

contra el romance endecasílabo. En este el verso es heroico; pero la copla le reduce á un período poético demasiado uniforme, y el martilleo de la asonancia le hace cansado y empagoso, cuando una misma final se prolonga por espacio de 1500 versos ó mas. Así para obras largas no es bueno. Por eso los príncipes de nuestro Parnaso Garcilaso, Herrera, Leon, Rioja y los Argensolas, y aun los buenos versificadores, como Lope, ó no los usaron jamas, ó es raro entre ellos el que hizo muy contados y cortos romances endecasílabos. Los romances mayores y menores son el metro favorito de los copleros y los poetas canijos, que no pudiendo hacer buenas octavas, sonoros tercetos, armoniosas liras y magníficos versos sueltos, se acogen á los fáciles romances de ocho y once sílabas. Es verdad que la Academia exigió romance endecasílabo para el rasgo épico sobre la conquista de Granada; pero además de que ella misma con mejor acuerdo señaló la octava para el otro sobre las naves de Cortés, este ejemplo solo prueba que la Academia cedió una vez al capricho de la moda romancera.

Concluiré lo perteneciente á las poesías directas, advirtiendo que el *soneto* (composicion que hemos imitado de los italianos, y que bien desempeñada no es tan despreciable como algunos han asegurado) se comprende en el epigrama, tomada esta voz en la acepcion general de composicion corta destinada á ilustrar un pensamiento notable, de cualquier género que sea. Así los sonetos serán respectivamente heroicos, amorosos, filosóficos, serios, jocosos, burlescos, satíricos, etc., según la clase del pensamiento que en ellos se ilustra ó amplifica, y el tono y estilo en que se enuncia. También nuestros madrigales son una especie de epigrama. La *balada* y el *rondel* pertenecen á la poesía lírica: son una especie de oditas.

Creo que las personas de gusto me permitirán que no les hable de los *símbolos heroicos* y los *emblemas*, de los *acrósticos*, *grifos*, *logogrifos* y *anagramas*; ni de los *acertijos* ó *enigmas*. Porque todas estas composiciones, aunque pertenecen á las poesías directas, son miserables fruslerías, en que jamas se ocupará un verdadero poeta.

LIBRO I

POESÍA DRAMÁTICA.

Ya queda indicado que se llaman dramáticas en general

aquellas composiciones, en que los autores no hablan jamas con el lector, sino que hablan entre sí los personajes en cuya boca se pone la composicion entera. Y aunque los diálogos en prosa son de esta clase, como no son estos de los que ahora tratamos, sino de los escritos ordinariamente en verso; pasaré á explicar su naturaleza, distinguir sus varias especies,* y exponer las reglas que deben observarse en su composicion.

Ya he indicado también que estas poesías se llaman dramáticas, porque en ellas las personas de quienes se trata, obran ó están en accion, que es lo que literalmente significa el adjetivo, *dramático, dramática*, aplicado á los sustantivos, *poema, poesia*; y esto es lo que distingue de las otras á esta clase de composiciones. En las directas hemos visto, que el poeta expresa los afectos de que está conmovido, ó explica puntos instructivos, ó pinta objetos; pero no trata de las acciones de los hombres, sino acaso por incidente. En las mixtas veremos luego que trata sí de acciones, pero refiriéndolas él, á lo ménos en parte. En las dramáticas es donde las hace ejecutar por los personajes mismos.

Y como las acciones humanas, aunque innumerables, pueden reducirse á dos clases generales, atendida su naturaleza y la especie de personas que las ejecutan; porque, ó son acciones atrevidas y extraordinarias ejecutadas por altos personajes, ó acciones fáciles y ordinarias en que intervienen personas de las clases subalternas de la sociedad; las poesías dramáticas pueden reducirse igualmente á dos especies principales. Las primeras presentan acciones grandiosas ejecutadas por personajes de alto carácter, y se llaman *tragedias*, por la razón que luego veremos: las segundas presentan acciones de la vida común y ordinaria en que intervienen personas de las clases inferiores, y se llaman *comedias*, palabra cuya verdadera etimología explicaré mas adelante.

