

Sobre la etimología de la voz *comedia*, aunque comunemente se cree que se deriva de la griega *come*, lugar pequeño, en cuyo caso significaría *cancion de lugar ó aldea*; debo prevenir que su verdadera derivacion, segun la analogía de la lengua, no es de *come*, sino de *comos*. Esta voz significa, 1.º lo que nosotros llamamos *ronda* de los mozos de un lugar, es decir, una cuadrilla de los que por la noche van á dar música á sus novias, y que muchas veces, á favor de la oscuridad y fingiendo la voz, dicen ó cantan cosas satíricas contra algunas personas; y 2.º estas mismas canciones ó sátiras demasiado libres y mordaces. Segun esta etimología, que es la verdadera, se ve claramente porqué los griegos dieron á las composiciones en verso, en las cuales se zaherian y satirizaban, primero personas determinadas y despues los vicios en general, el nombre de *comodia*, que los latinos escribieron *comoedia*. y nosotros *comedia*; y se ve tambien que esta tuvo su origen, no en los cantares satíricos de los vendimiadores, sino en las cantinelas nocturnas de los mozos que iban de ronda.

Omito hablar de las composiciones dramáticas llamadas *óperas*, porque en lo general están sujetas á las mismas reglas que la tragedia, la comedia y el drama respectivamente, segun que son *sérias*, *bufas* ó *de medio carácter*. Solo debo advertir que estando destinadas al canto, y exigiendo grande aparato teatral en su representacion, el uso permite á los autores que para las sérias tomen sus argumentos de la antigua mitología y de las leyendas caballerescas, é introduzcan la máquina que mejor les cuadre; y se les disimula que sean ménos rígidos en la observancia de las unidades, y aun en el arreglo y disposicion del drama; pero nunca tanto que este sea monstruoso y absurdo. Lo que sí se les exige es, que los versos, sobre todo en las *arias*, sean sobre manera armoniosos y cantables. Los italianos, inventores de esta diversion, son los maestros y modelos, y sobre todos Metastasio.

labra *comedia*. El *COME* (κόμη), griego que nos cita Herosilla solo significa *lugar*, *aldea*, hay luego *αἶδω* que quiere decir *yo canto*, y de esas dos voces, el compuesto *κωμῳδία*, esto es —comedia.

Y para fijar con exactitud la etimología real y verdadera de la voz *comedia*, seria menester averiguar á cual de los tres periodos que el arte tuvo en la Grecia, hubo de aplicarse el nombre, pues no es probable que le tomara en el *primero*, mas que nosotros lo demos arbitrariamente por supuesto, cuando hay mil pruebas de que entonces solo reinó la *sátira dialogística y grosera*, que ciertamente no se acercó ni con mil leguas á lo que nosotros entendemos hoy por comedia, que en lo mismo que entendieron los griegos en el tercer periodo.

No es cuestion esta de mucho importe, y por lo mismo mejor es abandonarla.

Antes de concluir lo perteneciente á la dramática, debo prevenir, para que se puedan entender los términos griegos empleados por los autores, que lo que con nombres mas conocidos he llamado *exposicion*, *nudo*, *enredo* ó *trama*, y *desenlace*, es lo que ellos llaman *prótasis*, *epítasis*, ó *catástasis*, y *catástrofe* (palabra que ya he empleado, por ser mas usual que las otras tres), y que el pasaje de un personaje de un estado de fortuna á otro, se llama *peripecia*. El reconocimiento de que una persona es distinta de la que se habia creído, he dicho ya tambien que se llama *anagnórisis*.

Concluyo ya este libro con la regla mas importante, y es, que *en toda composicion dramática se respete la moral, y que de ningun modo se pinte el vicio con halagüeños colores, ni se cohonesten ó defiendan las acciones criminales*. Sobre esto, véase el suplemento.

LIBRO IV.

POESÍAS MIXTAS.

Ya he dicho que se llaman así *aquellas en que unas veces habla el poeta, y otras los personajes de que trata*; y que si bien en las directas puede tambien introducir hablando alguna persona verdadera ó fingida, no las constituye esto en la clase de mixtas, porque es accidental, y lo comun es que hable el poeta solo. Tratando pues ahora de las rigurosamente mixtas, las dividiré en tres clases. La primera y mas importante es de las que se llaman *epopeyas* ó *poemas épicos*; la segunda de las llamadas *églogas*, *bucólicas* ó *poesías pastorales*; la tercera de las *fábulas* ó *apólogos*.

