* y *caracteres*; 3.º, de la *forma de la obra dramática*; 4.º, de las *diversas especies de poemas dramáticos*.

1. — ACCION DRAMÁTICA.

423. La palabra *accion* se aplica con mas propiedad al drama que á la epopeya. En la epopeya se refiere un acontecimiento de la historia, en el que, segun se dijo, quedan como absorbidas las individualidades. En el drama hay accion verdaderamente dicha, y lo que en ella resalta es la personalidad.

La accion del drama debe aparecer como un producto de los designios de los personajes y los esfuerzos de su voluntad, como la manifestacion de su carácter moral, como la realizacion de sus ideas y sentimientos. Las circunstancias exteriores no tienen, por consiguiente, la misma importancia que en la epopeya; la expresion intima del sentimiento encerrado en el alma tampoco tiene la misma importancia que en la poesia lirica; ambos elementos se modifican y combinan: por esto se dijo que la poesia dramática era á la vez *objetiva* y *subjetiva*.

El sentimiento y la pasion, para tener un carácter dramático, es preciso que se manifiesten por medio de la accion. La accion, por otra parte, no debe seguir el curso fatal de los acontecimientos ni conservar su independencia, como se verifica en la epopeya; solo será dramática en cuanto tenga relacion intima con las intenciones y pasiones de los personajes.

424. La accion del drama debe ser *verosímil, una, íntegra é interesante*.

a). — VEROSIMILITUD.

425. La *verosimilitud* del drama no consiste en que la representacion llegue á confundirse con la realidad; porque si esto fuese posible, el placer trágico se convertiria en un tormento insoportable, y una prosa rastrera acabaria por invadir el campo de la poesia. La verdad poética no debe fundarse en un frio cálculo de probabilidades; basta que el poeta consiga abstraernos de lo que nos rodea, haciendo que vuele agradablemente nuestra imaginacion por los embellecidos espacios del mundo ideal. En una obra dramática la verdad misma puede dejar de ser verosímil.

La representacion es, sin embargo, mas exigente que la lectura: el poeta se halla mas sujeto al mundo material, la imaginacion del espectador está como esclavizada á los sentidos, y esta es la razon por qué carecerian de verdad poética en el drama muchas ficciones admisibles en cualquier otro poema, y porque, al tratar del drama, se hace especial mérito de la verosimilitud, ó verdad poética, cualidad esencial en todo poema.

b). — UNIDAD.

426. Además de la *unidad de accion*, exigen algunos preceptistas las llamadas unidades de *lugar* y *tiempo*, por considerarlas enlazadas con la primera. Boileau explica cómo deben entenderse estas unidades, prescribiendo que «un solo hecho llevado á efecto en un lugar y en un dia tenga lleno el teatro hasta el fin».

427. La *unidad de la accion* dramática debe ser mas estricta, ó por lo menos mas perceptible, que la de la epopeya; pues así lo requieren la naturaleza de los argumentos dramáticos, la menor extension de la obra, y la circunstancia de estar destinada á la representacion.

Si en el drama se admitiesen los episodios con tanta latitud como en la epopeya, se fatigaria demasiado la atencion del espectador, se oscureceria el conjunto de la fábula, y se retardaria, por último, el curso de la accion mas de lo que permiten las condiciones del teatro. La accion dramática debe ser mucho mas *sencilla* que la del poema épico.

Todavía son mas importantes en el drama que en la epopeya la unidad de personaje y la unidad de interés.

Ninguna escuela ha creído que pudiese prescindirse de la unidad de accion; pero, así en la teoría como en la práctica, la denominada escuela romántica ha tolerado en el drama mayor número de incidentes, mas complicacion en la intriga y mas variedad de caracteres.

La divergencia en el modo de considerar la unidad de accion las escuelas clásica y romántica no es tanta como parece. Muchas veces, en el fondo, se ha disputado mas bien de la sencillez que de la verdadera unidad. La tragedia antigua, por la extremada sencillez de sus argumentos, se ha comparado con la escultura; y el drama moderno, mas rico en incidentes y en pormenores, tiene infinidad de puntos de contacto con la pintura. La tragedia clásica moderna ha pretendido imitar la sencillez del teatro griego, y sus defensores han creído destituidos de unidad la mayor parte de los dramas de Shakspeare.

