

mero es siempre descriptivo; y lo es por medio de aquellas circunstancias bien escogidas, que hacen excelentes las descripciones. Virgilio describe con mucha magnificencia la seña de Jupiter jurando por la Estigia:

*Annuit: et totum nutu tremefecit Olympium.*  
En. lib. X.

Pero describiendo Homero esto mismo presenta en movimiento las negras cejas de Júpiter, y agitada su caballera de ambrosia; haciendo de este modo mas natural y animada la figura.

Homero sobresale en las batallas: y en ellas hace admirar el fuego de su genio; tanto que las batallas de Virgilio, y de los demas, son frias en comparacion de las de aquel.

Ninguno abunda de tantos similes, y algunos incontestablemente bellisimos: aunque las semejanzas en que los funda no son siempre claras: y los asuntos de que los toma son demasiado uniformes; pues á cada paso vuelve á los leones, á los toros, las águilas, y los rebaños: y las alusiones son á veces bajas, aun tomando en consideracion las costumbres de su tiempo.

Hasta aqui he limitado mis observaciones á la iliada: y es necesario dar tambien alguna noticia de la odisea. Criticando Longino este poema, comparó no sin razon á Homero al sol poniente en todo su volumen, pero sin el calor de los rayos del mediodia. La odisea no tiene el vigor y la su-

blimidad de la iliada. Sin embargo reúne muchas bellezas. Es mas entretenida, y variada que la iliada. Con el ingenio dramático, la riqueza de las descripciones, y la fertilidad de invencion de está, presenta cuadros hechiceros de las costumbres antiguas: y á la ferocidad de la iliada sustituye las imagenes mas amables de hospitalidad y de humanidad, muchas y admirables aventuras, y paises: é instruye constantemente en la virtud. Pero la odisea tiene tambien algunos defectos. Las escenas decaen por lo comun de la magestad de la epopeya. Los doce libros últimos, despues de la llegada de Ulises á Itaca, son en gran parte flojos y cansados: y el poeta no parece feliz en la *anagnorisis* principal, ó en el descubrimiento de Ulises á Penélope: pues esta es demasiado cauta y desconfiada; y se nos malogra la sorpresa de alegría, que aguardábamos en ocasion tan señalada. Véase la leccion XL.

## CAPITULO XXI.

### *Eneida de Virgilio.*

Las prendas distintivas de la iliada son la sencillez y el fuego: las de la eneida la elegancia y la ternura. Virgilio es menos sublime y animado que Homero: pero tiene menos negligencias, mas variedad, y una dignidad mas regular, mas correcta, y mas sostenida. Al comenzar la lectura de la iliada nos hallamos en la region de la

antigüedad mas remota, y aun por refinar. Al abrir la eneida descubrimos toda la correccion y los adelantamientos del siglo de Augusto.

El asunto de la eneida es felicísimo, y á mi parecer muy superior á los de Homero: pues no podía haber cosa mas noble, ni mas conforme á la dignidad épica, ni mas lisongera é interesante al orgullo de los romanos, que atribuir el origen de su estado á un héroe tan famoso como Eneas. Tomado el asunto de la historia tradicional del pays, y conciliada esta con las historias de Homero, le dió lugar á adoptar su mitología; y está la ocasion de pronosticar las proezas de los futuros romanos, y de hacer una descripción de la Italia en su antiguo estado fabuloso. En fin el establecimiento de Eneas, resistido constantemente por Juno, le guía á una gran diversidad de sucesos, de viages, y de combates: y le da lugar á ingerir con propiedad incidentes pacíficos con las riñas marciales.

La unidad de accion está perfectamente guardada; porque desde el principio al fin se tiene siempre á la vista un objeto principal; el establecimiento de Eneas en Italia ordenado por los dioses. Los episodios estan suficientemente encadenados con el asunto: y el *nudo* ó enredo del poema está felizmente formado por el plan de la antigua máquina; á saber, la cólera de uno, que se opone constantemente al establecimiento de los Troyanos en Italia; de cuya cólera provienen la tempestad que arroja á Eneas á las costas de Africa; la

pasion de Dido que se afana por detenerlo en Cartago, y los esfuerzos de Turno que se le opone y le hace la guerra; hasta que convenido Júpiter con Juno en que el nombre de Troyanos quede confundido con el de latinos, olvida esta su resentimiento, y el héroe queda victorioso.

