

LUZÁN Y CLARAMUNT, IGNACIO (1702-1754)

*LA POÉTICA O REGLAS DE LA POESÍA EN GENERAL Y DE SUS PRINCIPALES
ESPECIES*

LIBRO PRIMERO

Del origen, progresos y esencia de la poesía

CAPITULO I: Proemio

CAPITULO II: Del origen y progresos de la poesía

CAPITULO III: Del origen de la poesía vulgar

CAPITULO IV: De la poética de nuestra poesía vulgar y reflexiones sobre
las reglas y autores que han tratado de ellas

Reflexiones sobre los antiguos y modernos poetas, y sobre
la diferencia entre unos y otros

CAPITULO V: De la esencia y definición de la poesía

CAPITULO VI: De la imitación

CAPITULO VII: Del objeto de la poesía y de la imitación poética

CAPITULO VIII: De la imitación de lo universal y de lo particular

CAPITULO IX: Razones y reflexiones varias que prueban deberse admitir en
la poesía una y otra imitación de lo particular y de lo universal

CAPITULO X: De los varios modos con que se puede hacer la imitación poética

CAPITULO XI: Del fin de la poesía

LIBRO SEGUNDO

De la utilidad y del deleite de la poesía

CAPITULO I: De la razón y origen de la utilidad poética

CAPITULO II: De la utilidad particular y propia de cada especie de poesía

CAPITULO III: De la instrucción en todas artes y ciencias

CAPITULO IV: Del deleite poético y de sus dos principios: belleza y dulzura

CAPITULO V: De la dulzura poética

CAPITULO VI: Reglas para la dulzura poética dilucidadas con varios ejemplos

CAPITULO VII: De la belleza en general y de la belleza de la poesía y de
la verdad

CAPITULO VIII: De las dos especies de verdad cierta o probable

CAPITULO IX: De la verosimilitud
CAPITULO X: De la materia y del artificio
CAPITULO XI: Cómo se halle materia nueva y maravillosa por medio del ingenio y de la fantasía con la dirección del juicio
CAPITULO XII: Del artificio poético dilucidado con varios ejemplos
CAPITULO XIII: De las imágenes simples y naturales
CAPITULO XIV: De las imágenes fantásticas artificiales
CAPITULO XV: De la proporción, relación y semejanza con que el juicio arregla las imágenes de la fantasía
CAPITULO XVI: De las imágenes intelectuales o reflexiones del ingenio
CAPITULO XVII: De las relaciones y razones ingeniosas
CAPITULO XVIII: Cómo el juicio corrija y modere las reflexiones del ingenio
CAPITULO XIX: De los tres diversos estilos
CAPITULO XX: Del estilo jocoso
CAPITULO XXI: De la locución poética
CAPITULO XXII: Del metro de los versos vulgares
CAPITULO XXIII: De los consonantes o rimas, de los asonantes y de los versos sueltos
CAPITULO XXIV: Del buen uso de la rima

LIBRO TERCERO

De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas

CAPITULO I: Del origen, progresos y definición de la tragedia
CAPITULO II: De la fábula en general
CAPITULO III: De la fábula dramática y del modo de formar una fábula
CAPITULO IV: De la integridad y otras condiciones de la fábula
CAPITULO V: De las tres unidades de acción de tiempo y de lugar
CAPITULO VI: De la fábula simple e impleja y de la agnición y peripecia
CAPITULO VII: De los episodios y de las fábulas episódicas
CAPITULO VIII: Del enredo y de la solución de la fábula
CAPITULO IX: De las pasiones trágicas
CAPITULO X: De las costumbres
CAPITULO XI: De la sentencia y de la locución de la tragedia
CAPITULO XII: Del aparato teatral y de la música
CAPITULO XIII: De las partes de cantidad de la tragedia
CAPITULO XIV: De la comedia
CAPITULO XV: De los defectos más comunes de nuestras comedias
CAPITULO XVI: De la tragicomedia, églogas, dramas pastorales y autos sacramentales

LIBRO CUARTO

Del poema épico

CAPITULO I: De la naturaleza y definición del poema épico
CAPITULO II: De la fábula épica
CAPITULO III: De las fábulas de los poemas de Homero y Virgilio
CAPITULO IV: De las calidades y requisitos de la fábula épica
CAPITULO V: De los episodios de la fábula épica
CAPITULO VI: De las costumbres en general
CAPITULO VII: Del héroe
CAPITULO VIII: De las demás personas del poema
CAPITULO IX: De las máquinas o deidades
CAPITULO X: De las partes de cantidad del poema épico
CAPITULO XI: De la narración
CAPITULO XII: De la sentencia y locución

AL LECTOR

Había resuelto, lector mío, no cansarme ni cansarte con la pesadez de un prólogo, y, a este fin, hice que el primer capítulo de mi obra sirviese de proemio y prefacio a toda ella; pero, habiendo entreoído, aun antes de acabar la impresión, no sé qué voces, que, o me imputan lo que no digo o me trastruecan mis proposiciones, de modo que las desconozco yo mismo, he querido que estés prevenido, por lo que, sin duda, oirás decir a otros, y por lo que te dirán tal vez a ti mismo tus propias preocupaciones.

Y, primeramente, te advierto que no desestimes como novedades las reglas y opiniones que en este tratado propongo; por que, aunque quizás te lo parecerán, por lo que tienen de diversas y contrarias a lo que el vulgo comúnmente ha juzgado y practicado hasta ahora, te aseguro que nada tienen menos que eso; pues ha dos mil años que estas mismas reglas, a lo menos en todo lo substancial y fundamental, ya estaban escritas por Aristóteles, y luego, sucesivamente, epilogadas por Horacio, comentadas por muchos sabios y eruditos varones, divulgadas entre todas las naciones cultas y, generalmente, aprobadas y seguidas. Mira si tendrás razón para decir que son opiniones nuevas las que peinan tantas canas. Añade ahora que, en la práctica y en la realidad, aún les puedo dar más antigüedad, siéndome muy fácil de probar que todo lo que se funda en razón es tan antiguo como la razón misma, y, siendo ésta hija del discurso humano, vendrá a ser con poca distancia su coetánea. Fuera desto, ¿qué importa que una opinión sea nueva, como sea verdadera? ¿Aprobaríamos, por ventura, la terquedad de aquellos que hubiesen continuado hasta ahora el bruto manjar de silvestres bellotas, despreciando el noble alimento del pan, por parecerles novedad el uso de él? Bueno fuera que desecháramos el oro de Indias porque viene de un Nuevo Mundo, y que por la misma antipatía a las novedades, hubiese aún quien cerrara los ojos por no ver la circulación de la sangre o las *tubas fallopianas*, o los vasos *lacteos* u otros descubrimientos utilísimos para la física y para las matemáticas; en medio de que no corre bien la comparación, siendo tan diverso el caso, cuanto va de lo moderno de pocos lustros a lo antiquísimo de muchos siglos.

Ya sé que estas cosas, donde la Crítica tiene alguna parte, se suelen bautizar por algunos con el nombre de bachillerías, y más saliendo tan expuestas a semejante desprecio por la desautoridad de quien las dice, pero sé también que esto sucede por aquella razón que expresó Horacio, que aunque es muy vulgar, sin embargo, es muy del caso:

*Vel quia nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt;
vel quia turpe putant parere minoribus, et quae
imberbes didicere, senes perdenda fateri.*

Advierte pues, lector mío, que todo lo que yo digo en esta obra acerca de la poesía y de sus reglas, lo fundo en razones evidentes y en la autoridad venerable de los hombres más sabios y afamados en esta materia. Con que el que graduare mis proposiciones de bachillerías, habrá de dar este mismo grado a lo que enseña un Aristóteles, un Horacio, un Quintiliano y otros muchos célebres escritores antiguos y modernos con cuyas doctrinas compruebo mis opiniones. Llámenlas, pues, como quisieren, que yo juzgaré a mucha gloria ese baldón que me eleva, sin merecerlo yo, a la dignidad de ser, en cierto modo, compañero de tan grandes varones, con quien quiero más errar que acertar con otros.

Si alguna expresión o censura, especialmente sobre las comedias de Calderón y Solís, te pareciere demasiadamente rígida, yo querría te hicieses cargo de que, o no hago más que referir lo que otros han dicho, o que, tal vez, me sucedía a la sazón lo que a Horacio cuando veía dormir a Homero; o que, finalmente, pasa en nuestro caso lo mismo que en un motín popular, en cuyo apaciguamiento la justicia suele prender y castigar a los primeros, que encuentra, aunque quizá no sean los más culpados. Y es cierto que no lo son Calderón ni Solís; y así el desprecio con que algunos hablan de nuestras comedias, se deberá con más razón aplicar a otros autores de inferior nota y de clase muy distinta. Esta ingenua declaración me ha parecido muy debida al mérito de estos dos célebres poetas, de cuyo ingenio y aciertos hago yo singular estimación, como se verá en varios lugares de este libro.

A todo esto solamente añadido que antes de hacer juicio de mi obra, la leas toda hasta el fin, con ánimo desapasionado y dispuesto a abrazar la verdad donde quiera que la encuentres. Baste esto en orden al asunto y fundamentos de este libro; ahora, cuanto a mí, te ruego, cortés lector, que disimules los muchos yerros y faltas, propios frutos de mi cosecha, que no ha sabido evitar mi corto ingenio ni ha podido enmendar todo mi cuidado.

LIBRO PRIMERO

Del origen, progresos y esencia de la poesía

CAPITULO I

Proemio

Suelen todos los escritores entablar, en primer lugar, y encarecer lo importante y noble de su asunto. El mío tiene en su abono tantos encarecimientos de otros autores y tantas pruebas, que no necesita de las que yo aquí pudiera amontonar con prolija indagación. Son muy notorias las prerrogativas de la poesía, cuyos principios y reglas desentrañaremos en esta obra y explicaremos por extenso, ya sea por el fin, que es el mismo que el de la filosofía moral, ya sea por los medios, en lo cual hace gran ventaja a todas las demás artes y ciencias, y aun a la misma filosofía; pues, como dijo Horacio, enseña las mismas máximas que ellas; pero, con un modo mucho mejor y más eficaz: *Melius Chrysippo et Crantore dicit*. Mas, cuando no hubiera otra razón, bastaría para asegurar su crédito y alabanza aquella general aceptación que ha tenido la poesía en todos tiempos y entre todas las naciones; pues, aun las más bárbaras, no se han negado al dulce embeleso de los versos. En Europa, los antiguos alemanes, según refiere Tácito, celebraban en verso sus militares hazañas. Los moradores de la polar Islandia son, por extremo, dados a la poesía, especialmente satírica, y tienen su mitología aparte, que llaman *Edda*. En Asia, los ingenios de la China y del Japón son muy diestros, como en otras artes, también en ésta; los persas han tenido excelentes poetas, entre los cuales son célebres el *Suzeno*, *Assedi*, *Ferdousi* y *Assaben Razi*. Los turcos, aunque de genio grave y severo, tienen también su numen poético. En la *Perfecta poesía italiana*, del célebre Ludovico Antonio Muratori, se lee una canción muy tierna y afectuosa, traducida de la lengua turca por Bernardino Tomitano. En África, según la moderna historia de Argel, los árabes son muy aficionados a la poesía y muy liberales con los poetas. Los incultos pueblos de la América tenían también sus *areitos* o *cantares* con que lisonjeaban el valor de sus caciques y conservaban como una historia de su nación. Y, pasando a las más cultas, entre los hebreos estuvo en uso la poesía, como lo atestiguan muchos autores, y, entre otros, San Jerónimo en la prefación al libro de Job, donde nos asegura que las lamentaciones de Jeremías, los Salmos, y casi todos los cánticos de la Escritura, y una parte del libro de Job, estaban en verso. Los antiguos egipcios, se cree con bastante fundamento que fueron inventores de las fábulas poéticas. Pues, ¿qué diremos de los griegos, entre los cuales floreció, como es notorio, con tantas ventajas la poesía? De los griegos la heredaron los romanos con las otras artes y ciencias. Y después que éstas, en la universal inundación de los godos, hicieron naufragio, una de las primeras a renacer fue la poesía en los brazos de provenzales y sicilianos, que se ejercitaron en ella con mucho aplauso; hasta que, desterrada del todo la barbarie de Europa, y restituidas a su primer lustre las buenas letras, florecieron muchos y muy excelentes poetas en Italia, España, Francia y otras partes, que, si no excedieron en grandeza y naturalidad a los antiguos, por lo menos, en arte, erudición e ingenio les igualaron.

Y como quiera que en la práctica, esto es en la ejecución y en el uso de los preceptos poéticos, nos lleven los antiguos gran ventaja, pues, sólo en el poema épico, hasta ahora no ha habido quien, con razón, se haya podido atrever a contrastarle a Homero la primacía; sin embargo, yo creo que en lo que mira a la teórica, esto es, en la investigación, enseñanza y explicación de los mismos preceptos, no ceden los ingenios de nuestros tiempos a los antiguos. Es verdad que la poética de Aristóteles pudiera fácilmente obscurecer la gloria de muchas obras modernas, si hubiera llegado a nosotros

entera y perfecta, como la escribió su autor, y libre de aquellas tinieblas en que, a pesar de tantos comentadores, la vemos envuelta. Pero, en estos últimos siglos, especialmente en Italia y Francia, se han escrito tan cabales tratados de poética, tantas y tan doctas críticas, tan ingeniosas apologías, donde se han descifrado y aclarado los más intrincados puntos de esta arte y las más curiosas y más reñidas cuestiones, que ya parece que estas naciones no pueden desear más luz ni mejores guías para caminar, sin tropiezo ni extravío, la vuelta del Parnaso. Sólo en España, por no sé qué culpable descuido, muy pocos se han aplicado a dilucidar los preceptos poéticos, y tan remisamente que, por cuanto yo sepa, no se puede decir que tengamos un cabal y perfecto tratado de poética. Querer atribuir esta falta a la de ingenio y erudición, sería desvarío; pues, dejando aparte otras muchas razones, ¿quién duda que tantos excelentes poetas españoles, que escribieron con singular acierto en la práctica, no ignoraban la teórica? Por ventura, si Garcilaso o Camões o Lupercio o Bartolomé Leonardo o Herrera o algún otro de los muchos que han adquirido fama inmortal con sus versos, hubieran dado a la enseñanza y explicación de las reglas una parte de las fatigas que les costaba su ejecución, ¿no tendríamos ahora un número copioso de tratados perfectos con que arreglar nuestras poesías? Atribuyámosla, pues, a un pernicioso descuido, o, quizás, a una muy errada presunción de querer con los solos naturales talentos aventajarse a la más estudiosa aplicación.

Es tan dañosa esta necia presunción que a ella como a una de las principales causas, puede, con razón, atribuirse la corrupción de la poesía del siglo pasado, particularmente en lo que toca al teatro. No digo que, para formar un perfecto poeta, no sea absolutamente necesario el ingenio y natural talento; pero digo con Horacio que eso sólo no basta sin el arte y estudio y que el compuesto tan feliz, como raro de arte e ingenio, de estudio y de naturaleza, es el que sólo puede hacer un poeta digno de tal nombre y del aplauso común.

*Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid possit, video ingenium: alterius sic
altera poscit opem res, et conjurat amice.*

Es cierto que si un Lope de Vega, un Pedro Calderón, un Solís y otros semejantes, hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte, tendríamos en España tan bien escritas comedias, que serían la envidia y admiración de las demás naciones, cuando, ahora, son, por lo regular, el objeto de sus críticas y de su risa. Mas, con pérdida lastimable, vemos malogradas tantas y tan peregrinas prendas de que los dotó la naturaleza; solamente, porque engañados de ese común error, pretendieron que su ingenio sólo bastaba para acertar en todo, sin reparar que quien camina a ciegas, sin luz ni guía, por erradas sendas, sólo puede esperar caídas y precipicios, debiendo, los que se excusa, más al favor de un acaso, que a la prevención de un discurso. Pues no hay duda, como observa el P. Rapin, que quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros y desatinos imaginables, porque, si bien la poesía depende, en gran parte, del genio y numen, sin embargo, si éste no es arreglado, no podrá jamás producir cosa buena.

Supuesto, pues, que en España no faltan ni han faltado ingenios capaces de la mayor perfección, ni aquel furor y numen poético, al cual se debe lo más feliz y sublime de la poesía, sin duda alguna, lo que ha malogrado las esperanzas, justamente concebidas, de tan grandes ingenios, ha sido el descuido del estudio de las buenas letras y de las reglas de la poesía, y de la verdadera elocuencia, la cual, al principio del siglo pasado, se empezó a transformar en otra falsa, pueril y declamatoria. Lo cual dio motivo a las indecorosas expresiones con que el P. Bouhours, en sus *Diálogos de Aristo y Eugenio*, habla del estilo de nuestra nación. Degeneró también de su primera belleza, con la elocuencia, la poesía española, y se perdió casi del todo la memoria de aquellos insignes poetas anteriores, que pudieran haber servido de norma y dechado a los modernos. Y éstos, con el vano, inútil aparato de agudezas y conceptos afectados, de metáforas extravagantes, de expresiones hinchadas y de términos cultos y nuevos, embelesaron el vulgo; y, aplaudidos de la ignorancia común, se usurparon la gloria debida a los buenos poetas. Fue creciendo este desorden sin que nadie intentase oponérsele. Los ignorantes, no teniendo quien les abriese los ojos, seguían, a ciegas, la vocería de los aplausos populares y alababan lo que no entendían, sin más razón que la del ejemplo ajeno. Los doctos, que siempre son los más pocos, o no osaban oponerse a la corriente o no querían; juzgando inútil cualquier esfuerzo contra la multitud ya preocupada e impresionada. No obstante, un erudito español, que fue don José Antonio González de Salas, publicó en aquel tiempo una *Ilustración, o comentario de la poética de Aristóteles*, donde, con mucha erudición, explicaba las reglas de este gran maestro. Es verdad que, cuando quiso criticar alguno de los errores de su tiempo, habló con más miramiento y circunspección de la que era propia en aquel caso y en aquella tan general corrupción de la poesía. Tratando de la perspicuidad reprehende con bastante ardimiento la obscuridad afectada de los líricos de aquel tiempo; pero luego, como arrepentido, se vuelve con lisonja manifiesta a los cómicos españoles: «*Los cómicos, dice, están más preservados, hasta hoy, de esa pestilente influencia; quiera el hado propicio librarlos de su contagio, cuando tienen ya en aquel grado la comedia, a donde, con no pequeña distancia, de ninguna manera llegó la de los antiguos*». Yo no puedo creer que un hombre, que entendía la *Poética* de Aristóteles y que podía tenerse por uno de los eruditos de aquel siglo, hablase con sinceridad cuando se explicó en tal forma; y se me hace más creíble, que el miedo de incurrir en el odio y menosprecio del público, ya empeñado en favor de las nuevas comedias, le obligó a blandear con la ignorancia e inclinación del vulgo y a contentarse para con los doctos con hacerles ver que no ignoraba las verdaderas reglas de la tragedia y comedia.

Este autor y Francisco de Cascales, de quien tenemos las *Tablas poéticas*, sé que hayan escrito con algún fundamento de los preceptos poéticos y de la tragedia, siguiendo en todo y comentando la *Poética* de Aristóteles; de otros españoles no he visto tratado alguno, ni sé que le haya con la perfección que se requiere. El *Arte nuevo*, que escribió Lope de Vega para apoyar la novedad de sus comedias, es tal, que no le juzgaron digno de la compañía de las demás obras del mismo autor cuando se imprimieron todas juntas. Fuera de que mal puede suplir la falta de semejantes tratados un libro, cuyos fundamentos y principios se oponen directamente a la razón y a las reglas de Aristóteles, que han sido siempre la norma más venerada de todos los buenos poetas.

De la ignorancia y transgresión de los preceptos poéticos han resultado daños gravísimos al público. Porque, en los poemas épicos, compuestos según las reglas del arte, hubieran podido aprender los espíritus elevados la idea de la más heroica virtud y el fructuoso amor de la verdadera gloria; en los líricos, por cuya vana hinchazón y afectación se ha corrompido la verdadera elocuencia, hubiera ésta conservado lo sublime, sin exceso, y lo sencillo y claro, sin bajeza. Las comedias, espejo de la vida humana, en vez de enmendar y mejorar las costumbres de los hombres, las han empeorado, autorizando con sus ejemplos mil máximas contrarias a la moral o a la buena política. El atajar todos estos daños, haciendo frente a los errores del vulgo y aclarando los preceptos de la perfecta poesía, era empeño digno de que en él se esmerasen los talentos y se ocupasen las plumas de los que aman las buenas letras y la gloria de su nación. Estas consideraciones me han movido a acometer los riesgos y las fatigas de una obra a cuyo peso ya sé que no responden mis fuerzas; pero, en las grandes empresas, aunque el éxito, no sea feliz, sirve de galardón la gloria de haberse atrevido. Para mí bastará la de haber abierto camino y quedaré contento si, movido de mi ejemplo, algún ingenio español toma la pluma para enmendar los desaciertos y perfecciona con mejor método y con más erudición y doctrina este mismo asunto.

Mas, sea lo que fuere del éxito de esta obra, es mi intención dar en ella un entero, cabal y perfecto tratado de poética, donde el público, a la luz de evidentes razones, reconozca finalmente el error y deslumbramiento de muchos, que más ha de un siglo hasta ahora, han admirado como poesía divina la que en la censura de los entendidos y desapasionados está muy lejos de serlo. Los que quieran aplicarse al estudio de esta facultad, hallarán juntos con métodos y claridad los preceptos de los mejores maestros; verán distintamente expuestos a buena luz los primores y aciertos de los poetas más ilustres, y, finalmente, como quien despierta de un profundo sueño o como quien se desvenda los ojos, conocerán claramente los errores de aquellos poetas a quienes hacían antes tanto aplauso. Y, de esta manera, vueltos en su acuerdo, harán justicia al mérito de los buenos poetas y más estimación y aprecio de sus obras. Y si, después, querrá alguno ejercitarse en las reglas ya aprendidas, veremos, entonces, rejuvenecer la poesía española, y remontarse a tal grado de perfección que no tenga la nuestra que envidiar a las demás naciones, ni que recelar de sus críticas, que el verdadero mérito convertirá en aplausos.

CAPITULO II

Del origen y progresos de la poesía

Antes de pasar adelante a lo más esencial de este tratado, me parece que, para cabal inteligencia y para mayor claridad de lo que hemos de decir, será muy del caso ver primero el origen y progresos de la poesía y un bosquejo o perfil de su antigua y moderna planta.

Ni de los primeros poetas, ni del tiempo preciso en que la poesía tuvo su nacimiento, se puede hablar con certidumbre; pero todos convienen en que es antiquísima. Homero floreció mil años antes de Cristo, esto es, en tiempo de Salomón; y, antes de Homero, se

tiene por cierto que hubo otros poetas en Grecia y otras partes: entre éstos se nombran Orfeo, Museo y Lino; Platón hace mención de Olimpo, y Eliano, de Orebanzio Trazenio, de Dares el frigio y de un cierto Syagro, que fue el primero que escribió de la guerra troyana. Por lo menos, no hay duda que los hebreos usaron la poesía mucho antes, como se echa de ver en los líricos versos de los salmos de David y en aquellos himnos de Moisés: *Cantemus Domino; gloriose enim magnificatus est, etc.; Audite, coeli, quae loquar*; y en el Cántico de Debora y Barac: *Qui sponte obtulistis de Israel animas vestras ad periculum, benedicite Domino*; himnos cuya majestad y grandeza y hermosas fantasías poéticas manifiestan bien haber sido dictados por una musa divina.

En cuanto al primer origen de la poesía, también convienen que fuese entre pastores. Estos, en aquel ocio feliz que les franqueaba su estado, mientras sus rebaños pacían por prados y montes, habrán empezado a cantar versos en estilo natural y sencillo, sirviéndoles de asunto aquellos objetos que son más propios de los pensamientos y de la fantasía de un pastor como, por ejemplo, la grey, el prado, los árboles, la hierba, el arroyo, la hermosura de una pastora y otras cosas semejantes. Y si, por ventura, se hallaban dos pastores recostados a la sombra de un mismo árbol, era natural que, cansado el uno de cantar, le sustituyese el otro; de donde tuvieron las églogas su origen y el introducir en ellas dos pastores a cantar alternativamente. La naturaleza misma, que a veces enseña la armonía sin arte, como dirige a veces nuestros movimientos según la estática y la mecánica, sin la prevención de sus reglas, sirvió de guía a aquellos rústicos poetas en el metro, el cual, tosco al principio y desaliñado, se fue después, con el transcurso del tiempo, puliendo y mejorando hasta reducirse, finalmente, a reglas ciertas y fijas. Esta conjetura hizo Pablo Benio del principio de la poesía entre los Arcades, y la misma hizo Horacio de los versos fescenninos, atribuyendo su origen a los labradores antiguos, que acabada su cosecha, ociosos y regocijados, inventaron los primeros esta especie de versos en los sacrificios que hacían a sus rústicas deidades.

*Agricolae prisci, fortes, parvoque beati,
condita post frumenta, ievantes tempore festo
corpus, et ipsuin anirnuni spe finis dura ferentem
cum sociis operum, et pueris, et conjuge fida
tellurem porco, Sylvanum lacte piabant,
floribus, et vino Genium memorem brevis aevi.
Fescennina per hunc inventa licentia morem
versibus alternis opprobria rustica fudit.*

De las chozas y aldeas, donde nació la poesía entre cabreros y labradores, pasó a las ciudades a vivir, con mejorada fortuna, entre ciudadanos y filósofos. Los sacerdotes egipcios que en aquel tiempo eran los más afamados sabios, la acogieron con mucho aprecio y, dejando los asuntos humildes y pastoriles, emplearon sus poesías en argumentos más propios de su carácter y condición. Empezaron, pues, a enseñar a los pueblos la religión y la filosofía en versos, como también en pinturas y esculturas; porque, como conociesen que el vulgo era incapaz de comprender las verdades especulativas y los atributos de Dios, eligieron el medio de explicarse por imágenes sensibles, ya con los versos en libros, ya con el cincel en mármoles, ya con el pincel en

tablas. Dividieron la unidad de Dios en todos sus atributos y efectos, y explicáronla al pueblo debajo de varias similitudes de hombres, de brutos y aun de cosas inanimadas. De aquí se originaron no menos las fábulas poéticas que la idolatría misma. Porque la gente vulgar, no penetrando las verdades encubiertas y simbolizadas en aquellas fábulas, fue, poco a poco, dando crédito a su falsa exterioridad, y a este crédulo engaño siguióse insensiblemente la adoración.

Los egipcios fundaron muchas colonias en Grecia, introduciendo en sus provincias las costumbres de su patria juntamente con la poesía y las fábulas. Añadióle a esto, como observan varios autores, que muchos griegos, como Orfeo, Museo y Homero, llevados de la fama de los sacerdotes egipcios, fueron a Egipto, de donde volvieron a sus patrias con toda la doctrina de aquellos sabios envuelta y escondida en los mismos velos y celajes con que aquéllos la ocultaron; esto es, en las obscuridades enigmáticas de imágenes y de fábulas. Pero los pueblos, no penetrando el interior sentido de aquellas artificiosas, invenciones y engañados de la exterior sensible apariencia, en vez de sacar algún provechoso conocimiento, mamaban, por decirlo así, la leche de la idolatría. Reparando en este grave daño algunos sabios filósofos, en lugar de fábulas, se aplicaron a escribir sentencias y preceptos morales para arreglamento de las costumbres; así hicieron Hesiodo, Teógnides, Focílides, Timocles y otros.

De esta manera nació y creció la poesía, y, según el vario genio de aquellos primeros poetas, dividióse en varias especies. Porque, como dice Aristóteles en su *Poética*, algunos de genio grave y elevado imitaron en sus versos las acciones sublimes y grandes, de donde tuvieron principio la épica poesía y la tragedia. Otros, de espíritu más limitado, imitaron las acciones de personas particulares, de donde se originó la comedia. Otros, finalmente, inclinados a alabar o a reprehender, celebraron las virtudes de los dioses y de los hombres o censuraron sus vicios. Y de esto tuvieron origen los *himnos*, los *peanes*, especie de himno en loor de Apolo, los *ditirambos* en loor de Baco, las *sátiras*, los *yambos* y todo lo demás que se llama poesía lírica.

Mas después que los romanos se enseñorearon de la Grecia, y como dijo Horacio:

*Graccia capta feruin victorem coepit, et artes
intulit agresti Latio.*

Con las artes y ciencias de los sojuzgados griegos, pasó también a Italia la poesía, donde se mejoró, si creemos a Cicerón, el cual era de opinión que los romanos o habían superado las invenciones de los griegos o las habían mejorado: *Omnia nostros aut invenisse per se sapientius quam graecos, aut inventa ab illis fecisse meliora*. Mas como quiera que en las otras artes y ciencias se pudiera de algún modo conceder esta ventaja a los romanos, aunque lo dificulto mucho, en la poesía, y mayormente en tiempo de Cicerón, que no alcanzó el poema de Virgilio, por quien se dijo: *Nescio quid maius nascitur Iliade*, no veo razones bastantes para dar por buena esa ventaja de que Cicerón blasona, pues sería desvarío querer contraponer la rudeza de Ennio, de Pacuvio y de Lucilio a la grandeza de Homero, a la dulzura de Anacreonte, a la elevación de Píndaro, a la naturalidad de Teócrito, al artificio de Eurípides y Sófocles, y a las gracias de

Aristófanes. Y más cuando nadie duda que los poetas latinos labraron sus versos con el modelo y ejemplar de los griegos. Dejando aparte sus comedias, que eran casi todas traducidas del griego, es cierto que aun el mismo Virgilio siguió en su *Eneida* las huellas de Homero, en las *Geórgicas* de Hesiodo o de Empédocles, y en las *Églogas* de Teócrito, y que Horacio estrenó la imitación de los líricos griegos.

CAPITULO III

Del origen de la poesía vulgar

Como al desplomarse los grandes edificios suelen llevarse consigo a tierra todo lo que en ellos se afirmaba, así, envueltas en las ruinas del Imperio Romano, cayeron las artes y ciencias, que en su grandeza y fortuna se sostenían y levantaban; mayormente después que invadieron la mayor parte de Europa los godos y otros pueblos septentrionales, gente marcial y feroz y poco aficionada a las tranquilas tareas de Minerva. Viose entonces reinar en todas partes la ignorancia, yaciendo en lastimoso profundo olvido todas las ciencias, y con ellas también la poesía. Hasta que en Italia, en las cortes de Federico Suevo, rey de Sicilia, y Roberto de Anjou de Nápoles, príncipes muy amantes de las letras y mecenas gloriosos de los sabios y eruditos de aquel siglo, los provenzales y los sicilianos, éstos con sus canciones, aquéllos con sus *trovas*, dieron nueva vida y ser a la ya muerta y olvidada poesía. Es cuestión muy reñida entre los eruditos italianos la de a quién se debió primero la gloria de la restauración de la poesía, si a los provenzales o a los sicilianos; pero, así cuanto a esto, como cuanto a los progresos de la poesía vulgar en Italia, pues no son de mi asunto, me remito a los libros que de esto hay escritos, y, particularmente, a la *Historia de la vulgar poesía*, que escribió el señor Juan Mario Crescimbeni.

En España tardó más tiempo a renacer y crecer la poesía; siendo error notable el de algunos autores españoles, entre los cuales me ha admirado mucho hallar al sabio y docto Saavedra en su *República literaria*, que creyeron y asentaron por cierto que Ausias March, poeta valenciano, que escribió en lengua limosina, floreció antes de Petrarca, y que este célebre italiano se aprovechó de muchos conceptos de Ausias; pues consta evidentemente que Ausias March fue mucho después de Petrarca y, consiguientemente, no pudo prestarle sus conceptos, sino, antes bien, los tomó de él, como lo demuestran con evidencia Tassoni y Muratori en los comentarios que escribieron sobre las rimas del mismo Petrarca. Más posteriormente fueron aún Juan de Mena, Jorge Manrique, Cartagena, Rodrigo Gota y otros, cuyas coplas y versos se pueden considerar como la infancia y niñez de las musas españolas.

Juan Boscán, según la opinión de muchos y lo que él mismo dice, fue el primero que introdujo en España, al principio del siglo XVI, los endecasílabos, como se usaban en Italia en sonetos y canciones. Este docto catalán se encontró en Granada con Navagero, que creo haber sido Andrés, célebre varón y de los más eruditos de Italia en aquel siglo; y como la plática de estos, dos sabios varones cayese, como era natural, sobre las buenas letras y sobre la poesía, de quien ambos eran amantes y entendidos, Navagero rogó a

Boscán que probase en lengua castellana los sonetos y otras especies de poesía usadas en Italia. De este impulso movido Boscán compuso sus rimas e introdujo el primero en España el gusto de los sonetos y canciones y demás poesías de Italia, imitando en sus obras la llaneza de estilo y las sentencias de Ausias March y de Petrarca, cuyas joyas, como dice Herrera, se atrevió traer en su no bien compuesto vestido, y aunque se descuidó algo en el ornato de la locución y en la armonía del verso, merece disculpa, así por haber sido el primero en este género de versos, como por ser extranjero de la lengua en que escribió, y no tener en aquella sazón, ni en la habla común de España, ni en la poesía, a quién escoger y seguir por guía segura. Pero no es tan cierta la opinión de haber sido Boscán el primero que introdujo en nuestra lengua los sonetos y canciones, que no haya lugar de dudarlos, y de creer más antigua esta introducción.

Porque, según el citado Herrera, el Marqués de Santillana, gran capitán español y fortísimo caballero, tentó primero con singular osadía y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido y volvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio de esto son algunos sonetos suyos, dignos de veneración por la grandeza del que los hizo y por la luz que tuvieron en la sombra y confusión de aquel tiempo, uno de los cuales es éste, que he querido copiar aquí de Herrera, para que se vea el gusto y la inclinación que tuvieron, ya desde sus principios, las musas españolas.

Lejos de vos e cerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoja e graveza,

desnudo de esperanza e abrigado
de inmensa culta e visto de aspereza,
la mi vida me huye mal mi grado,
la muerte me persigue sin pereza.

Ni son bastantes a satisfacer
la sed ardiente de mi gran deseo
Tajo al presente, ni me socorrer

la enferma Guadiana, ni lo creo;
sólo Guadalquivir tiene poder
de me sanar, e solo aquel deseo.

Después del Marqués de Santillana, fueron los primeros Juan Boscán, como ya hemos dicho, y Diego de Mendoza y, casi al mismo tiempo, Gutierre de Cetina y Garcilaso de la Vega, que se remontó más que todos y mereció ser llamado el príncipe de la lírica española; así, su arrebatada muerte no hubiera cortado a lo mejor las justas esperanzas que, de tan elevado y feliz ingenio, se habían concebido; hoy día tendría España su poeta, y él solo compensaría abundantemente las faltas de otros muchos. Tras éstos, que se deben considerar y venerar como padres de las musas españolas, florecieron en España, por todo el siglo XVI, muchos y muy excelentes poetas; hasta tanto que, por no sé qué

fatal desgracia, empezó la poesía española a perder su natural belleza, y su sano vigor y su grandeza degeneraron poco a poco en una hinchazón enfermiza y en un artificio afectado. Creería faltar a lo que debo a la verdad si callara que Lope de Vega Carpio y Luis de Góngora fueron los primeros que introdujeron esa no acertada mutación: Góngora, dotado de ingenio y de fantasía muy viva, pero desreglada, y ambicioso de gloria, pretendió conseguirla con la novedad del estilo, que en todas sus obras, excepto los romances y alguna otra composición, que no sé cómo se preservaron de la afectación de las otras, es sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis y de una locución a mi parecer del todo nueva y extraña para nuestro idioma; Lope de Vega, a quien nadie puede con razón negar las alabanzas debidas a las raras prendas de que le adornó naturaleza, a su feliz y vasto ingenio, a su natural facilidad y a otras muchas circunstancias que se admiran en sus poesías y se admirarían aún mucho más si hubiera querido arreglarlas a los preceptos del arte, inventó no sé qué nuevo sistema, o arte de comedias, contra las reglas de los mejores maestros, y el vulgo, llevado de una y otra novedad, que es su mayor añagaza, acostumbró sus oídos, su discurso y sus aplausos a lo irregular y a lo extravagante. Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para con los españoles tan depravado estilo en su *Agudeza y arte de ingenio*, como para con los italianos Emanuel Thesauro en su *Canocchiale aristotelico*. Desde entonces empezó a faltar en España el buen gusto en la poesía y en la elocuencia, y, excepto algunos muy pocos, como Luis de Ulloa y algún otro, que supieron preservar su estilo de la común infección, todos los demás dieron en seguir a ciegas el estilo de estos dos autores, que habían logrado tantos aplausos con sus nuevas invenciones, hasta merecer el uno, a pesar de las Musas, el título de príncipe de la poesía lírica, y el otro, de restaurador y padre de las comedias. Se abandonaron casi del todo las canciones y demás composiciones líricas, conservándose apenas los sonetos, que se forjaban, por lo regular, con el modelo de los de Góngora; todo lo demás se reducía a coplas y décimas y otras especies de versos cortos, en los cuales es cierto que nuestros poetas han manifestado singular ingenio y agudeza extremada, pero la grandeza y majestad de la buena poesía, y su mejor artificio no puede caber en tan pequeños límites, y sólo puede enteramente lucir en los grandes poemas, en los dramas y en las poesías líricas de mayor extensión que una redondilla o unas décimas. Los italianos y franceses padecieron también la misma desventura de ver corrompida su elocuencia y poesía, y depravado, no menos que nosotros, su estilo; particularmente en Italia con las poesías del caballero Marino y de sus secuaces, pero, finalmente, sacudieron animosos el yugo de la ignorancia y restituyeron a la poesía su primer lustre y belleza.

CAPITULO III

Del origen y progresos de la poesía vulgar

Pueden considerarse en la poesía española tres épocas y clases distintas. La primera, que probablemente empezó con la misma lengua castellana, supuesto que en todas, por más bárbaras y rudas que sean, se canta, y que los cantares llevan consigo alguna especie de verso, es la que hallamos usada hasta el tiempo del rey don Enrique III, cuyos versos

algunas veces constaban de diez y seis sílabas, pero lo más común de catorce, que rimaban de cuatro en cuatro, como los de Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos*; o de ocho sílabas, como las *Cántigas* del rey don Alonso el Sabio. La segunda, desde Enrique III hasta principios de Carlos V, en que reteniendo los versos de ocho sílabas y su quebrado de cuatro para las trovas, o coplas de arte menor, canciones, villancicos, romances, glosas, motes y serránicas, algunas de las cuales se hacían también en versos de seis sílabas, se abandonaron los de diez y seis y catorce, y se introdujeron los de arte mayor, o de doce sílabas, y su quebrado de seis, con rimas mucho más artificiosamente dispuestas, formando coplas de ocho, nueve, diez, y doce versos, como se puede ver en Juan de Mena, y en otros poetas del tiempo de don Juan el II y posteriores. Y la tercera, desde principios de Carlos V, en que conservándose todas las especies de versos menores, aunque con poquísimos usos de los de pie quebrado, se introdujeron los endecasílabos, o versos de once y siete sílabas, con los cuales se componen sonetos, octavas, sextinas, cuartetos, tercetos y gran variedad de canciones, en cuyas estancias los versos largos y cortos y las rimas se hallan entretreídas de muchas maneras. A las dos primeras clases llamaremos poesía antigua; y a la otra, en que se usan las versificaciones de once y siete sílabas, sola cada una de ellas, o mezcladas las dos, poesía moderna. Esta segunda clase nos vino de Italia en tiempo de Carlos V; pues aunque Argote de Molina intentó probar que ya se practicaba en España mucho antes, uno o dos versos que se hallan acaso en el Conde Lucanor, y algún soneto que se citará después, no bastan para contrarrestar la opinión común; siendo así que en el siglo XVI se llamaban versos italianos los endecasílabos, en que se ejercitaban con mucho aplauso los poetas españoles más eruditos y de mejor gusto sin que deje lugar a la duda Cristóbal de Castillejo, testigo de vista de la novedad, uno de los muchos que no sintieron bien de ella, y que tan cortesantemente la impugnó en unas coplas del libro segundo de sus obras, escritas con mucha gracia y delicadeza, en las cuales insertó este soneto que decide la cuestión:

Musas italianas y latinas,
gente en esta parte tan extraña,
decí, ¿cómo vinistes a la España
tan nuevas y hermosas clavellinas?
¿O quién os ha traído a ser vecinas
del Tajo y de sus montes y campaña?
¿O quién es quien os guía y acompaña
de tierras tan extrañas peregrinas?
Don Diego de Mendoza y Garcilaso
nos trujeron, Boscán y Luis de Haro,
por orden y favor del dios Apolo.
Los dos llevó la muerte paso a paso,
el otro Solimán; y por amparo
sólo queda don Diego, y basta solo.

Empezó, según se puede conjeturar, la poesía antigua a imitación de los ritmos latinos, que la barbarie de aquellos tiempos substituyó a los versos usados por los buenos poetas, cuya estructura se ignoraba comúnmente, habiendo faltado el conocimiento de los pies y de la cantidad de las sílabas breves y largas y su perfecta pronunciación; pero también

pudo contribuir la poesía de los árabes españoles, entre los cuales florecían, o a lo menos se conservaban algunas ciencias y artes. Yo me inclino a creer que de una y otra imitación nació la poesía vulgar, que al principio fue muy inculta y desaliñada, y después se fue puliendo y mejorando poco a poco, especialmente en tiempo de don Juan el II; bien que los asuntos amatorios en que se ejerció la mayor parte de los muchos poetas que entonces hubo, siendo al parecer calidad precisa de un cortesano hacer versos, porque el rey los hacía, se vistieron de conceptos e ideas metafísicas y sutilezas ingeniosas; pero sin arte alguno, sin crítica y sin verdadera elegancia. Se echa de ver este tal cual adelantamiento cotejando las *Cántigas* del rey don Alonso el Sabio, las obras de Berceo y otras de aquella primera época que permanecen manuscritas, con las de Juan de Mena, el marqués de Santillana, el de Astorga, don Jorge Manrique, don Alonso de Cartagena, Garci Sánchez de Badajoz, Rodrigo Cota y otros poetas de tiempo de don Juan el II, don Enrique IV y Reyes Católicos, cuyas poesías se recopilaron en un *Cancionero* en folio que se imprimió en Sevilla año de 1535 y es el cuerpo de nuestros poetas del segundo período hasta principios de Carlos V.

Sin embargo de haberse introducido entonces la versificación y poesía italiana, tomando el lugar que antes tenían los versos de arte mayor, no se abandonó la antigua en cuanto a los versos menores, que llamaban de arte real, y continuó mejorada a imitación de la nueva. Bartolomé de Torres Naharro, natural del lugar de la Torre cerca de Badajoz, mantuvo con tesón el antiguo metro, sin embargo de haber residido muy de espacio en Roma, donde en tiempo de León X compuso e hizo representar las comedias de su *Propaladia*, como también en Nápoles protegido de la célebre doña Victoria Colonna, marquesa de Pescara. Floreció después con mucha gracia y naturalidad, y con delicadeza y gusto anacreóntico, Cristóbal de Castillejo, secretario del emperador Ferdinando, que a mi ver se puede con razón llamar el príncipe de los poetas de esta clase; bien que no deja de merecer estimación su contemporáneo Gregorio Silvestre. También es apreciable por la naturalidad y gracia Pedro Hurtado, cuyas poesías dio a luz en Valencia Juan de Timoneda año 1569; y un librero valenciano, llamado Ausias Izquierdo, había publicado en 1565 un pequeño cancionero de algunas poesías suyas y de otros autores, que son estimables por la misma razón, correspondiendo muy bien su estilo natural y afectuoso con los asuntos pastoriles y amatorios que trata. Los poetas de tiempo de Felipe II, como don Diego de Mendoza y otros, no se desdeñaron de usar la antigua versificación corta; pero ya se encuentran rara vez en ellos coplas de pie quebrado. Anastasio Pantaleón, en tiempo de Felipe III, fue célebre en esta clase, aunque participó del estilo que llamaron culto, que se empezó a usar por entonces. Siguiéronse otros muchos por todo el siglo XVII, señalándose en lo jocoso Jerónimo Cáncer, Jacinto Polo, el maestro León Marchante y otros. Todos los que escribieron comedias usaron por lo común el verso castellano de ocho sílabas; en lo cual hicieron muy bien, pues yo no conozco en Europa verso tan apropiado para ellas, especialmente el de asonantes. Aun los que abrazaron la nueva versificación y poesía italiana sobresaliendo en ella, no dejaron de ejercitarse en la antigua con aplauso. Vicente Espinel, que en sonetos y canciones fue uno de los mejores poetas, compuso con primor en este género, y enlazando dos quintillas formó la nueva especie de décimas, que de su inventor se llamaron espinelas; y Lope de Vega, los Argensolas, Quevedo, Góngora, don Luis de Ulloa, el príncipe de Esquilache y Solís hicieron romances, décimas, redondillas, letrillas y otras composiciones excelentes. Al fin

de aquel siglo y principios de éste, apenas se usaba ya otra versificación; pero continuando la decadencia del buen gusto y buen estilo, y habiéndose hecho de moda los asuntos pueriles, las glosas, los equívocos, los retruécanos, las metáforas y traslaciones violentísimas, los adjetivos sobre adjetivos, las hipérboles y las frases campanudas, todo vino a parar en una ridícula jerigonza. Sin embargo, a principios de este siglo el P. M. Pérez, de los agonizantes, escribía con elegancia y gusto, y es lástima que sus versos no se hayan dado a la estampa. Don Eugenio Gerardo Lobo ha logrado aplauso entre muchos; y después hemos visto impresas las *Vidas de San Benito de Palermo* y *San Dámaso* en seguidillas por don José Benegasi y Luján; como el siglo pasado se vieron la *Vida de San Isidro* por Lope de Vega, *La Conquista de Sevilla* por el conde de la Roca, la *Vida de Santa Clara* por sor Margarita Sallent, y la de la Virgen por don Antonio de Mendoza en cuartetos y romances, y la *Pasión del Hombre-Dios* en décimas por el maestro Dávila; argumento que con metro más propio, como lo son los tercetos endecasílabos, y por consiguiente con mas dignidad trató don Juan Coloma. A la verdad, aunque estos poemas en versos cortos deban mucho al ingenio y agudeza de sus autores, nunca pueden competir con la propiedad y grandeza de los endecasílabos, por eso más propios para tales asuntos. Quizá conociéndolo así algunos poetas de fines del siglo pasado y queriendo dar a sus versos mayor rimbombancia, facilitaron el uso de los endecasílabos inventando los romances que llaman heroicos, que fue mezclar a la versificación italiana la asonancia de la española; con lo cual hicieron un beneficio a nuestra poesía, pues no hay duda que de los romances heroicos se puede hacer bello uso en composiciones que no sean muy largas.

La tercera clase de nuestra versificación y poesía es la que, como ya dije, llamamos moderna, que nuestros poetas imitaron de los italianos a principios del reinado de Carlos V. Desde que el Imperio Romano empezó a desplomarse, fueron cayendo también envueltas en sus ruinas las ciencias y las artes, que en su grandeza y fortuna se afirmaban; pero se conoció más esta decadencia después que inundaron a Italia, Francia y España las naciones septentrionales, gente marcial, feroz y ajena de toda literatura. Viose entonces reinar en todas partes la ignorancia, y quedaron sepultadas en su profundo olvido las ciencias y las artes, y entre ellas también la poesía; hasta que Federico Suevo, rey de Sicilia, y Roberto de Anjou, conde de Provenza, rey de Nápoles, dieron en favorecer las letras y los ingenios de su tiempo. Entonces los provenzales y los sicilianos, éstos con sus canciones y aquéllos con sus trovas, empezaron a dar nueva vida y ser a la ya muerta y olvidada poesía. Se disputa mucho entre los italianos a quién se debió primero la gloria de la restauración de la poesía, si a los provenzales o a los sicilianos; pero así cuanto a esto, como cuanto a los progresos de la poesía vulgar en Italia, pues no son de mi asunto, me remito a los libros que tratan de ello, y particularmente a la *Historia de la vulgar poesía* del Crescimbeni y al P. Quadrio, que algunos años después de la primera edición de esta *Poética* dio a luz en seis tomos la *Historia general de toda la poesía*.

Aunque España fue uno de los países donde primero renació, tardó más tiempo que en Italia en crecer y formarse; pues en lo general yo no doy el nombre de verdaderas poesías a las versificaciones rítmicas del primero y aun del segundo período, obras casi todas de la sola naturaleza, sin arte, sin ornato y sin acercarse a las principales especies de la poesía épica, dramática, lírica, que probablemente no conocían los poetas de aquellos

tiempos, ni aun por sus nombres. Y es error notable el de algunos autores nuestros, entre los cuales me he admirado mucho hallar al sabio y docto Saavedra en su *República literaria*, que creyeron y asentaron por seguro que Ausias March, poeta valenciano que escribió en lengua lemosina, floreció antes del Petrarca, y que este célebre italiano se aprovechó de muchos conceptos suyos; pues consta con evidencia que Ausias fue mucho después del Petrarca, y por consiguiente no pudo prestarle sus conceptos. Antes bien los tomó de él, como lo demuestran el Tassoni y el Muratori en los comentarios que escribieron sobre las Rimas del mismo Petrarca. Otros, y principalmente Ximeno en la Biblioteca Valentina, dicen que no fue Ausias de quien tomó conceptos el Petrarca, sino de otro poeta muy anterior, también valenciano, llamado mosén Jordi, cuyas obras no he visto.

Ya dije, con la autoridad de Castillejo, que los primeros que introdujeron los endecasílabos y demás metros italianos en España, fueron Boscán, Garcilaso, don Luis de Haro y don Diego de Mendoza, a los cuales siguieron e imitaron otros, como después se dirá. Entre estos cuatro, parece que Boscán fue el primero que con más extensión practicó la nueva poética, movido de una conversación que tuvo en Granada con Andrés Navagero, embajador de la República de Venecia a Carlos V, varón muy erudito en aquel tiempo y de quien se refiere que juntando todos los libros de Marcial que podía, hacía de ellos cada año un sacrificio a las musas quemándolos en su obsequio, dando así a entender cuánto aborrecía los equívocos y agudezas semejantes a las de aquel poeta latino, y cuánto más preponderaba en su concepto la pureza y natural elegancia de otros poetas. Boscán imitó en sus obras la llaneza de estilo y las sentencias de Ausias March y del Petrarca, cuyas joyas, como dice Herrera, se atrevió a traer en su no bien compuesto vestido; y aunque se descuidó algo en el ornato de la locución y en la armonía del verso, merece disculpa, así por haber sido el primero en este género de versos, como por ser extranjero de la lengua en que escribió y no tener en aquella sazón en la habla común de España, ni en la poesía, a quien escoger, y seguir por guía segura.

Es verdad que, según el mismo Herrera, ya el marqués de Santillana había escrito algunos sonetos, uno de los cuales traeré aquí para muestra del estilo y genio de su autor, que ya empezó a gustar demasiado de las antítesis.

Lejos de vos e cerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoja e graveza.

Desnudo de esperanza e abrigado
de inmensa cuita e visto de aspereza,
la mi vida me huye mal mi grado,
la muerte me persigue sin pereza.

Ni son bastantes a satisfacer
la sed ardiente de mi gran deseo
Tajo al presente, ni a me socorrer

la enferma Guadiana, ni lo creo;
sólo Guadalquivir tiene poder
de me sanar, e sólo aquel deseo.

Entre los cuatro mencionados sobresalió Garcilaso de la Vega, y mereció ser llamado el príncipe de la lírica española. ¡Así su arrebatada muerte no hubiera cortado a lo mejor las justas esperanzas que de tan elevado y feliz ingenio se habían concebido! Hoy tendría España su poeta, y él solo compensaría abundantemente las faltas de otros muchos. Formó este gran poeta su estilo con la lectura, el estudio y la imitación de los mejores poetas latinos e italianos, y especialmente del Petrarca en los sonetos y canciones, y del Sannazaro en las églogas; y por esta circunstancia dijo tal vez el docto Francisco Pacheco, canónigo de Sevilla, en aquella elegantísima oda latina *Natalis almo lumine candidus*, digna del siglo de Augusto, que anda impresa en la edición de Garcilaso con las notas de Herrera, que este poeta fue quien enseñó a los españoles a componer con arte en los metros italianos.

*Iam cresce nostri delitiae chori,
o dulcis infans, dulce decus tuae
Hispaniae, quam mox Etruscos
arte sequi numeros docebis.*

Después de Boscán y Garcilaso florecieron en España excelentes poetas: Gutierre Cetina, Fernando de Herrera, Jerónimo Lomas de Cantoral, el maestro fray Luis de León, Luis Barahona de Soto, Juan de Malara, Felipe Mey, Vicente Espinel, don Alonso de Ercilla, Francisco de Figueroa, Pedro de Padilla, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, don Juan de Jáuregui, don Esteban Manuel de Villegas, don Francisco de Quevedo, Cristóbal Suárez de Figueroa, don Luis de Góngora, don Pedro Soto de Rojas, don Luis de Ulloa y otros muchos que sería largo nombrar, entre los cuales se numeran señores de distinguida nobleza, que a los timbres de sus casas ilustres no se desdeñaron de añadir los poéticos laureles, como el príncipe de Esquilache, el Almirante, el conde de la Roca, el conde de Villamediana, el conde de Rebolledo, y en Aragón el marqués de Sanfelices y don Baltasar López de Gurrea, conde del Villar, debiéndose perdonar a mi natural amor y respeto la memoria que aquí hago de este bisabuelo mío.

Conservóse el estilo de nuestros poetas por lo común muy puro y con hermosura y elegancia natural, hasta el reinado de Felipe III, en cuyo tiempo no sé por qué fatal desgracia empezó la poesía española a perder y decaer; y aquel sano vigor, y aquella grandeza suya, degeneró en una hinchazón enfermiza y un artificio afectado. Se pudiera sospechar que esta peste volvió a renacer con la lectura de los poetas de tiempo de don Juan el II, que adolecían infinitamente de ella; pero tengo por seguro que no fue así, sabiéndose que ya entonces ni se leían ni se estimaban; y yo creo que la infección nos vino de Italia, así como un siglo antes nos había venido la cultura, y que nos la trajo y comunicó el conde Virgilio Malvezzi en su afectadísima e insufrible prosa castellana, que desde luego tuvo aplauso e imitadores, siendo los primeros los poetas.

Faltaría en esta ocasión a la verdad que profeso y con que debo hablar al público cuando se trata de su enseñanza y desengaño, si callase que don Luis de Góngora, sea dicho sin ofensa de sus apasionados, fue uno de los que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo. Este poeta, que fue dotado de grande ingenio, de fantasía muy viva y de numen poético, pretendió señalarse por este camino raro y extraordinario, usando sin medida un estilo sumamente pomposo y hueco, lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis, de retruécanos y de unas transposiciones del todo nuevas y extrañas en nuestro idioma; aunque en las letrillas, romances, y poesías satíricas y burlescas en versos cortos, apartándose de aquella sublimidad afectada y acercándose más a la naturalidad, escribió mejor con particular gracia y viveza. El vulgo, que de ordinario cree excelente y sublime todo lo que no entiende, se acostumbró a la novedad y aplaudió sin discernimiento lo irregular y extravagante de aquel estilo, y se dio a imitarle.

No faltaron sabios españoles que se opusieron a esta novedad, impugnando el estilo que llamaban culto, procurando hacerle ridículo y despreciable. Entre éstos fueron los más señalados don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes y aun el mismo Lope de Vega y otros que distinguían lo bueno y preferían la naturalidad a la afectación; pero venció el número, el mal gusto y la ignorancia vulgar, que se hallaba bien con este fácil modo de dar apariencias de sublime a un estilo sin substancia, sin gusto y sin crítica. Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para con los españoles tan depravado estilo en su *Agudeza y arte de ingenio*, como para con los italianos Emanuel Tesauro en su *Canocchiale aristotelico*. Desde entonces empezó a faltar en España el buen gusto en la poesía y en la elocuencia, y exceptuando algunos que supieron preservarse de la común infección, todos los demás dieron en seguir a ciegas el estilo afectado y cargado de metáforas, de hipérbolos y de conceptos falsos, con tanto exceso, que muchos por imitar a don Luis de Góngora consiguieron aventajarse en los defectos, sin llegar jamás a igualar sus aciertos. Se abandonaron casi del todo las canciones, y demás composiciones líricas, conservándose apenas los sonetos, que se forjaban regularmente por el modelo de los de Góngora. Todo lo demás se reducía a romances y décimas y otras composiciones en versos cortos, en los cuales es cierto que nuestros poetas han manifestado singular ingenio y agudeza extremada; pero la grandeza de la buena poesía no cabe en tan pequeños límites, y sólo puede enteramente lucir en los grandes poemas, en los dramas y en las poesías líricas de mayor extensión que unas redondillas, o unas décimas. Los italianos padecieron también la misma desventura de ver corrompida su elocuencia y poesía y depravado no menos que nosotros su estilo con las poesías del caballero Marino y de sus secuaces; pero finalmente sacudieron animosos el yugo de la ignorancia y restituyeron a su poesía su primer lustre y belleza.

CAPITULO IV

De la poética de nuestra poesía vulgar y reflexiones sobre las reglas y autores que han tratado de ellas

Una es la poética y uno el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos; así como es una la oratoria en todas partes; y por los mismos principios y medios por donde fueron tan elocuentes Demóstenes, Esquines y otros entre los griegos, lo fueron también Cicerón, Antonio, Hortensio y otros entre los romanos, y lo han sido entre nosotros un maestro Oliva, un fray Luis de Granada, un fray Luis de León, un Mariana, un Solís; y entre los franceses un Fléchier, un Bourdaloue, un Massillon y otros. De aquí es que sería empeño irregular y extravagante querer buscar en cada nación una oratoria y una poética distinta. Bien es verdad que en ciertas circunstancias accidentales puede hallarse, y se halla con efecto, alguna diferencia. El clima, las costumbres, los estudios, los genios influyen de ordinario hasta en los escritos y diversifican las obras y el estilo de una nación de los de otra. Los asiáticos se explicaban con mucha redundancia de voces, de frases y de imágenes; los lacedemonios, al contrario, gustaban de la brevedad y concisión. Aun entre los escritores de una misma nación se nota esta diversidad: el estilo de Cicerón es lleno, sonoro y grande; el de Salustio puro, expresivo y nervioso; Tácito es conciso y sentencioso; Virgilio hermoso y grande; Ovidio fácil y claro; Propercio suave; Tibulo elegante; Catulo natural; Horacio sublime. La misma diferencia y variedad se hallará en nuestros escritores y en los de las demás naciones; pero es una diferencia que sólo hiere en el modo con que cada nación o cada autor pone en práctica los preceptos de la oratoria o de la poética, que en todas partes son, o a lo menos deben ser, unos mismos.

Siendo esto indubitable, como lo es igualmente que nuestra poesía española nació en la obscuridad de los siglos bárbaros y creció inculta y sin arte entre la vulgar ignorancia, hasta que, mejorados los tiempos y las costumbres, fue también ella haciéndose menos bárbara a proporción que se iban introduciendo en España los estudios y la erudición, parece será en vano buscar en nuestra antigua poesía una poética diferente de la que sirve de regla a las demás. Sin embargo, conviene ver si la hubo, mayormente cuando algunos han concebido, con error, que nuestra poesía tiene sus reglas aparte y no debe sujetarse a las de otras naciones. El autor del Prólogo a las *Comedias* de Cervantes, reimprimadas el año 1749, fue uno de los que pensaron así, o a lo menos lo dio a entender, insinuando, con palabras enfáticas y magistrales, que antes de Lope y de Calderón, y antes de los que ahora hemos escrito algo de poesía, y aun antes de Cascales y del Pinciano, tenía España autores teóricos y prácticos y obras perfectas; proposición tan voluntariamente dicha, que aunque su vida se hubiera dilatado tanto como su mérito y erudición, no le hubiera sido fácil, ni aun posible, probarla.

De autores teóricos anteriores al Pinciano creo que solamente se tiene noticia de dos: uno es don Enrique de Aragón, marqués de Villena, príncipe de sangre real, célebre por sus desgracias y por su afición a las ciencias naturales y a la astrología, que murió viejo el año de 1434, cuyo libro intitulado *Gaya Ciencia*, que se reduce a un arte de versificar, es bien conocido, pues lo publicó don Gregorio Mayáns en el segundo tomo de los *Orígenes de la lengua castellana*, por cuya razón no me detendré a referir lo que contiene. El segundo es Juan de la Encina, que floreció en tiempo de los Reyes Católicos, y sus obras, que se han hecho rarísimas, se acabaron de imprimir en Salamanca el año de 1507. Al principio de ellas pone el *Arte de trovar*, o arte de la poesía castellana, dirigido al príncipe don Juan, que murió el año de 1497. Debe suponerse que en él recogería todo lo

substancial que hubiesen dicho los que le precedieron, si es que hubo algunos más que don Enrique, marqués de Villena; lo cual es muy de creer en un escritor que se manifiesta versado en autores antiguos griegos, latinos e italianos, y en un hombre como Juan de la Encina, que fue el ingenio de aquel tiempo, el poeta de la Corte, cuyas poesías dramáticas se representaban en el palacio de los Reyes Católicos y en el de los duques de Alba, marqueses de Coria, que eran sus protectores y amos. Por lo que me tomaré el trabajo de hacer aquí un resumen de su poética para que se vea lo que en España se sabía de este arte a principios del siglo XVI.

El capítulo primero es del nacimiento y origen de la poesía castellana. Atribuye el origen de nuestros versos en consonantes a los himnos sagrados de nuestra religión, que también fueron compuestos en consonantes y encerrados, como dice, debajo de cierto número de sílabas para facilidad y socorro de la memoria. Hace supuesto de que la poesía, o arte de trovar, floreció primero en Italia que en España, a cuyo propósito prosigue diciendo: «¿Pues, por qué no confesaremos aquello que del latín descende haberlo rescebido de quien la lengua latina e el romance rescebimos? Quanto más que claramente parece en la lengua italiana haber habido muy más antiguos poetas que en la nuestra, así como el Dante, e Francisco Petrarca, e otros notables varones que fueron antes e después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias: el cual hurto, como dice Virgilio, no debe ser vituperado, mas digno de mucho loor, quando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. E si queremos argüir de la etimología del vocablo, si bien miramos, trovar vocablo italiano es; que no quiere decir otra cosa trovar en lengua italiana, sino hallar. ¿Pues, qué cosa es trovar en nuestra lengua sino hallar sentencias e razones, e consonantes e pies de cierta medida adonde las incluir e encerrar? Así que concluyamos luego: el trovar haber cobrado sus fuerzas en Italia, e desde allí esparcidolas por nuestra España, adonde creo que ya floresce más que en otra ninguna parte.»

En el segundo capítulo discurre sobre que la poesía es arte como todas las demás, consistiendo «en observaciones sacadas de la flor del uso de varones doctísimos e reducidas en reglas e preceptos».

En el capítulo tercero trata de la diferencia que hay entre poeta y trovador, diciendo «que el poeta contempla en los géneros de los versos, e de cuántos pies consta cada verso, e el pie de cuántas sílabas; e aun no se contenta con esto sin examinar la cantidad de ellas. Contempla eso mismo qué cosa sea consonante e asonante, e cuando pasa una sílaba por dos, e dos sílabas por una... Así que cuanta diferencia hay de señor a esclavo, de capitán a hombre de armas sujeto a su capitán, tanta, a mi ver, hay de trovador a poeta». De todo se infiere claramente que este autor reducía la esencia de la poesía y del poeta a la sola versificación y al conocimiento material y pueril de los metros y de los consonantes y asonantes, y se hace patente, al mismo tiempo, cuán diminuta y superficial idea tenía de la verdadera esencia de la poesía, especialmente cotejándola con la que ahora tiene aun el menos versado en esta materia.

El cuarto capítulo se reduce a establecer por primer requisito, en el poeta, el ingenio, y luego le exhorta a que no menosprecie la elocución, remitiéndole en cuanto a éste a los

preceptos que son comunes a los oradores y poetas, exhortándole también a que lea los poetas e historias que hay en nuestra lengua y en la latina.

Los capítulos quinto, sexto y séptimo tratan menudamente de la medida y pies de los versos y coplas que hay en nuestro vulgar castellano, dividiéndolas en las de ocho sílabas, que se llama arte real, o en las de doce, que se llama arte mayor. Trata asimismo, con bastante claridad, de los consonantes y asonantes, y de los pies de que constan los versos y coplas, enseñando que los de un pie, y aún de dos y de tres pies, se llaman mote, o villancico, o letra de invención; si es de cuatro pies el verso, se llama canción o copla, y también llama canciones a los de cinco pies y de seis.

Finalmente, el octavo capítulo trata de las licencias y colores poéticos y de algunas galas del trovar, de cuyo contexto copiaré lo principal para que se vea más claramente probado mi intento; esto es, la escasa o ninguna noticia que tenían nuestros antiguos de la poesía y de su verdadera esencia y reglas.

«Tiene el poeta e trovador licencia para acortar e sincopar cualquiera parte o dición; así como Juan de Mena en una copla, que dijo el hi de María, por decir el hijo de María... Puede así mesmo corromper e estender el vocablo; así como el mesmo Juan de Mena en otra, que dijo Cadino por Cadmo... Tiene también licencia para escribir un lugar por otro; e puede también poner una persona por otra, e un nombre por otro, e la parte por el todo, el todo por la parte... Hay también mucha diversidad de galas en el trovar; especialmente de cuatro o cinco principales debemos hacer fiesta. Hay una gala de trovar que se llama encadenado, que el consonante que acaba el un pie, en aquel comienza el otro, así como una copla que dice:

Soy contento ser cativo,
cativo en vuestro poder,
poder dichoso ser vivo,
vivo con mi mal esquivo,
esquivo de no querer.

Hay otra gala de trovar que se llama retrocado, que es cuando las razones se truecan, como en la copla que dice:

Contentaros e serviros,
serviros e contentaron...

Hay otra gala que se dice redoblado, que es cuando se redoblan las palabras así como una canción que dice:

No quierer querer querer,
sin sentir sentir sufrir,
por poder poder saber...

Hay otra gala que se llama multiplicado, que es cuando en un pie van muchos consonantes, así como una copla que dice:

Desear gozar amar,
con dolor amor temor...

Hay otra gala de trovar que llamamos reiterado, que es tornar cada pie sobre una palabra, así como una copla que dice:

Mirad cuán mal lo miráis,
mirad cuán penado vivo,
mirad cuánto mal rescibo...

Estas y otras galas hay en nuestro castellano trovar; mas no las debemos usar muy a menudo; que el guisado con mucha miel no es bueno sin algún sabor de vinagre.»

El capítulo nono y último trata de cómo se deben escribir y leer las coplas; y lo que dice es de tan poca substancia y tan extravagante, que no merece se haga mención de ello.

Esta es toda la *Poética* del famoso Juan de la Encina, en que, como ya dije, se debe tener por cierto recopiló todas las ideas que hasta principios del siglo XVI se tenían de esta facultad. Y aunque algunos años después Bartolomé de Torres Naharro, que ya vivía cuando se publicaron las obras de Juan de la Encina, habló algo de la comedia en el Prólogo de su Propaladia, fue muy poco y de ninguna entidad, como se verá cuando yo haga mención de ello tratando de la poesía dramática.