CAPITULO PRIMERO.

TRAGEDIA.

Las fiestas de Baco dieron ocasion á los griegos, para inventar este género de composicion poética, que despues imitaron los latinos, y hoy cultivan todas las naciones civilizadas. El himno, ú oda sagrada, que los cantores entonaban al rededor del ara, mientras se sacrificaba al Dios un macho de cabrío, se

llamó por esta circunstancia *cancion del macho*, en griego *tragodia*, palabra que lijeramente alterada pasó á la lengua latina y de esta á las modernas. Para dar mayor extension y variedad á aquella ceremonia, introdujo Téspis, hácia la mitad del siglo vi, ántes de la era vulgar, la novedad de presentar una persona la cual en las pausas que hacian los cantores entre las diferentes partes del himno, recitase en verso una breve historia de algun suceso de la fábula. Esta novedad agradó, y poco despues Esquilo introdujo ya dos ó mas actores que representaban en los intervalos del coro alguna accion célebre, fabulosa ó histórica; cubrió sus rostros con una máscara que imitaba el del personaje cuyas veces hacian; los vistió con trajes adecuados, y los presentó sobre un tablado ó teatro, adornado con decoraciones análogas á la historia que debian representar. Vino despues Sófoles, mejoró y perfeccionó esta invencion, y la tragedia en pocos años pasó desde los mas informes principios á un estado de regularidad y belleza, á que muy poco han podido añadir los mayores ingenios modernos.

Resultando de esta breve noticia sobre el origen de la tragedia que esta es *la representacion de una accion extraordinaria y grande, en que intervinieron altos personajes, imitada con la posible verosimilitud*; se infiere que la tragedia mas perfecta seria aquella, que presentándonos una accion de esta clase, la imitase con tal propiedad que desde el principio hasta el fin nos pareciese que aquel gran suceso estaba pasando realmente á nuestra vista. Ya que esta absoluta y completa ilusion es imposible, porque jamas el espectador puede creer que está en el lugar de la accion, sabiendo que está en el de su residencia, ni el siglo en que aquella se supone, viendo que se refiere á tiempos muy remotos; y porque cuando entra en el teatro, sabe que va á ver, no el hecho mismo que es el argumento de la tragedia, sino su imitacion, no á los personajes reales que en él intervinieron, sino á los actores que van á hacer sus veces; es necesario á lo ménos que la imitacion se acerque tanto á la verdad, que el espectador se olvide por algunos instantes de que es fingido lo que está viendo. De este principio, que á primera vista parece demasiado vago, se deducen sin embargo las reglas de la tragedia, las cuales son relativas á la accion, á los caractéres, al plan, á las unidades de lugar y tiempo, y al estilo.

ARTÍCULO PRIMERO.

Accion de una tragedia.

En primer lugar, es necesario que sea extraordinaria é interesante. Porque siendo imposible que el espectador entre en aquella ilusion momentánea que hemos dicho, si su atencion no está fuertemente empeñada; es evidente que esto no se verificará, si se le pone á la vista un suceso comun, ordinario é incapaz de interesar. Y como los sucesos ménos comunes, porque no ocurren con frecuencia, son las grandes revoluciones de los imperios, y las terribles calamidades en que algunas veces caen, ó á las cuales se ven expuestos, aquellos personajes que por su elevacion parece estaban ménos sujetos á ellas; de aquí es que ordinariamente se toman para asunto de las tragedias estos grandes é inesperados reveses que á veces alcanzan ó amenazan á aquellas personas, que en el curso ordinario de la vida están ménos expuestas á los caprichos de la suerte. Es necesario prevenir que la accion de una tragedia puede ser, ó enteramente fingida, ó verdadera en el fondo, pero realzada con algunas circunstancias fabulosas que la hagan mas interesante.