CAPITULO PRIMERO.

POESÍA ÉPICA.

Desentendiéndome de las ridículas disputas de algunos criticos, que con vanas sutilezas y sistemas absurdos han llegado á oscurecer de tal modo la naturaleza del poema épico, que apenas se puede determinar por sus principios cuáles son los que merecen este título; diré sencillamente con Blair que un poema épico es *la relacion en verso de una empresa ilustre*,

difícil y memorable. De esta definición se deduce que las reglas para la composición de esta clase de poesías han de ser relativas, 1.º á la acción, 2.º á los personajes que en ella intervinieron, 3.º al artificio con que el poeta debe disponerla, es decir, al plan, y 4.º al modo de contarla.

ARTÍCULO PRIMERO.

Acción de un poema épico.

A cuatro pueden reducirse las calidades que una acción ha de tener, para que pueda ser materia de la epopeya. Debe ser una, grandiosa, interesante y de extensión proporcionada.

La importancia de la unidad de plan en todas las composiciones literarias, queda ya suficientemente recomendada en sus respectivos lugares; pero añadiré aquí con Aristóteles, que es indispensable y esencial en la poesía épica, y una de las reglas más importantes. En efecto, en la relación de aventuras heroicas jamás interesará ni empeñará la atención del lector una serie de hechos inconexos: es preciso que dependan unos de otros y conspiren á la consecución de algún fin. Por eso las diferentes acciones ó empresas de varios personajes y la historia de uno solo durante toda su existencia, no pueden ser asuntos de una epopeya. Para esta no basta aquella especie de unidad que dijimos podía darse á las historias generales de las naciones y á las vidas de los varones ilustres, haciendo sentir el influjo que todos y cada uno de los hechos tuvieron en su suerte final; aquí se requiere, no solo que el héroe principal sea uno, sino que lo sea también la empresa que se celebra. Esta unidad de acción no excluye las particulares de que consta la principal, y ni aun los llamados *episodios*, es decir, ciertos incidentes casuales conexos con aquella; pero no tanto, que sin ellos no hubiera podido verificarse. En esta parte la epopeya tiene alguna más libertad que la tragedia y la comedia, en las cuales, como ya dijimos, toda acción subalterna, no necesaria para la ejecución de la principal, debe omitirse. No sucede así con el poema épico. En este pueden introducirse algunas de esta clase, aunque no en excesivo número, observando las reglas siguientes: 1.ª Los episodios han de venir naturalmente en el paraje en que se coloquen, y han de tener con el asunto la suficiente conexión, para que no parezcan pegados á él por la sola voluntad del poeta. 2.ª Han de ser breves; y tanto más, cuanto más ligera sea su conexión

con la acción principal. 3.ª Han de ponernos á la vista objetos diferentes de los que anteceden y siguen, porque su utilidad, y la razón por la cual se permiten, es la de dar variedad al poema, y evitar que los lectores se fastidien, viendo siempre escenas de la misma clase. 4.ª Como los episodios son un adorno, han de estar trabajados con mucho esmero. La despedida de Héctor y Andrómaca en la *Iliada* reúne estas cualidades en el más alto grado. La antigüedad profana no presenta cosa igual en su línea.

