

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 persona-

ges 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, si no 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 language 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 Atalía 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 personage en cuyo favor nos habíamos interesado.

Haya uno ó muchos actos, cada uno de estos consta siempre de varias *escenas*. Así se llama «la » salida de uno ó mas personajes 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 de-

ben 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 adonde va y á qué, de dónde viene y con qué objeto.

ARTICULO 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 asien-

to, es imposible que llegue á figurarse que se halla trasladado á otro parage 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 dificil hallar una accion que ademas de ser grandiosa, interesante y patética, se ejecute toda en un solo parage de corta extension, cual es el que puede figurar el teatro, y no dure mas que las tres horas poco mas ó menos que dura la representacion; está recibido entre los modernos que en los entre actos 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 impro-

piudades que destruyen la verosimilitud. Sobre todo, se debe tener presente que solo en los entre actos 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 todo 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 críticos; y yo añado que si en órden al tiempo la suspension de los entre actos permite algun ensanche, la unidad de lugar convendrá observarla en cuanto se pueda, y seria bueno que se pudiera siempre. Quanto 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.

ARTICULO 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 &c., aunque difícil, no lo es tanto como poner en su boca el lenguaje propio de la pasión de que entonces 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 pasión sin sentirla. Así, á la falta de esta conmoción 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 Adisson (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 &c.

(Traductor castellano.)

se ve claramente que no puso en su boca el lenguaje propio de su situación. Porque ¿habrá ha-

bido 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 &c.

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 menos 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 poesía 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*) Herodes 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 language de las pasiones pensamientos forzados y estudiados adornos.

Si observamos lo que diariamente pasa á nuestra vista en la vida real, veremos que el language 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 raciocinan 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 fi-

losóficas pueden alguna vez ser naturales, porque en efecto á todos los hombres que padecen alguna desgracia ó la estan viendo en otros, se les ocurren naturalmente sérias reflexiones sobre las mudanzas de la fortuna, miserias de la vida &c. &c.; 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 magestuosos, 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 menos 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 esten bien enlazadas entre sí, que no quede el teatro enteramente desocupado hasta el fin del acto; que siempre se vea por qué los personajes entran ó salen, de dónde vienen y adonde 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 pais y en su tiempo,» al paso que en las tragedias los asuntos no estan limitados á tiempo ni pais 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 pais ó de la de otro cualquiera, y de aquel período de tiempo que mas le agradare, por remoto que sea: pero en la co-

media es al contrario. La razon es clara. Los hombres de todos los paises 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 caractéres 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 extrangeros 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 pais. 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 ingles 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 menos elevado de los personajes y menos grandioso de la accion.

La 2.^a es, que aunque se suele dividir la co-

media 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 série de puras conversaciones, no debe olvidar que la accion es en ella menos esencial y de menos 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 conocer sus genios, sus costumbres, la singularidad de su carácter. De aquí se infiere que el hacer muy complicado el enredo es una falta, y que las intrincadas tramas de nuestros antiguos comediones fundadas en disfraces, equivocacion de una persona por otra, velos, cuartos á oscuras, papeles caidos &c., aunque las costumbres de aquellos tiempos las hacian en parte verosímiles, serian hoy censuradas con razon. En efecto, el demasiado enredo impide que se saque de la comedia toda la utilidad que deberia sacarse; porque hace que la atencion de los espectadores, en lugar de fijarse en los caracteres, se ocupe únicamente en lo maravilloso y complicado de los lances, y la comedia viene á parar en novela.

La 3.^a es que «en la expresion de los caractéres evite el poeta una exageracion tal, que dejen ya de ser naturales.» Debe siempre realzarlos y abultarlos un poco, por decirlo así; pero nunca tanto que sean monstruosos y gigantescos. Tratándose de ridiculizar, es á la verdad muy difícil atinar con el punto preciso; pero por mas que sean permitidos algunos grados de exageracion, la naturaleza y el buen gusto prescriben ciertos límites que no se pueden traspasar sin faltar á la verosimilitud, tan necesaria en la comedia. Por la misma razon, aunque en ella los caractéres deben distinguirse bien unos de otros y pueden contrastarse cuando la accion misma lo pida; seria conocida afectacion introducirlos siempre apareados. Este perpetuo contraste de caractéres, dice Blair, es semejante al empleo de la antítesis; la cual da cierta brillantez al estilo; pero es un artificio muy descubiertamente retórico. En toda composicion, la perfeccion del arte está en ocultarle.

La 4.^a es relativa al estilo. «El de la comedia debe ser puro y elegante, pero sin levantarse apenas del tono ordinario de una conversacion familiar entre personas bien educadas; asi como tampoco debe descender á un lenguaje condescendentemente trivial, bajo y chabacano.» Esta es una de las mayores dificultades de una comedia, á saber, el escribirla en el estilo y por el tono que le son propios, y al mismo tiempo en esto consiste su principal mérito. Aunque el plan sea regular y los caractéres esten bien dibujados, si el diálogo

no es fácil y natural, si el language no es puro y correcto en el mayor grado, y si los chistes y sales no son de buen gusto; puede estar seguro el autor, de que si su comedia no es silbada, tampoco *decies repetita placebit*. Si la comedia se escribe en verso, este debe ser el octosílabo asonantado ó de romance; pero tambien se escribe en prosa. Y ciertamente, si la prosa puede emplearse en alguna composicion poética, debe ser precisamente en aquella que imita la conversacion familiar en situaciones de la vida ordinaria. ¿Cuán impropio no será pues, si se escribe en verso, el uso de los sonetos, las octavas, las estancias y li-ras, y mucho mas la mezcla que de varias de estas clases se halla en nuestras comedias antiguas? Y en la parte del estilo ¿qué diremos de sus intempestivos soliloquios, de sus conceptos alambicados, de sus extravagantes hipérboles, de sus impropias metáforas, y otros adornos de mal gusto?

La comedia de que hasta ahora he tratado, á saber, la que presenta en la escena caractéres viciosos, extravagantes, ó ridículos, para que los hombres, observando en el retrato que de ellos se hace su deformidad ó incongruencia, procuran corregirse de semejantes defectos; es la verdadera y legítima comedia: y si nunca se hubieran escrito otras, nada tendria que añadir. Pero como ya desde tiempos antiguos se escribieron algunas que sin retratar caractéres defectuosos entretenian agradablemente á los espectadores, imitando una aventura amorosa, un rasgo de virtud, ú otro acontecimiento interesante de la vida domésti-

ca; y modernamente se han escrito varias de esta clase que no han sido mal recibidas, y unos llaman *lloronas*, otros *sentimentales*, otros *dramas*, y otros *tragedias urbanas*: diré en orden á ellas, que si están bien escritas, si observan escrupulosamente las reglas generales de la dramática, si la accion es interesante, si de ella puede resultar alguna leccion útil para el arreglo y mejora de las costumbres, si conmueven y enternecen el corazon, y ejercitan la sensibilidad; no hay inconveniente en que se presenten en la escena. Mas insistiré en que no son comedias ni tragedias propiamente dichas, sino una clase media, que bien desempeñada puede ser agradable y útil; pero que no tiene derecho á hacerse dueña del teatro con exclusion de la verdadera comedia, esto es, la que trata de ridiculizar y divertir. En español muchas de las antiguas por el fondo de la accion deben reducirse á esta clase, aunque por la intempestiva intervencion del gracioso presentan una mezcla absurda de patético y de burlesco, de serio y de jocoso, que el buen gusto no puede aprobar. En estos últimos tiempos se han traducido varias, la mayor parte poco apreciables.

Sobre la etimología de la voz *comedia*, aunque comunmente se cree que se deriva de la griega *cóme*, 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 *cóme*, sino de *cómos*. 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 por qué 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 *cómódia*, 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 estan 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 menos 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 sobremanera armoniosos y cantables. Los italianos,

inventores de esta diversion, son los maestros y modelos, y sobre todos Metastasio.

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 pasage de un personage 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 halagüenos 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 personages 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 críticos 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 definicion se deduce que las reglas para la composicion de esta clase de poesías han de ser relativas: 1.º á la accion, 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.

ARTICULO PRIMERO.

Accion de un poema épico.

A cuatro pueden reducirse las calidades que una accion ha de tener para que pueda ser ma-

teria de la epopeya. Debe ser *una, grandiosa, interesante, y de extension 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 mas importantes. En efecto, en la relacion de aventuras heróicas jamas interesará ni empeñará la atencion del lector una série de hechos inconexos: es preciso que dependan unos de otros y conspiren á la consecucion de algun 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 podia 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 tambien la empresa que se celebra. Esta unidad de accion 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 mas libertad que la tragedia y la comedia, en las cuales, como ya dijimos, toda accion subalterna no necesaria para la ejecucion 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 parage 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 mas, quanto mas 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 mas 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 magestuoso 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 mas importante, concede al poeta la libertad de adornar su asunto por medio de la ficción. Por eso la historia antigua, y mejor las confusas tra-

diciones de tiempos remotos en que siempre hay algo ó mucho de fabuloso, son el campo mas á propósito para las composiciones épicas cuyo fundamento es el heroísmo, y en las cuales se trata principalmente de excitar la admiracion. El poeta debe tomar de los tiempos heróicos (cada nacion tiene los suyos) los nombres y los caractéres de los personajes, y el fondo de una accion que no sea enteramente desconocida ni fabulosa; pero por la distancia del siglo en que pasó puede tomarse bastante libertad en órden á las circunstancias, para inventar y fingir todas aquellas que puedan 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 invencion, 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 heróicas, 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 atencion 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 pue-

da 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 Ilíada no dura mas que cincuenta y siete dias poco mas ó menos: 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 Eneas 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 lejos, ó como dice Horacio, que un poema sobre la guerra de Troya no empiece por el nacimiento de Helena.

ARTICULO II.

Personages, y sus caractéres.

Los actores de 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, y los personajes alegóricos, como la discordia, la envidia, &c.

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 cuál 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 de una misma clase, por ejemplo, valientes, sabios, prudentes &c. es necesario que cada uno tenga aquella especie de valor, sabiduría, prudencia &c. 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 caracteres 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 efusion 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 Angeles, 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, estan 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 heróica, bien enlazada en sus incidentes, variada en los

caractéres, 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 pais conforme á las cuales los grandes hechos de los tiempos heróicos estaban mezclados con las fábulas de sus divinidades; pero ¿se sigue de aquí que en otros paises 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 creía 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, esten obligados á emplear la máquina. Tambien es de notar que segun la antigua mito-

logía los Dioses se elevaban muy poco sobre la esfera de los hombres, y tenían entre ellos hijos y parientes; y supuesta esta creencia era entonces 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 magestuosos

y augustos que la religion del pais, 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 agrade, es preciso que este se funde en la fe religiosa ó en la supersticiosa credulidad del pais 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. Ademas 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 harian 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 &c. está reconocido que son la peor máquina de todas. A veces pueden ser admisibles en la descripcion y servir para hermosearla, pero jamas se les debe dar parte en la accion del poema. Porque siendo ficciones conocidas, y meros nom-

bres de ideas abstractas á los cuales la mas exaltada imaginacion no puede dar existencia real como á personas verdaderas; si se introducen mezclados con los actores humanos, resulta una confusion intolerable y absurda de sombras y realidades.

Estas observaciones me hacen creer que bien pesado todo, y siendo tan dificil, 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 haria 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 accion principal, que la engrandezcan y hagan mas interesante; pero jamas cosa que en rigor no haya podido suceder naturalmente. Y yo creo que si el poema está escrito con la elevacion y magestad dignas de la epopeya, si los versos son armoniosos, si el language es verdaderamente poético, si la accion es grandiosa y magnífica, si está amenizada con descripciones oportunas y bien hechas y con pinturas animadas de caractéres y costumbres, si está sembrada de escenas tiernas y patéticas de aquellas que hablan al corazon 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, fria é insípida: lo que generalmente arrebatá, es lo puramente

humano, si está bien tratado. La despedida de Héctor, Príamo á los pies de Aquiles, en la *Iliada*; la muerte de Príamo, la entrevista de Eneas con Andrómaca y Heleno, la pasion amorosa de Dido, la amistad de Niso y Eurialo, en la *Eneida*, y otras bellezas de esta clase en ambos poemas; he aquí lo que los ha immortalizado y los hará pasar á la mas remota posteridad, no las absurdas ficciones de la mitología. En suma, mi opinion sobre este punto es, que en rigor la máquina puede emplearse con las precauciones y bajo las reglas indicadas, pero que seria mejor desterrarla totalmente de la epopeya, como ya lo ha sido de la tragedia.