En segundo lugar, es claro que la accion ha de ser una; porque si hay muchas absolutamente distintas é inconexas, la atencion del espectador se divide, y el interes se debilita. La unidad de la accion principal no excluye sin embargo la variedad y multitud de incidentes ó acciones secundarias y subalternas, necesarias para que la principal se verifique. Al contrario, para que la atencion del espectador se sostenga durante toda la representacion, es menester que la accion principal se componga de varias otras subordinadas, y que encuentre en su progreso ciertos obstáculos que la retarden y hagan dudoso el éxito final; pero es preciso no complicarla demasiado, y no amontonar tantos sucesos que oscurezcan y confundan el hecho capital. Estas acciones particulares, necesarias para prolongar y concluir la principal, se llaman *incidentes ó lances*; y por su definicion se puede juzgar con seguridad de si son ó no oportunos los que se encuentran en cualquier tragedia. Si no son necesarios para el progreso y conclusion final de la accion, si al contrario esta pudo y debió verificarse sin alguno de aquellos incidentes; este, que en términos del arte suele llamarse entónces *episodio*, es como una rueda inútil en una

máquina, que léjos de aumentar su movimiento, le retarda y debilita.

En tercer lugar, para que la accion sea interesante, lo ha de ser el personaje principal, no solo por su elevada clase, sino por sus cualidades personales. Y como nadie se interesa en la suerte de los malos, se sigue que el héroe ó *protagonista* ha de ser virtuoso, honrado y estimable. Esto no excluye que por error, por imprudencia, ó por efecto de una violenta pasion, cometa alguna falta que le precipite en grandes peligros, ó le acarree una suerte final desventurada. Y aun Aristóteles establece por regla general que el héroe de una tragedia tenga este carácter mixto; es decir, que con cierto fondo de virtud y honradez que le haga interesante, se deje alucinar por un error, ó arrastrar por una pasion funesta que le haga desgraciado. Sin embargo, esto debe entenderse de las tragedias, en que el héroe es al fin víctima de la desgracia. Pero en las de éxito feliz me parece que, al contrario, cuanto mas virtuoso sea el personaje, cuanto mayores sean las calamidades momentáneas en que cayere, y cuanto ménos las hubiere merecido, tanto mayor será la compasion, miéntras le creemos desgraciado, y mayores el placer y la sorpresa, cuando al fin le veamos triunfante de la fortuna y de los malvados que maquinaban su ruina.

ARTÍCULO II.

Caractéres de los personajes.

Para que la atencion se sostenga, es indispensable que á la variedad de los incidentes ó lances de que se componga la accion, acompañe la de caractéres en los personajes que intervengan en ella. Si no tiene cada uno su carácter particular, si no se observa entre ellos ninguna diferencia, si todos tienen las mismas opiniones y los mismos intereses, en suma, si todos parecen vaciados en una misma turquesa; la monotonía en su modo de hablar y en su conducta haria insípida la accion mas bien escogida. Pero no basta variar los caractéres; es menester dibujarlos bien, y sobre todo sostenerlos. Esto quiere decir que durante la accion el ambicioso sea siempre ambicioso, el cruel siempre cruel, el artificioso, el astuto, el pérfido, el iracundo, etc. siempre tales: *servetur ad imum*. No se entienda sin embargo, que esta constancia de carácter exige que los personajes no varíen nunca de opinion, ni muden de con-