Los demás, que después escribieron de poética, trataron de la poesía en general y de sus reglas, ya traduciendo o comentando a Aristóteles y Horacio, como don José González de Salas y Vicente Espinel, ya copiando de aquellos antiguos autores y entresacando de sus comentadores latinos o de los autores italianos lo que les pareció mejor, como Alonso Pinciano y Francisco de Cascales, que tomaron mucho del Minturno, el Robortello y otros. Lo mismo se puede observar en los que hablaron por incidencia, como el famoso Cervantes, Artemidoro, don Esteban Manuel de Villegas, Antonio López de Vega, Alonso de Salas Barbadillo, y otros. De manera que éstos no son autores de reglas de nuestra poesía antigua castellana, sino eruditos iniciados en las reglas de la verdadera poesía y versados en los autores que de ella habían tratado, así en España como en las naciones extranjeras. De todo lo cual puedo concluir con seguridad, que nuestra poesía antigua castellana no tuvo jamás poética, ni reglas, fuera de las materiales de la versificación, y que nació, como ya dije, en brazos de la ignorancia vulgar, se crió entre las guerras y galanterías, sin cultura, sin arte, sin preceptos y sin crítica, como dijo muy bien Cristóbal de Mesa en una canción a Francisco de Cascales:

Las importunas guerras
del ejército moro
nuestro reino anegaron con sus olas,

de las sangrientas tierras
ahuyentando el coro
de las amenas musas españolas,
sin arte, incultas, solas:
hasta que tú, Cascales...

Por esta razón hicieron muy bien aquellos doctísimos españoles que, con los versos endecasílabos de los italianos, procuraron introducir también las reglas de Aristóteles y de Horacio y las observaciones teóricas y prácticas de los escritores extranjeros.

Y a la verdad, las reglas que dejó Aristóteles para la poesía dramática, las que extendió con juiciosa crítica Horacio, y las que, después, han amplificado y refinado los autores latinos, italianos, franceses, ingleses, alemanes y nuestros mismos españoles, en preceptos, en observaciones, en críticas y en poesías de todas especies, donde la práctica de las mismas reglas ha sido recibida con universal aceptación y aplauso, son tales y tan conformes y ajustadas a la razón natural, a la prudencia, al buen gusto y al paladar de los mejores críticos, que sería especie de desvarío querer inventar nuevos sistemas y nuevos preceptos, distintos, en lo substancial, de aquéllos. Estas son las reglas y esta la poética que yo intento explicar en este tratado, con más extensión, claridad y método que hasta aquí han hecho nuestros escritores, a quienes seguiré solamente en lo que me parezca conforme a razón.

CAPITULO IV bis

Reflexiones sobre los antiguos y modernos poetas, y sobre la diferencia entre unos y otros

Ya hemos visto el origen y los progresos de la poesía; veremos ahora el diseño y método de los antiguos y modernos poetas en sus obras, esto es, el intento y fin que tuvieron en ellas, y los medios con que lo consiguieron, Y empezando por los griegos, los más de ellos se propusieron por objeto la utilidad y el deleite. Porque los himnos y las sátiras que, sin duda, fueron las más antiguas especies de poesía, eran dirigidas a encender en los ánimos el amor de la virtud y aborrecimiento del vicio; y en uno y otro fin se hallaba unida la utilidad del sentido de las palabras con el deleite de la armonía del metro. Viendo, pues, aquellos primeros poetas, como ya queda dicho, que el rudo vulgo no era capaz de comprender las verdades más especulativas de la religión y de la moral, procuraron ataviarlas con traje vistoso y rico, con que mostrándose ya más amables, y, por decirlo así, más tratables, pudiesen ser de todos con más facilidad comprendidas y recibidas.

Con este intento escribió Homero sus poemas, explicando en ellos a los entendimientos más bastos las verdades de la moral, de la política y también, como muchos sientan, de la filosofía natural y de la teología. Pues en la *Ilíada*, debajo de la imagen de la guerra troyana y de las disensiones de los capitanes griegos, propuso a Grecia, entonces dividida en bandos, un ejemplo en que aprendiese a apaciguar sus discordias, conociendo cuán

graves daños causaban al público, y cuán necesaria para el buen suceso en las empresas era la unión y concordia de los jefes de un ejército. Y en la *Odisea*, con las aventuras de Ulises enseñó cuán perniciosa era para un estado la larga ausencia de su príncipe, y a cuántos desórdenes daba ocasión en una casa o en una hacienda la falta del dueño. En la política, pues, y en la moral consiguió por ventura su fin; empero, no es tan cierto que igualmente lo consiguiese en la filosofía y teología, porque vistió estas dos ciencias con tales ropas, y con tal disfraz, que para bien reconocerlas era menester quitarlas el embozo de la cara; de suerte que, cuando a éstas, apenas habrá sido provechosa su poesía para los filósofos que ya, sin aquellas figuras y símbolos, sabían todo lo que Homero les escondía en sus fábulas; la demás gente nada penetraba en aquellas ficciones más que la exterior corteza y apariencia; de modo que muy poca o ninguna utilidad se sacaba de ellas, bien como de riquezas encerradas en la arca de un avariento. Mas, ¿quién ignora que las verdades con tal disfraz propuestas no sólo a pocos eran provechosas, pero a muchos sumamente -nocivas? Basta para prueba aquel hecho de un joven de Terencio que se animaba a cometer un exceso porque veía una pintura de la fábula de Danae y se alegraba de tener delante un ejemplo tan propio para disculpa de su delito:

Quia consimilem luserat... Et quia,...
iam olim ille ludum, impendio magis animus gaudebat mihi,
deum sese in hominem convertisse.
At quem Deum! qui templa coeli summa sonitu concutit
Ego homuncio hoc non facerem?

Por diverso camino fueron Hesiodo, Teógnides y los demás que, deseosos de aprovechar más que de deleitar, se aplicaron a escribir cosas útiles, sin misterio ni embozos.

También fue diverso el fin de los líricos, cuyas composiciones, como dirigidas totalmente al deleite y entretenimiento, sólo tenían por asunto las pasiones de los mismos poetas y las lisonjas y alabanzas de los príncipes y grandes. Los obispos griegos, juzgando que de tales obras no era posible sacar algún provecho, las quemaron acordadamente. Las obras y fragmentos que de tal incendio se salvaron están todavía entre los eruditos en gran aprecio y estimación, por la mucha gracia y belleza poética que en sí encierran.

Muy semejante al de los líricos fue el blanco a que miraron Teócrito, Mosco y Bión, que de las cosas pastoriles tan tierna y delgadamente cantaron. Los trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides miraron a los dos fines de aprovechar y deleitar; pero el cómico Aristófanes mezcló lo nocivo con lo gracioso.

De manera que, generalmente hablando, el fin que se proponían los poetas griegos era la utilidad o el deleite, o uno y otro. Los medios de que se valían para aprovechar y deleitar eran, como hemos dicho, las fábulas y ficciones, juntamente con una sencillez de estilo tan natural y una expresión de afectos tan viva y tierna, que en esto parece habernos cortado toda esperanza de poderlos perfectamente imitar.

Cuanto a los latinos, es cierto que escribieron con la norma y ejemplar de los griegos. Por lo que, dejando como ocioso el examen de su diseño, nos pararemos solamente a

investigar la causa de la notable diversidad que se halla entre los poetas griegos y latinos; si siendo el estilo de los griegos, por lo regular, muy natural, muy cándido y puro, y el de los latinos, cotejado con él, parece algo artificioso, excepto el de Lucrecio y Catulo, que, como observa Pedro Victorio, son los que más se acercaron a la griega sencillez y naturaleza.

Pero, si hacemos reflexión a la mudanza de las costumbres y a la diversidad de genios, hallaremos, luego, la razón de esta diferencia. Es cierto que en tiempo de Augusto las artes y ciencias estaban entre los romanos, no menos que el Imperio, en su mayor auge y perfección; como es cierto también que cuanto más nos alejemos hacia las primeras edades, hallaremos en todo menos arte y más sencillez. Y nadie ignora que con la cultura de las artes y ciencias parece, por decirlo así, que toda la naturaleza se desbasta y se labra, y ostenta en todo más aliño y aseo. Porque, siendo cosa propia y connatural al hombre, como enseña Aristóteles, el imitar y el gustar de la imitación, dondequiera que algunos con las ciencias y artes aprendidas llegan a mejorar y a pulir sus costumbres, su estilo y su trato, todos los demás procuran imitarlos y conseguir también los mismos provechos y ventajas que aquéllos, por su estudio y aplicación, han conseguido. Esto se observa y experimenta en las cortes de los príncipes, donde suele siempre ser el lenguaje más elegante y limado y el trato más cortesano que en las provincias. Siendo la causa de esto el concurso mayor de ingenios que allí acuden de todas partes a granjearse la protección y los premios de los reyes y de sus validos y grandes, y del recíproco comercio y trato de todos éstos con la demás gente nace la común cultura. Los romanos, pues, en cuya corte florecían, entonces más que en otra parte alguna, los ingenios más cultos y resplandecientes, como en su centro, las ciencias y artes, la política, el heroísmo, la magnificencia, el ornato y el aseo, eran, sin duda, más artificiosos que los demás pueblos bárbaros y rudos, si se puede llamar artificioso lo mejorado y ennoblecido. Y como es natural que los entendimientos más labrados con el estudio conciban pensamientos más altos y más ingeniosos, y que las palabras, imágenes de los pensamientos, respondan en su ornato y elegancia a las cosas que representan, no es mucho que los escritores latinos parezcan más artificiosos en comparación de los griegos.

Para penetrar bien y entender claramente lo que hemos dicho hasta ahora de la diferencia entre los poetas griegos y latinos, será bien observar de más cerca la notable diversidad que hay en la *Ilíada*, de Homero, y en la *Eneida*, de Virgilio, cuanto a las costumbres, y lo que otros llaman *carácter* propio de las personas principales de uno y otro poema, sin embargo de ser todas de un mismo tiempo, esto es, de la guerra de Troya. Homero, pues, según la observación del P. Rapin en la comparación de estos dos poetas, escribió en tiempo que las costumbres no estaban aún bien formadas; el mundo era aún, digámoslo así, muy joven para poder tener príncipes de cabal perfección; ni el poeta tenía entonces, para la formación de su héroe, otro ejemplar ni modelo que el de la virtud de Hércules, de Teseo o de algunos otros personajes de los primeros tiempos, que habían sido célebres en el mundo, solamente por sus grandes fuerzas y desmesurada corpulencia. No había aún, en la historia ni en otros libros, rastro alguno de virtud moral; y como los hombres no conocían entonces mayores enemigos que los monstruos y las fieras, no necesitaban de otra cosa que de robustez de miembros y vigor de brazos para blasonar de héroes, ignorando que había otros enemigos mucho más temibles, que eran sus propias pasiones

y deseos; y, la moderación y la justicia no eran aún virtudes muy conocidas en un siglo tan bozal y tosco.

Estas reflexiones no sólo harán ver claramente las causas y razones de la diferencia de que hablamos, sino que también aprovecharán para que algunos entendimientos de poca extensión no extrañen la gran diversidad de las costumbres que pinta Homero a las nuestras, y no pierdan, por eso, el concepto debido a tan gran poeta, a quien el común consentimiento de todas naciones y de todos tiempos ha cedido el primer lugar. No hay duda que hace novedad a quien no es práctico en las cosas y costumbres antiguas, el ver que en Homero los primeros personajes hacen ya de cocineros, ya de trinchantes, ya de cocheros y que hasta los porquerizos y mayores de ganado llevan el glorioso renombre de héroes; y finalmente, que las princesas, como Nausica, van, sin melindre alguno, a lavar su ropa al río; pero, al mismo tiempo, es menester suponer que éstas eran las costumbres sencillas de aquella dichosa edad, pintadas vivamente por Homero; lo que se comprueba con el infalible testimonio de la Escritura, donde vemos, como observa madame Dacier en la traducción de Homero, practicadas por aquel mismo tiempo las mismas costumbres de la *Ilíada* y de la *Odisea*, la misma sencillez de trato y, en conclusión, la misma naturaleza; pues se ve que entonces era noble ejercicio de los patriarcas y príncipes el apacentar su ganado, y sus hijas, sin embarazo ni menoscabo de su nobleza, iban por agua a la fuente.

Al contrario, Virgilio, que como hemos dicho vivió en un siglo más culto, pudo y debió formar su héroe con más ventajas que el de Homero; así porque su intento y designio requería estas ventajas, como porque tuvo delante más ejemplares con que mejorar y perfeccionar las virtudes que quería dar a su Eneas, tomando de cada uno de los varones más esclarecidos de los tiempos pasados, como de Temístocles, Epaminondas, Alejandro, Aníbal, Camilo, Escipión, Pompeyo, Julio César y otros, aquellas virtudes que pudiesen apropiarse al genio y *carácter* de Eneas para perfeccionarle sin hacerle desigual y contrario a sí mismo. Fuera de esto, queriendo Virgilio hacer lisonja a Augusto, y aun a los romanos que habían de leer su poema, retratando en Eneas a este príncipe, era preciso que el retrato tuviese toda la perfección posible, sin dejar de ser parecido; por lo cual, exentando a su héroe de las imperfecciones de Aquiles, hízole por extremo justo, piadoso, afable y valeroso.

Sabed que nuestro rey fue el soberano Eneas,
de linaje de inmortales,
aquel Eneas que tuvo ya el primado
de justo, de piadoso y de esforzado.

La moral, pues, ya mejorada con la doctrina de la secta estoica, las costumbres ennoblecidas, el trato y modo de vivir totalmente mudado y el diverso designio de estos dos poetas fueron, a mi parecer, las causas de la diversidad que se nota en sus dos poemas; y lo mismo digo de los demás poetas latinos que en aquel siglo florecieron.

Estas mismas observaciones, que acabamos de hacer sobre la diferencia entre los poetas griegos y latinos, podrían servir también para discernir otra semejante diversidad que hay

entre los poetas antiguos y modernos, entendiendo por modernos todos aquellos poetas que, desde el origen de la poesía vulgar hasta nuestros tiempos, han escrito. Porque, habiendo ya la divina luz del Evangelio desterrado las ciegas tinieblas de la idolatría, no era menester explicar los atributos del verdadero Dios por medio de fábulas, como hicieron los antiguos; pues, conocida ya una vez por el vulgo la falsedad de todas aquellas deidades, el introducirlas particularmente en los poemas épicos hubiera sido lo mismo que dar por el pie a toda la verosimilitud, que necesariamente se requiere, para que sea provechosa la poesía. Por esto, los poetas cristianos, en lugar de Plutón, rey del abismo, de Mercurio, embajador de Júpiter, de dioses, de semidioses y de ninfas, introdujeron con razón en la epopeya ángeles buenos y malos, magos encantadores y otras cosas de este género, que, en el ya mudado sistema de la religión, eran más creíbles para el vulgo, y podían suplir en vez de la novedad y maravilla que los antiguos conseguían en los poemas con sus fábulas y falsas deidades. Por esto me parece algo reparable en *Os Lusíadas*, de Luis Camões, la introducción de Júpiter, Venus, Baco, etc. No por las impiedades, que injustamente le imputaban algunos ignorantes, de cuyo escrúpulo le defendió muy ingeniosamente su comentador Luis de Cepeda, sino por lo inverosímil de semejantes falsas deidades en un poema de tal asunto y escrito para leerse entre cristianos.

CAPITULO V

De la esencia y definición de la poesía

Con esta previa noticia de la poesía en general, y por mayor, que me ha parecido necesaria prevención para la cabal inteligencia de cuanto en adelante se dirá, será ya tiempo que, como quien dejando la playa y desplegadas todas las velas al viento se hace a la mar, así nosotros nos engolfemos, por decirlo así, en nuestro asunto, empezando el rumbo primero de nuestra navegación por la esencia y definición de la poesía.

El vulgo por poesía entiende todo aquello que se escribe en verso. Mas aunque es verdad que, según la opinión de muchos, el verso es absolutamente necesario en la poesía, como más adelante veremos, sin embargo, el verso, en rigor, no es más que un instrumento de la poesía, que se sirve de él como la pintura se sirve de pinceles y colores y la escultura de cinceles. Si se atiende a la etimología griega, poesía suena lo mismo que *hechura*, y porta lo mismo que *hacedor* o criador; y parece que nos da a entender en su mismo nombre que su esencia consiste en la invención, en las fábulas y en aquella facultad que tienen los poetas de dar alma y sentido a cosas inanimadas y de criar como un nuevo mundo distinto; y quizás a esto aludieron los provenzales cuando llamaron a sus poetas *trovadores*. Mas, sea lo que fuere de la etimología del nombre, que dejamos para los gramáticos, la común opinión coloca la esencia de la poesía en la imitación de la naturaleza; tanto, que Aristóteles excluye del catálogo de poetas a los que no imitaren, aunque hayan escrito en verso, queriendo que se les dé el nombre de los versos en que hubieren escrito, llamándose, por ejemplo, escritores de elegías o de versos heroicos y no poetas. Pero con este término tan general como es la *imitación*, no se explica bien la esencia de la poesía, antes bien, se confunde con la pintura y escultura, y aun con el baile

y con la música y con otras artes semejantes, que también imitan. Débese, pues, advertir que la imitación, como enseñan muchos de los comentadores de Aristóteles, es el género de la poesía; a lo cual añade Pablo Benio que la imitación, según explica Aristóteles, es de aquellos términos que en las escuelas llaman *trascendentes y análogos*; con que es claro que no se podrá definir bien la poesía con el solo término genérico de imitación.

Minturno, conociendo la necesidad de asignar las diferencias específicas de la poesía para definirla bien, se explicó más difusamente, diciendo ser la poesía *imitación de varias clases de personas en diversos modos, o con palabras, o con armonía, o con tiempos, separadamente, o con todas estas cosas juntas, o con parte de ellas*. Pero se encuentran en esta definición dos dificultades: la primera es el llamar a la poesía *imitación de varias clases de personas*, con lo cual viene a excluir una gran parte de los objetos que puede imitar y pintar la poesía, como son los brutos, los elementos y otras innumerables cosas inanimadas, como nadie ignora. La segunda dificultad es haber atribuido como instrumento a la poesía, no sólo las palabras, mas también la armonía y el tiempo o compás, queriendo con esto incluir, como especies de poesía, la *aulética*, la *citarística* y la *orquística*, esto es, la música y el baile. Y aunque es verdad que algunos de los comentadores de Aristóteles, como Robertello, Victorio y otros son de esta opinión, no obstante, Benio y otros sostienen, con más razón, lo contrario. Pues de hecho, ¿qué tienen que ver con la poesía el movimiento de los pies o el tono de la voz? Esto sería confundir y equivocar los términos del músico, bailarín y poeta; ni estas artes pueden pretender más, como ya confiesa Victorio, que ser adornos advenedizos de la poesía.

Algo más adaptada a mi intento parece la definición que de los principios de Aristóteles saca el citado Benio; La poesía, dice, «*es una oración de no pequeña extensión, que imita alguna acción y que, deleitando grandemente a los hombres, los anima e incita a la virtud y a vivir una vida arreglada y feliz*». Pero esta definición no satisface al mismo Benio, y con razón; pues yo no veo por qué la esencia de la poesía haya de depender de la mayor o menor extensión; ni por qué se ha de decir que imite alguna acción; pues, con esto se excluye todo lo demás que imita la poesía, distinto de la acción, y se quita con poca razón el derecho y nombre de poetas a muchos célebres compositores, particularmente líricos, que no imitaron acciones humanas.

Mas, dejando aparte lo que otros han dicho, o bien o mal, de la esencia de la poesía, pues sería nunca acabar si quisiéramos examinar ahora todas las definiciones ajenas, propondremos la nuestra, tal cual sea, como más ajustada al sistema de nuestra poética; advirtiendo primero que Poética *es arte de componer poemas y juzgar de ellos*; y así claro está ser cosa distinta de la poesía.

Esto supuesto, digo que se podrá definir la poesía, *imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente*.

Digo primeramente *imitación de la naturaleza*, porque la imitación, como ya he notado, es el género de la poesía. Y aquí tomo la palabra imitación en su analogía y mayor extensión; porque quiero comprender no sólo aquellos poetas que imitaron en el sentido

riguroso, que es propio de la poesía épica y dramática, esto es, que imitaron acciones humanas; más también aquellos que, en sentido más lato y en significado análogo imitaron; porque entiendo con Benio que es muy injusta y mal fundada la opinión que excluye del número de poetas a Hesiodo, Arato, Nicandro, a Virgilio en las *Geórgicas*, y a casi todos los líricos, solamente porque no imitaron acciones humanas.

Añado *en lo universal o en lo particular* porque a estas dos clases o géneros entiendo que se puede reducir la imitación; pues las cosas se pueden pintar o imitar, o como ellas son en sí, que es imitar lo particular, como son según la idea y opinión de los hombres, que es imitar lo universal. Así podrán conciliarse los dos partidos, discordes en este punto, admitiéndose una y otra imitación, como es justo.

Digo *hecha con versos*, señalando el instrumento del cual se sirve la poesía, a distinción de las demás artes imitadoras, las cuales se sirven de colores, de hierros o de otros instrumentos y nunca de versos. A más de esto, es mi intención excluir con estas palabras del número de poemas y privar del nombre de poesía todas las prosas, como quiera que imiten costumbres, afectos o acciones humanas. Y aunque Minturno, Benio y otros, al parecer apoyados en la autoridad de Aristóteles, son de contrario sentir, queriendo que los diálogos y otras especies de prosas que imitan se llamen poesía, sin embargo, hanme parecido siempre más fuertes las razones con que se prueba ser el verso necesario a la poesía, confirmadas también con la autoridad de Platón y aun del mismo Aristóteles y de otros muchos autores de Poética.

Y cuanto a las comedias en prosa, hablaremos en su propio lugar. El decir *versos* me ha parecido más claro y no menos significativo que el decir *medida de palabras*, frase con que se explicó el conde Fabricio Antonio Monsignani en sus lecciones *de la imitación poética*, pretendiendo comprender con ella el *metro*, que es propiamente el verso; el *número*, que es el sonido del verso correspondiente a la naturaleza de las cosas y al sentido de las palabras, y, finalmente, el *estilo* y locución poética. Pero diciendo *verso* ya digo *medida* de palabras, pues no es otra cosa el verso sino medida de palabras, o palabras medidas y dispuestas con cierta conexión; y el *número* y el *estilo* no son partes esenciales, sino calidades accidentales del mismo verso, que le harán bueno o malo, mejor o peor, pero no mudarán ni destruirán su naturaleza. Mas de esto hablaremos difusamente a su tiempo y lugar; ahora baste el tocarlo de paso para inteligencia de la definición propuesta.

Digo, finalmente, *para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro junto*, porque éstos son los tres fines que puede tener un poeta, según lo dijo Horacio en su arte:

*Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,
aut simul, et jucunda et idonea dicere vitae.*

Y, aunque cuanto al fin de la poesía son varios los pareceres, queriendo unos que sea la utilidad, otros el deleite y otros que la mayor perfección de la poesía consista en la mezcla y unión de uno y otro, según aquello del mismo Horacio:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

Sin embargo, me ha parecido muy justo y razonable el admitir en el número de poetas tanto a los que sólo para aprovechar cuanto a los que sólo por deleitar escribieron, supuesto que el deleite no sea nocivo a las costumbres ni contrario a las reglas de nuestra santa religión; pues, si bien se mira, ni en los primeros falta el deleite, que la armonía del verso y la locución poética suplen abundantemente, ni tampoco falta en esos otros la utilidad de una lícita y honesta diversión.

CAPITULO VI

De la imitación

Hemos dicho ser la poesía imitación de, la naturaleza, en lo universal y en lo particular; ahora es bien que expliquemos con toda claridad esta parte de nuestra definición, mayormente que de ella depende el entender bien todo el asunto.

Imitación, pues, como dijimos, es un nombre genérico que comprende muchas especies, diversas en el modo y en los instrumentos con que imitan, como son la poesía, la pintura, la escultura, la música, etc. Aquella especie de imitación que pertenece a la poesía, dice Pablo Benio, con la autoridad de Platón, que es una narración con que uno, con las acciones o con la voz, representa a otro. El citado Monsignani define la imitación poética, también según Platón, *semejanza de alguna acción o de alguna cosa hecha con medida de palabras, para aprovechar mediante el deleite*. Pero esta definición más parece de la poesía que de la imitación.

Como quiera que entendamos este término de imitación, que ya de suyo es bastante claro, es cierto que no hay otra cosa más natural para el hombre, ni que más le deleite, que la imitación. Desde niños tenemos todos la propensión de hacer lo que vemos que hacen otros, y casi todos los juguetes de aquella tierna edad proceden de este natural deseo de imitar. Y como nada hay más dulce ni más agradable para nuestro espíritu que el aprender, nuestro entendimiento, cotejando la imitación con el objeto imitado, se alegra de aprender que *ésta es la tal cosa* y, al mismo tiempo, se deleita en conocer y admirar la perfección del arte que, imitando, le representa a los ojos como presente un objeto distante. Por eso nos deleitan pintados los monstruos más feos y espantosos, que nos horrorizarían vivos y nos agrada la copia de los objetos más viles, cuyo original nos movería a risa y a desprecio; procediendo, en tal caso, nuestro gusto y deleite, no tanto de los mismos objetos, cuanto de la perfección del arte que los imita. Y aun, a veces, puede hallar nuestro entendimiento algún deleite en la mala imitación; pues el advertir el error ajeno y el conocer que el objeto imitado es muy diverso de lo que nos le representa el poco diestro imitador, da, tal vez, motivos de mucho gusto y deleite. Como, pues, la mayor destreza de los pintores y su más apreciable acierto es el explicar en un lienzo, con tal distinción y claridad, los conceptos de su idea, que los ojos puedan no sólo verlos, pero aun leerlos; así la mayor excelencia y primor de los poetas, dice el citado conde

Monsignani, consiste en representar también sus conceptos con tal invención y evidencia, que el entendimiento pueda no sólo leerlos, pero aun verlos. Dos son, dice el mismo autor, las imitaciones que debemos hacer: una toda parte de la *invención*, otra de la *enargía*, voz que en griego suena lo mismo que evidencia o claridad. La primera, las más veces, mira a las acciones humanas, que están por hacer; la segunda a las cosas de la naturaleza ya hechas. Con la invención debemos, principalmente, asemejar a las historias de las acciones humanas sucedidas otras acciones que pueden suceder; con la *enargía*, debemos imitar las cosas ya hechas por la naturaleza o por el arte, habiéndolas no sólo presentes con menudas descripciones, sino también vivas y animadas. De suerte que si la invención cría de nuevo una acción tan verosímil que parezca verdadera y no fingida, la *enargía* infunde en las cosas tal movimiento y espíritu, que parezcan no sólo verdaderas, sino vivas.

CAPITULO VII

Del objeto de la poesía y de la imitación poética

Cuando hemos dicho ser la poesía imitación de la naturaleza, la hemos dado un objeto dilatadísimo o, por mejor decir, un número infinito de objetos, en cuya pintura puede, sin fin, ejercitarse la imitación poética. Para hacer comprender más claramente lo extendido y dilatado de su fin, me valdré de un pensamiento del doctísimo Ludovico Antonio Muratori, que en el célebre tratado que escribió de la *Perfecta poesía italiana*, divide todos los entes criados o increados en tres mundos, tomando la voz mundo por una unión o compuesto de muchos adornos. El mundo primero, dice, es el celestial; el segundo, el humano; el tercero, el material. Por mundo material, que puede también llamarse mundo inferior, entendemos todo lo que es formado de materia o de cuerpo, como los elementos, el sol, las estrellas, los cuerpos humanos, etc. El mundo celeste, que también puede llamarse mundo superior, comprende todo lo que carece de cuerpo y de materia, esto es, Dios, primera causa de todas las cosas, los ángeles y las almas humanas libres de la prisión de la carne. El mundo humano, finalmente, a quien podemos llamar mundo de medio, abraza todo lo que tiene cuerpo y alma racional, esto es, todos los hombres que viven sobre la tierra. Estos tres mundos o reinos de la naturaleza contienen un número infinito de varias verdades, que todas son, o pueden ser, objeto de la poesía o de la imitación poética. Abraza, pues, este arte todas las cosas que caen debajo de los sentidos, esto es, las materiales y las que por el solo entendimiento pueden ser comprendidas, como son las espirituales y las que participan de uno y otro, de materia y de espíritu, como son las cosas y acciones humanas. Con que el conceder a la poesía por objeto solamente las acciones humanas, como algunos en su definición han dado a entender, es usurparla injustamente dos reinos que, de derecho, le pertenecen. Porque ¿quién duda que la poesía no pueda tratar y hablar de Dios y de sus atributos, y representarlos en aquel modo imperfecto con que nuestra limitada capacidad puede hablar de un ente infinito? Los ángeles y todas sus afecciones y propiedades, nuestras almas y todas las verdades especulativas y reflexiones de nuestro entendimiento, no hay duda que también pueden ser objeto de poesía, sin que haya razón ni fundamento alguno para negarlo: pues menos se le podrá negar la jurisdicción legítima que tiene en el dilatado campo de cosas

sensibles y materiales, cuya representación es singularmente propia de la poesía. Por lo que Homero, que en descripciones de objetos materiales se aventaja con exceso a cuantos poetas ha habido, tuvo de Petrarca el renombre de pintor:

Primo pittor delle memorie antiche.

Y comúnmente, por esta misma razón, con expresiva metáfora, llámase la poesía pintura de los oídos y la pintura poesía de los ojos; a lo que aludió el célebre Tomé de Burguillos, o como comúnmente se cree, Lope de Vega, que con este nombre supuesto escribió en estilo jocoso con singular gracia y acierto, cuando dijo en uno de sus sonetos:

Marino gran pintor de los oídos,
y Rubens gran poeta de los ojos.

CAPITULO VIII

De la imitación de lo universal y de lo particular

Todas las cosas de los tres mundos, celestial, material y humano, que hemos dicho poder ser objeto de la poesía, se deben considerar de dos modos, esto es, o como son en sí y en cada individuo o particular, o como son en aquella idea universal que nos formamos de las cosas, la cual idea viene a ser como un original o ejemplar, de quien son como copias los individuos particulares. Así, por ejemplo, el verdadero valor, mirado como virtud humana, y según la idea que de él tienen los filósofos morales, no debe tener mezcla alguna ni de temor ni de temeridad, ni debe tampoco proceder de ira ni de venganza. Pero si buscamos la copia de esta idea en los particulares, en Pedro, en Juan, etc., hallaremos en muchos muy mal sacada esta copia, y muy desemejante de su original; aunque no faltarán ni en el siglo presente ni en los pasados otros varones y capitanes esclarecidos en quienes se ha admirado, copiada muy a lo natural, esta idea; lo que siendo cierto, probará con evidencia que la tramitación de lo universal no es siempre pura idea de la fantasía popular, como sienta Gravina.

Esta misma imitación de lo universal la enseñan también otros autores, aunque en diversos términos, siguiendo a Platón, que divide la imitación en dos especies, una *icástica*, otra *fantástica*. La *icástica*, que corresponde a la imitación de lo particular, tiene por objeto todas las acciones y cosas que existen por naturaleza o por arte, por historia o por invención de otros; la *fantástica*, que es lo mismo que la imitación de lo universal, comprende todo lo que, no existiendo por sí, tiene nuevo ser y vida en la fantasía del poeta, cuando inventa nuevas cosas o acciones semejantes a las históricas, no sucedidas, pero que pueden suceder. Y como de la *icástica* es objeto la verdad, así de la *fantástica* lo es la ficción; al modo que la pintura, o representa algún hombre como es, lo que propiamente se llama retratar, o le forma de su idea y capricho, según lo verosímil, como hizo Zeuxis, que, para pintar la famosa Helena, no se contentó con copiar la belleza particular de alguna mujer, sino que juntando todas las más hermosas de los Crotoniates,

tomó de cada una aquella parte que le pareció más perfecta, y así formó, más que el retrato de Helena, el dechado de la misma hermosura.

Aunque es común entre los autores la antecedente división de la imitación poética en *icástica* y *fantástica*, de lo particular y de lo universal, no todos convienen en cuál de estas dos imitaciones debe preferir el poeta. Unos dicen que la *icástica* es propia de la historia y la *fantástica* de la poesía, fundando su opinión en la etimología de las voces poesía y poeta, que en griego suenan lo mismo que *hechura* y *hacedor*; lo que da a entender que el poeta sólo es poeta cuando cría con su ingenio y fantasía nuevas fábulas, no cuando refiere las cosas ya inventadas por otros. Y parece que Platón fue el primero que asentó esta opinión, cuando dijo en su *Fedón*: «*que es menester que el poeta, para serlo, componga fábulas, no discursos*». Otros son de parecer que la imitación *icástica* es bastante para lograr el mérito y nombre de poeta, comprobándolo con el ejemplo de Homero y de otros insignes poetas, que no han dejado de servirse de las historias y ficciones ajenas. No falta tampoco quien ha pretendido sostener que la *icástica*, no sólo era bastante, sino la única imitación que convenía a la poesía para ser útil, excluyendo a la *fantástica* como inútil. Entre esta diversidad de pareceres media otra opinión, que admite con justas razones una y otra imitación *icástica* y *fantástica*, de lo particular y de lo universal. Y como éste es un punto de los más importantes de la poética, será bien que procuremos explicarle con toda claridad y distinción posible.

CAPITULO IX

Razones y reflexiones varias que prueban deberse admitir en la poesía una y otra imitación de lo particular y de lo universal

Uno de los que con más ardor han impugnado la imitación de lo universal es Vicente Gravina Napolitano, muy conocido en la república literaria por sus obras, y, especialmente, por el tratado que escribió *De origine juris*. Este autor desaprueba el heroicismo de los poemas y los enredos demasiadamente largos y muy extraordinarios. La «*ciencia*, dice en su tratado de la razón poética, *consta de cogniciones verdaderas, y éstas se sacan de las cosas consideradas como son en sí, no como son en la idea y en el deseo de los hombres, a quienes de ordinario pica más el gusto, lo plausible que lo verdadero, agradándoles en extremo aquellos intrincados enredos que extienden sus ideas de un polo al otro, en los cuales ningún hecho se divisa que pueda cotejarse con la naturaleza; por lo que no se saca de ellos conocimiento alguno de los casos humanos; siendo todos como de otro mundo aparte y diverso del nuestro; ni se pueden tales ejemplos reducir a práctica, ni nos abren camino para investigar los genios de los hombres. Porque, cuando se sacan a la luz de la naturaleza, se conoce claramente la vanidad del juicio formado sobre ellos; y, cuando se cotejan con las cosas verdaderas, no se les encuentra jamás su original*».

Éstas son, en breve, las objeciones del citado Gravina, en las cuales sí pretende solamente que la imitación de lo universal no haya de pasar los límites de lo verosímil, y que los enredos sean más naturales y menos confusos de lo que en muchas comedias se observa,

es preciso confesar que tiene razón; pero si intenta condenar enteramente la imitación de lo universal o *fantástica*, no puedo aprobarle su opinión, a vista de tantas y tan fuertes razones que persuaden y fundan la conveniencia y utilidad de esta imitación, y a vista de la autoridad y del ejemplo de los mejores autores, ya teóricos, ya prácticos. Confieso pues, que el heroicismo no ha de ser increíble, y que, antes bien, el esmero de todo buen poeta ha de procurar hacerle creíble. Homero dio en esto ejemplo a todos, pues, como observa madame Dacier, fue previniendo con tal destreza y arte a los lectores en favor de Aquiles y de Ulises, e hizo tal cama al valor heroico de uno y otro que, sin advertirlo el lector, se halla después empeñado a creer todas las proezas y hazañas que ejecuta el uno por vengar la muerte de su amigo Patroclo, y el otro por castigar el atrevimiento de los amantes de Penélope. Confieso también que el heroicismo y la imitación de lo universal, cuanto a lo heroico, no puede tener cabida regularmente hablando, en la comedia, cuyos asuntos y enredos no han de ser tampoco tan largos e intrincados que engendren confusión en la memoria de los oyentes; porque, como el auditorio observa que las personas de la comedia son sus iguales y semejantes, esto es, caballeros particulares, damas, criados y gente plebeya, las supone también semejantes a sí en la medianía de vicios y virtudes, cuyo exceso le sería increíble; y no podría cotejar ni enmendar sus defectos con los de las personas de la comedia, como muy desemejantes de los propios. Lo mismo digo de los casos muy enmarañados y muy extraordinarios, porque siendo también diversos de los que de ordinario suelen suceder entre particulares, no puede el auditorio aprender de ellos ningún conocimiento ni enseñanza alguna para su gobierno en los casos propios.

Pero, sin embargo de todo esto, no hay razón para condenar absolutamente la imitación de lo universal; pues nadie ignora que las cosas suelen tener diverso aspecto miradas por diversos lados, y que un mismo fin se puede conseguir por distintos medios, como llegar a un mismo paraje por diversos caminos. Consideremos, pues, la poesía por otro lado, y veremos que su fin de aprovechar deleitando se puede conseguir igualmente con la imitación fantástica o de lo universal.

Cuando el poeta en la épica o trágica poesía imita la naturaleza en lo universal, formando una imagen de los hombres, no como regularmente son en sí, sino como deben ser, según la idea más perfecta, es cierto que los más de los hombres, que de ordinario no tocan en los extremos del vicio o de la virtud, no verán representado allí su retrato, ni se podrán aprovechar de esta imitación como de un espejo que les acuerde sus defectos; pero sí verán un dechado y un ejemplar perfecto, en cuyo cotejo puedan examinar sus mismos vicios y virtudes, y apurar cuánto distan éstas de la perfección, y cuánto se acercan aquéllos al extremo.

Mas no es ésta la única ni la mayor utilidad que trae consigo la imitación de lo universal; otra mina más rica descubriremos si queremos ahondar y penetrar más adentro con nuestras reflexiones. Todas las artes, como es razón, están subordinadas a la política, cuyo objeto es el bien público, y la que más coopera a la política es la moral, cuyos preceptos ordenan las costumbres y dirigen los ánimos a la bienaventuranza eterna y temporal. Pero, como no basta aprender cómo se ha de obrar, sino que es necesario obrar como se ha aprendido, es menester no sólo iluminar el entendimiento con la luz de lo

verdadero e imponerle a lo bueno y a lo justo, mas también es preciso ganar la voluntad y moverla a practicar lo verdadero ya aprendido y lo justo ya conocido. Dos dificultades hay en esto, que la moral misma, aun ayudada de la elocuencia, nunca puede superar con aquella facilidad y felicidad con que las supera la poesía. Las dificultades son el austero y ceñudo aspecto de la virtud con que pone en estrecha sujeción al corazón, reprimiéndole sus naturales deseos, y el lisonjero y halagüeño semblante del vicio, con que atrae a sí los ánimos de los hombres, naturalmente más inclinados a seguir lo deleitable que lo justo. La poesía sola ha hallado el modo de allanar lo arduo de estas dificultades. Las otras artes atienden sólo al provecho, sin hacer caso del deleite; la poesía, uniendo el deleite al provecho, ha logrado hacer sabroso lo saludable; al modo que al enfermo niño se suele endulzar el borde del vaso, para que así, engañado, beba sin hastío ni repugnancia cualquier medicamento, por amargo que sea.

Quita, pues, la poesía la máscara engañosa al vicio, y, desnudándole de sus prestados atavíos, le muestra a todos en su más fea y horrible figura; y, por el contrario, vistiendo de pomposas galas la desnuda verdad, y hermoheando con vistosos y ricos adornos la virtud, acaba la más importante y más difícil empresa, que es hacer amable la virtud y aborrecible el vicio; y con loable ardid y feliz engaño, se enseorea de nuestras inclinaciones, dirigiéndolas a mejor fin. En esto consiste la mayor arte del arte, y esto es lo que completamente consigue la buena poesía con la imitación de lo universal. La virtud en los particulares e individuos tiene casi siempre alguna mezcla de vicios y defectos, pues, como ya hemos dicho, no suelen los hombres salir de una cierta medianía en sus costumbres buenas o malas, y difícilmente se encuentra uno tan malo que no tenga alguna virtud, ni tan bueno que no tenga sus defectos. Con esta mezcla de contrarios se temple y disminuye la hermosura de la virtud y la fealdad del vicio, perdiendo uno y otro en tal mixto gran parte de su actividad y fuerza. El poeta, pues, queriendo representar a nuestros ojos la virtud en su mayor belleza, para darla mayor fuerza y eficacia de prender nuestros corazones, y el vicio en toda su fealdad para hacérsenosle más aborrecible, no se contenta con imitar la virtud y el valor de un individuo, como de Alcibiades, de Epaminondas, de Julio César, etc., y de otros varones insignes, que, en fin, no lo fueron tanto que entre sus virtudes no se asomase, tal vez, algún vicio, sino que, dando de mano a estos particulares, que le parecen siempre imperfectos, consulta a la idea más perfecta que ha concebido en su mente de aquel *carácter* o genio que quiere pintar, y adornando de todas las virtudes y perfecciones que para su intento tiene ideadas, una de las personas de su poema o de su tragedia ofrece en ella un perfecto dechado a todos los que quisieren copiarle en sus costumbres y obras. Así nos pintó Virgilio su Eneas y Torcuato Tasso su Godofredo, y lo mismo han hecho otros muchos poetas en sus poemas o tragedias. Las cinco de Gravina, quizás porque les faltó esta circunstancia, han logrado sátiras en vez de aplausos; y, al contrario, los dramas de su discípulo, el célebre Pedro Metastasio, que se inclinó más a la imitación de lo universal, han sido, generalmente, bien recibidos y aplaudidos en todos los teatros.

No es dable, pues, volviendo a enlazar nuestro discurso, que en un poema épico o en una tragedia se lea o se mire con tibieza y con indolencia la constancia de un príncipe y su heroico sufrimiento en los trabajos y adversidades, su justicia, su templanza, su valor y sus demás prendas y virtudes, sin que causen admiración, amor y deseo de imitarlas. Y si

se me dice con Plutarco que tan elevada y rara perfección, en vez de animar, espanta y desalienta por lo arduo e inaccesible de su cumbre, digo, primeramente, que Plutarco no pretendió en lo que dijo reprobado la imitación de lo universal, sino sólo aconsejar que alguna vez en la poesía se dé lugar a la imitación de lo particular y a la medianía de vicios y virtudes. Así explica Pablo Benio el parecer de Plutarco: *Hoc est quod Plutarchus in libro de Homero significavit, cum doceret mediocritatem quoque exprimentam poetae, ne si perfectum requirat in omnibus, deterreat potius quam alliciat mortales ad imitandum.* Respondo en segundo lugar que el heroísmo y la más alta perfección, como el discreto y prudente poeta sepa con arte hacerla creíble y verosímil, no causará el efecto de espantar y desesperar los ánimos en vez de alentarlos a su imitación, porque cada uno espera poder conseguir lo que ha conseguido otro. Y, aun supuesto que lo arduo y elevado de las virtudes heroicas de un príncipe, o de cualquier otro sujeto, quite a los demás la esperanza de imitarlas, no por eso dejan de causar en los ánimos de los hombres un efecto muy bueno y muy provechoso, que es el inspirar sensiblemente un interno, oculto amor a las grandes y heroicas hazañas, y un menosprecio de las cosas bajas y viles; y este introducido efecto obrando después, sin ser sentido, en el hombre, ennoblece sus acciones y las va siempre más y más perfeccionado; y estas acciones, así ennoblecidas por una ignorada causa, son, sin duda, hijas de aquellas ideas perfectas impresas por la poesía en su alma y de aquellos ejemplos de heroicas virtudes que ha leído en los poemas, o ha visto representar en los teatros.

Podemos añadir a lo dicho dos reflexiones. La primera es que, siendo obligación del poeta el deleitar, para que lo provechoso de sus poemas sea bien admitido y produzca su efecto, puesto que la sola utilidad sin el deleite mueve muy poco nuestros ánimos, es preciso que busque siempre lo nuevo, lo inopinado y lo extraordinario, que es lo que más despierta nuestra admiración y más deleita nuestra curiosidad. De lo común y vulgar no se hace caso, ni se considera como cosa capaz de llevarse nuestra atención, ni de picarnos el gusto. Esto asentado como principio cierto, en ninguna otra parte se halla lo nuevo, lo inopinado y lo extraordinario tanto como en la imitación de lo universal, donde el poeta ofrece y representa siempre costumbres sobresalientes, genios nuevos y acciones extraordinarias. De todo esto carece la imitación *icástica* o de lo particular, porque en ella se representan los hombres y sus acciones como son en sí, esto es, según lo común y vulgar, y sin nada de extraordinario.

La segunda reflexión es que pintándose la virtud o el vicio en su extremo grado de belleza o de fealdad, causarán, sin duda, mayor amor o mayor aborrecimiento. Porque los internos movimientos de nuestro ánimo son más o menos vehementes, según es más o menos fuerte la impresión que hace el objeto externo en los sentidos o en el entendimiento, y la fuerza de la impresión es proporcionada a la actividad del agente. Con que la virtud en su más perfecta belleza y el vicio en su más horrible forma excitarán más fuertes conmociones de amor o de aversión de lo que pueda excitar una mediana virtud o un mediano vicio. Antes bien, como esta medianía consiste en el concurso y mezcla de vicios, que no lleguen al extremo, y de virtudes imperfectas en un mismo sujeto, es muy dable que el juicio del vulgo ignorante se equivoque y engañe, tomando por virtud algún vicio, y por vicio alguna virtud, tanto puede desmerecer lo bueno al lado de lo malo, y tanto va a ganar el vicio mismo acompañado de alguna virtud. En un

príncipe, por ejemplo, es fácil que la ambición, desconocida entre el valor y otras virtudes, pase plaza de amor de gloria, y que la usurpación se tenga por gloriosa conquista; como entre los que no lo entienden, o no reparan, es fácil que un biril pase por diamante y una moneda falsa por buena.

Cuanto hemos dicho de las virtudes se deberá entender de los vicios pintados en su más feo aspecto. Siendo asimismo imposible que la pintura de un avariento como el *Euclión*, de Plauto, en la *Aulularia*, o la de cualquier otro vicio o defecto, hecha según la idea universal, no deje altamente impreso en el ánimo el menosprecio y aborrecimiento de tal vicio.

Además de tan evidentes razones con que se prueba la utilidad de la imitación fantástica, la confirma la mayor parte de los autores de poéticas y poetas. Aristóteles y muchos de sus comentadores, como Francisco Utinense, Pedro Victorio, Pablo Benio, etc., y los más de los autores italianos o franceses que han escrito de esta materia, están de parte de la imitación de lo universal. Y cuanto a los poetas, Homero entre los griegos, Virgilio entre los latinos y Torcuato Tasso entre los italianos, bastarán, creo, para autorizar una opinión de suyo tan clara y tan probada. Homero, pues, se sirvió de esta imitación, siendo cierto que Aquiles, si hubo por ventura Aquiles en el mundo, no habrá sido tan valiente como él le pinta, ni Helena tan hermosa, ni Ulises tan sagaz y prudente; con que le fue preciso, en éstos y en los demás genios y costumbres de sus poemas, consultar a las ideas universales, y, según ellas, mejorar y perfeccionar las personas de sus poemas. Quanto a Virgilio y Torcuato Tasso, no hay disputa, que así el uno como el otro escogieron como mejor y más conveniente la imitación de lo universal, dándonos, el uno en su Eneas, el otro en su Godofredo, la idea de un perfecto héroe. Y por decir algo también de los trágicos, se sabe, por testimonio de Aristóteles, que Sófocles, censurado de alguno por haber pintado las costumbres de las personas de sus tragedias muy mejoradas de como suele producir las la naturaleza, respondió que él representaba las cosas, no como eran, sino como debían ser, *all'oia dei*. Y, finalmente, cuando faltasen las razones, que sobran, el ejemplo y dictamen de tan grandes poetas, y autores haría veces de razón, y sería loable el error que se cometiese por seguir tales guías.

Todo lo que hasta ahora hemos dicho sólo mira a defender y aprobar, como muy útil y muy conveniente, la imitación de lo universal, no a condenar la de lo particular, la cual también tiene en su abono razones, ejemplos y secuaces; no negando yo que se puede usar de ella, pero con esta distinción, que la imitación fantástica es más propia de la epopeya y de la tragedia, porque en éstas es más verosímil y menos violento lo heroico; pero la imitación *icástica*, o de lo particular, es más propia de la comedia, como más adaptada a la calidad de las personas que en ellas se introducen.

Para evitar toda equivocación acerca de lo que queda dicho, débese advertir aquí que el imitar lo universal, el consultar a las ideas más perfectas, el pintar las cosas, no como son, sino como debieran ser, y finalmente el mejorar y perfeccionar la naturaleza, se ha de entender solamente de las acciones humanas, cuya bondad o malicia, perfección o imperfección, pende de nuestro libre albedrío; pero no se ha de entender de alguna de las demás cosas del mundo material o intelectual, que no está en mano del poeta el

mejorarlas o empeorarlas, debiéndolas representar como son en sí, porque ya el autor de la naturaleza las ha hecho como deben ser; antes bien, cuanto más parecida y más natural fuere la pintura de tales cosas, será tanto más apreciable. Así, si el poeta hubiere de pintar la aurora o el sol, o el arco iris, o el mar embravecido, o el curso de un río, o la amenidad de un prado, o cualquier otra cosa, que no toque en las costumbres ni pertenezca a la moral, no está obligado entonces a echar mano de las ideas universales ni a perfeccionar la naturaleza, sino a copiarla lo más fielmente que pueda. Si bien es verdad que puede hacer la copia hermosa sin que deje de ser natural: porque nadie le irá a la mano en las flores con que pretenda matizar el prado, ni en los colores con que quiera arrebolrar la aurora, como sean naturales. Pero no sólo en la imitación de lo particular, sino también en la de lo universal y en lo heroico de las costumbres, es menester seguir la naturaleza, o, a lo menos, no perderla de vista, y hacer que el héroe, por ejemplo, puesto en tal lance, agitado de tal pasión, obre y hable según su genio y costumbres.

CAPITULO X

De los varios modos con que se puede hacer la imitación poética

En tres diversos modos, según Aristóteles, puede imitar el poeta: simplemente narrando, o transformándose a veces en otra persona y narrando por boca ajena, o, finalmente, escondiendo enteramente su persona e introduciendo siempre otras que hablen. Cuanto al primer modo, pretenden algunos que la simple narración, no es imitación y que si lo fuese, también el historiógrafo, el orador, el físico y otros muchos que narran serían poetas. Pero como el término imitación, según dijimos en la definición de la poesía, es análogo, no hay duda que también la simple narración poética es imitación en este sentido. Y aunque es verdad que la historia y la oratoria imitan también con la simple narración, pero no en verso ni con invención y locución poética como la poesía.

Imita, pues, el poeta, aunque en sentido más remoto, narrando simplemente, sin introducir otra persona, ni fingir introducirla, como cuando Virgilio dice:

Las armas y el varón ilustre canto,
el cual por orden del preciso hado
salió huyendo de la antigua Troya, etc.

Ésta es simple narración, que sólo por el verso difiere de la de una historia o cualquier otra prosa; pues es lo mismo, cuanto a la narración, que lo que dice, por ejemplo, Mariana al principio de su *Historia: Tubal, hijo de Jafet, fue el primer hombre que vino a España*, etc.

El segundo modo de imitar es mixto de simple narración y de introducción de otras personas, y es cuando el poeta, a veces hace él solo su narración, a veces la hace hacer a otras personas que introduce. Por ejemplo, cuando Virgilio dice:

Callaron todos, tirios y troyanos,

y atentos escucharon con silencio.
El padre Eneas, desde su alto asiento,
comenzó así su larga y triste historia.

Hasta aquí es simple narración, pero luego el poeta muda de persona y finge que Eneas mismo prosigue:

Mándasme renovar, reina excelente,
la horrible historia y el dolor infando,
como de Troya el oro, el reino y gente,
destruyó el gran furor del griego bando,
los tristes casos a que fui presente,
gran parte de la pérdida probando.
Cual mirmidón, cual dólope o soldado
de Ulises, tal diría no lastimado, etc.

Este modo de imitación mixto es propio del poema épico. El tercer modo es cuando el poeta, ocultándose enteramente introduce siempre otras personas: y éste es el modo más perfecto y propio solamente de la poesía dramática, de la tragedia y comedia. Los líricos imitan de ordinario en el primer modo, esto es, con simple narración; aunque también a veces fingen introducir otras personas, como se ve en Horacio en muchas partes, por ejemplo, en la oda 3, lib. 3, en la 9, en la 11, en la 7, etcétera. Y para traer algún ejemplo vulgar de nuestros líricos bastará el soneto de Garcilaso *Pasando el mar Leandro el animoso*, etcétera, en cuyo último terceto introduce el poeta a Leandro, que hablando con las olas del mar dice:

Ondas, pues no se excusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor ejecutad en mi vida.

CAPITULO XI

Del fin de la poesía

Los autores de poética están divididos en varios pareceres sobre señalar el fin de la poesía. Unos le asignan por fin la imitación y la semejanza, fundados en que la poesía es arte imitadora, y, consecuentemente, debe tener el mismo fin que la pintura y las otras artes que imitan. Otros reconocen por fin de la poesía el solo deleite. De esta opinión es el cardenal Pallavicino en su *Arte del estilo*, y de la misma fueron Hermógenes, Quintiliano y Boecio, aunque si creemos a Pablo Benio, estos tres autores no tanto quisieron expresar el fin que debe tener la poesía, cuanto el que tenía por yerro y culpa de los malos poetas que la hacían servir sólo al deleite. Y Estrabón, en el libro I de su *Geografía* reprende gravemente a Eratóstenes porque llevó la misma opinión. Castelvetro, famoso comentador de la *Poética* de Aristóteles, es uno de los que con más tesón se pusieron de parte del deleite, asentando que como la poesía nació y creció

únicamente para recreación y entretenimiento del pueblo, no debe tener otro fin que el de deleitarle y divertirle. En este supuesto, divide el deleite en oblicuo y recto, asignando el primero a la tragedia, que lo produce indirectamente y por medio de la compasión y del terror, y el segundo a la epopeya y a la comedia. Otros, echándose a la parte contraria, sientan que sólo la utilidad es el fin de la poesía. Y otros, finalmente, entre los cuales está Máximo de Tiro en su razonamiento 7, defienden la utilidad y el deleite juntos, como el más perfecto fin, aunque Benio tiene por cosa extraña que a la poesía se asignen dos fines. Pero, con buena paz de Benio, yo no veo que implique el que la poesía tenga dos fines, porque no es nuevo ni extraño que una misma arte, o un mismo artífice, obre ya con un fin y ya con otro. ¿Por ventura implica que un arquitecto fabrique, ya una casa de placer para recreo de un ciudadano, ya una lóbrega cárcel para pena de un delincuente, ya un templo para culto de la religión ya un baluarte para defensa de una plaza? Pues de la misma manera, ¿qué inconveniente tiene que un poeta intente en sus versos, ya recrear los ánimos con honestos divertimentos, ya instruirlos con morales preceptos, y ya, juntando uno y otro, lo virtuoso y lo divertido, instruirlos con deleite o deleitarles con provecho?

La poesía, pues, como las demás cosas, tiene varias relaciones, y, consiguientemente, según el lado por donde se mire, parece que tiene diverso fin. Por esto los que sólo la han considerado por un lado le han asignado un fin solo, excluyendo los otros que podía tener según sus varias relaciones. Unos, pues, como nota Mazzonio, mirándola como arte imitadora, le han dado por fin la imitación y la semejanza; otros, considerándola como diversión, han dicho que su fin era el deleite; otros, haciéndola sierva y dependiente de la política y de la filosofía moral, han pretendido que fuese sólo dirigida a la utilidad; otros, bien miradas todas sus relaciones, son de opinión que puede tener tres diversos fines, que en realidad se reducen a dos, esto es, a la utilidad y al deleite, que considerados como en un compuesto forman el tercer fin de la poesía y el más perfecto. Ésta es la opinión que yo sigo en mi definición, siendo para mí de mucha fuerza y de mucho peso, demás de las razones evidentes que he notado, el mérito de los autores que la sostienen y confirman: Muratori es uno de ellos entre los modernos, y el grande Horacio entre los antiguos, que la expresó claramente en aquellos versos:

*Aut prodesse volunt, aut delectare Poetae,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae.*

Un poeta, pues, que considerare la poesía como arte subordinada a la moral y a la política, podrá muy bien proponerse por solo fin la utilidad en una sátira, en una oda, en una elegía; si la considerare como entretenimiento y diversión, podrá también, para divertir su ociosidad y la de sus lectores, tener por solo fin el deleite en un soneto, en un madrigal, en una canción, en una égloga, en unas coplas o en unas décimas; y si finalmente juzgare que ni la sola utilidad es muy bien recibida ni el solo deleite es muy provechoso, podrá asimismo, uniendo lo útil a lo dulce, dirigir sus versos al fin de enseñar deleitando, o deleitar enseñando, en un poema épico, en una tragedia o comedia.

Con acuerdo hemos asignado breves y cortas composiciones a la sola utilidad y al solo deleite, dejando y separando las grandes de la poesía épica y dramática para la unión y el

compuesto de lo útil y lo deleitable. Porque como nuestra naturaleza es, por decirlo así, feble y enfermiza, y nuestro gusto descontentadizo, están igualmente expuestos a fastidiarse de la utilidad o estragarse por el deleite. Y así el discreto y prudente poeta no debe ni ser cansado por ser muy útil, ni ser dañoso por ser muy dulce: de lo primero se ofende el gusto, de lo segundo la razón. Un poema épico, una tragedia o una comedia, en quien ni a la utilidad sazone el deleite, ni al deleite temple y modere la utilidad, o serán infructuosos por lo que les falta, o serán nocivos por lo que les sobra: pues sólo del feliz maridaje de la utilidad con el deleite nacen, como hijos legítimos, los maravillosos efectos que, en las costumbres y en los ánimos, produce la perfecta poesía.

LIBRO SEGUNDO

De la utilidad y del deleite de la poesía

CAPITULO I

De la razón y origen de la utilidad poética

Habiendo ya examinado en el precedente libro la esencia y definición de la poesía y asentado por su fin el útil y el deleite, procuraré, en este libro, discurrir difusamente de uno y otro, explicando, con la mayor claridad que me sea posible, en qué consistan, de qué procedan y en qué modo el poeta pueda conseguir uno y otro fin de deleitar e instruir en sus versos. Materia vasta y enmarañada, pero importantísima, como la de quien pende el ser de poeta y la perfección de la poesía en general, y particularmente de la lírica, cuyas reglas se fundan en lo que en todo este libro diremos.

El bien y el mal son los dos ejes o polos alrededor de los cuales se mueven todas nuestras operaciones, o internas o externas, que reciben impulso y movimiento de la natural inclinación con que, o vamos en busca del bien, o huimos del mal. Manifiéstase claramente esto aun en los niños, que sin razón ni discurso alguno, y sólo por natural sentimiento, huyen de todo lo que les causa dolor y lo aborrecen, y aman y anhelan todo lo que les da placer, manifestando su aversión o su amor con toda la elocuencia que entonces saben, que es su llanto o su risa. Y no sólo en la infancia y puericia, sino en toda la vida del hombre se experimenta que todas sus acciones son movidas y ocasionadas de esta natural inclinación al bien o a la utilidad, que es una cosa misma, y aversión al mal. Si el placer tiene tanta parte en las acciones humanas, es porque se considera como un bien, por un tácito silogismo, aunque a veces falaz, con que se arguye que lo que deleita es bueno. Si nuestra naturaleza se hubiera conservado en aquel feliz estado de inocencia y con aquellas prendas con que la adornó el Sumo Criador, no habíamos menester otras artes ni otras ciencias para conseguir nuestra eterna y temporal felicidad, sino esta sola inclinación al bien y aversión al mal. Ésta sola, guiada de la razón, entonces señora e iluminada con el conocimiento de los verdaderos bienes y males, bastaba para dirigir y

encaminar a buen fin todas las acciones humanas; pero como por la transgresión de nuestros primeros padres, la naturaleza humana fue despojada de los dones sobrenaturales, que tanto la ennoblecían, y condenada, entre otros castigos, al más deplorable y lastimoso de una ciega ignorancia; perdido desde entonces el tino y conocimiento de los verdaderos bienes y males, hecha sierva la razón, tirano el apetito, se vio el hombre, a fuer de ciego, andar como a tientas en busca de bienes y tropezar con males, no sabiendo discernir éstos de aquéllos por la obscuridad en que caminaba. Fue preciso entonces que el hombre mismo, volviendo en sí, y no sin favor divino, se valiese de la escasa luz de hachas y fanales, quiero decir de las artes y ciencias, para vencer, con este medio, el horror de tan obscura noche y distinguir la verdad de las cosas. La teología le alumbró para las sobrenaturales, la física para las sensibles, la moral para las humanas, y así las demás artes y ciencias le hicieron luz para descubrir algo de la verdad. Pero, entre todas, la que con luz más proporcionada a nuestros ojos y más útil, al paso que más brillante, resplandece es la poesía; porque, como los que salen de un paraje oscuro no pueden sufrir luego los rayos del sol, si primero no acostumbran poco a poco la vista a ellos, así, según el pensamiento de Plutarco, los que de las tinieblas de la ignorancia común salen a la luz de las ciencias más luminosas, quedan deslumbrados al golpe repentino de su excesivo resplandor. Mas como la luz de la poesía, en quien está mezclado lo verdadero a lo aparente e imaginario, es más templada y ofende menos la vista que la de la moral, en quien todo es luz sin sombra alguna, puede el hombre acercarse a ella sin cegar, y fijar los ojos en sus rayos sin molestia ni cansancio.

Esta es la razón y éste el origen de la utilidad poética, que consiste en que siendo nuestra vista débil y corta, y no pudiendo por eso sufrir, sin cegar, todos de golpe los rayos de la moral, se acomoda con gusto y provecho a la moderada luz de la poesía, que con sus fábulas y velos interpuestos rompe el primer ímpetu y templa la actividad de la luz de las demás ciencias. Tras esto, como los hombres apetecen más lo deleitable que lo provechoso, encuentran desabrido todo lo que no los engolosina con el sainete de algún deleite, y esto es lo que se halla abundantemente en la poesía y la hace utilísima; pues las otras ciencias nos enseñan la verdad simple y desnuda, y el camino de la virtud y de la gloria, arduo, áspero y lleno de abrojos; mas, por el contrario, la poesía nos enseña la verdad, pero adornada de ricas galas, y, como dice Tasso, *sazonada en dulces versos*, y nos guía a la virtud y a la gloria por un camino amenísimo, cuya hermosura engaña y embelesa de tal suerte nuestro cansancio, que nos hallamos en la cumbre sin sentir que hemos subido una cuesta muy áspera. Nos dice, por ejemplo, la filosofía que la pobreza puede ser feliz si quiere serlo; que vencer una pasión propia es mayor hazaña que triunfar de un enemigo; que la riqueza ni el poder no hacen feliz al hombre, etc. Estas y otras mil máximas y verdades semejantes que nos enseña la filosofía son simples, desnudas y, como se suele decir, son cuesta arriba para el vulgo, que, despreciándolas por su desnudez y desechándolas por su novedad, o no les da oídos o las juzga extravagantes e impracticables. Pero a poesía, siguiendo otro rumbo, propone estas mis máximas mas con tal artificio, con tales adornos, y con colores y luces tan proporcionadas a la corta vista del vulgo, que no hallando éste razón para negarse a ellas, es preciso que se dé a partido y se deje vencer de su persuasión. Las severas máximas de la filosofía, no sólo no adornan la verdad ni persuaden la virtud que enseñan, sino que antes parece que ahuyentan a los hombres de ellas por la austeridad y entereza que ostentan; pero la poesía persuade con

increíble fuerza aquello mismo que enseña. La filosofía, en fin, habla al entendimiento; la poesía al corazón, en cuyo interior alcázar, introduciendo disfrazadas las máximas filosóficas, se enseñorea de él como por interpresa, y logra con estratagema lo que otras ciencias no pueden lograr con guerra abierta.

Ésta es la utilidad principal de la poesía, a la cual se puede añadir la que resulta de la misma considerada como recreo y entretenimiento honesto, en cuya consideración hace grandes ventajas a todas las demás diversiones, pues la poesía, finalmente, aunque carezca de toda otra utilidad, tiene, por lo menos, la de enseñar discreción, elocuencia y elegancia.

CAPITULO II

De la utilidad particular y propia de cada especie de poesía

Además de la utilidad de la poesía en general, de que hemos hablado, tiene cada especie otra utilidad particular y propia que no es menos importante que la primera. Primeramente, la poesía épica es sumamente útil por la idea perfecta de un héroe militar que suele representar. De suerte que en un poema épico bien escrito logra un príncipe marcial una norma con que arreglar y cotejar sus acciones, y un ejemplo que sirva de estímulo a su valor y le anime a empresas grandes; pues no hay duda que el ejemplo ajeno, aun solamente representado, puede producir maravillosos efectos en un espíritu alentado y bizarro. De Alejandro Magno se puede creer que debió mucho en sus militares hazañas a los ejemplos de heroico valor que leía continuamente en los poemas de Homero, pues se sabe que los llevaba siempre consigo dondequiera que iba, y, aun de noche, los ponía debajo de la almohada; y destinó, para guardarlos, una arquilla muy rica, despojo del vencido Darío, envidiando, en medio de su mayor fortuna, la de Aquiles, que había logrado la dicha de tener para sus hechos tan famoso poeta. Y, sin alejarnos tanto de nuestro siglo, hallaremos muy parecido a esto lo que nos refieren del célebre rey de Suecia Carlos XII, que también llevaba siempre en la faltriquera a Quinto Curcio; y no dudo que las hazañas de Alejandro, con tanta elegancia escritas por este historiador, habrán encendido en generosa emulación el espíritu brioso de ese héroe del norte y dado motivo a sus marciales arrojos, en que manifestó tan raro valor.

No es menor la utilidad que produce la tragedia, en quien los príncipes pueden aprender a moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de príncipes caídos de una suma felicidad a una extrema miseria, cuyo escarmiento les acuerda la inconstancia de las cosas humanas y los previene y fortalece contra los reveses de la fortuna. Además de esto el poeta puede y debe pintar en la tragedia las costumbres y los artificios de los cortesanos aduladores y ambiciosos, y sus inconstantes amistades y obsequios; todo lo cual puede ser una escuela provechosísima que enseñe a conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y a descifrar las dobleces de la fina política y de ese monstruo que llaman razón de estado.

El pueblo y los hombres particulares logran su aprovechamiento en la comedia, viendo en ella copiado del natural el retrato de sus costumbres y de sus vicios y defectos, en cuyo examen cada uno aprende y se mueve a corregir y moderar los propios.