Si en estos puntos manifestó Virgilio su arte y su juicio; no dejó en otros de incurrir en algunos defectos. 1.º No tiene caracteres bien denotados: y en esta parte es insípida la eneida, comparada con la iliada llena de alma y de vida: pues Acates, Cloantes, Gias, y demas héroes troyanos, no se dan á conocer, ni por sus hazañas. Eneas mismo es un héroe no muy interesante: es piadoso y esforzado; pero de un carácter frío y apacible: y su conducta con Dido anuncia cierta dureza y falta de ternura, que está lejos de hacerle amable:

*¿ Num fletu ingemuit nostro? ¿ num lumina flexit?*

*¿ Num lacrimas victus dedit; aut miseratus amantem est?*

Lib. IV. 368.

El caracter de Dido es el mas bien sostenido de toda la enéida pues por el ardor de todas sus pasiones, la vehemencia de su indignacion y de su resentimiento, y la violencia de todo su carácter, resulta la figura mas animada de cuantas bosquejó Virgilio. 2.º En algunos respetos es defectuosa la distribucion del asunto, y su conducta: y nada es bastante á cohonestar la

caída, que da en la última parte de su obra. Las guerras con los latinos no tienen la dignidad de los interesantísimos objetos presentados antes en la destruccion de Troya, en los amores de Dido, y en la bajada al infierno. En las guerras de Italia hay acaso una falta mas esencial. El lector se ve tentado á tomar partido por Turno, contra Eneas: porque Turno, príncipe joven y valiente, está destinado para esposo de Lavinia con aprobacion general: llega en esto un extranjero, un fugitivo, que jamas habia visto á Lavinia; y es ocasion de la muerte de su madre. Virgilio habria interesado mas en favor del héroe principal, haciendo que Eneas en lugar de affligir á Lavinia la libertase, y á todo su pais, de la persecucion de algun amante odioso.

A pesar de estos defectos aun en el dia está en equilibrio la balanza entre la fama de Homero, y la de Virgilio. Este sobrepuja; en mi opinion, á todos los poetas en ternura. Naturaleza le habia dotado de una sensibilidad esquisita: y esta le hacia penetrarse de todas las circunstancias patéticas en las escenas que describia, y traspasar el corazon con una sola pincelada. Esto en un poema épico es un mérito, que se acerca al de la sublimidad: pues hace en extremo interesante la obra. La principal belleza de esta clase en la iliada es la vista de Hector con Andrómaca. Pero en la eneida hay muchas de esta especie. Tales son todo el libro segundo, la obra mas clásica que ha salido de pluma alguna, por la variedad de escenas ya magestuosas, ya

tiernas; el libro tercero, que prueba el gran talento para escitar la ternura con los episodios de la vista de Eneas con Andrómaca y Heleno, y los de Palante y Evandro, de Niso y Eurialo, y de Lauso y Mecencio; y por fin el libro cuarto, que refiere la infeliz pasion y muerte de Dido. Los libros mejores y mas acabados son en general el primero, el segundo, el cuarto, el sexto, el séptimo, el octavo; y el duodécimo.

Las batallas de Virgilio son muy inferiores en fuego y sublimidad á las de Homero. Pero la bajada al infierno en el libro VI. es un episodio; que aventaja al de Homero en la odisea: pues corre por toda la descripcion cierta sublimidad filosófica, que el ingenio platónico de Virgilio, y las ideas engrandecidas del siglo de Augusto, le hicieron sostener con uná magestad, muy superior á aquella á que podia aspirar Homero en su tiempo.

Comparados en general, estos dos príncipes de la poesia épica, es preciso convenir en que Homero fué el talento mas grande, y Virgilio el escritor mas correcto. Homero fué original; y descubre las bellezas, y los defectos de tal; mas grandiosidad, mas naturalidad, mas sublimidad y fuerza, y mayores irregularidades y negligencias. Virgilio no perdió de vista á Homero; y en muchos lugares lo tradujo literalmente. Por tanto se debe á Homero la preeminencia en la invencion, y está aun dudoso si se debe á Virgilio la preeminencia en el juicio. En Homero discernimos

toda la vivacidad griega, y en Virgilio toda la magestad romana. La fuerza del primero está en encender la fantasía; la del segundo en mover el corazón. Homero llegó en muchas ocasiones á una sublimidad, á que no alcanzó Virgilio; pero este jamás decae de la dignidad épica. En fin la mayor parte de los defectos de Homero deben imputarse á las maneras de la edad en que vivió; y los pasages débiles de la eneida son disimulables por haber quedado la obra sin concluir. Véase la lección XI.