ducta. Nada de eso; los desengaños que reciben, y las nuevas situaciones en que se encuentran, pueden hacerles mudar de opinion sobre algun punto, ú obrar diferentemente; pero nunca deben perder el carácter dominante que una vez les ha dado el poeta. Así, por ejemplo, en una tragedia de Dido, esta desgraciada reina puede al principio no creer los primeros avisos que recibe de que Enéas trata de abandonarla; pero cuando ve por sus propios ojos que los bajeles troyanos se aprestan para partir, no puede ya dudar de una perfidia que su amor la hacia mirar como imposible. Desengañada ya, prorumpirá en amargas quejas contra Enéas, le echará en cara su ingratitude, le llamará pérfido, duro, cruel, etc.; pero cuando le vea insensible á estos denuestos, mudará de tono, descenderá á las súplicas mas tiernas, y empleará las expresiones mas amorosas para enternecerle, etc., etc. Esto es obrar segun las circunstancias, no es mudar de carácter: es ser siempre enamorada.

ARTÍCULO III.

Plan de una tragedia.

Suponiendo que la accion escogida sea interesante y una, aunque compuesta de varios lances subalternos; que los caractéres 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 componga la accion 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 distribucion en actos y escenas, no haya nada que pueda destruir la ilusion de los espectadores. Como este es punto muy capital, y el principio establecido nada enseñaria enunciado con esta generalidad, descenderé á algunas observaciones particulares que faciliten su aplicacion.

La division de una tragedia en actos, y la regla de que estos hayan de ser precisamente cinco ó tres, son absolutamente arbitrarias. La naturaleza de esta composicion no exige que la representacion se suspenda algunas veces, y mucho ménos que estas suspensiones sean dos ó cuatro. Al contrario, la ilusion seria mayor y la imitacion mas perfecta, si la representacion no se interrumpiese nunca. Sin embargo, como esto sujetaria demasiado al poeta, y le obligaria á precipitar y

atropellar los lances; y como en la accion mas sencilla hay siempre algunos incidentes que debieron pasar fuera del lugar de la escena, y piden para ejecutarse mas tiempo del que puede emplearse en su representacion; vemos desde los primeros ensayos del teatro griego, que á veces todos los autores desaparecen, y por consiguiente queda suspendida la representacion en algunos intervalos, que el coro llenaba con sus cantos. Estas pausas en las tragedias griegas no estaban sujetas á determinado número, ni dividian toda la composicion en tres ó en cinco porciones iguales: los latinos fueron los que las limitaron á cinco, y de extension casi igual. Los modernos han seguido por lo comun su ejemplo; pero tambien las han reducido á tres. Cada una pues de estas porciones, á la cual sigue una pausa ó suspension, es lo que se llama un *acto*. Y como ya está generalmente recibido que estos sean tres ó cinco, puede distribuirse en uno de estos dos números. Sin embargo, esta ley no es tan rigurosa, que si la tragedia fuese buena en todo lo demas, se haya de condenar al poeta que la dividiese en dos ó en cuatro actos (mas de cinco ya serian demasiados), ó que la redujese á uno solo. Pero cualquiera que sea el número de pausas, el poeta debe cuidar de que estas caigan en el lugar que las corresponde, donde hay una pausa natural en la accion, y donde puede suponerse que ha pasado lo que deba suplir la imaginacion y no haya de representarse en el teatro.

Prescindiendo del número de actos, lo esencial en toda tragedia es, que en la primera ó primeras escenas se haga una exposicion clara del asunto, la cual suministre 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 accion, y en qué estado se hallaban las cosas al tiempo de comenzarse esta. En el curso de la tragedia y hasta las últimas escenas, debe ir ejecutándose la accion y aumentándose el enredo, de modo que las pasiones del espectador se mantengan siempre despiertas y el interes vaya creciendo por grados. Por esta razon, dice Blair, el poeta no debe introducir mas personas que las necesarias para que la accion se verifique, ha de colocar á los personajes en situaciones interesantes, no ha de poner escenas de conversacion superflua, la accion debe ir caminando siempre á su fin, y á proporcion que camina, han de ir creciendo la suspension y el interes de

los espectadores. El terror, la compasion y demas pasiones que deba excitar el drama, han de estar siempre en alternado movimiento segun lo exijan las situaciones. Los incidentes inútiles, las conversaciones superfluas y las vanas declamaciones destruyen el interes, entibian el corazon del espectador, y distraen su atencion. Las últimas escenas, continúa el mismo crítico, son el lugar de la *catástrofe*, ó en términos mas comunes, del *desenredo* ó *desenlace*, en el cual es donde el poeta ha de mostrar todo su ingenio.