Pues la lírica no carece tampoco de la utilidad, porque, dejando aparte las sátiras, que ya se escriben expresamente para aprovechamiento del pueblo y para corrección de sus vicios, todas las composiciones líricas que contienen alabanzas de las virtudes y de las acciones gloriosas son utilísimas por los buenos efectos que causan en quien las lee. En prueba de esto aquella oda de Horacio, con tanta razón celebrada, *Beatus ille qui procul negotiis*, etc., ¡cuán dulcemente inspira el menosprecio de las grandezas de una corte y de su bullicio, y cuán hermoso y apetecible pinta el retiro de una aldea! Dejo aparte otros muchos ejemplos que pudiera traer. Solamente parece que puede caer algún género de duda en la lírica vulgar, cuyos argumentos suelen ordinariamente ser de amores profanos. Pero, cuanto a esto, yo considero los líricos poetas como divididos en dos clases: una de *lascivos*, otra de *amorosos*. Los lascivos son aquellos que, olvidados de su primera obligación, y negando a la moral y a la religión la obediencia y subordinación que debían, escribieron de asuntos manifiestamente deshonestos. Pero semejantes poetas, aunque en lo demás hubieran llegado a la perfección, ya desmerecieron por defecto tan notable el nombre de buenos poetas; mas de estos tales no hablo ni hallo razón para defenderlos, mayormente estando, a Dios gracias, nuestros poetas exentos de tal nota, pues no se leen en sus obras, que yo sepa, como en algunas de otras naciones, aquellos asuntos tan opuestos a la modestia y recato de las buenas musas, como *Epitalamios de Venus*, *Hurtos nocturnos*, *Adonis*, etc. Los amorosos son aquellos que, siguiendo los conceptos de la filosofía platónica y sus ideas, escribieron sin obscenidad alguna la historia de sus honestas pasiones, manifestando en ella todos os internos movimientos de su corazón, ya absorto de admiración, ya oprimido de temor, ya alentado de dulce esperanza, ya turbado entre contrarios efectos. Y éstos, si no es tratándolos con mucho rigor, no me parece que se pueden tener por poetas dañosos o escandalosos, supuesto que se contentaron con divertir sus lectores con lo suave de una pasión, sin ofender los oídos con lo brutal de un apetito. Y en esta misma diversión, que considerada como tal tiene también su utilidad, según hemos dicho, suelen de ordinario los mismos poetas mezclar discretamente muchas reflexiones y avisos morales, que directamente hacen ver las inquietudes y zozobras de una desordenada pasión, cuyo mayor fruto es la vergüenza del pasado error, como confesaba Petrarca cuando decía: «*e del mio vaneggiar vergogna è il frutto*; y asimismo Garcilaso en la canción cuarta»:

Entonces yo sentíme salteado
de una vergüenza libre y generosa:
corríme gravemente que una cosa
tan sin razón hubiese así pasado.
Luego siguió el dolor al corrimiento
de ver mi reino en manos de quien cuento.

Esta utilidad de los versos líricos, aunque sus asuntos sean amorosos, es la que expresa Boscán en el primer soneto, declarando el intento con que escribía sus rimas:

Nunca de amor estuve tan contento,
que en su loor mis versos ocupase,
ni a nadie aconsejé que se engañase
buscando en el amor contentamiento.

Esto siempre juzgó mi entendimiento,
que de este mal todo hombre se guardase,
y así porque esta ley se conservase
holgué de ser a todos escarmiento.

Oh vosotros que andáis tras mis escritos,
gustando de leer tormentos tristes
según que por amar son infinitos:

mis versos son deciros, ¡oh benditos,
los que de Dios tan gran merced hubistes,
que del poder de amor fuédeses quitos!

Lo mismo quiso advertir Garcilaso en su soneto primero: *Cuando me paro a contemplar mi estado*, etc., cuyo concepto imitó también Juan de Mal-Lara en otro soneto:

Volviendo por las horas que he perdido,
hallo cuán poco en todas he ganado,
pues me impidieron todo mi cuidado
en lo que fuera bien tener olvido.
En vano amor, en tiempo mal perdido, etc.

Estas y otras muchas reflexiones semejantes, aun a vuelta de argumentos amorosos, hacen la poesía lírica bastante útil y provechosa para que, aun en su especie, que suele ser dirigida al deleite y deporte de los lectores, no se eche menos esta circunstancia tan apacible.

CAPITULO III

De la instrucción en todas artes y ciencias

Podemos también considerar otra no pequeña utilidad de la poesía, en cuanto instruye en todo género de artes y ciencias, directa o indirectamente. El poeta puede y debe, siempre que tenga ocasión oportuna, instruir sus lectores, ya en la moral, con máximas y sentencias graves, que siembra en sus versos; ya en la política, con los discursos de un ministro en una tragedia; ya en la milicia, con los razonamientos de un capitán en un poema épico; ya en la economía, con los avisos de un padre de familia en una comedia. Con la ocasión de referir algún viaje podrá enseñar con claridad y deleite la geografía de un país, la topografía y demarcación de un lugar, el curso de un río, el clima de una provincia; y, finalmente, en otras ocasiones, podrá de paso enseñar muchas cosas en todo

género de artes y ciencias, como hicieron los buenos poetas. La geografía de Homero es exactísima. Mas, ¿qué digo la geografía? Es opinión común que este gran poeta sembró en sus poemas las semillas de todas las ciencias y artes que fueron después creciendo. Así lo afirma, entre otros muchos, Francisco Porto Cretense en su *Prefacio a la Ilíada: Nemo dubitat hunc vatem omnium preclarissimarum rerum dedisse semina; unde postea, tot artes, tot liberales disciplinae natae, auctae, ac confirmatae, etc.* Virgilio, tomando ocasión de los viajes de Eneas, enseña gran parte de la geografía del archipiélago y de toda la navegación de Troya hasta Cartago, y de Cartago a Italia. El célebre Luis Camões, con la ocasión de explicar las pinturas de las banderas y gallardetes de los navíos de Vasco de Gama, hace un epílogo de la historia de Portugal y de las hazañas de los portugueses.

Lo que importa en esto es saber el cuándo y el cómo, esto es, el tiempo oportuno y el modo poético con que se ha de envolver y disfrazar la instrucción; acerca de lo cual digo que el acierto en el tiempo y modo depende principalmente del juicio y discreción del poeta, prendas que más se adquieren con reflexiones propias que con reglas ajenas. De suerte que la principal regla será observar atentamente cómo y con qué artificio y circunspección los buenos poetas han enriquecido sus obras con instrucciones y doctrinas, sin afectación ni exceso. Además de esto, por decir algo aquí de paso, dejando lo demás para lugar más oportuno, débese advertir que la instrucción por sentencias morales obliga al poeta a mucho miramiento y artificio. Es la sentencia de un pensamiento o concepto útil y provechoso para arreglamiento de la vida humana, declarado en pocas palabras. Las sentencias, según un aviso notable del satírico Petronio, no deben sobresalir del cuerpo de la oración, como sobrepuestas, sino ser entretejidas en el mismo fondo de ella: *Curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto vestibus colore niteant.* Y el principal cuidado y artificio del poeta, si quiere no ser cansado, ha de esmerarse en usar con mucha moderación de las sentencias morales y en disfrazarlas y envolverlas en la misma acción, como hizo casi siempre Virgilio.

Cuanto a la doctrina y erudición en otras artes y ciencias, es también necesaria una suma moderación. Si un poeta, dice el P. Le Bossu, debe saber de todo, no ha de ser eso para despachar su doctrina y ostentar su comprensión y estudio, sino para no decir cosa alguna que se manifieste ignorante y para hablar con propiedad en todas materias. El querer ostentarse erudito sin necesidad ni motivo bastante y leer de oposición en un poema, o en una comedia o tragedia, es tan disonante y tan ajeno de un buen poeta, como propio de ingenios pueriles y de pedantes, que escriben siempre con la mira de parecer doctos y entendidos en todo. Lope de Vega, sea dicho con paz de sus apasionados, ha dado alguna vez en este bajío; pongo por testigo a su *Dorotea*, y, entre otros ejemplos que pudiera entresacar de sus obras, éste de la *Filomena*:

Mezcla con suavidad clarín sagrado,
(sin que puedas temer pájaros viles)
al género cromático y diatónico,
con intervalo dulce, el enarmónico.

Haz puntos sustentados, haz intensos,
haz semitonos, diesis y redobles...
¿Qué importa que cornejas, que siniestra,
infame multitud de rudas aves
aniquile tu voz sonora y diestra,
si seminimas son para tus claves?

Desciendan a la música palestra,
y tus decenas altas y suaves
verán Olimpos, donde el tiempo llama
eternas las cenizas de tu fama.

Bien se echa de ver que todo esto no le costó gran fatiga al autor, pues bastaba haber leído algún libro que tratase de música, o haber tenido un rato de conversación con un maestro de capilla, para decorar esos términos y pretender después lucir con ellos y ostentarse entendido en esta arte. Pero cualquier hombre de juicio se reirá de semejante doctrina, sabiendo que lo superficial y lo afectado de ella no puede jamás granjear a un poeta algún mérito sólido y verdadero. No es menos afectada, entre otras, una estancia de José de Valdivieso en el *canto 3 de San José*:

Cesen las Vestas, Palas, Citereas,
las Dianas, Flores, Marcias, Fulvias, Celias,
las Hipodamias y Pantasileas,
Hermiones, Penélopes, Aurelias,
Hipólitas, Europas y Panteas,
Helenas, Ariadnes y Cornelias,
Sibilas, Policenas, Artemisas,
Cleopatras, Eurídicés y Elisás.

Yo no sé a qué fin trajo el poeta esa tan larga cáfila de mujeres, si no es para ostentar que sabía sus nombres. Mas, ¿qué linaje de ciencia y de instrucción es éste, que solamente consiste en puros términos y que enseña sólo a hacer alarde de que se saben?

Otra cáfila de términos de arquitectura, semejante a ésta, ensartó también el doctor Juan Pérez de Montalbán en su comedia de *Don Florisel de Niquea* (jornada 1):

Detrás de este jardín, a breve espacio,
un eminente se ostentó palacio,
con sus columnas, torres y canales,
óvalos, frisos, basas, pedestales,
galerías, estancias, miradores,
ventanas, capiteles, corredores,
y cuanta enseña hermosa compostura
la dórica y toscana arquitectura.

Estos dos últimos versos manifiestan claramente que el autor no era muy inteligente en la

arquitectura, de cuyos términos hace tan pomposa ostentación, pues atribuye la hermosa compostura al orden dórico y toscano, que son los más simples y de menos adorno.

Además de este modo de instruir indirectamente, y de paso en las artes y ciencias, puede también la poesía enseñarlas directamente y de propósito, escogiendo para asunto de un poema alguna de ellas. Y aunque semejantes argumentos no son propios de un poeta, que según Platón, como ya hemos dicho, ha de escribir fábulas y ficciones, no historias ni tratados, sin embargo, no dejará de ser útil, en esta parte, la poesía, enseñando, con más deleite que la prosa, una arte o ciencia, como la enseñe con un modo poético, vistiéndola de invenciones y fantasías, que son las galas del verso, y de suerte que no sepa a escuela ni a cátedra: lo que se logrará felizmente con imitar los buenos poetas que han tenido mayor acierto en el modo. Virgilio enseñó con admirable suavidad, elegancia y artificio, la agricultura en sus *Geórgicas*, argumento ya tratado mucho antes por Hesiodo con más sencillez y con menos artificio. Arato y Manilio enseñaron la astronomía en verso; Lucrecio, la filosofía; Ovidio escribió los *Fastos* de Roma con la gracia y suavidad de su florido estilo; y, en España, Bartolomé Cayrasco le imitó el asunto en su obra intitulada *Templo militante*. En Italia, Francisco Lemene, célebre poeta de la ciudad de Lodi, trató los puntos más elevados de la teología en el libro de sonetos que intituló *Il Dio*; de Fracastorio, famoso médico y poeta, es célebre la *Syphilida*, donde con estilo excelente discurre de aquel mal contagioso, que en Europa tuvo principio y nombre de los franceses; y el P. Quincio, de la Compañía de Jesús, dio a luz, estos años pasados, la *Inarime*, poema latino de los Baños de Ischia; y en la misma Compañía florecían no ha muchos tres insignes poetas: el P. Renato Rapin, en Francia, que escribió con mucho primor el poema del *Cultivo de los jardines*; el P. Nicolás Iannetasio, en Nápoles, que escribió con igual acierto otro poema de la *Náutica*, y el P. Tomás Ceva, en Milán, que compuso en elegantes versos unas disertaciones filosóficas, que se imprimieron con el título de *Philosophia novo-antiqua*.

CAPITULO IV

Del deleite poético y de sus dos principios: belleza y dulzura

Entramos ahora en el dilatado campo del deleite poético, por quien la poesía se aventaja a todas las demás artes y ciencias, valiéndose de este imán con que atrae los corazones y gana las voluntades. El deleite poético no es otra cosa sino aquel placer y gusto que recibe nuestra alma de la belleza y dulzura de la poesía. Dije de la belleza y dulzura, porque, aunque estas dos cosas o calidades los más las tienen por una misma, son en realidad dos cosas muy distintas, como luego veremos.

Muratori, que con tanto acierto ha escrito de la belleza poética, es de opinión que, como la utilidad es producida por lo bueno, o sea, por la bondad unida con la verdad, así el deleite poético procede de la belleza fundada en la verdad: la verdad de la poesía, adornada de la belleza que a aquélla conviene, deleita el entendimiento, y la bondad, unida con la verdad, aprovecha a la voluntad. La bondad, pues, y la belleza, unidas con la verdad, son, según este autor, las fuentes de donde el útil y el deleite poético derivan.

Y como de la utilidad se ha hablado ya difusamente en los capítulos antecedentes, discurriendo ahora del deleite, digo que éste no procede solamente de la belleza poética, sino también de la dulzura, calidad muy distinta de la otra y que tiene mayor parte en el deleite poético. No olvidó esta distinción la perspicacia de Horacio, que la enseña claramente en su *Poética*, advirtiéndole que no basta que los poemas sean bellos, sino que también han de ser dulces:

Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt.

Ciertamente que la autoridad de este maestro es tan clara que no admite réplica, y he extrañado mucho que el docto y erudito comentador Richardo Bentleyo haya querido mudar el *pulchra* en *pura*, por no entender esta diferencia, que ya entendió Dionisio de Halicarnaso, y que se funda en evidentes razones, siendo diversas las calidades de cada una, diversas las cosas de que se componen y diversos también los efectos. Porque la belleza consiste en aquella luz con que brilla y se adorna la verdad, luz que, como enseña el citado Muratori, no es otra cosa sino la brevedad o claridad, evidencia, energía, utilidad y demás circunstancias y calidades que pueden acompañar y embellecer la verdad. Pero la dulzura no consiste propiamente en alguna de estas calidades, sino especialmente en aquellas que pueden mover los afectos de nuestro ánimo, como lo declaró Horacio añadiendo a lo que había dicho:

Et cuocumque volent, animum auditoris agunto.

Los efectos son también diversos, porque la belleza, aunque agrade al entendimiento, no mueve el corazón si está sola; al contrario, la dulzura siempre deleita y siempre mueve los afectos, que es su principal intento. En prueba de esto, algunos pasos de célebres poetas, en cuya belleza han hallado qué censurar los críticos, a pesar de todas sus oposiciones, se han alzado con el aplauso general, por la dulzura y la ternura de los afectos que expresaban. Dígalo la *Jerusalén* de Tasso, contra quien han escrito tanto los franceses y aun los mismos italianos, especialmente en aquellos dos pasos: el uno de Tancredi, que tan dulcemente se queja sobre el sepulcro de su Clorinda:

Oh mármol amado tanto
que tienes mis llamas dentro
de tu durísimo centro,
y por defuera mi llanto,

El otro de Armida, cuando se vio abandonada de su Rinaldo:

O tú que te me llevas una parte
de mi vida contigo, otra me dejas,
ésta me vuelve, o tómate ésta, o muerte
a entrambas da; detén, detén el paso.

No se puede negar que en uno y otro ejemplo la belleza de estos versos tiene alguna falta, que ha podido motivar la censura, atendiendo a que la reflexión de *llamas dentro y llanto fuera* y la de dos partes o mitades de la vida, son más ingeniosas de lo que requiere la pasión; pero, no obstante su dulzura y su afecto, que está tan tiernamente expresado, mueven de tal suerte el ánimo del lector que, no dejando para la crítica arbitrio, ni acción para el discurso, se le embargan todo para lo tierno hablando de la pasión. Esto mismo advertía Quintiliano hablando de los afectos.

En lo que acabo de decir no es mi intento aprobar ni defender las impropiedades en la expresión de afectos, antes bien expresamente hablaré de semejante defecto en su lugar oportuno. Solamente quiero decir que el poeta que hiciere dulces sus versos con la moción de afectos, habrá dado en el blanco y en el punto principal del deleite poético, y que la dulzura de los versos encubrirá muchas faltas a la belleza. Bien es verdad que si éstas fueran tales y tantas que oprimiesen la dulzura, en tal caso, como la conmoción interrumpida y debilitada por lo afectado y artificioso de la belleza no será bastante para que el corazón se niegue a las oposiciones del entendimiento, será preciso ceder a la razón y desaprobar una dulzura tan defectuosa. Solís expresó muy bien esto en una copla:

Qué simple aquel ruseñor
que de su ausente se aleja:
por dar dulzura a la queja,
quita el crédito al dolor.

Concepto al parecer sacado de aquel de Quintiliano (lib. 9), que dice que dondequiera que el arte se ostenta es señal que flaquea la verdad: *ubicumque ars ostentatur, veritas obesse videatur*. Sólo quisiera yo que Solís, en vez de decir *por dar dulzura a la queja*, hubiese dicho *por dar belleza a la queja*, porque, como acabamos de probar, la belleza es muy distinta de la dulzura, y aquélla, y no ésta, puede quitar el crédito al dolor; y, antes bien, la queja, cuanto más dulce, será más creída.

CAPITULO V

De la dulzura poética

La dulzura poética, como ya hemos dicho, consiste y se funda en la moción de afectos, los cuales, si verdaderos, lastiman o entristecen; imitados, deleitan: bien como deleita la pintura de un fiero dragón, que vivo causaría horror y espanto. No hay duda que sería triste y lastimoso espectáculo el hallarse presente a los clamores y sollozos de una madre a quien impensadamente hubiesen presentado delante la cabeza de un hijo fijada en la punta de una lanza; pero la imitación de este mismo caso en la persona de la madre de Eurialo deleita por extremo y es uno de los más tiernos pasos de la *Eneida*:

¡Triste de mí, que puedo yo así verte,
Euríalo mío! ¡Oh riguroso cielo!

¿Tú eres quien decía mi dura suerte,
que a mi sola vejez daría consuelo?
¿Cómo, cruel, pudiste no dolerte
de me dejar tan sola en tanto duelo?
¿Partiéndote, a la muerte no quisiste
dejarte hablar de aquesta madre triste?...

Rútilos, si hay piedad en vos, yo os ruego
queráis aquí gustosa muerte darme:
clavadme con mil flechas luego, luego,
quered antes que a nadie aquí acabarme.
Oh tú, oh gran padre, con el bravo fuego
de un fiero rayo quieras ya lanzarme
(si ya te enfado) en la región oscura,
pues me veda otra muerte mi ventura.

Asimismo en las representaciones teatrales el auditorio recibe placer, y, como dice San Agustín, llora con gusto en aquellas imitaciones de trágicos sucesos que, si fueran verdaderos, causarían sólo aflicción y tormento; antes bien, en tales sucesos el dolor mismo es el deleite de quien los ve representar: *dolor ipse est voluptas eius*. La razón fundamental de todo esto se explica claramente por medio de aquella ley de recíproca amistad que Dios, con divino acuerdo, ha establecido entre el alma y el cuerpo, por la cual ley, a las impresiones hechas en el cuerpo, se siguen inmediatamente ciertos movimientos del alma, y los pensamientos del alma producen ciertos movimientos en el cuerpo. Los objetos lastimosos u horribles, siendo verdaderos y estando presentes, afligen u horrorizan nuestra alma con mayor fuerza que estando lejos o siendo imitados, porque como presentes hacen mayor impresión en los sentidos, de la cual se sigue mayor conmoción en el ánimo; y como imitados, aunque ocasionen los primeros movimientos en el cuerpo, no llegan a mover el alma, que ya los conoce fingidos; nuestra alma, pues, conociendo que aquel objeto lastimoso es imitado y no verdadero, reprime la conmoción que debiera seguir en ella detrás de las impresiones del cuerpo por la ley ya dicha, y al mismo tiempo recibe placer y gusto de descubrir y advertir el engaño de la imitación y la perfección con que se imita aquel objeto. Por esta razón, mientras no se reconoce y advierte el engaño, lo imitado o imaginado mueve tanto como lo verdadero; y por esto mismo en las tragedias, como ya hemos dicho, se llora con gusto; lo cual sucede cuando, por la viva imitación de los objetos lastimosos, las primeras impresiones que recibe el auditorio son muy fuertes, y consiguientemente mueven afectos muy vehementes, porque entonces, por la repentina violencia de las impresiones, hechas en los sentidos por el objeto imitado, no puede el alma reprimir de un golpe sus primeros movimientos, que producen en los ojos el natural efecto del llanto, y al mismo tiempo el alma, advirtiendo el yerro de haberse conmovido en la representación de un objeto fingido como si fuera verdadero, y admirando la perfección del arte y de la imitación, siente internamente un dulcísimo placer.

Aquí se puede con razón preguntar por qué el ver u oír las pasiones ajenas tenga en nosotros tanta fuerza que nos mueva, nos interese y empeñe en los mismos afectos. A

cuya duda no sabré dar más bien fundada ni más ingeniosa respuesta de la que hallo en el doctísimo P. Bernardo Lamy. Los hombres, dice, están enlazados el uno al otro con una rara simpatía, la cual hace que, naturalmente, se comuniquen sus pasiones vistiéndose recíprocamente de los pensamientos y afectos de aquellos con quienes tratan, como no haya algún obstáculo que detenga el curso de la naturaleza; y esto sucede porque nuestro cuerpo está de tal manera organizado y dispuesto, que la sola visita de una persona enojada, moviendo nuestros espíritus y nuestra sangre, nos comunica un cierto movimiento de enojo, y un semblante melancólico nos da melancolía. Es éste un efecto admirable de la sabiduría de Dios, que nos ha hecho primeramente para sí, y en segundo lugar, los unos para los otros. Porque como las pasiones son las que dan movimiento al alma para que busque el bien y evite el mal, la naturaleza con esta simpatía nos inclina a remediar el mal de nuestro prójimo y a procurarle todo aquel bien que desea. Esto mismo había ya insinuado el ingenioso Horacio cuando dijo:

*Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent
humani vultus.*

Ésta es la dulzura poética, y éste su fundamento y su origen. De lo cual se ve claramente cuán diversa es de la belleza y cuánto la excede en el deleite que produce. La dulzura deleita siempre y a todos, porque, como procede de un principio natural y la naturaleza obra siempre constantemente sin variar, eslabonando siempre los mismos efectos de las mismas causas, es preciso que la viva imitación y representación de pasiones y afectos excite siempre en nosotros, por la natural simpatía, una suave conmoción de semejantes afectos. Pero, la belleza poética, como es de la jurisdicción de los entendimientos, tan variables y diversos en sus juicios, y como debe su ser más al artificio que a la naturaleza, no siempre consigue el fin de deleitar generalmente a todos. Por esto vemos que un mismo paso a unos parece ingenioso, agudo y elegante, y a otros parece afectado y frío. Y esta diversidad de pareceres procede de la diversidad de gustos y de la diferente disposición de ánimo con que cada uno mira una misma cosa, según las opiniones de que está preocupado y según su genio y sus estudios. Pero las pasiones, los afectos y la simpatía natural que causan la dulzura poética, son comunes a todos: todos las sienten y en todos hacen su ordinario efecto. Ni el entendimiento mudable, ni el genio diverso, ni las varias preocupaciones, ni los diferentes estudios, pueden hacer que no muevan a compasión las lágrimas de una persona afligida, que no enternezcan los extremos de un amante apasionado y que no cause alegría la risa de un hombre contento y regocijado.

Esta calidad de la dulzura poética es por quien hoy día se estiman tanto, entre los ingenios de buen gusto, los fragmentos de la poetisa Safo y las odas de Anacreonte; y por esta misma, además de otras circunstancias, por las cuales se descuella tanto sobre el vulgo de los demás poetas, durará siempre inmortal la fama del gran Virgilio, y lograrán entre los entendidos más estimación dos versos suyos, en los cuales exprese con su acostumbrada dulzura algún afecto, que toda la magnificencia de Lucano, toda la pompa de Claudiano y toda la agudeza de Marcial. Y por la misma, a mi entender, se deberá también apreciar más un soneto afectuoso de Garcilaso, o de Lupercio Leonardo; o de otro cualquier poeta de buen gusto, que todos los conceptos y toda la afectación de Góngora, o de otros poetas del mismo estilo.

Para acabar de entender las ventajas de la dulzura sobre la belleza, cotejaremos ahora un mismo concepto, adornado de belleza por un autor, o expresado con dulzura por otro. Marcial y Garcilaso escribieron a un mismo asunto sobre el caso de Hero y Leandro: el uno el epigrama 5, *In Amphit.*, y el otro el soneto que empieza: *Pasando el mar Leandro el animoso*, y ambos concluyen con un mismo concepto. Marcial dice en su último pentámetro:

Parcite dum propero, mergite dum redeo.

Y Garcilaso en su último terceto:

Ondas, pues no se excusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada,
vuestro furor ejecutad en mi vida.

En aquel pentámetro de Marcial resplandece una suma belleza por la brevedad y claridad con que se expresa el concepto, y por el artificio de la locución, esto es, por la figura *isocolon*, o de períodos iguales, y por las figuras que los latinos llaman *silimenter cadens* y *similiter desinens*. El terceto de Garcilaso no tiene nada de esto. Conocía nuestro poeta que la demasiada brevedad a veces disminuye el efecto y que se opone a la pasión lo artificioso de las palabras, por lo que, desnudado el concepto de Marcial de todo ese artificio, le dejó en su sencillez natural, y amplificándole con más afecto, quiso hacerle menos bello, por hacerle más dulce.

El mismo Garcilaso añadió también, con una breve repetición, mucha dulzura a otro pensamiento que imitó de aquel verso de Virgilio: *Dulces, exuviae, dum fiata deusque sinebant*, en uno de sus sonetos, donde dice:

Ay dulces prendas por mí mal halladas;
dulces y alegres cuando Dios quería, etc.

De todo lo cual se colige que, como los diestros pintores con pocas pinceladas saben retocar un lienzo de tal suerte que le avivan, ennoblecen y perfeccionan, así los buenos poetas, con ciertas minucias, al parecer que pocos conocen, con una palabra, con una repetición, con un apóstrofe, con un epíteto expresivo, con una voz afectuosa y otras cosas semejantes, saben mejorar un concepto y añadirle singular gracia y realce.

El célebre Luis de Camões dio a entender que sabía muy bien esto mismo, pues escogió con tanto cuidado las voces más tiernas para dar mayor dulzura a este soneto, que así por ésta, como por otras circunstancias, es extremado:

*Está o lascivo e doce passarinho
com o biquinho as penas ordenando,
o verso sem medida alegre e brando
espedindo no rustico raminho.*

*O cruel cazador, que do caminho
se vem calado e manso desviando,
na pronta vista á seta endereitando,
em morte lhe converte ò charo minho.*

*Dest'arte e corazao, que liure audava,
(posto que já de longe destinado)
onde menos temia, foi ferido.*

*Porque o frecheiro cego m'esperava
pera que me tomasse descuidado,
em vossos claros olhos escondido.*

CAPITULO VI

Reglas para la dulzura poética dilucidadas con varios ejemplos

Pues queda ya claramente explicado lo que es y en qué consiste la dulzura poética, veamos ahora las reglas y los modos con que el poeta puede hacer dulces y afectuosos sus versos. La retórica enseña difusamente este punto, dando reglas para mover los afectos; por lo que, remitiéndonos cuanto a esto a lo que se halla escrito en muchos libros y autores de retórica, me contentaré con insinuar aquí brevemente los principales preceptos, añadiendo algunas observaciones particulares y propias de la poesía, a cuya práctica darán luz varios ejemplos.

La principal regla en la cual se cifran y encierran todas las demás es, según Quintiliano y todos los mejores maestros, mover primero nuestros afectos para mover los ajenos. *Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos affectus, in hoc posita est ut moveamur ipsi.* Debe el poeta internarse en los afectos que imita, observando con atento cuidado todo lo que en tales casos suelen naturalmente hacer y decir las personas agitadas de semejante pasión. Un amante, por ejemplo, afligido por la muerte de la persona que amaba, halla naturalmente motivos de mayor dolor en todos los objetos que le acuerdan la pérdida de su dueño y se la representan a su turbada imaginación. De estas circunstancias se valió Garcilaso en la *Égloga primera*, para pintar con dulzura extremada el sentimiento de Nemoroso, que, afligido por la muerte de su Elisa, se vuelve a los objetos que le representaban su pasada felicidad con estas tiernas quejas:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado, de fresca sombra lleno,
aves, que aquí sembráis vuestras querellas,
yedra que por los árboles caminas
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,

que, de puro contento,
con vuestra soledad me recreaba;
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría,
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.
Y en este mismo valle donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya contento y descansado.
¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
Acuérdome, durmiendo aquí algún hora,
que, despertando, a Elisa vi a mi lado, etc.

Virgilio, que en la expresión de los afectos es incomparable, puede franquearnos muchos ejemplos. Nótese, entre otros, la maestría de aquel paso de Niso y Euríalo en el *lib. IX*, y véase cómo siguió y copió exactamente la naturaleza, y con qué vivos colores pintó el afán, la turbación y la precipitación de Niso por acudir a su amigo Euríalo y librarle del riesgo. Pero mejor lo dirá la traducción de nuestro Gregorio Hernández de Velasco, por quien España no tiene que envidiar a Italia su Aníbal Caro:

A mí, a mí, veisme aquí, yo hice el daño:
en mí sea el hierro agudo ensangrentado,
Rutulos, yo el autor soy de este engaño,
que éste nada ha podido, nada ha osado.
El cielo sabe bien que no os engaño,
y las estrellas, que nos han mirado;
sólo ha ofendido (el cielo es buen testigo)
en ser del infelice Niso amigo.

A veces una sola circunstancia que manifieste y pinte la vehemencia de una pasión, basta para dar mucha dulzura a los versos. En el idilio XXIV de Teócrito hay una pintura de un amante, cuya pasión se expresa más con la sola circunstancia de bajarse a besar el umbral de una puerta, que con las más tiernas quejas que el poeta pudiera haber imaginado:

Ya no pudiendo resistir su pena,
fuese llorando hacia el cruel albergue,
y, llegando al umbral, besóle y dijo, etc.

Semejante a esta pintura es otra del licenciado Luis de Soto en la égloga que empieza: *Las bellas Hamadriadas que cría*, etcétera, donde enriquece nuestra vulgar poesía de todos los primores y gracias de la griega y latina:

Yo vide, al tiempo que la aurora muestra
en este día su rosada lumbre,

al triste Pílas húmedas mejillas,
a quien la mano diestra
era coluna, y de ella las rodillas;
que destas florecillas
con sus lamentos marchitó tal suma, etc.

La mezcla de muchas figuras juntas, que, como enseña Longino, es el mejor medio para mover las pasiones, y, sobre todo, aquellas figuras que son más propias para explicar los afectos, como la exclamación, la *hipérbaton* y la *apóstrofe* a las cosas inanimadas o ausentes, contribuyen mucho a la dulzura poética. En la *Égloga primera* de Garcilaso es muy tierna aquella apóstrofe a Elisa, donde canta su *apoteosis*:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas?, etc.

Asimismo se exprime muy bien el afecto con la improvisa mutación de discurso, de asunto y de personas, por medio de exclamación y de apóstrofe, como en el idilio VIII de Teócrito:

Viento a las plantas, sequedad al río,
red a la fiera, lazo al pajarillo,
al hombre daña amor. ¡Oh Padre, oh Jove,
no amé yo solo, que tú y todo amaste!

De la mezcla de varias figuras, que manifiesten vehemente pasión, hay un ejemplo muy al caso en la *Égloga segunda* de Garcilaso:

Vosotros, los de Tajo en su ribera,
cantaréis la mi muerte cada día;
este descanso llevaré aunque muera:
que cada día cantaréis mi muerte,
vosotros, los de Tajo en su ribera.

Aquí el apóstrofe, la repetición, la *anadiplosis* o trocamiento, la *epanástrofe* o reversión, mueven con mucha dulzura los afectos. Éste es un paso en que Garcilaso imitó a Virgilio en la *Égloga décima*, donde dice: «*trislis al ille tamen cantabitis*», etc. O por decir mejor, es imitación de Sannazaro, que en la Prosa 8 de la *Arcadia* dice: «*voi, Arcadi, cantarete nei vostri monti la mia morte; Arcadi, soli di cantare esperti, voi la mia morte nei vostri monti cantarete*»; en la cual imitación nuestro poeta hizo, a mi parecer, gran ventaja al italiano, porque Sannazaro hace la repetición con demasiada servidumbre y sujeción, lo que manifiesta mucho el artificio y disminuye el afecto; pero Garcilaso, con mucho acuerdo, interrumpe la repetición con aquel verso: *Este descanso llevaré aunque muera*, y muda también algo en la reversión.

Esta razón, además de ser clara, está fundada en un precepto muy notable de Aristóteles en el libro 3, cap. 9, de su *Retórica*, el cual, según la traducción de Mayoragio, es el siguiente: *Neque servanda semper est proportio, ut omnia consentanea videantur: sic enim fallitur auditor... alloquin aperta fient omnia. Si vero aliquid servatuinfuerit, aliquid non, sequitur artificium, cum tamen idem fiat*, etc.

No es necesario absolutamente para la dulzura poética que los afectos movidos sean de amor, de compasión o de dolor; cualquiera otra pasión o afecto que se exprese tiernamente puede hacer dulces los versos, como se echa de ver en aquella oda de Horacio: *Beatus ille, qui procul negotiis*, etc., y en otras muchas de este mismo poeta y de otros, que no dejan de ser dulcísimas, aunque sus asuntos no sean de amor ni de compasión.

CAPITULO VII

De la belleza en general y de la belleza de la poesía y de la verdad

Hasta aquí hemos hablado de la dulzura, ahora hablaremos de la belleza de la poesía. Pero como el conocimiento de las cosas particulares pende del de las universales, habremos de examinar primero lo que es la belleza en general y considerada como en abstracto, para entender después mejor la belleza particular de la poesía; indagación que no es nada fácil como parece, pues el filósofo Hipias, en Platón, se confundió con las preguntas de Sócrates sobre este asunto y se vio precisado a desdecirse muchas veces. Sin embargo, yo procuraré aclarar brevemente este punto, ayudado de las doctas especulaciones del señor Crousaz, que ha escrito un tratado de belleza con singular penetración y fundamento, a cuyas demostraciones y pruebas me remito en cuanto aquí dijere, por no dilatarme demasiadamente.

La belleza no es cosa imaginaria, sino real, porque se compone de calidades reales y verdaderas. Estas calidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción.

La variedad hermosea los objetos y deleita en extremo, pero también cansa y fatiga, siendo necesario que para no cansar sea reducida a la unidad que la temple y la facilite a la comprensión del entendimiento, que recibe mayor placer de la variedad de los objetos cuando éstos se refieren a ciertas especies y clases.

De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme es, al mismo tiempo, regular, ordenado y proporcionado. Estas tres calidades son también necesarias como las otras para la belleza de cualquiera especie, porque lo irregular, lo desordenado y desproporcionado no puede jamás ser agradable ni hermoso en el estado natural de las cosas. Es fácil aplicar todo lo dicho a los cuadros de un jardín, a un palacio, a un templo y a todos los demás objetos a quienes damos el nombre de bellos, consistiendo su belleza en lo vario y uniforme, en lo regular, en lo bien ordenado y proporcionado de sus partes.

En la proporción se incluye otra calidad o circunstancia de la belleza, también muy esencial, y consiste en todo aquello que hace un objeto más propio y apto para conseguir su fin. Por esta circunstancia persuadió Sócrates a Hipias que una cuchara de madera era más bella que otra de oro, habiendo de servir para una olla de barro. Y en esta misma circunstancia se funda la belleza del cuerpo humano y de todos sus miembros.

La belleza obra en nuestros ánimos con increíble prontitud y fuerza, y un objeto nos parece bello antes que el entendimiento haya tenido tiempo de advertir ni examinar su proposición, su regularidad, su variedad y demás circunstancias. A todo se anticipa la eficacia de la hermosura, y parece que quiere rendir la voluntad antes que el entendimiento y que no necesita de nuestra intervención para triunfar de nuestros afectos.

Sin embargo, puede ser mayor o menor la eficacia de la belleza, según la varia disposición de nuestro ánimo. La educación, el genio, las opiniones diversas, los hábitos y otras circunstancias pueden hacer parecer hermoso lo que es feo, y feo lo que es hermoso. En algunas partes de África se tienen por circunstancias de belleza la nariz roma y el color atezado, porque los niños, desde que nacen, no ven otro género de rostros ni otra tez mejor, y de esta manera se acostumbran a juzgar hermoso lo que entre nosotros es feo. Un hombre condenado a muerte que tenga delante de sí un cuadro de un crucifijo de mano de Rafael de Urbino, o de Ticiano, o de Jordán, o de otro famoso pintor, aunque entienda de pintura, no reparará en la belleza y maestría de la que tiene presente, porque su aflicción y su desgracia le tendrán embargadas todas las potencias y le ocuparán todos sus pensamientos en la muerte que espera por horas. Pero, como hay disposición de ánimo que disminuye la actividad de la belleza, hay también disposición que la acrecienta. Una hermosura bizarra y varonil hará más impresión que otra cualquiera en el ánimo de un hombre de genio feroz y marcial; y, al contrario, un semblante halagüeño y apacible, prenderá con más fuerza a uno que sea de genio sosegado y pacífico.

Además de estas disposiciones de nuestro corazón, puede haber en los objetos mismos otras disposiciones o calidades que aumenten la eficacia de su belleza. Estas calidades son tres: grandeza, novedad y diversidad. Así, vemos que igualmente concurren a acreditar de hermoso un palacio o un templo lo grande del edificio, lo nuevo del diseño y lo vario de su disposición y de su adorno.

Supuestos y entendidos estos principios de la belleza en general, será muy fácil aplicarlos a la poesía y a sus reglas, cuya particular belleza consiste en esas cinco calidades que hemos dicho: variedad, unidad, regularidad, orden y proporción; o, por decir mejor, consiste en la verdad acompañada y hermoçada con esas cinco circunstancias o calidades. De manera que las verdades razonadas con variedad uniforme y proporcionadas con regularidad y orden, son los adornos y los principales fundamentos sobre los cuales estriba y por los cuales brilla y resplandece más la belleza de los versos. En estas cinco calidades se funda la razón por la cual los preceptos poéticos hacen tan hermosamente agradables todas las diversas partes y especies de la poesía; y a poca reflexión se entenderá fácilmente, y de estos mismos principios procede la bien ideada formación de todas sus particulares reglas, como la unidad de acción, de tiempo y de lugar en las tragedias y comedias, la unidad de acción y de héroe en el poema épico, la

verosimilitud de la fábula, la variedad y conexión de los episodios, la igualdad o la diversidad uniforme de las costumbres, la proporción de las imágenes y de las metáforas, la congruencia de la locución con las circunstancias y con el fin, y todo lo demás que iremos después explicando en su oportuno lugar.

La basa, pues, y el fundamento de la belleza poética es la verdad, que de suyo tiene el ser variamente uniforme, regular y proporcionada: circunstancias que la constituyen siempre hermosa. Por el contrario, la falsedad ostenta siempre la fealdad y descompostura de las partes que la componen, en las cuales todo es desunión, irregularidad y desproporción. Encuentra también la verdad disposiciones ya favorables, ya contrarias, así en nosotros como en sí misma. En nosotros, por las varias preocupaciones, gustos, genios, costumbres y pasiones de cada uno, que hacen que una misma verdad agrade a unos y desagrade a otros, y parezca más o menos bella según la diversa disposición de ánimo con que cada uno la considera y la recibe. En sí misma por aquellas tres circunstancias de la grandeza, novedad y diversidad, o las contrarias a éstas, que acrecientan o disminuyen su belleza y su eficacia. Porque como las verdades que se representan al entendimiento con la recomendación de grandes, de nuevas y varias, hacen en él mayor impresión y le suspende y deleitan con más fuerza, así, al contrario, las verdades triviales, ordinarias, vulgares y de poca importancia, no sólo no admiran, sino que causan enfado y disgusto. Sobre todo la obscuridad se opone directamente a la belleza de la verdad, frustrando todos los buenos efectos que pueden producir en nuestros ánimos las circunstancias de lo grande, de lo nuevo y de lo vario. En las *Soledades*, de Góngora, habrá sin duda muchas verdades o muchos conceptos verdaderos que tendrán todas esas circunstancias, pero ¿quien podrá desemboscar de tan enmarañadas cláusulas alguna verdad o algún concepto que llene la curiosidad concebida? Quizá por la obscuridad de tales poesías, donde a veces con dificultad se encuentra el sentido gramatical y la construcción, dijo Quevedo aquello de: «*ni me entiendes, ni me entiendo; pues cádate, que soy culto*», y quizá por lo mismo dijo Juan de Jáuregui en una canción que compuso aposta, haciendo burla de semejante estilo:

Canción, al que indignare
tu voz altiva y sílabas tremendas,
dile que en silogismos no repare,
que no te faltará de quien lo aprendas,
basta que tú me entiendas,
y que el lenguaje culto
muchos no lo distinguen de el oculto.

Si se considera y examina cuanto hemos dicho acerca de la belleza en general y de la belleza de la poesía, se hallará todo muy conforme a la opinión de Muratori. Colocó este autor la belleza poética en la luz y resplandor de la verdad, que, iluminando nuestra alma y desterrando de ella las tinieblas de la ignorancia, la llena de un suavísimo placer. Esta luz consiste en la brevedad, claridad, evidencia, energía, novedad, honestidad, utilidad, magnificencia, proporción, disposición, probabilidad y otras calidades, que pueden acompañar la verdad, calidades que, si bien se carean, se reducen a las mismas cinco que arriba hemos dicho.

CAPITULO VIII

De las dos especies de verdad cierta o probable

Dirán muchos que ando muy errado en asentar la verdad por base y fundamento de la belleza poética, cuando nadie ignora que la poesía es una continua fragua de mentiras. La invención de tantas falsas deidades y de tantas fábulas, y la vanidad de los conceptos de los poetas, que juran que los mata un desdén y luego los resucita un favor, que el sol se confiesa vencido de los ojos de Filis, a cuya presencia reverdece el prado y se adorna de rosas y azucenas nuevamente producidas por el contacto de su pie, y otras mil expresiones de este género, desmienten este principio, y, al contrario, prueban que, no la verdad, sino la mentira es el fundamento de la belleza de la poesía. Esto dirá el vulgo que mira las cosas por la corteza, pero todo quedará desvanecido como se advierte con el citado Muratori que la verdad es de dos especies. Una es la verdad que de hecho es o realmente ha sido; otra es la verdad que verosímelmente es o ha sido o ha podido y debido ser según las fuerzas y el curso regular de la naturaleza. La primera verdad es la que buscan los teólogos, los matemáticos y las otras ciencias, como también la historia. La segunda especie de verdad pertenece a los poetas, a los retóricos y a veces a los historiadores. De la primera verdad se forma la ciencia, de la segunda nace la opinión; la una puede llamarse verdad necesaria, evidente o moralmente cierta, como sería decir que *Dios es eterno y omnipotente; que la tierra es redonda; que el sol calienta y resplandece; que Roma, en otros tiempos, fue república y conquistó muchas provincias de Europa y de Asia; que un ejército de cristianos acaudillados por Godofredo de Bouillón recobró la ciudad de Jerusalén del poder de los sarracenos*, etc. La otra puede llamarse verdad posible, probable o creíble, que comúnmente se dice verosímil, como sería decir *que debajo de la luna hay fuego elemental; que Rómulo y Remo se criaron a los pechos de una loba; que en la conquista de Tierra Santa, en tiempos de Bouillón, hubo un gallardo sarraceno llamado Argante y una valerosa amazona llamada Clorinda*, etc.

La belleza poética debe estar fundada en una de estas dos verdades, o en la verdad real y existente, o en la posible y verosímil. Si nuestro entendimiento no aprende en la poesía una de estas dos verdades, no puede hallar en ella deleite ni belleza alguna, porque lo falso, conocido por tal, no puede jamás agradar al entendimiento ni parecerle hermoso.

Esto supuesto, ya no habrá motivo para decir que la poesía es fragua de mentiras y que su belleza no puede con razón fundarse en la verdad. Porque, además de que en los poemas y en toda especie de poesía se halla mucha parte de la verdad real y existente, ya de historia, ya de geografía, ya de moral, ya de física, la otra parte que el poeta añade pertenece a la otra clase de las verdades posibles, creíbles y verosímiles. En lo cual no puede haber duda, si se advierte la distinción que hay entre la ficción y la mentira, como la advirtieron el Muratori y el doctísimo marqués Juan José Orsía, según un agudo pensamiento de San Agustín, que dice que la mentira tiene por blanco el engañar y hacer creer lo falso, pero la ficción, aunque en la apariencia es mentira, se refiere indirectamente a alguna verdad que en sí encierra y esconde: *Quod scriptum est de domino, finxit se longius ire non ad mendacium pertinet; sed quando id fingimus, quod*

nihil significat, tunc est mendacium. Quam autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis. Alioquin omnia, quae a sapientibus et sanctis viris, vel etiam ab ipso domino figurate dicta sunt, mendacia deputarentur, quia secundum usitatum intellectum non subsistit veritas in talibus dictis... Ficta sunt ergo ista ad rem quandam significandam... Fictio igitur, quae ad aliquam veritatem refertur, figura est, quae non refertur mendacium est, etc.

Todas las fábulas poéticas de los antiguos figuraban de ordinario alguna verdad, o teológica, o física, o moral. Por ejemplo, la transformación de Júpiter en lluvia de oro, para penetrar el alcázar donde estaba encerrada Dánae; los encantos de Circe, que transformaba en puercos todos los pasajeros que a su isla aportaban; los milagros de Orfeo y de Anfión, que al son de sus liras movían las peñas y las selvas, eran todas ficciones, no mentiras; porque, aunque en lo exterior tenían visos de serlo, encerraban en sí y figuraban verdades de provechosa enseñanza. Pues la lluvia de oro significaba claramente que no hay puerta que no se abra con llave de este metal, ni muralla que resista a sus baterías; los encantos de Circe eran figura de los torpes placeres, y los prodigios de éstos tan diestros y músicos, Orfeo y Anfión, eran símbolo claro de la fuerza que tiene la elocuencia para mover hasta los más feroces ánimos y los más empedernidos corazones. Y así, discurriendo por todas las fábulas, ninguna se hallará que no se refiera indirectamente a alguna verdad. Homero llenó todos sus poemas de semejantes mentiras aparentes, tanto, que hasta los mismos gentiles le censuraron que hubiese atribuido a sus dioses no sólo pasiones, sino aún vicios humanos. Sin embargo, los eruditos descubren muchas verdades escondidas y envueltas en sus ficciones, de cuyas alegorías compuso un libro Heráclides Póntico.

Los hipérboles y demás fantasías y figuras poéticas, no menos que las fábulas, aunque parezcan mentiras, siempre significan alguna cosa verdadera. Cuando dice un poeta *que ríe el prado, que calla el mar*, quiere decir, con semejantes metáforas, que el prado es ameno y que el mar está en calma. Asimismo, cuando dice *«que un caballo corre más veloz que el viento y que las olas del mar ya suben a las estrellas, ya bajan al abismo»*, etc., pretende, con tales exageraciones, decirnos la verdad, esto es, la gran velocidad de aquel caballo y la violencia extraordinaria de aquella borrasca; y no pudiéndolo decir tan precisamente que ni exceda ni falte, dice más de lo que es para que se crea lo que es, siendo en estos casos mejor, como enseña Quintiliano, que la expresión pase algo más allá de la raya, por no quedar corta: *melius ultra, quam citra stat oratio*.

Lo mismo digo de los demás encarecimientos poéticos, que, aunque en lo exterior son falsos, siempre significan alguna verdad o alguna cosa que a lo menos parece verdad a la fantasía del poeta; lo cual se entenderá más claramente distinguiendo las verdades en absolutas e hipotéticas. No es verdad absoluta, antes bien es falso, que la presencia de una dama haga reverdecer el prado y nacer a cada paso azucenas y claveles, que codiciosos y atrevidos aspiran a la dicha de ser pisados de tan hermosos pies; pero en la *hipótesis* de que las flores tuviesen sentido y conocimiento de la hermosura de aquella dama, y estuviesen tan enamoradas como el poeta, es verdad que formarían tales pensamientos y tendrían tales deseos. Asimismo es verdad *hipotética* que un hombre agitado de una violenta pasión, olvidándose de que los cielos, los árboles y las peñas son incapaces de

entender sus quejas y de interesarse en sus pasiones, no obstante les hable como si tuviesen alma y sentido y les atribuya pensamientos y discursos de racionales. El poeta, con tales encarecimientos y figuras, no quiere engañarnos, sino sólo darnos a entender, sin quedar corto, la extremada hermosura de aquella dama y la violencia de aquella pasión que le trae como fuera de sí. De manera que todo lo que al vulgo parece mentira poética, si bien se mira, contiene siempre, directa o indirectamente, alguna verdad, ya absoluta, ya hipotética, ya cierta y real, ya probable, verosímil y posible.

CAPITULO IX

De la verosimilitud

Tiene tanta parte en la poesía y en la belleza poética la verosimilitud y hemos hecho tantas veces mención de ella, que me parece inexcusable el examinar aparte y más de cerca su naturaleza. Es este término de suyo tan claro y tan común, que no creo que haya capacidad tan corta que no comprenda lo que significa. Al oír un hecho, una historia, o una circunstancia, dícese que es verosímil o inverosímil; y si se lee un poema o se ve representar una comedia, dícese luego, sin tropiezo, si son o no verosímiles los lances, el enredo, la locución, etcétera, y todos entienden lo que en tales casos quiere significar este término *verosímil*. Todos tienen presentes en la memoria las ideas o imágenes de las cosas vistas u oídas, y cotejando luego con estas ideas e imágenes la representación que el poeta hace de otras ideas e imágenes, ven, en una ojeada, si se parecen o no unas a otras, y entonces se dice que son verosímiles o inverosímiles aquellos lances, aquella locución, etc. Paréceme, pues, que la verosimilitud no es otra cosa sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, de la cual pende la verosimilitud; de manera que todo lo que es conforme a nuestras opiniones, sean éstas erradas o verdaderas, es para nosotros verosímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverosímil. Será pues verosímil todo lo que es creíble, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones. Por ejemplo, la opinión que tenemos de Aquiles, de Alejandro, de Escipión, etc., es que fueron muy valientes y esforzados capitanes; con que si el poeta nos los representa pusilánimes y cobardes, diremos, con razón, que su representación es inverosímil, porque repugna manifiestamente al concepto que de tales capitanes hemos formado. Asimismo, los pastores, según nuestra opinión, son incultos, ignorantes y rudos; por lo que si un mal poeta introduce un pastor o un hombre del campo a hablar de filosofía y de política, y a decir sentencias tan graves como las diría un Sócrates o un Séneca, a cualquiera parece inverosímil esa imitación, como tan desemejante del concepto que de tales personas hemos hecho. Y lo mismo será si la frase, los términos y el artificio con que el pastor explica sus pensamientos fueren tales, que más parezcan estilo de un culto cortesano que de un villano rudo. Pero, al contrario, que en la conquista de Jerusalén, en tiempo de Godofredo, mediasen embajadas de una parte a otra para tratar de paz o de ajuste; que entre los sarracenos hubiese un hombre de mucho valor llamado Argante; que dos príncipes jóvenes se rindiesen a los halagos de una hermosura; que alguno del ejército,

por envidia, hablase mal de uno de los príncipes y éste, colérico y vengativo, le diese muerte; que una maga formase por encanto palacios y jardines deleitosos; que en el ejército se amotinasen soldados sediciosos, etc., todas son cosas conformes a nuestras opiniones y a lo que hemos visto o leído que sucede en otras ocasiones semejantes, de suerte que todas nos parecen verosímiles, probables y posibles, y nos deleita el aprender que aquella conquista pudo haber sucedido como el poeta la refiere.

Sin embargo, de todo lo dicho, hay poetas que deleitan por extremo con imágenes y cosas que son increíbles para muchos, y, por consiguiente, inverosímiles. Por ejemplo, Ariosto, siguiendo el estilo de los libros de caballerías, llenó su poema del *Orlando furioso* de anillos y astas encantadas, de hipogrifos, de novelas contrarias a la historia y de otras mil cosas de este género, inverosímiles para cualquier hombre de juicio y que sepa algo de historia, con que parece que no es necesaria la verosimilitud para la belleza poética y para el deleite que de ella procede.

A esta dificultad responde oportunamente Muratori distinguiendo dos verosimilitudes: una *popular*, otra *noble*; la popular es aquella que parece tal al rudo vulgo y a las personas legas; la noble es aquella que sólo parece tal a los doctos; con esta diferencia: que lo que es verosímil para los doctos, lo es también para el vulgo, pero no todo lo que parece verosímil al vulgo lo parece también a los doctos. Todos los cuentos que se leen en los libros de caballería y en algunos poetas que han seguido su estilo, como Ariosto, Boyardo, Berni y otros, tiene la verosimilitud popular que basta para deleitar al vulgo, a cuyo entretenimiento son dirigidas aquellas invenciones, las cuales también divierten a los doctos con su verosimilitud popular, en la cual admiran la destreza y artificio del poeta, que con ella ha sabido conseguir perfectamente su fin, que era sólo entretener y divertir al vulgo.

La verosimilitud popular, de que hablamos, nos da ocasión de examinar una duda perteneciente a este lugar, es a saber, si lo verosímil pasa los límites de lo posible, quiero decir, si es verosímil solamente lo posible o si a veces son también verosímiles los imposibles y, consiguientemente, si se pueda dar alguna verdad inverosímil e increíble. A primera vista parece que es clara la afirmativa; y así lo siente el marqués Orsi, aplicando, con la autoridad de Egidio, a dos operaciones del entendimiento, esto es a la creencia científica y a la simple persuasiva, dos consentimientos diversos que da el entendimiento, o arreglado de su propia luz, o movido del apetito. De estos consentimientos resultan dos principales creencias: del primero la una, que tiene por objeto lo necesario como verdadero; del segundo la otra, que tiene por objeto lo contingente como creíble. La primera especie de creencia tiene su fundamento en la ciencia, la segunda en la opinión. De aquí concluye, con el filósofo Bonamici, que se puede dar una verosimilitud no verdadera y una verdad no verosímil. Porque lo verdadero y lo posible pueden discordar tal vez de lo creíble, siendo lo creíble y lo posible diversos según la definición del Castelvetro, que dice ser «*la posibilidad aquella potencia en la acción que no tiene imposibilidad de venir al acto, y la credibilidad ser aquella conveniencia en la acción por la cual puede creerse que sea reducida al acto*». La naturaleza y la opinión tienen diversos confines, de modo que una misma cosa puede caber en lo posible y no en lo

creíble, y otra puede caber en lo creíble y no en lo posible. Si sucede que lo posible pase más allá de lo creíble, también sucede que lo creíble exceda a veces a lo posible.

Pero todo este obscuro razonamiento, si yo no me engaño, tiene mucho de sofisticado. Toda la cuestión se reduce a saber si lo imposible es creíble y si la verdad es a veces inverosímil e increíble. Si todo el antecedente discurso se ciñe a probar que los hombres se engañan frecuentemente en sus juicios, teniendo por posible y creíble lo imposible, y por falso e inverosímil lo verdadero, es eso de suyo tan evidente, que no necesita de prueba; pero, si con ese discurso se quiere probar una como paradoja, esto es, que la verdad, conocida por tal, pueda ser inverosímil, y lo imposible, conocido por tal, pueda ser verosímil, me parece que los argumentos son falaces y sofisticados. Y la razón es clara, porque una cosa es la naturaleza de las cosas y otra es nuestra opinión. No es extraño ni nuevo que nuestra opinión no se conforme con la naturaleza de las cosas; y así puede muy bien una misma cosa ser imposible en sí y ser posible y creíble en nuestra opinión, ser verdadera en sí y ser falsa en nuestra opinión, y, consiguientemente, increíble. Esto me parece innegable; pero también lo es que nuestra opinión no puede dejar de conformarse con nuestra misma opinión, y así no puede ser jamás que nuestra opinión tenga una cosa por verdadera y al mismo tiempo por falsa e increíble, o la tenga por imposible y al mismo tiempo por posible y verosímil; y esto mismo es, a mi parecer, lo que viene a probar el discurso del citado autor. Finalmente, para dar fin a esta cuestión, digo que son cosas muy distintas la esencia y naturaleza de los objetos y la opinión que de ellos tenemos; no porque ésta no convenga a veces con aquélla, sino porque la opinión no pende de la naturaleza de las cosas; de suerte que no vale el argumento de una a la otra, siendo siempre evidente, sin necesitar de más pruebas, que la verdad, conocida como verdad en nuestra opinión, no puede jamás dejar de tener el asenso de ella y ser creíble y verosímil; y asimismo lo imposible, conocido como imposible en nuestra opinión, no puede jamás ser tenido en ella como posible, y consiguientemente, por creíble y verosímil, porque la posibilidad o imposibilidad, la verdad o la falsedad de una cosa, pende del ser y naturaleza de la misma cosa, pero su verosimilitud o inverosimilitud, su credibilidad o incredibilidad, pende de nuestra opinión. Los argumentos que prueban que una cosa por su naturaleza imposible o verdadera es a veces, en nuestra opinión, verosímil o inverosímil, prueban lo que nadie ignora ni nadie dificulta, y las definiciones de Castelvetro de la posibilidad y credibilidad son del todo inútiles, y, en lugar de aclarar, obscurecen más la cosa definida. Yo no entiendo qué quiere decir *que la posibilidad es aquella potencia que no tiene imposibilidad de venir al acto*: porque si el término *posibilidad* es obscuro, lo es también el término *imposibilidad*, lo cual es definir una cosa obscura por otra igualmente obscura, y añadir tinieblas a tinieblas. Esta definición, a mi parecer, quiere decir en conclusión: *que lo posible es una cosa que no es imposible*; y la otra definición se reduce también a semejante sentido: *que lo creíble es una cosa que se puede creer*. Pero todo eso ya se lo sabía cualquiera sin la definición.

Acerca de la verosimilitud tenemos a Aristóteles un precepto comúnmente aprobado de todos, es a saber, que los poetas deben anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad. Lo cual se debe entender, según el citado marqués Orsi, de la verdad perteneciente a las ciencias especulativas y a la historia. La razón de este precepto, así entendido, es evidente: porque como el fin del poeta es enseñar y aprovechar deleitando

no siendo tan acomodada para este fin la verdad histórica o científica como lo es lo verosímil y creíble, es justo que el poeta eche mano de éste, como más oportuno, antes que de aquélla, que tal vez será opuesta a su intento. El historiador refiere los hechos como han sucedido, y así no suelen exceder los límites de lo ordinario y común; al contrario, el poeta busca siempre lo extraordinario, lo nuevo, lo maravilloso, y para esto es mucho mejor la verosimilitud poética que la verdad histórica. Si Homero se hubiera contentado con referir la guerra de Troya como sucedió y los viajes de Ulises como quizás habrán sido, no nos hubieran podido deleitar con tantas maravillas y con tan estupendos sucesos. La verdad histórica de la venida de Eneas a Italia, de la conquista de Jerusalén por Godofredo, y del viaje de Vasco de Gama, no es tal ni tan admirable y deleitosa como nos la pintan Virgilio, Tasso y Camões, los cuales la hicieron maravillosa, nueva y extraordinaria, valiéndose de la verosimilitud poética y anteponiéndola a la verdad histórica, siempre que con bastante razón pudieron hacerlo. Asimismo la verdad de las ciencias no es siempre conforme a las opiniones del vulgo; y como lo que no es conforme a la opinión no es creíble ni persuade, ni puede ser útil, por eso es preciso que el poeta se aparte muchas veces de las verdades científicas por seguir las opiniones vulgares. Que el ave fénix renazca de sus cenizas, que el viborezno rompa al nacer las entrañas de su propia madre, que el basilisco mate con su vista, que el fuego suba a su esfera colocada debajo de la luna, y otras mil cosas semejantes que las ciencias contradicen e impugnan, pero el vulgo aprueba en sus opiniones, se puede muy bien seguir y aún a veces anteponer a la verdad de las ciencias, por ser ahora, o haber sido en otros tiempos, verosímiles y creíbles entre el vulgo y, por eso mismo, más acomodadas para persuadirle y deleitarle.

CAPITULO X

De la materia y del artificio

Ya hemos visto el fundamento principal de la belleza poética, que es la verdad, o real, o verosímil y probable. Pasemos ahora adelante a inquirir y explicar todo lo demás que es necesario para la belleza de los versos. Y primeramente es menester suponer que ésta deriva principalmente de dos como fuentes o principios, que son la *materia* y el *artificio*. Ya hemos dicho que nuestro entendimiento desea aprender y que le es sumamente agradable la verdad que aprende; ahora es bien advertir que no todas las verdades le agradan, y que hay algunas que no sólo el entendimiento las mira con indiferencia y tibieza, sino que a veces le cansan y enfadan. De este género son las verdades ordinarias, vulgares, bajas y triviales. Solamente las verdades nuevas, grandes y maravillosas son las que el entendimiento ama, desea y recibe con admiración y con gusto. El poeta, pues, si quiere que sus versos sean bellos y deleitosos, debe en primer lugar, buscar o inventar verdades que tengan estos requisitos, eso es, debe buscar o inventar materia nueva, maravillosa, extraordinaria y grande, o, a lo menos, cuando la materia por sí no lo sea, debe hacerla parecer tal con el artificio. Y si con feliz unión pudiese juntar uno y otro requisito, hallando materia nueva, rara y extraordinaria, y adornándola con el correspondiente artificio de pensamientos ingeniosos, de figuras elegantes, de locución

dulce, armoniosa y propia, entonces podrá estar seguro de haber dado en el blanco y de haber cumplido enteramente las obligaciones de buen poeta.

La naturaleza regularmente sigue un mismo tenor, obrando según el curso ordinario de las cosas. Sin embargo, de cuando en cuando, como para ostentar su poder, suele obrar portentos y producir raros monstruos. Entre las muchas cosas comunes y ordinarias que suceden, no deja de haber algunas maravillosas y grandes, de las cuales puede echar mano el poeta como de materia apta para picar nuestro gusto y excitar nuestra curiosidad y admiración. La historia, por ejemplo, entre muchos sucesos comunes y ordinarios, trae tal vez algún hecho extraordinario que se lleva nuestra atención. La arrogancia de Mucio Scévola, irritado contra su misma mano, cuando erró el tiro dirigido a Porsenna; la intrepidez de Horacio Cocles en la puente del Tíber, deteniendo a todo el ejército de Toscana; las hazañas de Alejandro Magno y de Julio César; las de nuestro famoso rey don Jaime, llamado *el Conquistador*, y las de Hernán Cortés y de sus españoles en el descubrimiento y conquista de Méjico, son materia de suyo grande, admirable y extraordinaria. Lo mismo digo de otras muchas cosas, verdades y sucesos, ya de suyo aptos para la admiración, deleite y belleza de la poesía, que el poeta hallará fácilmente si discurre con el pensamiento por los tres reinos de la naturaleza: intelectual, material y humano. Pero, si no hallase materia capaz de deleitar y mover nuestra admiración, o quisiese servirse de materia trivial y ordinaria, es preciso entonces que recurra al artificio, supliendo y ayudando con éste la falta y la imperfección de aquélla. Que un hombre ausente de su patria por el espacio de veinte años haga diversos viajes de uno en otro país, es cosa muy ordinaria y que no tiene nada de grande ni de maravilloso; pero ¡con qué artificio, con cuántas y cuáles maravillas, y con que estilo ennobleció Homero, y hermosteó los viajes de Ulises! Tempestades horribles, naufragios, escollos, sirtes, sirenas, monstruos, encantos, Polifemos, Circes, Calipsos; el cielo mismo dividido en bandos por un hombre, habiendo deidades que le protegían, deidades que le perseguían; y Ulises, finalmente, vencedor de todos sus enemigos y obstáculos, con su valor, su prudencia y sufrimiento, son todas maravillas y circunstancias tan extraordinarias, que hacen noble, grande, deleitosa y admirable la materia más baja y más vulgar. Asimismo, decir que la reina Dido fue desgraciada en maridos, porque, muerto el primero, se vio precisada a huir, y, abandonada del segundo, se dio la muerte, es una verdad que no excede de lo ordinario ni tiene circunstancia alguna de grande ni de maravillosa; no obstante, Ausonio expresó con tal artificio esta misma verdad, que la hizo parecer muy hermosa en este dístico:

*Infelix Dido, nulli bene nupta marito!
Hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.*

Es evidente que aquí, la artificiosa disposición de las palabras, la brevedad y la claridad con que está expresado el pensamiento, le dan una belleza y gracia que no tendría por sí y dicho con otros términos. La poesía, pues, puede ser estimable, o por la materia grande, nueva y rara, o por el artificio, o juntamente por el artificio y por la materia, que concurren de mancomún, ya con la grandeza y novedad de las cosas, ya con el adorno y la manera de decirlas, a formar la más cabal y perfecta belleza de que es capaz la poesía.

Resta ahora que veamos cómo se puede hallar materia que tenga estas propiedades y circunstancias, o cómo se puede hacer que parezca tenerlas con el artificio.

CAPITULO XI

Cómo se halle materia nueva y maravillosa por medio del ingenio y de la fantasía con la dirección del juicio

Supuesto que la belleza poética consiste principalmente en lo raro, maravilloso, grande, extraordinario, nuevo, inopinado e ingenioso de la materia y del artificio del sujeto imitado, o del modo de imitarle, veamos cómo y con qué medios se halle esta materia.

Pertenece este encargo, como enseña el doctísimo Muratori, al ingenio y a la fantasía del poeta, que son como dos potencias del alma. Un feliz, agudo y vasto ingenio, una veloz, clara y fecunda fantasía, son como los proveedores y despenseros de la novedad, de la maravilla y del deleite poético. Y si a estas dos potencias o facultades se añade el juicio, que es la potencia maestra y el ayo y director de las otras dos, se hará un compuesto feliz de todas las partes que se requieren para formar un perfecto poeta. Las dos primeras potencias son como los brazos del poeta, que hallan materia nueva y maravillosa, o la hacen tal con el artificio; el juicio es como la cabeza, que las preserva de excesos, rigiéndolas siempre por dentro de los límites de lo verosímil y de lo conveniente. La fantasía y el ingenio son los que viajan, descubren nuevos países y vuelven a casa cargados de ricas mercaderías; el juicio es la brújula que los guía y rige en sus navegaciones, para que no den en algún escollo, ni alarguen demasiadamente sus rumbos, y para que arriben felizmente al puerto determinado.

Esto supuesto, hallar materia nueva o sacar de la materia propuesta verdades nuevas, no es otra cosa sino descubrir en el sujeto propuesto aquellas verdades menos conocidas, menos observadas, más recónditas y que más raras veces nos ofrece la naturaleza en cualquiera de los tres mundos intelectual, material y humano. Y como la poética imitación tiene por objeto principal las cosas del mundo humano, esto es la moral, las acciones, los afectos y pensamientos del hombre, de estas cosas es de donde más ha de procurar el poeta sacar verdades peregrinas y raras. Pero ya hemos dicho, que la naturaleza, en el mundo humano y material, no suele producir cosas raras y extraordinarias, siguiendo siempre su acostumbrado curso y eslabonando los mismos efectos de las mismas causas. Por esto el poeta, si quisiere en las acciones, afectos y pensamientos del hombre hallar y proponer verdades nuevas y maravillosas, es preciso que se valga de su ingenio y fantasía, procurando descubrir lo que más raras veces suele acontecer, lo que solamente es posible y lo que parece verosímil y probable. Esto viene a ser lo mismo que los maestros de poética llaman mejorar y perfeccionar la naturaleza y lo que nosotros hemos dicho imitar la naturaleza en lo universal y en sus ideas, de todo lo cual hemos hablado ya en el libro primero.

