

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. Entretégiéndola 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.

Muchos autores van amontonando obstáculos y complicando la intriga para excitar vivamente la curiosidad; pero viendo luego atascadas todas las salidas, saltan por la ventana, y cortan el nudo en vez de desatarle. El desenlace ha de estar preparado, deduciéndose sin violencia ó casi necesariamente de los hechos anteriores. El desenredo ó desenlace del drama puede ser feliz ó desgraciado, y en este último caso recibe el nombre de *catástrofe*.

d). — INTERÉS.

438. No puede desenvolverse en el drama, como en la epopeya, el cuadro completo de la civilización de un país; pero tampoco se debe hacer gala de sentimientos exóticos ni excéntricos. El *interés* que inspire la acción del drama, tanto por razón de los afectos que excite, como por las simpatías que inspiren los personajes, como por las situaciones, ha de ser mas personal, mas vivo que el de la acción épica. No se lograria este objeto si en los designios y en los caracteres de los personajes no se viesen reflejados los intereses generales del hombre, y las verdades mas sustanciales.

Dando preferencia al interés que depende de circunstancias transitorias y locales, se granjean ciertos autores un aplauso tan estrepitoso como efímero.

En ninguna clase de composiciones literarias como en el drama se ha incurrido con tanta frecuencia en el defecto de admitir lo insignificante y lo vulgar. Prescindiendo de que siempre es mas inteligible y simpático para la gente inculta, no ha contribuido poco á propagar este defecto la falsa idea de que el placer dramático debe confundirse con el placer de la imitación, y que es tanto mas perfecto un drama cuanto mejor imite la naturaleza. Excusado seria inculcar que no deben contradecirse el espíritu nacional ni el espíritu de la época, en el caso de destinarse el drama á la representación.

2. — PERSONAJES.

439. El número de personajes es mucho menor en el drama que en la epopeya. El poeta dramático no debe presentar la *diversidad* de edades, sexos, profesiones, jerarquías sociales, etc., en que se halla reflejada la vida de un pueblo. Limitase solamente á los pocos caracteres necesarios para el determinado fin del drama. En el drama es esencial la unidad de personaje, ó la existencia del *protagonista*.

La escuela clásica, siguiendo las huellas del teatro antiguo, admite muy pocos personajes, á diferencia de la escuela romántica, que los ha empleado muchas veces con toda la prodigalidad que consienten las necesidades de la representación.

Esquilo introdujo en sus tragedias poquísimos personajes; Sófocles añadió algunos mas; Shakspeare y Schiller ofrecen una variedad extraordinaria de personajes secundarios, que todos contribuyen mas ó menos directamente al resultado final,

y á caracterizar la acción, sin ofuscar en lo mas mínimo las figuras principales del cuadro.

Todo lo que se dijo de las cualidades de los caracteres y costumbres, al tratar del poema épico, es tambien aplicable al drama.

440. No puede desenvolverse en los caracteres dramáticos la riqueza de cualidades propia de los caracteres épicos, ya porque el estrecho círculo en que está encerrado el drama no consiente tan variada copia de incidentes y situaciones como la epopeya, ya porque los personajes dramáticos obran en virtud de sus designios individuales. Sus pasiones y sus caracteres se desenvuelven con mas energía; son mas activos; su acción es mas concentrada.

No debe incurrirse por esto en la defectuosa generalidad de los héroes de la tragedia francesa, quienes, en su mayor número, no son mas que frias y abstractas personificaciones de virtudes y vicios. La moderna escuela romántica, por huir de este defecto, ha incurrido en el vicio opuesto, de atender con exceso á la singularidad de carácter, ó de conceder demasiada importancia á las cualidades accidentales y destituidas de significación.

Sófocles, Shakspeare, Goethe y Schiller son los grandes modelos que debemos imitar. El teatro español, salvas algunas honrosas excepciones, no se ha distinguido notablemente por la profundidad y variedad de los caracteres, siquiera ciertos tipos generales, reproducidos muy á menudo por nuestros dramaturgos, estén llenos de vida y de originalidad.

441. A consecuencia de lo dicho, al paso que en el carácter dramático se exige una fisonomía individual, deberán constituir su fondo las grandes pasiones, los grandes resortes de la voluntad humana; el celo religioso, el patriotismo, el amor conyugal, la ternura paternal, la piedad filial, etc. En el drama histórico se hallarán indirectamente personificados los partidos políticos, las sectas religiosas, las ideas dominantes; pero sin incurrir nunca en la frialdad de la alegoría.