La primera regla para esta parte difícil, es que *el desenlace venga ya insensiblemente preparado de antemano, y que se verifique por medios probables y naturales*. Por tanto deben condenarse los desenlaces fundados en disfraces, encuentros nocturnos, equivocaciones de una persona por otra, y demas accidentes, sino imposibles, poco verosímiles; y sobre todo los hechos por *máquina*, esto es, por medio de seres sobrenaturales. La segunda regla de la catástrofe es, que *sea sencilla, dependa de pocos sucesos, y comprenda pocas personas*. La tercera y principal es, que *en ella se lleven al mas alto grado posible las pasiones que debe excitar*. Por consiguiente en ella, mas que en cualquiera otra parte, se consideran como defectos gravísimos los discursos largos, los razonamientos frios y las muy estudiadas sutilezas. Aquí, mas que en todo el resto, es donde el poeta debe ser sencillo, grave y patético, y no hablar otro lenguaje que el de la naturaleza. Los desenredos fundados en la llamada *anagnórisis* ó reconocimiento, esto es, en descubrir que una persona es otra de la que se habia creído durante el curso del drama, son bastante felices, si se manejan con destreza. No es esencial á la tragedia, como algunos han creído, que la catástrofe sea infeliz. Siempre que en toda ella haya suficiente agitacion, y se hayan excitado en los espectadores conmociones tiernas á vista de las desgracias ó los peligros de las personas virtuosas; aunque al fin triunfen estas y queden felices, no por eso, como dice Blair, se faltará al espíritu trágico. Así sucede en la *Atalia* de Racine, y en otras varias; y yo he observado que generalmente agradan mas las tragedias de esta clase, que las que teniendo éxito infeliz dejan en el corazon cierta afliccion y angustia, viendo sucumbir al personaje en cuyo favor nos habiamos interesado.

Haya uno ó muchos actos, cada uno de estos consta siempre de varias *escenas*. Asi se llama *la salida de uno ó mas perso-*

najes 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 atencion y no poca destreza de parte del poeta. Para conservar este enlace se dan varias reglas, que pueden reducirse á las dos siguientes: La 1.^a es que *no quede vacío el teatro durante cada acto, ni un solo momento*; es decir, que jamas deben salir juntas todas las personas que ha habido en una escena, y presentarse en la inmediata otras diferentes. Como esto causa una interrupcion total en la representacion, hace que realmente se finalice aquel acto, porque este se acaba, siempre que el teatro queda desocupado. Sin embargo esta regla no se ha de entender tan literalmente, que si alguna vez la accion misma está pidiendo que se retiren todos los personajes de una escena, deje de hacerse. La 2.^a es que *no salga al teatro ni se ausente de él persona alguna, sin que veamos la razon para lo uno y para lo otro*. No hay cosa mas contraria al arte, que hacer entrar un actor, sin que veamos otra causa para ello que la voluntad del poeta, ó hacerle salir sin otro motivo que el de no tener ya mas arengas que poner en su boca. La perfeccion del drama exige que en lo posible la imitacion se acerque á la misma realidad; y para esto es indispensable, que cuando vemos salir ó entrar una persona, veamos tambien á dónde va y á qué, de dónde viene y con qué objeto.

ARTÍCULO IV.

Unidades de lugar y tiempo.