La grandeza consiste en que la empresa que se celebra, tenga el esplendor suficiente para justificar la importancia que la da el poeta y el tono elevado y majestuoso con que la canta. A esto contribuirá mucho que no sea de fecha muy reciente. La antigüedad, como dice Blair, es favorable á aquellas ideas elevadas y augustas que debe excitar la poesía épica; contribuye á engrandecer en nuestra imaginación tanto las personas como los acontecimientos; y lo que es aun más importante, concede al poeta la libertad de adornar su asunto por medio de la ficción. Por eso la historia antigua, y mejor las confusas tradiciones de tiempos remotos, en que siempre hay algo ó mucho de fabuloso, son el campo más á propósito para las composiciones épicas cuyo fundamento es el heroísmo, y en las cuales se trata principalmente de excitar la admiración. El poeta debe tomar de los tiempos heroicos (cada nación tiene los suyos) los nombres y los caracteres de los personajes, y el fondo de una acción que no sea enteramente desconocida ni fabulosa; pero por la distancia del siglo en que pasó, puede tomarse bastante libertad en orden á las circunstancias, para inventar y fingir todas aquellas que pueden realzarla y engrandecerla. Esta libertad se coarta enteramente, si el asunto es tomado de una historia moderna que los lectores tengan muy conocida, porque entonces es preciso que el poeta se ciña escrupulosamente á la verdad histórica. Y si se aparta de ella é introduce ficciones de su invención, esta mezcla de la historia y la fábula hace muy mal efecto, tratándose de hechos auténticos y conocidos.

No basta que la empresa que se escoja para asunto de un poema épico, sea grande; es menester que sea interesante. Hay hazañas que, aunque heroicas, pueden no interesar á los lectores, para quienes se escribe el poema, ó que en sí mismas son estériles en acciones brillantes, y no ofrecen bastante variedad de sucesos para mantener despierta la atención del que

las leyere. Por eso es menester elegir un asunto, que por su naturaleza interese á la nacion en cuya lengua se ha de escribir el poema, ó de tal celebridad que pueda excitar la curiosidad de todos los siglos y de todas las naciones; y ademas es necesario que encierre en sí tal multitud de incidentes y situaciones, que la atencion del lector no se enfrie y el placer no se amortigüe. Para esto es indispensable que el poeta cuide de amenizarle, y no refiera siempre acciones de guerra; y sobre todo que nos presente de tiempo en tiempo escenas tiernas y patéticas de amor, amistad y otros objetos agradables, rasgos de virtud y situaciones que exciten en nosotros afectos favorables á la causa de la humanidad.

La accion referida en un poema épico no tiene límites tan estrechos como las imitadas en las tragedias, porque no depende, como en estas, de pasiones violentas y de corta duracion, sino de inclinaciones habituales y duraderas. Así suele ser de extension algo considerable; pero no se puede fijar con precision el tiempo que ha de durar, ni las de los poemas épicos mas célebres son iguales todas en duracion. La de la *Iliada* no dura mas que cincuenta y siete dias, poco mas ó ménos; la de la *Odisea*, computada desde la toma de Troya hasta la paz de Itaca, se extiende á ocho años y medio, y la de la *Eneida*, contada desde la salida de Enéas de las costas de Troya hasta la muerte de Turno, es de cerca de ocho años. Sin embargo, si en los dos últimos poemas no contamos sino desde que el héroe aparece por la primera vez, su duracion es mucho mas corta. En este caso la *Odisea* comprende cincuenta y ocho dias solamente, y la *Eneida* un año y algunos meses. Esto supuesto, lo único que puede prescribirse en este punto, es que el poeta no tome la historia de muy léjos, ó como dice Horacio, que un poema sobre la guerra de Troya no empieze por el nacimiento de Helena.

ARTÍCULO II.

Personajes y sus caractéres.

Los actores en un poema épico pueden ser de dos clases; hombres y seres sobrenaturales. Entre los primeros se distinguen el héroe ó personaje principal y los secundarios, y entre los segundos se cuentan Dios, los espíritus angélicos (buenos y malos), las divinidades del paganismo, los magos ó hechiceros,

ceros, y los personajes alegóricos, como la discordia, la envidia, etc.

En cuanto al héroe, basta saber que la práctica constante de todos los poetas épicos ha sido la de escoger un personaje principal, para que sea como el alma de la empresa. Esta práctica está fundada en razon, y ofrece grandes ventajas. La unidad de la accion se hace así mas sensible, porque hay una persona, á la cual como á centro se refiere todo el poema; y esto mismo contribuye tambien á interesarnos mas en la empresa, porque vemos que no es efecto del acaso, sino de un plan formado de antemano y ejecutado con teson y constancia. Por esta misma razon se ve que el héroe, aunque no sea un modelo cabal de virtud, ha de ser honrado, valiente y magnánimo; en suma, tal que excite la admiracion y el amor, y no el odio y el desprecio.