ARTICULO III.

Plan.

Es regla de Aristóteles admitida por todos, y muy cierta, que la accion 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 narracion por donde la accion empieza, la ha de seguir en todo su progreso, y ha de acabar cuando la accion finaliza. Antes de empezar la narracion es práctica recibida que el poeta haga una breve indicacion del asunto que va á tratar, á la cual se llama *proposicion*; 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 &c., á lo cual se da el nombre de *invocacion*. Sobre estas fórmulas de la introduccion, 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 afectacion ni pompa; porque segun el precepto de Horacio, la introduccion no debe tomar un tono muy elevado, ni prometer mucho.

Supuesta pues esta sencilla introduccion 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 gentílicas, seria absurdo que en la invocacion 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 accion empieza, y que dando á conocer su origen y la série de sucesos anteriores que la prepararon y produjeron, no tome las cosas de muy alto. Si la accion duró poco tiempo, ó si no fué el resultado de una larga série de hechos anteriores; el poeta puede empezar refiriendo desde luego él mismo el último acaso ó suceso que dió ocasion á ella. Así lo hizo Homero en la *Ilíada*. Como la venganza que Aquiles tomó del insulto que le hizo Agamenon, no fué la consecuen-

cia 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 narracion 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 declaracion de Calcas de que la peste no cesaria hasta que se hubiese entregado la cautiva á su padre, la propuesta de Aquíles 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 Aquíles de que le quitaria su esclava favorita si á él se le obligaba á entregar la suya: resultó que altamente ofendido Aquíles de este insulto, juró no combatir mas por la causa de un gefe que así le ultrajaba, y se retiró á sus naves con sus tropas. Luego, habiendo Agamenon realizado su amenaza, rogó Aquíles á su madre Tetis 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 gefe reconocieran su culpa y le diesen satisfaccion del agravio; Tetis lo pidió así á Júpiter, y este lo prometió. Esto es todo lo que precedió á la accion propia del poema que es la venganza de Aquíles, 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 narracion de estos antecedentes en el li-

bro I., y desde el II. 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 más importantes acontecimientos, y que en parage 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 restablecimiento 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 días mata á los importunos pretendientes de su muger, y recobra su autoridad y patrimonio. Mas siendo necesario que á los lectores se les diga todo lo que le había 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 série 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 atencion, 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 presenten, 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 razon está de su parte. En efecto, el éxito infeliz se opone al fin primario de esta clase de poemas, que es excitar la admiracion. 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 continúa 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*.

ARTICULO 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 poesía. 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 me-

nor 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 prosáicos; el poema no pasará á la posteridad. Es de notar tambien que los adornos que admite y requiere la poesía 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.

C A P I T U L O I I.

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 poe-

sías 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 poesía pastoril es la mas antigua de todas; porque los hombres vivieron dispersos en los campos y fueron pastores, antes de reunirse en grandes sociedades y entregarse á otras ocupaciones distintas de la pastoría. 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 &c. Es facil conciliar estas dos opiniones, concediendo á los primeros que los antiguos pastores cantaron en efecto algunos versos, ya 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 poesía 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 vuelven 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 menos de arrastrar el corazon hácia unos objetos que aun solamente retratados hacen que nos olvidemos de los cuidados del mundo. Al mismo tiempo no hay asunto mas hermoso, ni mas á propósito para la poesía. La naturaleza presenta á manos llenas en el campo objetos poéticos, por decirlo así, pues parece que corren por sí mismos á ponerse en verso los arroyuelos y las fuentes, los prados, las flores, los árboles, los rebaños, y los inocentes pastores. Sin embargo de estas ventajas, acaso no hay género en que sea mas difícil sobresalir y en que los poetas, si se exceptúan algunos pocos, hayan quedado mas distantes de la perfeccion. Esto consiste en que es muy difícil dar á los pastores y habitantes del campo un carácter que no sea ni grosero ni demasiado fino, presentar escenas variadas é interesantes sin salir del recinto de los bosques y praderas, mostrar en la vida rural lo que tiene de halagüeño y ocultar sus incomodidades y penas, pintar su inocencia y sencillez y encubrir su miseria y grosería, en suma, hermohear la naturaleza y no desfigurarla enteramente; circunstancias todas que debe reunir una composicion bucólica, si ha de tener verdadero mérito. Para allanar pues el camino á los poetas y facilitarles, en cuanto es posible, una empresa árdua por sí misma; extractaré de Blair algunas observaciones relativas á la escena, á los caracté-

res de los personajes ó interlocutores, y á los asuntos de que deben tratar estas poesías.

Lugar de la escena.

Este ha de ser siempre el campo, y el poeta debe poner mucho cuidado en describirle exactamente. Para esto no basta que nos hable de violetas y rosas, de menuda y aljofarada yerba, de las arpadas lenguas de los pintados pajarillos, de los claros y limpios arroyos, y del blando soplo de los zéfiros, como hacen los bucólicos ordinarios copiándose unos á otros. Es preciso que particularice los objetos, y que coloque la rosa, el árbol, el arroyo, la colina, de modo que el conjunto de estas imágenes forme un cuadro agradable y tan bien coordinado, que un pintor pueda pintarle. Un solo objeto oportunamente introducido, sobre todo si tiene relacion con el hombre, como el antiguo sepulcro de Bianor en Virgilio, que le tomó de Teócrito, bastará á veces para fijar y circunscribir la perspectiva de la escena.

El poeta ha de procurar principalmente la variedad, no solo en las descripciones formales que haga de los lugares campestres, sino tambien en las alusiones á objetos rústicos que con tanta frecuencia ocurren en este género de poesías. Es preciso pues que diversifique la faz de la naturaleza presentando nuevas imágenes, y que salga de aquellas pinturas trilladas, que aunque originales en los primeros poetas porque las copiaron directamente de la naturaleza, son ya triviales é insí-

pidas á fuerza de haber sido imitadas y repetidas tantas veces.

Debe tambien acomodar la escena al asunto de la composicion, es decir, que segun este sea alegre ó melancólico, ha de mostrar la naturaleza bajo un aspecto risueño ó tétrico que venga bien con la situacion moral de los personajes que ha de presentar. Así Virgilio en la Egloga II. que contiene las quejas de un amante desdeñado, da con mucha propiedad un aspecto sombrío á la escena diciendo:

*Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
assidue veniebat: ibi hæc incondita solus
montibus, et silvis studio jactabat inani.*

Solo, siempre que el sol amanecia,
entrando de unas hayas la espesura,
con los montes á solas razonaba,
y en rudo verso en vano así cantaba.

(Fr. Luis de Leon.)

Carácter de los interlocutores.

No basta que las personas que se introduzcan en las Eglogas habiten en el campo, es necesario que sean rústicos de profesion, y que se expliquen como tales; porque en ellas no buscamos conversaciones de cortesanos, sino de gentes criadas en el campo, ocupadas constantemente en negocios rústicos, y cuyo sencillo language é inocentes costumbres formen contraste con la afectada civilidad y artificiosa finura de los habitantes de la

ciudad. Ya he dicho que una de las mayores dificultades que ofrecen estas poesías, consiste en guardar cierto medio entre la nímia rusticidad y el excesivo refinamiento. Los pastores pues que se introduzcan hablando, deben explicarse sin la menor afectacion; pero al mismo tiempo es preciso que no sean tontos, insípidos, pesados ni groseros. Se les puede suponer buen talento natural, razon clara y despejada, y aun afectos tiernos y delicados; pero es menester que no sutilicen ni hagan reflexiones demasiado generales y racionios muy abstractos, que no salgan de aquel círculo de ideas que pueden haber adquirido viviendo siempre en el campo, y que no hablen de sus amores con estudiados conceptos agenos de su educacion y carácter. En las poesías pastoriles de los italianos, bellísimas generalmente, se encuentran algunos conceptos de esta clase que las afean y deslucen. Tal es el que Taso pone en boca de Aminta, cuando al desenredar de un árbol el cabello de su pastora le hace decir (acto III., escena I.).

*Gia di nodi si bei non era degno
cosi rubido tronco: or ¿che vantaggio
hanno i servi d'amor, se lor commune
é colle piante il prezioso laccio?*

*¡Pianta crudel! potesti quel bel crine
offender tu, ch'a te feo tanto honore?*

..... ¿Cuándo tan bellos nudos
un tan áspero tronco ha merecido?

¿Pues qué ventaja llevan los amantes
que sirven al amor, si ya comunes

son con las plantas sus preciosos lazos?
 ¡Planta cruel! ¿Pudiste unos cabellos
 de oro ofender que tal honor te hacian?

(Jáuregui.)

Pensamientos tan alambicados (digamos mejor, tan falsos), añade Blair citando este pasage, no pueden venir bien en los bosques, cuyos habitantes cuando hablan, describen ó refieren, ó cuando expresan sus afectos; lo hacen con sencillez, y sin otras alusiones que las que naturalmente les ofrecen los objetos rústicos con que estan familiarizados. Esta sencillez no excluye sin embargo aquel grado de finura y delicadeza en los afectos, que siendo inspirado por la naturaleza, puede hallarse en un rústico tan bien como en el cortesano mas instruido. Ya lo hemos visto en el *Malo me Galatea petit*, de Virgilio; accion que supone cierta delicadeza de sentimientos, pero muy natural en la zagala mas inocente y sencilla.

Asuntos de las Eglogas.

Supuesto que el poeta sepa poner en boca de sus personajes el language que les conviene, es necesario que escoja asuntos propios para sus églogas, parte la mas difícil tal vez en la poesía pastoril; porque debiendo toda composicion poética ofrecer un asunto capaz de interesar á los lectores, la vida rural presenta por desgracia muy pocos de esta clase. Es demasiado uniforme, y los habitantes del campo no suelen experimentar ac-

cidentes ó reveses que exciten la curiosidad y la sorpresa. De aquí es que de todas las poesías, la mas débil en el asunto y la menos diversificada en su giro, es por lo comun la bucólica. Por eso dice Blair, y con razon, que desde las primeras líneas de una Egloga podemos adivinar lo que se ha de seguir. Ya es un pastor que sentado á la orilla de un arroyo se lamenta de la ausencia ó crueldad de su zagala; ó ya tenemos dos que compiten sobre quién canta mejor repitiendo versos alternados de poca ó ninguna sustancia, hasta que un tercero hace de juez y recompensa al uno con un cayado muy bonito y al otro con un vaso de encina. La constante repeticion de estos lugares comunes tomados de Teócrito y de Virgilio, es en gran parte la causa de la monotonía que se observa en las composiciones pastoriles.

Puede dudarse sin embargo, añade el mismo crítico, si esta falta de variedad debe atribuirse á la esterilidad de la materia, mas bien que á la poca habilidad de los poetas que tan servilmente han imitado á los antiguos. En efecto, ¿qué razon hay para no dar mas extension á la poesía bucólica? En esta no tienen cabida pasiones violentas y terribles, sino aquellas solamente que sean compatibles con la inocencia, la sencillez y la virtud; pero dentro de estos límites tiene aun mucho campo el ingenio de un cuidadoso observador de la naturaleza. Escenas variadas de tranquilidad ó agitacion; rasgos de amistad, amor conyugal, piedad filial, y amor paterno: zelos, competencias, y rivalidades de amantes; prosperidades ó desventu-

ras inopinadas de las familias, pueden dar lugar á muchos incidentes agradables y tiernos. Y si á las descripciones se juntase mas narracion, serian estos poemas mucho mas interesantes de lo que han sido hasta aquí. Esto se ve prácticamente en los Idilios de Gesner, que ha sabido dar variedad é interes á las composiciones pastoriles y cierto aire de novedad que hace á las suyas muy agradables.