La rigurosa y exacta verosimilitud en la representacion exige que jamas se mude la escena, esto es, pide que la accion continúe hasta el fin en el lugar en que se supone que comenzó; porque como el espectador no se mueve de su asiento, es imposible que llegue á figurarse que se halla trasladado á otro paraje ó lugar. Exige tambien, que la accion dure el mismo tiempo que se gasta en representarla. Y en efecto, la tragedia que sin violencia observase religiosamente estas dos circunstancias, que en términos del arte se llaman *unidades de lugar y tiempo*; si en lo demas no tuviese defecto alguno, seria la mas perfecta, porque seria la que mas se acercase á la fiel imitacion. No obstante, como los griegos, los cuales por el modo con que se representaban sus tragedias, tuvieron que observar estrictamente la unidad de lugar, incurren á veces en

inverosimilitudes muy groseras; y como es tan difícil hallar una accion que ademas de ser grandiosa, interesante y patética, se ejecute toda en un solo paraje de corta extension, cual es el que puede figurar el teatro, y no dure mas que las tres horas poco mas ó ménos que dura la representacion; está recibido entre los modernos que en los entreactos pueda mudarse la escena á un lugar poco distante, como de un salon á otro, y suponerse tambien que han pasado algunas horas en aquel intervalo. Por tanto podrá el poeta usar de esta licencia, faltando á las unidades de tiempo y lugar, para introducir situaciones mas patéticas, si estas no pueden realizarse sino quebrantando aquellas. 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 suposicion de que en algunos minutos han pasado largos períodos de tiempo, son impropiedades que destruyen la verosimilitud. Sobre todo, se debe tener presente que solo en los entreactos se puede permitir alguna libertad en órden á las unidades de lugar y tiempo; pero que en el discurso de cada acto deben estas observarse con todor rigor; es decir, que durante el acto debe continuar la misma escena, y no ha de pasar mas tiempo que el que se gasta en representarle. Esta es la doctrina comun de los criticos; y yo añado, que si en órden al tiempo la suspension de los entreactos permite algun ensanche, la unidad de lugar convendrá observarla en cuanto se pueda, y seria bueno que se pudiera siempre. Cuanto mas se acerque una tragedia á la realidad sin tocar en ella, tanto mas completa será la impresion que hará en nosotros; y la probabilidad es tan esencial en los dramas, que sin ella no hay ilusion ni placer.

ARTÍCULO V.

Estilo y lenguaje.

Elegida una accion verdaderamente trágica, escogidos y caracterizados los personajes, y arreglado ya el plan de la tragedia, lo importante, lo difícil, es hacer que cada personaje obre y hable como naturalmente debió obrar y hablar supuesto el carácter que el poeta le ha dado, y segun exigen su clase, su edad y la situacion en que se halla. Este es el punto capital. Y como hacer á los personajes obrar conforme á su carácter, interes, situacion, etc., aunque difícil, no lo es tanto como

poner en su boca el lenguaje propio de la pasion de que entónces los suponemos agitados; me detendré algo en esta parte, extractando las juiciosas observaciones de Blair y comprobándolas con sus mismos ejemplos.

Pintar las pasiones tan verdadera y naturalmente que hieran los corazones de los oyentes con una cabal simpatía, es, dice aquel crítico, una prerogativa del ingenio dada á pocos. Para esto se requiere en el autor una ardiente sensibilidad, y que por un momento se haga la persona misma apropiándose todos sus afectos; porque es imposible hablar con propiedad el lenguaje de una pasion sin sentirla. Así á la falta de esta conmocion verdadera debe atribuirse la de la propiedad en expresar las pasiones; falta en que á veces incurren escritores trágicos de mucho mérito. Por ejemplo, cuando Addison (en su *Caton*) hace decir á Porcio, en el momento en que Lucía declara que aunque le ama, no se casará con él en el estado presente de su país :

Atónito te miro,
Cual el que de improviso es castigado
Por un rayo del cielo;
Que respirar no puede, y que pasmado
Muestra en sus ojos el espanto horrible, etc.;
(Traductor castellano.)