## CAPITULO XXII.

*Farsalia de Lucano: Jerusalem del Tasso.*

La farsalia descubre muy poca invención: y su plan es demasiado histórico. No está la obra concluida, ó por haberse perdido algunos libros, ó por haberla dejado el autor incompleta. El asunto, aunque tiene la dignidad épica y unidad de objeto, tiene dos defectos: 1.º que las guerras civiles, y tan sangrientas y crueles como las de los romanos, presentan objetos demasiado desagradables: 2.º que la materia es muy inmediata al tiempo en que él vivió: lo que le privó del socorro de la fabula y de lo maravilloso, que habrían hecho mas espléndida y divertida á la obra. Los caracteres estan espesados con espíritu y fuerza: señaladamente el de Caton que es su favorito: pues siempre que le introduce, pa-

rece que se eleva sobre sí mismo Hay en la farsalia varias descripciones muy patéticas y animadas: la narración es por lo comun árida y dura: y el mérito principal está en los sentimientos generalmente nobles y grandes; y espesados de aquella manera animada y encendida que le caracteriza. Pero como la principal prenda de Lucano es un ingenio vivo y ardiente: hay falta de moderación en sus descripciones, y aun mas en sus sentimientos. Si quería engrandecer, era hinchado; y viviendo en un tiempo en que las escuelas de los declamadores comenzaban á corromper la elocuencia y el gusto de los romanos, no estuvo libre de este contagio. Comparándolo con Virgilio se puede decir que tuvo sentimientos mas finos y elevados; pero que él es muy inferior en todo lo demás; y particularmente en pureza, elegancia y dulzura.

El Tasso es el poeta épico mas distinguido de los tiempos modernos. *La Jerusalem libertada* se publicó en el año de 1574. Esta es un poema de estructura verdaderamente épica, y adornado de todas las bellezas que pertenecen á la epopeya. Su asunto es el recobro de Jerusalem de manos de los infieles, por las fuerzas unidas de la cristiandad; empresa espléndida, venerable y heroica. No tiene ningunas de las escenas feroces de discordia civil que horrorizan en Lucano: pero ofrece esfuerzos de valor y de zelo, inspirados por objetos honrosos. La parte que la religion tiene en la empresa abre un campo natural á lo

maravilloso y á descripciones sublimes : y la accion pasa en un pais, y en un tiempo, bastante remotos para poder mezclar con la historia la tradicion y la ficcion.

La invencion del Tasso es riquísima : pues el poema está lleno de acontecimientos variados en su género. Unas veces recrea al lector con las solemnidades de la religion ; y otras con lances de amor, ó con los acontecimientos de un viage, y los sucesos de la vida pastoral. Pero siempre se tiene á la vista el recobro de Jerusalem ; y con él concluye el poema. Con este asunto tienen la suficiente relacion todos los episodios ; escepto el de Olindo y Sofronia, en el libro II.

El poema está animado con diversidad de caracteres, y estos bien sostenidos. Godofre, gefe de la empresa, es prudente, moderado, valeroso. Tancredo enamorado, generoso, y esforzado, contrasta con el brutal Argante. Reinaldos, apasionado, resentido, y seducido, por Armida, es en el fondo personage de mucho pundonor y heroismo. El valiente y ambicioso Soliman, la tierna Erminia, la astuta y violenta Armida, y la varonil Clorinda, son figuras bien dibujadas.

Mas dudoso es el mérito del Tasso en lo maravilloso. Los diablos, los encantadores y los hechizados tienen demasiada parte en el poema : y forman una especie de maravilloso obscuro y tétrico, que disgusta. El bosque encantado, del cual viene á depender en gran parte el *nodus* del poema, los mensajeros enviados en busca de Reinal-

dos, el hermitaño que los conduce á una caverna en el centro de la tierra, el viage maravilloso que hicieron á las islas fortunadas, y el haber arrancado á Reinaldos de los lazos de Armida, son escenas ; que aunque muy divertidas llevan lo maravilloso á un grado de estravagancia.