El célebre poeta moderno á quien los alemanes han considerado como el único sucesor de Schiller, ha exagerado este principio, dando al drama unas pretensiones filosóficas de que no debe hacer alarde, y que solo pueden tolerarse en obras como el *Fausto*, que, además de ofrecer otro carácter especial, no se destinan á la representación.

3. — PLAN, ESTILO Y VERSIFICACION.

442. En cuanto á la *extensión material*, la del drama debe ser mucho menor que la de la epopeya. Así lo reclaman la naturaleza intrínseca del argumento, su menor grandiosidad, su mayor sencillez, y sobre todo, las exigencias de la representación.

Si la acción fuese tan extensa como la del poema épico, ni los actores podrían presentarla, ni el espectador, dado que tuviese paciencia para permanecer en el teatro, no alcanzaría á comprender el conjunto de la fábula y la relación de sus partes. Hay que acomodarse también á los usos y al gusto del pueblo para quien se escribe. El español, el italiano ó el francés no sufrirían con paciencia en sus teatros los interminables dramas ingleses ó alemanes. Si en época no muy remota aparecieron en Francia, y aun en España, algunos dramas de extraordinarias dimensiones, bien pronto se encarnizaron contra semejantes abusos la sátira y la caricatura. Una extensión desmedida en un drama muy complicado podría acabar por confundir enteramente la memoria de los espectadores.

443. Las composiciones dramáticas se dividen en partes, llamadas *actos*, y en el drama español *jornadas*. Entre uno y otro acto se suspende la representación, dándose el nombre de *intermedio*, tanto al tiempo en que la representación está suspensa, como á la música ó baile que se ejecuta para distraer el ánimo del espectador. Algunos autores modernos, por evitar una extensión excesiva, ó por otras exigencias de la representación, dividen algunos actos en otros actos ó partes inferiores, denominados *cuadros*.

La división en actos, cuando se trata de una obra algo extensa, es una necesidad de método que comunica claridad al conjunto, presta descanso al espectador para que sin fatiga pueda sostener la atención, y ofrece, finalmente, al poeta una inmensa ventaja, porque de este modo puede suponer trascurridos todos los hechos insignificantes para la acción, ó los que por cualquier otro motivo fueren indignos de exponerse á la vista del público.

444. El número de actos no debe deducirse de ninguna regla establecida de antemano, sino de la naturaleza misma de la acción.

En el teatro español prevaleció la división en tres jornadas. En el teatro griego la representación era continua, y no puede decirse que en él hubiese distinción de actos, á menos de considerar como tales los dramas pertenecientes á una trilogía. El teatro latino, tanto en la comedia como en la tragedia, observó la división en cinco actos, tan terminantemente prescrita por Horacio.

*Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula que posci vult et spectata reponi.*

Shakspeare y Schiller se sujetaron estrictamente al precepto de Horacio, no menos que Corneille y Racine. Hegel no deja perder la ocasión de manifestar su idolatría por la división ternaria, considerándola como fundada en la misma naturaleza del drama. En el día se han compuesto también comedias de dos y cuatro actos, y muchas veces se ha pasado del número de cinco cuadros, sin disgustar al público. Estos hechos demuestran la influencia que en los autores tiene la costumbre, así como la poca importancia de toda regla puramente convencional.

445. En punto á la respectiva *extensión* de los actos, debe procurarse

toda la igualdad posible, para que de este modo tenga la obra una forma más artística. Un acto muy corto después de otros muy extensos, parece defraudar las esperanzas del espectador, y deja en el ánimo una impresión altamente desagradable. La extensión de los actos ha de guardar también relación con la extensión total de la obra.

446. Todo acto debe encerrar en sí mismo una especie de *acción parcial*, con exposición, nudo y desenlace, y ofrecer, por lo tanto, un interés siempre creciente. El desenlace será parcial: al paso que motive la suspensión del espectáculo, ha de contener el germen de nuevas dificultades, comunicando ardiente incentivo á la curiosidad, en vez de satisfacerla completamente.

«Puede compararse la acción al pólipo, cuyas partes después de cortadas constituyen cada una por separado un pólipo viviente, completamente organizado.» (MARMONTEL.)

447. Llámense *escenas* las distintas partes de un acto, señaladas por la entrada ó salida de uno ó más actores. Cada escena debe formar un todo regular, é influir en el curso de la acción y en la situación respectiva de los personajes. Ni en cuanto al número ni en cuanto á la *extensión* de las escenas puede darse regla fija; sin embargo, las continuas entradas y salidas de los personajes, además de la confusión que introducirían, darían á la obra un carácter truncado y ridículo.