se ve claramente que no puso en su boca el lenguaje propio de su situacion. Porque ¿habrá habido en el mundo, pregunta con razon Blair, persona alguna que, asombrada de repente y abrumada de dolor, se haya explicado de este modo? Esta es una descripcion buena para hecha por otro. Uno que hubiera presenciado la entrevista de Lucía y Porcio, y quisiese describirla, podria en efecto decir :

Atónito miróla,
Cual el que de improviso, etc.;

pero la persona interesada habla en semejante ocasion de una manera diferente. Desahoga sus sentimientos, implora la compasion, ruega, suplica, insta; pero no piensa en describir su propia persona y sus ojeadas, y ménos en mostrarnos por un símil á qué se parecen. Esta manera de dar á conocer la pasion que á uno le agita, es en la poesia lo que en la pintura un letrero, que saliendo de la boca de una figura dijese, que esta era la de una persona dolorida.

Lo mismo que de los símiles, debe decirse de las hipérboles

extravagantes, estudiadas apóstrofes y antítesis compasadas, que algunos trágicos ponen en boca de sus personajes en las situaciones mas patéticas. Cuando (en una tragedia inglesa) una esposa que se-ve olvidada y abandonada por su marido en el momento de su mayor afliccion, pide á las lluvias que la den sus gotas, y á las fuentes que la den sus arroyos, para que jamas la falten lágrimas; cuando (en nuestro *Tetrarca de Jerusalem*) Heródes agitado por los zelos, el temor, negros presentimientos y funestas predicciones, dice :

Ya pues
Que serán mudos testigos
De mis lágrimas y voces
Estos mares y estos riscos;
Salgan, Mariene hermosa,
Afectos del pecho mio,
En lágrimas á las ondas,
Y á las peñas en suspiros;

vemos que no son las personas doloridas las que hablan, sino el poeta, que no acertando á penetrarse de los afectos que quiere expresar, sustituye al verdadero lenguaje de las pasiones pensamientos forzados y estudiados adornos.

Si observamos lo que diariamente pasa á nuestra vista en la vida real, veremos que el lenguaje de los que hablan conmovidos de alguna pasion, es llano y sencillo; que abunda de aquellas figuras que retratan la agitacion interior, como las exclamaciones, interrogaciones, y aun apóstrofes á objetos interesantes, pero no á las lluvias ni á las fuentes; que desecha todas las que son de mero ornato ó puro raciocinio, porque las pasiones no racionan hasta que comienzan á entibiarse; que los pensamientos que sugieren, son naturales y obvios; y que no se explican en discursos largos ó declamatorios, sino en razonamientos breves, cortados é interrumpidos, correspondientes á las violentas conmociones del ánimo.

Por la misma razon, aunque las sentencias filosóficas pueden alguna vez ser naturales, porque en efecto á todos los hombres que padecen alguna desgracia ó la están viendo en otros, se les ocurren naturalmente serias reflexiones sobre las mudanzas de la fortuna, miserias de la vida, etc., etc.; sin embargo es menester no amontonarlas ni repetir las á menudo, porque el tono constantemente sentencioso no es el tono natural de las pasiones, que á lo mas admiten alguna breve sentencia sugerida por el objeto mismo.

El estilo y el tono de la tragedia han de ser elevados, nobles y majestuosos y la versificación fácil, fluida y variada; pero sin la constante y uniforme sonoridad de la lírica, y con solo aquel grado de armonía que sea compatible con la soltura y viveza que exige la libertad del diálogo. El verso endecasílabo suelto es en castellano el mas acomodado, porque prestándose al corte que exige una conversacion, está libre de la monotonía de toda especie de rima. El asonantado de romance endecasílabo puede tambien emplearse; pero los rigurosamente aconsonantados, como tercetos, octavas y sonetos, no deben entrar jamas en una composicion de esta clase; mucho ménos estrofas líricas, y versos que no sean de once sílabas.