Los personajes secundarios han de ser tambien generalmente buenos, porque nadie toma interes por los malvados y facinerosos; pero puede introducirse alguno que sea positivamente malo, para que resalte mas el mérito de las personas virtuosas. Sin embargo, en este caso ha de cuidarse, 1.º de que sea enemigo del héroe, es decir, uno de los que se oponen á sus designios y maquinan para que se malogre la empresa; y 2.º de que su maldad misma tenga algo de heroica, y nazca de motivos en cierto modo generosos. Traiciones dictadas por miras ambiciosas, venganzas inspiradas por ofensas en el honor, son crímenes que pueden entrar en el nudo de una epopeya; pero vicios odiosos, viles y bajos serian en ella insufribles.

Lo que principalmente hay que observar en los personajes secundarios, es el diversificarlos y dar á cada uno un carácter particular, una fisonomía, por decirlo así, que le distinga de todos los demas. Aun en los que son una misma clase, por ejemplo, valientes, sabios, prudentes, etc., es necesario que cada uno tenga aquella especie de valor, sabiduría, prudencia, etc. que debe resultar de la mezcla de estas calidades con otras disposiciones de su ánimo. Aquí es donde mas se descubre el talento de un poeta, en dibujar semejantes caractéres individuales; y en esta parte ninguno ha igualado á Homero.

Tambien es preciso cuidar de no introducir un personaje secundario tan perfecto, tan virtuoso, y tan amable, que oscurezca al principal, de modo que contra la intencion del poeta tomemos mas partido por él, que por el héroe de la accion. En esto me parece que Homero no anduvo muy acertado. Pintó

en Héctor un héroe tan acabado, que aunque no queramos, le preferimos á Aquiles. Esposo tierno, padre cariñoso, hijo obediente, buen patricio, hombre religioso, magnánimo, generoso, valiente, reconoce la injusticia de la causa que defiende, acusa á París de ser la causa de la guerra, propone que esta se decida en un combate singular entre aquel y Menelao, dicta condiciones equitativas para la paz; y si esta no se verifica y la tregua se rompe, no es por culpa suya; él hace todo lo posible para evitar la efusión de sangre. Además, aquella Andrómaca, aquel hijo y aquella despedida le hacen tan interesante!

En órden á los seres sobrenaturales, ya sean los que reconoce por tales la religion verdadera, como Dios, los ángeles, los santos ya glorificados, los espíritus infernales; ya los que en parte ha fingido la creencia popular, es decir, los hechiceros y encantadores; ya las falsas divinidades del paganismo, ya personajes alegóricos; están divididos los críticos. Unos miran la intervencion de algunos seres sobrenaturales como absolutamente necesaria en todo poema épico, y niegan este título á aquel cuyos actores sean todos hombres. Otros al contrario, cuentan en este número todo poema en que se cante una accion heroica, bien enlazada en sus incidentes, variada en los caracteres, y referida con la elevacion y dignidad convenientes, aunque los actores sean todos seres humanos. La decision de los primeros está fundada en la práctica de Homero y Virgilio, y de los modernos que en esta parte los han imitado servilmente; los segundos parece que tienen en su favor á la razon. Verdad es, dice Blair, que Homero y Virgilio hermosearon sus poemas con los cuentos de la tradicion y las leyendas populares de su país, conforme á las cuales los grandes hechos de los tiempos heroicos estaban mezclados con las fábulas de sus divinidades; pero ¿se sigue de aquí que en otros países y en otros tiempos, donde no existe una supersticion autorizada por la creencia popular, deban emplearse en la poesía épica ficciones anticuadas y cuentos de viejas? Los dos padres de la epopeya hicieron lo que debian, supuesta la eleccion de su asunto, y ni aun podian tratarle de otra manera. El tiempo de la guerra de Troya rayaba con los fabulosos, en que se creia haber vivido entre los hombres los dioses y semidioses de la Grecia; varios de los campeones de aquella guerra pasaban por hijos de dioses, y de consiguiente los cuentos que la tradicion habia extendido acerca de ellos y sus hazañas, formaban un

cuerpo mismo con las fábulas de la mitología. Ambos pues adoptaron, con mucha propiedad estas leyendas populares. Pero seria absurdo inferir de aquí, que los poetas posteriores que han escrito sobre asuntos del todo diferentes, estén obligados á emplear la máquina. Tambien es de notar que segun la antigua mitología, los dioses se elevaban muy poco sobre la esfera de los hombres, y tenian entre ellos hijos y parientes; y supuesta esta creencia era entónces muy verosímil que tomasen parte en sus altercados, cosa que en otros tiempos es absolutamente absurda é improbable.