Las entradas y salidas de los personajes no deben aparecer *inmotivadas*. Damos esta regla de un modo negativo, porque no se crea que siempre deban expresarse directamente los motivos de las entradas ó salidas. Basta que la aparición ó desaparición del personaje le parezca al espectador natural, y no violenta, y dispuesta con el único fin de servir al poeta.

La expresión directa de los motivos, bastante frecuente y natural en la comedia, daría, si se abusase de ella, un carácter prosáico al drama. Es preciso tener presente también que una razón fútil produce un efecto totalmente contrario al que se propone el poeta. En la *Raquel*, de Huerta, cuando después de una rebelión y en medio de los sustos que cercan á la amada de Alfonso, procura tranquilizarla el buen rey, diciendo que para que desde luego tenga pruebas de la estabilidad de su gobierno y de cuán segura está en su ausencia, intenta no negarse al placer ordinario de la caza; el espectador, sin dejarse coger en el lazo, no puede menos de sonreírse de la candidez del poeta.

Se ha juzgado indispensable por algunos autores que los personajes muy interesantes apareciesen desde el principio del drama, y no desapareciesen hasta el fin. Manzoni sostiene con razón que no debe aparecer ningún personaje hasta que la acción misma lo reclame, y que, por otra parte, debe desaparecer desde el momento mismo en que deje de ser necesario para el progreso de dicha acción.

Es claro que toda acción requiere generalmente la frecuente y casi continua pre-

sencia de los personajes que mas parte toman en ella; pero esto debe considerarse como una consecuencia natural de la accion misma, y no como un principio teórico indispensable para las unidades de accion ó de interés. En la *Antígona*, de Sófocles, no sale Hemon hasta la mitad de la tragedia, que es cuando verdaderamente lo exige la misma corriente de los sucesos.

Aconseja Lope de Vega que quede muy pocas veces el teatro sin persona que hable, porque, segun él dice, se inquieta el vulgo y la fábula se alarga. Es necesario observar esta regla para no romper la trabazon del drama. Mas si se presentase alguna situacion dramática en que el silencio ó la soledad de la escena pudieran aumentar la zozobra ó el terror de los espectadores, haria bien el poeta en prescindir de la regla.

448. Dijose en otro lugar que la forma de la elocucion verdaderamente dramática era la *dialogada*. Sin embargo, puesto que al través de la accion externa debe aparecer el corazon humano como verdadero objeto del drama, por una especie de licencia poética fueron admitidos los *monólogos* y los *apartes*, por medio de los cuales descubren los personajes las luchas interiores de su corazon, sus afectos mas íntimos, y los hondos secretos que el hombre, segun la expresion de Shakspeare, quisiera ocultar á su propia conciencia. El monólogo, propio del estado en que el alma se halla muy concentrada ó absorta, tiende decididamente al lirismo. Los monólogos y apartes muy extensos deben evitarse, como opuestos al precipitado curso del drama.

Se da el nombre de monólogos ó *soliloquios* á los discursos que pronuncian los personajes que están solos en la escena, y á los que, por efecto de la concentracion de su espíritu, pronuncian para consigo mismos, aun cuando se encuentren rodeados de otros personajes, en cuyo último caso se llaman tambien *apartes*. Se aplica tambien el nombre de apartes á las conversaciones ó breves palabras cambiadas entre dos ó mas interlocutores, fingiéndose que no las oyen los demas. La inexacta definicion que da la Academia del soliloquio, diciendo que es *una conversacion que alguno tiene consigo solo, como si estuviera hablando con otro*, está escrita bajo la impresion de algunos monólogos dialogados de nuestros dramas, que tenian todas las trazas de un altercado teológico.

La necesidad obliga tambien á introducir en el diálogo breves y sencillas *narraciones* y alguna que otra *descripcion*; pero no pueden ser muy extensas, porque entorpecen la accion y entibian el interés. No siempre supieron librarse de este defecto nuestros mas célebres escritores dramáticos. La narracion es indispensable para los hechos no ocurridos á la presencia del espectador, bien que puede emborsarse mucho la forma narrativa, interrumpiéndola por medio del diálogo. En cuanto á las descripciones, tan importantes como son en la epopeya, poca falta hacen en el drama, porque el aparato teatral y la representacion suplen esta necesidad; sin embargo, producen muy buen efecto las apreciaciones individuales ó descripciones que unos personajes hacen de otros, y sirven principalmente para preparar las entradas. Digna de alabanza, aunque algun poco difusa, es la del *miserable* en el *Castigo de la miseria*, de D. Juan de la Hoz. Son tambien mas dramáticas las que se

hallan distribuidas en el diálogo, como se dijo de las narraciones. En el *Guillermo Tell*, de Schiller, cuando aparecen Guillermo y Gesler, ya el público los conoce, sin haber precedido ninguna descripcion formal.