El poeta, pues, debe perfeccionar la naturaleza, esto es, hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demás calidades buenas o malas. Si quiere

pintarnos un valeroso y excelente capitán, recurre a las ideas universales, y según éstas le coloca en el más alto grado de valor; asimismo si quiere ponernos delante el retrato de un vicioso, le copia con tan vivos y subidos colores, que raras veces la naturaleza suele producir cosa semejante. Por ejemplo, rara vez y con dificultad se hallará en el mundo un avariento tan extravagante como el *Euclión* de Plauto, o como el don Marcos de *El castigo de la miseria*, de Zamora, o un soldado tan vanamente baladrón como el *Pirgopolinices* del mismo Plauto, o una mujer tan afectada como la doña Beatriz de Calderón, en la comedia *No hay burlas con el amor*, o como la de Cañizares en *La más ilustre fregona*, o un hombre tan aprehensivo como *El enfermo imaginario*, de Molière, y otros semejantes. Finalmente perfecciona la naturaleza en todas las cuatro partes principales del poema, según la división de Aristóteles, esto es, en la fábula, en las costumbres, en la sentencia y en la locución. Porque, o busca para la acción y argumento de su poema entre las verdades históricas alguna que sea de suyo grande, maravillosa y extraordinaria, o volviéndose a la clase de las verdades verosímiles, nos representa lo más raro y peregrino que tenga la naturaleza entre sus entes posibles y en sus ideas universales. Escoge, por ejemplo, el poeta, para la fábula de su poema, la conquista de Jerusalén; y queriendo, según su obligación, deleitarnos con lo extraordinario y grande, procura perfeccionar la naturaleza en la fábula, esto es, refiere aquella conquista, no cómo fue, sino cómo pudo haber sido, haciendo aquel asunto grande y maravilloso con lo que le añade de lo verosímil y probable. De la misma manera perfecciona las costumbres de las personas introducidas, colocándolas en el más eminente grado de perfección o imperfección; si bien se debe advertir que esto no es indispensable y precisa obligación, porque, también, puede el poeta representar costumbres medianas que no excedan de lo común y ordinario. Perfecciona también la sentencia y la locución, esto es, el estilo, los conceptos y las palabras; pero esto pertenece también al artificio de que hablaremos luego.

CAPITULO XII

Del artificio poético dilucidado con varios ejemplos

Por artificio se debe aquí entender aquella manera ingeniosa con que el poeta dice las cosas, la cual pende, como ya hemos dicho, del ingenio y de la fantasía del mismo poeta; y si queremos ahondar más en la esencia del artificio, hallaremos que todo consiste en los tropos y figuras bien manejados. Una viva metáfora, una alegoría bien aplicada, una comparación expresiva, una repetición oportuna, una apóstrofe, una interrogación y otras cosas semejantes bastan para adornar vistosamente la materia y hacerla bella y deleitosa, aunque de suyo no lo sea. Igualmente se deleita nuestra alma en aprender verdades nuevas y maravillosas, y en aprender nuevos modos de decir las verdades. En uno y otro caso halla el entendimiento motivos de placer y de gusto, ya por la ingeniosidad del poeta, que le ofrece materia nueva y de suyo agradable, ya por el artificio y por los nuevos modos con que adorna y hermosea una materia trivial y ordinaria. Por ejemplo, no sería pensamiento muy nuevo ni muy maravilloso el decir *que un amante, adorando lo más soberano de una belleza, ni teme ni espera*; pero el artificio y la manera con que dijo este mismo concepto uno de nuestros mejores poetas, Luis de Ulloa, en unas décimas, le

añade la gracia y belleza que no tenía, por medio de una alegoría muy bien aplicada al sujeto y expresada con estilo y palabras que hermocean todo el concepto:

Con este fin, mi deseo,
sin otro interés humano,
sigue lo más soberano
que en vuestra belleza creo;
y paso, cuando lo veo,
a región de tal templanza,
que ni en la desconfianza
se muestra helado el temor,
ni se encienden al favor
las alas de la esperanza.

Con semejante artificio de una metafórica expresión mejoró Calderón un concepto que ya de suyo era ingenioso y noble en aquellos versos:

El que adora en confianza
de poseer lo que adora,
mérito ninguno alcanza,
pues enjuga lo que llora
el aire de la esperanza.

Veamos, además de esto, un pensamiento ingeniosísimo, grande y noble, a quien todavía ha añadido singular lustre y esplendor el raro y hermoso artificio con que lo exprime el discretísimo poeta arriba citado, Luis de Ulloa. Observa el poeta que, según un célebre axioma peripatético, que también le adoptó Gasendo en su *Filosofía* y le ilustró Locke en la suya con suma claridad y fundamento, el conocimiento de las cosas nos viene por los sentidos, debiendo pasar primero por este conducto todo lo que el entendimiento comprende; echada esta base, se hace asimismo una objeción muy filosófica y muy ingeniosa, dificultando cómo hayan podido enamorarse su razón y sus potencias internas y, al mismo tiempo, quedar libres de esta pasión los sentidos exteriores. Este pensamiento tan ingenioso, tan agudo y elevado podía muy bien deleitar nuestro entendimiento, aunque el poeta le hubiera dicho con palabras sencillas y sin adorno ni artificio alguno; pero nuestro Luis de Ulloa, no contento con haber hallado una materia deleitosa y admirable, quiso hacerla aún más deleitosa y más nueva con el artificio que usó en estos versos:

Mas como al conocimiento
se pasa por los sentidos,
que a cuanto están defendidos
se niega el entendimiento,
desvanece al pensamiento
ver que en guerra tan trabada
esté a fuerza asolada
y las potencias rendidas,

quedando tan sin heridas
los que guardaban la entrada.

Finalmente, no sólo una alegoría, como la precedente, hermosea y mejora la materia, pero el mismo efecto hace una oportuna repetición, como aquella de Lupercio Leonardo en un soneto: *Yo vi, yo vi los ojos, no es mentira*, etc., una reversión o redoblamiento de voces, como aquel de Garcilaso: *Vosotros, los del Tajo en su ribera*, etc., una exclamación afectuosa, una apóstrofe, y, finalmente, una palabra sola bien colocada, propia y expresiva, como en estos versos de Luis de Ulloa:

En sitio tan favorable
y dichoso, a cada uno
de los planetas halló,
que parece que los puso.

Lo que hasta aquí se ha dicho parece que bastará para formar por ahora un justo concepto de lo que es el artificio poético y para que se pueda entender lo que vamos a decir sobre este mismo asunto. Distinguiremos, pues, al ingenio de la fantasía, y veremos qué género de artificio es el que compete a cada una de estas dos potencias y en qué modo el juicio las asista y rija.

Todos los objetos sensibles, por el conducto de los sentidos exteriores, introducen en nuestra alma una imagen o copia de sí mismos, la cual imagen, como quiera que los físicos expliquen esto que no es de nuestro intento, se imprime y dibuja en el cerebro o en otra parte donde el alma ve y comprende esas imágenes. Pero dividiendo para mayor inteligencia la misma alma como en dos partes y considerándola por dos diversos lados, ya ocupada en esas imágenes sensibles, ya en las cosas puramente intelectuales, llamémosla con diversos nombres, ya fantasía o aprehensiva inferior, ya entendimiento o aprehensiva superior.

En tres maneras, dice Muratori, se pueden formar estas imágenes o *ídolos*. La primera, es cuando el entendimiento sólo las concibe, sin que la fantasía tenga más parte que la de suministrarle la semilla de tales imágenes; así, por ejemplo, de las varias infinitas imágenes de hombres concebidas variamente en la fantasía, forma el entendimiento de nuevo estas otras imágenes: *que el hombre tiene la facultad de reír; que los hombres grandes suelen tener grandes defectos; que los hombres, a veces, son peores que brutos*, etc., las cuales más propiamente se pudieran llamar *reflexiones del entendimiento*, o, a lo menos, *imágenes intelectuales o ingeniosas*, porque comprenden todos los discursos y reflexiones que hace el entendimiento sobre todas las ciencias y artes, y sobre todos los demás objetos. La segunda manera es cuando el entendimiento y la fantasía, coligados en concorde unión, las conciben y forman. Lo cual sucede cuando la fantasía, consultando con el entendimiento y siguiendo siempre su dictamen, ya expresa las imágenes que ha recibido por los sentidos, o, ya uniendo algunas de ellas o separándolas, forma y compone otras nuevas. La tercera manera es cuando la fantasía se usurpa las riendas del gobierno y manda despóticamente en el alma, sin oír los consejos del entendimiento. Pero, semejantes imágenes, hijas de una loca y desenfadada fantasía, en las cuales todo

es falsedad, desorden y confusión, no caben en la poesía, ni aún en los discursos de hombres de sano juicio, dejándose sólo para los que, o dormidos sueñan, o calenturientos desvarían, o enloquecidos desatinan. Hablaremos, pues, solamente de las dos primeras especies de imágenes, esto es, de las que forma el entendimiento solo o la fantasía guiada por el entendimiento; y en primer lugar de estas últimas, reservando las otras para más adelante.

La fantasía, pues, coligada con el entendimiento, que la precisa a buscar y envolver alguna verdad en sus imaginaciones, puede y suele producir imágenes, que, o son *directamente verdaderas*, tanto para la misma fantasía cuanto para el entendimiento, como sería la imagen de un prado verde y florido, de una batalla, de una tempestad, de un caballo y otras semejantes, las cuales imágenes representan una verdad o una cosa real y verdadera, o son sólo *directamente verosímiles* a la fantasía y al entendimiento, como el imaginar la ruina de Troya, el caso de Euríalo y Niso, los amores de Dido y Eneas, de Angélica y Medoro, y otras cosas de este género, que el entendimiento y la fantasía aprueban y reconocen como verosímiles y probables; o, finalmente, las imágenes son *directamente verdaderas* o, a lo menos, verosímiles a la fantasía, pero sólo *indirectamente* parecen tales al entendimiento. Como, por ejemplo, cuando la fantasía, viendo un arroyo que da mil vueltas y giros por una amena y florida campaña imagina, y le parece verdad o a lo menos verosímil, que aquel arroyo esté enamorado de aquella deliciosa vega y no sepa alejarse de ella, la cual imagen, no *directamente*, porque su directo sentido es falso, sino *indirectamente*, hace conocer al entendimiento una verdad, esto es, la amenidad de aquel sitio y los varios giros de aquel arroyo. Las primeras y segundas imágenes que la fantasía forma pintando las cosas como son o como pueden ser y parecer a la misma fantasía y al entendimiento, se pueden llamar propiamente imágenes simples y naturales. Las terceras, que deben más propiamente su ser a la fantasía que las firma de nuevo uniendo dos o más imágenes *simples y naturales*, se pueden llamar imágenes *artificiales fantásticas*. El moverse y el volar es propio de cosas animadas, el saludar es propio de los hombres; la fantasía, uniendo estas imágenes naturales, imagina que la fama vuela y que las avechillas saludan el primer albor del día. Y aunque estas cosas directamente son falsas, no obstante, porque ya continúan indirectamente alguna verdad o alguna verosimilitud, basta esto para que el entendimiento las apruebe y permita el uso de ellas a la fantasía. El célebre P. Tomás Ceva, de la Compañía de Jesús, describe en elegantes versos lo mismo que aquí hemos dicho de esta potencia:

*...In nobis est quaedam nempe facultas,
penniculis vivis se sponte moventibus omnia
ad vivum referens. Manc mens regit ordine certo
assistens operi, et praescribens singula nutu.
Ni faciat, volat illa exlex, deliria pingens,
qualia murorum in limbis..., etc.
Talia non ratio, non mens (quippe absona) cudit,
sed sensus parit iste amens, mentisque magistrae
explicat ante oculos. Illa autem digerit omnia
inque unum cogit, delectu singula multo,
expendes caute statuitque simillima vero,*

*iisdemque instillat mores, praeceptaque vitae,
collocat et mutat, variaque in luce reponit,
donec in integram coeant idolia formam.*

Antes de pasar adelante quiero decir algo brevemente de los placeres de la imaginación y fantasía, según lo que ahora me sugieren los discursos de un célebre autor inglés. Divide, este autor, los placeres que produce la imaginación en primitivos y derivados; los primeros son aquellos que proceden inmediatamente de los objetos que tenemos delante; los segundos son los que nacen de las ideas de estos mismos objetos y de su representación o imitación. En los primitivos la causa que los produce es lo grande, lo extraordinario y lo hermoso de los objetos. Por esta razón es deleitable la vista de una campaña abierta, de un gran desierto inculto, de una cordillera confusa de montes, de rocas o escollos muy elevados, de un precipicio muy profundo o de otros objetos semejantes, en los cuales se admira la tosca magnificencia de la naturaleza en sus estupendas obras. Y mucho más deleitable es la vista de un dilatado y despejado horizonte, por el cual pueden los ojos explayarse libremente y gozar de la divertida variedad de objetos que se presentan al derredor, en los cuales agrada y deleita la variedad, la novedad y la hermosura. Los placeres derivados consisten y se fundan en la perfecta imitación y copia de los objetos naturales, en la cual se ejercitan las artes imitadoras, como la escultura, la pintura y la poesía. Esta última deleita y divierte la imaginación con sus descripciones, sus alegorías, sus metáforas y sus imágenes. Los tres más famosos poetas de la antigüedad son también los que supieron embelesar más dulcemente la imaginación de sus lectores. Los poemas de Homero se parecen a aquellos desiertos dilatados, a aquellos montes y valles, y otros objetos naturales, toscamente grandes y admirables; la *Eneida* de Virgilio es semejante a un delicioso vergel, en cuya compostura y aseo anduvieron a porfía la naturaleza y el arte; las *Transformaciones* de Ovidio son como un país encantado por donde a cada paso se encuentran monstruos, prodigios y fantasmas.

CAPITULO XIII

De las imágenes simples y naturales

Volviendo ahora a la insinuada división de las imágenes en simples y naturales, o fantásticas artificiales, digo que por imágenes simples y naturales entiendo la pintura y viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que puede imitarse o representarse con palabras. Esta acción, o este acierto en pintar vivamente los objetos, se llama *evidencia* o *enargía*; y es cierto que en ella consiste gran parte de la belleza poética y del deleite que la poesía produce; pues en la *enargía* concurren los dos efectos de admiración y enseñanza, que, según Aristóteles son para el hombre de los más agradables. Alégrase el alma de aprender la idea o el objeto representado y de carear la copia con su original, admirando la semejanza y, al mismo tiempo, la maestría de la imitación. Y en verdad, ¿cómo no ha de deleitar sumamente el mirar sin peligro alguno, ya los trances de una batalla, ya la furia de una tormenta, ya el incendio de una casa, ya los estragos de una fiera, ya otros objetos

vivamente pintados con las solas palabras, y a veces mucho mejor que con los más finos colores? ¿Cómo no ha de ser por extremo agradable ver, como presentes, cosas muy distantes, sucesos muy antiguos y personas de otros siglos? Y pues no hay duda alguna que estas pinturas bien hechas son sumamente deleitosas y agradables, veamos en qué manera ha de hacerlas el poeta y cómo ha de llevar el pincel, para que salgan de su mano cabales y perfectas y con todas aquellas circunstancias y calidades que más deleitan y admiran. La primera y principal regla es fijar atentamente la vista en la naturaleza, imitarla en todo y seguir puntualmente sus huellas. La belleza de la copia estriba en la semejanza con su original, y lo artificioso se aprecia más, cuanto más se parece a lo natural. De suerte que cuando el poeta quiere pintar una batalla, una borrasca, un hombre enamorado o colérico, una mujer afectada y otras cosas semejantes, su primer cuidado ha de ser el considerar atentamente lo que sucede en una batalla, en una tempestad, e imaginarse vivamente las acciones, las palabras y los pensamientos más naturales y más propios y acostumbrados en las personas sujetas a semejantes pasiones o defectos. Hecho esto, y figurada ya vivamente en la fantasía la imagen del objeto que se quiere pintar, es menester buscar las palabras más propias y más expresivas, las frases más naturales y más convenientes al asunto y darles aquel orden y colorido que pueda hacer más fuerte impresión. Con esta diligencia el retrato saldrá cabal y perfecto; la copia será parecida a su original y se conseguirá el fin, que es el deleite poético. Los ejemplos darán mayor luz a esta doctrina; en ellos podremos observar la felicidad y el artificio con que los buenos poetas han dibujado y coloreado sus pinturas. Y, comenzando por Lupercio Leonardo de Argensola, para que me deba aquí como compatriota el primer lugar, que ya por tantos títulos merece, observemos cómo describe la entrada del invierno en un soneto:

Lleva tras sí los pámpanos octubre,
y con las grandes lluvias, insolente,
no sufre Ibero margenes ni puente,
mas antes los vecinos campos cubre.

Moncayo (como suele) ya descubre
coronada de nieve la alta frente;
y el sol apenas vemos en oriente,
cuando la dura tierra nos lo encubre.

Sienten el mar y selvas ya la saña
del aquilón, y encierra su bramido
gente en el puerto y gente en la cabaña...

Este poeta, habiendo felizmente copiado en su imaginación el rígido aspecto del invierno por los objetos circunvecinos, y habiendo hallado palabras propias naturales y expresivas, deja después espaciar la fantasía por objetos más remotos y nos imprime vivamente en la imaginación la violencia de las tempestades, los bramidos de los huracanes, de cuya furia y rigor parece que estamos viendo cómo la gente se guarece en puertos y cabañas.

Extremada me ha parecido también la pintura del incendio de una casa que hace Tomé de Burguillos, poeta de singular mérito, en la *Gatomaquia*:

Así suelen correr por varias partes
en casa que se quema los vecinos,
confusos, sin saber adónde acudan.

No valen los remedios, ni las artes:
arden las tablas, y los fuertes pinos
de la tea interior el humor sudan.

Los bienes muebles mudan
en medio de las llamas;
éstos llevan las arcas y las camas
y aquéllos con el agua los encuentran;
éstos salen de el fuego, aquéllos entran;
crece la confusión y más si el viento
favorece al flamígero elemento.

También aquí la fantasía del poeta imaginó muy felizmente todo lo que sucede en el incendio de una casa y lo representó con voces y expresiones muy propias. Entre los poetas latinos, Ovidio es excelente en pinturas: la de Sileno en *los Fastos* es una de las buenas de este poeta; y va acompañada de la de Baco y Ariadna:

*Ebrius ecce senex pando Silenus asello,
vix sedet, et pressas continet arte tubas.*

*Dum sequitur Bachas, Bacchae fugiuntque petuntque
quadripedem ferula dum malus urget eques;*

*in caput aurito cecedit delapsus asello:
clamunt satyri, surge, age, surge Pater, etc.*

*Iam Deus e curru, quem summum cinxerat uvis,
tigribus adiunctis aurea lora dabat.*

*Et color, et Theseus, et vox abiere puellae,
terque fugam petiit, terque retenta metu.*

*Horrui, ut steriles agitat quas ventus aristae,
ut levis in madida canna palude tremit.*

*Cui Deus: en adsum tibi cura fidelior, inquit.
Pone metum, Bacchi, Gnosias, uxor cris...*

*Dixit, et e curru ne tigres fila timeret,
desilit, imposito cessit arena pede.*

Tiene también algunas pinceladas muy buenas otra pintura del mismo poeta, en el primero de las *Transformaciones*, donde describe el diluvio de Deucalión y, después de haber referido los estragos de las lluvias y de los ríos que inundaron la tierra, se dilata en las circunstancias:

*Si qua domus mansit potuitque resistere tanto
indeiceta malo; culmen tamen altior hujus
unda tegit, presseaeque labant sub gurgite turres.
Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant;
omnia pontus erant, deerant quoque litora ponto.*

*Occupat hic collem: cymba sedet alter adunca,
et ducit remos ubi nuper ararat.
Ille supra segetes, aut mersae culmina villae
navigat; hic summa piscem deprendit in ulmo:
at lupus inter oves, fulvos vehit unda leones, etc.*

Sin embargo, si atendemos a la censura de Séneca, Ovidio en este lugar dio demasiada libertad a su fantasía y a su florido ingenio, porque, después de haber dicho con mucho acierto: *Omnia pontus erant*, etc., parece muy impropio y pueril en entretenerse en tantas menudencias y pararse a ver lo que hacían los lobos y las ovejas, cuando perecía todo el orbe. Es verdad que Farnabio pretende disculpar a Ovidio con el ejemplo de Virgilio, que en el tercero de las *Geórgicas*, describiendo los efectos de la peste, toca también semejantes particularidades.

*Non lupus insidias explorat ovilia circum,
nec gregibus nocturnus obambulat: acrior illum
crua domat: timidi dammae, cervique fugaces
nunc interque canes et circum tecta vagantur.*

Pero, si bien se mira, la diversidad del asunto y de la expresión hacen ver claramente la diferencia que hay de una descripción a otra.

Entre los modernos, yo no he visto poeta de más fecunda, más feliz, ni más viva fantasía que el célebre P. Tomás Ceva, de la Compañía de Jesús, de quien ya hemos hecho mención. De las muchas pinturas extremadas que tiene su poema *Puer Jesus*, entresacaré alguna para dilucidar este punto. En el libro IV refiere lo que sucedió a la Virgen Santísima al pasar por los bosques de Endor, yendo a ver a San Juan Bautista:

*Ventum erat in montana Endor sylvestria; summus
aestus erat: puteus sub collibus unicus, unde
hauribat geridas omnis vicinia lymphas,
heu fuge, Diva poli: torvus leo circuit undam*

*egressus sylva, atque oculis loca saevus oberrat:
at non illa ferae ingentis deterrita rictu.*

*Continuo ut vidit: misera haec sitit, inhela
bellua: tanta illi pietas, maternaque cura,
et teneri sensus; abiegnat tunc urna
compede ferrata inserta, farposuque sonoro
in preceps missa, teretis vertigine torni
hausit aquam. Impatiens quadrupes pede rectus utroque,
ut stillans educta udo stetit hydria saxo,
aeger hians gelidae incubuit; cui mater amoris,
at tu, inquit, gregibus posthac ne noxius ullis,
neu pueros laede insontes, tenerisque juvencis
parce ferox; catulisque tuis hos praecipe mores.*

*Dumque bibit large, mersa cervice, comantes
Illa toros, manibusque iugas mulcebat eburnis.
Ut satur eduxit torvum caput undique rorans
rugitum dedit ingentem... etc.
...Iam saltum evaserat omnem
Nazaris; ecce autem retro conversa, iubatam
miratur comitem vestigia pone sequentem.*

*Perge, ait, in sylvam, perge inquam. Iterumque morantem,
supploto increpuit pede terrenus, bisque nivales
percussit palmas. Illa agre in tecta redibat,
instar ovis gradiens placide..., etc.*

En esta bellísima pintura es notable, sobre todo, la destreza y propiedad con que el poeta describe el pozo y la priesa y ansia del león sediento, los halagos y preceptos de la Virgen a la fiera y a sus cachorros y la acción de hacerla retirar y quedar atrás, como si fuera un perrillo o una mansa ovejuela.

Débase aquí advertir, según un aviso de Muratori, que estas vivas descripciones y pinturas de los objetos, que encargamos tanto al poeta y alabamos tanto, no son lo mismo que esas otras descripciones pueriles, por ejemplo, de una batalla, de una tempestad o de otro cualquier objeto, que los estudiantes suelen hacer en las escuelas de retórica para ejercitar el estilo; las cuales descripciones, de ordinario, no son más que una amplificación o numeración de partes, de causas, de efectos, de antecedentes y consecuentes; semejantes descripciones, propias de niños y de necios pedantes, ni se estiman, ni aprecian, ni deben tener lugar en la buena poesía; porque no hacen más que llenar el oído de vanas palabras, sin penetrar más adentro a la fantasía, ni dejar en ella impresa una viva imagen del objeto que describen. Un buen poeta, que quiere hacer una pintura perfecta, debe fijar atentamente su imaginación en el objeto y observar en él aquellos delineamientos y visos, aquellas acciones y costumbres que pueden hacer más fuerte impresión en la fantasía ajena; y, en fin, como advierte el citado Muratori, debe

notar aquellos últimos, más finos, más sobresalientes y más necesarios colores de las cosas, de las costumbres, de los afectos y de las acciones, y, después, procurar imprimirlos bien en la imaginación del lector con expresivas y correspondientes palabras. Para aclarar esto, me franquearé otro ejemplo el citado P. Ceva en el libro VII de su poema, donde pinta la conversación de unas mujeres sentadas al derredor del hogar, en tiempo de invierno y ocupadas en sus labores:

*Nam semel hybernis circumfusae ignibus Esther,
atque uxor Jonathae, et Damaris longaevaue Charmis,*

*Nazariaeque aliae strepera, ingentique corona,
ad risum faciles, pars vellera, crudaque lina
carpebant: aliis labor hirtis solvere echinis
castaneas, aliae torquebant flamina fusis.*

*Forte autem reliquas aderat, spectabilis inter
nupta recens Agar, Engaddi e rure puella,
quam patris profugus tectis formosus Heberus
nunc primum in patrias sibi nuptam duxerat aedes.
Hanc croceis vittis, aurumque imitante orichalco
insignem, faciesque novas, nova rura timentem,
turba peregrinam paulatim massuescere blandis
cogebant refugam dictis, trepidamque ciebant.*

*Primaque Charmis anus de more interrogat, utra
rura magis placeant Engaddi, an Nazareth? Illa
cui pudor ingenuus nativaque gratia linguae,
haud meditata diu responsum: Nazareth, inquit.*

En esta exquisita pintura, los delineamientos de más fuerte impresión y los últimos más finos y más sobresalientes colores de que hablábamos, son aquella costumbre mujeril de coronar el hogar, aquella bulla y chacota de su conversación, las labores tan propias en que el poeta las describe ocupadas, el encogimiento de Agar, tan natural en una novia recién llegada, y sobre todo aquella costumbre de comenzar la conversación con una forastera preguntándola qué país le agradaba más. Éstas son las circunstancias que se imprimen más fuertemente en la imaginación, y éstos los golpes de pincel que pintan viva la imagen del objeto, mucho mejor que todas las amplificaciones y numeraciones de partes con que quizás un pedante se hubiera difundido en tal pintura, moliendo inútilmente sus lectores. De esto se puede echar de ver claramente cuán diversas sean las pinturas de los buenos poetas de esas otras descripciones pueriles y cansadas. En las primeras, el poeta coge en acción y movimiento los objetos y, representándolos con vivas palabras, hace de modo que parece que se están viendo mover y obrar como el poeta los describe; en esas otras, todo es muerto, sin acción y sin alma. Para mayor prueba de esto, basta decir que, a veces, se forma una perfecta pintura con una sola circunstancia, en la cual consiste, tal vez, lo más fino y sobresaliente de los colores y delineamientos del objeto; y si no, véase cómo Luís de Ulloa, poeta a mi ver de los mejores en la lírica, con

una sola circunstancia, supo hacer una inimitable pintura de la turbación, del sobresalto y miedo de la hermosa judía Raquel cuando entraron los conjurados en su aposento para matarla:

Traidores fue a decirles y, turbada,
viendo cerca del pecho las cuchillas,
mudó la voz y dijo: Caballeros,
¿por qué infamáis los ínclitos aceros?

Este discretísimo poeta, dando de mano a todo lo pueril y frío de largas descripciones, que otro hubiera abrazado luego, para hacer ostentación y alarde de su ingenio, se entró inmediatamente en los afectos, y, con su buen gusto y viva fantasía, halló una circunstancia que expresa mucho más de lo que yo puedo aquí decir. Y obsérvese ahora, de paso, cuánto más fuego, más afecto y más alma hay en este principio del razonamiento de Raquel, que en todo lo que la hace decir el conde de Cerbellón en su *Retrato político de Alfonso*. También el gran Camões en sus *Lusiadas*, canto , est. 100, con una sola circunstancia, representó vivamente el efecto y espanto que causó el estallido de los cañones en los moros la primera vez que le oyeron:

Tapam co'as mãs os mouros os ouvidos.

Y en el canto 4, est. 8, hizo otra pintura semejante, aunque, me parece, que es imitación de otros poetas:

*E as mães, que o son terribil escuitaram,
aos peitos os filhinhos apertaram.*

Francisco López de Zárate en su *Poema de la invención de la Cruz*, lib. 3, est. 1, con una sola circunstancia que notó en un verso, formó una pintura muy natural del efecto que hace cualquier cuerpo al sumergirse en el agua:

Sumióse a lo profundo de las ondas
al ausentarse haciendolas redondas.

Y pues hemos llegado a hablar de estas ocultas circunstancias y de estos más subidos colores y delineamientos más delicados que sólo descubre en los objetos la penetrante fantasía de los mejores poetas, y que hacen tan estimables las pinturas, no quiero pasar en silencio una del divino Homero, cuya gran fantasía se remonta entre las de los demás poetas *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*. La pintura es del libro XI de la *Ilíada*, aunque prevengo que pierde muchísimo en mi traducción. Cebriones Troyano exhorta a Héctor desde su carro a entrar adonde estaba más trabada la batalla entre griegos y troyanos:

Así diciendo, azota los caballos
con látigo sonoro, ellos, del dueño
entendiendo el castigo, le obedecen,

y hollando los cadáveres y escudos,
por medio de troyanos y de griegos
llevaban velocísimos el carro,
cuyo eje y delantera salpicaban
con el rocío de la vertida sangre
las ruedas y los pies de los caballos.

De la misma imagen se vale también en el libro XX y, es cierto, que aquella circunstancia de estar el eje salpicado y sucio de la sangre que de las uñas de los caballos y de las ruedas resurtía, hace muy bien imaginar la gran mortandad y el estrago horrible que por todo el campo había.

Pero, no siempre, ni todos los poetas, usan este compendioso y abreviado modo de pintar por medio de una circunstancia que sea la más reparable en el objeto; suelen también, frecuentemente, algunos poetas dilatarse en las pinturas, tocando todas las circunstancias y particularidades que ofrecen una imagen grande y cabal del objeto. Castelvetro distingue estas dos diversas maneras de pintar las cosas con los nombres de manera *universalizada* y manera *particularizada*. La primera pinta las cosas brevemente y como en escorzo, señalando sólo las partes más principales o más importantes para que se conciba la imagen, dejando lo restante a la imaginación del lector, que de lo que allí alcanza a ver, ya arguye, o puede argüir, todo lo demás del objeto. La segunda representa con menuda y copiosa descripción todos los miembros y todas las partes y circunstancias del objeto. Una y otra manera de pintar, siendo bien hecha, es buena y loable; una y otra tiene sus parciales. Homero, Ovidio y Ariosto usan más la manera *particularizada*, Virgilio casi siempre practica la otra, conservando así en su poema aquella majestad y grandeza que le han granjeado tantos encomios en todos tiempos.

Sin embargo, a mi entender y según el parecer de Muratori, la manera universalizada hace ventaja a la particularizada; porque produce un deleite particular que no se logra en la particularizada; el cual deleite consiste en hacernos concurrir sensiblemente con nuestro entendimiento y nuestra fantasía en la formación de la imagen y en su cabal inteligencia; lo cual para nuestra alma es de singular gusto y placer, siendo como una lisonja de nuestro ingenio, de nuestra penetración y habilidad el pensar que hemos conocido, entendido y descubierto enteramente, con algún género de cooperación nuestra, aquel objeto que el poeta, artificiosa y adredemente, nos ocultaba y escorzaba. Observemos practicado este artificio en la pintura que Virgilio en su *Eneida*, lib. 3, hace de Polifemo, artificio que ya notó también Servio Honorato en el libro 6:

*...Expletus dapibus, vinoque sepultus
cervicem inflexam posuit, iacuitque per antrum
Immensum...*

*Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum
trunca manum pinus regit, et vestigia firmat...*

*...Graditurque per aequor
iam medium, nec dum fluctus latera ardua tinxit.*

El poeta, en vez de detenerse a decir cuántos codos tenía de alto ese desmesurado jayán, indirectamente y con artificio nos hace comprender su agigantada corpulencia y nos da a entender mucho más de lo que dice. Porque, ¿qué disforme cuerpo será el de un hombre que, tendido en tierra, ocupa y cubre toda una inmensa caverna? Y ¿qué estatura la de quien trae por cayado un pino y que, habiendo entrado ya en alta mar, todavía no le daba el agua a la cintura?

De este género es otra excelente imagen de Camões en sus *Lusiadas*, cant. 10, est. 1:

*E canta como lá se embarcaria
em Belem o remedio d'este dano,
sem saber o que em si ao mar traria
O gram Pacheco Achilles Lusitano.
O peso sentirão, quando entraria
o curvo lenho, e o fervido oceano,
quando mais n'agoa os troncos, que gemerem
contra sua natureza se metterem.*

Aquí también este gran poeta portugués nos hace con mucho artificio imaginar la gran robustez de este héroe y su gallardía y denuedo, pues el navío, y aun el mismo océano, sienten su peso que los agobia y oprime contra su naturaleza. Parece que Camões quiso aquí imitar aquel paso de Virgilio en el 6 de *su Eneida*:

*Ille accipit alveo
ingentem Aeneam: gemuit sub pondere cymba
sutilis, et multam accepit rimosa paludem.*

La segunda regla, cuanto a las pinturas y descripciones, que viene a ser no regla aparte, sino como modificación y condición de la primera, es que en ellas se abstenga el poeta de todo lo que puede dañar a su intento. De suerte que, si el intento del poeta es regocijar los ánimos de sus lectores, inspirándoles ideas de placer y de alegría, podrá entonces detenerse en las circunstancias más hermosas, más agradables y placenteras del objeto que describe; pero si, al contrario, quiere infundir lástima o terror u otro afecto violento, le será preciso, entonces, dar de mano a todo lo florido y regocijado de la pintura, conformándola y acomodándola en todo a los efectos que quiere inspirar a sus lectores. La descripción del diluvio que hace Ovidio y que arriba hemos visto censurada, puede servir de ejemplo de semejantes descripciones que dañan al intento del poeta; de las cuales hay también muchas en las tragedias de Séneca, opuestas a su mismo designio. El P. Le Bossu reprende una de ellas con mucha razón en la tragedia de *Edipo*: estaba este rey de Tebas esperando de la boca de Creón la relación de un caso muy funesto y lamentable; pero el poeta, olvidado de su intento, le hace empezar su relación por una amena y florida descripción de un bosque, donde dice que había cipreses, quejidos, arrayanes, laureles, etcétera, y que las bayas de éstos son amargas, que aquéllos son siempre verdes, que los otros son buenos para la fábrica de navíos, y otras muchas cosas bien ajenas de la priesa y zozobra con que Edipo le escuchaba:

*Est procul ab urbe lucus ilicibus niger,
dircoea circa vallis irriguae loca,
cupressus altis exerens sylvis caput
virente semper alligat trunco nemus:
curvosque tendit quercus, et putres situ
annosa ramos: hujus abruptis latus
edax vetustas: illa iam fessa cadens
radice fulta pendet aliena trabe,
amara baccis laurus, et tiliae leves,
et paphia myrtus, et per immensum mare
motura remos alnus..., etc.*

En nuestras comedias hay también mucho de esto; pues, muchas veces, el poeta deja que un herido se desangre o que no se acuda luego a un gran riesgo, sólo por no perder un concepto agudo o una descripción muy elegante, que sería más natural se dejase para otra ocasión y, entre tanto, se acudiese luego a lo más importante.

Debe, pues, el poeta que desea la perfección de sus versos, tener siempre presente en sus pinturas y descripciones su principal intento y considerar bien lo que en ellas hace o no hace al caso y quitar todo lo que puede dañar a su designio, aunque lo que se quite sea un gran pensamiento, al parecer, o una expresión de las más elegantes e ingeniosas; que no por eso perderá la descripción, antes bien ganará mucho; y será más bella, porque más propia y más del caso. La autoridad de Horacio confirma claramente esta regla en aquellos versos de su *Poética*:

*Incoeptis gravibus plerumque, et magna professis
purpureus late qui splendeat unus et alter
assuitur pannus; cum lucus et ara Dianae
et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus...*

CAPITULO XIV

De las imágenes fantásticas artificiales

Las imágenes simples y naturales, de las cuales hemos hablado difusamente hasta ahora, no se puede negar que son de grande adorno y belleza en todo género de poesía; pero las imágenes fantásticas artificiales, de que trataremos en este capítulo, distinguen la poesía de todas las demás ciencias y artes con tan bizarras y vistosas galas, que llegan, en cierto modo, con el poderoso encanto de sus deleitosas apariencias, a enajenar los sentidos y embargar el discurso. Cuando se leen las composiciones de un poeta, cuya fantasía ha sabido con nuevas y vivas imágenes hermopear sus versos, parece que nuestra imaginación se pasea por un país encantado, donde todo es asombroso, todo tiene alma y

cuerpo y sentido: las plantas aman, los brutos se duelen, se entristece el prado, las selvas escuchan, las flores desean, los suspiros y las almas tienen alas para volar de un cuerpo a otro; amor ya no es una pasión, sino un rapaz alado y ciego, que armado de aljaba y arpones, está flechando hombres y dioses; y todas estas cosas deben su nuevo ser a la fantasía del poeta, que ha querido darles alma y cuerpo y movimiento, sólo por deleitar nuestra imaginación y por expresar, debajo de tales apariencias, alguna verdad o cierta o verosímil. La fantasía, pues, del poeta, recorriendo allá dentro sus imágenes simples y naturales, y juntando algunas de ellas por la semejanza, relación y proporción que entre ellas descubre, forma una nueva caprichosa imagen, que por ser toda obra de la fantasía del poeta la llamamos imagen fantástica artificial. Observa, por ejemplo, que un monte muy alto parece a la vista que toca el cielo con su cima, y uniendo esta imagen con la de una columna, en cuyo capitel estriba algún edificio, por la semejanza y relación que entre ésta y aquella imagen descubre, firma una nueva imagen, diciendo que aquel monte sostiene el cielo. Asimismo de la semejanza que nota entre las imágenes de la risa del hombre y de la amenidad de un verde prado, cría otra nueva imagen fantástica, diciendo que ríe el prado; y de la misma manera se imagina que el mar está airado y que se enfurece contra la orilla o contra un escollo; que el cielo está triste o alegre, etc. Es verdad que todas estas imágenes, si el entendimiento las considera directamente y en su sentido literal, son falsas; pero ya hemos dicho que, aunque sean falsas directamente para el entendimiento, no obstante, son verdaderas o verosímiles para la fantasía y hacen que el entendimiento aprenda alguna verdad, a lo menos, probable y verosímil. Así, el decir que el prado ríe hace comprender indirectamente su natural hermosura y el efecto que causa su vista, semejante al efecto que hace en un hombre la risa de otro. Parece también a la fantasía y a la vista de los que navegan que la playa se aparta, por lo que dijo Virgilio:

Provehimur portu, terraeque urbesque recedunt.

Aunque, luego que el entendimiento hace reflexión sobre esta apariencia, conoce el error de la fantasía y que no es la playa la que se aparta, sino la nave, pero, no por eso, deja esta imagen de parecer directamente verdadera a la fantasía. Parece asimismo que el sol sale del mar y se esconde en él; de donde los poetas han sacado las comunes expresiones de decir que el sol se baña en las ondas y que va a sumergirse en el océano y otras semejantes. Mas, aunque estas imágenes sean directamente falsas, no por eso destruyen el fundamento principal de la belleza poética, que es la verdad real y existente o probable y verosímil; porque ya contienen una verdad verosímil a la fantasía y su falsedad exterior no es la que aborrece nuestro entendimiento, porque no mira a engañarle o hacerle creer lo falso. Siendo así que cuando un poeta dice que el sol baña ya en las ondas del océano sus rubios cabellos, no pretende engañarnos, sino solamente decirnos que anochece, lo cual es una verdad real, aunque el poeta la expresa de aquel modo que la ha imaginado y concebido su fantasía. Si se examinan con la misma norma todas las demás imágenes fantásticas, hechas como se debe, se hallará que su falsedad exterior y directa no mira a inducirnos a error y a creer lo falso. Lo mismo debe decirse cuando los poetas atribuyen afectos y sentidos humanos a los brutos, a las plantas, a las peñas, como cuando dijo Virgilio que los leones, los montes y las selvas habían sentido la muerte de Dafnis:

*Daphni, tuum poenos etiam ingernuisse leones
interitum, montesque feri, sylvaeque loquuntur.*

No quería el poeta imponernos en creer que los montes, las selvas y los leones habían verdaderamente sentido la muerte de Dafnis, sino sólo que a su fantasía, turbada de dolor, lo parecía así; y quería manifestarnos su sentimiento, el cual se colige que había de ser a proporción muy grande, pues los montes y las fieras gemían por la muerte de aquel pastor. Si otro poeta dice que sus suspiros vuelan al objeto amado, tampoco quiere hacernos creer que sus suspiros tengan verdaderamente cuerpo y alas y que verdaderamente vuelen; su intención sólo es declararnos su pasión vehemente, que turbando y conmoviendo su fantasía le hace parecer o desear que sus suspiros vuelen. El entendimiento bien conoce la directa falsedad de semejantes imágenes; pero, como ya por ellas comprende alguna verdad o cierta o probable, da licencia a la fantasía de formularlas y de encubrir con este disfraz los pensamientos del alma. Concorre también en esto la imaginación del lector, que recibiendo singular placer de aquellas apariencias y objetos tan nuevos y extraños, hace que el entendimiento las apruebe, mayormente siendo ya bastante pretexto para esta aprobación la verdad probable, verosímil o indirecta, que es objeto proporcionado a su gusto y que debajo de aquel disfraz se esconde.

Estas imágenes a veces consisten en una sola palabra, como son las metáforas; a veces se extienden a un período y a un sentido entero, como las alegorías y las hipérbolés, a veces toman más cuerpo y se dilatan en pequeños poemas, como los apólogos, las parábolas y las fábulas y demás ficciones poéticas. Todas estas imágenes, como ya he dicho, han de ser verdaderas o verosímiles, indirectamente al entendimiento, y directamente verdaderas o, a lo menos, verosímiles a la fantasía. Dos causas señala Muratori por las cuales semejantes imágenes parecen verdaderas o verosímiles a la fantasía, es a saber: los sentidos y los afectos. Por causa de los sentidos parecen verdaderas o verosímiles a la fantasía las metáforas. Los sentidos corporales y, especialmente la vista, representan las imágenes de los objetos a la fantasía, tales cuales las reciben; y esta potencia, como no tiene a su cargo el examinar la esencia verdadera de las cosas, las cree tales como parecen a los sentidos. Un remo que esté en parte metido dentro del agua parece a la vista, por la refracción de los rayos visuales, partido o torcido; la cumbre de un monte muy elevado parece que toca al cielo, porque no es perceptible a la vista la distancia que hay desde la cumbre al ciclo, por ser muy agudo e insensible el ángulo de los rayos visuales que la representan; un caballo que corre con mucha ligereza, parece que vuela, porque a la vista es casi insensible la diferencia que hay de una carrera muy veloz a un vuelo. La verdad, la conveniencia y la necesidad de estas expresiones fantásticas es tan conocida y notoria, que no sólo la poesía, sino también la prosa misma se vale de ellas sin tropiezo y con aplauso. Un orador o un historiador, no hallando entre los términos propios uno que exprema un pensamiento con toda la viveza y fuerza que desea, recurre a estas imágenes, y tomando de otra clase de objetos como prestado otro término, explica con él mucho mejor lo que no hubiera explicado con cualquiera de los términos propios. Hasta la conversación familiar admite a veces esta especie de imágenes y se adorna y hermosea con ellas. Por causa de los afectos y de las pasiones parecen también verdaderas o verosímiles a la fantasía las alegorías, los hipérbolés y otras imágenes semejantes. Es evidente que las pasiones, ofuscando la razón y turbando el discurso, representan los

objetos muy alterados y diversos de lo que son en sí, los abultan y engrandecen, los deprimen y disminuyen. Fácilmente se cree lo que se desea: un enamorado que desea que sus suspiros sean oídos de su dama ausente no tendrá mucho que vencer en su imaginación para que esta potencia se figure allá dentro el vuelo de un suspiro. Y como el mismo galán se tendría por muy dichoso de verse rendido a los pies de su dama, con la misma facilidad imagina que las flores del campo codicien esa misma dicha. Por eso dijo Petrarca en uno de sus sonetos:

La yerba y flores que, con mil matices,
bordan el suelo junto a aquella encina,
ruegan que el bello pie las huelle y toque.

Y Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, dijo asimismo en una de sus églogas:

¿Qué puedo hacer, pastores?
Aconsejadme, fuentes, selvas, prados.
¿He de morir de amores?
Mas, ¿qué podéis decir, si enamorados,
cuando Fílida os pisa,
vertéis las flores y dobláis la risa?

Un objeto mirado con amor parece mayor, más noble y más hermoso de lo que es; se le atribuyen prendas y virtudes que no tiene, y aquellas que tiene parecen a la fantasía de quien le ama más elevadas, más raras y maravillosas de lo que son. Al contrario, un objeto mirado con odio, con ira, con temor o con sobresalto, se ofrece a la fantasía más dañoso de lo que es, más terrible, más peligroso, etc. De aquí nacen las exageraciones o hipérboles y otras muchas imágenes fantásticas. La pasión hacía imaginar a Garcilaso el resplandor de los ojos de su dama mayor que el del sol, y encareciendo su belleza, decía en la Canción 4:

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y escurecer el sol a medio día.

El temor hacía exagerar a Ovidio que las olas del mar ya eran montes de agua que tocaban las estrellas, ya hondos valles, cuya sima parecía que bajaba hasta el abismo. De esta manera las pasiones abultan, como decíamos, los objetos, los engrandecen y mejoran, o tal vez los empeoran y disminuyen representándolos a la imaginación muy alterados y diversos de lo que son.

Pero de todas las pasiones, la más querida de los poetas y la más frecuente en sus obras, es el amor, ya sea porque es la pasión más grata y más conforme a nuestra naturaleza, ya sea porque el uso o el abuso de casi todos los poetas de todas las naciones la ha introducido y establecido como moda en los versos. Aunque no deja de ser verdad innegable que se puede hacer perfectos versos sin tratar en ellos de amores profanos, como lo prueban tantos excelentes poetas que, sin recurrir a semejante asunto, han escrito

poemas de cabal perfección. Pero, como quiera que esto sea, no hay duda que esta pasión ha hecho concebir a los poetas enamorados un número infinito de bellísimas imágenes fantásticas. Primeramente los gentiles no sólo le atribuyeron cuerpo y alma, como a las demás pasiones, pero observando su gran poder y admirando los efectos de su violencia, le atribuyeron la divinidad, imaginando al amor como una deidad vencedora incontrastable de hombres y dioses. Formada una vez esta imagen y recibida y continuada después por todos los poetas, no como verdad, que eso entre los cristianos no era dable, sino como imitación de los antiguos, se formaron después otras muchas imágenes, con las cuales la fantasía de los poetas ha querido explicar figuradamente en diversos modos, los varios efectos y accidentes de esta pasión. Por ejemplo, Tibulo, para expresar el grande incendio en que se abrasaba a los ojos de su Lesbia, dice que en ellos encendía amor sus dos hachas cuando quería abrasar a los dioses:

*Ilius ex oculis, cum vult exurere divos,
accendit geminas lampadas acer amor.*

Con esta imagen bien da a entender cuánto y cuán activo fuego debían de haber encendido en su pecho aquellos ojos, que le prestaban al mismo amor para abrasar otros pechos que entonces se suponían divinos. El mismo Tibulo imaginaba que, pues Lesbia se había ido a la aldea, ninguno debía ya quedarse en la ciudad, y que hasta los dioses mismos trocarían por el campo sus moradas celestiales. De esta suerte discurría con su enamorada fantasía en aquella elegía incomparable, que tradujo con singular elegancia y gracia el célebre y excelente poeta Fray Luis de León:

Al campo va mi amor, y va a la aldea:
el hombre que morada un punto solo
hiciera en la ciudad, maldito sea.

La mesma Venus deja el alto polo
y a los campos se va, y el dios Cupido
se torna labrador por esto solo.

El famoso Petrarca, de quien la reina Cristina de Suecia dijo que era igualmente grande en lo filósofo y en lo enamorado, hermosteó en extremo sus poesías con innumerables imágenes fantásticas. Ya imagina que amor, por vengarse de su primera resistencia, le hiriese a traición, ya que amor iba a su lado razonando de su pasión, ya convida a amor a contemplar las glorias y maravillas de Laura, y otras muchas imágenes de este género. A imitación de éstas formó Camões aquella vivísima y sumamente expresiva imagen de la fragua de amor en la est, 31, cant. 9 de sus *Lusiadas*:

*Nas fragoas immortais onde forjavam
pera as settas as pontas penetrantes,
por lenha coraçoens ardendo estavam,
vivas entranhas inda palpitantes.
As aguas, onde os ferros temperavam
lagrimas são de miseros amantes:*

a viva flamma, o nunca morto lume
desejo é só que queima e não consume.

De la misma manera imaginan otros poetas que amor tenga su habitación y su trono en dos bellos ojos, y que desde allí acechando hiera y mate; y Anacreonte, dando mayor extensión a una alegórica imagen, fingió en una de sus dulcísimas canciones que a media noche llamó amor a su puerta, rogándole que le recogiese en su casa, a donde venía a guarecerse de los rigores de una noche lluviosa. Recibió el incauto Anacreonte a este ingrato huésped, el cual le pagó este beneficio con una herida y se le despidió con este chiste:

Alegraos, huésped mío,
que el arco está sin lesión,
mas no vuestro corazón.

Con la misma libertad con que la fantasía de los antiguos poetas dio alma y cuerpo a una pasión como el amor hasta hacerla deidad, animó también las demás pasiones y otros objetos inanimados. Esta libertad de la fantasía poética es la que hace que Marte discurra furibundo por uno y otro campo de batalla, seguido de las tres furias, incitando las haces al estrago y a la venganza; que la discordia hostigue los corazones y perturbe la paz de los reinos; que el furor, dentro del templo de la guerra, sentado sobre un montón de armas y atado las manos atrás con cien cadenas de hierro, brame rabioso y despechado:

...Furor impius intus
saeva sedens super arma, et centum vinctus ahenis
post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.

Finalmente, la ira, el temor, los celos, la esperanza, la gloria y todo lo demás recibe alma y cuerpo y movimiento en la fantasía de un poeta.

Habiendo dado alma y cuerpo, y aún divinidad, a las pasiones, fue fácil hacer lo mismo con otras cosas inanimadas. Los poetas gentiles, ya por explicar con tales imágenes alguna causa física, ya por alguna otra razón, dieron alma y cuerpo humano a los ríos, imaginando en cada río un dios de aquellos que los romanos llamaron *Indigetes*, señalándole como familia suya todas las ninfas que se fingían nacidas y criadas dentro de aquel río y moradoras de sus cristalinos palacios. Y asimismo en el mar imaginaron la diosa Tetis con sus damas marinas, que llamaron Nereidas por hijas de Nereo; imaginaron también un cierto Proteo, pastor del ganado marino, y glaucos, tritones y sirenas; para los montes, bosques, prados y fuentes fingieron también ninfas oréadas, napeas, dríadas, hamadriadas, sátiros, faunos y silvanos. Los poetas cristianos, aunque reconocen por hijas de la fantasía poética estas fabulosas deidades, no por eso dejan de seguir e imitar semejantes fábulas y fantasías de los gentiles, sirviéndose de tales imágenes, o por imitar a los antiguos poetas y usar una misma locución, o por adornar con ellas sus versos y explicar con más galas y viveza sus pensamientos. Así Garcilaso llamaba las ninfas de un río a escuchar sus quejas en aquel soneto:

Hermosas ninfas, que en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas,
y en las columnas de vidrio sostenidas, etc.

Y en la *Égloga segunda*:

¡Oh náyades, de aquesta mi ribera
corriente, moradoras! ¡Oh napeas,
guarda del verde bosque verdadera!...

¡Oh hermosas oréadas, que teniendo
el gobierno de selvas y montañas
a caza andáis por ellas discurriendo!...

¡Oh dríadas, de amor hermoso nido,
dulces y graciosísimas doncellas,
que a la tarde salís de lo escondido!...

Y Lope de Vega Carpio en un soneto:

Tened piedad de mí, que muero ausente,
hermosas ninfas de este blando río,
que bien os lo merece el llanto mío
con que suelo aumentar vuestra corriente.

Saca la coronada y blanca frente,
Tormes famoso, a ver mi desvarío...

Camõens adelantó aún más la imitación de los antiguos, pues no sólo introdujo las ninfas de Mondego a llorar la muerte de doña Inés de Castro en el canto 3, est. 135 de sus *Lusiadas*, pero aún quiso imitar las metamorfosis de los gentiles, inventando, con feliz fantasía, una transformación de las lágrimas de aquellas ninfas en fuente:

*As filhas do Mondego a morte escura
longo tempo chorando memoraram,
e por memoria eterna em fonte pura
as lagrimas choradas transformaram.
O nome lhe poseram, que inda dura,
dos amores, de Ignês, que alli passaram.
Vêde que fresca fonte rega as flores,
que lagrimas saõ agua, e o nome amores.*

De esa especie es la fantasía con que el P. Rapin, en su poema (lib. I), imagina poéticamente el origen del ornato y simetría de los jardines, fingiendo que, habiendo concurrido a una fiesta de aldea, entre otros dioses y diosas, Flora, mal compuesta y

desaliñada, se le burlaron y la motejaron los alegres zagales. La madre Cibeles, sintiendo el caso, la retiró aparte y le dispuso con ordenado aliño los cabellos, adornándole las sienes con una corona de verde boj, con cuyo adorno empezó a aparecer hermosa. De este suceso tuvo origen después el ornato, disposición y simetría de los jardines:

*Olim tempus erat, cum res hortensis ab arte,
munditiem nullam, nulla ornamenta petebat.
Sape rosam passim permistam agrestibus herbis,
vidisses; nec erant per humum segmenta viarum
digesta in sese et buxo descripta virenti,
prima autem cultum pro se quesivit et artem.
Festa dies aderat; vicini numina ruris,
convenere; ibat pando Silenus asello,
cum satyris, dabat ipse Deus sua vina vocatis.
Adfuit et Cybele Phrygias celebrata per urbes
ipsaque cum reliquis Flora invitata deabus
venit, inornatis, ut erat neglecta, capillis;
sive fuit fastus, seu fors fiducia formae:
non illi pubes ridendi prompta pepercit,
neglectam risere. Deam Berecynthia mater,
semotam a turba, casum miserata puellae,
exornat, certaue coman sub lege reponit,
et viride in primis buxo (nam buxifer omnis,
undique campus erat) velavit tempora Nimphae,
reddidit is speciem cultus, caepitque videri,
ex illo ut Floram decuit cultura per artem
floribus, ille decor post hac quacsitus et hortis.*

Del mismo genero viene a ser la transcripción que imagina el mismo P. Rapin, de una ninfa de Dalmacia en tulipán, y de la ninfa griega Anémona en una flor del mismo nombre. Y de esta especie son también en Fracastoro la fábula de Sífilo, la de Ileo y otros. De esta manera los grandes poetas, con su fecunda y bien arreglada fantasía engrandecen las cosas y las hermocean, imaginando con verosimilitud orígenes y principios maravillosos y grandes de cosas humildes y ordinarias, haciéndolas con la novedad raras y deleitosas.

Sabía, por ejemplo, el P. Ceva que los arcos, las saetas, las espadas, los venenos y las bombas fueron invenciones de los hombres; pero, su feliz fantasía le sugirió un origen más grande, más maravilloso y no inverosímil. Imaginó, pues, que en el ejército infernal que marchaba por los campos de Asiria, iba encubriendo la retaguardia uno de los caudillos llamado Dramelech, inventor de los arcos y saetas, seguido de un escuadrón de espíritus inventores de otros abominables instrumentos de muerte:

*Postremo insignis maculosi pellibus hydri,
quadrijugo it curru Dramelech qui proelia prirnus
quique arcus scythicos docuit volucresque sagittas.*

*Mille repertores secum trahit ille nocentes
qui ferre infandos usus, qui dira venena,
qui pestes morbosque novos, et thessala philtera
atque alia in populos miseros inventa tulere
noxia. Quos sequitur clauditque nigerrimus unus,
vertice demisso, qui seris invehet annis
flammiferas bolides; iam nunc secum ille volutat
triste magisterium flammae, pandasque carinas,
arcanique ignis non evitabile fulmen.*

Pero volviendo a las pasiones, que conmueven la fantasía, es menester advertir que no solamente el amor engrandece y altera los objetos en la imaginación, pero lo mismo hacen otras pasiones, como el respeto, la admiración, la amistad y otras semejantes, las cuales si concurren juntas en la fantasía y llegan a conmoverla con vehemencia, causan aquellos arrobos, éxtasis o vuelos con que los grandes poetas se remontan a veces tanto, que casi se pierden de vista. En estos vuelos, en los cuales, como observa el citado Muratori, consiste el verdadero numen y furor poético, contemplando el objeto y asunto de sus composiciones, preocupados de admiración, de respeto, de amistad, de aprecio o de otros afectos, se conmueven y encienden de tal manera con la agitación de la fantasía, que, arrebatados fuera de sí, ya parecen otros hombres y hablan con otro estilo. Siguiendo entonces el rápido vuelo de su conmovida imaginación, suben hasta el cielo, se pasean por lo pasado y lo futuro, entran como en otro mundo, y todo lo que ven y dicen es extraño, grande y maravilloso. Garcilaso, en la Égloga primera, agitado de varios afectos de amor, de dolor, de deseo y de aprecio, deja volar libremente la fantasía y sobre ella se sube al cielo a razonar con su Elisa:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas, y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo, y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
do descansar, y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

Pero no sé yo si se podrá fácilmente hallar otro vuelo de poética fantasía más al caso ni más remontado y noble que el que he leído en una de las canciones de nuestro excelente poeta Lupercio Leonardo de Argensola. Escribe este poeta una canción en alabanza de Felipe II, con la ocasión de las fiestas de la canonización de San Diego, y luego,

conmovida y encendida su fantasía por la grandeza del asunto, se remonta como en éxtasis a imaginar la santidad de aquel monarca y sus futuros milagros:

En estas sacras ceremonias pías,
donde tu gran piedad, Filipo Augusto,
con admirables rayos resplandece,
verás, como dejando el cetro justo
después de largos y felices días,
al nuevo trono que a tu sombra crece,
nuestra madre Santísima te ofrece
los mismos cultos y la misma palma
que ya nos muestra como en cierta idea:
que tal quiere que sea
la gloria entonces de tu cuerpo y alma,
y que al inmenso templo que edificas
al gran Levita, que en ardiente llama
examinó la de su amor divino,
ha de venir gozoso el peregrino,
no sólo convidado de su fama
por contemplar las aras de oro ricas,
sino por ver si a su dolencia aplicas,
saludable remedio desde el cielo,
como lo das a todos en el suelo.

Vuela después con la misma fantasía a especificar las virtudes particulares de aquel rey, la justicia, la clemencia, el valor, la prudencia, la política, y, confusa entre tantas virtudes, su imaginación duda por cuál de ellas será invocado de los hombres:

Mas, ¿de cuál de tus hechos soberanos
te daremos entonces apellido?
¿Si lucirá la espada rigurosa?
¿O retorcido en torno la hermosa
cabeza tendrá el olivo sacro
sus hojas en tu altivo simulacro?
¿O si cuando la trompa horrible diere
señal en los ejércitos, y tienda
la roja cruz el viento en las banderas,
y de la muerte la visión horrenda
envuelta en humo y polvo discurriere
por medio las escuadras y armas fieras,
tu nombre ha de sonar en las primeras
voces que diere la española gente,
pidiendo por tu medio la victoria?
¿O si querrás la gloria
de ser en los concilios presidente,
donde se trata del gobierno humano,

del cual nos dejas singular ejemplo?
¿O si será más propio que el piloto
cuando luchare con el Euro y el Noto,
prometa ronco visitar tu templo,
y allí colgar las velas por su mano?
¿O que en tu protección el rubio grano
envuelva el labrador, y te suplique
que por tu ruego Dios lo multiplique?
Primero vivirás felices años...

Así, los poetas maestros, concibiendo con arte los afectos propios de su asunto, se remontan en alas de su fantasía a la más alta región, sin riesgo de caer despeñados; porque, por más que se alejen de nuestra vista, siempre van guiados del juicio, asistidos y regidos del arte y de la prudencia, cuyos consejos y órdenes siguen y obedecen en lo más rápido de sus vuelos. Al contrario, los malos poetas, entregándose totalmente al arbitrio de su desordenada imaginación y corriendo descaminados a rienda suelta sin arte y sin guía, fácilmente caen en aquellos precipicios que es ya tiempo de advertir en un capítulo aparte.

CAPITULO XV

De la proporción, relación y semejanza con que el juicio arregla las imágenes de la fantasía

Cuanto agracian a la poesía las imágenes fantásticas bien hechas y formadas con juicio y arte, otro tanto la afean y deslucen usadas sin regla ni moderación. No puede haber jamás belleza donde no hay proporción, orden y unidad. El desorden, la impropiedad, la desproporción y desunión son cosas directamente opuestas a la esencia de la belleza. Si un pintor, decía Horacio, hiciese un cuadro en el cual a una cabeza de mujer juntase un cuello de caballo y, finalmente, rematase la pintura en una cola de pescado, ¿quién podría contener la risa? Pues no es menos ridícula y disforme una poesía donde la fantasía finge imágenes desconcertadas, sin conexión y sin juicio, y, como se dice, sin pies ni cabeza, a modo de sueños de enfermo. La fantasía, pues, bien como caballo ardiente, requiere mucho tiento para que no se desboque, y que el juicio cuerdo y remirado le ande siempre a la mano y la modere en sus fogosidades, para que no se desmande ni desordene, y para que sus imágenes tengan la debida proporción.

A esta proporción deben las metáforas su belleza. Entre la cosa significada por el término propio que se desecha y la significada por el término metafórico que se substituye, ha de haber necesariamente una cierta semejanza y relación, que el entendimiento percibe luego y aprueba. Cuando falta esta semejanza o es tan remota y desproporcionada que el entendimiento no la discierne bien, la metáfora es inútil, fría y defectuosa. Si Calderón en la comedia *El mayor monstruo del mundo*, llamó, por traslación, al cielo *mentira azul de las gentes*, es cierto que no tuvo presente la precisa calidad de la proporción en las metáforas. Porque aunque en nuestra lengua hay palabras *coloradas*, con todo eso no me

parece que pueda un entendimiento arreglado aprobar esas mentiras *azules*, que por más que se colorean con los visos del aire y con las falacias de la astrología, siempre serán imágenes muy desproporcionadas y muy extrañas. Esta relación, o proporción y semejanza, así en las metáforas como en todas las demás imágenes fantásticas, pende de la semejante constitución de figura, de movimiento, de acción, de circunstancias y de la semejante producción de efectos. Si se examinan con esta regla las metáforas que los buenos autores han usado en verso o en prosa, se notará claramente en todas ellas esta proporción que buscamos. Si se dice que *vuela* una flecha, el entendimiento ve luego la semejanza que hay entre el movimiento de una flecha y el vuelo de una ave. Si se llama *dulce* una esperanza, *desenfrenada* una pasión, *soberbio* un río, *humilde* un arroyo, *veloz* un ingenio; o si se dice que un escollo *resiste* a los asaltos del mar airado, que el oriente es la *cuna* del sol, que la primavera es la *juventud* del año, y otras metáforas de este género, al instante se discierne claramente la semejanza y proporción que hay entre el significado propio y el metafórico de tales términos. Pero si con estas mismas balanzas se pesa el mérito y valor intrínseco de tantas y tan extravagantes metáforas, que algunos de nuestros autores han despachado en sus versos y prosas, y que aún hoy día, si no me engaño, tienen estimación y aplauso, se hallará en ellas en vez de las calidades necesarias, una suma desproporción. Con el examen de algunas se podrá juzgar de las demás. Luis de Góngora, cuyos versos están llenos de tales excesos, alabando la grandeza y dilatación de Madrid en un soneto, dice:

Que a su menor inundación de casas
ni aun los campos del Tajo están seguros.

Siendo tan diversas y desemejantes en efectos, en circunstancias, en movimiento, en figura, en fin y en causas la inundación de un río y la dilatación de una ciudad, no es dable que un juicio arreglado y prudente apruebe a la fantasía semejante translación. Aún más extravagante es otra del mismo Góngora en otro soneto donde dice:

Hilaré tu memoria entre las gentes.

No sé qué justa proporción pudo descubrir este poeta entre *hilar ycelebrar* la memoria de un sujeto. Su fantasía desreglada, habiendo empezado la metáfora o alegoría de *gusano*, sobre el equívoco del apellido de *Mora*, quiso continuar la metáfora sin atender a la desproporción e impropiedad, y, buscando aplauso en la extravagancia y novedad de la locución, dijo: «*Hilaré tu memoria, en vez de cantaré o celebraré*», etc. Mas sin apartarnos de Góngora, veamos en otro ejemplo cuán disformes monstruos puede concebir una fantasía desordenada y en qué derrumbaderos puede caer. Alaba en el soneto 1 la tercera parte de la *Historia pontifical*, que escribió el doctor Babia:

Este que Babia al mundo hoy ha ofrecido
poema, sino a números atado,
de la disposición antes limado,
y de la erudición después lamido,
historia es culta, cuyo encanecido
estilo, sino métrico, peinado,

tres ya pilotos del bajel sagrado
hurta a tiempo y redime del olvido.

Dejemos aparte aquella fría paronomasia de *limado* y *lamido*, y notemos sólo las metáforas. Llamar *poema* a una historia y *poema lamido* de la erudición es traslación muy extravagante; y no lo es menos aquel *estilo encanecido* y *peinado*, que se mete a ladrón de pilotos. Pero pasemos a los tercetos:

Pluma, pues, que claveros celestiales
eterniza en los bronces de su historia,
llave es ya de los tiempos y no pluma.

Llamar *claveros celestiales* a los Papas, *bronces* a los escritos de una historia, y *llave de los tiempos* a la pluma, son también excesos de una fantasía que delira sin miramiento ni acuerdo. Pero especialmente los *bronces de la historia* son insufribles. Horacio dijo que había levantado con sus versos un padrón a su fama más duradero que el bronce: *Exegi monumentum aere perennius*, de donde quizás nuestro poeta tomó su metáfora, pero con poco acierto, porque Horacio solamente compara sus versos al bronce en la duración. Pero el que quisiese imitar la expresión de Góngora, en vez de decir que las odas de Horacio son muy dulces, podría libremente decir que los *bronces de Horacio son muy dulces*. Por donde se echa de ver los excesos en que puede caer el poeta que sigue ciegamente los caprichos de su fantasía, sin discernimiento y sin juicio, y sin atender a la debida y justa proporción de las cosas, Acabemos ya el soneto:

Ella, a sus nombres, puertas inmortales
abre, no de caduca, no, memoria
que sombras sella en túmulos de espuma.

Remata aquí el soneto con un embolismo de imágenes, a mi parecer, en extraño monstruosas. Porque, ¿qué imaginación, si no es frenética, puede concebir aquellas *puertas inmortales de memoria abiertas con una pluma*? Pero el último verso, sobre todo, es un espantajo raro, y tan ruidoso y resonante, que parece que quiere significar algo; y confieso que al principio no le entendía; pero me reí muchísimo cuando con algo de trabajo llegué a desentrañarle el sentido y apuré que *sellar sombras* quiere decir escribir, o imprimir, y los *túmulos de espuma* son el papel en que se escribe o imprime. Qué relación, ni qué semejanza razonable y justa tengan entre sí las letras y el *sellar sombras*, el papel y los *túmulos de espuma*, yo, por mí, no lo alcanzo.