Abunda el Tasso de bellas descripciones, hechas con mucha diversidad y decoro. En ellas su estilo es firme y magestuoso, y á veces blando é insinuante ; en especial tratando de los atractivos y hermosura de Armida en el libro IV. y del retiro pastoral de Erminia en el VII. Sus batallas animada : y variadas con propiedad, son no obstante inferiores en espiritu y fuego á las de Homero. No es tan feliz en los sentimientos ; pues cuando intenta ser patético en sus discursos, da en artificioso y arrastrado ; aunque la afectacion no es ciertamente su carácter, como han dicho algunos ; pues su manera es, en general, varonil, fuerte y correcta. *Véase la leccion XXI.*

En la misma pueden verse el análisis del Orlando furioso de Ariosto, y el de la lusiada de Cámoens.

### CAPITULO XXIII.

#### *Aventuras de Telémaco.*

**E**STA obra del amable Fenelon, aunque en prosa, merece que se tenga por poema. La prosa es poética, y notablemente armonio-

sa. El plan, en general, está bien inventado; y no peca por falta de grandeza épica, ni de unidad de objeto. Sus descripciones son ricas y bellas, particularmente las de las escenas tranquilas; como los incidentes de la vida pastoril, los placeres de la virtud, ó un reino floreciente en paz: y en algunas de estas pinturas hay una ternura, y una suavidad inimitables.

La parte de la obra mas bien ejecutada son los seis primeros libros, en que Telémaco cuenta sus aventuras á Calipso: pues en todos ellos la narracion es viva é interesante. En los doce últimos libros es mas lánguido: y en las aventuras y empresas guerreras hay mucha falta de vigor. Los prolijos pormenores en que el autor entra algunas veces, y los discursos de Mentor, aunque buenos para el designio de formar el entendimiento y el corazón de un príncipe, no parecen congruentes á la naturaleza de la poesía épica: porque el objeto de esta es hacernos mejores por medio de acciones, de caracteres y de sentimientos; mas que por instrucciones dadas de propósito.

En la perspectiva que los poetas han dado del infierno, podemos observar el progresivo refinamiento de las ideas de los hombres en orden á las recompensas ó castigos venideros. Homero en la odisea nos presenta los objetos con mucha confusion, y horror; pone la escena en el país de los Cimerios, cubierto siempre de obscuridad al fin de Oceano: cuando se presentan las almas de los muertos, apenas podemos distinguir si Ulises está en tierra ó debajo de ella: nin-

gun espíritu está contento con su suerte en el otro mundo: y aun Aquiles, reconvenido por Ulises, dice que mas quisiera ser en la tierra un jornalero que tener el imperio de los muertos. Los objetos delineados en la eneida son mas claros, y mas grandes y terribles: están descritas con destreza las mansiones separadas de los buenos y de los malos, con el castigo de estos y la feliz ocupacion de aquellos. Pero la visita de Telémaco á las sombras es mas filosófica aun que la de Virgilio. Véase Fenelon de las mismas fábulas, y de la misma mitología: se halla en él depurada con el conocimiento de la religion verdadero, y adornada con el hermoso entusiasmo que le distingue. Véase la leccion XII. ya citada.

En la misma puede verse el analisis del *Paraíso perdido* de Milton; y en la leccion XIII. el de algunos poemas épicos en castellano; á saber, la *conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva; *La austriada* de Juan Rufo; *El monserate*, de Cristobal Virués; *La araucana*, de Ercilla; *El Bernardo*, de Balbuena; y la *Jerusalén conquistada*, de Lope de Vega.

#### CAPITULO XXIV.

##### *Poesía dramática: tragedia.*

EN todas las naciones cultas se ha mirado la poesía dramática como una diversion racional, y acreedora á un exámen prolijo. Se divide en comedia y tragedia; segun los

incidentes en que estriba, ya ligeros y festivos, ya grandes y patéticos. Como estos últimos dominan mas la atencion; como la caída de un héroe interesa mas que el casamiento de un particular, se ha mirado siempre la tragedia como diversion mas noble que la comedia. El terror y la compasion son los instrumentos principales de aquella; y el ridiculo es el único de esta.

La tragedia es una imitacion directa de las maneras y acciones humanas: porque, semejante al poema épico, muestra los caracteres por medio de la narracion, y de la descripcion. Pero el poeta desaparece; y solo se nos presentan los personajes, obrando y hablando conforme á sus caracteres. ningun escrito tiene tanta eficacia: ni escita conmociones tan fuertes como una buena tragedia. En ella vemos los errores á que estamos espuestos, y una copia fiel de las pasiones humanas; con las terribles consecuencias á que nos arrastran cuando no las tiramos de la rienda.