Mas aunque la máquina fundada en la mitología del paganismo no sea necesaria en todo poema épico, y al contrario sea inadmisibile en asuntos posteriores á los siglos gentílicos; no por eso es cierta la opinion de algunos, que miran toda máquina como incompatible con la verosimilitud propia de la epopeya. La que esta exige, no es tan rigurosa como la que piden las composiciones dramáticas. En la tragedia y la comedia la menor inverosimilitud nos choca y nos disgusta, porque ambas son una representacion de la vida real, y por lo mismo es imposible que admitamos como verdadero lo que no es conforme á la manera de obrar y conducirse que es natural al hombre; pero en la epopeya, en la cual las acciones se nos cuentan y no se ejecutan á nuestra vista, estamos mas dispuestos á la indulgencia. Al leer un poema épico, nos trasportamos con la imaginacion á una época remota, en que lo maravilloso y sobrenatural era recibido como verdadero, adoptamos sin repugnancia la creencia popular de aquellos tiempos, y suponemos por un instante que nosotros somos uno de los contemporáneos del héroe, para quienes las ficciones del poeta eran otras tantas verdades. Así le permitimos que engrandezca el asunto por medio de aquellos objetos majestuosos y augustos, que la religion del país, teatro de la accion, permite introducir en él; y no nos ofende que haga intervenir en su historia el cielo, la tierra, el infierno, seres invisibles y el universo entero. Pero al mismo tiempo es menester, que el poeta por su parte sea moderado y prudente en el uso de la máquina. El autor de una epopeya no tiene absoluta libertad para adoptar el sistema de fábulas que mas le agrada, es preciso que este se funde en la fe religiosa ó en la supersticiosa credulidad del país y tiempo, en que supone haber pasado las cosas que cuenta; y solo de este modo podrá dar cierto aire de probabilidad á sucesos que hoy son ya mirados como imposibles.

Así el poder sobrenatural de las hadas y de los encantadores solo puede emplearse refiriendo empresas de los siglos medios, en que la comun ignorancia hacia creer en semejantes absurdos. Además debe cuidar el poeta de no hacer intervenir á cada paso la máquina que haya adoptado, cualquiera que ella sea, y de no oscurecer las acciones humanas con una nube de ficciones, las cuales, por solo el hecho de presentarse muy á menudo y en gran número, se harían ya increíbles á los ojos mismos del hombre mas crédulo y supersticioso.

Con respecto á los personajes alegóricos, tales como la Fama, la Discordia, la Envidia, el Amor, etc., está reconocido que son la peor máquina de todas. A veces pueden ser admisibles en la descripción, y servir para hermosearla; pero jamás se les debe dar parte en la acción del poema. Porque siendo ficciones conocidas, y meros nombres de ideas abstractas, á los cuales la mas exaltada imaginación no puede dar existencia real como á personas verdaderas, si se introducen mezclados con los actores humanos, resulta una confusión intolerable y absurda de sombras y realidades.

Estas observaciones me hacen creer que bien pesado todo, y siendo tan difícil, digamos mejor, tan imposible, mezclar sin impropiedad lo divino con lo humano, lo maravilloso con lo probable, la mentira con la verdad; el que hoy escribiese un poema épico, haría mejor en no emplear máquina ninguna, si el asunto fuese posterior al establecimiento del cristianismo. Puede y debe inventar y fingir circunstancias, acciones secundarias, incidentes, episodios y situaciones que den variedad á la acción principal, que la engrandezcan y hagan mas interesante; pero jamás cosa que en rigor no haya podido suceder naturalmente. Y yo creo que si el poema está escrito con la elevación y majestad dignas de la epopeya, si los versos son armoniosos, si el lenguaje es verdaderamente poético, si la acción es grandiosa y magnífica, si está amenizada con descripciones oportunas y bien hechas y con pinturas animadas de caracteres y costumbres, si está sembrada de escenas tiernas y patéticas de aquellas que hablan al corazón de todos los hombres; no puede dejar de gustar, aunque no haya máquina de ninguna clase. En los poemas mismos que la tienen, esta parte es siempre; á lo menos para mí, fría é insípida: lo que generalmente arrebató, es lo puramente humano, si está bien tratado. La despedida de Héctor, Príamo á los piés de Aquiles, en la *Iliada*; la muerte de Príamo, la entrevista de Enéas con