Acerca de este título de *Idilios* debo advertir que esta voz en lo antiguo no designó exclusivamente las poesías bucólicas. Todas las composiciones de Teócrito llevan este título, y sin embargo hay entre ellas varias que nada tienen de pastoril. Los griegos no quisieron significar con el título de *Idilio* mas que un *poemita corto*, de cualquier género que fuese. Los modernos son los que han limitado esta palabra á la poesía bucólica, y algunos distinguen entre la *Egloga* y el *Idilio*, llamando *Egloga* á toda composicion pastoril en que el poeta, ó no habla nunca en su propia persona, ó aunque hable alguna vez, introduce uno ó mas personajes en cuya boca pone la mayor parte de la composicion; é *Idilio* á aquella en la cual habla él siempre, ya describiendo una escena rural, ya contando aventuras de personajes rústicos cuyos discursos refiere alguna vez por dialogismo. Sin embargo, los límites entre estas dos formas no estan todavía tan bien señalados que puedan constituir dos clases de poesías absolutamente distintas; ni los autores mismos que admiten esta distincion estan de acuerdo entre sí.

La cuestion por otra parte no es de mucha importancia. Con tal que una composicion pastoril sea buena, es muy indiferente que se llame Egloga ó Idilio.

La forma que sí es necesario distinguir, es la que los italianos dieron en el siglo XVI. á estas poesías poniéndolas en drama ó en forma de rigurosa comedia, es decir, imitando una accion cuyos personajes son tomados de entre la gente del campo. Las mas célebres son *la Aminta* del Tasso, y el *Pastor Fido* de Guarini.

CAPITULO III.

Fábulas. Sus reglas.

He dicho, tratando de las novelas, que los cuentos eran tan antiguos como la sociedad; y que inventados en el seno de las familias particulares, diversificados de mil maneras, compuestos bajo diferentes formas, extendidos de boca en boca, y trasmitidos de padres á hijos formaron por muchos siglos, juntamente con los cánticos sagrados y marciales, toda la literatura de los antiguos pueblos; hasta que los mas civilizados é instruidos fueron sucesivamente creando, perfeccionando y distinguiendo todos los géneros de composiciones literarias que hoy conocemos, tanto en prosa como en verso. He dicho tambien que cuando este se apoderó exclusivamente de varias de las antiguas ficciones ó invenciones fabulosas; los cuentos en prosa formaron una clase aparte que con va-

rias alteraciones en la forma, los asuntos y el objeto, ha sido siempre cultivada, y ha llegado hasta nosotros bajo el título de novelas ó cuentos. Ahora debo añadir que las novelas y los cuentos son siempre unas historias ficticias mas ó menos extensas, de empresas amorosas, hechos heróicos y maravillosos, sucesos trágicos, acontecimientos semejantes á los de la vida comun, y aun aventuras puramente cómicas; pero que ademas hay otro género de pequeños cuentos que por escribirse ya generalmente en verso, aunque al principio se escribieron en prosa, y porque en ellos habla unas veces el poeta, y otras los personajes de que trata, pertenecen á las poesías mixtas que estamos examinando, y se llaman particularmente *fábulas*, sin embargo de que este título conviene á toda historia fingida. Habiendo observado algunos antiguos, como Esopo entre los griegos, y Pilpay entre los indios, que varios de los cuentos populares, bajo el velo de una ingeniosa ficcion, encerraban instrucciones útiles y consejos sábios de que los hombres podian aprovecharse para el arreglo de su conducta y la mejora de sus costumbres; se dedicaron á componer otros que pudiesen contribuir á divulgar entre el pueblo verdades importantes, máximas saludables, principios de moral, y desengaños oportunos. Conocian que las moralidades propuestas directamente y con la sequedad de preceptos, son por lo comun mal recibidas, y por eso prefirieron presentar la instruccion envuelta en alguna ficcion ingeniosa y alegórica, que entreteniendole agradablemente al lector, le hi-

ciese recibir indirectamente, y casi sin advertirlo, la enseñanza útil que querian darle. A este fin pues inventaron ciertas historietas cuyos actores fuesen, ya hombres, ya animales, ya seres inanimados, y de cuyo contexto resultase la moralidad que querian inculcar. Estas ingeniosas fábulas fueron bien recibidas: y mas ó menos felizmente desempeñadas en los siglos posteriores, continúan aun hoy siendo una de las composiciones poéticas, que si estan bien escritas, si la invencion tiene novedad é interes, si la instruccion que ofrecen resulta de la accion misma y es importante; se leen con placer y utilidad por todos los hombres de gusto, y son muy oportunas para la primera educacion de los niños. Porque bajo la forma de un cuento parecido á los que oyeron en la infancia á sus nodrizas, madres ó ayas, les pueden inspirar insensiblemente principios virtuosos y máximas morales que algun dia les sean útiles en el curso de la vida y en el trato con los hombres.

Las reglas relativas á estas composiciones se derivan de su naturaleza y del fin con que se escriben, y quedan enunciadas sumariamente en lo que se ha dicho sobre su origen y carácter. Así, bastará extender un poco mas lo mismo que ya he indicado.

1.º «La accion, la cual como en toda composicion dramática ó mixta debe ser rigurosamente una, ha de ser ademas interesante, entretenida y bien imaginada.» Sin estos requisitos la fábula será insípida y fria, y no producirá el efecto que se desea.

2.º «A los actores que en ella intervengan, » sean hombres ó animales, se les ha de dar un carácter que los distinga entre sí, y que convenga » con la idea que de ellos se tiene formada de antemano.» Así, el lobo ha de ser ladron, cruel y sanguinario, la zorra astuta, el mono imitador &c. &c. Este carácter se ha de sostener durante la accion, y nada han de hacer ó decir los personajes que no sea propio del que se les ha supuesto.

3.º «La moralidad ha de resultar de la accion » misma, y no ha de ser deducida con violencia; » y ademas ha de ser pura:» lo cual quiere decir que el poeta nunca ha de emplear la fábula para cohonestar usos ó costumbres inmorales, sostener errores peligrosos, ó propagar máximas perjudiciales.

4.º «El estilo ha de ser la naturalidad misma, » sin el menor resabio de afectacion ni agudezas » epigramáticas, y al mismo tiempo no ha de tener nada de bajo ó chabacano.»

5.º «La versificacion por consiguiente ha de » ser fácil y fluida, y con aquel grado de armonía » que corresponda al asunto y pidan los objetos » mismos.»

6.º «La narracion en las fábulas ha de ser singularmente breve.» Por esta razon en ellas, mas que en cualquier otro género, se ha de omitir toda circunstancia inútil.

Advierto que las Fábulas suelen llamarse *apólogos* cuando los interlocutores son, ó animales irracionales, ó seres inanimados, ó de una y otra clase: fábulas *racionales* ó *parábolas*, cuando

todos son hombres; y *mixtas* cuando en la historieta alternan hombres y brutos, ó seres insensibles.

Tambien debo advertir que la voz *fábula* tiene en literatura otra acepcion, que es la de *argumento* ó *asunto* de las composiciones poéticas; porque en efecto, las palabras latinas *fábula* y *fabella* significan segun su valor etimológico, aquello de que se trata, de que *se habla*. En este sentido se toma en las poéticas cuando se dice que en las composiciones dramáticas la fábula puede ser *simple* ó *implexa*.

APENDICE PRIMERO.

De la naturaleza, verdad é invariabilidad de las reglas; y de la necesidad de saberlas y observarlas en toda composicion.

Cuando al principio de esta obra dí la definicion del arte de hablar, dije que las que se llaman reglas en las artes no han sido establecidas en esta ó en aquella época por tal ó cual individuo de la especie humana, en cuyo caso podian ser falsas y estar sujetas á caprichosas variaciones; sino que son principios eternos y de eterna verdad, fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes, y de consiguiente tan inmutables como la naturaleza. Añadí que no debiendo entonces detenerme á probar esta asercion, lo haria en parage mas oportuno; y ya estoy en el caso de cumplir esta palabra.

Fácil me sería demostrar lo que allí senté y acabo de repetir, recorriendo una por una todas las artes, y haciendo ver que las reglas de la arquitectura, por ejemplo, estan fundadas en las eternas verdades de la geometría, las de la pintura en las de la óptica y perspectiva, y así respectivamente; pero me limitaré á las del arte de hablar. Y no serán menester por cierto largos discursos para probar que se deducen de la natura-

leza misma de las potencias intelectuales y morales del hombre, que por tanto son y no pueden dejar de ser verdaderas, y que no son de ninguna manera arbitrarias: tres proposiciones que van á quedar demostradas con solo recapitular muy sumariamente los principios establecidos en todo el curso de esta obra. He dicho 1.º que los pensamientos de toda composicion han de ser, en el sentido que se explicó en su respectivo lugar, verdaderos, claros, nuevos, naturales, sólidos y acomodados á la naturaleza del asunto: 2.º que las formas bajo las cuales se presenten han de ser las que convengan á las ideas que contienen, á la situacion moral del que habla, y al objeto que este se propone: 3.º que las expresiones han de ser puras, correctas, propias, precisas, exactas, concisas, claras, naturales, enérgicas, decentes y melodiosas: 4.º que las traslaciones de significado sean oportunas y bien escogidas, atendidas todas las circunstancias que largamente se indicaron: 5.º que las cláusulas tengan variedad en su extension y forma, y esten construidas con claridad, unidad, energía, elegancia, y la competente numerosidad y armonía: 6.º que los discursos ó razonamientos públicos deben empezar por lo general con algunos pensamientos que preparen al auditorio para que escuche con gusto al orador y adopte la opinion que se le va á proponer, que luego se ha de fijar la cuestion con toda claridad y exactitud, que despues se ha de probar lo propuesto excitando en el ánimo de los oyentes aquellos afectos que deben decidirlos á adoptar el par-

tido que se les propone, y que se concluya recapitulando brevemente las razones mas poderosas que se han alegado y añadiendo algunas reflexiones para acabar de persuadir al oyente: 7.º que al aplicar estas reglas generales se tenga en cuenta lo que exigen la clase del asunto y el lugar en que se perora, segun que este es un tribunal, un púlpito, ó la sala de una junta gubernativa: 8.º que las historias verdaderas, suponiendo que sus autores tengan las calidades que pide su profesion, exigen unidad de plan, narracion clara, rápida y animada, estilo elegante y tono de dignidad: 9.º que en la ficticia se enseñen bajo ingeniosas ficciones verdades útiles y una moral pura, que el argumento sea interesante, los sucesos verosímiles, los caractéres variados y retratados con fidelidad, que esté amenizada con oportunos episodios y escenas patéticas, y que el estilo sea en alto grado elegante y encantador: 10.º que en las composiciones didácticas las disertaciones sueltas pidan estilo adornado, pero no demasiadamente pulido ni patético; las obras magistrales precision, claridad y sencillez, y los elementos explicaciones mas prolijas é individuales: 11.º que en las epistolares la naturalidad, sencillez y familiaridad que exigen no excluyen ni las agudezas y sentencias, ni cierto cuidado y aliño en la locucion; pero sí adornos brillantes, cláusulas muy numerosas y musicales, y largos períodos: 12.º que las poesías líricas sean inspiradas por aquella situacion y aquellos objetos que hagan verosímiles y naturales los raptos y el entusiasmo que la caracterizan, y que sean las mas

sonoras y cantables que ser pueda: 13.º que en los poemas didascálicos la teoría que se presente sea verdadera, y los preceptos claros y útiles; que en su exposicion se observe cierto orden y método; que se ilustren las reglas con descripciones, símiles y otros adornos; que el poeta, encadenando hábilmente con el asunto principal los episodios que admita, vuelva á él con naturalidad, y que en el language evite la aridez dogmática: 14.º que el tono de los discursos y epístolas sea el de una conferencia entre dos amigos instruidos, y el language y estilo poéticos aunque no pomposos; y que las ideas abstractas esten presentadas en imágenes, é ilustradas con oportunas comparaciones: 15.º que las sátiras esten escritas con la facilidad y franqueza de la conversacion, particularmente si son jocosas; porque en las sérias se puede levantar algo mas el tono, aunque nunca tanto como en otras composiciones: 16.º que en las poesías descriptivas se llame la atencion del lector hácia las grandiosas escenas de la naturaleza, y se pinten con los mas vivos colores los variados y magníficos cuadros que presenta, engrandeciéndolos, hermoseándolos, haciéndolos interesantes, contrastándolos, interrumpiéndolos de tiempo en tiempo con hechos y sucesos que nos recuerden el hombre, escogiendo bien las circunstancias, é individualizando los objetos: 17.º que en las tragedias la accion sea extraordinaria y una aunque compuesta de otras subordinadas; el personaje principal interesante por sus cualidades personales; los caracteres variados, verdaderos y sosteni-