428. No todos entienden de la misma manera la *unidad de tiempo*. No falta quien haya pretendido que no podia traspasarse el tiempo real de la representacion. Aristóteles observa que la tragedia procura lo mas que se puede estar bajo de un período de sol, ó exceder poco (capítulo v). De estas sencillas palabras dedujeron Boileau y su escuela el riguroso y absoluto precepto de que la accion teatral no podia durar mas de veinte y cuatro horas. Corneille, que experimentó prácticamente lo arbitrario de esta regla, dijo que no tendria ningun escrúpulo en prolongar el tiempo de la accion seis horas mas, afirmando últimamente que lo mejor seria omitir toda circunstancia que pudiese

recordar la idea del tiempo trascurrido. Si Corneille concede treinta horas, ¿por qué no conceder cuarenta? por qué no cincuenta?

La continua presencia del coro en la escena antigua parece que debía exigir imprescindiblemente la unidad de tiempo; á pesar de esto, no siempre se sujetaron á ella, como vulgarmente se cree, los mas célebres poetas del teatro griego.

El *Agamenon*, de Esquilo, comprende todo el tiempo trascurrido desde la destruccion de Troya hasta la llegada de este principe á Micénas; en las *Traquinianas*, de Sófocles, y en la *Andrómaca*, de Eurípides, no se observa tampoco la unidad de tiempo. Mucho menos se cuidaron de observarla en las piezas de una misma trilogia, no obstante de representarse una despues de otra, sin interrupcion ninguna.

429. Apóyase generalmente el precepto de la unidad de tiempo en la necesidad de *conservar la verosimilitud*; pero la imaginacion del espectador, menos descontentadiza que la de los criticos, de la misma manera que no se ofende de que los griegos hablen en español y en verso, ni de que un personaje, ya esté solo, ya rodeado de infinidad de personas, fie al labio los mas recónditos misterios de su corazon, salva de buen grado las distancias, sin detenerse en calcular, reloj en mano, la duracion del espectáculo.

«Nuestro cuerpo está sometido á la medida exterior del tiempo astronómico; pero nuestra alma tiene un tiempo ideal, que solo á ella le pertenece. Dos momentos decisivos de nuestra vida se enlazan inmediatamente, y el largo intervalo que los separa se desvanece á nuestra vista.» (G. SCAL.)

Si la unidad de tiempo no tiene otro fundamento que la verosimilitud, desde el momento que el poeta logra vencer esta dificultad, produciendo una completa ilusion en el ánimo del espectador, debe considerarse libre de la esclavitud del precepto. Los que interpretan de un modo tan mezquino la ilusion teatral, no difieren tanto como parece de los que juzgan absurdo que los personajes de la ópera se desesperen y mueran cantando.

Pero, léjos de contribuir á la verosimilitud del drama el pueril precepto de la unidad de tiempo, muchos poetas de primera nota, por empeñarse en encerrar la accion en el espacio de un dia, han faltado á la verdadera verosimilitud, ya precipitando los acontecimientos mas de lo natural, ya sustituyendo causas de pura invencion á las verdaderas causas de los hechos, ya violentando las pasiones humanas y obligándolas á seguir un falso camino. Para evitar estos defectos, hubo de recurrirse á las interminables exposiciones y relaciones que, además de cansar al espectador, desnaturalizan completamente el verdadero caracter del drama.

No era posible encerrar los argumentos de Shakspeare, ni los de Calderon, ni los de Schiller, en el reducido espacio de veinte y cuatro horas. En la *Raquel*, de D. Vicente Garcia de la Huerta, se conserva la unidad de tiempo, pero en cambio se atropellan los acontecimientos, haciendo inverosimiles los hechos, falsos los caracteres, y sumamente fria la expresion de los afectos.

450. Conociendo La-Harpe que la pretendida verosimilitud no bastaba para justificar el riguroso principio de la unidad de tiempo, se

esforzó inútilmente en demostrar que sin la unidad de tiempo no podia conservarse la de accion, ni dar á los *caractéres la fijeza* correspondiente.