CAPITULO II.

COMEDIA. SUS REGLAS.

Poco hay ya que decir sobre este género de composiciones, porque muchas de las reglas dadas para la tragedia son comunes á la comedia. En ambas es necesario que haya unidad de accion, que se observen en cuanto sea posible las de lugar y tiempo; que las escenas estén bien enlazadas entre sí; que no quede el teatro enteramente desocupado hasta el fin del acto; que siempre se vea porqué los personajes entran ó salen, de dónde vienen y á dónde van; que la exposicion, nudo y desenlace se manejen con naturalidad; y que en el modo con que obren y hablen los personajes, se observe la mas rigurosa verosimilitud. Y aun respecto de la comedia, es mas importante y necesaria que en las tragedias la observancia de las reglas generales de la dramática, porque siendo dirigidas á que la imitacion se acerque en lo posible á la realidad, y siéndonos mas familiares las acciones cómicas que las trágicas; conocemos mas fácilmente lo que en ellas es ó no verosímil, y nos ofende mas lo que no lo es. Sentados pues estos principios generales de toda composicion dramática, solo resta indicar respecto de la comedia algunas observaciones particulares, que extractaré de Blair.

La 1.^a es que *en ella el poeta debe poner siempre la escena en su país y en su tiempo*, al paso que en las tragedias los asuntos no están limitados á tiempo ni país alguno. En estas el poeta puede poner la escena en la region que quiera,

y tomar el argumento, si no es enteramente inventado, de la historia de su país ó de la de otro cualquiera, y de aquel periodo, de tiempo que mas le agradare, por remoto que sea; pero en la comedia es al contrario. La razon es clara. Los hombres de todos los países y de todas las edades se parecen unos á otros en los grandes vicios, en las grandes virtudes y en las grandes pasiones, y dan por lo mismo igual asunto á la tragedia; pero los usos y costumbres, los caprichos de la moda, las extravagancias y ridiculeces, y las modificaciones particulares de los caracteres generales, cosas todas que son el asunto de la comedia, varían de un siglo á otro, no son las mismas en todas las naciones, y nunca pueden ser tan bien percibidas por los extranjeros como por los naturales. Lloramos por los infortunios de los héroes griegos y romanos, y aun por los de personajes fabulosos, tan amargamente, como por los de nuestros compatriotas; pero solamente nos divierte la censura de aquellos defectos y aquellas extravagancias que estamos viendo en nuestro tiempo y en nuestro país. Por eso el poeta cómico, cuyo oficio es corregir á los hombres de sus faltas y ridiculeces, debe presentar en la escena las dominantes en su siglo y en su nacion. Su encargo no es divertir con un cuento del siglo pasado, ó con un enredo inglés ó frances, sino satirizar los vicios reinantes en su tiempo y en la nacion para la cual escribe. Esto se entiende de la comedia satírica; pero en la sentimental, de que luego hablaré, el lugar y el tiempo son tan arbitrarios como en la tragedia, de la cual no se distingue realmente, sino por lo ménos elevado de los personajes y ménos grandioso de la accion.

La 2.^a es, que aunque se suele dividir la comedia en dos especies, comedia de carácter y comedia de enredo, lo mas acertado es mezclar las dos; es decir, que siempre ha de haber una accion que nos interese y excite nuestra curiosidad, y el enredo suficiente para hacernos desear ó temer alguna cosa, y que al mismo tiempo proporcione situaciones, en que se pinten é imiten algunos caracteres particulares. El poeta cómico no ha de perder de vista que este es su objeto principal. Así, aunque debe animar la accion lo bastante, para que la comedia no sea una serie de puras conversaciones; no debe olvidar que la accion es en ella ménos esencial y de ménos importancia que en la tragedia, porque en esta lo que llama la atencion, lo que vamos á ver, es lo que los hombres hacen ó padecen; en aquella deseamos oír lo que dicen, y co-