dos; el tiempo y lugar unos en cuanto sea posible, la exposicion clara, el enredo ingenioso, pero no muy complicado, el desenlace natural, y el language y estilo el que convenga á los personajes, atendidas todas las circunstancias de edad, clase y situacion: 18.º que en las comedias, observando las reglas que las son comunes con las tragedias, la accion sobre excitar la curiosidad del espectador, ha de proporcionar situaciones en que se imiten, sin exagerarlos demasiado, algunos caractéres, porque este es su principal objeto; que el estilo, aunque fácil y sencillo, tenga cierto grado de elegancia, y que el language, aunque familiar, no sea bajo ni chabacano: 19.º que la accion de un poema épico, debiendo ser en el fondo verdadera y acaecida en tiempos algo remotos y aun si ser puede en paises lejanos para que tenga en ella cabida la ficcion, ha de tener principio, medio y fin, y ademas ha de ser una, grandiosa, interesante y de duracion proporcionada: que el héroe principal, aunque no sea un modelo cabal de virtud, ha de ser honrado, valiente y magnánimo; que los personajes secundarios han de ser tambien generalmente buenos, y que si se introduce alguno que no lo sea ha de ser de los que obran contra el héroe ó se oponen á su empresa; que en sus caractéres haya variedad y tal distincion, que no se puedan confundir unos con otros; que aunque en rigor pueden introducirse agentes sobrenaturales cuando los hechos sean de los tiempos fabulosos, heróicos ó caballerescos, será mejor no hacer uso de estas máquinas en todos los

que sean de épocas posteriores; que supuesta una sencilla introduccion, se narren los hechos, ya seguidamente por el poeta, ya poniendo la relacion de una parte de ellos en boca de alguno de los actores; y que su estilo tenga cuanta elevacion, dignidad, belleza, magestad y fuego sea posible, como que un poema épico es la primera y mas importante de todas las composiciones literarias, y por decirlo así, el último esfuerzo del ingenio humano: 20.º que en las poesías pastoriles la escena se coloque siempre en el campo; que las descripciones y alusiones, aunque unas y otras sean relativas á objetos muy conocidos y comunes, tengan sin embargo cierta novedad; que los interlocutores sean rústicos de profesion, y se expliquen como tales, pero sin nimia rusticidad y grosería; y que el asunto ó argumento, sin salir de los campos, ofrezca situaciones interesantes y algunas escenas tiernas: 21.º finalmente, que en las fábulas ó apólogos el cuento sea entretenido y bien imaginado, que el carácter que se atribuya á los actores sea conforme á la idea que de ellos se tiene, que la moralidad resulte de la accion misma, que la narracion sea sencilla y breve, y que el estilo tenga el mayor grado posible de naturalidad.

Pregunto pues ahora: en toda esta série de principios y en el gran número de consecuencias y aplicaciones prácticas que de ellos he deducido ¿hay nada que sea arbitrario ó falso, ó haya sido establecido por la sola autoridad de Aristóteles, Horacio, ú otro de los que se llaman Legisladores del Parnaso? ¿No son verdaderas todas las reglas

que he dado? ¿No estan sacadas de principios eternos é incontestables? ¿No estan estos fundados en la naturaleza misma de nuestro entendimiento y de nuestra voluntad? ¿No será siempre cierto, por ejemplo, que los pensamientos de una composicion deben ser verdaderos, claros, sólidos, sus formas acomodadas á su naturaleza y á la situacion del que habla, y las expresiones propias, precisas, enérgicas y naturales? ¿Y lo es acaso porque lo haya dicho Quintiliano ú otro retórico, ó porque es conforme á la naturaleza misma del habla? Los hombres, cuando han formado las colecciones de reglas que llamamos artes, no las han inventado en rigor, es decir, en el sentido de que ellos sean sus autores como lo es de una máquina su inventor; lo que han hecho ha sido deducir de los objetos mismos de que tratan las artes los principios teóricos que envuelve su naturaleza bien estudiada y observada, analizarlos, explicarlos, y enseñar el modo de aplicarlos á la práctica. Así en nuestro caso, las reglas cuya coleccion forma el arte de hablar, es decir, las que realmente merecen el nombre de reglas, no las quisquillas de los retóricos escolásticos, estan como envueltas en la esencia misma de la racionalidad del hombre, y en la de la facultad que tiene de comunicar sus pensamientos por medio del habla; pero no fueron conocidas teóricamente, ni aplicadas sino por instinto y raras veces, y con mezcla de muchas imperfecciones, durante una larguísima série de años. Los progresos que los hombres fueron haciendo en todos los otros ramos, les facilitaron es-

tudiar sus propias facultades intelectuales, y observar el efecto que sus alocuciones producian en aquellos á quienes hablaban segun que estaban hechas de esta ó aquella manera; y poco á poco llegaron á fijar las reglas que debemos tener presentes para que nuestros discursos produzcan, ó á lo menos sean capaces de producir, el efecto que deseamos. Esta teoría general, mas ó menos completa, estuvo al principio en la cabeza de algunos poco sabios, y fue comunicada de unos á otros tradicionalmente, y mas ó menos bien aplicada por algunos escritores en tales ó cuales paises. En algunos se redactaron por ella, mas ó menos bien, unos como códigos que contuviesen y explicasen estas reglas, y se comprobó su verdad por la experiencia, es decir, haciendo ver que aquellas composiciones en las cuales se hallaban observadas, habian producido y producian en los lectores ú oyentes el efecto que se habian propuesto sus autores. Por ejemplo, se vió que la *Iliada* de Homero agradaba constantemente á cuantos la leian: porque los pensamientos son verdaderos y naturales; porque las expresiones son propias, claras y enérgicas; porque los caracteres de los personajes estan bien pintados y sostenidos; porque la accion es una &c. &c., y se la citó por consiguiente como un modelo, ó como un testigo irrecusable de la bondad de las reglas generales del estilo y de las particulares de la epopeya; pero unas y otras son anteriores á Homero y á todo el género humano, é independientes de las composiciones de aquel y de cualquier otro escritor. Y así,

los que han dicho que las reglas han sido sacadas de los escritos de Homero, han dicho un solemnísimo disparate. Las reglas, v. gr., de que los pensamientos de cualquiera composicion sean claros, y de que lo sean tambien las expresiones, no son tales reglas porque Homero las haya practicado; al revés: Homero es buen escritor porque las observó. Ellas nacen de nuestra misma naturaleza, no son preceptos caprichosos ni prácticas arbitrarias de ningun individuo de la especie humana: son las decisiones de la sana razon, decisiones que han sido mas ó menos conocidas en tales ó cuales períodos de la sociedad, y en tales ó cuales paises. Esta es la verdadera idea de lo que se llaman reglas en literatura, y para establecerla me he detenido tanto, porque generalmente este punto no está bien analizado ni explicado en ninguna obra de las que tratan de la materia; y tambien porque bien entendido lo que son estas reglas quedan resueltas varias cuestiones que se estan debatiendo hace mas de dos mil años porque no han sido bien presentadas.

1.^a Cuando hablamos ó escribimos ¿debemos observar esas llamadas reglas, ó no? Ya se ve que con solo proponerla en estos términos queda resuelta y para siempre. Porque siendo las reglas las decisiones de la sana razon; preguntar si debemos observarlas, es lo mismo que preguntar si cuando hablamos y escribimos debemos hablar y escribir como racionales ó como locos: y nadie sostendrá que debemos delirar.

2.^a Para observarlas ¿es necesario saberlas?

Dicho se está. Si no se saben, aun cuando alguna vez las observemos por instinto y como por casualidad, muchas otras faltaremos á ellas sin advertirlo: y aquí la experiencia de todos los siglos y de todos los países comprueba la necesidad de conocer estas reglas. El hombre ignorante y rústico hará por imitacion y maquinalmente dos ó tres cláusulas completamente buenas, ó agitado de alguna pasion pronunciará una breve arenga enérgica; pero no hay ninguno, ni le ha habido ni le habrá, que siendo absolutamente indocto haga una larga composicion completamente buena, no digo en verso, pero ni aun en prosa. Si dicen que sí, que me citen uno.

3.^a Suponiendo que es necesario observarlas, y para observarlas conocerlas bien; ¿es necesario estudiarlas? Claro es que no se puede conocer sino muy imperfectamente una cosa, y mas si es difícil, de la cual no se haya hecho un estudio sério.

4.^a ¿Y dónde ó cómo se han de estudiar estas reglas? Respuesta: hay cuatro maneras de estudiarlas, ó por mejor decir, cuatro escuelas en donde se pueden aprender. La primera es la naturaleza, ó lo que es lo mismo, la sola observacion atenta del modo con que obran nuestras facultades intelectuales, y del efecto que todas las maneras imaginables de explicarnos producen en nuestros semejantes. La segunda, la atenta y continuada lectura de todas las composiciones literarias que han producido y producen constantemente el efecto á que las destinaron sus autores. La tercera, el estudio de algunas de las obras didác-

ticas en que se hallan recopiladas y mas ó menos bien ilustradas: y la cuarta, el oirlas de viva voz. El primer medio bastaria si fuese posible que un hombre solo hiciese por sí mismo, y sin haber leído jamas libro ninguno, todas las observaciones necesarias para estar siempre seguro de que se explicaba del mejor modo posible, contentando al entendimiento, al corazon, y hasta al oido de sus oyentes ó lectores. Pero ¿dónde está ni puede hallarse un individuo de la especie humana que por sí solo y durante su corta vida, pueda adivinar y formar una teoría que los esfuerzos hechos por infinitos hombres y por espacio de sesenta siglos, acaso no han completado todavía? Además, cuando esto fuera posible ¿á qué fin un hombre sensato se habia de privar de los inmensos auxilios que le ofrecen para este estudio los descubrimientos hechos ya por todas las generaciones que le han precedido? ¿Ni cómo querria tomarse el trabajo de inventar por sí solo, coordinar y perfeccionar una ciencia tan vasta y tan difícil? ¿Hay ni puede haber un hombre cuerdo que renunciando á cuanto el género humano ha adelantado hasta hoy en matemáticas, se empeñe en construir por su mano el inmenso edificio de esta ciencia? El segundo medio seria suficiente si puede haber un hombre que lea todos los buenos libros que existen, aunque no sea mas que en materias literarias omitiendo las puramente científicas, y que por sola su lectura llegue á saber toda la teoría del arte de hablar. Pero digo lo mismo ¿quién es el hombre que puede leer con la aten-

cion que en este caso se requería todos los oradores, historiadores y poetas, antiguos y modernos, y formarse por sola esta lectura una idea cabal del arte? Restan pues el tercer medio y el cuarto. Cualquiera de ellos basta, pero el mas breve, sencillo y provechoso es el de estudiar las reglas en los libros; porque el de la tradicion puramente oral está sujeto á que uno padezca mil equivocaciones y olvidos, y desde que existen libros que las contienen sería ridículo renunciar á ellos y recurrir á la viva voz solamente. Esta, cuando es la de un buen maestro, facilitará mucho la inteligencia de aquellos, pero por sí sola nunca será tan útil como las colecciones impresas; pues aun cuando el preceptor haya estudiado las mejores, será difícil que al explicarlas lo tenga todo presente. Así, lo mejor es reunir las cuatro cosas, observacion de la naturaleza, estudio del arte en los libros que le contienen, explicacion de un inteligente, y lectura continua de los clásicos.