449. El *diálogo dramático* por excelencia es el vivo, cortado, en que se retratan los continuos cambios de situacion, que corre precipitándose y animándose, á medida que se aumenta el interés y crece el ardor de las pasiones.

El *estilo dramático* debe ser animado como el diálogo, lleno de perspicuidad, sencillo y conciso, y sobre todo, muy propio de las situaciones y de los personajes, y por consecuencia, muy característico.

En nuestros autores dramáticos se hallan algunos diálogos sumamente cortados, llenos de animacion y gracia. Algunos han creído imitarlos cruzando entre los interlocutores un insoportable tiroteo de palabras, que casi siempre concluyen por obtener algun aplauso y por dejar á oscuras al espectador.

Nada seria mas insoportable en el teatro que la amplitud y pompa del estilo épico. Las comparaciones extensas, la perifrasis, todo lo que presenta un carácter de digresion; en una palabra, todo lo que no tenga una importancia muy directa para retratar enérgicamente la situacion y el carácter de los personajes, todo lo que no esté intrinsecamente relacionado con el fin del drama, debe quedar excluido sin remedio. Tambien serian impropios del drama los frecuentes raptos liricos y los caprichosos juegos de la imaginacion.

La escuela clásica, con pretensiones de imitar ó perfeccionar á los griegos, á los maestros del mundo en materia de estilo, inventó, principalmente para la tragedia, un estilo hinchado, frio y convencional, que afea las obras de los primeros dramaturgos franceses. Nuestros escritores, por otra parte, adolecen de una exuberancia de imaginacion y de ingenio, que admira y agrada muchas veces, pero que destruye la claridad del pensamiento, y que sofoca el calor de los afectos bajo el peso de las metáforas, alegorias y equivoquillos. Otros escritores, por evitar estos extremos, han incurrido en la vulgaridad de la prosa, con la que tan fácilmente se confunde la naturalidad, sobre todo en la comedia. Schiller, exceptuando alguna de sus primeras composiciones, es el autor que ha sabido entreverar con mas acierto la verdadera naturalidad con la nobleza, con la profundidad de la pasion, con la verdadera poesia. Excusado es recordar que fueron sus modelos Esquilo y Sófocles, y que Shakspeare fué el libro de su juventud y de su vida.

450. No obstante de que algunos dramas se escriben en *prosa*, será preferible la *versificacion*, aun en la comedia mas familiar. Son impropias del drama las artificiosas estrofas de la poesia lirica, y en general toda combinacion demasiado musical. El teatro español ha empleado con preferencia el verso octosilabo, ya asonantado, ya reunido en armoniosas y fáciles redondillas, admitiendo en los asuntos elevados el endecasílabo.

La pompa y regularidad de la octava heróica comunicaria al diálogo demasiada lentitud, despojando el estilo del calor y animacion que es la esencia del drama.

El metro del drama ha de ser sumamente flexible, rápido, de manera que se preste fácilmente á la diversidad de afectos y situaciones. Los poetas latinos emplearon el verso yámbico y el trocáico.

La octava real en el teatro, además de los inconvenientes indicados, tiene el de comunicar al estilo un tono declamatorio. Se ha abusado en nuestra escena de la versificación, así como se abusó del estilo. Luzan censura con justicia á Cristóbal de Mesa, que en su tragedia el *Pompeyo*, no solamente dispone los consonantes en forma de canciones, sino que admite las décimas, los tercetos, las octavas y otros géneros de rimas, cuyo artificio, en concepto del citado crítico, se opone directamente á la verosimilitud. Hemos oído en el teatro todos los metros del *Rengifo*, sin exceptuar los *ecos*; y no pocas veces para todo elogio de un drama se nos pondera su *magnífica versificación*.

II.—DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS DRAMATICOS.

451. El hombre, en el torbellino de la vida, fija su mirada en las leyes divinas que gobiernan el universo, y contempla su ulterior destino, ó se abandona con descuido á la corriente de los sucesos; ora se propone un fin á que dirige todos sus esfuerzos, ora sin fin alguno, sin ayer ni mañana, *coge la flor del presente dia*; en una palabra, ó considera las cosas *sériamente*, ó las considera dando libre curso á su *buen humor*. Estas dos tendencias del espíritu, en ningún género literario se manifiestan tan separadas como en el drama, prevaleciendo la primera en la *tragedia*, y la segunda en la *comedia*.