Andrómaca y Heleno, la pasión amorosa de Dido, la amistad de Niso y Eurialo, en la *Eneida*, y otras bellezas de esta clase en ambos poemas; hé aquí lo que los ha inmortalizado y los hará pasar á la mas remota posteridad, no las absurdas ficciones de la mitología. En suma, mi opinión sobre este punto es, que en rigor la máquina puede emplearse con las precauciones y bajo las reglas indicadas; pero que sería mejor, desterrarla totalmente de la epopeya, como ya lo ha sido de la tragedia.

ARTÍCULO III.

Plan.

Es regla de Aristóteles admitida por todos, y muy cierta, que la acción de un poema épico ha de tener principio, medio y fin; lo cual quiere decir en otros términos, que ha de ser entera y completa. Y esto mismo determina su plan, pues claro es que el poeta ha de comenzar su narración por donde la acción empieza, la ha de seguir en todo su progreso, y ha de acabar cuando la acción finaliza. Antes de empezar la narración es práctica recibida que el poeta haga una breve indicación del asunto que va á tratar, á la cual se llama *proposición*; y que en ella misma, ó separadamente, invoque la asistencia de su Musa ó de cualquiera divinidad, pidiéndola que le inspire y le diga cómo y por qué medios se verificó aquel gran suceso, cuáles fueron las causas que pusieron al héroe en situación de intentar aquella empresa, cuál la divinidad que se opuso á su logro y le precipitó en tamaños peligros, etc., á lo cual se da el nombre de *invocación*. Sobre estas fórmulas de la introducción, dice juiciosamente Blair, que el poeta puede variarlas, que es una simpleza sujetar á reglas estas fruslerías, y que lo importante es proponer el asunto con claridad y sin afectación ni pompa; porque según el precepto de Horacio, la introducción no debe tomar un tono muy elevado, ni prometer mucho.

Supuesta pues esta sencilla introducción hecha en la forma que al poeta mas le agradare y que mejor convenga al asunto y al uso que haya de hacer de la máquina, pues claro es que si en el cuerpo del poema no ha de emplear las divinidades genéticas, sería absurdo que en la invocación implorase su auxilio, y que preguntase cuáles fueron las que favorecieron ó contrariaron la empresa; lo esencial es que abra la escena en el

punto crítico en que la acción empieza, y que dando á conocer su origen y la serie de sucesos anteriores que la prepararon y produjeron, no tome las cosas de muy alto. Si la acción duró poco tiempo, ó si no fué el resultado de una larga serie de hechos anteriores, el poeta puede empezar refiriendo desde luego él mismo el último acaso ó suceso que dió ocasión á ella. Así lo hizo Homero en la *Iliada*. Como la venganza que Aquiles tomó del insulto que le hizo Agamenon, no fué la consecuencia de muchos sucesos anteriores, sino el resultado casual de la disputa que ambos tuvieron sobre la entrega de una cautiva á su padre, sacerdote de Apolo; Homero empezó su narración por la venida de este al campo de los griegos con el objeto de rescatar su hija. De su demanda, la repulsa de Agamenon, la peste que Apolo suscitó en el ejército para vengar el ultraje hecho á su sacerdote, la declaración de Cálcas de que la peste no cesaría hasta que se hubiese entregado la cautiva á su padre, la propuesta de Aquiles de que así se hiciese, la resistencia de Agamenon, y la disputa en que ambos se empeñaron con este motivo, en la cual amenazó Agamenon á Aquiles de que le quitaría su esclava favorita, si á él se le obligaba á entregar la suya: resultó que altamente ofendido Aquiles de este insulto, juró no combatir mas por la causa de un jefe que así le ultrajaba, y se retiró á sus naves con sus tropas. Luego, habiendo Agamenon realizado su amenaza, rogó Aquiles á su madre Tétis que para vengarle alcanzase de Júpiter, que en tanto que él no combatiese, los troyanos fueran vencedores y encerrasen dentro de su campo á los griegos, para que estos y su jefe reconocieran su culpa y le diesen satisfacción del agravio; Tétis lo pidió así á Júpiter, y este lo prometió. Esto es todo lo que precedió á la acción propia del poema, que es la venganza de Aquiles, no su cólera, como malamente se ha dicho por no haber entendido la fuerza de la palabra griega. Y como esto fué negocio de pocos dias, Homero hizo una breve narración de estos antecedentes en el libro primero, y desde el segundo comenzó ya la de la acción misma, y la siguió sin interrupción hasta su fin. Mas cuando la acción es larga, y los sucesos que la prepararon muchos, conviene al contrario que el poeta comience el poema en el momento en que ya están cerca los últimos y mas importantes acontecimientos, y que en paraje oportuno ponga en boca de alguno de los personajes una relación rápida de todos los hechos anteriores. Así lo hizo Homero en la *Odisea*. Como la acción de esta, que es el resta-