Pero Homero por sí solo, sin maestros, sin tratados didácticos, sin haber leído ningun arte poética, compuso la *Iliada*, es decir la mejor epopeya que existe. Luego no es necesario estudiar las reglas, ni en los libros que de ellas tratan, ni con ningun preceptor que las explique. Hé aqui otro error y otra preocupacion en que todos estan, no sé por qué. Todos, sin tomarse el trabajo de examinar si el hecho es cierto, dan por sentado que Homero no tuvo quien le enseñase, que no aprendió de nadie las reglas de la poética, que él las adivinó; y que no habiendo hasta entonces

poesía en el mundo él la creó, escribiendo como por encantamento el mas perfecto de todos los poemas. Inexplicable fenómeno seria este en la historia del entendimiento humano si fuese cierto, pero no lo es. Primeramente, á pesar de las escasas noticias literarias que tenemos de aquellos remotísimos siglos, sabemos por algunos cortos fragmentos que se han conservado en escritores posteriores y por otras indicaciones, que antes de Homero se habian escrito ya en la Grecia infinitas composiciones en verso, no solo directas, como himnos, odas, inscripciones ó epigramas, poemitas didascálicos, y hasta jocosos y satíricos, sino poemas épicos bastante largos, de los cuales él se aprovechó para la composicion de los suyos; y si existiesen todavía, veríamos quizá que de ellos habia copiado ó imitado lo mejor de su *Iliada* y su *Odisea*. Sabemos en efecto por testimonios irrecusables que en su tiempo corrian con estimacion una *Iliada* y un *Dárdano*, compuestos por un tal Corinno; otra *Iliada* de Dares que existia aun en tiempo de Eliano; los poemas de Orebanto Treceño y de Melesandro, el primero sobre *los Lapitas*, y el segundo sobre *los Centauros*; los de Femio y Demodoco, famosos poetas de quienes hace honorífica mencion el mismo Homero; los de Museo de quien habla tambien Virgilio; los de Pamfo, Tamirys y Orfeo, y quizá los de Lino, escritos en caractéres pelásgicos y anteriores por consiguiente á la llegada de Cadmo á Beocia é introduccion del alfabeto fenicio. El solo hecho pues innegable de que antes de Homero habian

florecido ya tantos poetas célebres; prueba que, si bien supo aventajarse á todos y logró oscurecerlos, no fué el que por sí solo creó y perfeccionó hasta el último y mas alto grado una profesion tan difícil como es la poesía. Esta, como las demas, no pudo llegar al ápice de la perfeccion sino despues de una larguísima série de ensayos, toscos y rudos al principio, y poco á poco mas aliñados y perfectos. En fin al cabo de siglos apareció un hombre extraordinario, que aprovechándose de todo lo adelantado hasta su tiempo, y tomando de sus predecesores lo que habia de mas bien imaginado en cada uno de ellos; dió, por decirlo así, los últimos toques á los cuadros que aquellos dejaron sin acabar. Esta es la verdadera idea que debemos formarnos de Homero, y no le es poco gloriosa; pero creer que él solo condujo el arte desde sus primeros rudimentos hasta el mas acabado modelo, es creer un absurdo, un hecho físicamente imposible.

En segundo lugar, queda tambien la confusa noticia de que mucho antes de Homero existia ya en Esmirna un especie de escuela ó academia de poesía muy célebre en la cual estudió ó se formó, el que ahora llamamos Padre de la poesía, porque no han llegado á nosotros las obras de los muchos que le antecedieron en tan noble como difícil profesion. Es probable, y si se quiere constante, que en esta escuela no se daria ningun tratado didáctico escrito; pero es indudable que en ella se estudiaria la poesía como en los talleres de los pintores y escultores se estudiaban la pintura

y escultura. Quiero decir, que en ella el maestro ó director enseñaria de palabra las reglas, haria observaciones prácticas sobre todas las composiciones de algun mérito que hubiesen parecido hasta entonces, y mandaria á sus discípulos ejercitarse en imitaciones, que serian mas ó menos buenas segun el mas ó menos talento, y la mayor ó menor aplicacion del discípulo. Así es como en la antigüedad se enseñaron las ciencias y las artes todas; y nadie ha habido hasta ahora que las haya aprendido por sí solo, enteras, de un golpe, y como por ensalmo. Creemos hoy que como los antiguos no tenian universidades como las nuestras, cada uno aprendió por sí lo poco ó mucho que llegó á saber, y que nadie se lo enseñó; y es muy al contrario. Desde aquel que en cada ramo logró dar el primer paso, debido en muchos á la casualidad, el segundo aprendió de él esto poco, y añadió quizá ya alguna cosa, el tercero hizo lo mismo respecto del segundo, y así sucesivamente hasta que llegaron al punto de perfeccion en que las vemos en ciertas épocas afortunadas. Ni puede ser de otra manera. Suponer que el primer hombre que maquinalmente, y por solo el instinto, hizo una especie de himno religioso en una de las sencillas solemnidades de su tribu errante ó salvaje, ó recitó una informe aunque fogosa odita en elogio de algun guerrero (porque estos, como nota Blair, debieron ser los primeros ensayos poéticos) fuese ya capaz de escribir la *Ilíada*; es lo mismo que decir que el primero que excavando un tronco de un árbol se

metió en el hueco, y se dejó llevar por la corriente de un río, pudo ya construir el navío Trinidad; que el primero que con unas ramas formó una pequeña choza para defenderse de la intemperie, fué ya capaz de edificar el convento del Escorial &c. &c., porque lo mismo se veía en todas las artes y ciencias. En todas ellas, cuando encontramos ya una producción absolutamente perfecta, ó que se acerque mucho á serlo, debemos suponer que fue precedida por otras infinitas que poco á poco fueron preparando aquel último estado de perfección. Ni es dado al hombre proceder de otra manera.

En tercer lugar, por los mismos poemas de Homero vemos que en su tiempo estaba ya perfeccionada la prosodia de los griegos: que la cantidad y tonos de todas las sílabas estaban tan rigurosamente determinados, que no era permitido al poeta alterarlos en manera ninguna sino en algunos casos fijos en que el uso le autorizaba á tomarse ciertas licencias, no siempre, ni en todas las voces y sílabas como generalmente se cree, sino en señaladas ocasiones, palabras y sílabas. Y siendo indudablemente los poetas los que fijan la prosodia en todas las lenguas, y estando ya en aquel tiempo formada la de la griega ¿cuántos poetas debió de haber antes de Homero? ¿qué estudio debió de hacerse de todas las combinaciones posibles de largas y breves para determinar todos los pies métricos, y asignar á cada verso los que mejor le convenían según el fin á que era destinado? Y pues en el solo mecanismo de los

versos se habia hecho ya un estudio tan prolijo, y se habian establecido leyes tan terminantes, precisas y circunstanciadas ¿qué deberemos pensar de las cualidades mas importantes de las composiciones, cuales son su fondo, su estilo, su lenguaje, su plan y la ejecucion de este en todas sus partes? ¡Cuánto se habria dicho, disputado y reflexionado sobre cada uno de estos puntos! ¡Qué observaciones tan profundas y delicadas estarian ya hechas y recogidas, si no en un código formal (aunque no podemos afirmar que no le hubiese habiéndose perdido tantos otros escritos) á lo menos en la tradicion que verbalmente se transmitirian unos á otros los poetas! Y ¡qué estudio tan prolijo no haria Homero de su arte antes de ponerse á escribir! ¿Puede ser físicamente posible, que un hombre sin estudios, sin maestros, sin libros, hubiese observado en dos poemas épicos de veinte y cuatro cantos cada uno todas las reglas generales y particulares que despues se han reconocido como necesarias en la ejecucion de tan difícil obra? Graciosa cosa seria que Homero hubiese compuesto dos poemas épicos admirables, sin saber lo que hacia, y por qué lo hacia, como el *Villano Caballero* de Moliere hablaba prosa sin saberlo. Búsquese el hombre de mayor talento, y si se quiere muy instruido en otros ramos, un Neuton, pero que no haya leído poetas ni estudiado el arte de ninguna manera; y hágasele que escriba un poema de cualquier clase que sea ¿saldrá, no ya perfecto, pero ni aun tolerable? ¿Y qué? ¿los hombres del tiempo de Homero es-

taban organizados de otra manera que nosotros? Y si no lo estaban ¿pudo ser entonces hacedero lo que ahora es imposible de toda imposibilidad? Concluyamos pues de todo lo dicho que eran ya conocidas en tiempo de Homero todas las reglas del arte de hablar, y quizá mejor que ahora; que él hizo de ellas un estudio muy prolijo, si no en aulas como las nuestras, y en retóricas y poéticas como las que despues se escribieron, á lo menos en escuelas de otra forma, aprendiéndolas de viva voz de alguno ó algunos poetas de su tiempo, y leyendo, quizá hasta saberlas de memoria, las composiciones mas célebres y mas bien acabadas de los siglos anteriores. No pudo ser de otra manera: las obras maestras de las artes no pueden ser hechas por acaso. De consiguiente cuando encontramos alguna de esta clase, aunque no sepamos cómo, por qué medios, en qué escuela y con qué maestros se formó el artista que la hizo; podemos afirmar, con la misma evidencia que si lo hubiésemos visto, que habia hecho un estudio profundísimo de su arte, si no en libros escritos, á lo menos bajo la direccion de un buen maestro y oyendo su viva voz. Así, por ejemplo, aun cuando nada supiésemos de Fidias, ni tuviésemos la menor idea de la historia de la escultura; deberíamos decir con toda seguridad al ver su Júpiter Olímpico ó su Minerva, que el autor de tales estatuas sabia perfectísimamente su arte, y conocia hasta las mas menudas reglas, que estas existian antes de él, y formaban un cuerpo de doctrina que verbalmente trasmitian los esculto-

res ya ejercitados á los jóvenes que venian á aprenderlas en su taller; y que su gran mérito consiste, no en haberlas adivinado ó inventado por sí solo todas (alguna observacion nueva añadiría tal vez á las antiguas) sino en haber sabido aplicar con el mayor acierto las que otros muchos habian conocido y practicado ya , antes de que él hubiese nacido siquiera. No insistiré mas sobre una cosa tan evidente.

Otra cuestion. Y estudiando y llegando á saber las reglas ¿ escribirá uno bien? Sí; si tiene talento y la debida instruccion en la materia. Sin esta se evitarán , observando las reglas , defectos en el language y estilo ; pero la obra en el fondo no tendrá mérito alguno , y podrá estar llena de disparates: como si uno que nada supiese de economía política escribiese sobre esta materia. Y este era el error de los antiguos sofistas , creer que con solo las reglas del arte de hablar podian escribir bien sobre todo género de asuntos. No señor: es necesario saber perfectamente la materia de que se quiere hablar , y despues las reglas del arte. Estas son todavía mas inútiles sin el talento que se requiere para entenderlas y aplicarlas. Así , no las hay en el mundo para que un estúpido ó un boto pueda componer una tragedia como la Ifigenia de Racine. Preguntar si un hombre sin el talento necesario , y con solo saber de memoria las reglas , puede hacer una buena composicion literaria , es preguntar si un hombre sin pies puede bailar como Vestris , porque haya leído en los libros todas las reglas del baile. Tres cosas son las que

forman un buen escritor: 1.^a talento propio para el género en que escribe, porque no todos tienen el que cada uno requiere: 2.^a la instruccion que exige la materia sobre que ha de escribir: 3.^a gran conocimiento de las reglas y cuidado en observarlas puntualmente. Cualquiera de estas tres cosas que falte, no será perfecta la obra. Con el talento solo, sin la debida instruccion y sin reglas, se harán los, á veces sublimes pero siempre mostruosos, dramas de Shakespear. Con el talento y la instruccion, pero sin saber las reglas ó sin querer observarlas, que es lo mismo que si no se supiesen, se hacen las comedias *famosas* y la Jerusalem de Lope, el Bernardo de Valbuena &c. &c. Con las tres cosas reunidas, talento, instruccion y observancia de las reglas se hacen la Iliada, la Eneida, las comedias de Moliere, las tragedias de Racine, y en otros géneros las odas de Horacio y la epístola moral de Rioja. En suma, bien analizada esta gran cuestion sobre la necesidad de saber y observar las reglas de las composiciones literarias, está reducida á estas sencillas y evidentes proposiciones. 1.^a Debiendo entenderse por observancia de las reglas en las artes el cuidado de dar á las obras aquellas cualidades sin las cuales no pueden ser perfectas, es claro que no lo serán las que no tengan aquellos requisitos; que es lo mismo que decir aquellas en que por ignorancia, descuido ó capricho hayan sido desatendidas las reglas. 2.^a Observadas estas la obra no tendrá defectos, será *regular*; pero podrá no tener primores extraordinarios: estos son fruto del talento

particular del artista. Mas breve: observando las reglas se evitarán los defectos, lo cual es ya acercarse muchísimo á la perfeccion; y se llegará á esta, si á la puntual observancia de los preceptos se unen la instruccion y el talento necesarios para crear bellezas extraordinarias.

Esto es lo mismo que Horacio dijo con su acostumbrado juicio en aquellos tan sabidos versos de su arte poética: *natura fieret laudabile carmen, an arte* &c.; y ellos solos bastan para decidir la cuestion.