La tragedia en su mecanismo es favorable á la virtud: pues tan sábia y feliz es la constitucion de nuestra naturaleza, que asi como la poesia épica no escitaria nuestra admiracion; tampoco la trágica moveria fuertemente nuestras pasiones, sino despertase en nosotros conmociones virtuosas. Puede el poeta pintar desgraciado al virtuoso; porque asi sucede á veces en esta vida. Pero debe siempre cuidar de empeñarnos en su favor. Aunque lo pinte desgraciado; no ha de pintar al vicio triunfando enteramente, y feliz en la catástrofe del

drama. Aunque prosperen los malos en sus designios, debe acompañarles siempre el castigo: y al delito ha de juntarse inevitablemente la infelicidad. El amor del hombre virtuoso, la compacion al agraviado, y la indignacion contra el autor de sus males, son los sentimientos que debe escitar la tragedia.

La noción que Aristóteles da de la tragedia es, que va dirigida á purgar nuestras pasiones por la compacion y el terror. Sin entrar en disputas sobre esto, me parece mas claro decir, que la intencion de la tragedia es mejorar nuestra sensibilidad virtuosa. Para conseguir esto, el primer requisito es que el poeta escoja una historia patética é interesante: y que la conduzca de una manera natural y probable. La naturalidad y la probabilidad son infinitamente mas esenciales en la poesia trágica que en la épica: porque para escitar la admiracion no es necesaria tanta probabilidad, como cuando se trata de mover las pasiones tiernas. En el primer caso se acalora la imaginacion; y esta se acomoda fácilmente á la intencion del poeta. En el segundo se conmueve el corazon; y este juzga siempre de lo probable con mas escrupulosidad que la fantasia. Este principio escluye de la tragedia toda máquina, ó intervencion fabulosa de los dioses, y todo desenredo que se funde en ella; tales como los que empleó Eurípides en varios de sus dramas: pues esta intervencion es grosera y falta de artificio, y destruye la probabilidad. Para aumentar está han exigido algunos que el asunto jamas sea de invencion

del poeta; sino que estribe en la historia, ó en hechos conocidos. Pero la esperiencia prueba, que un cuentobienmanejado ablanda el corazon tanto como una historia verdadera: y aun cuando la tragedia toma de esta los materiales; mezcla muchas veces algunas circunstancias fingidas. La mayor parte de los oyentes ó lectores, solo atiende á lo que es probable. Aun por esto algunas de las tragedias mas patéticas son enteramente de asuntos fingidos: tales como la *Zaida*, y la *Alcira*; francesas, y el *huérfano*, el *Douglas*, y la *hermosa penitente* inglesas.

Para arreglar la conducta de la tragedia, sea real ó fingido el asunto, se han establecido las tres unidades. Mas antes de tratar de estas hablaré del origen de este drama.

Entre los griegos, de quienes se deriban nuestras diversiones, el origen de la tragedia fué el canto acostumbrado en las fiestas de Baco. Como ofrecian en sacrificio á este Dios un macho de cabrio; y despues cantaban en su honor himnos del nombre de la victima *Tragos*, junto con *Odi*, canto, nació sin disputa la palabra tragedia. Para dar alguna variedad á esta diversion introdujeron con el tiempo una persona, que entre canto y canto recitase alguna cosa en verso. Esta fué innovacion de Tespis, que vivió cerca de 536 años antes de Cristo. Esquilo, que nació cerca de 50 años despues de aquel, dió un paso mas: introdujo un diálogo entre dos personas, mezclando alguna historia interesante; y presentó los

actores en un teatro adornado con las escenas y decoraciones propias. Lo que cantaban los actores, se llamó episodio, ó canto adicional: y los himnos ó cantos del coro, en lugar de referirse á Baco, como en su origen, se refirieron á la historia en que los actores habian tomado interes. Comenzando de este modo el drama á tomar una forma regular, fué llevada esta á perfeccion por Sofocles; que floreció solamente 44 años despues de Esquilo, y por Euripides contemporaneo de aquel. De esto se infiere, que el coro fué el fundamento de la tragedia antigua, y el dialogo dramático una adición al coro. Andando el tiempo este pasó á ser accesorio en la tragedia hasta que desapareció enteramente: lo que hace la distincion principal entre el teatro antiguo y el moderno.