Pasemos ahora reseña a todo el soneto y veamos qué de monstruos disformes, qué de vanos fantasmas supo aunar la fantasía del poeta, obrando por sí sola, sin dar oídos a los consejos de la razón y del juicio: *poema limado y lamido; estilo encanecido y peinado que hurta pilotos; claveros celestiales; bronces de historia; llave de los tiempos y pluma que abre puertas de memoria; y memoria que sombras sella en túmulos de espuma*; y de este objeto de risa pasemos a otro objeto de admiración y de sentimiento, viendo que tales monstruos y tales fantasmas han sido, con mucha mengua y desdoro nuestro, adorados en

España y celebrados como milagros de poesía, y, lo que es más, han adquirido a su autor, a lo menos entre los ignorantes, que son muchos) el glorioso dictado de príncipe de los poetas líricos, usurpándole injustamente a un Garcilaso, a un Lupercio Leonardo, a un Herrera, a un Camões y a tantos otros ilustres poetas españoles, que con mucha más justicia lo merecían. Por ahora creo que bastarán los ejemplos propuestos para que cualquiera, si no es que esté ciegamente apasionado en favor de tal estilo y de estos autores, y se obstine en cerrar los ojos a la luz de la verdad, conozca ya la deformidad de tales imágenes, en cuyo desconcierto y desavenencia no puede jamás consistir la verdadera belleza poética, que pende, como hemos dicho, de la proporción, propiedad, unión y regularidad de las partes. Yo no juzgo conveniente perder más tiempo en referir y censurar delirios semejantes, pero si alguno quisiere divertir su curiosidad con otros ejemplos, bastará que lea alguno de los poetas de tal estilo, y especialmente a Góngora, y el *Poema de los Macabeos*, de Miguel Silveira, autor que no cede a Góngora en hipérbolos y metáforas extravagantes y en locución hinchada y hueca.

Perdónese esta digresión al celo justo de desarraigar tan mala hierba del Parnaso español, y prosigamos nuestro asunto. Las imágenes, pues, las metáforas, hipérbolos y alegorías, para que contribuyan a la verdadera belleza de la poesía, han de tener necesariamente proporción, semejanza y propiedad. El juicio, para guiar y regir sin tropiezo la fantasía, debe, primeramente, examinar y discernir la proporción de las imágenes, aprobando solamente aquellas que sean verosímiles, proporcionadas y moderadas, y desechando las que parezcan impropias, desproporcionadas y muy arriesgadas; y esto no sólo en las metáforas e hipérbolos, sino también en todas las demás imágenes más dilatadas y de mayor cuerpo. Cuando un poeta forma estas imágenes fantásticas, dando sentidos, alma, pensamientos y afectos humanos a los irracionales o a objetos inanimados, en un hecho perfecto que tenga principio, medio y fin, como son las fábulas y demás ficciones poéticas, entonces es preciso que la fantasía se rija totalmente por el dictamen del juicio, y que los pensamientos, los afectos y todo lo demás sea proporcionado y conveniente al sujeto. Si se atribuyen sentidos y afectos humanos al cielo, al aire, al sol, al mar, a la tierra, a una planta, a un arroyo, etc., es necesario que los afectos, los pensamientos y todo lo demás corresponda proporcionadamente y convenga con el objeto animado, de suerte que el entendimiento conozca y confiese que el cielo, el aire, la planta, el sol, el mar, etc., si tuviesen alma, sentido y habla, verdaderamente hablarían, sentirían y obrarían de aquella misma manera como el poeta lo finge. Véase, por ejemplo, qué pensamientos y qué discursos tan propios y tan proporcionados atribuye el citado P. Ceva en uno de sus Idilios a un arroyuelo:

*Fons vitreus de rupe sua descenderat urnae
maternae impatiens. Neptuni scilicet arva,
Nereidumque domos et tecta algosa marinae
Doridos ni elix visendi ardebat amore.*

Cualquier otro motivo o deseo que hubiera atribuido el poeta al arroyuelo no hubiera sido tan propio como la curiosidad de ver los anchurosos campos de Neptuno, las casas de las Nereidas y los palacios de la diosa Doris. Igualmente son proporcionados y propios los afectos que le atribuye, después que por varios rodeos llegó a la playa del mar. El arroyo,

acostumbrado a su solitaria quietud, se halló perdido y confuso al mirar aquel inmenso espacio de agua y al oír el ruidoso murmurio de las olas y de los vientos; hizo lo que pudo, el infeliz, por volver atrás; pero no siendo ya posible lloró su desgracia y su inconsiderada curiosidad:

*Ah miser, ut longe vidit contermina coelo
stagna immensa, et murmur aquae, ventosque sonantes
audivit, ut propius raucos timido pede fluctus
attigit, ut demum lymphae dedit oscula arnarae;
infelix ore averso salsam expuit undam
illico, perque genas lacrimae fluxere; nec ulla
vi potuit pronos latices a gurgite serus
vertere...*

Es también muy natural que en tal caso el arroyo, no viendo otro medio, recurriese a las deidades del mar, invocando su favor en aquel trance:

*Quas non ille Deas terraeque marisque
Nerinen, glaucamque Thetim...*

De esta manera, los buenos poetas, conservando exactamente la debida proporción y conveniencia en las imágenes, dan a todos sus versos la verdadera belleza, sirviéndose de la bizarría y de los bríos de la fantasía, pero moderada y regida por los consejos del juicio. Y para que se vea la diferencia que hay de las imágenes fantásticas formadas con juicio y proporción a las que forma una imaginación desreglada, caréese la fragua de amor de Camõens, cuya pintura hemos citado en el capítulo antecedente, con esta otra fragua de Silveira en el libro de *Los Macabeos*:

En fraguas de mi pecho, por trofeos,
alienta amor sus llamas crepitantes;
por causa agente aplica mis deseos,
y por materia entrañas palpitantes.
Engendran mis fantásticos empleos
los suspiros del alma vigilantes
nuncios de mis pasiones, mas no vuelven,
que en amoroso incendio se resuelven.

Silveira, sin duda, quiso imitar aquí a Camõens, pero le imitó muy mal. Porque no veo yo que tengan propia y proporcionada conexión con la fragua de amor los trofeos, las llamas crepitantes, la causa agente, los fantásticos empleos y los suspiros nuncios.

En género de imágenes formadas con la debida proporción, es admirable la pintura que hace Ovidio del sueño y de su espelunca en el libro XI de las *Transformaciones*:

*Est prope cimmerios longo spelunca recessu,
mons cavus, ignavi domus, et penetralia somni...*

Con todo lo demás que se sigue y que no refiero por no ser prolijo y porque quiero suplirlo con otra excelente imagen de Francisco López de Zárate, en su poema de la *Invención de la Cruz*, libro X, est. 44, donde a imitación de Ovidio pinta el dios del sueño con extremada maestría y acierto:

Al hablarle y moverle (estremecidos
los miembros), prolongando se espereza,
a círculo sus brazos reducidos,
que fue corona breve a su cabeza;

con las manos en ojos y en oídos
se probó a desatar de tal pereza,
mas de un golpe cayendo en su regazo,
allá derramó un brazo, allá otro brazo...

Lánguido el monstruo el respirar detiene,
dejando lo estruendoso la garganta;
dos veces recayendo se sostiene
en brazo izquierdo, y en derecha planta;

en los ojos las manos entretiene,
perezoso los párpados levanta;
todo de espacio, aunque sin ver, se mira,
y mal despierto, por dormir suspira.

Cuando las hipérbolas y otras imágenes parecen al juicio algo arriesgadas, las templea y modera con alguna de las expresiones que ya el uso ha introducido para este fin, como *parece*, *dirías*, *juzgarías*, etc. De esta manera el poeta no afirma absolutamente lo que dice, y su imagen está menos expuesta a la censura. Con esta razón, entre otras, defendió el marqués de Orsi un lugar de Tasso, en la *Aminta*, contra las oposiciones de un autor francés.

Pero el mayor y más pernicioso error que la fantasía puede cometer, si no la guía y rige el juicio, es el que ahora voy a explicar. Que la fantasía movida de alguna semejanza o proporción se sirva de un término por otro, o dando crédito al engaño de los sentidos, abulte o disminuya los objetos, o, finalmente, casi delirando por la vehemencia de alguna pasión, suponga verdaderas o verosímiles muchas cosas falsas, todo importa poco, y el entendimiento le permite estos arrojados y excesos, como diversiones inocentes; pero que después la fantasía, arrogándose más libertad de la que se le concede, quiera, rebelde a su señor, coligarse con el falso, enemigo declarado del entendimiento, e introducirle, engañosamente disfrazado con capa de verdad, en conceptos falsos y en sofismas, es exceso que ningún buen poeta debe permitirle a su fantasía, y antes bien lo debe aborrecer y oponérsele por todos caminos. Esto sucede siempre que la fantasía argumenta de lo metafórico a lo propio, y de un sentido equívoco saca un sofisma. Este error es común a muchos poetas, no sólo españoles, pero también de otras naciones, los cuales,

viendo que lo maravilloso, lo extraordinario y lo inopinado es muy aplaudido en la poesía, y no sabiendo, o por pereza o por ignorancia, el modo de hallarle entre la verdad o la verosimilitud, recurrieron, como a medio más fácil, a una maravilla falsa y a unas paradojas fundadas en equívocos y derivadas de las suposiciones y ficciones de la imaginación poética. Entre el vulgo ignorante, y, especialmente, entre aquellos que no penetran hasta el fondo de las cosas, contentándose con la superficie, estas paradojas aparentes y estas falsas maravillas, con la doradura superficial y aquella exterior brillantez que ostentaban, lograron ser tenidas por verdadera belleza y por uno de los más hermosos y exquisitos adornos de la poesía, bien así como entre niños o entre simples villanos se estiman los biriles como diamantes y el oropel como oro. La fantasía de un poeta enamorado, exagerando en la violencia de su pasión la hermosura de su dama, la llamará tal vez metafóricamente sol; sobre esta metáfora fundará después un sofisma y querrá probar seriamente que, aunque el sol verdadero tramonte, no por eso anochece, porque su sol metafórico está presente. De semejante modo argüía Lope de Vega Carpio en el soneto 4:

Y como donde estoy sin vos no es día,
pienso, cuando anochece, que vos fuistes
por quien perdió los rayos que tenía.

Porque si amaneció cuando le vistes,
dejándole de ver, noche sería
en el ocaso de mis ojos tristes.

También sería una paradoja muy rara si se pudiese probar que una persona, aunque esté muy distante y apartada, no por eso está ausente. Véase con qué facilidad lo prueba el mismo Lope en el soneto 94, formando una falsa ilación del sol verdadero al metafórico:

Si de mi vida con su luz reparte
tu sol los días, cuando verte intente,
¿qué importa que me acerque o que me aparte?

Dondequiera se ve su hermoso oriente,
pues si se ve desde cualquiera parte,
quien es mi sol no puede estar ausente.

Pero esto ¿qué es sino formar castillos en el aire y fábricas sin cimientos que al más leve impulso se han de desvanecer y venirse abajo? ¿Quién admitirá tan falsa moneda, si no es un ignorante que no conozca su valor y que perciba sólo el sonido de las palabras, sin comprender su significación? Pues es cierto que cualquiera que se ponga a sondear tales conceptos, viendo que en vez de silogismo le proponen una falacia, ha de sentir el engaño y la pérdida del tiempo que gastó en leer versos cuya instrucción es una falsedad inútil, y cuyo cimiento es tan flaco que, para derribar todo el concepto, basta advertir que el sol metafórico de una dama no es lo mismo que el sol verdadero ni tiene las mismas calidades y atributos. Con esta advertencia se hallará también muy suya la conclusión de otro soneto del mismo poeta, que quizás a muchos habrá parecido muy maravillosa:

Dentro del sol sin abrasarme anduve,
siendo cosa muy fácil que un sol metafórico no abrase.

Una semejanza y proporción muy justa dio ocasión a los poetas de llamar translaticamente *fuego* al amor. Luego, la fantasía desreglada de muchos poetas sacó de esta translación mil sofismas pueriles y mil conceptos falsos y aéreos. *Amor*, dirá uno de estos poetas, es *fuego*, el *llanto* es *agua*; es calidad o efecto propio del agua apagar el fuego: pues ¿cómo mi llanto no apaga mi fuego amoroso? Tal viene a ser el concepto de una copla de Calderón:

Ardo y lloro sin sosiego,
llorando y ardiendo tanto,
que ni al fuego apaga el llanto,
ni al llanto consume el fuego.

Claro está que el fuego real se apaga con agua, pero no el fuego imaginario de amor; antes bien, como dijo Tasso en su *Aminta*,

De llanto se alimenta el inhumano
Cupido, y aún no queda jamás sacio.

De la misma estrofa es otro concepto de Góngora en un soneto a San Ignacio, donde juega también del vocablo de *aguas muertas*:

Ardiendo en aguas muertas llamas vivas,

No es milagro que las llamas vivas ardan en un lugar que tiene por nombre Aguas muertas, y mayormente si estas llamas fuesen metafóricas de amor divino. El soneto 8 de Lope de Vega, sobre el caso de Leandro, está todo tejido de semejantes sofismas:

Por ver si queda en su furor desecho,
Leandro arroja el fuego al mar de Abido,
que el estrecho del mar al encendido
pecho parece mucho más estrecho.

Rompió las sierras de agua largo trecho;
pero el fuego, en sus límites rendido,
del mayor elemento fue vencido,
más por la cantidad que por el pecho.

El remedio fue cuerdo, el amor loco;
que, como en agua remediar espera
el fuego, que tuviera eterna calma.

Bebióse todo el mar, y aún era poco,

que si bebiera menos no pudiera
templar la sed desde la boca al alma.

Bien creo que algunos, en cuya opinión los autores citados y sus conceptos son venerados como oráculos de la poesía, no aprobarán esta censura y quizá llamarán atrevimiento lo que en mí sólo es amor de la verdad; y, sin examinar mis razones, condenarán lo que digo, sólo porque es contrario a las opiniones de que están preocupados y a la fama de los poetas que han tenido hasta ahora por infalibles. Pero si, como jueces justos y desapasionados, quieren primero oír las partes y pesar las razones antes de dar sentencia, espero que la justicia y razón en que me fundo tendrá fuerza bastante para que, quitado el velo de la pasión, que no dejaba ver la verdad, pronuncien a mi favor. Y cuando el vulgo ignorante, cohechado de su pasión, sentenciare contra mí, tendré a lo menos derecho de apelar al tribunal de los doctos y desapasionados. Y digo aún más, que si por ventura mis futuros opositores me hacen ver que mi sistema es mal fundado, que mis razones son insubsistentes, y me prueban con evidencia que las metáforas extravagantes, las imágenes desproporcionadas y los conceptos falsos de tales poetas son los mejores y los que constituyen la verdadera belleza poética, yo entonces, convencido, confesaré mi error, me desdiré de cuanto he dicho y tendré de hoy más, por mis Homeros, por mis Virgilio y por mis Horacios, a Góngora, a Silveira y a todos los demás secuaces de su estilo. Pero mientras esto no se me prueba, y por otra parte veo la evidencia de las razones, la congruencia del sistema, la autoridad y el ejemplo de tantos y tan insignes poetas y escritores que sostiene y confirma cuanto he dicho, no hay razón para que yo, traidor a la verdad que conozco, deje de publicarla, por adular, con mi silencio a la ignorancia y deslumbramiento de aquellos que tienen por mengua el mudar de opinión y el desaprender y despreciar, ya viejos, lo que aprendieron y admiraron jóvenes. Además, que no es bien que se consientan en la poesía española tales lunares y afeites tan ajenos que la afean y desdoran, cuando le sobra su nativa hermosura y el adorno propio de sus ricas galas y atavíos. La verdadera belleza poética está fundada en la verdad, y se compone de perfecciones reales, no de desconciertos o ilusiones aéreas. Al entendimiento humano, criado para conocer la verdad, si no está depravado y descompuesto, nunca puede parecer hermoso lo falso.

En dos casos solos se permiten esos sofismas y conceptos falsos fundados en el sentido metafórico o equívoco. El primero es en el estilo jocoso, en el cual, como el fin es hacer reír, se consigue esto muy bien con tales conceptos, porque el entendimiento se alegra por extremo de descubrir el engañoso artificio del poeta y resolver el sofisma con su agudeza y conocer la facilidad de la paradoja aparente. El segundo caso es cuando el poeta, por la violencia de su pasión, se finge como delirante y frenético. Es muy natural entonces que un loco discurra mal y forme conceptos falsos, y crea realidad lo que sólo es imaginación suya. Es un ejemplo muy al caso aquel elegantísimo epigrama de Porcio Licinio, antiguo poeta, que, según refiere Aulo Gelio en sus *Noches áticas*, lib. 19, cap. 9, dijo en un convite Antonio Juliano, español de nación y maestro de retórica, para contraponer la gracia y delicadeza de los latinos poetas a la de Anacreonte y Safo:

Custodes ovium, teneraeque propaginis agnum
quaeritis ignem? Ite huc: quaeritis? ignis homo est.

Si digito attigero incendam sylvam símul omnem.
Omne pecus flanima est, omnia quae video.

Cuyo concepto imitó aquel insigne poeta portugués Diego Bernardes en su *Lima*, égloga III:

*A viva chama, aquelle intenso ardor
que brando sinto ja pe lo costume,
de noite de si da tal resplendor,
que mil pastores vem a buscar lume.*

Se finge el poeta latino frenético de amor, y, delirando, imagina que su fuego amoroso es verdadero fuego, capaz de abrasar un bosque: cuanto tocaba y miraba todo era fuego. No me parece dotado de igual belleza aquel otro epigrama de Q. Catulo, referido en el mismo lugar de Aulo Gelio:

*Quid faculam praefers Phileros qua nil opus nobis?
Ibimus: hic lucet, pectore flamma satis...*

Aquí el poeta, al parecer, no se finge loco; solamente puede ser que hablase de burlas, en el cual caso se podría dar pasaporte a este concepto. Pero si hablaba de veras, el concepto es muy malo y es ropa de contrabando. Porque decir seriamente al paje que estaba de más el hacha con que le alumbraba, bastando ya para esto la llama de su pecho, es decir que no se le daba nada de caer y darse algún golpe, si la noche era oscura. Yo, a lo menos, en tales casos, más quisiera la escasa luz de un candil que las llamas de todos los enamorados del mundo. Para fingir con acierto semejantes delirios de la fantasía, como el del epigrama de Porcio Licinio, es menester mucho juicio y mucho tiento, porque son una especie de arrojito que se admira en los grandes maestros, pero raras veces se imita.

Antes de concluir este capítulo, no será inútil ni fuera de sazón advertir que la prosa se sirve también de metáforas, hipérbolos y alegorías, pero con más moderación que la poesía. Las demás imágenes fantásticas, en las cuales los poetas atribuyen alma y sentido a las cosas inanimadas y discurso a los brutos, son jurisdicción y territorio propio de la poesía, y sólo con licencia puede pasarse tal vez por él la prosa, especialmente la oratoria, la cual, como también se ocupa en la conmoción de afectos, suele, alguna vez, agitada por la violencia de alguna pasión, la fantasía formar semejantes imágenes. Tal viene a ser aquella de Cicerón en la oración por M. Marcelo: *Parietes medius fictus C. Caesar, ut mihi videtur, huius curiae tibi gracias agere gestiunt, quod brevi tempore futura sit illa autoritas, in his mairorum suorum et suis sedibus*. Otros muchos ejemplos como éste se hallarán en los buenos oradores, pero siempre con mucha sobriedad y moderación, como quien camina por territorio ajeno, o como quien se adorna con galas prestadas. Mas no solamente pueden permitirse estas imágenes, usadas con la dicha moderación y juicio, en las oraciones, pero aun en todas aquellas prosas que participan más de la oratoria que de otra especie. Por esto me ha parecido bellísima, aunque muy poética, una imagen o fantasía del doctísimo P. F. Benito Feijoo, bien conocido en la

república literaria por su juicio, su erudición y su ingenio. Dice este autor en el tomo 3 de su *Teatro crítico*, dis. 1, número 4, hablando de un príncipe: «*Su genio se había puesto de mi parte contra su cólera, y en aquellos suavísimos y soberanos ojos, que a todos momentos están decretando gracias, parecía que la piedad se estaba riendo de la ira*». Aquí este célebre autor anima el genio, la cólera, la piedad y la ira, y conociendo ser muy arrojado este vuelo de su fantasía para la prosa, modera la imagen añadiendo, con mucho juicio, a imitación de Cicerón, aquel *parecía*.

Pero en un discurso filosófico, o matemático, o teológico, o en una historia, donde se examina y se busca la verdad con ánimo tranquilo y sosegado, sin ninguna conmoción de afectos, y donde la fantasía se debe retirar y ceder todo el mando a la razón y al discurso, no pueden permitirse semejantes imágenes, si no es usurpándose injustamente la jurisdicción propia de la poesía. En el cual caso los críticos tendrían mucha razón de tomar las armas contra tales usurpadores. Por esta consideración no he podido jamás inducirme a aprobar una imagen de Solís en la *Historia de Méjico*, lib. 1, cap. 8: «*Llegaron, dice, a un promontorio o punta de tierra introducida en la jurisdicción del mar, que al parecer se enfurecía con ella sobre cobrar lo usurpado y estaba en continua inquietud porfiando con la resistencia de los peñascos*». Esta imagen fuera muy buena para adornar un soneto o una canción, pero en una historia, cuya modesta majestad no sufre tales afeites, me parece muy impropia y muy fuera de sazón.

CAPITULO XVI

De las imágenes intelectuales o reflexiones del ingenio

Habiendo ya visto difusamente lo que contribuye la fantasía a la belleza poética, pasemos a ver lo que el ingenio del poeta la hermosa y adorna. Es el ingenio, según enseña Muratori, aquella facultad o fuerza activa con que el entendimiento halla la semejanza, las relaciones y las razones intrínsecas de las cosas. Cuando el ingenio se ocupa en considerar un objeto, vuela velozmente por todos los entes y objetos criados y posibles del universo, y escoge aquellos en quienes descubre alguna semejanza, o de figura o de movimiento, o de afectos y circunstancias, respecto del sujeto que contempla; observa todas las relaciones y analogías de objetos, al parecer muy remotos y diversos, pero que tienen con él alguna conexión; y, finalmente, penetrando con su agudeza en lo interno del objeto, halla razones de su esencia, nuevas, impensadas y maravillosas, ya sean verdaderas, ya solamente verosímiles, supuesto que la poesía admite, indiferentemente, unas y otras. De la diversa habilidad y aptitud de los ingenios para tales vuelos nace su distinción; porque el ingenio que sabe hallar la semejanza y relación que tienen diversos objetos se llama, con propiedad, grande y comprensivo; y el que, internándose en su objeto, descubre nuevas razones y causas ocultas, llámase agudo y penetrante. Finalmente, estos vuelos son reflexiones y observaciones que el entendimiento hace sobre un sujeto que, por ser más propias del ingenio, las llamaremos, con el citado autor, *reflexiones ingeniosas o imágenes intelectuales*, a diferencia de las otras que, por ser más propias de la fantasía, hemos llamado *fantásticas*.

Todos los objetos tienen diversos visos y diversos lados, por los cuales, mirados con atención, descubren un gran número de relaciones ocultas y no advertidas, que el ingenio con sus reflexiones desentraña y manifiesta. Porque, ahora, cotejando dos diversos objetos, nos hace ver su semejanza, como en las comparaciones; ahora, supuesta esta semejanza; sustituye un objeto a otro como en las metáforas; ahora, extendiendo esta sustitución a las circunstancias que acompañan el objeto, nos muestra, como por un velo o por un vidrio transparente, una cosa, diciendo otra, como en las alegorías; ahora, mirando el objeto por otros lados y anudando sus relaciones y los cabos al parecer sueltos, le enlaza y ata con otros mil objetos muy distantes y muy diversos; y, finalmente, fijándose atentamente a contemplar la esencia, las propiedades y circunstancias del objeto, descubre en él verdades nuevas y razones ocultas y maravillosas.

Mas como de las metáforas y demás imágenes que de la semejanza se forman hemos discurrido en los antecedentes capítulos, juzgando ser oportuno aquel lugar por la dependencia que de la fantasía tienen, sólo resta ahora que tratemos de las *comparaciones* y luego de las *reflexiones* con que el ingenio halla las relaciones de las cosas y descubre verdades y razones nuevas y peregrinas, cuyo resplandor ilustra, embellece y adorna en extremo la poesía.

La comparación es una imagen de la cual nos servimos para hacer entender mejor algún objeto que pudiéramos describir y pintar; pero, presumiendo que quedaríamos cortos y seríamos oscuros en la descripción, echamos mano de otro objeto que se le parece, y, con su imagen y pintura, damos mejor a entender y hacemos más claro y perceptible lo que queremos explicar. Quería Garcilaso declarar el error y engaño de su razón, que concedía a su pensamiento un objeto tan deseado como dañoso. Discurriendo, pues, su ingenio, por todos los entes, halló luego, entre ellos, uno, cuya semejanza hacía más claro el objeto que una larga descripción; vio que sucedía lo mismo a su razón que a una madre cuando, vencida al llanto de un hijo enfermo, le concede alguna cosa de la cual, comiendo, se le acrecienta el mal. Con esta comparación, tan bella como tierna, logró él explicar claramente lo que quería decir, y al mismo tiempo adornó de incomparable belleza este soneto:

Como la tierna madre, que el doliente
hijo le está con lágrimas pidiendo
alguna cosa, de la cual, comiendo,
sabe que ha de doblarse el mal que siente;

Y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que haciendo
lo que le pide, hace, va corriendo
y aplaca el mal, y dobla el accidente;

así a mi enfermo y loco pensamiento,
que en su daño os me pide, yo querría
quitalle este mortal mantenimiento.

Mas pídemelo y llora cada día,
tanto, que cuanto quiere le consiento,
olvidando su muerte y aún la mía.

Me ha parecido también extremada y sumamente ingeniosa aquella comparación de Solís en la *Comedia de las amazonas*:

Como suele crecer lento
el pimpollo, tanto que
ninguno crecer le ve,
y todos ven el aumento,
así acá en el desaliento
de mi corazón rendido,
esta fuerza del sentido
tan oculta viene a ser,
que no se siente crecer,
y se siente que ha crecido.

Comparación que después imitó un célebre poeta moderno italiano, Pedro Jacobo Martelli.

Todos los maestros de retórica convienen que, para que las comparaciones sean justas y buenas, basta que concuerden en el punto principal, en quien estriba el concepto y sobre el cual cae la aplicación de la comparación; no importa que en lo demás no convengan exactamente. Así en la comparación de Garcilaso, uno y otro objeto concuerdan admirablemente en el punto principal: el hijo y el pensamiento, entrambos enfermos, piden a la madre y a la razón una cosa respectivamente dañosa a uno y otro, y la madre y la razón se los conceden, aunque conocen el daño que les ha de causar. Éste es el punto principal que se pretende explicar, y en éste convienen perfectamente la comparación y el objeto comparado. No importa después que la razón no sea madre del pensamiento, como la otra lo es de su hijo, ni que las enfermedades del hijo y del pensamiento sean diversas, y diverso lo que piden. Pero esta regla es tan clara y tan autorizada que no necesita de más prueba ni de más explicación.

Es también regla general indubitable, y a mi parecer muy necesaria, que el medio término, o sea, el objeto del cual se toma la comparación, sea más claro y más conocido que el objeto comparado, o a lo menos no sea más obscuro ni menos conocido. La razón de esta regla es clara, porque querer explicar una cosa que es o se supone obscura, con otra más obscura y menos conocida, es un absurdo que no tiene igual. Sin embargo, el doctísimo marqués de Orsi, queriendo defender contra la objeción de esta regla una comparación de un autor italiano, con sutil e ingeniosa división distinguió el oficio de las comparaciones, diciendo ser unas dirigidas simplemente al fin de adornar, otras al fin de explicar mejor lo que se dice, y otras al fin de expresamente probar; y en estas dos últimas, que sirven de prueba o de explicación, concede ser necesario que el objeto extranjero, o el medio término, sea más claro, más familiar y más conocido; pero en las comparaciones hechas solamente para adorno, el tomar, dice, las similitudes de objetos

remotos y no tan conocidos, es empeñar más la atención con la novedad. Pero en este discurso, mirado a buena luz, me parece que hay alguna equivocación, porque todas las comparaciones, a mi entender, son para explicar o probar otra cosa. Debemos, pues, distinguir la comparación misma del uso de ella. Es cierto que el servirse de comparaciones es con el fin de adornar el estilo, y que el uso de las similitudes, ya sean para explicar o ya para probar, siempre será un hermoso y rico adorno en cualquier composición. Pero la comparación misma, en sí, no es más que la explicación de una cosa que antes era o se suponía ser obscura y poco conocida.

También necesita de explicación lo que se dice, asentando como regla, que sean mejores las similitudes sacadas de objetos remotos y poco conocidos. Porque si esta regla se ha de entender de cosas remotas y apartadas de nuestro conocimiento y capacidad, no hay razón para aprobarla, pues claramente se ve que eso es querer caer adrede en el defecto de la obscuridad. Al contrario, el sacar las similitudes de cosas conocidas y familiares es el mejor medio para dilucidar cualquiera verdad por sutil y obscura que sea, como enseñó el doctísimo P. Lamy. Pero si solamente quiere decir que las similitudes se deban sacar de objetos remotos, no de nuestro conocimiento, sino del objeto comparado, y que no sean siempre las mismas ni con los mismos objetos, en tal caso, la regla es muy justa y muy digna de que se observe exactamente en el verso y en la prosa. Entonces las comparaciones serán estimables por doble motivo, por claras y por nuevas, y deleitarán en extremo el entendimiento, enseñándole cosas nuevas y enseñándoselas con facilidad y claridad. Esto quiere decir que las comparaciones han de ser sazonadas con la variedad, que es una de las calidades más necesarias para la perfecta belleza de la poesía, y, finalmente, que no se eche mano siempre de unos mismos objetos para las similitudes. Este defecto y abuso se había introducido en las óperas de Italia, en cuyas arietas se repetían siempre las mismas comparaciones de navecilla, arroyuelo, tortolilla, corderilla y otras semejantes, que ya cansaban por ser tan vulgares y tan sabidas. Pero enmendó este abuso y le compensó abundantemente el célebre Pedro Metastasio, que ha sabido hermohear sus dramas con similitudes siempre nuevas y siempre acertadas.

Esto me trae a la memoria una observación de la erudita madame Dacier en las notas al libro XII de la *Ilíada*. Las comparaciones, dice, que más admiran y deleitan son las que se sacan de algún arte opuesta al objeto a quien se aplican. En esto es incomparable Homero; sus comparaciones, sacadas casi siempre de artes opuestas y de cosas muy remotas del objeto comparado, forman una suavísima armonía, bien como en la música los altos y bajos. De este género es, en el libro XII de la *Ilíada*, la comparación de los licios y dánaos a dos vecinos que, contendiendo sobre los términos de un campo, altercan sin moverse de un paraje, por una pequeña porción de tierra; y no menos bella es otra comparación del libro XI, sacada de la agricultura, objeto muy remoto y muy diverso de una batalla:

Como tal vez de opuestos segadores
dos tropas suelen por los mismos surcos
a porfía segar de cabo a cabo
de un rico labrador la mies dorada;
caen a un lado y otro, en densa lluvia,

haces de avena y trigo, así los griegos...

Lo mismo observó el P. Lamy en la *Eneida*, donde Virgilio adredemente se sirvió de comparaciones sacadas de cosas humildes, como a fin de dar pausa y descanso a la aplicación de sus lectores y entretejer, con hermosa variedad, en lo grande y elevado de su argumento, lo pequeño y sencillo de otros objetos.

A esto mismo parece que miró Juan de Jáuregui, poeta de singular mérito, cuando, en su canción o elegía por la muerte de la reina doña Margarita, concibió aquella tan hermosa como grande y noble comparación, tejida de muchas imágenes, por su variedad y propiedad extremadas:

Quien vio tal vez en áspera campaña
árbol hermoso, cuya rama y hoja
cubre la tierra de verdor sombrío;
donde el ganado cándido recoja,
alejado el pastor de su cabaña,
y allí resista al caluroso estío;
la planta, con ilustre señorío,
ofrece de su tronco y de sus flores,
y de su hojoso toldo y fruto óptimo,
olor y dulce arrimo,
sustento y sombra a ovejas y pastores,
hasta que la segur de avara mano
sus fértiles raíces desenvuelve,
atormentado en torno su terreno,
por dar materia al edificio ajeno.
Siente la noche el ganadillo, y vuelve
al caro albergue, procurado en vano,
y viendo de su abrigo yermo el llano
forma balido ronco, y su lamento
esparce ¡ay triste!, y su dolor al viento,
no de otra suerte...

Las alegorías tienen aquí su oportuno lugar, por ser una especie de tácitas comparaciones. El poeta, en las alegorías, descubierta la semejanza y proporción de dos objetos, habla del uno queriendo que se entienda del otro; y de esta manera el lector participa también del gusto de penetrar por sí solo el sentido oculto, siendo esta penetración como una lisonja de su ingenio. Horacio, en el lib. 1, od. 14, habla alegóricamente de un bajel que se entrega de nuevo a los riesgos del mar, queriendo que esto se entienda de la República romana o de Bruto que renovaba las guerras civiles:

*O navis referent in mare te novi
fluctus. O qui agis? Fortiter occupa
portum. Nonne vides, ut
nudum remigio latus,*

*et malus celeri saucius Africo
antennaeque gement?...*

Es también muy buena aquella alegoría que Luis de Ulloa, en sus octavas, hace hablar a uno de los que le aconsejaban la muerte de la hermosa hebrea:

No la corona del mayor planeta
dejéis que asombre más planta lasciva,
que oprime lo que finge que respeta,
y con mentido culto lo cautiva;
rayos que presten la virtud secreta
del cielo a nuestra saña vengativa,
cuando por nudos tan estrechos pasen,
respeten el laurel, la yedra abrasen.

Crece el gusto del lector cuando ve que el poeta, en señal de respeto y de que estima su aprobación, encubre con velo alegórico algún sentido que pudiera tal vez ofender sus oídos y desazonar su modestia. Por esta razón me parece muy apreciable, entre otras, la oda V del libro II de Horacio, *Nondum subacta ferre jugum valet*, etc., que tradujo con mucha propiedad el príncipe de Esquilache:

En cerviz no domada
el duro yugo resistir no puede,
ni Venus fatigada
igualar el oficio le concede,
ni se defiende al peso
del fuerte toro en el lascivo exceso.

Tu becerra en el prado
jugar con las terneras apetece,
y el campo matizado,
que entre los sauces húmidos se ofrece,
y templar en el río
el pasado calor del seco estío.

De la uva verde olvida
el apetito injusto y poderoso,
que el otoño convida
al dulce fruto con sazón sabroso,
a su tiempo cogido,
y de color de púrpura vestido...

CAPITULO XVII

De las relaciones y razones ingeniosas

Cuando un poeta ingenioso, contemplando un objeto por todos lados, descubre las relaciones que tiene con otros muchos objetos vecinos o distantes, enlaza cosas muy distintas y desentraña razones nuevas, precisamente ha de deleitar muchísimo así por la novedad de tan extrañas galas y de arreos traídos de tan lejos, como por la variedad de cosas y por el artificio, y la ingeniosa conexión con que están enlazadas y eslabonadas unas de otras. En la canción de Lupercio Leonardo a Felipe II, que hemos citado en uno de los capítulos antecedentes, ciertamente que parecían objetos muy remotos y muy ajenos del asunto el *aplicar remedio a las dolencias*, el *ser invocado*, la *espada rigurosa*, el *olivo sacro*, las *trompas*, los *ejércitos*, las *banderas*, las *balas*, la *muerte*, la *victoria*, los *consejos*, las *borrascas*, los *pilotos*, las *cosechas*, etc., y, sin embargo, el ingenio del poeta supo descubrir las relaciones que todos estos objetos podían tener con su principal argumento, y halló el medio de enlazarlos y unirlos.

Horacio, que fue tan maestro en la práctica como en la teórica, podrá enseñar, mejor que otro alguno, este modo de hallar las remotas relaciones de un objeto y su conexión. Léase, por ejemplo, atentamente, entre otras, la oda XIII del libro II, al asunto de un árbol que cayó improvisadamente hacia donde estaba el poeta, no sin grave riesgo de su vida.

*Ille, et nefasto te posuit die
quicumque primum, et sacrilega manu
produxit, arbos, in nepotum
perniciem, opprobriumque pagi.*

*Ille, et parentis crediderium sui
fregisse cervicem, et penetralia
sparsisse nocturno cruore,
Hospitis: ille venena colchita*

*et quicquid usquam concipitur nefas
tractavit, agro qui statuit meo
te triste lignum, te caducum,
in domini caput immerentis.*

Ya aquí el poeta ha sabido injerir en este árbol objetos muy diversos, como son los parricidas, los traidores a sus huéspedes y los hechiceros.

*Quid quisque vitet, nunquam homini satis
cautum est in horas. Navita Bosphorum
Poenus perhorrescit, neque ultracoeca timet aliunde fata.*

*Miles sagittas, et celerem fugam
Parthi: catenas Parthus, et Italum
robur: sed improvisa Lethi
vis rapuit, rapietque gentes.*

También parecían cosas muy ajenas del asunto los marineros cartagineses, el Bósforo tracio, los soldados romanos y los partos; no obstante, el poeta halló en los riesgos impensados y en la arrebatada fuerza de la muerte la conexión que podían tener con su objeto principal esos otros objetos, al parecer tan remotos:

*Quam pene furvae regna Proserpinae
et iudicantem vidimus Aeacum,
sedesque discretas piorum, et
Aeoliis fidibus querentem*

*Sappho puellis de popularibus,
et te sonantem plenius aureo,
Alcaeae, plectro dura navis,
dura fugae mala, dura belli.*

El riesgo de Horacio fue bastante motivo para que su ingenio entretejiere aquí los reinos de Proserpina, el juez Eaco, los Campos Elíseos, el poeta Alceo y la poetisa Safo:

*Urumque sacro digna silencio
mirantur umbrae dicere: sed magis
pugnas, et exactos tyrannos
densum humeris bibit aure vulgus.*

*Quid mirum? Ubi illis carminibus stupens
demittit atras bellua centiceps
aures, et intorti capillis
Eumenidum recreantur angues.*

*Quin, et Prometheus, et Pelopis parens
dulci laborum decipitur sono;
nec curat Orion leones,
aut timidos agitare lyncas.*

El haber hecho mención, en las antecedentes estrofas, de Alceo y de Safo, dio ocasión al poeta de hacer ésta como digresión, con la cual introduce en su argumento tan hermosa variedad de objetos tan diversos, no sin mucha admiración y deleite de quien los mira tan diestramente eslabonados y unidos. Porque, ¿quién no se admirará de ver que en el asunto de la caída de un árbol ha sabido, el ingenio del poeta, engarzar cosas tan ajenas y remotas como los parricidas, los traidores, los hechiceros, los marineros africanos, los soldados romanos, los partos, Alceo, Safo, Eaco, Prometeo, Tántalo, Orión, etc.? De esta manera hermosea el ingenio, con sus reflexiones, el asunto más estéril, como era éste de Horacio, cuya oda he querido explicar por menudo, por juzgar que un ejemplo bien entendido vale por muchos.

La agudeza del ingenio se ocupa principalmente en sacar de la materia verdades y razones nuevas, ocultas y maravillosas. Las sentencias morales, las agudezas, los conceptos, las paradojas y las razones inopinadas, son todas hijas de un agudo y penetrante ingenio, que meditando fijamente en su objeto y discurriendo por su esencia, por sus circunstancias y sus causas, desentierra aquellos poco antes escondidos tesoros. Véase cómo Luis de Ulloa en sus octavas supo sacar de la materia verdades ocultas y raras, y reflexiones muy ingeniosas en los discursos de un prudente anciano que aconsejaba la muerte de la hebrea Raquel:

Obedeciendo todos al ejemplo,
que los príncipes mandan cuando pecan
y en la vida culpable de los reyes
no son vicios los vicios, sino leyes.

Oficio es el reinar, o ministerio
que servidumbre espléndida se llama,
y en el mayor poder es el imperio
más corto, si se ajusta con la fama.

Entre Nerón, Calígula y Tiberio,
voluntario el deleite se derrama:
en las fatigas de los reyes justos
ignóranse los nombres de los gustos.

Decir que *los reyes mandan cuando pecan*, que *sus vicios son leyes*, que *los deleites se dejan para príncipes infames*, pero que *los reyes justos ignoran sus nombres*, etc., son todas reflexiones y verdades que el ingenio del poeta ha sacado con su agudeza y penetración de la esencia del reinar, de sus circunstancias y propiedades.

El príncipe de Esquilache halló en la consideración de lo que es la esperanza y la posesión dos verdades o reflexiones ingeniosas, que son más apreciables por la brevedad con que están expresadas:

¿De qué sirve la esperanza,
y de qué la posesión:
que si se tiene es engaño,
y si se pierde, dolor?

Es también muy ingeniosa otra reflexión del mismo poeta, aunque a su belleza ha contribuido también la fantasía:

Dirás que muchos amaron,
no lo puedo, Amor, negar,
siendo fuerza confesar
que ellos mismos se engañaron.

Las ofrendas que colgaron,
si las contemplo y me privo
del ocio, Amor, en que vivo,
¿no fuera engañoso ejemplo
ver cadenas en el templo
y obligarme a ser cautivo?

De los ejemplos hasta ahora citados, y de otros muchos que se pueden leer en nuestros poetas, en cuyos escritos son muy frecuentes tales conceptos y reflexiones ingeniosas, se puede ya haber entendido que semejantes conceptos, sentencias y razones han de ser fundados en la verdad, para que mayormente se confirme lo que ya hemos prevenido anteriormente, esto es, que la verdad, o real o verosímil y probable, debe ser el fundamento y el principal constitutivo de la verdadera belleza poética.

Las razones que halla el ingenio, cuanto más recónditas fueren y más nuevas, tanto más admiran y deleitan, porque no puede haber mayor gusto para el entendimiento que el aprender una razón impensada que ignoraba, y una causa que le era oculta. Lupercio Leonardo quiso dar la causa que le obliga a callar su pasión en presencia de una dama. Su feliz ingenio halló una razón de su silencio tan verdadera como nueva y maravillosa, con la cual concluye aquel incomparable soneto:

Si acaso de la frente Galatea
el velo avaro sin pensar levanta,
vuelve a cubrirse con presteza tanta,
que más atemoriza que recrea.

Así, en obscura noche, a quien desea
ver dónde asiente la dudosa planta,
del rayo la violenta luz espanta
y tiempo no le da para que vea.

Severa honestidad, que ha señalado
hasta a la vista límites y pena,
si los excede por seguir su objeto,
pues ha los libres ojos sujetado,
no es mucho si las lenguas nos enfrena,
y tantos padecemos en secreto.

El mismo poeta halló en la conclusión de otro soneto una razón por extremo ingeniosa, bella y nueva, para persuadir a los vientos que favoreciesen la navegación de Carlos, príncipe de Saboya:

Con esto enmendaréis el caso feo
de haber dado al adúltero de Troya
pasaje favorable contra Europa.

En la belleza de esta razón compitieron a porfía el ingenio y la fantasía del poeta; el ingenio con sus reflexiones, la fantasía con sus imágenes. Era objeto muy remoto y muy diverso de Carlos de Saboya el adúltero troyano; sin embargo, el poeta halló la relación y conexión de estos dos sujetos en la navegación próspera del uno que no la merecía, y en la que se deseaba próspera al otro, que la merecía. Los vientos, suponiéndose dotados de discurso, como finge el poeta, tenían razón de avergonzarse y arrepentirse de haber dado favorable pasaje al troyano Paris, que se llevaba robada una princesa de Europa; mas ya se les venía a las manos una ocasión oportuna de enmendar aquel error primero, siendo favorables a la navegación de Carlos. Con esto satisfacían enteramente a toda Europa en el favor dado a un príncipe europeo, por lo que la ofendieron en la feliz navegación de aquel príncipe asiático. Si los vientos tuvieran discurso y afectos humanos, esa razón había de persuadirlos.

CAPITULO XVIII

Cómo el juicio corrija y modere las reflexiones del ingenio

No necesita menos el ingenio que la fantasía de la guía y dirección del juicio; ambos pueden, igualmente, desmandarse y caer en excesos. Veamos qué excesos sean éstos y cómo los enmiende el juicio o los evite, guiando por la mejor senda los pasos del ingenio.

Primeramente ha de asistir el juicio al ingenio para la acertada elección de las semejanzas. Mas, como ya en otra parte hemos hablado difusamente de los errores que en esta elección puede cometer la fantasía sin la asistencia del juicio, será ocioso repetir aquí los mismos avisos, debiéndose entender del ingenio todo lo que allá queda dicho de la fantasía. Dijimos entonces que el juicio no aprueba las metáforas que no tengan la debida semejanza y proporción con el objeto que traslaticiamente significan. Y de la misma manera reprueba el buen gusto las hipérboles que carecen de esa justa proporción, como son casi todos los de las comedias de Montalbán. Un juicio arreglado no sufrirá jamás que se diga por hipérbole: *Profundos mares de valor derrama*, como dijo Silveira en su poema. Tampoco es tolerable que las hipérboles sirvan de nombres propios. Por ejemplo, puede compararse un caballo al viento, y decirse que es veloz como el viento, y, aun por hipérbole, que *es un viento*; pero que en vez de decir que un caudillo rige cien caballos, se diga que rige *cien vientos*, o *cien truenos*, o *cien pensamientos*, como me acuerdo haber leído en el citado Silveira, es exceso que todo poeta de buen gusto y de juicio debe aborrecer y evitar. También advertimos que no es lícito amontonar metáforas sobre metáforas, argumentando de lo metafórico a lo propio, y que los conceptos, las paradojas, los sofismas fundados en el sentido metafórico o equívoco, menos en composiciones jocosas, no pueden jamás agradar al entendimiento humano, cuyo objeto es la verdad, ya sea real, ya verosímil y probable, en quien sólo se funda la verdadera belleza poética, cuyos fondos deben resistir al golpe del cincel; no siendo así esos otros conceptos falsos, que como vidrios se quiebran al más leve golpe de una buena lógica. Examínese, por ejemplo, este madrigal de Luis Martín:

¿Cómo, señora mía,
si sois de nieve me abrasáis el pecho?
Y si fuego tenéis, que a mí me enciende,
¿cómo el hielo al calor no está deshecho?
Antes fuego estáis más dura y fría,
que es el mármol, que la llama no le ofende.
¡Oh milagro del dios alado y ciego,
que el hielo abrasa y se endurece al fuego!

Dirá luego la buena lógica que esa señora, de quien habla el poeta, no es de nieve verdadera, sino imaginaria; y así pueden muy bien suceder todas esas paradojas, que pondera el poeta sin milagro del dios alado y ciego. Asimismo, cuando en la comedia de *El alcázar del secreto*, de Solís, decía Laura a los jardineros:

Trabajad, vuelvo a decir,
que Diana ha de bajar;
y habrá más que cultivar
si ella empieza a producir.

Podían los jardineros reírse de esta razón, fundada en una imaginación poética, sabiendo que lo que Diana podía producir era solamente imaginario y no necesitaba de un cultivo real y verdadero. De esta manera se descubre patentemente la falsedad y poco valor de tales conceptos y sofismas.

Debe también el juicio arreglar la conexión de las relaciones que halla el ingenio. Los diversos y remotos objetos con que un poeta ilustra y adorna su argumento han de tener verdadera conexión con él y entre sí, y no han de ser piezas sueltas o remiendos mal zurcidos. Es verdad que los grandes poetas suelen a veces dejarse arrebatar de su ingenio tan lejos, que con dificultad se divisa la conexión de las cosas que han recogido, por decirlo así, de extrañas y distantes regiones. Por eso Horacio juzgaba muy arriesgada la imitación de Píndaro:

*Pindaraum quisquis studet aemulari
Iule ceratis ope daedalea
nititur pennis, vitreo daturus
nomina ponto.*

Quizá entre aquellos objetos que a nuestra corta vista parecen poco conexos, el ingenio vivo y penetrante de tales poetas habrá descubierto alguna conexión bastante. Como quiera que sea, el admirar tan remontados y atrevidos vuelos es justicia, pero el quererlos seguir será siempre riesgo. No digo que la conexión sea patente y que el poeta, como hacen no sé si contra el gusto de la verdadera elocuencia nuestros predicadores, haya de dividir en puntos el asunto y avisar cuando de un punto se pasa al otro. Mayor defecto sería éste que la falta de conexión. Las musas son libres y aborrecen las estrechas prisiones de las escuelas. Todo lo que sabe a puerilidad escolástica ofende el genio brioso

de la poesía y estorba sus libres pasos, quitándole al mismo tiempo gran parte de su airoso despejo. La conexión, pues, que encargamos al poeta ha de ser compatible con esta libertad de las musas: ha de enlazar los objetos sin que sus nudos embaracen o afeen. La más artificiosa conexión es la más oculta, y la más oculta es la mejor. Los objetos deben estar con tal arte unidos y conexos que se descubran ellos primero que su unión, no primero su unión que ellos.

Pensará tal vez alguno que las verdades nuevas y maravillosas, las razones ocultas, los conceptos y agudezas fundadas en la verdad, no están subordinadas a la enmienda y dirección del juicio, por ser ya exentas de lo falso, que es lo que más afea y más se opone a la belleza poética; sin embargo, también estas agudezas y conceptos, estas razones y verdades pueden tener defectos que el juicio ha de corregir y enmendar. Y, primeramente, es preciso que el juicio modere el uso de tales reflexiones. Es pensión de las cosas buenas el cansar, si se repiten mucho. Las quintas esencias muy activas se han de tomar en pequeña dosis; porque su demasiada actividad puede estragar el estómago y dañarle. No hay cosa más bella que la luz, y el continuar a mirarla fijamente por un rato cansa la vista, y aun la ciega, si es muy fuerte y muy viva su brillantez. No de otra suerte las sentencias morales y las demás reflexiones ingeniosas cansan y enfadan, cuando son muy continuas. El lector más aplicado se rinde a la fatiga, pierde la paciencia y afloja la atención, si ha de forcejear siempre con agudezas muy sutiles, con pensamientos muy remontados y con máximas muy graves, cuya prolijidad y entereza, oponiéndose al deleite de la poesía, hacen infructuosa toda su utilidad. Debe, pues, el juicio del poeta templar el fuego del ingenio en sus reflexiones, permitiéndole que las siembre en sus versos, mas no que las amontone.

Aun dado caso que las reflexiones ingeniosas sean usadas con moderación cuanto al número, todavía puede hallar el juicio que enmendar y reprobar en ellas cuanto a otras circunstancias. Ya hemos dicho que estas reflexiones han de estar fundadas en la verdad real o verosímil; pero, además de esta verosimilitud propia, han de tener otra verosimilitud, que Muratori llama *relativa*, esto es, han de ser verosímiles respecto de la edad, de la condición, del ingenio, de la pasión y demás circunstancias de quien las dice. Son muy notorios, a este propósito, los preceptos de Horacio:

*Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores
mobilibusque decor, maturis dandus et annis...
Intererit multum Davusne loquatur, an heros;
maturus ne senex an adhuc florente iuventa
fervidus, etc.*

Para entender esto es preciso traer a la memoria lo que ya hemos dicho en otra parte: que el poeta imita en tres maneras, o hablando siempre él solo, o introduciendo siempre otros que hablen, o mezclando e interpolando sus palabras y razones con las de otras personas introducidas. La primera manera es propia de la lírica, la segunda de la tragedia y comedia, la tercera del poema épico. Esto supuesto, cuando habla el poeta; porque su genio, su condición y demás circunstancias son de hombre ingenioso, estudioso y docto,

y porque se supone que ha tenido harto tiempo para premeditar bien lo que escribe y para limar y pulir su estilo, será de ordinario verosímil que diga pensamientos muy ingeniosos, conceptos muy sutiles, y que los diga con estilo muy elegante. Por esta razón en los sonetos y canciones y en toda la poesía lírica, como también en las partes ociosas del poema, que es donde habla sólo el poeta, dice bien y son verosímiles las agudezas y conceptos y el artificio de la locución. Y he dicho de ordinario, porque aun en tal caso necesita, a veces, el ingenio del poeta de la asistencia y moderación del juicio. Porque no siempre estarán bien al poeta, ni siempre serán verosímiles, los conceptos muy agudos y la locución muy artificiosa. Es menester que, a veces, el poeta modere lo remontado de sus pensamientos y rebaje los colores de su locución, atendiendo a la pasión de que se finge poseído y las calidades y circunstancias que se apropia en sus versos, siendo entonces precisa esta moderación si quiere ser creído, y si desea imitar bien a la Naturaleza.

Pero aun cuando el poeta esconde enteramente su persona, introduciendo otras, es menester que se ajuste a las calidades y circunstancias de las personas introducidas; y, entonces, las reflexiones del ingenio y los conceptos serán verosímiles o inverosímiles, según fueren proporcionados al genio, a la calidad, a las costumbres y circunstancias de la persona que habla. Un pastor no ha de hablar como un cortesano, ni un joven inexperto como un anciano prudente, ni una mujer ignorante como un sabio filósofo. Las agudezas y reflexiones ingeniosas, dichas por unos, pierden toda la belleza y propiedad que tendrían dichas por otros.

Es menester también advertir que hay gran diferencia en la circunstancia de hablar premeditado a hablar de repente. Serán verosímiles conceptos muy ingeniosos y estilo muy artificioso en el poeta que, cerrado en su gabinete muy despacio y con quietud y sosiego, tiene muchas horas de tiempo para hallar un concepto y adornarlo con la más primorosa locución; mas no será lo mismo, si en vez del poeta, habla de repente otra persona que no tiene para sus conceptos más tiempo que el que pasa de una palabra a otra, o de uno a otro periodo. A esta circunstancia no atendieron mucho nuestros cómicos, que agotan en una comedia todos los conceptos de su ingenio y todos los primores de la más artificiosa locución, sin reparar que tanta agudeza y tanto artificio son cosas muy impropias y muy inverosímiles en personas que se suponen hablar de repente. Las más de las relaciones están escritas con tan subidos colores retóricos y con estilo tan exquisito, que luego manifiestan ser cosas pensadas y estudiadas muy de antemano. Aún son peores los sonetos dichos de repente en las comedias, las décimas y las copias glosadas. El buen gusto y el juicio no pueden jamás aprobar, ni permitir al ingenio cosas tan fuera de sazón y reflexiones tan impropias e inverosímiles por las circunstancias de quien las dice.

Uno de los mayores cuidados del juicio ha de ser el refrenar y moderar el ingenio en las pasiones y afectos. El poeta debe imitar la naturaleza; con que es menester que siga sus pasos y que observe puntualmente lo que ella dicta y sugiere en tales ocasiones. Un hombre enamorado, celoso, enojado o afligido, sólo piensa en buscar razones, no agudezas, y está todo aplicado a mover los ánimos, a persuadir su amor, a manifestar sus celos, su ira, su aflicción; quiere, en fin, parecer amante, celoso, colérico o triste, pero no

ingenioso, ni discreto. Siendo esto así, claro está que el poeta, cuando nos representa una persona conmovida de alguna violenta pasión, debe hacerle decir pensamientos y palabras tales que convengan naturalmente y se conformen con su pasión; si no lo hace así, moverá más que a compasión a risa.

*Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
romani tollent equites, patresque cachinnum.*

Un apasionado amante, un infeliz que llora su miserable estado y se queja de su fortuna, no tiene otro fin que manifestar su pasión y excitar piedad en quien le escucha; pero, con este fin, no tienen conexión, ni proporción alguna las agudezas, las antítesis, los equívocos, las figuras de locución, las paronomasias y otras semejantes dirigidas sólo a ostentar ingenio y estudio. Y no sólo no tienen conexión, sino que, antes bien, producen un efecto contrario a lo que desea aquel amante, o aquel infeliz, porque denotan un ánimo quieto, sosegado y ocioso, y una pasión muy débil y tibia, pues le da tiempo y gana para pensar en cosas tan ajenas del intento de la pasión que le aflige y tan impropias del estado infeliz en que se halla. «¿Quién sufrirá -decía Quintiliano- que un hombre condenado a muerte se defienda con metáforas extraordinarias, con agudezas exquisitas, con períodos muy limados?» Todo lo que se añade de muy ingenioso a lo natural de los afectos es perder el fruto de ellos y entibiar la compasión. Porque ¿quién la tendrá, como dice el satírico Persio, de quien se queja cantando? *Cantet si nafragus assem protulerim?* También es frecuente este error en nuestras comedias, donde las personas, en medio de sus pasiones, sus celos, sus enojos y sus desgracias, se explican de ordinario con tales sutilezas, con tan estudiados conceptos, con estilo tan culto, que desmintiendo su propia pasión, la quitan enteramente el crédito y hacen infructuoso cuanto dicen.

Esto no quiere decir que los afectos, así en las comedias como en las demás composiciones, se hayan de explicar bajamente y sin arte; antes bien, requieren grande arte, pero oculto y encubierto. El estilo que se reprueba es aquel que directamente mira a ostentar el ingenio y el artificio del poeta inútilmente y fuera de razón. Pero que en las pasiones se digan razones muy fuertes, pensamientos muy vivos, pero del caso, y que se digan, en fin, cosas y no palabras, lo pide la naturaleza misma, la cual nos enseña, por experiencia, que hasta las personas más rudas son elocuentes e ingeniosas en sus pasiones. El P. Lamy, en su *Retórica*, hace un paralelo entre un orador y un soldado, entre un hombre que movido de alguna pasión arguye y quiere persuadir y un hombre que pelea con tesón por derribar a su contrario. Claro está que el soldado no reparará, en el ardor del combate, en que la espada sea muy reluciente, o la empuñadura muy rica y bien labrada, ni tampoco perderá el tiempo en mover los pies a compás, ni le pasará por la cabeza si los que le miran pelear le tendrán o no por hombre airoso y galán; todo su esmero y todo su cuidado será que la espada corte bien y sea de buen temple; y no pensará sino en moverse con agilidad y embestir con fuerza y denuedo y menudear tajos, reveses y estocadas, sin otro fin que vencer y derribar a su enemigo. De la misma manera la naturaleza en las pasiones solamente procura que las razones y las pruebas sean fuertes y convincentes, y que los pensamientos y las palabras sean conformes a su intento y exciten en los ánimos ajenos compasión, amor, miedo, o cualquiera otra pasión. El querer en tales casos parecer ingenioso y discreto con agudezas y conceptos, que allí son

inútiles, y con locución artificiosa, que es totalmente contraria al intento, es querer perder la victoria por ganar otra cosa que no importa. Por estas consideraciones, Muratori no aprueba un concepto de Pedro Corneille, en la célebre tragedia del *Cid*, dicho por Jimena, agitada de dos violentas pasiones de dolor y de amor:

*Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau:
la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau;
et m'oblige à venger après ce coup funeste
celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.*

Que quiere decir: *Llorad ojos míos y deshacedos en llanto: la mitad de mi vida ha dado muerte a la otra y me obliga a vengar, después de este funesto golpe, aquella otra mitad, que ya no tengo más, en aquella que me queda.* El pensar a estas dos mitades de vida, a la mitad que murió en su padre y a la mitad que quedó en su amante, y que la una mitad la obliga a vengar su agravio en la otra, es pensar demasiadamente, y decirlo con demasiado artificio, mayormente debiéndose suponer que Jimena habla de repente y con pasión.

Aun en el caso de no hablar de repente y estar libre de pasión y demás circunstancias, no por eso dejará el juicio de reprobación en la perfecta poesía la demasiada sutileza de los pensamientos, o la manera muy artificiosa de decirlos. Este exceso de sutileza, que los franceses llaman *raffinement*, consiste en sutilizar tanto los pensamientos que se hagan casi imperceptibles, y en buscar tan artificiosa y tan intrincada locución, que difícilmente se pueda desenredar o entender el concepto. De este género es aquella célebre copla española:

Ven muerte, tan escondida,
que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me torne a dar la vida.

La razón con que el poeta quiere persuadir a la muerte para que venga escondida es tan sutil, que el entendimiento apenas puede comprenderla. Semejante a esta copla, cuanto a sutileza, es aquella otra, también muy aplaudida en España:

Sólo el silencio testigo
puede ser de mi tormento;
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.

Pero tales demasías del ingenio y del artificio pierden, más que ganan, con su misma sutileza y dificultad; bien como en una dama, suele, a veces, por causa de sus excesivos adornos, deslucir lo afectado a lo hermoso.

No hay duda que España ha producido y produce grandes y agudos ingenios; pero no siempre se hallan unidos en un mismo sujeto el ingenio y el juicio. Muchos de nuestros poetas por favor de la naturaleza y por sus estudios han logrado uno y otro, uniendo

felizmente en sus versos los vuelos y osadías del ingenio con los dictámenes más acertados de un juicio muy cabal. De algunos de ellos se puede decir lo que de Séneca dijo Quintiliano: *velles eos suo ingenio dixisse, alieno iudicio*. A los que, en adelante, escribieren versos, no puedo dejar de encargar mucho que se acuerden siempre de la debida moderación en las reflexiones y travesuras de su ingenio y fantasía, advirtiéndoles que el uso excesivo de tales reflexiones cansa y enfada; que los conceptos, por buenos que sean, no se deben estimar si no son verosímiles en quien los dice respecto de su edad, sus calidades, sus circunstancias y sus pasiones; que éstas no quieren mucho artificio, ni mucho primor; y que, finalmente, la demasiada sutileza de los pensamientos y de la locución no sirve de otra cosa que de fatigar y atarear inútilmente al poeta y sus lectores.

CAPITULO XIX

De los tres diversos estilos

Habiendo considerado hasta aquí la belleza poética por la parte que el ingenio y la fantasía tienen en su constitución, la consideraremos ahora en los tres diversos estilos que con su hermosa variedad la colorean y adornan.

Los antiguos, cuando aún no se había inventado el papel, para escribir sobre cortezas de árboles o sobre tablillas bañadas de cera, se servían de un punzón de hierro que llamaron *estilo*. Trasladaron después la significación de este vocablo a la forma de la letra de cada uno y, finalmente, le aplicaron también al sentido de las palabras y a su conexión, y llamase *estilo* la locución y la manera particular de explicar sus pensamientos que tenía cada uno. Así, el estilo de Tucídides, de Tito Livio, de Tácito, etc., quiere decir aquella manera particular con que se ha explicado en sus obras cada uno de estos historiadores.

No es menos maravillosa la suma variedad que se observa en los estilos, que la que se nota en los rostros; y como ésta prueba la infinita sabiduría de nuestro Creador, aquélla demuestra la libertad de nuestro albedrío. Entre tanta multitud de escritores, apenas hay uno cuyo estilo sea tan parecido al de otro autor que no se le reconozca alguna diferencia. Y aun en los que han querido adredemente imitar algún autor, se echa de ver claramente esta diversidad, pues, aunque hayan procurado seguir en todo sus pasos, copiar fielmente sus expresiones y retratar con toda diligencia sus propiedades, siempre se ve que les falta, para la perfecta semejanza, un no sé qué, que es bastante para que se conozca la diferencia del estilo.

No sólo un autor se distingue de otro por su estilo; pero una nación suele tenerle diverso de otra por la diversidad, según yo creo, de las costumbres, del clima y de la educación. Por eso no nos debe causar extrañeza si en la Escritura hallamos un estilo tan diverso del nuestro. El Esposo en los *Cantares* compara la nariz de la Esposa a la torre del Líbano, que miraba hacia Damasco. Esta expresión sería insufrible en un poeta de los nuestros; pero, entre los orientales, era propia de su estilo y su genio, porque, como gente de una fantasía muy viva y grande, se valían siempre de semejantes imágenes para explicar sus pensamientos. Los antiguos griegos notaron esta misma diversidad en tres naciones de

aquel tiempo. Los pueblos de Asia eran pomposos y vanos en el trato y en las costumbres, amantes del adorno y del regalo, ambiciosos y magníficos; por el contrario, los atenienses eran muy moderados en el vestir y hablar, amigos de un trato llano y sencillo, y poco aficionados a la pompa y vanidad; los rodios participaban de unas y otras costumbres, puestos como en medio, entre la sencillez de los atenienses y entre los adornos y las galas de los asiáticos. La distinción de las costumbres de estas tres naciones dio ocasión para que el estilo, muy pomposo y muy cargado de adornos y de palabras y, como se dice, de hojarasca, llámase asiático; el estilo natural, con gracia y llano sin bajeza, llámase ático; y, finalmente, el estilo medio, que participaba del artificioso adorno del uno y de la natural sencillez del otro, llámase rodio. Hasta los siglos han tenido sus estilos; pues vemos que en un siglo ha reinado más un estilo que otro. Los autores del tiempo de Augusto escribieron todos con singular pureza y elegancia, sin hinchazón, ni afectación; pero en los siglos siguientes, degeneró mucho el estilo, perdióse aquella primera sencillez y se introdujeron los conceptos falsos, las agudezas impropias, la afectación y la vana pompa de palabras; finalmente, perdió su valor el oro acendrado de aquel siglo, con la mezcla de otros bajos metales. Quizá esta misma reflexión dio motivo a que los gramáticos llamasen siglo de oro al de Augusto y a los siguientes, a cual de Plata, a cual de Bronce y a cual de Hierro.

Pero la más cierta y segura regla, que se debe seguir para determinar el estilo, no ha de ser ni la nación, ni el siglo, ni el genio, sino la materia misma, que es la que señala al poeta y al orador aquel género de estilo en que debe escribir. Los retóricos antiguos reconocieron tres géneros de materia, de los cuales se originaban tres diversos géneros de estilo. La materia puede ser alta, noble y grande, o bien humilde, baja y fácil, o, finalmente, puede estar colocada como en medio de estos dos extremos, no siendo ni enteramente sublime ni enteramente humilde. A estos tres géneros de materia responden tres estilos diversos: uno grande, elevado y sublime, que los griegos llamaron *adrón*, esto es, varonil y robusto; otro natural y sencillo, que llamaron *ischnón*, esto es, sutil y delgado; otro mediano, a quien los mismos dieron el nombre de *antherón*, esto es, florido y hermoso. El poeta, escogida ya la materia, debe examinar bien su calidad y darla aquel género de estilo que le corresponde, tratando las cosas altas y nobles con elevación y sublimidad, las mediocres con estilo mediano, las humildes con sencillez y naturalidad. Veremos ahora qué es lo que pide cada género de estilo y a qué defectos está sujeto.

Cuando la materia es tal que requiere un estilo grande y elevado, debe el poeta, en primer lugar, presentar los objetos por la parte mejor y más noble, escondiendo, al mismo tiempo, con arte todo lo que tuvieren de feo, de bajo y despreciable, como hizo Apeles en el retrato de Antígono. Si describe lo magnífico de un palacio, lo hermoso de una ciudad, no se ha de entrar el poeta por los bodegones, ni por las caballerizas; si pinta una borrasca o un naufragio, nos pondrá delante lo más horrible de los huracanes, lo más espantoso de los riesgos y lo más compasivo de los pasajeros, pasando en silencio si, por ventura, con los vaivenes del navío, se quebraron las ollas y vasijas del menaje. Y si vemos que Homero se entretiene, a veces, en la cocina con sus héroes, dándoles la ocupación, poco decente para nuestros tiempos, de espetar en el asador una oveja, de asarla y trincharla en mesa, es menester acordarse, como creo haberlo ya dicho, que en aquellos siglos no eran estos oficios bajos ni indecentes. La simplicidad de las costumbres de aquella feliz edad

hacía mirar semejantes ocupaciones como honrosas y nobles; y la vanidad y el fasto no habían todavía introducido en el mundo tanta formalidad y tanto recato, que con título de decoro es esclavitud.