APÉNDICE SEGUNDO.

De lo que en materias literarias se llama buen gusto, mal gusto.

Esta es otra cuestion no menos debatida y famosa que la anterior, y que tambien está sin decidir porque no se ha fijado bien el punto controvertido. Este es sin duda bastante metafísico; pero puede sin embargo ilustrarse suficientemente, si se acierta á determinar con exactitud el valor de los términos que se emplean. Procuraré hacerlo.

Todos saben que la palabra *gusto* significa en su acepcion literal y primitiva uno de los cinco sentidos corporales por el cual percibimos y distinguimos las varias impresiones que hacen ciertos cuerpos sobre nuestra lengua. Estas percepciones se llaman *sabores*: y la facultad de sentir las, y por consiguiente la de distinguir las unas de otras, es propiamente lo que se llama *gusto* físico y material. Empleada pues esta palabra para designar la capacidad que tenemos para percibir, conocer y apreciar aquellas cosas que al oír ó leer las composiciones literarias hacen en nosotros una impresion agradable ó desagradable; es claro que significará aquella mayor ó menor aptitud que tiene cada individuo de la especie humana para distinguir lo que realmente es bueno, de lo que acaso lo parece pero no lo es; lo com-

pletamente bello, de lo que no lo es tanto, ó es positivamente deforme. Hasta aquí todo es sencillo y claro, y todos estan de acuerdo; pero luego se pasa á otras dos cuestiones mas complicadas y oscuras, y que no todos resuelven del mismo modo.

1.^a ¿Hay en las composiciones literarias cosas que sean en sí mismas buenas ó bellas, independientemente del aprecio que merecen al que las lee y del juicio que de ellas forma?

2.^a La aptitud para distinguir lo bueno de lo malo, lo feo de lo hermoso en materias literarias, ¿es una facultad puramente mecánica debida á la sola sensibilidad, ó es una facilidad que resulta del talento é instruccion del que hace ó examina las composiciones?

En cuanto á la 1.^a, si se determina bien lo que se entiende por bueno y bello, malo y deforme en las obras del ingenio; no puede haber dificultad en resolverla afirmativamente. Se llama pues bueno y bello todo cuanto, ya en las ideas, ya en la manera de ordenarlas, presentarlas y expresarlas, es conforme á la naturaleza del habla, á la de nuestras potencias intelectuales, y á la de aquellas cosas de que se trata; y malo ó feo todo lo que no es conforme á estas tres cosas. Así, por ejemplo, si los pensamientos de una obra son verdaderos absoluta ó relativamente segun lo exija su naturaleza, claros en aquel grado que permita la materia, naturales, fáciles, obvios hasta el punto que lo consientan las ideas de que consten nuevos en todo, ó en parte, acomodados á la

calidad de los objetos de que se habla, y al tono que pide el género de la composición, y sólidos en las serias; son buenos y bonísimos, y lo serian aunque tal ó cual individuo, tal número de ellos, y aun todo el género humano dijese que no. Aquí hay un error parecido al que hemos indicado hablando de las reglas. De estas se dice que son buenas porque son conformes á la práctica de los buenos escritores, debiéndose decir que estos merecen el título de *buenos* porque las observaron fielmente. Del mismo modo se dice que tal composición, v. gr. la Eneida, es buena y hermosa, porque en todos los países cultos y en todos los siglos que han trascurrido desde que se compuso han convenido los inteligentes en que lo es; pero lo que debe decirse es, que los peritos en el arte la han calificado de *buena* porque la han hallado conforme á los principios fundados en las bases que quedan indicadas; los cuales son eternos é independientes de las composiciones que se hayan hecho ó puedan hacerse, y anteriores á todas ellas. Así, aun cuando todavía no se hubiese escrito epopeya ninguna, siempre seria buena cualquiera que en lo sucesivo se escribiera, si la acción fuese una, grandiosa é interesante, y el héroe principal digno de admiración; si su carácter y los de los otros personajes fuesen buenos poéticamente, constantes y variados &c. &c.; y si el estilo, el lenguaje y la versificación tuviesen todas las cualidades que tan largamente quedan enumeradas y explicadas. ¿Se cree acaso que aun cuando por imposible todo el género humano se

empeñase en alabar una composición épica, cuyos pensamientos fuesen respectivamente falsos, oscuros y fútiles; las expresiones bárbaras, incorrectas, impropias, vagas, débiles, chabacanas y duras; las cláusulas embarazosas, intrincadas y anfibológicas; las metáforas alambicadas, incoherentes y mal sostenidas, el plan defectuoso, la acción múltiple, el héroe vil y despreciable, los caracteres mal dibujados, la versificación lánguida y arrastrada &c. &c., sería por eso hermoso semejante monstruo? Nadie sostendrá tal disparate. Concluamos pues con toda seguridad, que las buenas ó malas cualidades de las composiciones literarias son independientes del juicio que de ellas hayan formado ó formen uno ó muchos individuos; que serán necesariamente buenas las que sean conformes al modelo ideal que hemos delineado, y malas mas ó menos, las que mas ó menos se alejen de este tipo primordial, cualquiera que sea la opinion de los hombres; porque esta puede ser equivocada por mil causas accidentales. Así hemos visto que en algunas épocas todos aplaudian producciones disparatadas y detestables; pero estos aplausos no las hicieron *buenas*, porque no está en manos de nadie mudar la naturaleza de las cosas. Y esta es la razón por qué las pocas obras que se han acercado á la perfección, han agradado, agradan y agrada-rán siempre y en todos los países á cuantos, siendo jueces competentes, no han tenido, tengan ó tuvieren *el gusto* estragado por alguna causa accidental.

La segunda cuestion es mas fácil de resolver, si se distinguen dos cosas que ordinariamente se confunden cuando se ventila; á saber, la facultad de recibir placer ó incomodidad al oír ó leer las composiciones literarias, y la aptitud para distinguir en ellas lo que con razon nos agrada ó incomoda porque realmente es en sí mismo bello ó deforme, de aquello que produjo en nuestro ánimo uno de estos dos efectos porque nuestro órgano intelectual está acaso viciado. En efecto, sucede con estos sabores intelectuales, si podemos llamarlos así, lo que con los materiales y físicos; á saber, que cuando el órgano que los percibe no está en su estado natural, tiene por amargo lo dulce, y lo salado por soso. Hecha esta distincion, es fácil conocer que el recibir placer ó disgusto al oír ó leer una composicion es debido á la sensibilidad que nos ha dado el Autor de la naturaleza, es el resultado necesario de nuestra organizacion; pero el distinguir en el objeto agradable ó desagradable lo que produjo estas respectivas impresiones, y el poder decidir si son debidas á las cualidades reales de aquel ó á nuestra particular disposicion, esto es indudablemente obra del talento y producto de la competente instruccion. Por ejemplo, el hombre mas ignorante recibirá cierto deleite al leer una traduccion de la Eneida, porque Dios nos ha hecho de tal naturaleza que toda relacion de sucesos nuevos para nosotros, y todo lo que es mas ó menos extraordinario y maravilloso nos agrada; pero semejante lector no podrá darse razon á sí mismo de las cualidades de aquel escri-

to, ni decidir con seguridad si lo que á él le agradó es realmente bello en sí mismo. Esto está reservado al hombre instruido, que conociendo á fondo los requisitos generales que ha de tener toda composicion literaria, y los particulares que exigen las épicas para que con justicia se las pueda dar el nombre de buenas; está en estado de conocer, analizar, apreciar y admirar las bellezas de todo género que se encuentran en el poema de Virgilio. Lo mismo sucede en todas las artes. Por un efecto de nuestra organizacion ciertas combinaciones de sonidos que producen las vibraciones de algunos cuerpos son gratas al oido, y otras le ofenden. Hasta aquí obra la pura sensibilidad; pero señalar luego en una composicion de música lo que se conforma con las leyes de la armonía, y lo que es contrario á ellas, es efecto del talento, y propio de un profesor muy ejercitado é inteligente en este ramo. Ver representada en un lienzo la figura de un hombre é imitado hasta el color de su vestido y de sus carnes, causa placer á todo individuo de la especie humana que no sea enteramente estúpido; porque el ver repetidos en un cuadro con toda la ilusion de la perspectiva objetos materiales produce cierto deleite en nuestro ánimo, ya por el solo principio de la novedad, ya por la admiracion que excita aquel fenómeno ignorando la causa que le produce. Hasta aquí obra nuestra sensibilidad; pero si queremos examinar luego si aquel objeto está ó no bien imitado y fallar con seguridad que lo está ó no lo está, el sentimiento puro no basta: se necesitan el talento y

la instruccion que indispensablemente exigen este exámen y este juicio. Lo mismo sucede con las obras de escultura y arquitectura, y hasta con las de los oficios. Al que no es inteligente en la materia le parecen bien ó mal, y en consecuencia las aprueba ó reprueba, tal vez con muy errada decision; pero solo el hábil profesor y el aficionado inteligente pueden decidir con fundamento y sin equivocarse que son buenas ó malas, y apreciarlas ó despreciarlas con conocimiento de causa.

Resumiendo ya lo dicho acerca de las dos cuestiones propuestas, resulta: 1.º que las bellezas y fealdades, por decirlo así, de las composiciones literarias (y lo mismo deberá decirse respecto de las otras artes) son absolutas é independientes del juicio que de ellas se forme; porque en suma no son otra cosa que su conformidad ó discordancia con la naturaleza, la cual es independiente de nuestros juicios: 2.º que el sentir las confusamente, equivocándolas tal vez, pertenece á la pura sensibilidad; pero que el conocerlas, analizarlas, distinguirlas, y declararlas buenas ó malas, con no equivocado juicio, es de la competencia exclusiva del talento unido con la no pequeña instruccion que para semejante exámen y decision se requiere. Si alguno repusiese que el talento mismo y la instruccion son en cierto modo producto de la disposicion del sugeto, y hasta cierto punto se deben á la naturaleza; no tendré dificultad en confesarlo, con tal que por esta palabra se entienda la naturaleza mejorada, rectificada, perfeccionada é ilustrada por el estudio y el ejercicio, y no la na-

turalidad sin cultivo, cual se halla en nosotros anteriormente á la educacion literaria. El hombre que no haya salido de este estado podrá decir que tal composicion le parece bien ó mal; pero no podrá estar seguro de que en realidad es ó no buena en su línea: para esto es menester conocer el arte por principios. Así, el que no le ha estudiado se equivoca muy frecuentemente en sus pareceres, pero el que tenga toda la instruccion necesaria, no se engañará nunca en el juicio que forme de la totalidad de la obra. Podrá no observar algun pequeño defecto ó no percibir alguna delicadísima belleza, porque estos juicios parciales dependen de los grados de su capacidad é instruccion, pero jamas dará por buena la que sea mala, ni por defectuosa y ridícula la perfecta y admirable. Ningun buen pintor, ó aficionado inteligente, dirá que son obras maestras las pinturas de Orbaneja y mamarrachos las de Rafael.