No entraré en el examen de la cuestion, si el drama ha ganado ó perdido con la abolicion del coro. Puede verse en la *leccion XLIII*. Paso al examen de las unidades; que generalmente se han considerado como esenciales á la buena disposicion de la fábula dramática.

## CAPITULO XXV.

### *Unidad de accion.*

LA unidad de accion es sin disputa la primera, y la mas importante de las tres. Es aun mas esencial en la tragedia, que en la epopeya: porque multiplicadas en tan corto



espacio, como el de la duracion de la tragedia, muchas tramas ó acciones, se distraeria por necesidad la atencion: y las pasiones no podrian tomar todo su vuelo. Puede haber, á la verdad, trama subordinada; es decir, las personas introducidas pueden tener designios diferentes. Pero el poeta debe manejar estos, de modo que se subordinen á la accion principal. Conseguirá esto enlazándolos con la catástrofe, y haciendo que se encaminen á ella.

Pero no se ha de confundir la unidad de accion son la sencillez del enredo. Unidad y sencillez con cosas diferentes en el drama. Se dice que el enredo es sencillo cuando entran en él pocos incidentes. Pero puede ser complejo; es decir, que sin faltar á la unidad puede incluir muchas personas y sucesos, encaminándose todos los incidentes al objeto principal, y enlazándose bien con él. Las tragedias griegas no solo conservan la unidad de accion; sino que tienen un enredo sencillo: y tanto que algunas parecen destituidas de acontecimientos interesantes. Tales son el Edipo coloneo, y el Filoctetes de Sófocles: pero estan manejados los asuntos con tal destreza, que el autor logró hacerlos muy tiernos y patéticos.

Los modernos han dado mayor variedad de sucesos á la tragedia: y esta se ha hecho teatro de las pasiones, mas que entre los antiguos. Los caracteres están mas desenvueltos: hay mas enredo y accion; y nuestra curiosidad se escita mas haciendo nacer situaciones muy interesantes. Esta variedad es, en general, una mejora de la tragedia:

pues la hace mas animada é instructiva.

La unidad de accion debe procurarse, no solo en la disposicion general de la fábula, sino en los varios actos en que se divide el drama. La division en cinco actos no tiene mas fundamento que la práctica, y la autoridad de Horacio:

*Neve minor, neve sit quinto productior actu*

*Fabula, quæ posci vult; et spectata reponi.*

Ep. ad Pis.

Esta division es totalmente arbitraria: pues nada hay en la naturaleza del drama; que exija este número mas que otro. Lo mejor es permitir al poeta que divida el drama en las partes ó intervalos que señala naturalmente el asunto.

Como la práctica ha dividido el drama en tres ó en cinco actos, y hecho una pausa total al fin de cada uno; debe cuidar el poeta de que esta pausa caiga en donde hay una pausa natural en la accion; y donde puede suponerse que ha pasado lo que no se haya de representar en el teatro.

El acto 1.º ha de contener una esposicion clara del asunto; escitar la curiosidad de los espectadores; y dar á conocer los personajes con sus diversas miras é intereses, y con la situacion en que se hallaba cada uno al comenzar el drama. Durante los actos 2.º 3.º y 4.º debe ir en aumento el enredo. El poeta ha de conservar siempre despiertas nuestras pasiones, interesándonos en

la accion. Si desmayan aquellas, pierde todo el mérito la tragedia. Por esta razon no debe introducir el poeta otras personas que las necesarias para seguir el enredo: no ha de poner escenas de conversacion superflua: ha de cuidar de que la accion camine siempre á su fin: y á proporcion que camina, deben crecer la suspension y el interes de los espectadores. El sentimiento, las pasiones, el terror, y la compasion deben reinar en todo el discurso de la tragedia. Todo ha de estar en movimiento. El acto 5.<sup>o</sup> es el lugar de la catástrofe, ó del desenredo; en el cual el poeta ha de manifestar toda su destreza. La 1.<sup>a</sup> regla para conseguir esto es preparar el desenredo por medios probables y naturales: la 2.<sup>a</sup> es, que la catástrofe sea sencilla y dependa de pocos sucesos; y comprenda muy pocas personas: y la 3.<sup>a</sup> y última es, que en la catástrofe sea todo sentimiento y fuego de las pasiones. A proporcion que aquella se acerca, debe aumentarse el calor: no ha de haber discursos largos, razonamientos frios, ni ostentacion de ingenio. En ella, mas que en otra parte, ha de ser el poeta sencillo, grave, y patético; y no ha de hablar otro language que el de la naturaleza.