No hay duda que cuanto mas distantes están los hechos entre sí, mas difícil será la unidad de accion; pero debe notarse que no depende esta de la mayor ó menor proximidad de los hechos, sino de su relacion íntima, de su direccion á un resultado final, y que así como puede reunirse estas condiciones un conjunto de hechos trascurridos durante un año, asimismo es posible que carezcan absolutamente de coherencia y de unidad los trascurridos en el espacio de una hora. Tampoco se opone la unidad de tiempo á la fijeza de los caracteres, que equivocadamente confunde La-Harpe con la persistencia de los personajes en un mismo designio.

451. Ni Aristóteles ni Horacio dicen una palabra de la *unidad de lugar*. En Grecia, á pesar de que parecian exigirla indispensablemente la forma de los teatros, la continua presencia del coro y la misma sencillez del argumento, no fué siempre observada; así lo demuestran las *Euménides*, de Esquilo, y el *Ajax*, de Sófocles. Algunos criticos franceses, mas intolerantes todavía en punto á la unidad de lugar que respecto á la de tiempo, exigen rigurosamente que en todos los actos se presente *la misma decoracion*; otros, despues de mil protestas, permiten que se mude la escena en los intermedios.

Tan esenciales son en la epopeya como en el drama la unidad de accion como la fijeza de los caracteres; si estas dos cosas dependiesen necesariamente de la unidad de tiempo, no habria ninguna razon para no encerrar igualmente la accion de la epopeya en el espacio de las veinte y cuatro horas.

Corneille no pudo conservar la unidad de lugar mas que en los *Horacios*, en *Poliucto* y en *Pompeyo*; pero incurriendo en inverosimilitudes, reconocidas por él mismo, y en defensa de las cuales no pudo alegar otra excusa que lo tiránico del precepto.

Voltaire creyó que no se faltaria á la unidad presentando á la vista del espectador tres ó cuatro lugares distintos, como un jardin, un vestibulo, una habitacion. Lamentábase de la mala construccion de los teatros; pero en nuestros tiempos no han faltado autores ni maquinistas que hayan realizado su proyecto, sin que el arte haya sacado ningun fruto de semejante invencion.

452. Las mismas razones se han dado para la unidad de lugar que para la de tiempo; pero ni el público halla inverosimiles los dramas en que mas se abusa del cambio de decoraciones, ni el lugar en que ocurren los hechos puede influir nada en su mayor ó menor relacion, y por consiguiente en su unidad, ni mucho menos en la fijeza de los caracteres.

Batteux dice que no es tan fácil iludir á los ojos, siempre atentos al espectáculo, como al espíritu; que en la naturaleza se muda de escena cuando se muda de lugar,

y que en el teatro sucedería todo lo contrario, pues el punto de vista mudaría de lugar, sin mudarle nosotros. Semejantes argumentos no merecen el honor de una detenida refutación. Ni los ojos buscan en el teatro la realidad, ni el espíritu tiene que hacer el menor esfuerzo para salvar las distancias con la rapidez del relámpago. En cuanto á la unidad de acción, es evidente que muchas veces existe una verdadera relación entre varios hechos ocurridos en distintos y remotos países, y que, por el contrario, puede no existir absolutamente ninguna entre los ocurridos en una misma habitación.

Las inverosimilitudes de que ha sido causa la unidad de lugar son todavía mayores que las debidas á la unidad de tiempo. Los mas íntimos secretos revelados en la plaza pública, las conspiraciones fraguadas en el mismo palacio del tirano, las puertas de los mas encumbrados salones abiertas á mendigos y asesinos, las entradas y salidas inmotivadas, y otros defectos por el mismo estilo, de que se hallan plagadas las obras de los autores de mas nota, sin exceptuar el gran Racine, son debidas exclusivamente al precepto de la unidad de lugar.

En la *Atalia*, por ejemplo, tragedia considerada con razón como obra maestra del arte, acontecen en el vestíbulo del templo cosas que no podían pasar verosimilmente en él; es inverosímil que teniéado por enemigo á Atalia, y en el día de mas peligro, se elija aquel sitio para coronar al niño rey y preparar el armamento de los Levitas; es inverosímil que el apóstata Mathan hable allí con su confidente de los ocultos planes de su política y hasta de sus mas íntimos remordimientos. En *Los Horacios*, el rey de Roma va á la casa del acusado á oírle y juzgarle. En la *Raquel*, en la escena primera del último acto, despues de una sublevación, y estando Alfonso en el mismo alcázar, en uno de los salones donde en breve se le ve aparecer, traman los conjurados la venganza, desnudan los aceros y claman en coro: ¡Muera! ¡muera!