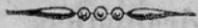
Ilustradas y resueltas estas dos cuestiones, fácil será definir lo que se entiende por buen gusto y mal gusto en materias literarias. Porque, si las perfecciones y defectos de las composiciones son cosas reales, constantes, é independientes del juicio que de ellas se forma; y si para que este sea fundado, cierto y seguro, es necesario que el juez reuna al talento natural la instruccion adquirida que exija aquel género de obras sobre cuyo mérito ha de fallar; es evidente que considerado el gusto, 1.º en la persona del autor, porque en efecto este es el primer juez de cada composicion, y 2.º en las de los lectores ú oyentes; tendrá buen

gusto el escritor que distinguiendo bien lo falso de lo verdadero, lo fútil de lo sólido, lo aparente de lo real, lo necesario de lo superfluo, en suma, para no repetir lo que tantas veces se ha dicho, lo bueno bajo todos aspectos de lo que no lo sea por algun lado, adopte lo primero y deseche lo segundo. Y le tendrá igualmente el que oiga ó lea la composicion, si distinguiendo tambien lo que merece ser aprobado de lo que fuere digno de reprobacion; alaba lo primero y reprueba lo segundo. Así, el crítico instruido que examinando cuidadosamente la Eneida reconoce que los pensamientos, las expresiones, su coordinacion, y hasta el mecanismo de los versos, tienen todas las cualidades que los constituyen buenos; que las formas oratorias estan empleadas oportunamente, ya se considere la naturaleza del pensamiento á que se ha dado aquel giro, ya la situacion del personaje en cuya boca se pone; que la accion principal es una de las que por todas sus circunstancias pueden ser asunto de una epopeya; que las particulares de que consta estan bien imaginadas y enlazadas entre sí; que los episodios tienen la debida conexion y son oportunos; que el plan es juicioso y arreglado; que la narracion es viva, animada, rápida y pintoresca; que está amenizada con descripciones y digresiones no muy largas ó incoherentes, y engalanada con todas las riquezas de la más elevada poesía &c. &c.; y al mismo tiempo observa que los caractéres todos, menos el de Dido, no estan perfectamente dibujados, ni son muy variados; que el del héroe no es tan intere-

sante como debia serlo; que la máquina está empleada alguna vez sin necesidad; que ¹ Ascanio en el libro I. es un niño que Venus coge y lleva en sus brazos y Dido acaricia en su regazo, y sin embargo de allí á pocos dias sale en un brioso caballo á matar jabalíes; que Venus pide á Vulcano una armadura para Eneas, no porque este la necesite, sino para que el poeta pueda imitar á Homero y adular á Augusto, y algun otro descuidillo si le hay: este crítico, decimos, puede afirmar con seguridad que Virgilio tuvo en poesía gusto, no solo *bueno* sino purísimo, fino, delicado, á pesar de que en su poema se observe alguna mancha de aquellas *quas aut incuria fudit, aut humana parum cavet natura*, y el mismo crítico será un aficionado de *buen gusto* á juicio de los inteligentes. En suma el buen gusto al componer y al juzgar consiste en distinguir lo bueno de lo malo; en adoptar y apreciar lo primero, y desechar y reprobar lo último. Y como estas operaciones no pueden ser obra sino del talento competentemente ilustrado; es evidente que el tener buen gusto es exclusivamente efecto de la instruccion, pues la disposicion natural del sugeto no contribuye á ello sino como contribuye á todas las demas habilidades del hombre, en quanto un estúpido no puede ser ni autor, ni crítico, ni nada mas que un poste.

¹ Esta crítica no la he leído en libro ninguno, ni se la he oído á nadie; pero me parece fundada.

SUPLEMENTO.



Estando ya esta obra á punto de imprimirse, llegó á mis manos un ejemplar de las poesías del célebre D. Leandro Fernandez de Moratin publicadas últimamente en Paris; en cuyo prólogo explica el autor con la maestría é inteligencia de que solo él es capaz, los principios y las reglas que ha seguido en la composicion de sus comedias. Considerando pues que la teoría de tan difícil arte no puede ser expuesta por mejor maestro que el autor de *la Comedia nueva*, y habiendo todavía en España muy pocos ejemplares de esta edicion de sus obras; he creido que haria un señalado servicio al público añadiendo á la mia el citado prólogo, en el cual se vindica tambien el gusto nacional en materia de teatro contra las injustas acusaciones de los extrangeros, y se censura al paso el nuevo culteranismo introducido en nuestra poesía por los escritores galo-sentimentales que en estos últimos años han invadido el Parnaso español. Dice pues así.

« Los teatros de España se hallaban, al empezar la última década del siglo anterior, en el estado lastimoso en que los pinta el autor de *la Comedia nueva*. Los esfuerzos que habian hecho de

mucho tiempo atras los literatos mas estimables que sucesivamente florecieron, nada lograron adelantar en beneficio de nuestra scena. Los autores que la abastecian, repitiendo los extravíos de nuestros antiguos dramáticos, eran incapaces de igualar sus aciertos: los cómicos pagaban á precio vil aquellas desatinadas composiciones, y el ínfimo vulgo las aplaudia. Nada se hacia para reformar los abusos del teatro y promover un ramo de la literatura, que tanto influye en la cultura social y en la correccion de las costumbres. O no se enseñaba esta parte principalísima de la poética en las escuelas públicas, ó solo se adquirian en ellas algunos preceptos generales, leidos de prisa, no explicados, ni exornados, ni contraidos jamas á los ejemplos prácticos, ó para decirlo de una vez, no entendidos de los discípulos ni del maestro.

Las dos tragedias de D. Agustin de Montiano y Luyando, intituladas: *Virginia* y *Ataulfo*, publicadas en los años de 1750 y 1751, de las cuales existe una buena traduccion francesa, nunca se han visto representadas. En ellas confirmó su laborioso autor aquella sabida verdad, de que pueden hallarse observados en un drama todos los preceptos, sin que por eso deje de ser intolerable á vista del público: y que para acercarse á la perfeccion en este género no basta que el escritor sea hombre muy docto, si le falta el requisito de ser un eminente poeta.

D. Nicolas Fernandez de Moratin, estimado generalmente como uno de nuestros mejores líri-

cos modernos, no alcanzó á desempeñar el fin que se propuso en su comedia intitulada: *La Petimetre*. Esta obra, impresa en el año de 1762, carece de fuerza cómica, de propiedad y correccion de estilo; y mezclados los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta á que su autor quiso reducirla, resultó una imitacion de carácter ambiguo, y poco á propósito para sostenerse en el teatro, si alguna vez se hubiera intentado representarla. *La Lucrecia*, tragedia que publicó el mismo autor en el año siguiente, es obra de mayor mérito; aunque la eleccion del argumento parece poco feliz, el progreso de la fábula entorpecido con episodios inútiles, y el estilo muy distante, á veces, de la sublimidad que pide este género.

Estos dos beneméritos autores fueron los primeros que se atrevieron á procurar la reforma de nuestro teatro, escribiendo piezas originales compuestas con regularidad y decoro; y aunque no consiguieron toda la perfeccion á que aspiraban, su estudio y su celo fueron laudables.

Durante el reinado de Carlos III pudo conseguir permiso el Marques de Grimaldi, Ministro de Estado, para abrir teatros en los Sitios, y allí se representaron por espacio de algunos años tragedias y comedias traducidas, en que se vió, juntamente con el mérito de las composiciones, la propiedad de la scena y de los trages, y una declamacion, si no excelente, libre á lo menos de los vicios extravagantes que eran peculiares de los actores de Madrid y de las provincias.

El gran Conde de Aranda, presidente de Castilla, empleó al mismo tiempo la acreditada habilidad de los hermanos Velazquez, en pintar decoraciones para los dos teatros de el Príncipe y de la Cruz: aumentó y mejoró la orquesta, estableció una policía interior y exterior que mantuviese el orden y decencia en el concurso, y reprimió la turbulenta parcialidad de los apasionados de ambas compañías. Favoreció tambien con su trato y amistad (ya que otra recompensa no podia darles) á los escritores mas distinguidos de aquella época, y les exhortaba á componer piezas dramáticas, cuya representacion eficazmente promovia á pesar de la repugnancia de los cómicos poco dispuestos á recibir todo lo que no fuese irregular y absurdo.

Entonces se repitieron en Madrid las traducciones que se habian hecho para los Sitios, y ademas se escribieron algunas tragedias originales, en que sobresalieron el citado Moratin, Cadahalso, Ayala y Huerta. En la comedia nada se hizo, por mas que el público y los que habitualmente componian para el teatro, vieron indicado en las piezas traducidas que se representaban, cuál era el camino que debia seguirse para obtener el acierto en este difícil género de la dramática.

D. Ramon de la Cruz fué el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo á conocer la índole de la buena comedia: porque dedicándose particularmente á la composicion de piezas en un acto, llamadas *sainetes*, supo sustituir en ellas al desaliño y rudeza villanesca de

nuestros antiguos entremeses, la imitacion exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. Perdió de vista el fin moral que debiera haber dado á sus pequeñas fábulas; prestó al vicio, y aun á los delitos, un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes. Nunca supo inventar una combinacion dramática de justa grandeza, un interes bien sostenido, un nudo, un desenlace natural: sus figuras nunca forman un grupo dispuesto con arte; pero examinadas separadamente, cuasi todas estan imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad. Esta prenda, que no es comun, unida á la de un diálogo animado, gracioso y fácil (mas que correcto) dió á sus obras cómicas todo el aplauso que efectivamente merecian.

Cesó en su presidencia el Conde de Aranda y en su ministerio el Marques de Grimaldi, los teatros de los Sitios se cerraron, y los de Madrid siguieron mezclando á su antiguo caudal las traducciones que habian adquirido; y enriqueciéndose cada dia con nuevos disparates, solia suceder que cuando en la Cruz se representaba *el Misanthropo* ó *la Athalia*, en el Príncipe palmoteaba el vulgo á Ildefonso Coque haciendo *el Negro mas prodigioso* ó *el Mágico africano*. Nunca se habia visto mas monstruosa confusion de vejezes y novedades, de aciertos y locuras. Las musas de Lope, Montalban, Calderon, Moreto, Rojas, Solís, Zamora y Cañizares: las de Bazo, Regnard;

Laviano, Corneille; Moncin, Metastasio; Comella, Moliere; Valladares, Racine; Zabala, Goldoni; Nifo y Voltaire, todas alternaban en discorde union, y de estos contrarios elementos se componia el repertorio de ambos teatros. Así han seguido y así continuarán, hasta que entre los medios que pide su reforma, se acuerde la autoridad del primero que debe adoptarse: eligiendo el caudal de las piezas que han de darse al público en los teatros de todo el reino, sin omitir el requisito de hacer que se obedezca irrevocablemente lo que determine.

El Delincuente honrado, tragicomedia escrita por Don Gaspar de Jovellanos hácia el año de 1770, corrió manuscrita con estimacion; y aunque demasiado distante del carácter de la buena comedia, se admiró en ella la expresion de los afectos, el buen language y la excelente prosa de su diálogo. Impresa en Barcelona sin anuencia del autor, no se vió representada en los teatros públicos hasta mucho tiempo despues.

En el dicho año de 1770, al cumplir los diez y ocho de su edad, publicó D. Tomas de Iriarte, bajo el anagrama de D. Tirso Imareta, la comedia intitulada *Hacer que hacemos*, la cual desagradó á los inteligentes por su falta de interes y de caractéres: los cómicos al leerla, creyeron con mucha razon que no podria sostenerse en el teatro.

La Villa de Madrid, que celebró con regocijos públicos el nacimiento de los Infantes gemelos y la paz con Inglaterra, hizo representar en el año de 1784 dos piezas dramáticas que, apenas vistas,

desaparecieron para siempre de nuestra scena. *Los Menestrales*, comedia de D. Cándido María Trigueros, erudito, moralista, poligloto, anticuario, economista, botánico, orador, poeta lírico, épico, didáctico, trágico y cómico (obra escrita á pesar de Apolo), mereció las zumbas de Iriarte y la desaprobacion del público. *Las bodas de Camacho*, comedia pastoral de D. Juan Melendez Valdés, llena de excelentes imitaciones de Longo, Anacreonte, Virgilio, Tasso y Gesner, escrita en suaves versos, con pura diction castellana, presentó mal unidos en una fábula desanimada y lenta, personajes, caractéres y estilos, que no se pueden aproximar sin que la armonía general de la composicion se destruya. Las ideas y afectos eróticos de Basilio y Quiteria, la expresion florida y elegante en que los hizo hablar el autor, se avienen mal con los raptos enfáticos del ingenioso hidalgo: figura exagerada y grotesca, á quien solo la demencia hace verisímil, y que siempre pierde cuando otra pluma que la de Benengeli se atreve á repetirla. Las avecillas, las flores, los zéfiros, las descripciones bucólicas (que nos acuerdan la imaginaria existencia del siglo de oro) no se ajustan con la locuacidad popular de Sancho, sus refranes, sus malicias, su hambre escuderil que despierta la vista de los dulces zaques, el olor de las ollas de Camacho, y el de los pollos guisados, los cabritos y los cochinillos. Quiso Melendez acomodar en un drama los diálogos de *el Aminta* con los de *el Quijote*, y resultó una obra de quínola, insoportable en los teatros públicos, y muy infe-

rior á lo que hicieron, en tan opuestos géneros, el Tasso y Cervantes.