No es esencial á la tragedia, que la catástrofe sea infeliz. La Atalia de Racine, la Alcira, la Mérope, el huerfano de de la China, y otras, tienen una conclusion feliz. Pero en general el espíritu de este drama se inclina á dejar la impresion terrible de la afliccion, y la angustia en que acaba el personage virtuoso.

No entraré en la cuestion tan agitada sobre el motivo de que las conmociones de dolor, que escita la tragedia, acarreen al ánimo un placer. Puede verse en la *leccion referida*.

Es necesario decir algo acerca del modo con que debe conducirse el asunto en las diversas escenas. La entrada de un nuevo personage en el teatro se llama escena. Estas escenas, ó conversaciones sucesivas, deben estar bien enlazadas unas con otras. Para conseguir esto deben observarse dos reglas: 1.<sup>a</sup> ni un solo momento ha de quedar vacío el teatro durante el acto: porque este se cierra siempre que se queda sin gente: 2.<sup>a</sup> no ha de salir al teatro, ni ausentarse de él persona alguna; sin que veamos la razon para uno y otro. No hay cosa mas contraria al arte, que hacer entrar ó salir un actor sin que al mismo tiempo veamos la causa para ello; porque esto es manejar las personas del drama como si fuesen títeres que se mueven por resortes; y la perfeccion exige que la imitacion se acerque todo lo posible á la misma realidad; que se nos imponga en el misterio de todo lo que va pasando; y que sepamos enteramente de donde vienen las personas, adonde van, y en que se ocupan. *Véase la leccion ya dicha.*

## CAPITULO XXVI.

*Unidades de lugar y de tiempo.*

**P**ARA hacer mas completa la unidad de accion han añadido los críticos las otras dos de lugar y de tiempo ; mas difíciles de observar y no tan necesarias.

La unidad de lugar requiere que jamas se mude la escena ; y la de tiempo , tomada en rigor , exige que el tiempo de la accion no sea mas largo que el de la representacion del drama. El objeto de estas dos reglas es cargar lo menos que sea posible la imaginacion de los espectadores con circunstancias improbables ; y hacer que la imitacion se acerque mas á la realidad.

La naturaleza de las representaciones dramáticas en el teatro griego sujetaba á los actores á una observancia rigurosa de estas unidades porque no se interrumpia la representacion ; el teatro estaba continuamente con gente y ocupado por los actores ó por el coro ; y de consiguiente la fantasia no podia salir del tiempo y del lugar precisos de la representacion. Pero la práctica de suspender totalmente el espectáculo por un corto tiempo entre acto y acto , ha hecho en esta parte una novedad grande resultando ménos necesarias que á los antiguos estas dos unidades : pues mientras queda interrumpida la representacion , puede suponerse que pasan algunas horas entre acto y acto ; y figurarse el espectador trasladado de un salon á otro , ó de una parte

del lugar de la escena á otra no muy distante. Esta libertad da lugar á bellezas superiores de ejecucion , y á la introduccion de situaciones mas patéticas ; las cuales no pueden realizarse algunas veces sin traspasar las unidades rigurosas de lugar y de tiempo. Mas estas se han de observar por precision en el discurso de cada acto ; y solo entre acto y acto puede salir el poeta de las unidades de lugar y de tiempo es decir , que durante el acto debe continuar la misma escena , y no ha de pasar mas tiempo que el que se gasta en la representacion de aquel acto. Gastar dias , semanas y aun años en la representacion , aunque estos pasen entre acto y acto , ofende á la fantasia , y da á la obra un aire romancesco : y cambiar de lugar en medio del acto destruye ademas todo el designio de la division del drama en dos , tres , ó mas actos. No es esto decir que guardando estas unidades lleguen los espectadores á engañarse , creyendo en la realidad de los objetos que se les ponen á la vista. Ninguno se imagina en Tebas , en Atenas , ó en Roma , cuando se le presenta en el teatro un asunto griego ó romano. Cualquiera sabe que todo es una imitacion pura ; pero exige que esta sea conducida con destreza y verosimilitud. *Véase la leccion ya citada.*