Además de hacer el objeto sólo por el lado más noble y más digno y de callar todas las circunstancias bajas y viles que pudieran hacerle menospreciable, debe el poeta ayudar la grandeza de la materia con expresiones grandes, con pensamientos nobles, con sentencias graves y con palabras escogidas, cuya armoniosa cadencia les añade más gravedad y elevación. Las figuras retóricas, especialmente, tienen mucho lugar en el estilo alto: porque, como las cosas grandes no se pueden mirar sin una grande conmoción de afectos, y el lenguaje propio de éstos son las figuras, es menester que éstas entren frecuentemente en este género de estilo, para mover con fuerza las pasiones y engrandecer los objetos.

Las virtudes alindan con los vicios; por lo que es fácil pasar inadvertidamente de un territorio a otro. La altura y robustez del estilo confina con la hinchazón. Así, los que, o no han querido dar oídos a los visos del juicio o no han sabido dar con la verdadera elevación y nobleza de estilo, han recurrido al estilo *túrgido* e hinchado, que entre los ignorantes ha ocupado el lugar del estilo sublime. Es muy propio de este defecto el nombre de hinchazón, porque, así como la hinchazón del cuerpo se parece en algo a la robustez, asimismo la hinchazón del estilo parece a los necios elevación y gravedad. Consiste, pues, la hinchazón, según enseña el autor de la *Retórica a Herennio*, en servirse de palabras muy nuevas o muy anticuadas, sin necesidad de metáforas muy duras y desproporcionadas y de expresiones y términos más graves de lo que pide la materia. Los cultos que caen en este defecto dirán *etíopico licor* por decir *tinta*. Pero ninguna obra me ha parecido más hinchada que el *Poema de los Macabeos*, de Miguel Silveira. Quería decir este autor que Seronte, ardiendo en deseos de venganza, determinó valerse de los encantos de Dórida la maga. Ésta no era materia que pidiese un estilo sublime, pero el poeta, queriendo engrandecerla, recurrió a metáforas impropias, a expresiones extravagantes y a términos pomposos, que son de los que Horacio llama *ampullas et sesquipedalia verba*:

Seronte, que con ánimo sediento
beber purpúreos mares determina,
por dar ostentación al vencimiento
fantásticos trofeos se imagina.
De Dórida el mentido pensamiento
al trono ovante de su honor destina,
ya previniendo al bélico conflicto
las sacrílegas tumbas de Cocito.

Quien oye estos términos tan resonantes como *purpúreos mares*, *fantásticos trofeos*, *trono ovante*, *sacrílegas tumbas*, etc., juzgará que quieren significar alguna cosa muy grande y elevada; pero si, después, hace reflexión al sentido que encierran, no puede dejar de quedarse helado y corrido de haberse fiado tanto en el sonido de las palabras.

La frialdad es otro vicio siempre compañero de la hinchazón y de la afectación, y aunque es común a todos los estilos, es más propio del estilo sublime, Pues al modo que tal vez alguno, si divisa brillar en tierra alguna cosa, y creyendo, por pura facilidad, que, sin duda alguna, será algún diamante u otra piedra de gran valor, por la codicia de tan precioso hallazgo, corre alegre a cogerla; pero, luego, viendo que lo que brilla no era sino un frágil vidrio, se queda helado y corrido de la burla que hizo el acaso a su inadvertida credulidad, asimismo, en la hinchazón afectada del estilo, aquellos términos tan sonoros, aquellas expresiones tan magníficas y pomposas, ostentando a lo lejos un falso resplandor, prometen al crédulo oído el hallazgo de algún gran concepto; el entendimiento se enciende en el ansia de descubrirlo, pero al llegar a reconocerlo de cerca, topando, en vez del gran entendimiento que esperaba, alguna inútil niñería o algún pensamiento de vilísimo precio, se hiela, por decirlo así, y se corre del engaño a que le ha inducido la vana afectación del autor. Por eso a este vicio, considerado cuanto al efecto que produce, se le da con propiedad el nombre de frialdad, la cual, según el retórico Longino, es originada de la demasiada ambición de buscar la novedad en los pensamientos y expresiones, y consiste, finalmente, en prometer mucho y dar muy poco. Y aunque Aristóteles, en el lib. 3 de su *Retórica*, trae cuatro modos diversos de frialdad, es a saber: palabras muy resonantes por ser compuestas de más de una voz, términos muy nuevos, epítetos traídos de muy lejos y fuera de sazón o muy frecuentes, y, finalmente, metáforas impropias y duras, no obstante, si se examina la razón fundamental de estos cuatro modos de frialdad, se hallará que todos se reducen a lo que he dicho, que es prometer grandes cosas con palabras muy huecas y cumplir esas grandes promesas con niñerías fútiles. Véase otro ejemplo de fría hinchazón, sacado del poema de Silveira en el lugar citado:

Entraba de este sitio los umbrales
Andrónico, que el pecho fortifica
de vulcáneo labor de acero puro,
vertiendo sombras del Erebo obscuro.

Todas estas palabras tan resonantes, *vulcáneo labor*, *sombras del Erebo obscuro*, etc., aunque prometen mucho, no quieren decir sino que Andrónico iba armado de una coraza de acero. Todo buen poeta debe huir de semejante defecto y abominable, como el más opuesto al buen gusto y a la perfecta belleza de la poesía, advirtiendo que la sublimidad del estilo no consiste en un vano ruido de palabras, sino en la materia misma, que sea de suyo noble y elevada, en los pensamientos grandes y en las expresiones correspondientes, siguiéndose de esta manera, según el precepto de Horacio, la llama después del humo, no el humo después de la llama:

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.

Hemos dicho que las figuras son muy propias del estilo grande, por ser el lenguaje natural de las pasiones, o sea del estilo *patético* o afectuoso que ordinariamente va unido con el grande. La afectación tiene también lugar en el estilo patético. Un autor griego llamó a este defecto *parenthyrsos*, que el célebre traductor de Longino, Boileau, interpreta *furores fuera de sazón*.

No hay cosa más impropia ni más ridícula que el ver que uno se enfurece, se enoja y grita sin motivo bastante y por bagatelas. Eso es lo mismo, decía Quintiliano, que querer poner a un niño las vestiduras y el calzado de Hércules. El perfecto poeta, aunque tal vez se finja agitado de furor divino, no por eso ha de enfurecerse fuera de tiempo; antes bien, su furor ha de tener siempre todas las señas de cordura y ha de ser concebido con acuerdo y con motivo bastante. El *parenthyrsos* es propio defecto de los declamadores y pedantes. Lucano y Séneca, el trágico, pretendieron llegar por este camino a la grandeza de Virgilio, pero se quedaron muy atrás, y todos los doctos y eruditos han reconocido la diferencia que había del estilo declamatorio de la *Farsalia* y de las tragedias a la majestad y nobleza de la *Eneida*.

En los grandes asuntos y en las cosas elevadas está bien el estilo grande y sublime; pero los asuntos familiares y las cosas humildes y bajas requieren un estilo llano, humilde y familiar, el cual, como quiera que parezca muy fácil de imitar, es en la práctica no poco difícil, como advertía Cicerón. Y la razón de esta dificultad procede, según el P. Lamy, de la misma pequeñez del asunto y de la desnudez y sencillez de la locución que le corresponde. En el estilo sublime la grandeza misma de las cosas y de los pensamientos, las figuras, las metáforas y el artificio de la locución se llevan toda la atención del lector que, en cierto modo, distraído y enajenado, no atiende a todas las minucias y pasa por muchos defectos sin verlos. Pero en el estilo humilde se notan hasta las faltas más pequeñas, no habiendo ni materia grande, ni locución muy artificiosa que las pueda encubrir. Además de esto, las figuras y las metáforas no tienen mucho cabimiento en este género de estilo, que, ordinariamente, se sirve de términos propios; y es cosa cierta que el hablar y escribir bien con una locución natural y llana, y con términos propios y familiares, tiene mucha mayor dificultad que el escribir con metáforas y otras figuras.

Debe, pues, el poeta en el estilo humilde moderar con gran cuidado las agudezas, los conceptos y todo artificio manifiesto; y debe, sobre todo, saber bien la lengua en que escribe, para hacer buen uso de sus voces propias. Tenemos perfectos ejemplares de este género de estilo entre los griegos en Teócrito y Anacreonte, y, entre los latinos, en Catulo, en las *Epístolas* de Horacio y en las *Églogas* de Virgilio. Para instrucción y ejemplo bastará aquella oda de Anacreonte *Physis kérata táurois*, etc., traducida con aquella pensión ordinaria de que se desluzca y pierda en mi traducción gran parte de su primor y belleza:

Naturaleza al toro
dio astas en la frente,
uñas a los caballos,
ligereza a las liebres,
a los bravos leones
sima de horribles dientes;
dio el volar a las aves,
dio el nadar a los peces,
dio prudencia a los hombres;
mas para las mujeres
no le quedó otra cosa

que liberal las diese.
Pues ¿qué las dio?
Belleza; la belleza, que puede
aún más los escudos
y que las lanzas fuertes,
porque en poder y en fuerza
una hermosura excede
al hierro que más corte,
al fuego que más queme.

Lo mismo que Anacreonte dice aquí de las mujeres, podemos decir nosotros con razón de ésta y de las demás canciones suyas: que las musas, habiendo dado a otras poesías la fuerza de los argumentos, la grandeza de las cosas, la actividad de las figuras, y el adorno de la locución, a las de Anacreonte dieron una belleza y gracia natural, una facilidad singular y una expresión dulce y sencilla, prendas que equivalen a los conceptos más agudos y a los adornos más artificiosos.

La bajeza y la sequedad son dos defectos del estilo ático y humilde, de los cuales debe huir el poeta como de extremos viciosos. Véase un ejemplo de la bajeza de estilo en dos estancias de la *Mejicana*, de Gabriel Lasso, cant. 6:

¡Cuán bien parece el príncipe ocupado
en defender sus súbditos cuidadoso,
bien como por derecho está obligado
de todo riesgo y trance peligroso,
cumpliendo con aquello que encargado
le está del Sumo Padre poderoso,
lo cual algunos príncipes ignoran,
con que su ser y crédito desdoran!

Piensen los tales que el tener vasallos
sólo les fue del cielo concedido
para con graves pechos moleсталlos,
camino por do muchos se han perdido.
Quiero de este error desengañallos
(ya que en esta materia me ha metido),
diciéndoles aquello que hacer deben,
aunque del sabio rey la ley reprobren.

Estas dos estancias más parecen prosa que verso, y aun prosa cuya bajeza se echa de ver en cada período. Asentemos, pues, que no todos los pensamientos naturales, ni todos los términos propios son buenos para este estilo; porque muchos de estos pensamientos y de estas expresiones deslucirían su natural belleza y la harían despreciable, al modo que miramos con placer y con gusto una pastorcilla vestida pobremente, según su estado, pero limpia y aseada; y, al contrario, miramos con asco un mendigo todo grasiento y andrajoso.

La sequedad es otro defecto en que han caído algunos, juzgándola como una condición necesaria del estilo humilde. Estos, dice Quintiliano, tuvieron lo macilento por sano y la debilidad por cordura, y, juzgando que bastaba no tener vicio alguno, cayeron al mismo tiempo en el vicio de no tener virtud alguna. Debe, pues, el estilo humilde tener su virtudes y las principales han de ser facilidad sin bajeza, naturaleza con gracia, viveza sin elevación. Si no admite pensamientos muy sutiles, vuelos del ingenio muy remontados, ni adornos de mucho artificio, requiere, a lo menos, pensamientos buenos, expresiones propias y escogidas, y, por servirme de la frase de Cicerón, ya que no tenga mucha sangre, debe, por lo menos, tener un cierto espíritu y jugo que, aunque no le dé gran fuerza y robustez, lo mantenga sano.

El estilo medio o florido es el propio lugar para los adornos y arreos del artificio. De este género de estilo tenemos perfectos ejemplares en Ovidio y Claudiano y en las obras de Villamediana, de Solís, de Salazar, del príncipe de Esquilache y otros, como el que quiera imitarlos sepa discernir los yerros de los aciertos y entresacar lo bueno, lo ingenioso y lo discreto de lo afectado, de lo excesivo y de lo impropio.

Un vicio hay y una virtud, que bien podemos, por traslación, llamar así a los yerros y aciertos de los poetas, comunes a todos tres estilos. El vicio es la afectación, la cual se comete en el estilo sublime, cuando el poeta se remonta mucho, sin que lo pida el asunto, o cuando quiere que su composición parezca grande, sin más caudal para ello que palabras huecas y ruidosas; en el estilo humilde, cuando se cae en el defecto de bajeza o sequedad, por deseo de parecer llano y sencillo, aunque esto sucede raras veces, y en el estilo medio o florido, cuando se vierten y amontonan, con excesiva profusión, las agudezas y los adornos retóricos, de suerte que, en vez de deleitar, enfaden y cansen. Finalmente, la afectación, según Quintiliano, es propiamente todo lo que excede de los límites de la razón y de la prudencia, lo cual sucede siempre que el ingenio camina sin la guía del juicio y se deja engañar de las apariencias de lo bueno, vicio el peor de cuantos hay en la elocuencia y en la poesía; porque de los otros se huye, éste se busca: *coetera vitatur, hoc petitur*.

A esta clase se puede reducir aquel defecto de fría puerilidad, tan frecuente en los malos poetas del siglo pasado, y que aún hoy día logra aplauso y estimación entre los que alaban sin discernimiento y no distinguen los claveques de los diamantes. Consiste este defecto en jugar del vocablo y usar equívocos en estilo serio, en las alusiones a los nombres o apellidos y en los versos o sonetos que llaman *acrósticos*, porque sus letras iniciales, leídas según el orden que tienen, forman un nombre o una palabra o una oración. Estas son agudezas propiamente pueriles, que manifiestan la pobreza y escasez del ingenio que las escribe que, no sabiendo otro modo de remontarse y de captar la admiración, se vale de medios tan sutiles y ridículos. Es verdad que, a veces, ya puede ser que las alusiones a los nombres, siendo manejadas con arte y sostenidas con buenos pensamientos y con elegante ornato, no sean puerilidades y puedan permitirse como un juguete o travesura del ingenio. De hecho Petrarca aludió alguna vez al nombre de Laura, y entre otros sonetos aquel que empieza: *Quand'io movo i sospiri a chiamar voi*, aunque tiene algo de acróstico, no deja de ser muy elegante y muy tierno, sin que parezca pueril ni afectado.

La virtud común a todos los estilos es lo que llaman *sublime* por lo cual no entendemos aquel estilo que hemos dicho llamarse robusto, alto y sublime, sino lo sublime de cada estilo. En una palabra, entendemos este término como lo entiende el griego retórico Longino, que escribió con tanto acierto de este asunto en su tratado *Peri Hypsous*. Entiende este autor por *sublime* aquella viveza, aquella extraordinaria y maravillosa novedad que en todos estilos suspende, admira y deleita, y que, a veces, consiste en una casi imperceptible calidad, en un pensamiento, en una cierta disposición de palabras, en una expresión feliz y en un no sé qué que mejor se percibe que se enseña. Todo lo cual puede tener cabimiento en cualquiera de los tres estilos y, en prueba de esto, traeré un pensamiento de Baltasar de Luzón en unas décimas a Juan de Arguijo, poeta a quien está dedicada la *Hermosura de Angélica*, de Lope de Vega Carpio. Alaba en ellas el poema de Lope, y después, con singular delicadeza, gracia y maestría, da un grande encomio al mismo Juan de Arguijo:

Queriendo Lope pintar
hermosura de mujer,
quiso un ángel retratar,
tan Luzbel, que ha de querer
su fama a su autor quitar.

Recibid con rostro humano,
don Juan la pintura y mano,
que me ha dicho que quería
retratar de vos un día
un perfecto cortesano.

Es cierto que en este último concepto, no hablando del primero, en que alaba el poema de Lope, se ve, en medio de un estilo natural y sencillo, aquel sublime, de quien ha escrito Longino, y que hemos dicho poderse hallar en cualquiera de los tres estilos.

CAPITULO XX

Del estilo jocoso

Pues quedan bastante explicados los varios estilos que sirven para lo serio, pasemos a tratar del estilo burlesco, inquiriendo sus principios y reglas con la autoridad de los maestros más aprobados y con ejemplos convenientes para su inteligencia.

Aristóteles en su *Poética* asigna, por origen de la risa, la deformidad sin dolor y sin daño. Es ridículo un vicio, un error, un defecto de cuerpo o de espíritu, cuando no se le sigue muerte, ni dolor, ni daño notable, porque en este caso el defecto más causaría compasión que risa. Una caída ligera, un tropiezo sin daño, como argüye error de inadvertencia y poca prevención y flaqueza de miembros, suele mover a risa; pero el ver caer un hombre precipitado de una alta torre no causa risa, sino horror y lástima. Cicerón añade a lo que dice Aristóteles que la deformidad y el defecto se debe notar *no deformemente*. Porque el

expresar y notar los defectos con modos torpes y bajos, dice Pablo Benio, para los hombres de juicio más será motivo de enfado que de risa. Este modo defectuoso y bajo de hacer reír se llamó entre los latinos *scurrilitas*, que quizá corresponde a lo que ahora decimos *bufonería*, modo indigno de toda buena poesía.

La risa, según Quintiliano, se concilia y mueve o con las cosas o con las palabras, y lo mismo se puede decir también de todas las demás gracias y agudezas, como enseñó Cicerón. A nuestro asunto pertenece sólo el tratar de aquella risa que producen las palabras. El argumento, pues, de la risa se saca de nuestra persona, o de la ajena, o de las cosas que Quintiliano, en el lugar citado, llama *medias*. Fingiéndonos ignorantes y necios, y diciendo advertidamente por simulación lo que dicho con seriedad por descuido o ignorancia sería necedad y disparate, causaremos risa en quien nos oyere. Procede esta risa de aquel gusto con que se descubre nuestra ficción y se advierte la imitación bien hecha de un hombre necio y rudo. De este género de graciosidad hay mucho en las comedias burlescas del *Caballero de Olmedo* y *La traición en propia sangre*; por ejemplo, en la primera:

No hagáis, señor, que os esperen,
que a las tres empezarán,
¿Y las tres a qué hora dan?

Y en la última:

Castigaré, vive Dios,
excesos tan infinitos;
porque el castigar delitos
es bueno para la tos.

El notar los vicios y defectos ajenos, pintándolos con vivos colores, es, según la citada división de Quintiliano, el segundo modo de hacer reír. Este modo es propio de la sátira, la cual, para ser buena, requiere mucho miramiento y moderación, debiéndose en ella reprender los vicios y defectos en general, sin herir señaladamente los particulares e individuos.

A la deformidad propia o ajena puede reducirse y atribuirse otro principio de nuestra risa y otra rama y especie de estilo jocoso, que consiste en la desproporción, desconformidad y desigualdad del asunto respecto de las palabras y del modo, o al contrario de las palabras y del modo respecto del asunto, y por este medio viene a ser muy apreciable en lo burlesco lo que sería muy reprehensible en lo serio. Lo primero sucede cuando se hacen asunto y objeto principal de un poema los irracionales más viles y ridículos o también hombres muy bajos y menospreciables por su estado y por sus cualidades; y a éstos, ya irracionales, ya hombres despreciables, se atribuyen acciones y palabras propias de hombres grandes y de héroes famosos. Lo segundo sucede cuando, por el contrario, se atribuyen acciones plebeyas, palabras y modos bajos a héroes y personas de gran calidad.

De esta especie de graciosidad es la *Batracomiomaquia*, o sea la guerra entre ranas y ratones, célebre poema de Homero, a cuya imitación se han escrito después con extremada gracia la *Gatomaquia*, de Burguillos; la *Mosquea*, de Villaviciosa, y otros; en Italia se celebra mucho la *Secchia rapita*, de Tassoni, y el *Orlando*, de Berni, cuyas huellas quiso seguir nuestro don Francisco Quevedo en su *Orlando*, poema que quedó solamente empezado, con harto sentimiento de las Musas. De este género es también la *Eneida* en lengua napolitana, obra graciosísima para los que entienden bien aquel idioma.

La risa que de las cosas medias procede trae su origen y principio del engañar la expectación ajena con respuestas y dichos impensados, o del entender o fingir que se entienden los dichos ajenos diversamente de lo que suenan. A lo primero llama Quintiliano *simulación*, a lo segundo *disimulación*. De la primera especie es aquel dicho de Afro: *homo in agendis causis optime vestitus*, y lo que dice Jacinto Polo, pintando la boca de Dafne: *es tan linda su boca, que no pide*. De la segunda especie es aquello de *La traición en propia sangre*:

Y aquesto de ser cristiano,
¿cómo se entiende en mi casa?
Muerto vos sin hijos pasa
al pariente más cercano.

Y en el *Caballero de Olmedo*:

Hacedme, señor, justicia.
Alzad, yo os hago alguacil.

De semejante especie de graciosidad es la conclusión de un soneto de Burguillos, o de Lope de Vega, poeta excelente en este género de estilo:

Tanto en morir y en esperar merezco,
que siento más el verme sin sotana,
que cuanto fiero mal por vos padezco.

Con otro chiste semejante remata el mismo autor otro soneto, después de haber pintado con mucho aparato de palabras un monte y una cascada de agua:

Y en este monte y líquida laguna,
para decir verdad como hombre honrado,
jamás me sucedió cosa ninguna.

Además de los dichos inopinados, admite también el estilo jocoso otras, que podemos llamar discreciones o agudezas, que responden, según yo creo, a lo que los latinos llamaron *facetias*. De esta clase son la paronomasia, los equívocos, los hipérbolos y la ironía. La paronomasia consiste en usar dos veces de un mismo vocablo con alguna variación de letra o de sílaba, que nosotros decimos *jugar del vocablo*. Como lo que refiere Tulio de Carón, el cual, como dijese a un amigo: «*Vámonos a pasear*», le

respondió el otro: «¿*Qué necesidad hay de decir nos?*» A lo que replicó: «¿*Y qué necesidad hay tampoco de vos?*» Pero las paranomasias, para que no sean frías han de tener en la variación de la letra más eficacia y energía y han de venir al caso. Lope de Vega se burlaba con razón en una epístola de semejantes paranomasias, a las cuales la variación del vocablo no añade gracia alguna:

Jugaréis por instantes del vocablo:
Como decir, si se mudó en ausencia,
ya no es mujer estable, sino establo.

Los equívocos, que en el estilo serio suelen ser muy fríos y pueriles, en el burlesco se pueden usar sin recelo. Porque el descubrir el engaño de un equívoco es de mucho gusto para nuestro entendimiento que queda ufano de haber penetrado luego la doble significación del vocablo. Aristóteles, en el lib. 3 de su *Retórica*; Cicerón, en el de *Oratore*; el autor de la *Retórica a Herennio*, en el lib. 4, y también Quintiliano, aprueban los equívocos y paranomasias, especialmente en el estilo jocoso.

Las hipérbolés hacen lo mismo, por contrario efecto, en lo burlesco que en lo serio: en lo serio engrandecen las calidades que pueden excitar más nuestra admiración; en lo jocoso engrandecen los defectos que pueden mover más nuestra risa, y de uno y otro modo logran, abultando o disminuyendo, el hacer creer lo que es el objeto diciendo más de lo que es. Tal es la exageración de Quevedo en un soneto a unas grandes narices:

Érase un hombre a una nariz pegado.

Son también excelentes, en este género, las poesías de Eugenio Gerardo Lobo, y especialmente las décimas en que pinta su cuartel. Véase con qué hipérbole exagera lo pequeño del lugar:

Ahora el lugar te describo,
pues la ociosidad abunda:
sobre un guijarro se funda,
sólo un candil le amanece,
un tomillo le anochece
y una gotera le inunda.

En las mismas décimas me ha parecido también muy gracioso este equívoco:

Tal vez hablo con el cura
de Dédalos, de Faetontes,
de astrolabios, de horizontes,
de diamantes, de esmeraldas,
y al fin, porque tienen faldas,
hablo tal vez con los montes.

Mucha parte de la belleza del estilo jocoso consiste también en la elección de voces, ya

de suyo graciosas, y de modos de hablar familiares y burlescos: de todo lo cual abunda mucho nuestra lengua. También agracia mucho el estilo jocoso la invención de nuevos vocablos. El citado Eugenio Gerardo Lobo dijo: «*se anohecen, se anoruegan, se antipodan*», etc., y Gabriel del Corral, en una carta escrita a Luis de Ulloa contra un cierto Faria, autor de unos versos que intituló *Nenias*, dijo:

Y Faria, por ser del mismo genio,
de hoy más ha de llamarse Farinenio.

La poesía italiana tiene dos especies de estilo burlesco que no he visto ya practicadas en nuestra lengua; la una es estilo que llaman *fidenciano* por su autor, que, con el nombre supuesto de Fidencio, escribió algunas rimas entretejiendo con mucha gracia frases y palabras latinas, como imitando el genio y estilo de los pedantes y latiniparlos. Podrá servir de ejemplo el siguiente soneto:

Quotiescumque mi cara Galatea,
con blanda risa y con amor me mira,
de sus ojos parece que respira
un nescio quid que todo me recrea.

Mas luego que de mí (ya desdén sea,
ya descuido) su vista retira,
heu! otro nescio quid, sin ser mentira,
sienten con triste afán *praecordia mea*.

¿*Unde nam* provendrá tan raro e incierto
efecto? ¿De su amor? ¿De sus enojos?
¿Tanto puede un favor y una aspereza?

¡Ay de mí!, que yo tenlo *pro comperto*,
que el *nescio quid* no viene de sus ojos,
y que el mal está todo en mi cabeza.

La otra especie es la *macarronea* o el estilo que llaman *macarrónico*, que consiste en dar a las palabras italianas la terminación y construcción latina; de suerte que puede muy bien practicarse en nuestra lengua. Fue autor de semejante estilo Merlín Cocayo, nombre supuesto, según dicen, de un monje benito, que tenía gran habilidad y genio para la poesía latina, pero desconfiando de llegar en lo serio a la grandeza y fama de Virgilio, tomó esta derrota contraria, queriendo más ser primero en lo burlesco que segundo en lo grave.

CAPITULO XXI

De la locución poética

Hablaremos ahora brevemente de la locución poética como de cosa aneja a los estilos y sumamente necesaria para la perfección de la poesía: siendo evidente que los mejores pensamientos y discursos pierden a veces gran parte de su belleza por el descuido y defecto de las palabras con que se dicen, bien como a veces a muchos grandes hombres el desaliño y la descompostura del vestido suele deslucirles el mérito de sus prendas y calidades. Es menester, pues, que el poeta cuide también de las palabras y de la locución, cuya belleza consiste en la elección de voces y en su acertada colocación.

La perspicuidad y claridad de la oración, la propiedad y pureza de las voces son las principales virtudes de la locución. La perspicuidad hace que se entienda claro y sin tropiezo alguno el sentido, el modo que por un terso transparente cristal se ven distintamente los objetos. La propiedad de voces puras y castizas hace que se comprendan perfectamente los pensamientos que se quieren expresar en las palabras y discursos y que se impriman mejor y más vivamente los objetos. Para hacer perspicua la locución es necesario concebir, primero, bien y con distinción los pensamientos y tenerlos dispuestos con buen orden y método en la mente. Un entendimiento confuso y desordenado no puede jamás dar perspicuidad a sus escritos. Para la propiedad es preciso saber bien la lengua en que se escribe. Y, cuanto a la propia, es cierto que más mengua el ignorarla que gloria el saberla, como decía Cicerón a sus romanos: «*non tam praeclarum est scire latine, quam turpe nescire*».

Opónese a la claridad y perspicuidad el vicio de la obscuridad, de quien hemos hablado ya en otra parte. Es verdad que hay una obscuridad que no es defectuosa, antes bien es a veces loable, especialmente en el estilo sublime, y es aquella obscuridad que con leve atención se vence y penetra: obscuridad que no procede de confusión de pensamientos, ni de impropiedad de voces, ni de mala colocación, sino de alguna erudición no vulgar, y de lo raro y peregrino de los mismos pensamientos, y de la elegancia de la locución.

Los solecismos, barbarismos y arcaísmos son los defectos que empañan y afean la pureza y belleza de la locución. Solecismo es una mala concordancia y una errada relación de las palabras entre sí. Sería solecismo decir *el fuente*, porque aquel artículo masculino no concuerda con un nombre femenino; y sería también solecismo decir *el alma*, si el uso común, fundado en la razón de la *eufonía*, no hubiera autorizado esta irregularidad.

Las voces de lenguas extranjeras y nuevas en la nuestra, y que no están aún ,por decirlo así, avicinadas, y las escritas o pronunciadas contra las reglas y leyes del puro lenguaje se llaman *barbarismos*. Es insufrible la afectación de algunos, que, como dice el P. Feijoo, salpican la conversación de barbarismos y de voces de lenguas extranjeras, y especialmente de la francesa, por afectar que la saben. Pinciano, en su *Pelayo*, afectó la introducción de voces nuevas y extranjeras, queriendo quizás imitar la variedad de los dialectos que usó Homero; pero no creo que se le pueda alabar el haberlo practicado tan sin templanza y sin necesidad, pues no me parece que la había, para decir, entre otras cosas, *Uropa* y *urópico* por Europa y europeo. Los *latinismos*, que alguno de nuestros poetas ha usado sin motivo y sin moderación, son buenos para el estilo jocoso; pero en lo serio, a mi ver, son muy fríos y pueriles. Algunos doctos españoles han hecho burla, ya en prosa, de semejante defecto. Sin duda Tomé de Burguillos, con ese intento de burlarse

de los cultos latiniparlos, escribió aquel soneto excelente en su género a la sepultura de Marramaquiz, gato famoso:

Éste, si bien sarcófago, no duro
pórfido, aquel cadáver bravo observa,
por quien de mures tímida caterva
recóndita cubrió terrestre muro.

La Parca que ni al joven ni al maturo
su destino límite reserva,
ministrándole pólvora superba,
mentido rayo disparó seguro.

Ploren tu muerte Henares, Tajo, Tormes,
que el patrio Manzanares que eternizas
lágrimas mestas libará conformes:

Y no le faltarán a tus cenizas,
pues viven tantos gatos multiformes
las lenguas largas y de manos mizas.

Las voces anticuadas no se desechan por impropias, sino por desusadas y poco inteligibles: el usar de ellas se llama arcaísmo, que puede ser igualmente defecto y virtud de la locución. Cierto es que el arcaísmo sin causa y por pura afectación sólo podría usarse en el estilo burlesco, cuando fuese intención del poeta hacernos reír con la imitación de la habla antigua: como se ve practicado en algunas comedias, *Los jueces de Castilla*, *Fabladme en entrando*, *El caballo vos han muerto* y otras, cuya graciosidad está fundada en la imitación del antiguo lenguaje español; pero el usar con discreción y moderación de algún término antiguo en un poema o en una historia no será siempre defecto, y aun tal vez será virtud. El estilo del P. Mariana en su *Historia de España*, además de otras muchas calidades y circunstancias, recibe a veces no poco esplendor y majestad de algunas voces anticuadas. Y ya que la ocasión lo trae, no puedo dejar de decir que si nuestra habla parece alguna vez pobre y menos copiosa que otras, es culpa de los que por demasiada delicadez desusaron algunos vocablos. «*Por nuestra ignorancia, decía el docto Fernando de Herrera, hemos estrechado los términos extendidos de nuestra lengua, de suerte que ninguna es más corta y menesterosa que ella, siendo la más abundante y rica de todas las que viven ahora, porque la rudeza y poco entendimiento de muchos la han reducido a extrema pobreza*».

Generalmente hablando, en cuanto al uso de los términos nuevos o antiguos, no me parece que se puede dar mejor regla de la que enseña Cicerón, que es evitar los extremos: como en la elección del vino, ni tan nuevo que sea mosto, ni tan añejo que sea intolerable. La propiedad no excluye las metáforas y otras figuras que adornan y hermocean mucho la locución. El poeta dice por traslación la *verde* esperanza, la *dulce* libertad, y por la figura *sinécdoque* el *pino* por la nave, el *acero* por la espada; y por *metonimia*, habiendo de nombrar el pan, el vino, el mar o el fuego, dice con más elegancia los *dones de la rubia*

Ceres, el licor del alegre Baco, los campos de Neptuno, la furia de Vulcano; y por *perífrasis* dice que *Febo dora las cumbres de los altos montes*, por decir que sale el sol; y así de las demás figuras, según que más difusamente enseñan los retóricos. Los *epítetos* sirven no menos para el adorno, que para la brevedad de la locución; porque lo que necesitaría de una larga oración se suple y se dice igualmente bien con un solo epíteto. La frecuencia de los epítetos es gala de la poesía, pero es menester que sean escogidos, expresivos y propios, y que no sean inútiles y puestos como ripio para ajustar un verso. Es verdad que la poesía tiene en esto mucha más libertad que la prosa: un poeta se sirve sin reprehensión de ciertos epítetos que parecen ociosos: *la blanca leche, el cerdoso jabalí, la fría nieve, la ardiente llama*, etc. De la misma manera Homero usó muchas veces ciertos epítetos que venían a ser como apellidos o nombres con que se distinguían sus héroes por sus calidades y virtudes: Aquiles *el ligero*, Ulises *el astuto*, Minerva *la de los Ojos garzos*, Juno *la de los ojos grandes*, etc., todos los cuales son como apellidos, y no es defecto de superfluidad el repetirlos cada vez que se nombra al sujeto a quien convienen. Asimismo Virgilio, a imitación de Homero, no tuvo reparo de repetir tantas veces los epítetos de *piadoso Eneas, el padre Eneas*, etcétera.

La disposición y conexión de las voces ha de ser según el orden más natural y en todo conforme el uso, para que sea clara y perspicua la locución. El uso tiene en el habla una suma autoridad que a veces pasa a tiranía: desecha unos vocablos e introduce en su lugar otros nuevos, deja unos modos de hablar y prohija otros, autoriza irregularidades, y, finalmente, es árbitro soberano de las lenguas. Pero hase de entender esto del uso, de los eruditos y doctos, y de los que hacen profesión de hablar bien, como quería Quintiliano que se entendiese: *usum, qui sit arbiter dicendi, vocamus consensum eruditorum, sicut, vivendi, consensum bonorum*. Si algunos españoles, por ignorancia o por otro defecto, han corrompido la pureza y propiedad del idioma, el abuso de éstos, aunque no sean pocos, no debe arrogarse autoridades de uso.

Aunque la colocación de las voces debe seguir de ordinario el orden natural de los pensamientos y el uso común, para que se entienda con claridad el sentido y para evitar la obscuridad y la equivocación, no obstante los poetas, o por las licencias que les permite la dificultad del verso, o porque como agitados de un furor divino tienen derecho de usar un lenguaje distinto del vulgar y común, pueden y suelen, con aplauso, apartarse de la acostumbrada colocación de voces y servirse de la figura *hipérbaton*, o sea transposición; pero siempre con la precaución de no exceder los límites que señalan la razón y el juicio, y de no hacer obscura o muy intrincada la locución, y, finalmente, de no ser afectados. Fernando de Herrera dijo: «*Y la digo señora dulce mía*, en lugar de *dulce señora mía*»; y Jacinto Polo, en unos versos jocosos, por motivo del metro, mudó la colocación de la preposición *hacia*:

Tan hacia el cogote viven,
y al colodrillo tan hacia, etc.

Otro poeta dijo: «*Iba las quejas amorosas dando*, en lugar de *Iba dando las quejas*», etc.; pero se ve que en estas y otras semejantes transposiciones, no hay exceso, ni obscuridad, ni afectación, antes bien, tienen una cierta elegancia que hace más atento al lector. No son

así las transposiciones que usó nuestro Góngora con tanta destemplanza y afectación, como por ejemplo:

Mentido un Tulio, en cuantos el Senado
ambages de oratoria le oyó culta...
La yedra acusa, que del levantado
apenas muro...

Deidad, que en isla, no que errante baña
incierto mar, luz gemina dio al mundo,
sino Apolos lucentes...
Que si precipitados, no los cerros,
las personas tras de un lobo traía, etc.

Y otras muchas de este género que yo no puedo sufrir y creo que no podrán sufrir tampoco todos los que, como yo, aborrezcan la afectación y gusten de una locución clara, limpia y pura. Sin embargo, dejo que los que entienden más que yo de nuestra lengua, vean si tal estilo merece ser aprobado y seguido.

Acabará finalmente este capítulo con un aviso importantísimo que da Quintiliano a los oradores y que pertenece igualmente a los poetas: es a saber, que la primera, la principal y la mayor aplicación, se debe a los pensamientos antes que a la locución, y lo que sólo es atención del poeta en las palabras, ha de ser esmero en las cosas: *Curam verborum, rerum volo esse sollicitudinem*.

Con lo cual admirablemente concuerda lo que dice el ingenioso, elegante y erudito poeta Juan de Jáuregui¹ en la introducción a sus *Rimas*, donde hablando de la locución, advierte no ser sufrible que la dejemos devanar ociosamente en lo superfluo y baldío, contentos sólo con la redundancia de las dicciones y número; y añade, que no pretendan estimación alguna los escritos afeitados con resplandor de palabras, si en el sentido, juntamente, no descubren mucha alma y espíritu, mucha corpulencia y nervio.

CAPITULO XXII

Del metro de los versos vulgares

Para entero cumplimiento del asunto de este libro, en que tratamos de la utilidad y del deleite de la poesía, resta sólo que examinemos el metro y la armonía del verso, inquiriendo su origen, su fundamento y sus reglas, especialmente cuanto a los versos vulgares, porque el artificio de los latinos es notorio y se enseña en cualquiera gramática. Pero antes de entrar en el asunto, he de prevenir a mi lector, que no espere hallar aquí explicadas las diversas maneras con que se pueden disponer los catorce versos de un soneto, ni qué cosa sea el soneto continuo, encadenado, terciado, doblado con repetición, con cola, etcétera; ni cómo se enlacen los consonantes de las canciones, cómo se formen los madrigales, las sextinas, las octavas, las coplas, las redondillas, las décimas, los

villancicos, los romances, las glosas, etc. Todo esto es muy fácil de aprender y basta leer el *Arte poética*, de Juan Díaz Rengifo, o seguir materialmente el artificio y la disposición de los versos y coplas de cualquier poeta. El detenerme en estas cosas, o ya sabidas o que con facilidad se aprenden, sería, a mi ver, trabajo inútil y pérdida de tiempo. Mi intento solamente es inquirir, fundamentalmente, la razón del metro y del verso y aclarar el origen, las causas y reglas de la armonía poética, particularmente en los versos vulgares.

Este asunto no es de tan poca importancia, no tan fácil como tal vez parece. Muchos eruditos le han emprendido, pero divididos en varias opiniones. Algunos, como Claudio Tolomei, pretendieron reducir el metro de los versos vulgares al de los latinos; otros, como Minturno y el marqués Orsi, juzgaron muy afectada, muy difícil y aún casi imposible esta reducción; otros, finalmente, como Francisco Cascales y Ludovico Zuccolo, tomando un nuevo rumbo, constituyeron toda la razón del metro de los versos vulgares en la longitud o acento de la cuarta sílaba, de la sexta, octava y décima. Con la libertad que se concede a cualquier escritor de decir sus pensamientos, diré yo también lo que he pensado sobre este asunto.

Pero antes advierto que no es por ventura inútil ni superflua, como pensarán algunos, la ciencia del metro de los versos vulgares. Es verdad que hoy día muchos o casi todos, componen versos sin otra razón y sin otra guía que la del oído. Mas esto solamente prueba que se hace más caso del oído que del entendimiento, y que también en esto, como en otras cosas, los hombres, por pereza o falta de reflexión, se contentan con la dudosa aprobación de un sentido, descuidando de la certidumbre de la razón. Si a un poeta se pregunta por qué es armonioso un verso de once sílabas, o por qué de dos versos, uno es más armonioso que otro, ¿satisfará, por ventura, a la pregunta con decir que así parece a su oído? Y si el oído de otro hombre juzga todo lo contrario, ¿cómo le convencerá? Yo mismo muchas veces he tropezado en la duda de cuál de dos versos sería mejor y más sonoro, y qué palabra de un verso debía colocarse antes que otra para darle una perfecta armonía; y es cierto que de tales dudas no me ha podido sacar con entera satisfacción mía el oído. Confieso que este sentido, o por decir mejor nuestra alma, por medio de este órgano, puede juzgar de la armonía y disonancia de los sonos por aquel deleite o disgusto que la consonancia o disonancia le ocasiona; pero este juicio, como formado por un falaz sentido, está sujeto a muchos accidentes y errores, y no puede extenderse a aquellas pequeñas y casi imperceptibles diferencias, por las cuales a veces un verso es más armonioso que otro; aquellas diferencias, digo, que observa un buen poeta que tiene perfecto conocimiento del metro, colocando por esta razón una palabra antes o después de otra, no acaso, sino por elección de un discernimiento arreglado.

Esto supuesto, digo que de las mismas fuentes de donde deriva la armonía de las cuerdas y de las voces, procede, si yo no me engaño, la armonía de los versos. Generalmente hablando, la armonía no es más que una concorde discordia o una disorde concordia de sonos, o por decir mejor, es aquel placer que en el órgano del oído resulta de las consonancias. La consonancia es una mezcla o composición de dos sonos que hieren suavemente el oído; al contrario, la disonancia es una composición de dos sonos que hieren el oído con dureza y aspereza. Y esta consonancia o disonancia, o sea, esta variedad de sonos gratos y suaves, o ásperos y desapacibles, procede de la

conmensurabilidad o inconmensurabilidad de las vibraciones de un cuerpo sonoro respecto a otro. Para entender esto es menester suponer que una cuerda, y generalmente todo cuerpo sonoro herido, vibra y tiembla muchas veces a proporción de su mayor o menor grandeza, con esta diferencia: que las vibraciones de los cuerpos mayores son más tardas y así duran más tiempo; y las vibraciones de los cuerpos menores son más veloces y más frecuentes, y así duran menos. De suerte que una cuerda doblada de otra hará, por ejemplo, una vibración en el tiempo que la otra, esto es su octava aguda, hará dos. Así el *diapasón*, o sea la octava, es como a I; el *diapente*, o sea la quinta, es como 3 a 2, etc. Y de esta conmensurabilidad de vibraciones es producido aquel deleite que causan en nuestro oído dos cuerdas cónsonas, cuyas vibraciones empiezan y acaban al mismo tiempo, y unas pueden ser medida justa de las otras. Pero si las vibraciones de las cuerdas no son conmensurables, como en la séptima y en el tritono, hacen disonancia, porque entonces como no empiezan ni acaban al mismo tiempo, causan gran confusión en el oído, y encontrándose unas con otras, recíprocamente se turban y desconciertan. De la proporción, pues, del tiempo de las vibraciones depende principalmente la armonía música, y de semejante causa procede también la armonía poética, como luego veremos probado.

El verso es una oración o una parte del discurso, medida por un cierto número de pies métricos, esto es, de sílabas largas y breves, que, dispuestas en cierto orden y número, hacen una cadencia agradable, la cual, medida y cadencia, se repite siempre la misma sin cesar. Esta repetición distingue el verso de la prosa, porque también la prosa tiene su cadencia y medida de sílabas largas y breves, pero esta cadencia y medida de la prosa es siempre varia y distinta; en el verso es siempre la misma. Denótase esta repetición con volver a empezar otro renglón, después de acabado un verso, lo que dio a los versos el nombre que tienen, del verbo latino *vertere*, de suerte que en latín se da también el nombre de *versus* a las hileras de árboles dispuestos con orden y correspondencia igual. El pie es una parte del verso, compuesta de un cierto número y orden de sílabas largas y breves. Constan, pues, los versos de pies, y los pies de sílabas. Débese principalmente notar en los pies la *arsis* y *thesis*, esto es, la elevación y la depresión de la voz.

Los romanos, cuando decían sus versos, llevaban el compás con el pie, y esta acción se decía *percutere pedes versus*. Los pies se componen de dos sílabas o más, las cuales han de tener su elevación y depresión; la sola elevación o la sola depresión no es bastante para formar un pie armonioso; se requiere uno y otro. Las sílabas, cuanto a su cantidad, constan de uno o dos tiempos, por lo que son largas o breves; cada sílaba larga, entre los griegos y latinos, tiene dos tiempos; cada breve, uno. Y esto quiere decir que el tiempo que se gasta, o al menos que gastaban los antiguos en proferir una sílaba larga, era doblado del que gastaban en una breve.

Aplicando pues todo esto a lo que decíamos de la música, se pueden considerar los tiempos de las sílabas como si fuesen vibraciones de cuerdas; de modo que una sílaba larga será, proporcionalmente respecto a una breve, como la vibración de una cuerda grave a la vibración de la octava aguda; y explicándome en términos de la música práctica, una sílaba larga se ha con una breve, como una *mínima* con una *semínima*, o como una *corchea* con una *semicorchea*. Supuesto esto, en lo cual no creo que hallarán

dificultad los que entiendan algo de matemáticas y especialmente de música, digo con Claudio Auberio, que la armonía poética es producida de la igualdad de pies en los tiempos y en el compás. Un *dáctilo* y un *espondeo* son iguales en ambas cosas. El *dáctilo* se divide igualmente en dos y dos tiempos: en los primeros dos se levanta la voz, en los otros dos se baja, como en *pectora*. El *espondeo*, asimismo, se divide en dos y dos, como en *fientes*. El *troqueo* y el *yambo* son también iguales en los tiempos, porque así el uno como el otro se componen de tres tiempos; pero en el compás son desiguales, porque el *troqueo* empieza por dos tiempos y remata en uno; el *yambo*, al contrario, empieza por uno y remata en dos, como se ve en *Roma* y *amen*. Lo cual es como si en un ternario de corcheas, el compás empezase por mínima y acabase en corchea, o al contrario, empezando por corchea rematase en semínima. Este es, en conclusión, todo el fundamento y toda la razón de la armonía poética, que consiste en la igualdad de los pies en los tiempos y en el compás. De suerte, que el ser los pies entre sí más o menos iguales, será causa de mayor o menor armonía en un verso. Por eso el verso hexámetro es el más armonioso de todos, por la suma igualdad de sus pies dáctilos y espondeos; por eso también los yambos puros son de una armonía casi igual al hexámetro, y al contrario, los yambos de las comedias latinas, por la desigualdad de sus pies, tienen muy poca armonía y suenan más a prosa que a verso. Hame sido preciso ser algo difuso en la explicación de estos principios para hacerme entender con claridad.

Echados ya los fundamentos de la armonía poética, pasemos ahora a aplicar la antecedente doctrina a los versos vulgares. Pero a los primeros pasos nos sale al encuentro una dificultad no pequeña. La pronunciación, dirá alguno, no se conserva ya más en las lenguas vulgares, como fue en la griega y latina: se ha perdido aquella tan cabal y delicada distinción con que las sílabas largas se pronunciaban en dos tiempos y las breves en uno, y no hay ahora oído tan fino y perfecto que note alguna diferencia, como al parecer de alguno notaban los antiguos, entre estos dos versos:

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris,

Arma virumque cano Troiae qui primis ab oris.

Pues si la armonía poética pende de la distinción de las largas y breves, faltando en las lenguas vulgares esta distinción, es preciso que falte también el fundamento de la armonía, la cual se deberá arreglar según otros principios, y no según los de los antiguos.

Pero, como quiera que yo no pretenda negar absolutamente que los antiguos latinos pronunciasen con más fina y clara distinción que nosotros las sílabas largas y breves, sin embargo no puedo acabar de creer que nuestra pronunciación, hablo de españoles e italianos, cuanto a las largas y breves, sea totalmente diversa de la antigua, de modo que no haya quedado alguna distinción bastante para la armonía poética. Pues es cierto, a mi ver, que cuando pronunciamos las siguientes palabras, que pueden ser tanto de la lengua latina como de la española, *amo, máxima, torre, Fénix, pluma, gigante, flores, copia, casta, sol, Júpiter, luna, rauca, silva, arma, divinos, ávidos, dolores*, etcétera, ya se lean en versos latinos ya en versos españoles, no hacemos diferencia alguna, Con que es preciso inferir que si se ha perdido enteramente la pronunciación antigua, se habrá

perdido no sólo cuanto al romance, sino también cuanto al latín. Pues, si esto es así, ¿cómo los versos latinos, leídos por nosotros con la pronunciación que ahora tenemos, se distinguen tan claramente de la prosa y tienen tan sensible armonía? Es preciso decir, o que la armonía de los versos latinos no procede de la igualdad de los pies en los tiempos y en el compás, formada con las sílabas largas y breves, lo que nadie ha dicho hasta ahora, ni con razón o autoridad alguna se podrá probar, o que también nosotros pronunciamos, así en latín como en romance, las sílabas largas y breves con alguna distinción, si no tanta ni tan fina como la de los antiguos romanos, a lo menos tal, que baste para formar una suave y grata armonía en los versos tanto latinos como vulgares.

Por esto, con mucha razón, pensaron algunos eruditos que se podrían introducir en las lenguas vulgares los hexámetros y pentámetros y aún los yambos, los sáficos y los demás metros líricos semejantes en todo a los latinos. Así lo juzgaron Claudio Tolomei, Castelvetro y Trissino; y, entre otros, Lorenzo Fabri, en un discurso sobre los metros de Chiabrera, reduce los vulgares a yámbicos o trocaicos; y aún algunos lo practicaron con mucho acierto y aplauso. Chiabrera, poeta genovés de singular mérito, y Balducci, de los de mayor fama entre los sicilianos, probaron en italiano los metros de Anacreonte; también de Leonardo Orlandini, poeta siciliano, se leen algunos hexámetros y pentámetros en las rimas de los «Académicos Encendidos de Palermo», recogidas y dadas a luz por el barón Juan Bautista Caruso; y entre otras composiciones está el siguiente epigrama:

*Mentre Diana celebra, e la dea di Gnido celebra
questa bellezza, quella pudicizia;*

*grida la vera fama, celebrate Marta Bonanno:
Quest'è bellezza, quest'è pudicizia.*

Juan Díaz Rengifo fue también de esta opinión, y en el capítulo 14 de su *Arte poética* trae por ejemplo, entre otros versos, este dístico:

Trápala, trisca, brega, grita, barahúnda, chacota:
húndese la casa, toda la gente clama.

Pero ninguno mejor que Esteban Manuel de Villegas en sus *Eróticas* hizo ver, con singular acierto, que se podían componer versos vulgares en todo género de metros latinos. Pues no se hallarán hexámetros más sonoros ni más armoniosos en ninguno de los poetas latinos, que éstos de una égloga suya:

Seis veces el verde soto coronó su cabeza
de nardo, de amarillo trébol, de morada viola,
en tanto que el pecho frío de mi casta Licoris
al rayo del ruego mío deshizo su yelo.

Ni sáficos más dulces que éstos del mismo autor:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
zéfiro blando.

Ni anacreónticos más suaves de los que usó en la elegante traducción del griego Anacreonte. También el célebre Henrique Stephano siguió esta opinión, y en prueba de ella tradujo con mucha felicidad en francés, aquel dístico latino:

*Phosphore redde diem, cur gaudia nostra moraris?
Caesare venturo, Phosphore redde diem.
Aube réveille le jour: pourquoi notre aise retiens tu?
César doit revenir: Aube réveille le jour.*

Suponiendo pues, como se debe suponer, mientras no se impugnen y destruyan mis razones, que no se ha perdido del todo la pronunciación de las largas y breves, como la tuvieron los antiguos, y que todavía ha quedado entre nosotros alguna distinción en el pronunciarlas, que basta para formar armonía con la igualdad de los pies en los tiempos y en el compás, se ha de conceder finalmente, que como la armonía en los versos latinos procede de esta igualdad, de la misma ha de proceder en los vulgares, no habiendo razón para negar en éstos lo que se concede en aquéllos.

Ni se puede decir, como alguno tal vez pensará, que la armonía de los versos vulgares consiste en el número determinado de sílabas, porque, ¿de dónde se arguye que el número de once, de siete o de ocho sílabas haga armonía, y no pueda igualmente hacerla el número de doce, de trece, de quince, de diez y siete? Además de esto, es cierto que se pueden juntar, y se juntan continuamente en la prosa, once o siete sílabas sin alguna armonía, como se puede ver en este ejemplo:

Oh dulces prendas halladas por mi mal.

Parece que con más razón se puede creer que la armonía consiste en los acentos, porque si al citado ejemplo se mudan los acentos suponiendo, por pura hipótesis, que se pronunciase en esta forma:

Oh dulces prendas halladas por mí mal,

parece que con esta mutación recobra el sonido y la forma de verso. Para resolver esta dificultad, que no es de poca fuerza, es menester que nos detengamos un breve rato a examinar la naturaleza y el oficio de los acentos.

Los griegos arreglaban sus acentos por la última sílaba; los latinos por la penúltima. De los acentos de los griegos no es del caso que hablemos en este lugar. Cuanto a los latinos, si la penúltima de un vocablo era larga, se levantaba en aquella sílaba la voz, y esta

elevación de voz se denotaba con el acento agudo, como en *amántur, getúlus*, etc.; si la penúltima era breve, pasaba el acento agudo a la antepenúltima, en la cual se levantaba la voz y se bajaba en las otras dos sílabas, como en *dóminus, cándidus*, etc. Pero si el vocablo no tenía más que dos sílabas, comoquiera que fuese o larga o breve la penúltima, esto es, la primera, caía en ella el acento, porque los latinos no daban acento a las últimas sílabas. El habla española, como hija de la latina, conservó, por decirlo así, las facciones de su madre hasta en los acentos, de suerte que si la penúltima es larga, lleva el acento; si es breve, el acento pasa a la penúltima. Y tampoco por lo regular admite acento en las últimas sílabas, porque aunque hay muchos vocablos acentuados en la última, la mayor parte de ellos, si bien se mira, son voces acortadas de la última sílaba o vocal, y si ahora decimos *amar, jugar, bondad, salud*, etc., antiguamente se decía *amare, jugare, bondade, salude*, etc. Supuesto pues que los acentos, en nuestra lengua, siguen las reglas de los latinos, digo que nuestro oído, acostumbrado a sentir el acento agudo en la penúltima larga, fácilmente cree larga aquella sílaba que tiene acento agudo, aunque verdaderamente no sea larga. Por eso si se muda el acento de una sílaba a otra, parece que con el acento se haya mudado también la cantidad. Esta es la razón por la cual aquel verso

Oh dulces prendas halladas por mi mal,

que por haber trastocado el orden de las palabras con que lo escribió Garcilaso, había perdido la armonía, parece que la recobró con haber mudado el acento en la palabra *hálladas* de la penúltima a la antepenúltima, y en las dos monosílabas de la última a la penúltima. Quizá por esta razón Trissino creyó que el ser largas las sílabas en la lengua italiana pendía del acento agudo, y el ser breves del grave, lo cual no me parece que es verdad. Porque, a mi ver, las primeras sílabas en estas palabras italianas *sortisca, comprenda*, etc., son largas, como se dice, *por posición*, y no obstante tienen el acento grave. Ni yo quiero decir que las sílabas breves con el acento agudo se vuelvan verdaderamente largas; sólo digo que toman una apariencia de largas, la cual apariencia es bastante para que el oído perciba aquella armonía, que de ser larga la sílaba, resultaría supliendo en este caso lo imaginado por lo verdadero.

Disuelta la dificultad de los acentos, veamos ahora de qué pies pueden ser compuestos los versos vulgares. Y empezando por el endecasílabo, que parece tener el primer lugar, digo que consta de cinco pies, cuatro *bisílabos* y uno *trisílabo*; y cuanto a la disposición de ellos, se podrían ordenar como en los versos sáficos de esta suerte: el primer pie troqueo, el segundo espondeo, el tercero dáctilo, el cuarto troqueo, el quinto espondeo. Por ejemplo:

Dulce vecino de la verde selva.

Y porque en los endecasílabos siempre un mismo metro sin variación cansaría, se evita este defecto y se consigue la variación del metro colocando el dáctilo en cualquier otro asiento, menos en el último. Por ejemplo:

Dáctilo en el 1.^{er} pie: Era la noche, y su estrellado velo.

Dáctilo en el 1.º pie: Aunque *pálida* muerte horror esparza.

Dáctilo en el 3.º pie: Dulce *vecino* de la verde selva.

Dáctilo en el 4.º pie: Como si opuesta al sol *cándida* nube.

Puédense también variar los otros pies, haciéndolos yambos o también *pirriquios*, esto es, de dos breves, en vez de troqueos y espondeos. Y aún el mismo dáctilo se puede mudar en *anapesto* de dos breves y una larga, que es igual al dáctilo en los tiempos, aunque el compás es al revés del dáctilo.

Anapesto en lugar del dáctilo:

El *amante* escuchaba el triste canto.
Huye el *tímido* ciervo al bosque amigo.
Del mismo ardor *alimentado* vive.
Como suele tal vez del *amor* dulce.

La razón por qué en lugar del dáctilo hace buen sonido el anapesto, se colige claramente de lo que hemos dicho arriba: por que conserva la misma igualdad de tiempos y de compás que el dáctilo, y es sólo diverso en que *laarsis* o elevación, tiene una sílaba, y la *tesis* o depresión, dos. Por la misma razón se puede usar el *tribraquio*, o sea de tres breves, porque la desigualdad de este pie respecto del anapesto y dáctilo, no consiste sino en un tiempo menos, cuya diferencia es insensible como en estos ejemplos:

El *ánimo* feroz la muerte espera.
El signo ya de *géminis* dejaba.

Por esto los poetas latinos en sus versos yambos se tomaron la licencia de usar también el *tribraquio* en el segundo y cuarto asiento, y el espondeo y anapesto en el primero, tercero y quinto.

Pero si en lugar del dáctilo se usa el *moloso* de tres largas, el *baquio* de una breve y dos largas, el *antibaquio* de dos largas y una breve, el *crético* de larga breve y larga, entonces los versos no sólo tendrán poca armonía, pero en rigor serán defectuosos; porque estos pies, además del exceso de uno o dos tiempos, tienen diverso compás. Por esto son duros los versos siguientes:

Moloso: Las cortesías, las fuertes *guerras* canto.

Antibaquio: La espada empuña el Cid, *con fuerte* diestra.

Baquio: Siempre circunda *en inconstante* giro.

Crético: En *sus cándidos* pechos le adormece.

Pudiera también en vez del dáctilo entrar el *anfibaquio* o *escolio*, de breve, larga y breve, sólo diverso del dáctilo y en el compás, lo que no desconcierta la armonía. Por ejemplo:

Anfibaquio o escolio: Vida más dulce en vez *de triste* muerte.

Sabido el artificio del endecasílabo, fácilmente se entenderá el de todas las demás especies de versos vulgares, pues algunas de ellas ya se encierran en el endecasílabo, como el verso de siete y de cinco sílabas; y este último se encierra también en el de siete.

Bárbaramente insulta al ya rendido.

Bárbaramente insulta.

Bárbaramente.

Los versos de siete sílabas se componen de un dáctilo y dos pies bisílabos, los cuales podrán ser, o troqueos, o yambos, o espondeos; y asimismo en lugar del dáctilo podrán entrar el anapesto, etc. Finalmente así en el verso de siete, como en todas las demás especies se podrán usar las mismas variaciones y las mismas licencias que tiene el endecasílabo; y también se podrá variar el lugar del dáctilo mudándole del primero al segundo. Por ejemplo:

Cándida leche bebe.

Triste, y lóbrega gruta,

En los versos de cinco sílabas el primer pie será dáctilo, el segundo troqueo o espondeo, a lo menos en apariencia, con el acento agudo en la cuarta sílaba. Por ejemplo:

El amoroso

dulce veneno.

De este género son aquéllos de Vicente Espinel, en una de sus églogas:

Ni desagrada

mansa pobreza;

todo es llaneza,

sincera y pura,

do nunca dura

el fingido doblez que el alma gasta...

Además de éstas hay otras especies de versos, que tienen también su armonía; y empezando por los más cortos, los de cuatro sílabas constan de dos pies bisílabos, troqueos, yambos o espondeos. Esta especie de versos no están muy en uso, sino en los quebrados de los villancicos y en las arietas italianas. Por ejemplo:

No se puede reprimir

el amor;

aunque más quiera encubrir

su fervor.

Que como es niño y ciego,
da sin tasa,
por las ventanas de casa,
vivo fuego, etc.

Los versos de seis sílabas se componen de tres pies de dos sílabas cada uno; el último ha de ser espondeo o troqueo. A esta especie de versos llaman, en España, redondilla menor; como estos de Lope de Vega:

Pensamiento mío,
caminad sin miedo.
Y donde os envió
sabed como quedo.

Los versos agudos de seis sílabas y diez, se reducen a los de siete y once, cuyas reglas siguen en todo, excepto que la última sílaba con el acento agudo suple por un pie troqueo o espondeo. Por ejemplo:

No tienes más que ver.
Si has visto la tizona del gran Cid,
y el escudo del fuerte Fierabrás,
y al que se volvió loco por amor, etc.

Otros versos hay de diez sílabas, sin acento agudo en la última, que se usan en Italia en las arias de las óperas y en las cantadas, y se reducen a dos versos de cinco sílabas unidos. De la misma manera, uniendo el endecasílabo con el de siete, formó el abad Guastalla aquel larguísimo verso de diez y ocho:

Non da terrena Musa, non da fallace immaginato nume,
Come gia feci errante, chieggio, signor, la sospirata aita.

Los versos de ocho sílabas tienen una medida igual de cuatro pies de dos sílabas, el último espondeo o troqueo. En este metro se componen coplas, redondillas, décimas, romances, etc.

Los esdrújulos de ocho o de doce, parece que corresponden a los yambos latinos *dímetros* o *trímetros*, y en este caso serán los primeros de cuatro pies bisílabos, y los segundos de seis, pero con la advertencia que el último pie ha de ser yambo, esto es, la séptima sílaba en el uno y la undécima en el otro han de ser breves y sin acento agudo, el cual pudiera darles la apariencia de largas. Púedese también decir que los esdrújulos de ocho y de doce son lo mismo que los versos de siete y de once, con la diferencia que el último pie ha de ser dáctilo. Por ejemplo:

Espíritu profético
el gran Baptista tuvo, y vida angélica.

Las demás especies de versos vulgares se reducen todas a las ya dichas, pues no son más que un compuesto de dos especies de las mencionadas arriba: así el *eneasílabo*, o sea, de nueve sílabas, se compone de un verso de cuatro y otro de cinco sílabas; el de diez consta, como ya hemos dicho, de dos versos de cinco; el verso de arte mayor de doce sílabas, de quien se cree inventor Juan de Mena, que le usó en el *Laberinto* y en la *Coronación*, es un misto de dos versos de seis sílabas. También los versos de trece sílabas de Francisco Patricio, los de diez y seis de Informe, y los diez y ocho de Guastalla, son compuestos de dos especies de versos.

Ya que hemos discurrido bastantemente del artificio y disposición de los pies en los versos vulgares, reduciéndolos a los metros latinos, resta ahora que hablemos brevemente de la cantidad y del valor de las sílabas que los forman y distinguen. Y en esto la más general y más segura regla, a mi parecer, será la prosodia latina: de suerte que una vocal delante de otra será breve, y seguida de dos consonantes mudas será larga. En cuanto a las vocales, juzgo que podrían hacerse todas comunes: así porque la diversidad no puede ser más que de un tiempo, que es casi insensible, como también porque se hallan de todas maneras en los latinos. Por ejemplo, la *a* en *cano*, verbo, es breve; en *cano*, dativo de *canus*, es larga. La *e* en *reges*, nombre, es larga, en *reges*, verbo, breve, etc. Según esta observación, en la lengua vulgar serán dáctilos *cándido*, *hórrido*, *bárbaro*, etc.; serán anapestos, o tribraquios, y casi lo mismo que dáctilos *varia*, *tímido*, *trémulo*; serán espondeos o troqueos *fuentes*, *flores*, *grande*, *alma*, *selva*, *suerte*, etc. Podrán servir de yambos las dos últimas sílabas de los vocablos esdrújulos, porque aunque en rigor por la regla general de una vocal delante de otra la primera sílaba en *río fío*, *mío*, *sea*, *rúa*, etc., debiera ser breve y formaría un yambo con la siguiente sílaba; no obstante, como el acento agudo da a la sílaba la apariencia de larga, estos vocablos, que tienen en la primera el agudo, no suenan como yambos. Deben también ser largos los diptongos, y por esta razón serán largas las primeras sílabas en *ruego*, *llueve*, *quiero*, *juego*, *grieta*, *guadaña*, etc. Deben asimismo ser largas las sílabas contraídas por la figura sinéresis, como *idea*, *sería*, *paseo*, etc., cuando son de dos sílabas; *sía*, *fía*, *río*, *rea*, etc., cuando son de una.

Con este conocimiento de los pies que entran en los versos vulgares, y del valor de las sílabas, se podrán medir como los latinos. No es menester sino observar dónde está colocado el dáctilo en los endecasílabos y en los de siete, lo que fácilmente se conocerá por el sonido mismo; por ejemplo, los versos siguientes se podrán medir en esta forma:

Era la-noche, y-su estre-llado-velo.
Aunque-pálida-muerte hor-ror es-parza.
Dulce-veci-no de la-verde-selva.
Como-si opue-sta al sol-cándida-nube.
Cándida-leche-bebe.
Triste y-lóbrega-gruta.

Todas las demás especies de versos vulgares se pueden en semejante forma medir fácilmente, según los pies que cada verso admite. Ahora pasando adelante añadiremos

algunas reflexiones y reglas generales muy convenientes, así para los versos latinos como para los vulgares.

Primeramente es menester observar que *rhythmós* en griego es un término general que comprende cualquiera cosa hecha con una cierta y determinada ley, y que anda con un paso igual y uniforme. Claudio Auberio notó que, en Platón, significaban lo mismo *basis* y *rhythmós*, y Pedro Victorio extendió la significación de este vocablo al baile y a la música. Pero comúnmente se toma por aquel andar igual que resulta en los versos de la igualdad de los pies, y que Quintiliano llamó número. El mismo Claudio Auberio considera el ritmo en las sílabas respecto de los pies, y en los pies respecto de los versos; yo añado que se debe considerar en un verso respecto de otro. Las sílabas en un dáctilo, en un anapesto, en un espondeo, tienen su ritmo por la igualdad de tiempos en la elevación y depresión de la voz. Y el dáctilo y espondeo, considerados como pies de un verso, tienen su ritmo perfecto. Un verso, finalmente, cotejado con otro tendrá su ritmo en la conformidad, semejanza e igualdad de pies: como un hexámetro cotejado con otro hexámetro o con un pentámetro, un yambo trímetro con un dímetro, un verso de once sílabas con uno de siete, cuyo ritmo es muy armonioso en las canciones vulgares, si los consonantes están enlazados y dispuestos con arte y con variedad.

La principal y más importante regla para la armonía del verso es que los pies estén eslabonados unos de otros con continua unión. Esta unión se hace juntando las últimas sílabas de las palabras precedentes con las primeras de las siguientes, para formar de entrambas un pie, como se puede observar en estos versos de Virgilio:

At rabi-dae ti-gres ab-sunt et-saeva le-onum
Semina-nec mise-ros fal-lunt aco-nita le-gentes.

Los latinos llamaron cesuras a estas sílabas, que, cortadas de la palabra antecedente, forman con el principio de la siguiente un pie. Por falta de cesuras no tienen sonido de verso los siguientes:

Urbem fortem.caepit nuper fortior hostis.
Sic altaria donis immensis cumulavit.

Esta regla se puede también adaptar a los versos vulgares, aunque no es en ellos tan necesaria como en los latinos.

Un pie, como enseña el P. Lamy, para ser armonioso no puede ser compuesto de más sílabas, que dos largas o de las equivalentes a dos largas; esto es, no debe tener más tiempos que cuatro. Porque aquellas sílabas que se hallan entre los extremos sobre los cuales se levanta o baja la voz, impiden y desconciertan la armonía y la igualdad de las medidas. Por ejemplo, *máximos* es de cinco tiempos, y aquella sílaba del medio hace desigual el compás, o sea la elevación y depresión de la voz.