No sin mucha dificultad consiguió el mencionado Iriarte dar á la scena en el año de 1788 la comedia de *el Señorito mimado*, la cual, muy bien representada por la compañía de Martinez, obtuvo los aplausos del público en atencion á su objeto moral, su plan, sus caractéres, y la facilidad y pureza de su versificacion y estilo. Tal vez mereció la censura de los que notaron en ella falta de movimiento dramático, de ligereza y alegría cómica; pero fácilmente se disimularon estos defectos, en gracia de las muchas cualidades que la hicieron estimable en la representacion y en la lectura. Si ha de citarse la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita segun las reglas mas esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica; esta es.

D. Leandro Fernandez de Moratin, que ya tenia compuesta por aquel tiempo la comedia de *el Viejo y la Niña*, luchando con los obstáculos que á cada paso dilataban su publicacion; meditaba la difícil empresa de hacer desaparecer los vicios inveterados que mantenian nuestra poesía teatral en un estado vergonzoso de rudeza y extravagancia. No bastaban para esto la erudicion y la censura; se necesitaban repetidos ejemplos: convenia escribir piezas dramáticas segun el arte: no era ya soportable contemporizar con las libertades de Lope, ni con las marañas de Calderon. Uno y otro habian producido imitadores sin número, que por espacio de dos siglos conservaron la scena es-

pañola en el último grado de corrupcion. No era lícito que un hombre de buenos estudios se ocupase en añadir nuevas autoridades al error. No debía ya paliarse el mal; era menester extinguirle.

Consideró Moratin que la comedia debe reunir las dos cualidades de utilidad y deleite, persuadido de que seria culpable el poeta dramático que no se propusiera otro fin en sus composiciones que el de entretener dos horas al pueblo sin enseñarle nada, reduciendo todo el interes de una pieza de teatro al que puede producir una sinfonía; y que teniendo en su mano los medios que ofrece el arte para conmover y persuadir, renunciase á la eficacia de todos ellos, y se negara voluntariamente á cuanto puede y debe esperarse de tales obras en beneficio de la ilustracion y la moral. « Los autores de las comedias, dijo Nasarre, conociendo la utilidad de ellas, se deben revestir de una autoridad pública para instruir á sus conciudadanos; persuadiéndose de que la patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida ó ridícula. Los preceptos de la filosofía puestos en los libros, son áridos y cuasi muertos, y mueven flacamente el ánimo: pero presentados en los espectáculos animados, le conmueven vivamente. El filósofo austero se desdeña de ganar los corazones: el tono dominante de sus máximas ofende ó cansa. El cómico excita alternativamente mil pasiones en el alma: hácelas servir de introductores de la filosofía: sus lecciones nada tienen que no sea agradable, y estan muy apartadas del sobrecejo

»magistral, que hace aborrecible la enseñanza, y
 »aumenta la natural indocilidad de los hombres.»

Sentado el principio de que toda composicion
 cómica debe proponerse un objeto de enseñanza
 desempeñado con los atractivos del placer, con-
 cibió Moratin que la comedia podia definirse así.
 «Imitacion en diálogo (escrito en prosa ó verso)
 »de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas
 »horas entre personas particulares: por medio del
 »cual y de la oportuna expresion de afectos y ca-
 »ractéres, resultan puestos en ridículo los vicios
 »y errores comunes en la sociedad, y recomen-
 »dadas, por consiguiente, la verdad y la virtud.»

Imitacion, no copia: porque el poeta, obser-
 vador de la naturaleza, escoge en ella lo que úni-
 camente conviene á su propósito, lo distribuye, lo
 embellece, y de muchas partes verdaderas com-
 pone un todo que es mera ficcion; verisímil, pero
 no cierto; semejante al original, pero idéntico
 nunca. Copiadas por un taquígrafo cuantas pala-
 bras se digan durante un año, en la familia mas
 abundante de personajes ridículos, no resultará
 de su copia una comedia. En esta, como en las
 demas artes de imitacion, la naturaleza presenta
 los originales; el artífice los elige, los hermosea,
 y los combina.

*Hoc amet, hoc spernat, promissi carminis auctor,
 et quæ
 Desperat tractata nitescere posse, relinquit.*

En diálogo: porque á diferencia de los de-
 mas géneros de la poesía en que el autor siente,

imagina, reflexiona, describe ó refiere; en la dramática, que produce poemas activos, se oculta del todo y pone en la scena figuras que obrando en razon de sus pasiones, opiniones é intereses, hacen creible al espectador (hasta donde la ilusion alcanza) que está sucediendo cuanto allí se le presenta. La perspectiva, los trages, el aparato scénico, las actitudes, el movimiento, el gesto, la voz de las personas; todo contribuye eficazmente á completar este engaño delicioso: resulta necesaria del esfuerzo de muchas artes.

En prosa ó verso. La tragedia pinta á los hombres, no como son en realidad, sino como la imaginacion supone que pudieron ó debieron ser: por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos. Este recurso, que la es indispensable, la facilita el poder dar á sus acciones y personajes todo el interes, toda la sublimidad, toda la belleza ideal que pide aquel género dramático; y como en ella todo ha de ser grande, heróico y patético en grado eminente, mal podria conseguirlo, si careciese de los encantos del estilo sublime, y de la pompa y armonía de la versificacion.

La comedia pinta á los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y de estos acaecimientos, de estos individuos, y de estos privados intereses, forma una fábula verisímil, instructiva y agradable. No huye, como la tragedia, el cotejo de sus imitaciones con los originales que tuvo presentes; al contrario, le provoca y le exige, puesto que de la se-

mejanza que las da resultan sus mayores aciertos. Imitando pues tan de cerca á la naturaleza, no es de admirar que hablen en prosa los personajes cómicos; pero no se crea que esto puede añadir facilidades á la composicion. *Difficile est proprie communia dicere*. No es fácil hablar en prosa como hablaron Melibea y Areusa, el Lazarillo, el pícaro Guzman, Monipodio, Dorotea, la Trifaldi, Teresa y Sancho. No es fácil embellecer sin exageracion el diálogo familiar, cuando se han de expresar en él ideas y pasiones comunes; ni variar-le acomodándole á las diferentes personas que se introducen, ni evitar que degenera en trivial é insípido, por acercarle demasiado á la verdad que imita.

Estos mismos obstáculos hay que vencer si la comedia se escribe en verso. Ni las quintillas, ni las décimas, ni las estrofas líricas, ni el soneto, ni los endecasílabos pueden convenirla; solo el romance octosílabo y las redondillas se acercan á la sencillez que debe caracterizarla; y aun mucho mas el primero que las segundas. La facilidad, la energía, la gracia, la pureza del language, la templada armonía que debe resultar de la eleccion de las palabras, de la dimension variada de los períodos, de la contraposicion de las terminaciones asonantes; todo será necesario para llevar á su perfeccion este género de poesía, que parece que no lo es. Ni espere acertar el que no haya debido á la naturaleza una organizacion feliz, al estudio y al trato social un extenso conocimiento de nuestra bellísima lengua, enriquecido con la continúa

lección de nuestros mejores dramáticos antiguos; los cuales, á vueltas de su incorrección y sus defectos, nos ofrecen los únicos excelentes modelos que deben imitarse cuando la buena crítica sabe elegirlos.

Un suceso ocurrido en un lugar, y en pocas horas. Boileau en su excelente poética redujo á dos versos los tres preceptos de unidad.

Una acción sola, en un lugar y un día,
 conserve hasta su fin lleno el teatro.

Esto mismo recomendaba el autor del Quijote setenta años antes que el poeta francés; los buenos literatos españoles coetáneos de Cervantes tenían ya conocimiento de estas reglas. Lope las citó juntamente con otras muchas, manifestando que si no las seguía, no era ciertamente porque las ignorase; pues no solo habló de ellas el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, impresa en 1596, sino que Bartolomé de Torres Naharro (ciento y veinte años antes que naciera Boileau) las había practicado en algunas de sus comedias.

El Pinciano dijo, hablando á este propósito en la citada obra: «Toda la acción se finja ser hecha
 »dentro de tres días..... cuanto menor el plazo
 »fuere, tendrá mas de perfección..... Y de aquí
 »puede colegirse cuáles son los poemas dó nace
 »un niño, y crece, y tiene barbas, y se casa, y
 »tiene hijos y nietos: lo cual en la fábula épica,
 »aunque no tiene término, es ridículo; ¿qué será
 »en las activas que le tienen tan breve?..... Aque-
 »lla fábula será mas artificiosa, que mas deleitare

»y mas enseñare, con mas simplicidad..... En
 »vano se aplican muchos modos para una accion.....
 »Si una sola basta para enseñar y deleitar en un
 »poema, ¿para qué se aplicarán muchas?»

Creyó en efecto Moratin, que si en la fábula cómica se amontonan muchos episodios, ó no se la reduce á una accion única, la atencion se distrae, el objeto principal desaparece, los incidentes se atropellan, las situaciones no se preparan, los caracteres no se desenvuelven, los afectos no se motivan; todo es fatigosa confusion. Un solo interes, una sola accion, un solo enredo, un solo desenlace: eso pide, si ha de ser buena, toda composicion teatral. Las dos unidades de lugar y tiempo, muy esenciales á la perfeccion dramática, deben acompañar á la de accion que la es indispensable; y si parece difícil la práctica de estas reglas, no por eso habrá de inferirse que son absurdas é imposibles. No se cite el ejemplo de grandes poetas que las abandonaron; puesto que si las hubieran seguido, sus aciertos serian mayores. Ni se alegue, que si en la representacion de una pieza cómica ó trágica es necesario que exista (para salvar las impropiedades que el arte no puede vencer) una tácita convencion de parte del auditorio, nada importa que esta convencion se dilate y aumente sin conocidos límites. Si tal doctrina llegara á establecerse, presto caerian los que la siguieran en el caos dramático de Shakespeare, y las representaciones del teatro se reducirian á las mantas y los cordeles con que decoraba los suyos Lope de Rueda. Existe en efecto la tácita convencion,

pero aplicable solamente á disculpar los defectos que son inherentes al arte, no los que voluntariamente comete el poeta. Ya se ha visto con repetidos ejemplos que la observancia de las unidades de accion, tiempo y lugar es posible y es conveniente: nada hay que decir en contrario, sino que la ejecucion es dificultosa: ¿y quién ha creido hasta ahora que sea fácil escribir una excelente comedia?

Sujeta la fábula cómica á los preceptos que van indicados, hallará comprobada el espectador, en su origen, progreso y desenlace, la verdad moral ó intelectual que el poeta ha querido recomendarle; si la composicion se dispone con tal inteligencia, que resulte conveniente, verisímil y teatral. Para ser la fábula conveniente, deberá existir una inmediata conexion entre la máxima que se establece y el suceso que ha de probarla. Para hacerla verisímil no basta que sea posible; ha de componerse de circunstancias tan naturales, tan fáciles de ocurrir, que á todos seduzca la ilusion de la semejanza. Para hacerla teatral, deberá ser la exposicion breve, el progreso continuo, el éxito dudoso, la solucion (resulta necesaria de los antecedentes) inopinada y rápida; pero no violenta, ni maravillosa, ni trivial.

Entre personajes particulares. Como el poeta cómico se propone por objeto la instruccion comun; ofreciendo á vista del público pinturas verisímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y las máximas que trata de imprimir en el ánimo

de los oyentes; debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas. No usurpe á la tragedia sus grandes intereses, su perturbacion terrible, sus furoros heróicos. No trate de pintar en privados individuos delitos atroces, que por fortuna no son comunes, ni aunque lo fuesen pertenecerian á la buena comedia, que censura riendo. No siga el gusto depravado de las novelas, amontonando accidentes prodigiosos, para excitar el interes por medio de ficciones absurdas de lo que no ha sucedido jamas, ni es posible que nunca suceda. No se deleite en hermosear con matices lisonjeros las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono. Las leyes protectoras y represivas verificarán la enmienda que pide tanta corrupcion; el poeta ni debe adularla, ni puede corregirla.

La oportuna expresion de afectos y caracteres se hace tan indispensable en la comedia, que sin ellos queda imperfectísima la imitacion; y si en todos los hombres existe una fisonomía, y un genio que los particulariza y los distingue, mal acierta á imitarlos el que los iguala en la scena, y á todos los hace sentir, discurrir y obrar de una manera idéntica. Este defecto, que abunda en las comedias de nuestro antiguo teatro, y es muy frecuente en las modernas de otras naciones, no se disimula ni con los rasgos delicados del ingenio,