blecimiento de Ulises en su trono, abraza en rigor todo lo que le sucedió desde que salió de Troya, hasta que vuelto á Itaca quedó en plena y pacífica posesión de su casa y de sus bienes; Homero abre la escena en el momento en que los dioses, compadecidos de sus trabajos y queriendo poner fin á su largo padecer, mandan á Calipso que le detenía en su isla, que le deje salir de ella. Sale en efecto, llega á la de los feacios; estos le conducen con seguridad á Itaca, y allí en pocos dias mata á los importunos pretendientes de su mujer, y recobra su autoridad y patrimonio. Mas siendo necesario que á los lectores se les diga todo lo que le habia sucedido desde su salida de Troya hasta llegar á la isla de Calipso, el poeta proporciona hábilmente la ocasión de que él mismo lo cuente al rey de los feacios que deseaba saber sus aventuras. El mismo plan dió Virgilio á su *Eneida*, porque las circunstancias eran las mismas.

Abierto ya el poema é instruido el lector en todos los antecedentes, cuya parte corresponde á lo que se llama principio de la acción, se sigue su medio, es decir, toda la serie de hechos é incidentes que aceleraron ó retardaron su progreso, y prepararon su desenlace ó éxito. Esta segunda parte se llama, como en las tragedias, *nudo*, *enredo* ó *trama*, y es siempre la parte principal y mas extensa del poema, y la que de consiguiente pide mas atención, talento y habilidad. Pero como no hay reglas en el mundo capaces de dar talento poético al que no le ha recibido de la naturaleza, todo lo que puede prescribirse, es que los obstáculos que formen el nudo ó enredo del poema, sean tales que el lector tema que la empresa se malogre atendidos los obstáculos que se presentan, que tiemble por el héroe viendo los peligros que le amenazan, y que las dificultades que este tenga que superar, vayan creciendo por grados, hasta que habiéndonos tenido por algun tiempo suspensos y agitados, se vaya allanando el camino, y desenredando el nudo de una manera natural y probable, á no intervenir la máquina.

Acerca del desenlace se disputa sobre si la naturaleza del poema épico requiere que este tenga siempre éxito feliz. Los mas de los críticos sostienen que sí, y parece que la razón está de su parte. En efecto, el éxito infeliz se opone al fin primario de esta clase de poemas, que es excitar la admiración. Un héroe que se empeña en una grande empresa, y que despues de haber luchado con todos los obstáculos que ella presenta,

sucumbe al cabo y no logra el fin que se habia propuesto; podrá ser objeto de nuestra compasion, pero nunca podremos admirarle. O los obstáculos que tenia que vencer para salir con su empresa, eran insuperables, ó no. Si lo eran, es un temerario, digno mas bien de vituperio que de admiracion; si no lo eran, y sin embargo no pudo ó no supo vencerlos, no nos da ciertamente muy alta idea de su valor ó de su sabiduría, y no tiene mucho derecho á que le admiremos. La compasion es el afecto que debe excitar la tragedia; pero en un poema épico seria ridículo venir á parar en un éxito desgraciado, despues de la continua turbacion en que hemos estado durante todo el poema. Conforme á esto la práctica general de los buenos poetas épicos está por la conclusion feliz, y solo á nuestro Lope se le ocurrió escribir una epopeya *trágica*.