Además de esto un pie no puede constar de más sílabas que tres. Porque constando de cuatro, si son breves, la pronunciación será muy veloz y no se podrá sentir distintamente la proporción de ellas. Si una a lo menos es larga y las otras tres breves, la medida no será igual, porque las tres breves valen más que una larga. Cada pie tiene su elevación y depresión de voz. Para que un pie sea armonioso con la igualdad de las medidas, es menester que el tiempo de la elevación sea igual al tiempo de la depresión. En un dáctilo y en un espondeo se observa perfectamente esta igualdad; en un yambo y en un troqueo hay alguna desigualdad, pero casi insensible; por estas razones y reglas es duro este verso:

Amigo naturalmente de guerra,

porque en la palabra *naturalmente* la depresión es desigual y excede a la elevación de tres tiempos.

Es menester también observar que no todas las sílabas largas son iguales entre sí: hay unas más largas que otras, y también más breves que otras, por el concurso de más o menos consonantes que hacen más o menos tarda la pronunciación. A mi entender la primera sílaba en *constar*, es más larga que la primera en *contar*. Hay también otro tiempo oculto, como dice Quintiliano, en la distinción de las cláusulas y de los versos, lo que proviene de aquella pausa que se hace naturalmente entre un período y otro, entre un verso y otro. Por esta razón en los versos latinos se admite para el último pie el troqueo por el espondeo, porque se hace igual aumentándosele un tiempo con la pausa que se hace al pasar de un verso a otro. Entendidas bien estas reflexiones, no será menester recurrir luego a licencias poéticas o a la figura diástole, si alguna vez se lee en Virgilio:

*Omnia vincit amor, et nos cedamus amori.
Dum trepidat, it hasta Tago per tempus utrumque.*

Las últimas en *amor* y en *trepidat*, aunque sean breves, se hacen aquí largas, añadiéndoseles un tiempo por la pausa (*propter distinctionis moram*) que se debe precisamente hacer entre un período y otro.

Puédese dar a los versos un sonido correspondiente a la significación de las cosas. Algunos juzgaron que los nombres de las cosas no fueron inventados sin misterio, y que su sonido venía a expresar en un cierto modo la naturaleza de las mismas cosas. Sea como fuere, es evidente que el sonido de las palabras puede causar en el alma varios movimientos por medio de los espíritus animales. Por eso no debieran parecer increíbles aquellos maravillosos efectos que se cuentan de la música. Los grandes poetas, los cuales no acaso como el ignorante vulgo cree, sino con mucha arte y mucho acuerdo arreglaron los metros de sus versos, tuvieron también el cuidado de expresar las cosas con el mismo sonido del verso. El pie espondeo es más grave que el dáctilo; por eso Virgilio cuando quiso expresar con el metro la gravedad de alguna cosa se valió del espondeo:

*Magnum jovis incrementum.
Tantae molis erat Romanam condere gentem.*

Al contrario, en las églogas se sirve más a menudo del dáctilo, como menos grave y más propio para aquella especie de poesía:

*Tityre tu patulae recubans sub tegimine fagi.
Nos patriam fugimus, tu Tityre, lentus in umbra.*

Asimismo, adaptando el son del metro a la cosa significada, dijo el mismo Virgilio:

*...Procumbit humi bos.
Dat latus, insequitur tumulo praeruptus aquae mons.
Ter sunt conati imponere Pelio Ossam.
Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*

Horacio:

Hac rabiosa fugit canis, hac lutulenta ruit sus.

Y nuestro célebre traductor de la *Eneida*, Gregorio Hernández de Velasco, queriendo expresar lo violento y rápido de los vientos, dijo:

Consigo raudos arrebatarán.

Observan también algunos, que el sonido de algunas letras excita la idea y semejanza de alguna otra cosa. Por ejemplo, la letra *f*, como notan el P. Lamy y José González, exprime el ruido de la llama o del viento:

... Cum flamina furentibus austris.

La letra *l* es propia para las cosas dulces y blandas, lo que Fernando de Herrera llama *lamdacismo*:

Mollia luteola pingit vaccinia caltha.

La *m* excita la idea del bramido y de un estruendo sordo y grave:

*... Magno cum murmure montis
Cirum claustra fremunt.*

La *r* conviene a las cosas ásperas y duras.

*Furor impius intus
Saeva sedens super arma, et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.*

Y en el poema de las Navas de Tolosa:

Resuena por las lóbregas cavernas
El ronco son de la tartarea trompa.

La s imita el bramido de los vientos y el murmurio del agua.

*...Et plenos sanguine rivos.
Luctantes ventos, tempestatesque sonoras,*

Y el P. Rapin:

*Flevistis Zephyri, et singultibus interruptis
Musarum extinctos suspiravistis amores.*

Con estas reglas y observaciones podrá el poeta dar a sus versos la más perfecta armonía; pero debe siempre en primer lugar atender a las cosas y a los pensamientos, y después a los metros y a los consonantes, advirtiendo, como enseña Boileau en su *Poética*, que la rima es una esclava a quien sólo toca obedecer.

La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.

Sin embargo, el buen poeta no debe tampoco abandonar con culpable descuido la armonía y el metro. Si bien no es razón que se detenga muy de especie en componer cada verso y ajustar cada sílaba, ni que vaya como de puerta en puerta llamando a cada una de las reglas, que hemos propuesto, porque esto sería demasiada prolijidad, y retardaría mucho el curso de la composición; bastará que estas reglas sirvan para saber dar una justa cadencia a sus versos, y para conocer la razón y las causas de la armonía poética, y, finalmente, para poder juzgar con certidumbre de la armonía y disposición de cualquier verso.

CAPITULO XXIII

De los consonantes o rimas, de los asonantes y de los versos sueltos

Con las reglas y observaciones expuestas en el capítulo anterior y con las que voy a proponer en éste, podrá el poeta dar a sus versos la conveniente armonía, debiendo tener a la vista, como regla general y segura, que la primera atención del poeta ha de mirar a las cosas y a los pensamientos, y luego a los metros y a los consonantes; pues, como dijo Horacio, las palabras se siguen naturalmente a los conceptos:

Verbaque provisam rem non invita sequentur.

Y por los mismos principios advirtió Boileau en su *Poética*, que la rima es una esclava a quien sólo toca obedecer:

La rime est une esclave, el ne doit qu'obéir.

En vano se esmera el poeta en la exactitud de los metros y consonantes si en ellos no dice más que palabras vanas, sin sentencia ni concepto, o si lo que en ellos dice es impropio, o falso, o puesto como ripio, sólo para llenar los versos. Pero tampoco debe abandonar, con culpable descuido, la medida y la armonía, ni la elección y colocación de los consonantes.

En esto se descuidaron mucho nuestros poetas que concurrieron a la introducción de la nueva poesía, como Boscán, don Diego de Mendoza, y otros; los cuales, atendiendo sólo a las cosas y a los conceptos, se detuvieron poco en el modo de expresarlos y en limar el metro y el estilo, para que saliesen sus versos con aquella última perfección que no pocas veces echamos menos, ya sea porque tenemos acostumbrado el oído a una armonía más delicada, o ya porque en efecto les faltó esta circunstancia de la crítica y de la lima. Pero, también es justo distingamos entre todos ellos a Garcilaso, a quien su misma dulzura natural no le permitió incidir tantas veces como a los otros en este defecto. Pues, ¿en qué poeta nuestro se hallan versos tan suaves y elegantes como son la mayor parte de los suyos?

Conviene, pues, que el poeta divida su atención entre estos dos extremos, cuidando en primer lugar de los conceptos y cosas, y, en segundo, de las palabras con que los dice y de los metros en que los encierra. En el capítulo antecedente he discurrido de la construcción y armonía de los metros; hablaré ahora de los consonantes y de los asonantes con que rematan.

Los consonantes o rimas, este nombre les daré para no confundirlos con las letras que también llamamos consonantes, consisten en la entera conformidad de letras vocales y consonantes y de acentos entre dos o más palabras, desde la vocal donde carga el acento hasta el fin de las mismas palabras, de suerte que *lláma* y *fáma* cosueñan y riman porque tienen unas mismas letras desde la *a* penúltima donde carga el acento, y no consueñan *llána* y *fáma* porque en la primera hay una *n*, y en la segunda *m*; ni *derrámo* y *pérgamo* porque la primera tiene el acento en la *a* penúltima, y la segunda en la *c* antepenúltima, debiéndose mudar el acento y decir *pergámo* para que hiciese rima. Puede haber consonancia de tres sílabas, de dos, y de la final solamente. De tres, cuando el acento está en la antepenúltima, como *ridículo*, *adminículo*, que conforman en vocales y consonantes desde la segunda *i* donde carga el acento. A esta especie de palabras llamamos esdrújulos, y conviene advertir que así como de los esdrújulos que se forman con los acentos nace la armonía usándolos al principio o medio de los versos, la destruyen estando al fin; por lo que se necesita mucha consideración para usarlos como rimas fuera de los asuntos jocosos. La consonancia en dos sílabas, que nace de cargar el acento en la penúltima, como *amigos*, *testigos*, es la más común, más sonora, más suave y que más se adapta a todos asuntos. Y la consonancia que sólo consiste en la sílaba final, *amó*, *aborreció*, es la que se usa en los versos que llamamos agudos, como en la primera cuarteta de un epitafio de Lope de Vega a un guapo:

Rendí, rompí, derribé,

rajé, deshice, prendí,
desafié, desmentí,
vencí, acuchillé, maté
Fui tan bravo que me alabo
en la misma sepultura.
Matóme una calentura.
¿Cuál de los dos es más bravo?

Estos versos de ocho sílabas, y todos los que se usaban en la antigua poesía, admiten igualmente la consonancia aguda que la grave; pero, generalmente hablando, la aguda es desapacible en los endecasílabos y sietesílabos que se han de recitar. En los que se han de cantar suele ser necesaria. Un soneto o una octava en agudos no repugna, particularmente si el asunto es jocoso; y también suele venir muy bien cuando con el agudo se quiere ayudar el sentido del verso, como lo hizo el marqués Maffei en su famosa *Mélope*:

*... E fu in un punto solo
ch'io vidi il ferro lampeggiare in aria,
e che il mísero a terra stramazò;*

poniendo de propósito el final agudo para denotar el golpe que dio en tierra el cadáver de Polifonte. En la *Angélica* de Luis Barahona de Soto, canto 6, hay también dos versos agudos al fin de una estancia:

Y presto gozarás con buen agüero
lo que deseas, si lo mando yo.
A tal sazón el rey estornudó.

Con el estornudo se burló el rey Sacripante de lo que la vieja hechicera le decía, y el poeta quiso avivar la burla rematando jocosamente la estancia con estos dos versos agudos.

Los asonantes, o rima imperfecta, son propios exclusivamente de nuestra poesía castellana, pues no sé yo que se usen en otra alguna lengua, y consisten en la conformidad de las letras vocales desde donde carga el acento y en la desconformidad de las consonantes que con ellas forman sílabas. Puede ser la asonancia de tres sílabas, como en los esdrújulos *piélagos*, *siérralos*, porque desde el acento son idénticas las vocales *e*, *a*, *o*, y diversas las consonantes. La asonancia más común es la de dos sílabas, que podemos llamar grave, como *orilla*, *desliza*, las cuales conforman en *i*, *a*, y se diferencian en las consonantes. Y también son bastante comunes en monosílabos, como *no*, *dos*, *flor*, o con la última sílaba aguda, *prendió*, *tomó*, donde son idénticas las vocales y diversas las consonantes. Pero, se debe advertir que las vocales *e*, *i*, *u*, ya por ser más breves y sonar menos, ya porque forman diptongo y se contraen en una sílaba con las vocales que las acompañan, suplen unas por otras, o suelen ser como nulas y no contarse con ellas para el asonante, sino con otra vocal que se las une, y es la que más suena y predomina en aquella sílaba. La voz *fácil* se usa en asonancia de *a*, *e*, con *amante*, *cause*, *llame*. Los nombres *Claudio*, *Vario*, pasan por asonantes de *pacto*, *caso*, *llamo*... *Cielo*, *Euro*, *Venus*,

necio, deudo hacen asonancia con *Pedro, lleno, centro...* *Lidio, empíreo, juicio* con *lindo, sistro, Pindo...* *Hiperbóreo, Andrógeo, pretorio, con polo, glorioso, compro, lloro...* *Furcio, Curcio, espurio*, con *dudo, juzgo, puro*, como notará fácilmente el versado en la lectura de nuestros poetas. Las letras consonantes que median entre las vocales han de ser precisamente distintas, porque si fuesen idénticas sería rima y no asonante; y es defecto usar las rimas en vez de asonantes, o al contrario, como la traducción de la oda de Horacio, *Beatus ille*, del docto y vigoroso poeta Fr. Luis de León, que en los dos últimos versos dijo:

Ayer puso en sus ditas todo cobro,
mas hoy ya torna al logro,

donde usó de las voces *cobro* y *logro* como si hiciesen rima no haciendo sino asonancia. Pero los grandes poetas, que ya por otra parte tienen bien establecido su crédito, pueden tomarse tal cual vez algunas licencias que no se perdonarían a todos, ni se deben imitar.

En cuanto al origen y uso de los asonantes, creen algunos que nos vienen de los ritmos de los tiempos bárbaros, pues, en la secuencia *Victimae Paschali* corresponde a *Paschali* el asonante *Christiani*, a *oves* el de *peccatores* y a *mea* el de *Galileam*; y en el himno *Pange lingua* vemos interpolados consonantes *gtoriosi, pretiosi*, y los asonantes *misterium, praetium, gentium*; y dicen que la ignorancia que substituyó la rima al número latino, suplió después la misma rima con el asonante. Pero otros juzgan que, aun cuando sea cierto que nuestros poetas más antiguos usasen los consonantes a imitación de los que se usaban en los ritmos, por lo que toca a los asonantes es más verisímil que tuvieron otro origen, como parece de lo que voy a decir.

Los asonantes no se usaban al principio con otro verso que el de ocho sílabas, que se suele llamar de romance; y este verso no es otra cosa que el quebrado u mitad de aquel de dieciséis que alguna vez usaron nuestros primeros poetas, como los que copia don Luis Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana*, que traigo por ejemplo, sin embargo de creer habrá otros muchos más antiguos. Aquellos versos, como todos los largos del primer período de nuestra poesía, rimaban de cuatro en cuatro, y escribiéndolos partidos de esta manera:

Era de mil e trescientos
e sesenta e ocho años
fue acabado este libro,
por muchos males e daños
que fassen muchos e muchos
a otros con sus engaños,
e por mostrar a los simpres
fablas e versos estraños,

vienen a formar una copla de la especie de las de la cántiga del rey don Alonso el Sabio que empieza *Poderá Sancta María*, que tienen consonante en los versos , 4, 6, quedando el 1, 3, 5, y 7 libres y llevando los últimos versos de cada copla un mismo consonante

diverso de los demás, a manera de estribillo. Añadiendo a esta especie de coplas más versos que desde el principio al fin siguiesen el mismo consonante en los pares, quedando sueltos los nones, resultaba un romance corto, como generalmente lo eran los antiguos, que, sin duda, se inventaron para cantar lances de amor y de caballería, así por la facilidad de sus metros como por acomodarse mejor a la música ruda de aquellos tiempos y aun al baile; pues en las montañas, particularmente en Asturias, se usan todavía para cantar en el baile que llaman *danza prima*, intercalando un estribillo entre cada copla de cuatro versos. Pero no era esta composición de versos en rima alternados con versos sin ella la única que se llamaba romance, pues el mismo nombre se da en el *Cancionero general* impreso en Sevilla, año 1535, a otras composiciones en versos pareados como ésta de Garci Sánchez de Badajoz:

Caminando por mis males,
alongado de esperanza,
sin ninguna confianza
de quien pudiera valerme,
determiné de perderme,
d'irme por unas montañas,
donde vi bestias estrañas...

Sea éste u otro el principio de los versos de ocho sílabas y de los romances, resulta que desde lo más antiguo hasta tiempo de Carlos V se hacían o con rimas pareadas, o con una sola rima seguida desde el principio al fin en los versos pares, siendo esta rima las más veces aguda porque así convendría para el canto. Casi todos los romances que se hallan en dicho *Cancionero general* son con rimas, como éste que ya el poeta Quirós llamó antiguo:

Triste estaba el caballero,
triste y sin alegría,
pensando en su corazón
las cosas que más quería,
Llorando de los sus ojos,
de la su boca decía:
¿Qué de tí, todo mi bien?
¿Qué de tí, señora mía?

Aún en tiempos posteriores Bartolomé de Torres Naharro, Juan de la Cueva y casi todos los poetas que vivieron hasta principios del reinado de Felipe II usaron la rima en los romances, siendo uno de ellos Pedro Hurtado, a quien su editor Juan de Timoneda llama «agraciado y habilísimo decidor», en un afectuoso romance que concluye:

Sólo vos iréis conmigo,
sólo iréis vos, mi cayado,
pues que en los trabajos míos
siempre me habéis sustentado,
no será razón que os deje,

pues nunca me habéis dejado,
sino que muramos juntos
pues juntos hemos andado.
Que según el grave peso
que el amor me ha cargado,
algún día quedaremos
yo sin alma, y vos quebrado.

Y aunque no hay duda que en el Cancionero general, y en los poetas que después hubo hasta dicho tiempo, se hallan romances asonantados, son los menos, y casi siempre mezclados los asonantes con las rimas; de que infiero yo que el asonante empezó por ser defecto, o licencia que se tomaban.

La armonía de los versos antiguos era muy uniforme y señalada, a la manera del canto llano, y acostumbrados los oídos a ella, no les parecía verso lo que no tuviese el golpeo de la rima. Con la introducción de los endecasílabos, que sin duda en nuestra boca y en la de los italianos tienen mucho mayor, más variada y más dulce armonía que todos los demás versos modernos, se acostumbraron poco a poco los oídos a la delicadeza de los sonos, y advirtiendo algunos buenos poetas que en los romances asonantados el repetido golpeo era más blando y suave que en los consonantes puros, empezaron a usar sistemáticamente los asonantes, convirtiendo en adornos de buen gusto lo que empezó por negligencia y desaliño, como lo hizo entre otros el célebre Cristóbal de Castillejo. Al fin del reinado de Felipe II ya las rimas en los romances se habían convertido en defecto del poeta vulgar, y refinándose la asonancia, ganamos una versificación excelente para varias composiciones que, como ya dije, es propia y peculiar de nuestra lengua. Los extranjeros no perciben la cadencia de los asonantes y algunos, como el abate Quadrio, dicen que es disonante y desapacible. Dejémoslos en su error, pues, por más que hagamos, no podremos añadirles intensidad y delicadeza en el órgano del oído.

Hasta tiempo de Felipe III no hallo yo que los asonantes se usasen en otros versos que los octosílabos; pero entonces algunos de los mejores poetas los empezaron a introducir en los más cortos, y singularmente en los sietesílabos como lo hicieron Lope de Vega en los de la Barquilla, y don Esteban Manuel de Villegas en sus Eróticas. Y debemos confesar que quien dio el primer ejemplo hizo un servicio muy estimable a nuestra poesía, pues, para los asuntos anacreónticos, pastoriles y afectuosos no hay versificación que los iguale en suavidad y dulzura; por cuya causa los elegí yo para el idilio de Leandro y Hero:

Musa, tú que conoces
los yerros, los delirios,
los bienes y los males
de los amantes finos,
díme quién fue Leandro,
qué dios, o qué maligno
astro en las fieras ondas
cortó a su vida el hilo.
Leandro, a quien mil veces

los duros ejercicios
del estadio ciñeron
de rosas y mirtos,
ya en la robusta lucha,
ya con el fuerte disco,
ya corriendo o nadando
diestro, ligero, invicto...

Más adelante se inventó que el cuarto verso fuese endecasílabo; y a esta composición llamaron endechas, como las de Antonio de Solís a San Francisco de Borja. Otras composiciones muy buenas y dignas de imitación han hecho varios poetas mezclando a los sietesílabos los endecasílabos con asonantes, como ésta de Francisco de Francia:

A mudarles vestido
marzo a la selva viene:
de cristales le quita,
de esmeraldas le ofrece.
A los claros arroyos,
hijos de humildes fuentes,
las lenguas restituye
que les hurtó el diciembre.
Quiere alegrarme el tiempo, mas no puede,
puede alegrarme Filis, mas no quiere...

Y modernamente don Eugenio de Llaguno en un coro de su traducción de la *Atalía* de Racine los ha usado de esta manera:

Celebra, o monte ilustre
de Sinaí, el recuerdo
de aquel agosto día,
cuya memoria vencerá los tiempos,
cuando entre nubes densas
que le servían al Señor de velo,
en tu luciente cima
de su gloria una muestra dio a su pueblo.

Aquel torrente de humo,
relámpagos y fuegos,
aquel fragor del aire,
las cajas, las trompetas y los truenos,
dime, ¿a qué fin los trajo?
¿Acaso fue para mudar severo
los polos de la tierra?
O para confundir los elementos?

De los versos endecasílabos con asonantes, que se empezaron a usar a fines del siglo pasado llamándolos romance heroico, sin duda por la altisonancia que tienen, ya hice mención en el capítulo 3 del primer libro. Dije allí que se puede hacer bello uso de ellos en composiciones que no sean muy largas, y añado ahora que no lo debe ser ninguna composición en asonantes, para no incidir en el fastidio de la monotonía. Es verdad que una comedia es composición larga y se puede, y aun se debe, escribir, desde el principio al fin, en versos octosílabos con asonantes; pero no habrá en ella monotonía cuidando de cambiar asonante en cada escena o, a lo menos, en cada acto o jornada.

Resta ahora decir algo de los versos sin rima ni asonante, que llamamos sueltos, enteramente desconocidos en la antigua poesía castellana. Los italianos los usaban ya cuando los padres de nuestra versificación moderna, Boscán y Garcilaso, tomaron de ellos los endecasílabos y los introdujeron en España; y así como imitaron los sonetos, octavas, tercetos y variedad de estancias para las canciones, imitaron también los versos sueltos y los usaron en sus obras.

La mayor parte de los poetas que se les siguieron en el siglo XVI ejecutaron lo mismo, no sólo en composiciones cortas, sino en poemas épicos, como el de la batalla naval de Lepanto; aunque algunos, como Gregorio Hernández de Velasco, en la traducción de la *Eneida*, y Pérez Sigler, en la de los *Metamorfóseos* de Ovidio, los mezclaron con octavas, poniendo en versos sueltos la narración del poeta y en octavas lo que dicen las personas introducidas. A principios del siglo XVII ya tenían poco uso y menos estimación, ni era posible tenerla entre los sectarios del nuevo estilo que llamaron culto, y no era otra cosa que estrépito sonoro de palabras. Las últimas obras que conozco yo escritas en ellos, son el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope y algunas de Quevedo. Después se abandonaron enteramente, hasta que en este último tiempo los ha vuelto a usar don Agustín de Montiano en sus tragedias.

Los italianos han sido más constantes; pues, el siglo pasado, cuando también allí se pervirtió el estilo, hizo el Marchetti, en versos sueltos, su famosa y elegantísima traducción de Lucrecio. En nuestros días los han usado mucho varios poetas y se ha suscitado gran disensión entre los rimistas y versisueltistas sobre la superioridad de una versificación sobre la otra; pero la opinión común es que, para la poesía lírica, la rima en Italia, así como entre nosotros la rima o el asonante, no es ya un adorno voluntario, sino de pura necesidad. El verso suelto ha ganado allí la posesión de la tragedia, y el verso que llamaré libre, esto es, mezclados los largos y cortos, algunos rimados y los más sueltos, la posesión del recitativo de los dramas en música; pero en cuanto al poema épico y didáctico, todavía está pendiente la cuestión.

Si al tiempo de inventar los endecasílabos modernos no hubiesen estado los oídos hechos al sonsonete de la rima, se hubieran usado sin ella; y cultivados después por tantos buenos poetas, que se hallaban sin la necesidad de dar gran parte de su atención y estudio a la rima, acaso los tendríamos ahora con toda la libertad y variedad en la frase, en la situación de acentos, en las transposiciones, en el pasaje de unos versos a otros, en las pausas y suspensiones y, en una palabra, con toda la perfección de que yo los juzgo

susceptibles. Con esto hubieran adquirido la concisión, volubilidad, energía y armonía que son tan necesarias en la épica, y tendríamos una versificación casi comparable a los hexámetros latinos, sin que hubiera pretexto para decir, como dicen algunos, que siempre serán prosaicos y propios de poetas de poco ingenio, incapaces de hacerlos con rimas; en lo cual me parece que no tienen razón, siendo innegable que los versos sueltos piden grande ingenio y estudio y mucha lima, y si les faltan, al instante manifiestan su debilidad, pudiéndose llamar buenos los que a primera vista lo parecen. Al contrario, la rima deslumbra y se pasan mil defectos sin que al pronto se echen de ver, pareciendo excelentes muchos versos, y aún muchas composiciones, que después, con la reflexión, se halla valen muy poco.

La costumbre, pues, del tiempo en que se inventaron los endecasílabos hizo se vistiesen del adorno que estaba en uso. Así los hallaron los restauradores de la buena poesía, como el Dante y otros, y habiéndolos usado en sus composiciones, esta recomendación acabó de acreditarlos. Vino después el Ariosto y, entre todas las combinaciones que se hacen con las rimas, eligió la de las octavas para unos poemas que le adquirieron nombre inmortal; y como si éste dimanase de la mecánica situación de las rimas, los mejores poetas épicos que se le siguieron le imitaron, quedando la octava como consagrada a la poesía épica. No hay duda que la octava es una bella composición; pero consistiendo su mayor belleza en que encierre uno, dos o más pensamientos sin que falte ni sobre, es una monotonía algo fastidiosa la que resulta de hacer punto de ocho en ocho versos que siempre concluyen pareados. Y no es esto lo peor, sino que, a veces, no basta la octava para dar al pensamiento la expresión y esplendor que pide, y a veces sobra, obligando a llenarla de palabras ociosas que ofuscan, debilitan y hacen lánguidos los mejores conceptos. Repárese aun en los poetas más acreditados y se hallará lo que digo, como en esta octava de la célebre *Raquel* de Ulloa:

Alfonso, del ardiente imán tocado,
sigue la falsa luz de sus estrellas,
en piélago de llamas anegado,
o en espumoso golfo de centellas.
Siempre de nuestras voces retirado,
sordo al despecho, mudo a las querellas,
con que en el ocio la discordia nace,
yace el gobierno, y el estado yace.

En la cual, sea dicho sin agravio de un poeta que merece mucha estimación, los cuatro versos primeros desde la palabra Alfonso, son una sonora inutilidad, sin más oficio que el de llenar, retardando la llegada a los cuatro últimos donde está el pensamiento.

Pero, ni este defecto, ni otros que se imputan a la rima, son propios de ella, sino de la tirana ley, que voluntariamente observamos, de usarla con sujeción a determinadas colocaciones. La rima es un bello adorno que se debe conservar, pero conviene usarle como en las personas, de manera que no embarace el movimiento natural, fácil y airoso, ni ofusque la elegancia de los miembros. Algunos de nuestros poetas han dado una idea

de lo que juzgo se podría ejecutar. Lope de Vega escribió la *Gatomaquia* en versos de silva, mezclando arbitrariamente los de once y siete sílabas, pareados los más, y alguna vez alternando o cruzando las rimas, pero sin dejar suelto ninguno; y después le imitaron muchos, particularmente en asuntos jocosos. El conde de Rebolledo usó en casi todas sus obras esta misma versificación, pero más libremente, pues hizo sietesílabos los más de sus versos, dejando sin rimar la mayor parte, cuidando sólo de que los períodos acabasen en versos pareados. Los de Lope no pueden servir para la grandeza épica, pues la repetición de rimas pareadas les da un aire burlesco, acaso porque estamos acostumbrados a oírlos en los entremeses. Los de Rebolledo tienen muchas buenas calidades, pero les falta majestad, porque los versos cortos dan aire lírico a las composiciones en que se mezclan. De estas dos versificaciones, con pequeña mudanza, se pudiera formar una muy propia para las composiciones largas, omitiendo enteramente los sietesílabos, aprovechando las rimas siempre que se presentasen espontáneas, poniéndolas lo más distantes entre sí que fuese posible, pareándolas solamente al fin de los períodos, esto es, cuando se deba hacer punto, y no reparando en dejar sueltos algunos versos si hubiese dificultad en rimarlos. He visto algunos pedazos de traducción de las *Geórgicas* de Virgilio, que se acercan a lo que propongo:

Labradores, pedid nublado estío,
sereno invierno; el invernizo polvo
al trigo alegre, la heredad abona;
que si Gárgara admira sus cosechas
y de fertilidad Misia blasona,
más que al cultivo con que las promueven
a esta sazón benéfica las deben.

¿Qué diré del que apenas ha esparcido
en tierra las semillas, cuando sigue
destrozando infructíferos terrones,
y conduce después a los sembrados
el arroyuelo amigo, dirigiendo
las regueras tras sí? ¿No miras cómo,
al tiempo que en los campos abrasados
con el ardor, las plantas mueren, guía
desde la cumbre por pendiente cauce
las ondas de cristal? Ellas, cayendo,
ronco murmullo entre las guijas mueven,
y entrando a borbotones por las grietas
refrigeran las hazas que las beben.

¿O del otro que en tierna hierba pace
el vicioso alcacer, cuando ya sube
los surcos a igualar, porque resista
la caña al peso de preñada arista?

¿O bien del que procura dar corriente
a la encharcada linfa de arenisco
terreno bebedor, principalmente
en las variables estaciones, cuando

salen los ríos de su madre y cubren
de légamo las vegas anchurosas,
del cual vemos después que va filtrando
el tibio humor en las cavadas fosas?

Si en esta traducción, que sin duda es más enérgica y exacta que otras que tenemos, hubiese más versos rimados, convendría enteramente con mi pensamiento, y no dudo que si algún buen poeta usase esta versificación en obra que por lo demás consiguiese la aceptación pública, le imitarían muchos y, al fin, vendría a acreditarse y a usarse generalmente para la epopeya y otras especies de poemas, exceptuando los líricos, con gran ventaja de la precisión, de la fuerza y de la armonía.

CAPITULO XXIV

Del buen uso de la rima

Dejo sentado que la rima y el asonante son galas dignas de conservarse, siempre que no perjudiquen a las demás circunstancias esenciales de los buenos versos. Pero, hemos de sentar igualmente que para ser gala de buen gusto, que sirva de adorno y no de irrisión, es forzoso que el poeta escoja y disponga las rimas y los asonantes con mucho juicio, cuidado y naturalidad; a cuyo fin tendrá presentes algunas reglas y observaciones que la experiencia y la crítica enseñan a los que quieren perfeccionar sus obras.

Primeramente debe el poeta escoger las palabras, no contentándose con juntar, en un soneto o en una estancia, tres o cuatro voces de una misma terminación, sean o no sean propias, naturales y expresivas, y que estén o no en su lugar sin violencia. Si quieren que los versos logren la aprobación de los doctos, y aun del público, es menester que la naturalidad y bondad de las rimas sea uno de sus primeros cuidados, de modo que parezca que sin esfuerzo se le han venido a la pluma, dando a sus versos una consonancia tanto mejor y más agradable, cuanto parezca haber sido menos buscada. Tales, por ejemplo, me parecen a mí las rimas de la primera estancia de una canción de Bartolomé Leonardo de Argensola:

Cuando me paro a contemplar mi estado,
que acaso algunas veces le contemplo,
y nunca a persuasión de la prudencia,
hallo en mi perdición vivo el ejemplo
del estrago a que llega el confiado
que alarga a sus afectos la licencia.

¡Cuánto ha que con suave negligencia
se dispone a lo mismo que rehúsa
esta esperanza, a quien la lima fío
con que me ha de dar libre el albedrío!

¡Cuánto ha que dél mortal ocio la acusa
divino impulso, y sin quedar confusa
ni apercebida, duerme, porque en eso
sabe ella que hace adulación al preso!

Tales son también los asonantes que usa en sus comedias nuestro célebre don Pedro Calderón; y no es esta circunstancia la que menos ilustra su mérito. Véanse, por ejemplo, los de aquella relación en la comedia *Para vencer amor querer vencerle*:

Señor don César Colona,
que sea la ilustre sangre
vuestra la mejor de Italia,
me está a mí mejor que a nadie,
pues, siendo primos hermanos
los dos, es cosa constante
que el oro de nuestros pechos
brille con un mismo esmalte.
De ser galán y valiente
la fama el informe os hace...

En esta relación las voces *sangre, nadie, constante, esmalte, hace*, y las demás que se siguen, están puestas sin violencia y parece que ellas se vinieron naturalmente a la pluma del poeta, para que las usase con propiedad y elegancia. Y el ver juntas más de cien voces muy semejantes en acento y terminación, sin que parezca haberlas buscado, deleita y agrada por medio de la asonancia suave con que hieren nuestro oído.

Una de las principales y más generales reglas para la buena elección de rimas y asonantes, y hasta ahora, que yo sepa, por ninguno advertida o notada, es que procure siempre el poeta preferir para consonante o asonante el sustantivo.

La razón porque el nombre sustantivo hace más elegante y más expresiva y suave la consonancia o asonancia, que no el adjetivo, es porque el deleite en la poesía pende también de la atención a que nos empeña la misma suspensión del sentido, cuya inteligencia se nos dilata artificiosamente por el poeta hasta el fin del verso, y tal vez hasta la mitad del siguiente, o más allá. Esta suspensión es como el trabajo, y la inteligencia perfecta del sentido viene a ser como el descanso; y dando el sustantivo la principal noticia del sentido, si se pone antes de él, de modo que el verso acabe en adjetivo, es poner el descanso antes del trabajo, contra el orden natural y contra lo que se debe practicar para que la atención se mantenga cuidadosa hasta el fin del verso y descansen en él de su cuidado y trabajo, oyendo el sustantivo, que es lo que le faltaba para entender perfectamente la sentencia de aquel verso. Esto se comprenderá mejor con algunos ejemplos. En estos versos de *La Numantina*:

Los varios trances de las armas duras,
las guerras porfiadas y sangrientas,
las rotas y victorias tan menudas,

se ve claramente que los sustantivos *armas, guerras, victorias*, ofrecen al lector ideas y objetos de sustancia o entes en cuya inteligencia descansa ya, en cierto modo, su atención; y así los adjetivos que después se siguen, y con que terminan los versos citados, que son *duras, sangrientas, menudas*, llegan ya a tiempo que se ha aflojado la atención y no causan el gusto que hubiera causado el sustantivo puesto en lugar de ellas, de modo que los versos hubiesen terminado en *duras armas, sangrientas guerras, menudas victorias*; pues así hubiera quedado suspensa la atención hasta la última palabra del verso. Esto mismo se verá más claramente en otros ejemplos como los siguientes:

Vuela el tiempo fugaz y presuroso,
la vida falta breve y limitada.

Aquí se ve que las dos oraciones, *vuela el tiempo y la vida falta*, ofrecen un sentido perfecto en el cual descansa la atención, y los adjetivos que después se siguen ya no sirven para descanso, sino de importuna detención; de que resulta no ser tan suaves, ni tan elegantes los versos, como serían si hubiese puesto el sustantivo al último, diciendo:

Vuela fugaz y presuroso el tiempo,
falta la breve y limitada vida.

Porque así la atención, que estuvo suspensa hasta *presuroso* en el primer verso, y *limitada* en el segundo, trabajando hasta allí por llegar a la perfecta inteligencia de todo el sentido, la que no podía conseguir sin el sustantivo, en llegando a éste queda contenta y descansada de haberlo conseguido.

Me confirmo más en la seguridad de esta regla después de haber observado que Virgilio muy rara vez acaba sus versos en adjetivo; de modo que en el libro primero de la *Eneida*, que consta de 760, sólo 150 acaban en adjetivo; y de éstos la mayor parte son pronombres o adjetivos cuyo sustantivo o cuyo verbo está en el verso siguiente; que es lo mismo que si el verso no se terminase en adjetivo, atendiendo lo que va arriba expuesto. Tales son los siguientes:

*Hinc populum late regem belloque superbum,
venturum excidio Lybiae...*

*Luctantes ventos, tempestatesque sonoras
imperio premit...*

*Hoc metuens, molemque el montes insuper altos
Saevus ubi Aeacidae telo jacet Hector, ubi ingens
Sarpedon...*

*Vicit hiems: laxis laterum compagibus, omnes
accipiunt inimicum imbrem...*

*Emissamque hiemem sensit Neptunus, et imis
stagna refusa vadis...*

*equora tuta silent: tum sylvis scaena coruscis
desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra...*

*Aeneas scopolum interea conscendit, el omnem
prospectum late pelago petit...*

y otros muchos; de modo que son muy raros los versos de este libro, y los demás de la *Eneida*, que terminan en adjetivo con sentido perfecto. Me persuado que igual observación se hallará verificada en otros buenos poetas: pues, habiendo hecho el mismo examen en el primer canto de la *Jerusalén* de Torquato Tasso, he hallado solos 190 versos que terminan en adjetivo, constando aquel canto de 70. Por lo que no tengo la menor duda en aconsejar que el poeta prefiera, siempre que pueda, el sustantivo al adjetivo para la terminación de sus versos, sean en consonantes o en asonantes, pues en ambos milita la misma razón. Obsérvese en el siguiente soneto la gracia y suavidad que le da el terminar la mayor parte de sus versos en sustantivo. El asunto de él fue restituirse desde París a Madrid la excelentísima señora duquesa de...

Pastores venturosos, que en la orilla
del Manzanares, por favor del hado,
guiáis desde el redil vuestro ganado
al pasto de la tierna hierbecilla:

Albricias, pues aquella pastorcilla,
cuya ausencia lloró vuestro cuidado,
vuelve a alegrar el soto, el río, el prado
con toda el alba que en su frente brilla.

Luego veréis el campo más ameno,
más bello el cielo, y sin que nube obscura
empañe al día d resplandor sereno.

Sentirá todo objeto de su pura
vista el influjo de prodigios lleno:
tanto puede virtud con hermosura.

Ninguno de los consonantes de los cuartetos es en adjetivo; antes, todos son en sustantivo o verbo; y de los tercetos sólo tres terminan en adjetivo con sentido perfecto. Pero aún se verá más observada esta regla en el siguiente de nuestro gran Lupercio Leonardo:

¿Cuándo podré besar la seca arena
que agora desde el fiero mar contemplo?
(¡Oh dulce libertad!) ¿Y al sacro templo

daré, cumpliendo el voto, mi cadena?

¿Y mi pasada vida, como agena,
tendré para otros casos por ejemplo?
¡Qué gozo sentiré, si agora templo
con la esperanza sola tanta penal.

Entonces daré ley a mi deseo,
y atado a la razón con fuertes lazos,
le haré dejar las formas de Proteo.

De las rompidas naves los pedazos
veré llevar las olas del Egeo,
sin oponer a su furor mis brazos.

Este excelente soneto, que es de los mejores por muchas circunstancias, lo es también por la buena elección de consonantes, que son casi todos sustantivos, sin haber más adjetivo que en el verso primero del segundo cuarteto; y aún éste pende del futuro *tendré*, que está en el siguiente verso. Francisco Cascales insinuó de paso algo que concuerda con esta regla y observación mía, proponiendo, en la *Tabla* quinta de la poesía *in genere*, la duda de si se puede, acabado un verso, reservar el epíteto para el siguiente, o acabado el verso en epíteto, darle el sustantivo en el siguiente verso, y resuelve esta duda diciendo, que muchos excelentes poetas han practicado acabar con epíteto, reservando el sustantivo para el verso siguiente; y abraza la opinión del Bembo y del Minturno, que afirman que de esta manera cobra el verso más gravedad y va más encadenado; y de esotra, esto es, acabando en adjetivo con sentido perfecto, que es lo que yo repruebo, cada verso de por sí hace la composición humilde.

No siempre será posible que el poeta evite los adjetivos para el consonante o asonante, y por eso añadido que siempre que pueda lo deberá hacer, por ser sin disputa más elegante y más agradable la terminación del verso en sustantivo u verbo que no en adjetivo. Digo que no siempre será posible, porque nuestra lengua, sin embargo de ser la más abundante en variedad de terminaciones, no lo es tanto en buenas rimas para los versos de once y siete sílabas que imitamos de los italianos. Dejamos dicho que en ellos suenan desagradablemente las rimas agudas y los esdrújulos, y de aquí nace que muchísimos nombres y varios tiempos de los verbos pocas veces pueden servirnos para consonantes en esta versificación; y también proviene de aquí el hallarse, aun en nuestros mejores poetas, consonantes muy comunes y versos llenos de lo que llaman ripio, forzados muchas veces de la precisión de huir el agudo y conservar el grave para el fin. Si los que imitaron el metro hubieran imitado también las licencias que usan los italianos de quitar o añadir las vocales al fin de las palabras, y de sincoparlas y añadirlas, hubiera conservado nuestra lengua, ya que no toda, la mayor parte de la riqueza que tiene en su versificación antigua, en la cual es tan agradable la rima aguda como la grave, y hubiera aumentado su locución poética, su flexibilidad y su armonía, acercándose mucho más a la que tuvo la griega y los italianos han procurado constantemente dar a la suya. Don Diego de Mendoza dijo:

El alma se me sale de dolor,

y si hubiese dicho de dolore, como acaso pudo hacerlo sin forzar nuestra lengua, pues en lo más antiguo así se diría, hubiera dado armonía a un verso que ahora no la tiene.

Pero, volviendo a nuestro propósito, entre los sustantivos hay también diferencia, y algunos de ellos deben ser excluidos de servir para rimas en toda poesía de corta extensión, como sonetos, madrigales y otras. La mucha copia y facilidad lo envilece todo. Hay algunas clases abundantísimas de sustantivos que no significan cosas, sino modos y calidades, cuya terminación es uniforme, de que resultan innumerables rimas, por consecuencia despreciables. De este género son todos los verbales en *-ión*, como *acción*, *bendición*, *dilación*, *evasión*, cuyos plurales terminan todos en *-ones*: *acciones*, *dilaciones*.

Otros significan calidades o pasiones y acaban en *-or*, como *amor*, *dolor*, *color*, *traidor*, y sus plurales todos en *-ores*, como *amores*, *dolores*.

Otros que acaban en *-d*, como *afabilidad*, *bondad*, *piedad*, *virtud*, *lentitud*, *quietud*, y sus plurales todos en *-ades* y *-udes*, como *afabilidades*, *bondades*, *virtudes*, *lentitudes*.

De todos estos debe el poeta usar con mucha escasez, especialmente en composiciones cortas, pues un soneto en consonantes de *-ones* u *-ores*, *-ades* o *-udes*, por más que sus conceptos, su dicción y su artificio y agudeza fuesen buenos y apreciables, perdería todo ese mérito solamente por la vulgaridad y facilidad de la rima.

También entre los adjetivos hay diferencia, y tiene mucho lugar la elección. En ciertas terminaciones es grande la copia que hay de ellos, y eso los hace menos propios para la rima. Tales son los terminados en *-oso*, como *amoroso*, *bullicioso*, *dudoso*, *espantoso*, y los participios y adjetivos acabados en *-ado* y en *-ido*, como *amado*, *buscado*, *celebrado*, *atendido*, *blandido*, *conducido*, *detenido*.

A estos adjetivos se pueden juntar los adverbios en *-mente* como *amigablemente*, *bárbaramente*, *cuerdamente*, que si no se usan con muchísima parsimonia, harán muy baja y despreciable la rima.

Los verbos piden también alguna atención del poeta, por lo que toca a usarlos en rima en ciertos tiempos. El delicado gusto de nuestro siglo no sufrirá con paciencia que los cuartetos de un soneto tengan tres o cuatro consonantes en *-aba* o en *-ía* de pretéritos imperfectos; o en *-aste*, *-iste*, *-aron*, *-eron*, de pretéritos perfectos, como *amaba*, *causaba*, *daba*, *miraba*; *había*, *debía*, *corría*, *decía*; *amaste*, *buscaste*, *copiaste*, *danzaste*; *corriste*, *dijiste*, *veniste*, *tuviste*; *armaron*, *llegaron*, *probaron*, *volaron*; *dijeron*, *pudieron*, *quisieron*, *vinieron*. Semejante uniformidad de rimas, tan fácil y vulgar, apenas se puede disimular en un poeta principiante; y sobre todo es fastidiosísimo el retruécano que resulta de juntarse, por ejemplo, en un soneto, cuatro consonantes en *-aste* y otros cuatro en *-iste*, cuatro en *-into* y cuatro en *-unto*, cuatro en *-ado* y cuatro en *-ido*. Por esta razón no se puede aprobar que don Luis de Ulloa empezase el canto de la hermosa *Raquel* con

aquella octava en que manifestó que en su tiempo no estaba tan delicado el juicio del oído como ahora:

De los triunfos de amor el más lucido,
el trance del dolor más apretado,
la causa del poder más ofendido,
el fin en el favor más desdichado,
el rigor más cruel que ha cometido
violencia irracional, canto inspirado;
no por conceptos de mi genio sólo
o los escribo, díctalos Apolo.

Además del cuidado y elección de las palabras que han de servir para el consonante, pide también la rima otro, aunque menor, cuidado en la disposición, colocación o distancia de los consonantes. En el capítulo antecedente dije mi parecer acerca de los versos que llamé libres, y hablé también de los pareados, que son los menos artificiosos, como éstos de Candamo en un entremés:

Justo será que mi dolor me aflija,
pues mi traidora hija,
calzando veinte puntos nada escasos,
con tales pies aun no anda en buenos pasos.
Pero aquí está. ¿Mas cómo tan osado
con ella habláis? Sois un desvergonzado.
¿Mi hija galanteáis con tanto exceso?
¡Cierto que yo la haría para eso!

A esta composición en rimas pareadas llaman ovillejo; y aunque no es propia para asuntos graves, pues en ellos cansa brevemente al oído, y mucho menos para los líricos y delicados, tiene buen uso en los familiares y burlescos, porque ella misma les añade jocosidad, como se ve en muchos pasajes de la *Gatomaquia*, en la *Fábula de Apolo* y *Dafne* de Jacinto Polo, y en otras composiciones muy agradables.

Esta demasiada proximidad se evita poniendo las rimas de tres en tres, una en el primero y tercero verso, otra en el segundo, cuarto y sexto, otra en el quinto, séptimo y noveno, de modo que en cada verso par entre nueva rima: y de esta colocación resultan los tercetos, como los siguientes de Lupercio Leonardo de Argensola:

A la fuente anheló de eterna vida
con sed el alma, y quebrantar pretende
la cárcel donde gime detenida.

Por librarse del lazo que la prende
forceja siempre, y como desterrada,
a gozar sólo de su patria atiende.

Llora cuando en el peso transportada
de la vida, aunque vida transitoria,
se mira a sus miserias obligada.

Contempla aquella gloria, aquella gloria
que pecando perdió, y el mal presente
del bien perdido aumenta la memoria.

Los tercetos forman bella composición, muy libre de monotonía y muy propia para asuntos elegíacos, amorios, familiares, morales, satíricos y jocosos; y por eso piden un estilo proporcionado a los asuntos, ameno, florido, natural, conceptuoso y tierno, pero que no llegue a la sublimidad y entusiasmo de la lírica ni a las imágenes y majestad de la epopeya. Ciérranse los tercetos con un cuarteto, como éste:

Porque después disuelto de la tierra,
corona ya pacífica alcanzando,
goce el honor de la vencida guerra,
para siempre jamás de ti gozando.

Los cuartetos riman también primero con cuarto y segundo con tercero, como en estrofo de un soneto de don Juan de Jaúregui:

Pasó la primavera y el verano
de mi esperanza, y el agravio mío,
en la estéril sazón del seco estío,
entrega estos despojos a Vulcano.

Los italianos han usado composiciones de cuartetos solos, especialmente Gabriel Chiabrera, célebre poeta y, quizá, el más sobresaliente en la poesía lírica y anacreóntica, de quien son éstos contra la hipocresía:

*Ansaldi, omai di cetro spoglie involto,
ciascuno oggi del cor cela i desiri;
e gli atti indarno e le sembianze miri,
con tanta froda ti si dispone il volto.
Dona per arte al poverel talora
il piû crudel degli usurieri avari,
e quasi casto sa stancar gli altari
chi sol d'un letto le lussurie adora.
Sciocca empietate! E quale astucia inganna
Lui che dall'alto riel fulmina e tuona?
Che se a pentito peccator perdona,
ostinate malizie al fin condanna.
Ora armi fiero arcier d'aspra faretra
Parnaso, e crudo impiaghi i cor perversi,
io di giocondo mel spargendo i versi,*

*pur come soglio addolcirò mia cetra.
Quando al segno di Frisio omai ritorno
fanno le rote del maggior pianeta,
qual spiaggia aprica o di fredd'ombre lieta
ci raccorà per rallegrarne un giorno?
Fiesole bella a gioghi suoi m'invita;
quivi promette Clio nobili canti,
e venendo con lei Bacco di Chianti
daranne ambrosia della mortal vita.
Intanto il volgo, alle ricchezze intento,
alzerà vele trascorrendo i mari;
e chi feroci vestirassi acciari,
e chi d'un guardo si farà contento.*

Usó también el mismo poeta los cuartetos de rima cruzada, como éstos:

*Vergine Clio, di belle cetre amica,
scendi ratto quaggû sull'auree penne,
e raccontando a noi favola antica,
prendi a cantar che già di Mida avvenne.*

Y de este género de verso usó Lope de Vega en un coro de la Dorotea:

Quien ofendido vuelve a verse amado,
¡cuán fácilmente lo que quiso olvida,
fingiendo que ama, hasta quedar vengado,
con falso gusto y voluntad fingida!

Tenga quien agravió justos recelos,
y nunca mire el alma por los labios:
que amistades son dulces sobre celos,
pero siempre fingidas sobre agravios.

La distancia de dos versos interpuestos de un consonante a otro se ve practicada en muchas canciones líricas, como ésta de don Juan de Jáuregui:

Sabia naturaleza,
que al bien de los humanos
aplicas tu saber, tu industria y maña,
yo la sagaz destreza
alabo de tus manos,
que en viva peña, en áspera montaña,
los tesoros avaros escondiste...

Aquí se ve que entre *naturaleza* y *destreza* median dos versos: y lo mismo sucede entre *humanos* y *manos*, y entre *maña* y *montaña*.

Pueden estar las rimas a distancia de tres versos en las canciones: como en ésta del citado don Juan de Jáuregui en la muerte de la reina doña Margarita:

Ya que en silencio mi dolor no iguale,
ni mis ocultas lágrimas y llanto
al superior afecto que las vierte,
justo será que mi funesto canto
las acompañe, y que del alma exhale
nuevos clamores de tristeza y muerte...

donde entre *iguale* y *exhale* median tres versos.

El abate Quadrio determina la mayor distancia de las buenas y agradables rimas a tres solos versos interpuestos, y no más, asentando que todo lo que pasa de ahí va disminuyendo la armonía y dulzura, porque se deja percibir menos la consonancia si median cuatro versos, o cinco, o seis. Pero no me parece su razón tan convincente que pueda establecerse por regla cierta y general, que no se exceda de la distancia de tres versos. El mismo se hace cargo de la razón del Bembo en contrario, que es muy verdadera a mi ver; siendo cierto que la mayor distancia de los consonantes hasta un cierto término, da a los versos una armonía más grave, más delicada, y menos expuesta a cansar. Con efecto los versos pareados, y los alejandrinos franceses, cuyas rimas son tan cercanas, cansan los oídos delicados y no tienen la variedad de armonía que los de las canciones en que los consonantes están a mayor distancia.

En este supuesto soy de parecer que en las canciones, y más en aquellas en que se interpolan muchos versos de siete sílabas, se puede, sin riesgo de la armonía, antes con ventaja y mayor delicadeza, diferir el consonante hasta después de cuatro, o cinco, o seis versos. Así lo han practicado los buenos poetas, y el mismo don Juan de Jáuregui, en la citada canción a la muerte de la reina doña Margarita, interpone cuatro versos entre *mías* y *frías*:

Mas vence su rigor las fuerzas mías,
ni admite el grave daño recompensa,
faltando a España su mayor tesoro.
Y yo, aunque ciega de perpetuo lloro
quiera sentir su rigurosa ofensa,
veré primero en las cenizas frías
por quien suspiro...

Con estas razones y con estos y otros ejemplares no dudé yo de interponer seis versos en la canción que dije en una función de premios de la Academia de San Fernando:

Ya vuelve el triste invierno,
desde el confín del Sármeta aterido,
a turbar nuestros claros horizontes
con el ceñudo aspecto y faz rugosa

con que, a influjos de la Osa,
manda intratable en los rifeos montes
y en la Zembla polar, donde, temido
señor de eterna nieve y hielo eterno,
con tirano gobierno...

Entre *invierno* y *eterno* interpuse seis versos pareciéndome hacer así más majestuosa la canción y más delicada su armonía con la varia distancia de los consonantes, que desde los pareados van subiendo por gradación a distancia de dos, de tres, de cuatro, de cinco y de seis versos.

Después de haber hablado de la distancia de las rimas, que en la canción, según mi opinión, puede extenderse hasta seis versos, diré algo de su proximidad o cercanía, sobre lo cual el citado Quadrio divide estas rimas en más vecinas y vecinísimas. Las más vecinas son las que, colocadas dentro de un verso, corresponden a la última palabra del verso antecedente; lo cual, si se hace por arte, es una de las variedades de la rima; pero si por inadvertencia y sin arte, se tiene por defecto. Estas rimas más vecinas pueden colocarse en la sexta y séptima sílaba, como se ve en estos versos de Garcilaso en la Égloga segunda:

Escucha, pues, un rato, y diré cosas
extrañas y espantosas poco a poco.
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
sátiros y silvanos, soltad todos
mi lengua en dulces modos y sutiles,
que ni los pastoriles, ni el avena,
ni la zampoña suena como quiero.

También puede caer esta rima en la cuarta y quinta sílaba, y aun yo la he usado indiferentemente en la segunda y tercera, en la cuarta y quinta, y en la sexta y séptima para variar la armonía de estos consonantes, que se pueden llamar eslabón, en una canción, de que copiaré aquí algunas estancias:

Reprimir tienta en vano
el corazón humano
su natural inclinación primera.
De la trompa guerrera
el sonido animoso
al belicoso Aquiles, que se encubre,
a su pesar descubre.

Del mujeril estrado
se levanta irritado,
y del mentido adorno se despoja.
Avergonzado arroja
las indignas labores,

y con mejores armas va del Xanto
a ser fatal espanto.

Ya de una en otra gente,
del sacro Pindo ausente,
anduve errando. El arco, en tanto mudo,
consolarme no pudo
en la fatiga mía.
Triste pendía allá la lira amada
entre el polvo olvidada.

Sagrado bosque amigo
de Pirene, testigo
fuiste tú del prodigio que revelo.
Tú viste al dios de Delo
en tu selva mostrarse
y darse a conocer saliendo al paso
cual brilla en el Parnaso.

Estas son las rimas que Quadrio llama más vecinas y yo he llamado de eslabón, o eslabonadas, y Cascales llamó ovillejo; pero hay otras que él mismo llama vecinísimas, y son las que se juntan en un mismo verso en dos o más palabras consonantes. Tales son las que nuestro Juan de la Encina llamó multiplicado, como *desear, gozar, amar, con amor, dolor, temor*, a lo que tuvo por hermosa gala de la poesía y a la verdad no es sino un enfadosísimo sonsonete y un juego pueril que ya, a Dios gracias, no se usa en nuestro tiempo. La perfecta poesía tiene en sí una hermosura natural y adornos propios, galas de valor y de buen gusto, y no necesita de ataviarse con tan ridículos vestidos, que en vez de añadirle alguna gracia, la afean y envilecen.

Los versos de arte menor de nuestra poesía antigua tenían mucho de estas rimas vecinísimas en los quebrados de aquellos versos que, según Juan de la Encina, se llamaban villancicos, letras de invención, canciones o coplas de pie quebrado, como éstos del mismo Juan de la Encina:

La nariz tiene polida,
bien medida,
e muy bien proporcionada;
derecha, toda seguida,
bien partida
la trencha, sin torcer nada;
las mejillas muy hermosas,
e vistosas,
no postizas, ni afeitadas,
de suyo muy coloradas
como rosas,
muy perfectas e graciosas.

En don Jorge Manrique, y en todos los antiguos, hay mucho de esto, porque era entonces la poesía más corriente y usada; y como servía de ordinario para cantar y bailar al mismo tiempo, decían muy bien el paso quebrado y la cercanía inmediata de una rima a otra. Ahora sucede lo mismo en las arias italianas, contribuyendo a que se perciba más la consonancia música, como en ésta del Metastasio:

*Qualora il vento freme
chiuso negli antri cupi,
dalle radici estreme
vedi ondeggiar le rupi,
e le smarrite belve
le selve abbandonar;*

o como en una canción anacreóntica del Chiabrera, cuyo metro es semejante al de nuestras canciones de pie quebrado:

*Cinta il crin d'oscure bende
notte ascende
per lo ciel su tacit'alí,
e con aer tenebroso
dà riposo
a le ciglie de' mortali.*

Pero, como he dicho, todas estas composiciones cortas se hicieron para baile y canto. Las otras composiciones hechas para deleitar el oído con sólo la armonía de sus metros o consonantes, sin la compañía del baile o del canto, deben disponer las rimas con gran cuidado para no cansar o enfadar el oído con su demasiada cercanía o repetición; y por esta misma causa no son dignos de la buena poesía los ecos que en el siglo pasado, y aun en éste, se tuvieron por gala preciosa de los versos, no siendo sino un juguete muy pueril que también se halla practicado por algunos poetas griegos y latinos y por los vulgares de otras naciones; y en concepto de tal juguete se podrá sufrir alguna vez.

LIBRO TERCERO

De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas

CAPITULO I

De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual

Dirigiéndose esta *Poética* a reducir la poesía española a las reglas que dicta la razón y ha calificado y confirmado el unánime consentimiento de las naciones cultas, no deberá extrañarse que, tratándose en este libro de la poesía dramática, dé yo a la censura más lugar que al elogio. Para ejecutarlo me ha sido preciso vencer la repugnancia de mi genio, antes inclinado al elogio que a la censura, estimulándome a ello la consideración de que para enmendar las imperfecciones se necesita conocerlas; pues, si nuestra poesía dramática se halla todavía lejos de llegar al punto a que pudiera haberla llevado el ingenio español penetrante y extenso, acaso dimana de haberse creído comúnmente que, por haber en ella muchas buenas calidades, tiene todas las que puede y debe tener. Los romanos creían lo mismo de sus poetas, hasta que, habiendo empezado a pensar y a escribir como los griegos cuando más brillaron en Atenas las artes y el buen gusto, se atrevió Horacio a criticar a Plauto, que había sido la admiración de sus abuelos:

*At nostri proavi plautinos et numeros et
laudavere sales, nimium patienter utrumque,
ne dicam stulte...*

Con la misma libertad censuró al satírico Lucilio:

*Nempe incomposito dixi pede currere versus
Lucili. Quis tam Lucilii fautor inepte est
ut non hoc fateatur? At idem, quod sale multo
urbem defricuit, charta laudatur eadem.
Nec tamen hoc tribuens, dederim quoque caetera...*

Sigue después en la misma sátira X del lib. 1 censurando a Varrón Atacino, al trágico Attio, a Ennio y a otros; y en la epístola I del lib. dice:

*Dicitur Afrani toga convenirse Menandro;
Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi;
vincere Caecilius gravitate, Terentius arte.
Hos ediscit, et hos arcto stipata theatro
spectat Roma potens.....
interdum vulgus rectum videt: est ubi peccat.
Si veteres ita miratur, laudatque poetas,
ut nihil anteferat, nihil illis compares, errat.*

Estoy muy lejos de compararme a Horacio en el gusto ni en la crítica; pero a nadie quiero ceder en el laudable deseo de ser útil a mi nación desengañando a muchos, sin envidia, sin preocupaciones y sin temor de censuras voluntarias.

La dramática española se debe dividir en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre

nosotros; y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos.

La popular no trae su origen de otra más antigua. Es verisímil que empezó al mismo tiempo que la lengua y con el propio impulso que entre los griegos: esto es, por la inclinación que tienen los hombres a remedarse, burlarse y satirizarse unos a otros. No se puede dudar que ya en tiempos de San Fernando y de don Alonso el Sabio teníamos algún principio de ella, pues en la ley 34, tit. , *Partida I*, se mandó que los clérigos no hiciesen juegos de escarnio, pero que pudiesen representar los misterios del Nacimiento, Pasión, etc.; y en la ley 36 se prohíbe vestir hábito de religión para hacer juegos de escarnio, imponiendo penas al que lo hiciese. De estos misterios traen su origen los autos sacramentales; y las farsas, de los juegos de escarnios, que sin duda eran representaciones breves, satíricas e inmodestas, al modo de nuestros entremeses, algunos de los cuales, en medio de sus gracias, no están libres de este y otros defectos.

El infante don Pedro, hermano de don Alonso IV de Aragón, representó en las fiestas a la coronación de aquel rey varias poesías suyas, según la costumbre de aquel tiempo, en que los poetas representaban sus composiciones; y otras las hizo representar por juglares, que eran entonces los únicos representantes de profesión.

Aunque supongo que estas representaciones, o farsas, continuaron hasta tiempo de los Reyes Católicos, no tengo individual noticia de alguna de ellas; pues no quiero dar este nombre a un diálogo que se halla en el *Cancionero General*, impreso el año 1535, ni a una especie de loa que hizo don Gómez Manrique para que la representasen la Reina Católica, siendo infanta, y sus damas, en celebridad de los años del infante don Alonso. Casi todas aquellas representaciones se hacían con motivo de fiestas, y, siendo regular fuesen relativas a las circunstancias, no se escribirían; y aun en caso de escribirse, no se haría, después, aprecio de ellas, por lo cual no han quedado copias.

Las primeras composiciones de esta especie que lograron alguna aceptación fueron las de Juan de la Encina, de quien se hizo memoria en el cap. IV, lib. I. Cuando el casamiento de los Reyes Católicos, año 1474, se representó una obra dramática suya que está en la colección de sus poesías. El autor del *Diálogo de las lenguas*, hablando de este poeta, dice que escribió mucho, y así tiene de todo, y lo que más le contentaba era la farsa de *Plácida y Victoriano*, que compuso estando en Roma.

A Juan de la Encina siguió Bartolomé de Torres Naharro, natural de la Torre, tierra de Badajoz. En la noticia breve de su vida, que está al principio de su *Propaladia*, se dice de él que «fue hombre de rostro afable, bien dispuesto y modesto... Tuvo la fortuna adversa al principio, porque, navegando, fue preso de moros y cautivo; y siendo rescatado fue a Roma, donde compuso muchas cosas buenas. Después, en Nápoles, donde fue muy estimado, compuso la *Propaladia*, que de muchos es tenida, y con razón, por un milagro; porque en muchas partes iguala, y aun hace ventaja, a las comedias de los griegos y latinos. Y aunque las pudiera muy bien hacer en lengua latina, quiso más en la castellana, la cual supo y habló con excelencia entre todos los que hasta ahora en ella han escrito...» La *Propaladia* es una colección de varias poesías y comedias, todas en la antigua

versificación castellana octosílaba y en cinco actos, que Torres llamó jornadas, por parecerle descansaderos, donde la comedia queda mejor entendida y recitada. Dedicó su obra a don Fernando Dávalos, marqués de Pescara, de quien, y de su mujer, la célebre doña Victoria Colonna, fue muy favorecido. No he visto aquella primera edición, pero de la segunda, hecha el año 1590, se infiere la dio al público a tiempo que aquel famoso militar, en la edad juvenil, era ya general de la infantería española por elección de don Fernando el Católico, a cuya muerte, este poeta, hizo una lamentación en que hay mucha ternura y algunos de los elogios debidos a tan gran rey. Las comedias son ocho, intituladas: *Serafina*, *Trofea*, *Soldadesca*, *Tinelaria*, *Himenea*, *Jacinta*, *Calamita* y *Aquilana*. En la *Serafina* los interlocutores hablan cuatro lenguas: latín, castellano, italiano y valenciano. La *Trofea* no es comedia, sino una loa del rey don Manuel de Portugal y de las conquistas de los portugueses en África y la India. En la *Soldadesca* se pinta un alojamiento de soldados. En la *Tinelaria*, lo que pasaba entre la familia de un cardenal en Roma; y las otras cuatro son de asuntos amorosos, demasiado sencillas y de poco interés. El autor del *Diálogo de las lenguas*, que era buen voto en materia de estilo castellano, tuvo razón en decir que el de este poeta cómico le satisfacía, pues a la verdad es puro, fácil, jovial y lleno de graciosos modismos familiares; pero también la tuvo en añadir que pecaba algo en las comedias no guardando el decoro de las personas. Aunque no se les debe negar el mérito del estilo, ni el de haber guardado bastante bien las unidades de lugar y tiempo, en lo demás tuvo poca razón el autor del citado prólogo para compararlas a las griegas y latinas, manifestando con esto escasa inteligencia y gusto; como después ha sucedido a otros que con bastante facilidad se han arrojado a hacer semejantes comparaciones.

Se dice que Cristóbal de Castillejo, contemporáneo de Torres Naharro, secretario que fue del emperador Fernando, hermano de Carlos V, príncipe de los poetas castellanos que escribieron en el verso antiguo octosílabo, hizo también comedias. No las he visto, ni hallo más noticia de ellas que una voz vaga; pero si fuese cierto, serían estimables, porque este poeta era muy hábil e instruido, tenía gran práctica de mundo, y un lenguaje ameno, copioso y salado; por cuya razón sus poesías, expurgadas de algunas libertades en que parece no se reparaba mucho cuando él escribió, merecían ser más comunes y andar en manos de los que desean restablecer la pureza y gracia de nuestra lengua.

Desde que florecieron estos dos poetas a principios del siglo XVI hasta que, mediado el mismo, era famoso Lope de Rueda, habría, sin duda, otros escritos de dramas para la representación, como los hubo de varias comedias en prosa, que se compusieron para leídas, y no para representadas, de las cuales haré mención después, Aunque no se halle noticia de tales poetas, no es prueba de que no existiesen. Tampoco la tendríamos de Torres Naharro si no se hubiesen publicado en Italia las comedias que se reimprimieron en 1590, pues ni le nombra Cervantes, ni otro alguno de los que hicieron mención del principio de nuestro teatro; de que infiero yo que no se representaron en España, ni influyeron en el gusto nacional. Las que se representaban, y poco a poco formaron el gusto que hincó tan profundas raíces, eran producciones de los mismos farsantes, sucesores de los juglares antiguos, que ni dejaron nombre, ni acaso le mereció alguno, hasta Lope de Rueda, siendo una especie de vagos que, con tres o cuatro disfraces, hacían sus *momos*, así se llamaban, en cualquier sitio donde se podía armar un tablado y colgar

una manta. Miguel de Cervantes, en el prólogo a sus comedias, pinta aquella primitiva decoración. En tiempo de Lope de Rueda -dice- «todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras... Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora. Aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, o ya de vizcaíno, que todas estas figuras, y otras muchas, hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. El teatro se componía de cuatro bancos y cuatro tablas encima con que se levantaban del suelo cuatro palmos, y su adorno era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo».