433. La unidad de lugar, además de los inconvenientes mencionados, privaría á la representación del recurso de las *decoraciones*, que tanto contribuyen á caracterizar las épocas y las situaciones.

Muy lejos de que el público halle inverosímiles las trasmutaciones de decoración, las aplaude, y aplaude hasta los abusos que en este punto se han cometido. Cargo es del poeta huir de estos abusos, no sacrificando jamás al lujo escénico la parte literaria del drama.

Fácilmente se conoce que las decoraciones de *La vida es sueño* y las del *Guillermo Tell*, de Schiller, son una exigencia del argumento y una de las muchas bellezas de uno y otro drama. Aun cuando hubiese sido posible suprimirlas sin violencia, no lo habrían hecho sus autores, por no privarse de un medio eficazísimo de aumentar el efecto y la *claridad* de la obra.

434. Resumiendo lo dicho, creemos que el tiempo y lugar de la acción no debe determinarlos ninguna regla establecida *à priori*, sino las verdaderas exigencias del argumento. Cuanto mas sencillo sea el argumento, exigirá naturalmente menos tiempo y menos decoraciones. No creemos que en este punto deban ponerse mas límites que la sencillez y el carácter ideal, que ha de predominar siempre en el drama.

c). — INTEGRIDAD.

435. La acción del drama, lo mismo que la de la epopeya, ha de ser *íntegra*, y constar, por lo tanto, de exposición, nudo y desenlace.

La *exposición* dramática debe ser activa. Entretegiéndola con los hechos mismos é intercalándola en el diálogo, y no por medio de extensas narraciones, es como debe enterarse al espectador de las causas de la *acción*, y de todo lo necesario para su inteligencia, así como de los designios y situación respectiva de los personajes.

Los clásicos por necesidad tuvieron que hacer uso de exposiciones extensas y puramente narrativas, impropias del teatro, tanto por la languidez que comunican á la acción, como por la imposibilidad de conservar en la memoria todos los pormenores que comprenden. Es defecto de que también han adolecido, y con exceso, los mas distinguidos poetas de nuestro teatro nacional. Calcúlese qué efecto puede producir en el teatro la relación de Basilio, en la escena cuarta del primer acto de *La vida es sueño*, ó la de Focas, en el drama del mismo autor. *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. No menos defectuosos son los prólogos y las personas llamadas *protáticas*, de que se valieron los dramáticos latinos, así como las exposiciones por medio de monólogos, ó del confidente.

436. El *nudo* en el drama es mas estrecho que en la epopeya; la lucha de pasiones y obstáculos mas animada; la acción debe precipitarse á su término con rapidez siempre creciente.

Los cambios repentinos en la situación de los personajes se llaman *peripecias*, y estas se verifican, ó por *reconocimiento*, como en el *Edipo*, ó por el *natural desenvolvimiento* de los sucesos, como en el *Macbet*, ó por *cambio de voluntad* en los personajes, como en el *Cinna*.

Es defectuoso en el drama todo lo que no influya en la situación de los personajes, contribuyendo muy directamente á la pintura de los caracteres y al desenvolvimiento de la acción, los incidentes y digresiones poéticas, que solo sirven para prolongar y embellecer la obra, deben excluirse completamente, ó cuando menos deben economizarse muchísimo.

437. El *desenlace* contiene esencialmente una peripecia. Cuanto mas repentino é inesperado sea el cambio de situación, cuanto mayores sean las dificultades de la intriga, y la incertidumbre y zozobra del espectador, mejor será el desenlace y mas intensa la impresión de terror ó alegría que deje en el ánimo. Un desenlace previsto y fijado de antemano, como en la epopeya, sería impropio del drama. Pero téngase presente que la menor inverosimilitud en el desenlace es una falta de la mayor trascendencia.