ARTÍCULO IV.

Narracion.

Supuesto lo dicho en otra parte acerca de la narracion histórica, cuyas reglas generales relativas á la claridad, rapidez, probabilidad y ornato, son tambien aplicables á la épica; lo que acerca de esta puede añadirse, se reduce á que esté enriquecida con todas las bellezas de la poesia. No hay en efecto composicion ninguna que requiera mas fuerza, elevacion, dignidad y fuego que el poema épico. En él, como en region propia buscamos, dice Blair, cuanto hay de mas sublime en la descripcion, de mas tierno en los afectos, y de mas grandioso y animado en la expresion. Por tanto, aunque el plan de un autor no tenga el menor defecto, y la historia esté bien manejada, sin embargo, si el estilo es débil, si la locucion no es constantemente poética, y si los versos son flojos, duros ó prosaicos, el poema no pasará á la posteridad. Es de notar tambien que los adornos que admite y requiere la poesia épica, deben ser todos graves, nobles y serios, y al mismo tiempo naturales. En ella no tiene cabida nada de bajo, licencioso, burlesco ni afectado. Ademas los objetos que presente, han de ser todos decorosos; y en consecuencia se deben evitar las descripciones de cosas asquerosas. Por eso censuran los críticos la fábula de las Harpías en el libro III, de la *Eneida*; y creo que en esta, en la *Iliada* y en la *Odisea* hubieran hecho mejor sus autores en omitir algunos otros pormenores desagradables. Todo esto y lo dicho acerca de la verosimilitud en los hechos, se entiende

de los poemas épicos serios; pero no de los burlescos, como la *Batracomiomaquia* falsamente atribuida á Homero; ni de los alegóricos, como el de Casti, ni de las parodias, como la de la *Eneida* por Scarron.

CAPITULO II.

POESÍA BUCÓLICA.

Así se llama *la que tiene por objeto presentar escenas rústicas que hagan amable la vida del campo*. Y como en estas composiciones unas veces habla el poeta y otras los interlocutores que introduce, pertenecen indudablemente á las poesías mixtas que estamos examinando. Sobre su origen se ha disputado, como sobre tantas otras cosas, sin entenderse y sin fijar con exactitud el estado de la cuestion. Algunos creen que la poesia pastoril es la mas antigua de todas, porque los hombres vivieron dispersos en los campos y fueron pastores, ántes de reunirse en grandes sociedades y entregarse á otras ocupaciones distintas de la pastoria. Otros la creen al contrario la mas moderna de todas, porque en efecto las composiciones bucólicas mas antiguas que tenemos, son las de Teócrito, compuestas en tiempo de los Tolomeos, es decir, cuando la Grecia poseía ya poemas épicos, tragedias, comedias, odas de todas clases, elegías, fábulas, etc. Es fácil conciliar estas dos opiniones, concediendo á los primeros, que los antiguos pastores cantaron en efecto algunos versos, y cuando celebraban sus amores correspondidos, ya cuando lloraban desprecios de sus queridas, ya cuando se desafiaban unos á otros sobre cuál cantaba mejor; y sosteniendo con los segundos, que no habiendo llegado á nosotros ninguno de estos rudos ensayos de la primitiva poesia pastoril, puede y debe considerarse Teócrito como el padre de la que hoy conocemos con este título.

Mas cualquiera que haya sido su origen, lo que no admite disputa, es que estas composiciones bien desempeñadas son sumamente agradables, porque, como dice Blair, recuerdan á nuestra imaginacion aquellas gratas escenas campestres que fueron la delicia de nuestra infancia y juventud, y á las cuales la mayor parte de los hombres vuelve con gusto los ojos en edad mas avanzada. La vida del campo lleva consigo la idea de paz, de felicidad y de inocencia, y su pintura no puede ménos de arrastrar el corazon hácia unos objetos, que aun solamente