452. No debe confundirse lo sério con lo *trágico*. Se da el nombre de trágico, según Aristóteles, á lo que «por medio del terror y la compasión purga los ánimos de esta y otras pasiones.»

Pero no consiste el terror trágico en el sentimiento mezquino y egoísta que experimentamos á la presencia de un mal físico que pudiera sobrevenirnos, ni la compasión trágica es tampoco el sentimiento bueno, pero vulgar, que nos inspira la vista de cualquier padecimiento ajeno. Excitase el *terror trágico* al contemplar perturbada por las pasiones humanas la armonía del orden moral. La *compasión trágica* solo pueden inspirárnosla los personajes que obran impulsados por una idea elevada y generosa; solo podemos experimentarla al contemplar la noble lucha entre las pasiones y las eternas leyes que deben refrenarlas; la desgracia ó aniquilamiento del hombre físico, en medio del triunfo de su libertad moral.

Las palabras de Aristóteles se han interpretado de mil modos distintos. Creen unos que con las expresiones *purgar el terror y la compasión* quiso notar que la tragedia quita la parte acerba y dolorosa que tendría la realidad; otros dicen que el terror y la compasión debilitan el alma, y que el espectáculo de estas pasiones en el teatro nos acostumbra á considerarlas como simples emociones, y á conservar íntegro el imperio de nuestra voluntad; otros, por último, creen que el terror y la compasión que nos causan los efectos y calamidades de nuestras pasiones nos induce á reprimirlas.

En el lenguaje vulgar empleamos el adjetivo *trágico* como sinónimo de infausto, desgraciado.

453. Si se entiende por *ridículo* todo lo que mueve á risa, sin exceptuar lo bajo, lo chocarrero, lo grotesco, no debe confundirse lo ridículo con lo *cómico*.

Lo *cómico* produce una risa moderada, que deja en el alma una satisfacción placida, y sobre todo moral. El cuadro risible de los defectos morales, los caprichos, los errores y los vicios del hombre es lo que constituye el objeto de la buena comedia.

En opinión de Aristóteles, nace la risa de la deformidad sin dolor y sin daño. Pero también reimos sin por qué, por contagio, por cierta embriaguez que produce la alegría. A veces no perdona la risa ni lo más santo ni lo más sublime; la burla, el desprecio, el escepticismo, la desesperación misma tienen su risa, que desgarran el corazón.

Como el tipo que nos formamos de lo bello y de lo perfecto varía y se modifica según las épocas, las pasiones, el grado de cultura y demás circunstancias, también varía la apreciación de lo ridículo. El buen poeta sabe encontrar lo que, siendo ridículo en el fondo, es digno de serlo en todos tiempos y en cualquier circunstancia. Además de hallarse en los caracteres, puede consistir lo cómico en las situaciones y en la jocosidad del estilo.

454. Cuando lo trágico y lo cómico se debilitan ó destruyen mutuamente, debe evitarse su mezcla: pero cuando se emplean por vía de contraste, y con el solo objeto de aumentar la intensidad de la impresión dominante, no solamente es tolerable su reunión en una misma obra, sino que puede ser causa de excelentes efectos dramáticos.

El teatro griego estableció una separación completa entre lo trágico y lo cómico, y la escuela clásica ha pretendido imitarle. En Roma fué conocida la tragicomedia, y la misma comedia clásica levanta á veces el tono, infundiéndole una apacible melancolía ó arrancando lágrimas de ternura.

En nuestras comedias, la mezcla de lo sério y lo trágico con lo cómico se erigió en sistema: el *gracioso* fué un personaje obligado de nuestros dramas, casi siempre travieso y agradable, aunque muchas veces inoportuno. Shakspeare usó de la mezcla de lo trágico y lo cómico con más tino que nuestros escritores dramáticos, y Schiller la emplea con sumo acierto en el *Vallenstein*. Manzoni la proscribió completamente.

455. Presentando la tragedia y la comedia un tipo clásico, del cual se apartaron los ingleses y los españoles, y posteriormente la Alemania y las demás naciones, el nombre general de *drama* se aplica en un sentido estricto á las composiciones que se alejan de los referidos modelos, y que por lo mismo que rompieron la valla de las reglas, ofrecen una variedad extraordinaria en su contextura.