Este Lope de Rueda hizo y representó sus farsas durante el último tercio del reinado de Carlos V, pues, cuando las imprimió su amigo Juan de Timoneda en Valencia, año de 1567, ya había muerto. Cervantes, que le alcanzó y vio representar cuando muchacho, le llama, en el citado prólogo, varón insigne en la representación y en el entendimiento; y dice fue natural de Sevilla, de oficio bathoja, admirable en la poesía pastoril. Como Cervantes era ya viejo cuando habló con tanto elogio de Lope de Rueda, sin duda no tenía presentes sus farsas, y se dejó llevar del concepto que formó al verlas representar siendo muchacho. Las que imprimió Timoneda son la Eufemia, la Armelina, los Engañados y la Medora, todas en prosa, sin división de actos o jornadas, a no ser que contase por actos las escenas, cada una de las cuales se suponía en diverso lugar, y entre escena y escena se harían aquellos entremeses con que dilataban la farsa. En la Armelina, donde los principales personajes son un herrero y un zapatero, introdujo a Megera, furia infernal, y a Neptuno, dios de los mares. Los caracteres no están mal expresados en algunas escenas, pero en lo demás no hay orden, ni concierto, ni el menor viso de decoro. Y en cuanto a la excelencia de su poesía pastoril, lo diría Cervantes por otras composiciones, pues las referidas farsas están en prosa. No es ésta la sola calificación en que Cervantes se manifestó muy indulgente.

A Lope de Rueda -prosigue el mismo Cervantes- sucedió Naharro, natural de Toledo, diferente de Torres Naharro, de quien se ha hecho mención, «famoso en hacer la figura del rufián cobarde. Este levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y baúles. Sacó al teatro la música, que antes cantaba detrás de la manta, y quitó las barbas a los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; e inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas».

Contemporáneo de estos dos Rueda y Naharro fue Alonso de Vega, de quien tenemos dos comedias intituladas *La Tolomea* y *La duquesa de la Rosa*, y una que llamó tragedia intitulada la *Serafina*. Publicó estas tres piezas unidas en un tomo Juan de Timoneda en Valencia año 1566, calificándolas de *famosísimas*, y a su autor de ilustre poeta y gracioso representante. Yo no las he visto; pero me aseguran son mejores que las de Lope de

Rueda. La calificación de *famosísimas* me hace creer que de aquí tuvo principio el llamar *famosas* a casi todas las comedias que después se han impreso.

Hubo por entonces otros escritores de farsas que representaban ellos mismos; de que pudo provenir el nombre de *autores*, que todavía damos a los que hacen cabeza de una compañía de cómicos. En manos de estos hombres ingeniosos, pero ignorantes y sólo atentos a ganar su vida entreteniendo al vulgo, nació, creció y se fue poblando de ramas el árbol incultamente frondoso de nuestra dramática popular. Cuando empezaron a cultivarle sujetos de otras circunstancias e instrucción ya las fábulas se escribían en verso, tenían tal cual interés, algún aparato teatral, y representaban mujeres, pues antes eran muchachos los que hacían su papel; pero estos sujetos más instruidos, que se apoderaron de la provincia cómica popular, no remediaron su desorden, antes bien, tomando nobles asuntos, imitando los lances maravillosos de los libros de caballería, complicando los enredos, y adornándolo todo con fácil y, a veces, elegante versificación, en vez de quitar abusos, los acreditaron y afirmaron.

Para todo esto era ya preciso que los teatros fuesen estables y tuviesen cierta amplitud; y así creo yo que luego que la corte se fijó en Madrid, se establecieron los de la Cruz y del Príncipe. Pero, ¡qué teatros! Los llamaban patios de comedias, corrales de comedias, y éstos eran los nombres que les convenían; pues, según parece, yo no alcancé a verlos, no eran otra cosa que el patio o corral cuadrado de unas malas casas en cuyo fondo habían hecho un tablado, a los lados unas graderías, sobre ellas algunas ventanas y corredores, enfrente la cazuela y encima el balcón de la villa y otros, y por remate un desván que llamaban tertulia, todo cubierto a teja vana. El tablado con poquísimo fondo. En él se armaban, como podían, los bastidores y tramoyas para las comedias de teatro, esto es, con mutaciones. Luego que se dejaba la comedia, porque ya no acudía gente, se llevaba el tramoyista todo este aparato, que era suyo y le había puesto por la cantidad en que se ajustaba, quedando desnuda la escena y lo que llaman foro. Se atravesaba en él un madero, que servía de bastidor, para colgar unas cortinas en las cuales era menester que los espectadores se figurasen el salón, el gabinete, el jardín, la calle, el bosque y todas las demás situaciones de una comedia regular diaria.

Volviendo a mi principal asunto, a la sazón que los farsantes escribían las comedias que representaban, era Sevilla el lugar más populoso, de mayor comercio y más rico de España; y por consecuencia, junto con mayor ociosidad y disipación, había en él más incentivos para las artes agradables. Las que concurren a formar los espectáculos escénicos han tenido siempre buena acogida en tales poblaciones; y así frecuentaban aquella ciudad, más que otra alguna, las compañías de cómicos, que entonces eran ambulantes como ahora las que llaman de la legua. Con esta proporción los poetas, que buenos o malos siempre han abundado en las orillas del Betis, empezaron a componer y darles farsa en verso, sin duda mejores que las que ellos llevaban. A aquellos primeros compositores, que han quedado en olvido, sucedió Juan de la Cueva, de familia noble, conocido por varias obras que merecen aprecio. Hizo catorce obras de a cuatro jornadas, dando a las diez el nombre de comedias, y a las cuatro el de tragedias, sin saber por qué, pues, en el modo de tratar los asuntos, se diferencian poco, y en el estilo, casi nada. Todas ellas se representaron en las atarazanas y en un paraje llamado la huerta de doña Elvira

por las compañías de Alonso Rodríguez, Pedro de Saldaña y Alonso de Cisneros en los años 1579 y 80. Se imprimieron en el mismo Sevilla, año 1588, y en el prólogo se queja el autor de que había llegado la malicia de algunos a «formar escrúpulo de afrenta» de la composición de ellas. De esto infiero yo que experimentaba censuras, y se puede sospechar que no recaían sobre el género, sino sobre el modo; pues, antes que él, habían escrito sus tragedias el maestro Oliva y Jerónimo Bermúdez, sin que nadie les censurase el intento de introducir en España un arte que es la piedra de toque de la cultura de las naciones. Su estilo es elevado, pero declamatorio y, en mi juicio, muy diverso del que piden así la tragedia como la comedia. Todas están escritas en variedad de metros: empiezan con estancias líricas, siguen con octavas, después redondillas y tercetos, alternando estas versificaciones, y nunca romance; porque Cueva no conoció el que tan acertadamente usaron los escritores cómicos más modernos. Aunque los caracteres de las personas no están mal guardados, falta la unidad de lugar, y la de acción es siempre muy complicada. Estos serían los defectos que algunos hombres de instrucción y buen juicio criticaban a Juan de la Cueva; y él tomó el partido de salir al encuentro de las censuras escribiendo, a su modo, una especie de poética que anda manuscrita, en la cual, antes que Lope, y más brevemente intentó reducir a preceptos el desarreglo de la dramática.

Por el mismo tiempo que se representaban en Sevilla y acaso también en Madrid, los dramas de Juan de la Cueva, se aplaudían en los teatros las tragedias y comedias del capitán Cristóbal de Virués, poeta superior a Cueva, pero que incurrió en los mismos defectos, queriendo unir, como él mismo dice,

.....las finezas

del arte antiguo y del moderno uso.

Lope de Vega, en el Laurel de Apolo, le elogia de haber sido

a quien las musas cómicas debieron
los mejores principios que tuvieron;

y en el *Arte nuevo de hacer comedias* le atribuye la novedad de haber reducido a tres los cuatro actos o jornadas:

El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia que antes
andaba en cuatro como pies de niño;
que eran entonces niñas las comedias;
y yo las escribí de once y doce años,
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía;
y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y agora apenas uno, y luego un baile.

Miguel de Cervantes, en el citado prólogo a sus comedias, se gloria de haberse atrevido, en *La destrucción de Numancia* y en *La batalla naval*, a reducir a tres las cinco jornadas. Cualquiera de los dos que fuese, Virués o Cervantes, quien las redujo a tres, dejó tan establecida esta división, que desde entonces nadie se ha apartado de ella.

Entra los demás escritores de comedias populares que por entonces concurrieron a alimentar los teatros, se distinguían el mismo Cervantes, que después se hizo tan famoso con su inmortal *Don Quijote*, y dio a los farsantes algunas comedias que fueron bien recibidas del público, según él mismo dice. En cuanto al arte, se atuvo al que se usaba, aunque su ingenio y su instrucción eran muy capaces de haberle mejorado. Su estilo es más propio de la comedia que el de Cueva y Virués, y aun a veces, por demasiado natural, desciende a chabacano, como se ve en las ocho de a tres jornadas que publicó año 1615, cuya reimpresión en el 1749 debió escusarse, pues con ella no se hizo favor alguno al insigne cronista del buen Alonso Quijano. Si no hubiese publicado estas comedias como suyas, nadie las atribuiría a aquel Cervantes que hizo hablar de la materia con tanta inteligencia y juicio al canónigo y al cura. El sabio y elocuente autor del prólogo a la edición de 1749 fue de parecer que las escribió para burlarse de las de Lope y otras, al modo que el *Quijote* para ridiculizar los libros de caballerías; pero no ha logrado persuadirlo a nadie, siendo más seguro las hizo para socorrer su necesidad, o por la comezón que siempre tuvo de versificar, sin embargo de que él mismo conocía confesándolo por boca del librero a quien al fin las vendió, que de su prosa se podía esperar mucho, pero de su verso nada. Se jactaba de una novedad de que yo no debo alabarle, y fue la de haber introducido en el teatro personas morales personalizando los afectos del alma, idea tan de su gusto, que no reparó en publicar *La casa de los celos*, donde hablan el Temor, la Curiosidad, la Desesperación, la Buena Fama y Castilla, por lo cual, en vez de mejorar las comedias que se usaban, las empeoró y dio un malísimo ejemplo.

Cuando Cervantes y otros poetas lograban con sus dramas aplausos que en su tiempo merecían, pues en algunos de ellos se ve ya cierto calor y viveza de acción, origen del interés de que nace el agrado, circunstancias que faltaban todavía a las de otras naciones y que fueron la verdadera causa de la preferencia con que entonces, y mucho después, se leían las comedias españolas en todas partes, compareció el gran Lope de Vega, y los anuló a todos. Nació en Madrid año 156. Sus padres, de origen hidalgo, aunque de profesión humilde, le dieron la educación que se estilaba entonces con los que habían de seguir la carrera de las letras. Con este fin, sin duda, le tomó por su familiar don Jerónimo Manrique, Obispo de Avila. Estudió la filosofía en Alcalá. El duque de Alba le hizo su secretario. Dejando el servicio de aquel Grande, se casó en Madrid y enviudó pronto. Tomó la carrera militar en la armada de Felipe II contra Inglaterra. Malograda aquella famosa expedición, se retiró a Madrid, donde sirvió a varios Grandes. Se volvió a casar, enviudó por segunda vez, y haciéndose al fin sacerdote, murió freile de la religión de San Juan a los 73 años. La extensión, variedad y amenidad de su ingenio, la asombrosa facilidad, o por mejor decir, el flujo irrestañable con que produjo tantas obras de especies tan diversas y la copia y suavidad de su versificación le colocan en la clase de los hombres extraordinarios; pero fue desgracia que alcanzase una edad en que aún no había

hecho grandes progresos la buena crítica, esto es, el arte de juzgar rectamente de las obras del entendimiento y de la imaginación; y así un hombre que nació para la gloria de España, abusando de sus mismas cualidades superiores, lejos de cumplir su destino, contribuyó infinito a que otros grandes ingenios que vinieron después y le quisieron imitar, tampoco cumpliesen el suyo; porque Lope no es un modelo para imitado, sino un inmenso depósito de donde saldrá rico de preciosidades poéticas quien entre a elegir con discernimiento y gusto. De sus obras se infiere que no empezó a dar comedias a los teatros hasta después que volvió de su expedición marítima, bien que él asegura, en el *Arte nuevo*, que ya las escribía siendo de once y doce años. La pobreza entonces le obligó a valerse del arbitrio con que otros se ayudaban, y se ayudan ahora, para mantenerse escribiendo comedias a destajo, que se pagaban a quinientos reales. Él mismo dice en una epístola a don Antonio de Mendoza:

Necesidad y yo, partiendo a medias
el estado de versos mercantiles,
pusimos en estilo las comedias,

Ignoro qué quiso expresar con esto de poner en estilo las comedias; pues no tengo a Lope, ni a otro alguno en particular, por inventor ni establecedor de las que se han usado entre nosotros; pareciéndome evidente que traen su origen de las antiguas farsas, y que, siendo aquel un principio deforme, al paso que crecían se fue haciendo mayor y más notable la deformidad. Acaso podrá entenderse que habiendo compuesto las primeras con la sencillez de dichas farsas, dejando correr después su lozana imaginación por las líneas que halló indicadas, tortuosas y sin orden, lejos de corregir los defectos de la comedia que estaba en uso, se dedicó, con cierta ciencia de que hacía mal, a aumentarlos, colorirlos, engalanarlos y hacerlos sumamente vistosos y agradables al vulgo. Quedó éste sorprendido con la novedad de tantas cosas que le parecieron bellezas; y desde entonces, para darle gusto, fue menester que los autores de compañías cómicas acudiesen casi exclusivamente a Lope. El aura popular que logró, tan extraordinaria que para elogiar cualquier cosa se decía *es de Lope*, junto con la necesidad en que se hallaba de adquirir con que mantenerse, le hicieron que encerrase los preceptos con seis llaves, que sacase de su estudio a Plauto y a Terencio porque no le diesen voces, y que mirase con indiferencia el que le llamasen bárbaro Italia y Francia. Cuando el año 1609 dio al público el *Arte nuevo de hacer comedias*, había escrito cuatrocientas ochenta y tres.

Durante los doce años, hasta el 161, en que imprimió la *Filomena*, aumentó el número hasta «novecientas fábulas oídas por toda España», y en 164, cuando publicó la parte veinte de sus comedias, eran ya mil y setenta, según dice en el prólogo. Montalbán asegura, en la *Fama póstuma*, que las comedias representadas de Lope llegaban a mil y ochocientas, y los autos pasaban de cuatrocientos. Me parece exageración; pues no tiene verisimilitud que escribiese más de setecientas durante los once años hasta el 1635 en que murió, mayormente habiendo dejado este ejercicio algunos años antes. Había entonces poco más de treinta que empezó a escribirlas; y a cada uno tocan treinta y seis, sin hablar de los autos sacramentales ni de las demás obras, que componen muchos volúmenes. ¿Cómo pudo ser esto por más fecundidad que tuviese? No parándose a elegir asuntos

propios para imitados en la representación; tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo; trastornando y desfigurando la historia, sin respetar los hechos más notorios, con la mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres caracteres, costumbres y acciones vergonzosas o ridículas; haciendo hablar a los interlocutores según primero le ocurría; a las mujeres ordinarias, criados y patanes como filósofos escolásticos, vertiendo erudición trivial y lugares comunes, defecto que comprende a todas sus obras, y a los reyes y personajes como fanfarrones o gentes de plaza, sin dignidad ni decoro alguno. A esta falta de circunspección aludió cuando en la epístola a don Félix Quijada dijo:

Hállome bien con versos tagarotes,
que vuelan por corrales de comedias
a entretener ociosos marquesotes.

Sin embargo se hallan en muchos de sus dramas escenas de grande interés, que pueden ser modelo de naturalidad y buen estilo; como las habría en el que menciona Vicencio Carducho, *Diálogo IV de la Pintura*, diciendo; «Yo me hallé en un teatro donde se descogió una pintura suya [de Lope] que representaba una tragedia tan bien pintada, con tal fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza, que obligó a que uno de los del auditorio, llevado de su enojo y piedad, fuera de sí, se levantase furioso dando voces contra el cruel homicida que, al parecer, degollaba una dama inocente». Pero drama entero no hallo ninguno medianamente arreglado y escrito con decoro; ni creo le haya entre todos los de Lope, pues nadie ha podido descubrir todavía los seis que supuso haber escrito con arte. No le faltaron críticas de los hombres más doctos en la materia y más juiciosos que por entonces había; pero casi todas indirectas, sin nombrarle claramente, manifestando la timidez con que acometían al que se había hecho ídolo del público. Afectaba dársele muy poco de estas censuras, atribuyéndolas a envidia, como acostumbran los que tienen tan alto concepto de sí que se creen dignísimos de ser admirados, y también los que no hallan mejor defensa; pero al mismo tiempo se conoce le inquietaban, trayéndole en continua contradicción consigo mismo, diciendo unas veces, como en el prólogo a la Comedia *Lo cierto por lo dudoso*, que en España no tenían preceptos las Comedias; otras, queriendo defender el desarreglo que practicaba, como cuando dijo en la novela *La desdicha de la honra*: «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado el autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte»; otras, echando al genio nacional y al gusto público la culpa que tenían él y los demás que le habituaban al mal gusto; pues a la nación y al público se les hace gravísima injuria en decir que no se complacen con lo bueno; siendo certísimo que sólo hay algunos extravagantes que congenian con lo absurdo; y otras veces, en fin, mezclando las confesiones de las faltas con los alegatos a favor de ellas y procurado reducir a cánones el desarreglo, como en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

Con el número asombroso de dramas que Lope dio a los corrales de tal modo se acostumbró el público a la novedad, que después de las primeras representaciones, no se repetían, aun: pasado algún tiempo. Vez hubo que se cerró un corral por falta, de comedia nueva, como lo estaba el de la Cruz cuando el mismo Lope y Juan Pérez de Montalbán se empeñaron en escribir una en menos de tres días, para darla al autor que representaba allí;

por lo que, no bastando él solo a llevar la máquina del teatro, le ayudaron otros, según Cervantes. «Los trabajos -dice- del doctor Ramón fueron los más, después de los del gran Lope. Estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez; la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación; la discreción e innumerables conceptos del canónigo Tarrega; la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro; la grandeza de Aguilar; el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara; las que agora están en jerga del agudo ingenio don Antonio de Galarza; y las que prometen *Las fullerías del amor* de Gaspar de Avila.» Al mismo tiempo hubo otros de quienes Cervantes no hizo mención; y yo los omitiré también, porque ninguno causó novedad en nuestra dramática.

Estaba reservado el hacerla a don Pedro Calderón de la Barca, nacido en Madrid año 1601, que empezó a darse a conocer cuando Lope declinaba; y así como éste oscureció a los que le precedieron, Calderón anubló aun al mismo Lope, y casi le desterró de los teatros. Alcanzó Calderón tiempo más favorable. Felipe II, monarca serio, achacoso y retirado, no veía comedias. Felipe III, devoto e inclinado a otras diversiones, acaso hacía escrúpulo de verlas, y aun de permitir las; y así no tengo noticia de que comedia alguna de Lope se representase a los reyes. Al contrario, Calderón floreció cuando era joven Felipe IV, en cuya persona sobresalían las inclinaciones y habilidades caballerescas, junto con la de hacer versos. Llevó las comedias a palacio, donde se representaban con magníficas decoraciones. El mismo escribió algunas, y se le atribuyen las que se dicen de un *Ingenio de esta Corte*. Estimó y agasajó a los poetas, de forma que si hubiese tenido conocimiento del arte y mejor gusto, su tiempo hubiera sido el de la perfección de nuestra dramática por los grandes ingenios que concurrían. Era Calderón el más sobresaliente de todos; y como a su crianza caballerosa y a la profesión militar que siguió hasta que se hizo sacerdote añadió la frecuencia de la corte y el trato amistoso con personas de la primera jerarquía, se formó un lenguaje tan urbano, tan ameno y seductivo, que en esta parte no tuvo competidor en su tiempo, y mucho menos después.

Sus comedias son de tres clases: unas, las que llaman de teatro, esto es, las que se representan con decoraciones, máquinas y mutación de escenas; otras, las heroicas, cuyos asuntos e interlocutores son de alta clase; y otras, las que llamamos de capa y espada, en las que intervienen caballeros y damas, o personas inferiores, en su traje regular, que entonces era la capa y la espada de golilla en los hombres, sin decoración ni mudanza de escena.

En las dos primeras clases siguió, como todos, el rumbo de Lope, aunque con alguna más nobleza y regularidad; pero en las de capa y espada no sé que tuviera modelo. La invención, formación y solución del enredo complicadísimo; las discreciones, las agudezas, las galanterías, los enamoramientos repentinos, las rondas, las entradas clandestinas y los escalamientos de casas; el punto de honor, las espadas en mano, el duelo por cualquier cosa y el matarse un caballero por castigar en otro lo que él mismo ejecutaba; las damas altivas, y al mismo tiempo fáciles y prontas a burlar a sus padres y hermanos, escondiendo a sus galanes aun en sus mismos retretes; las citas nocturnas a rejas o jardines; los criados pícaros, las criadas doctas en todo género de tercería, por cuya razón hacen siempre parte principal de la trama; y en fin, la pintura exagerada de los

galanteos de aquel tiempo y los lances a que daban motivo, todo era suyo. Digo exagerada, pues no creo fuesen tales como él los pinta; y si lo eran, tienen poca razón los que envidian el recato de aquellas damas cuyas liviandades quedaban siempre premiadas y airosas.

Prescindiendo de lo perteneciente a la moral, que con razón le han censurado muchos, por lo que mira al arte, no se puede negar que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, hay en algunas de sus comedias el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores, y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin; circunstancia esencialísima, de que no se pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas. Algunos le tachan de poca variedad en los asuntos y caracteres, diciendo que el que haya visto lo que hacen y dicen el don Pedro y la doña Juana de una comedia, puede figurarse lo que harán y dirán el don Enrique y doña Elvira de otra. No es mal fundada esta crítica; pero a quien tiene las calidades superiores de Calderón, y el encanto de su estilo, se le suplen muchas faltas, y aun suelen llegar a calificarse de primores; hasta que viene otro, que igualándole en virtudes, carezca de sus vicios. Como éste no se ha dejado ver todavía entre nosotros, conserva Calderón casi todo su primitivo aplauso: sirvió y sirve de modelo; y son sus comedias el caudal más redituable de nuestros teatros.

Al mismo tiempo que Calderón, escribieron otros poetas cómicos que si bien no se le igualaron, algunos le siguieron bastante de cerca. Los que dejaron más nombre son don Agustín Moreto, don Francisco de Rojas, don Antonio de Mendoza, don Luis Vélez de Guevara, Luis de Belmonte, el licenciado Lobera, don Juan de Zabaleta, Jerónimo Cancero, don Pedro Rosete, don Diego Jiménez de Enciso y don Juan do Matos Frago; entre los cuales se distinguen Moreto y Rojas, conservando casi la misma reputación que lograron en su edad.

Era Moreto hombre de entendimiento despejado y de imaginación viva y fecunda. En sus obras hay de todo; pero se ve que cuando en su estilo natural, y dejándose de culturas, quiso seguir el rumbo de la buena comedia, sabía elegir los asuntos, urdir las fábulas con claridad, amenizarlas con incidentes inesperados, variar los caracteres y afectos, y pintarlos con expresión, como lo hizo en *El desdén con el desdén*, *La tía y la sobrina* y otras. Generalmente, era salado y chistoso; pero le sucedía lo que a casi todos los decididos, que por quererlo ser siempre, dicen muchas impertinencias y no pocas libertades. Había hecho colección de las farsas antiguas, y sabiendo discernir lo gracioso de lo trivial, tomaba de ellas la idea y bosquejo de algunas escenas y lances que en él se alaban, ejemplo que podrán seguir nuestros poetas dramáticos, cuando los haya tan ingeniosos, observadores y festivos como era Moreto, aprovechándose de las preciosidades que hallarán confundidas entre la broza de nuestras innumerables comedias.

Don Francisco de Rojas se parecía mucho a Moreto, y no sé si diga que su locución es más dulce, se entiende en las comedias de capa y espada y en las de *Abre el ojo* y *Entre bobos anda el juego*, que podremos llamar de carácter; pues en las heroicas, queriendo

parecer sublime, delira, como en Los áspides de Cleopatra, y cuando dijo en Los celos de Radamonte:

Precipitaba Faetón su coche,
sustituta del día era la noche
acechándole al Sol los pasos de oro,
mucho más de codicia que decoro;
y las aguas del lago proceloso,
viendo morir a Febo luminoso,
se apartaban a ver que descendía,
pensando que sobre ellas se caía,
cuando tu embajador llegó a mi puerto.

En el prólogo al tomo segundo de sus comedias se queja de que los impresores, que se las publicaban furtivamente, suprimían más de la tercera parte. He cotejado la de Los trabajos de Tobías, y es cierto que en la que se vende suelta omitieron mucho. Toda es un desatino; pero con particularidad lo que se omite. Lejos de agravio, le hicieron favor; y admiro cómo pudo un hombre de entendimiento quejarse de la supresión de versos parecidos a los que he copiado. Esto sólo bastaría para conocer hasta dónde llegó la depravación del gusto.

Dudo se halle poeta cómico de aquel tiempo que no participe de esta jerigonza energúmena, mucho menos tolerable en los dramas que en ninguna otra especie de composición. Habiendo ellos mismos estragado el gusto de la multitud, al fin se veían casi obligados a escribir así para agradaarla; y como los malos hábitos tienen larga y difícil enmienda, todavía, por desgracia, logran entre muchos aceptación estas fatuidades. Don Diego Jiménez de Enciso llenó de ellas su comedia de *Engañar para reinar*, y es notable que lo hizo conociendo el absurdo; pues puso en boca de un pastor:

Hable en nuestra lengua, hermano,
.....¡Que haya gentes
que sólo por decir algo
hablen lo que ellos no entienden!

Y también es de notar que este Enciso, en muchos versos de *Los Médicis de Florencia*, manifestó que en tiempo de crítica y buen gusto los hubiera podido hacer nobles y elevados. Cito esta comedia sólo por el lenguaje; pues en lo demás no es menester en quien la lea un pudor muy asustadizo para que se escandalice.

Sin embargo, no se debe negar la palma en esta línea a don Juan de Matos Fragoso, de cuya pluma jamás se deslizó una expresión natural. Todo es adjetivo, hipérbolos, comparacioncitas, claves, perlas... La comedia de *El galán de su mujer* tiene bastante buena intención, y no está mal ordenada; pero es fastidiosísima la impertinencia de muchos discursos prolijos y afectados.

Se ofreció por entonces ocasión de lucir aquel estilo de rosiclères en los dramas con música, que se representaban en palacio, adornados con toda la máquina y decoración teatral que nos vino de Florencia. La primera función de esta especie fue *La selva sin amor*, égloga de Lope de Vega, que se representó cantada a sus Majestades y Altezas antes del año 1630; cosa nueva en España, como dice el mismo Lope. Siguiéronse después otros dramas representados y cantados, conque el cardenal Infante don Fernando divertía a la corte en su casa de campo de la Zarzuela, a las cuales dieron nombre de zarzuelas por el sitio donde se empezaron a representar. Agradó mucho esta invención, que, perfeccionada por buenos poetas y buenos músicos, pudiera ser un equivalente de la ópera italiana y más adaptada que ella al genio y gusto de nuestros nacionales. Y como admitía grande aparato, tuvo frecuente uso en las celebridades y diversiones palaciegas desde entonces hasta principio de este siglo. Eran obras que se encargaban por la corte a los poetas más estimados, como Calderón y, después de él, don Agustín de Salazar, don Francisco Bances Candamo y otros. Los asuntos se tomaban comúnmente de la mitología; y como el principal fin era entretener la vista con máquinas, tramoyas y apariencias, y ejercitar el oído con estrépito, clausulones, conceptos y tiquismiquis, se deja conocer cuán insensatas serán estas composiciones, aunque tengan sembrados algunos buenos versos.

Desde que faltó Calderón y fueron faltando sus auxiliares, calmó la que podemos llamar avenida de poetas dramáticos; pues aunque hubo bastantes hasta el fin del siglo, no con la abundancia que en tiempo de Felipe IV. Exceptuando pocos, los demás eran meros imitadores; y aun los que se dieron a escribir comedias de guapos, temerones y contrabandistas, hallaron que imitar en algunas de Lope y de Moreto. Causa admiración la tolerancia o descuido del gobierno en un punto tan esencial como el de los teatros, pues permitió y aun permite ahora, se representen al ínfimo vulgo como heroicidades los delitos atroces, el atropellamiento del buen orden público, el vilipendio de la justicia, las deshonestidades, los hechos y dichos de gente desalmada y perdida; al ínfimo vulgo, digo, que aplaude todo lo que es licencia, y viendo el buen éxito de la que llaman vida airada, acaso le sirve de incentivo para imitación.

Pero en cambio de esto, se hicieron desde entonces más frecuentes las que propiamente son comedias, esto es, las que llaman de figurón, porque pintan y ridiculizan los vicios o sandeces de alguna persona extravagante. Moreto había dado el ejemplo en *La tía y la sobrina*, y Rojas en *Don Lucas del Cigarral*. Hizo después don Juan de la Hoz *El castigo y la miseria*, cuyo asunto finaliza en la segunda jornada, siendo la tercera una fría y ociosa añadidura, que sin duda puso por guardar la costumbre de que fuesen tres. El culto y elegante don Antonio de Solís escribió la de *Un bobo hace ciento*. Don Antonio de Zamora, que vivió hasta entrado este siglo, manifestó en su *Hechizado por fuerza*, que el estilo afectado que usó en otras composiciones no era propio suyo, sino de su edad. Por último, Don José de Cañizares, casi contemporáneo nuestro, hizo *El domine Lucas* y otras comedias de carácter, que le dieron reputación. No diré que en estas comedias falte que corregir, ni que contienen todas las circunstancias constitutivas de la perfección; pero van camino de ella, y tienen mucho de lo que llamaban los antiguos vis cómica. El aplauso que lograron cuando nuevas, falsificó la máxima de Lope:

El vulgo es necio, y pues lo paga, es justo hablarle en necio para darle gusto.

Máxima absurdísima, que haciendo poco favor al juicio de Lope, incluye esta otra: El vulgo es inclinado al desorden, luego es justo fomentar el desorden para tenerle contento. Aquel vulgo tan desacreditado celebró estas comedias cuando nuevas, acaso más que las de Lope en su tiempo; con la notable diferencia de que no han envejecido, pues sin embargo de tantas repeticiones, gustan siempre que hay comediantes que las sepan hacer; y las de Lope, no bien salían al teatro, cuando eran menester otras, so pena de cerrarle. Con Cañizares desaparecieron nuestros poetas cómicos; pues desde que él faltó, no conozco alguno que merezca nombrarse.

Esta es en suma la historia de nuestra poesía dramática popular. No me he detenido a caracterizar más individualmente los autores y las obras, porque para mi *Poética* basta lo dicho; y lo demás es asunto propio de algún literato que se empeñe en tratar de propósito, a fondo y con buen juicio, la historia de nuestra poesía, especialmente de la dramática. En ella observaré que se pueden asignar cuatro épocas notables:

Primera, la de aquellas antiguas canciones villanescas y diálogos que en el siglo XIV y anteriores se cantaban y representaban por los mismos poetas, o por juglares. Duró todo el siglo XV y algo más.

Segunda, la de las escenas pastoriles y coloquios, en que se señaló *Lope de Rueda*, y duró hasta mediado el siglo XVI.

Tercera, la de las farsas, ya más extendidas y mejoradas en el asunto, personas y aparato, a que dio principio Naharro el natural de Toledo que tuvo por sucesores, en la composición de dramas, a Juan de la Cueva, a Cervantes y otros, continuando la misma época hasta fin del siglo.

Y cuarta, la que empezó a principio del siglo XVII con Lope de Vega; y llegando después al mayor auge y casi a la perfección de que era capaz aquel género de comedias en el célebre don Pedro Calderón, prosiguió con decadencia desde entonces hasta nuestros días.

Ahora falta decir algo de la otra clase de poesía dramática, que al principio de este capítulo llamé erudita, y comprende las tragedias que se han escrito en España imitando las de los antiguos, o con la mira de observar sus principales reglas. Se pudiera llamar esta clase dramática nueva, para distinguirla de la vieja, que, como se ha visto, no tuvo otro origen que los juegos de escarnio y las escenas pastoriles; no porque sean nuevas las reglas de Aristóteles y Horacio, sino porque la introducción de éstas en España fue posterior a aquellos dramas imperfectos.

Pero llámese como se quiera, lo que no tiene duda es que en tiempo de los Reyes Católicos y de Carlos V, muchos Españoles viajaron por Italia y otras provincias de Europa, trataron a los sabios de ellas, aprendieron sus lenguas y las de los antiguos,

especialmente la latina y la griega, conocieron y leyeron sus mejores obras, sus buenos poetas, y sus críticos; y volvieron a España provistos de lo mejor que habían observado en todas partes. La instrucción y el gusto que trajeron se difundió por la península; y de aquí provino la copia de hombres grandes que tuvimos en todo el siglo XVI. Antes de entonces dudo yo se conociese entre nosotros aun el nombre de tragedia, y mucho menos las *Poéticas* de Aristóteles y Horacio, ni regla alguna de poesía dramática; pero muy pronto se llegaron a conocer, no por los que escribían para dar sus composiciones a las compañías cómicas, que por lo común eran ignorantes y no pensaban en más reglas que la de sacar el dinero al vulgo, haciéndole reír, o entreteniéndole con necedades; sino por los hombres de erudición y buen gusto.

El primero en quien yo hallo distinguida en algún modo la esencia y objeto de la tragedia y comedia es don Pedro de Villegas, en el prólogo a su traducción de la *Comedia* del Dante impresa año de 1515, donde dice: «La comedia empieza en turbado y atribulado principio, y acaba en alegre y gracioso fin... La tragedia, por el contrario, empieza en gracioso y pacífico principio, y acaba en muerte y graves discordias».

Poco después, por los años de 1530, el maestro Fernán Pérez de Oliva quiso dar a conocer la tragedia griega, y escribió en prosa la *Venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*, tomando por dechado la *Electra* de Sófocles, y la *Hécuba* de Eurípides. Estas dos obras no se pueden llamar traducción, ni aun imitación; pues sin embargo de que en lo general de las fábulas sigue Oliva a los originales, en lo particular los varía casi enteramente, apartándose de ellos en las acciones y en los discursos, y substituyendo los suyos propios a los de ambos poetas griegos. Su inclinación, sin duda, le llevaba a comparecer antes orador que poeta dramático; pues a cada instante suprime el diálogo por alargar el razonamiento; y así disminuye el movimiento y calor de la acción que hay en Sófocles y Eurípides. Hubiera acertado en seguirlos y traducirlos enteramente; pero tales como son estas tragedias, no sé yo dónde había en aquel tiempo otras dos iguales en lo elevado, vehemente y patético de la expresión. No las hizo para el teatro, ni las hubieran sabido representar los farsantes de su tiempo, hechos a patanerías y bufonadas; sino para leídas; y yo he visto que bien leída la *Venganza de Agamenón* en una concurrencia, causó extraordinaria conmoción en los oyentes.

A estas dos tragedias que Oliva tomó de los griegos se siguieron otras dos originales de asunto español, *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, que se publicaron año 1577, siendo el argumento de la primera la muerte dada a doña Inés de Castro, y el de la segunda la venganza que su amante o esposo, don Pedro, infante heredero de Portugal, tomó, después de reinar, de los que fueron en consejo de la muerte de la hermosa Inés. Se conoce que su autor Jerónimo Bermúdez había leído los trágicos griegos, y que intentó imitarlos; pero estaba muy a los principios la restauración del arte para que lo pudiese conseguir. Aunque su estilo en lo general es puro y noble, redundante en palabras y en razonamientos ociosos; y las acciones, por demasiado sencillas, apenas tienen artificio. La *Nise laureada* es horrible, y de aquellas que más quebrantan el juicioso precepto de Horacio:

Nec pueros coram populo Medea trucidet;

aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.

Pero en la *Nise lastimosa* hay algunas escenas, como todas las del acto tercero, y la primera del cuarto, tan tiernas y expresivas, que aun ahora creo yo harían grande efecto bien representadas en el teatro.

No hablaré de otras tragedias que después se escribieron; pues para noticia basta la que nos dio don Agustín de Montiano en el *Discurso* que precede a su *Virginia*. Las de Cueva, Virués, Lope de Vega, y otras que he leído, sólo tienen de tragedias el nombre, los asuntos y el finalizar en muertes y desdichas; pues en su constitución se diferencian poco de los dramas que los mismos autores llamaron comedias. Después de Lope, los poetas que se siguieron en todo el siglo pasado ni aun el nombre de tragedia dieron a ninguna de sus composiciones, aunque la acción principal fuese muy trágica, como en el *Tetrarca de Jerusalén* de Calderón. En este siglo publicó una don Tomás de Añorbe que no merece mencionarse. Don Agustín de Montiano ha tenido el loable intento de despertar a la nación e inclinarla al buen gusto con sus dos tragedias *Virginia* y *Ataúlfo*: y con el mismo fin se han hecho algunas traducciones del francés, dignas de particular aprecio, como la del *Cinna* de Corneille por el marqués de San Juan; y con más razón, la del *Británico* de Racine, en que don Juan Trigueros se igualó cuanto podía esperarse de la prosa a la pureza y energía del original; y la *Atalía* por don Eugenio de Llaguno, cuya versificación no desaprobaba el Eurípides de la Francia, sí se viese trasladado en ella.

Dije que haría mención de otra clase de dramas en prosa que a fines del siglo XV y principios del XVI se escribieron para leídos y no para representados; y lo ejecutaré brevemente; porque no siendo dramas teatrales, sino una especie de novelas en acción, no pertenecen a mi instituto. La primera, y más célebre, es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, por otro nombre la *Celestina*. El que la empezó hizo sólo el primer acto; y habiéndola concluido el bachiller Fernando de Rojas, dice en el prólogo que unos atribuyen el primer acto a Juan de Mena, y otros a Rodrigo Cota, ciudadano de Toledo, que vivió en tiempo de los Reyes Católicos. Después se escribieron y publicaron la *Segunda Celestina*, en que se trata de los amores de un caballero llamado Felides y de una doncella de clara sangre llamada Polandria, su autor Feliciano de Silva; la tragedia de Lisandro y Rosalia, llamada *Elicia* por otro nombre *Tercera Celestina*; la tragedia llamada *Policiana*, en la cual se tratan los muy desdichados amores de Policiano y Filomena; la *Comedia selvagia*, en que se introducen los amores de un caballero llamado Selvago, con una ilustre dama dicha Isabela, efectuados por Dolosina, alcahueta famosa, compuesta por Alonso de Villegas; la Comedia llamada *Florinea*, que trata de los amores del buen duque Floriano con la linda y muy casta y generosa Belisea; y creo habrá otras que no he visto. La *Celestina* se imprimió muchas veces dentro y fuera del reino, y sin embargo es rara; las demás, que se han impreso menos veces, o una sola, rarísimas; y conviene lo sean todas, porque su misma pureza de estilo, facilidad del diálogo y expresión demasiado viva de las pasiones de los enamorados y de las artes de rufianes y alcahuetas, hacen sumamente peligrosa su lectura.

Reflexionando ahora sin preocupación el principio, progreso y estado actual de la poesía dramática entre nosotros, y sus dos clases, que yo distingo en antigua y moderna, se verá

que la antigua es la que únicamente ha tenido séquito en España; y que la moderna, esto es, la que se funda en las reglas que nos dejaron Aristóteles y Horacio, no ha sido recibida ni practicada en nuestros teatros, aunque algunos nacionales hayan escrito sobre sus reglas, insinuado o aprobado algunos de sus preceptos, escrito algunas tragedias o comedias con intención de observarlos y hecho críticas juiciosas o sátiras del desarreglo general. Cuatro o cinco tragedias que jamás se representaron, aun cuando fuesen perfectas, y otras muchas que solamente lo son en el título, no bastarán para que tengamos esta clase de poesía por connaturalizada entre nosotros en ningún tiempo. Ni me inclina a creer otra cosa la noticia o conjetura sacada del Pinciano, de que en los teatros se representaban en su tiempo tragedias; pues serían algunas de aquellas a quienes se daba este nombre sin merecerle. ¿Dónde están, pregunto yo, esas tragedias que puedan llamarse tales? ¿Quién las ha visto? Si hubiesen sido tan comunes como se quiere suponer, sin duda se hubieran conservado algunas impresas o manuscritas, como se conservan las que mencionó don Agustín de Montiano. Además que hay un testimonio de aquel tiempo muy contrario a esta conjetura, que es Francisco de Cascales en sus *Tablas Poéticas*, dadas a luz el año 1617. El cual, en la tercera, pone en boca de Pierio esta pregunta: «Ágora se me ha venido al pensamiento, no sé si es muy a propósito, cómo en España no se representan tragedias. ¿Es por ventura porque tratan de cosas tristes, y somos inclinados a cosas alegres?».

Esta pregunta encierra una positiva negación de que se representasen en tiempo de Cascales, ni antes de él; no teniendo por tragedias los dramas taraceados de serio y jocoso, en que la parte trágica se confundía entre lo que aun sería chabacano para los entremeses. Siendo Cascales tan maestro en la facultad, me hace gran fuerza su pregunta, y me confirma en la opinión de que en España no ha sido jamás recibida ni practicada en los teatros la nueva poesía dramática según las reglas de Aristóteles y Horacio; y de que siempre ha dominado la antigua, que, como hemos visto, empezó, cuando aún no se conocían tales reglas, por los diálogos y escenas pastoriles, y fue continuando y creciendo en asuntos mayores, ya cómicos, o ya mixtos de cómico y trágico, sin razón y sin arte, guiándose los poetas por su capricho, por la costumbre, por la imitación, o por el gusto de los autores de compañías cómicas que se las pagaban, los cuales jamás llevan otra mira que la de atraer al vulgo y sacarle el dinero.

CAPITULO II

Sobre las reglas que se supone hay para nuestra poesía dramática

Acabo de decir que nuestra poesía dramática no ha tenido reglas ni principios fijos que se puedan llamar tales; y no ignoro que muchos disientirán de mi opinión, como han disentido otros cuando en tiempos anteriores se ha hablado del mismo asunto; y aun habrá quien tenga por agravio de la nación el decir que sus poetas dramáticos han escrito sin arte; como si al arte no hubiese precedido siempre la falta de él en todas las naciones. Tiempo hubo en que los poetas griegos y latinos escribieron sin arte. La Italia, la Francia y otras naciones han tenido sus poetas dramáticos groseros y libres antes que los artificiosos, elegantes y arreglados. Pues ¿por qué se ha de extrañar haya sucedido lo

mismo en España, mayormente si se considera que nuestra nación ha estado en continuas y crueles guerras por espacio de ochocientos años, ya con los moros, y ya con potencias circunvecinas o remotas desde el reinado de los Reyes Católicos? Las artes aman la paz y, al contrario, huyen del estruendo y tropel de la guerra y de la pobreza que suele originar.

Otros dicen que la poesía no necesita de reglas, sino de ingenio que sepa agradar y dar gusto. Los que así hablan y han hablado, no reparan en que cualquier que sea el fin de la poesía, y de las demás artes, sea sólo deleitar y dar gusto, sea deleitar y aprovechar a un mismo tiempo, u cualquier otro, para conseguirle, más proporción tendrá el que se guíe por principios y reglas, que el que ciegamente quiera lograr su fin sin los medios más propios para ello; y como estos medios son en todas las artes ciertos principios que el discurso y la experiencia hallaron, se sigue que para agradar y dar gusto son necesarias ciertas reglas. Y si no fuese así ¿para qué retórica, ni oratoria? ¿para qué reglas de arquitectura y pintura? ¿para qué maestros de cantar y bailar? ¿para qué aprendizaje de cualquier oficio?

Otros, al parecer más moderados, dicen que las reglas de Aristóteles se hicieron para los griegos, las de Horacio para los romanos; que las sigan enhorabuena los italianos, los franceses y otras naciones; pero que los españoles no estamos obligados a conformarnos con sus dictámenes, pues podemos tener, y con efecto tenemos, otras reglas para la poesía dramática, conformes a nuestro genio y a nuestras costumbres. No es nueva esta respuesta u oposición. Ya en tiempo de Francisco Cascales se daba la misma: y así, por excusar repeticiones, será mejor copiar aquí todo lo que a este propósito se dijo entonces, y lo que este docto y juicioso autor respondió.

Pierio, uno de los interlocutores, en la *Tabla* segunda, que trata de la fábula, dice: «Cosa es llegada a razón que, como habéis declarado, la fábula sea una, entera y de conveniente grandeza; mas también es grandiosísimo rigor éste, y creo que habrá pocos que le observen, y gustarán más de gobernarse por su buen natural que ponerse grillos tan fuertes a los pies, y esposas tan estrechas a las manos. *Castalio*: ¿Vos no sabéis, como todos afirman, que la naturaleza humana sin arte no puede hacer obra perfecta, Y si hay algunos que estudien en inventar nueva arte poética, me parece que van buscando frondosos árboles y verdes jardines en las arenas de Etiopía. Y ciertamente no es otra cosa esto que buscar ley en gente enemiga de la razón, y la verdad en la variedad, y en el error la certeza. Y si bien éstos, por mostrar que valen mucho con su ingenio y doctrina, pretenden introducir nueva poética en el mundo, al fin no serán de tanta autoridad que se deba creer antes a ellos que a Aristóteles y Horacio. Y si el arte enseñada de éstos viene bien con la homérica y virgiliana poesía, yo no veo por qué se haya de llamar una diversa de otra; porque la verdad una es, y lo que una vez es verdadero, conviene que lo sea siempre, y la diferencia de tiempo no lo muda; que aunque ellos tienen poder de mudar las costumbres y culto, de esta mutación no resulta que la verdad no se quede en su estado. Y así, la variedad de los tiempos, nacida después, no hará que en la poesía se deba tratar más que una hacienda entera y de justa grandeza, con la cual todo lo otro verisimilmente convenga. Después de eso, el arte, en cuanto puede, imita la naturaleza, y tanto hace bien su obra cuanto a ella se avecina; la cual siempre en cualquier género de

cosas mira una regla con que se rige en el obrar, y a que como fin suyo lo endereza todo. Una también es la idea en que se imita cuanto obra la naturaleza, y una es la forma a que se atiende el arte en su magisterio. Una razón tuvo siempre la arquitectura, en que como norte suyo se guía, aunque muchas veces se haya variado el edificio. A una razón se atiende también la pintura, y cualquier arte que imite; y si bien ésta con el discurso del tiempo ha recibido alguna variedad, ésa no ha consistido en la propia esencia, sino en la cualidad accidental, o bien en el modo de imitar, o bien en los ornamentos. Ni porque la pintura antiguamente no tuvo más que el dibujo, y después adquirió los colores, las sombras y las luces, se mudó en ella jamás la imitación, de manera que no fuese, como siempre ha sido, una hacienda entera. Ni porque las poesías son diversas, pues vemos que una cosa es la épica, otra la escénica, y otra la mélica, y que tiene cada una su instrumento, su estilo, su forma, y su camino diferente, dejan de guardar la unidad que tratamos en la materia que emprenden. Ni porque la épica sea más grande y abrace más cosas, hemos de pensar que le fue lícito jamás apartarse de esta misma razón. Ni los gigantes en esto son diferentes de los enanos; que los unos y los otros tienen su esencial composición de miembros. ¿Y cuál arte, cuál ciencia, cuál disciplina se halla en que quien la profesa no procure seguir las pisadas de los antiguos? No la arquitectura, no la música, no la escultura, no la medicina, no la milicia. ¿Solamente la poesía presumirá en nuestros tiempos hacer lo que en ella fue siempre de los sabios vituperado? Así que en todo poema una sola principal acción perfecta y de conveniente grandeza emprenderse conviene; porque mirando todas las artes y todas las ciencias, no hallaréis obra escrita la cual tenga más de un sujeto adonde todo lo que se trata va derechamente encaminado.»

Así discurría y escribía Cascales más ha de siglo y medio contra los que se oponían a las reglas de Aristóteles y Horacio con pretexto de que no eran necesarias, o que ya teníamos en España otras reglas propias de nuestra poesía dramática. Del mismo modo, y con igual tesón se oponen otros en nuestro siglo, alegando casi las mismas razones contra las reglas del teatro; por lo que, despreciando yo la oposición de los que quieren haya buena poesía sin arte y dando por ahora de barato que tengamos reglas particulares para nuestro teatro, les preguntaré, ¿qué reglas son éstas? No sé lo que me responderán; pero respondiendo Yo por ellos, diré, que sólo conozco impreso el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Este escrito es breve, más famoso que conocido, pues se ha hecho muy raro, como la mayor parte de las obras de Lope: por cuya razón, y porque hace mucho a mi intento, le copiaré aquí, para después reflexionarle.

Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo, dedicado a la Academia de Madrid

Mándanme, ingenios nobles, flor de España,
(que en esta Junta y Academia insigne
en breve tiempo excederéis, no sólo
a las de Italia, que envidiando a Grecia
ilustró Cicerón del mismo nombre
junto al Averno lago, sino a Atenas,
adonde en su platónico Liceo
se vio tan alta junta de filósofos),
que un arte de comedias os escriba,

que al estilo del vulgo se reciba.

Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros
que ha escrito menos de ellas, y más sabe
del arte de escribirlas, y de todo;
que lo que a mi me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte.

No porque yo ignorase los preceptos:
gracias a Dios que ya tirón gramático
pasé los libros que trataban desto
antes que hubiese visto al sol diez veces
discurrir desde el Aries a los Peces;
mas porque en fin hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trataron muchos bárbaros,
que enseñaron el valgo a sus rudezas:
y así se introdujeron, de tal modo
que quien con arte ahora las escribe
muere sin fama y galardón; que puede,
entre los que carecen de su lumbré,
más que razón y fuerza la costumbre.

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que voces no me den, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesis, y éste ha sido

imitar las acciones de los hombres,
y pintar de aquel siglo las costumbres.
También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son plática,
verso dulce, armonía, o sea la música,
que en esto fue común con la tragedia;
solo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia las reales y altas.
Mirad si hay en las nuestras pocas faltas.

Acto fueron llamadas, porque imitan
las vulgares acciones y negocios.
Lope de Rueda fue en España ejemplo
destos preceptos, y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa, tan vulgares,
que introducen mecánicos oficios,
y el amor de una hija de un herrero
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas, donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción, y entre plebeya gente;
porque entremés de rey jamás se ha visto,
y aquí se ve que el arte, por bajeza
de estilo, vino a estar en tal desprecio,
y el rey en la comedia para el necio.

Aristóteles pinta en su Poética,
puesto que oscuramente en su principio,
la contienda de Atenas y Megara
sobre cual de ellas fue inventor primero:
los megarenses dicen que Epicarmo;
aunque Atenas quisiera que Magnetes.
Elio Donato dice que tuvieron
principio en los antiguos sacrificios:
da por autor de la tragedia a Tespis,
siguiendo a Horacio que lo mismo afirma,
como en las comedias a Aristófanes.
Homero a imitación de la comedia
la Odisea compuso; mas la Iliada
de la tragedia fue famoso ejemplo;
a cuya imitación llamé epopeya
a mi Jerusalén, y añadí «trágica»;
y así al Infierno, Purgatorio y Cielo
del célebre poeta Dante Alígero
llaman Comedia todos comúnmente,

y el Manetti en su prólogo lo siente.

Ya todos saben que silencio tuvo,
por sospechosa, un tiempo la comedia,
y que de allí nació también la sátira,
que siendo más cruel cesó más presto,
y dio licencia a la comedia nueva.
Los coros fueron los primeros; luego
de las figuras se introdujo el número;
pero Menandro, a quien siguió Terencio,
por enfadosos despreció los coros.
Terencio fue más visto en los preceptos,
pues que jamás alzó el estilo cómico
a la grandeza trágica, que tantos
reprehendieron por vicioso en Plauto;
porque en esto Terencio fue más cauto.

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia el fingimiento,
por eso fue llamada planipedia
del argumento humilde, pues la hacía
sin coturno y teatro el recitante.
Hubo comedias paliatas, mimos,
togatas, atelanas, tabernarias;
que también eran como ahora varias.

Con ática elegancia los de Atenas
reprehendían vicios y costumbres
con las comedias, y a los dos autores
del verso y de la acción daban sus premios.
Por eso Tulio las llamaba espejo
de las costumbres y una viva imagen
de la verdad: altísimo atributo,
en que corren parejas con la historia.
Mirad si es digna de corona y gloria.

Pero ya me parece estáis diciendo,
que es traducir los libros y cansaros
pintaros esta máquina confusa.
Creed que ha sido fuerza que os trujese
a la memoria algunas cosas déstas,
porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte;
y que decir cómo serán ahora
contra el antiguo, que en razón se funda,

es pedir parecer a nu experiencia,
no al arte; porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice.

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
que leáis al doctísimo Utinense
Robortelo, y veréis sobre Aristóteles,
y aparte en lo que escribe de comedias,
cuanto por muchos libros hay difuso;
que todo lo de ahora está confuso.
Si pedís parecer de los que agora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera de este monstruo cómico,
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede;
que dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio.

Elíjase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes;
aunque por esto entiendo que el prudente
Filipo, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey en ellos se enfadaba:
o fuese el ver que el arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.
Esto es volver a la comedia antigua:
donde vemos que Plauto puso dioses,
como en su Anfitrión lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,
no siente bien de la comedia antigua;
mas pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasífae,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir, inserta de otras cosas
que del primer intento se desvíen;
ni que de ellas se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo.
No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles;
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años;
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura:
cosa que tanto ofende a quién lo entiende;
pero no vaya a verlas quien se ofende.

¡O cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término;
que aun no quisieron darle el matemático!
porque considerando que la cólera
de un español sentado no se temple
si no le representan en dos horas
hasta el final juicio desde el Génesis,
yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo.

El sujeto elegido escriba en prosa,
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.
El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro como pies de niño:
que eran entonces niñas las comedias;
y yo las escribí de once y doce años
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía;
y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y ahora apenas uno, y luego un baile,

aunque el baile lo es tanto en la comedia,
que le aprueba Aristóteles, y tratan
Ateneo, Platón, y Jenofonte,
puesto que reprehende el deshonesto;
y por esto se enfada de Calípides,
con que parece imita el coro antiguo.
Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber que en lo que para.

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta,
y gran rato la fábula se alarga;
que fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio.

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática.
Mas cuando la persona que introduce
persuade, aconseja o disuade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imite la verdad sin duda;
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar cuando aconseja,
persuade, o aparta alguna cosa.
Díonos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aun añade
que se tome de uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político;
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.
No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos;
porque si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones, y centauros.

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa.
Describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha.
Los soliloquios pinte de manera,
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese y respóndase a sí mismo;
y si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre;
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse; porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdense de imposibles, porque es máxima
que solo ha de imitar lo verisímil.
El lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras.
Y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho;
quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende no acordarse Edipo
del haber muerto por su mano a Layo.
Remátense las escenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que al entrarse el que recita
no deje con disgusto al auditorio.
En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete.
Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves;
y para las de amor las redondillas.
Las figuras retóricas importan,

como repetición o anadiplosis;
y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones.

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digna por la invención de esta memoria.
Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre ambigüosa
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice.
Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada;
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos,
que lo que va a comprar no se le vende,
y huye el vulgo dél cuando le encuentra;
y si es leal, le presentan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.

Tenga cada acto cuatro pliegos solos;
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando.
En la parte satírica no sea
claro ni descubierto; pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia.
Pique sin odio; que si acaso infama,
ni espere aplauso, ni pretenda fama.

Estos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo,
que no da más lugar ahora el tiempo;
pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitruvio dice,
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio en sus epístolas,
y otros los pintan con sus tiempos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles.

Los trajes, nos dijera Julio Pólux,
si fuera necesario, que en España
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas,
sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano.

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente adonde
me llamen ignorante Italia y Francia.
Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias,
porque, fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente?
Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido;
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita al gusto.

Este es el *Arte* famoso de Lope de Vega, del cual hablan muchos, siendo así que le han considerado poquísimos. Dejando aparte la negligencia y poca lima con que está escrito y la cantidad de malos versos que tiene, él solo basta para convencer aun a sus mismos secuaces del desorden y extravagancia de nuestro teatro. Pues ¿qué más claro pudo hablar Lope en abono de las reglas aristotélicas, y contra los errores comunes de nuestros dramas? Se ve con evidencia que este autor, habiendo empezado a escribir comedias muy joven, y aun niño, pues dice que las escribía de once o doce años, y a tiempo que el teatro español estaba dominado de la ignorancia vulgar, sin reglas ni concierto, siguió el camino que halló ya trillado; y que después con la edad y con el estudio y conocimiento de buenos libros abrió los ojos, y notó los absurdos de sus comedias y de las ajenas, pero pareciéndole cosa muy dura confesar sencillamente que no debía usarse el género que había despachado, se contentó con publicar y confesar las irregularidades, alegando al mismo tiempo algunas débiles excusas a su favor, como en estos últimos versos:

Mas ninguno de todos llamar puedo
Mas bárbaro que yo, etc.

En fin, el *Arte* mismo de Lope es el más abonado testigo en favor de la buena poética, y una solemne condenación de la antigua dramática de España. Y aquí no dejaré de hacerle nuevamente justicia declarando segunda vez a favor de la verdad lo que en otro tiempo, por no tener bien averiguada la historia de nuestra poesía, dije sin la debida distinción. Lope de Vega no fue el corruptor de nuestro teatro. Este jamás tuvo reglas, ni obras que se debiesen tener por arregladas, y así ¿cómo pudo Lope corromper ni desarreglar lo que

nunca estuvo ordenado ni arreglado? Nuestras comedias, como se ha visto y repito, nacieron sin arte. Lope no hizo más que llevar adelante y afirmar el desorden que halló establecido:

No porque yo ignorase los preceptos:
gracias a Dios que ya tirón gramático
pasé los libros que trataban desto
antes que hubiese visto al sol diez veces
discurrir desde el Aries a los Peces:
mas porque en fin hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran;
mas como las trataron muchos bárbaros,
que enseñaron el vulgo a sus rudezas:
Y así se introdujeron de tal modo
que quien con arte ahora las escribe
muere sin fama y galardón; que puede,
entre los que carecen de lumbre,
más que razón y fuerza la costumbre.

Veamos ahora brevemente qué preceptos, qué reglas nuevas da Lope para el teatro español diversas de las de Aristóteles. A la verdad son muy pocas, y apoyadas en razones bien frívolas. Dejando a un lado todo lo que dice perteneciente al sistema y reglas de Aristóteles y entresacando sólo aquello que es propio del *nuevo*, se reduce a lo siguiente:

El Poeta elija con entera libertad el asunto que quisiere, sea de historia o de fábula, sea de reyes o de gente plebeya, y mezcle lo trágico y lo cómico, a Terencio con Séneca, aunque esto sea componer un monstruo, como otro Minotauro de Pasífae, y no una comedia. La razón de esta nueva regla es que esta variedad con que se hace una parte grave y otra ridícula, deleita mucho.

No tiene que observar el poeta la unidad de tiempo ni de lugar. En cuanto al tiempo advierte que si es menester que por la comedia pasen años, se pongan éstos en las distancias de los dos actos. Y aunque esto de pasar años por la comedia, y de hacer caminos sus personajes mudándose de un lugar a otro, es cosa que ofende a todo hombre que discurre y entiende como racional, y aunque Aristóteles, dando preceptos a poetas racionales, aconsejó lo contrario, con todo eso halla una razón muy fuerte contra tales unidades, y es que ya perdimos el respeto a Aristóteles y a sus consejos y razones cuando mezclamos lo trágico con lo cómico. La mejor salida a todos los argumentos es, que no vaya a ver estas comedias quien se ofende de sus impropiedades y disparates. Y finalmente, la última y más poderosa razón para no observar unidad de tiempo ni de lugar es porque

.....la cólera
de un español sentado no se templa

si no le representan en dos horas
hasta el final juicio desde el Génesis.

Y así es preciso que el poeta cómico dé gusto a esta cólera, aunque atropelle por todo.

Las demás reglas giran sobre puntos menos esenciales, y la mayor parte convienen con el sistema aristotélico; como son, que el asunto tenga una acción, y la fábula no sea episódica; que el lenguaje sea puro y familiar; que se levante el estilo cuando la persona persuade, aconseja, o disuade; que la solución se guarde para la postrera escena; que no se deje solo el teatro, sino lo menos que se pueda; que se imite solamente lo verosímil, y se guarde el poeta de imposibles; que se observe el decoro de las personas, y el viejo hable como viejo, y el lacayo como lacayo. No se contradiga la persona, ni se olvide de lo que dijo. Remátense las escenas con gracia y con versos elegantes. Póngase en el acto primero el caso; en el segundo, hasta la mitad del tercero, el enredo. El aparato toca al autor; y en cuanto a los trajes, parece deseaba Lope la propiedad confesando cuán absurdo era

sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano.

Estas observaciones son comunes al *Arte* de Lope y al aristotélico; y así no me detendré en ellas, y pasaré a las que particularmente pertenecen al *Arte nuevo*.

Los versos se han de acomodar con prudencia a los asuntos. Las décimas son buenas para quejas; los sonetos para soliloquios de las personas que aguardan; los romances para relaciones, aunque mucho mejores las octavas; los tercetos para cosas graves; las redondillas para afectos de amor. No puedo comprender, cómo se componen estos sonetos, décimas, octavas, tercetos, y redondillas con la verisimilitud que el mismo Lope encarga al poeta; porque ciertamente no parece verosímil que las personas de la comedia se expliquen en versos tan artificiosos; ni con ellos se imita bien la plática, esto es, la conversación familiar de dos o tres personas. Ni acabo de penetrar la razón porque las décimas son buenas para quejas, las octavas para narraciones, y los tercetos para cosas graves; porque como en las quejas puede haber cosas graves y narraciones, y en las narraciones puede haber quejas, y en las cosas de amor puede haber de todo, nace de aquí una confusión de razones que se destruyen unas a otras.

Después de esto encarga Lope el uso de las figuras retóricas y de los equívocos; por los cuales alaba particularmente las comedias de Miguel Sánchez. Prosigue aconsejando que el poeta se valga de los casos de honra, y de las acciones virtuosas, porque uno y otro mueve y agrada. Concluye señalando la cantidad de la comedia, que ha de ser de doce pliegos, cuatro por jornada. Y previene que la sátira cómica no sea clara y descubierta.

A esto se reduce el célebre *Arte nuevo* de Lope de Vega, que ha servido y sirve de pauta a nuestros poetas cómicos y a nuestro teatro. No ha sido ni es mi intento escribir una poética ajustada a este *Arte*; sino conforme al que nos dejaron Aristóteles y Horacio y siguieron después, y siguen todas las naciones cultas en la teórica y en la práctica, y que

han procurado introducir y promover en nuestro teatro muchos doctísimos españoles, con los cuales quiero más errar, que acertar con el vulgo. No me detendré en examinar más menudamente este *Arte* de Lope, ni en cotejar una a una sus reglas con las de Aristóteles y de otros que voy a proponer y explicar. Ellas mismas se distinguen con tan evidente diferencia, que será bien ciego, o muy apasionado, el que no conozca y confiese la solidez, la racionalidad, la congruencia, y simetría con que arreglaron los antiguos sus principios; y la irregularidad y extravagancia de los que han seguido ciegamente el vulgo en nuestros teatros. Libre será a cualquier poeta componer sus comedias según el sistema que más se acomodare a su discurso, a su capricho, o al paladar del vulgo; pero en todos tiempos habrá entendimientos instruidos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón, y no lo confundirán con lo que merece desprecio.

CAPITULO I

Del origen, progresos y definición de la tragedia

Hasta aquí hemos tratado de la poesía en general; ahora discurriremos distintamente de las principales especies de la poesía, que además de las reglas generales tienen otras aparte, propias de cada una. Los tres modos diversos con que el poeta imita dieron motivo a la división de la poesía en *dramática*, *épica* y *lírca* o *mélica*. Imita pues el poeta, o escondiendo enteramente su persona e introduciendo siempre otras que hablen y obren, y esta diferencia constituye la poesía *dramática* o *representativa*; o imita en parte narrando él mismo y en parte introduciendo otros personados, y esto forma la *epopeya*, donde el poeta refiere parte de los sucesos, parte hace narrar a otras personas que introduce en su poema. Finalmente el poeta imita narrando él solo y hablando siempre él mismo, ya en favor de la virtud, ya en menosprecio del vicio, ahora alabando los héroes y varones esclarecidos y las ilustres y nobles hazañas, ahora reprehendiendo los vicios y los errores del vulgo, ahora manifestando sus propias pasiones o pintando los varios infinitos objetos que ofrece la universal naturaleza, de todo lo cual se compone y forma la poesía lírica, nombre que adquirió porque antiguamente los poetas solían cantar sus versos y canciones al son de la lira. A estas tres especies o clases se puede reducir toda la poesía; y como las reglas y preceptos de la lírica, que son las de la poesía en general, quedan ya difusamente explicadas en el libro antecedente, pasaremos ahora a tratar de las otras dos clases, empezando por la más considerable, que es la *dramática*, porque contiene dos importantísimas especies de poesía, que son la *tragedia* y la *comedia*, cuyas reglas, calidades y diferencias explicaremos en este libro con la mayor brevedad y claridad que nos fuere posible.

No será fuera de propósito decir algo del origen y progresos de la tragedia, antes de entrar en la discusión y examen de sus reglas. Y aunque por las espesas tinieblas de tan remotos siglos trepa con fatiga nuestra curiosidad, no obstante es común opinión que la tragedia tuviese origen de los himnos que se cantaban en Atenas cada año por las fiestas de Baco. Hygino y Ateneo atribuyen el principio de tales fiestas a Icaro, rey de Ática, por los años del mundo dos mil setecientos. Este Icaro, que había aprendido de Baco el arte de plantar las viñas y de hacer el vino, como viese acaso al tiempo de la vendimia que un macho

cabrío talaba sus viñas, le cogió y sacrificó a Baco. Los que se hallaban presentes al sacrificio, que tal vez sería alguna cuadrilla de alegres vendimiadores, se pusieron a bailar en derredor de la víctima, así como estaban sucios y tiznados el rostro con las heces del vino, y a cantar las alabanzas de aquella deidad. Continuaron después todos los años este mismo sacrificio con la misma solemnidad de bailes y canciones. Y porque en griego las heces del vino se llaman *tryx*, *trygòs*, y el canto *odè*, dieron a esta fiesta el nombre de *Trygodia*, o como otros quieren de *Tragodia*, por causa que, en griego *tràgos* significa el macho cabrío, que era la víctima de aquella fiesta y el premio del poeta compositor del himno que en ella se cantaba. Del campo pasó esta fiesta a la ciudad de Atenas, donde se celebró con mayor pompa y aseo; introdujéronse coros de música arreglada y bailes concertados con arte, y la composición de los himnos, que cantaba el coro, ejerció los mejores ingenios de Grecia. Duró mucho tiempo en tal estado de tragedia; hasta tanto que Thespis, como refiere Diógenes Laercio en la vida de Platón, por los años del mundo 3530, introdujo un actor que, entreverando con alguna representación el canto de los músicos, les diese tiempo para descansar y tomar aliento.

Dióse el nombre de *episodio* a esta interpolada representación, por ser como una digresión del camino o como una cosa que sobrevenía a la entrada del coro. Casi cincuenta años después de Thespis floreció Esquilo, otro poeta trágico, que introdujo dos actores en el episodio, y luego Sófocles añadió otro, de modo que llegaron ya a ser tres los que representaban, hablando en forma de diálogo. Aristóteles, además de esto, atribuye a Esquilo el haber minorado el coro e introducido entre los representantes un primer papel. Es verdad que algunos han tomado este texto de Aristóteles en otro sentido. Victorio, Maggio y Pablo Benio quieren que se entienda del prólogo inventado por Esquilo; pero Paccio, Robortello y Dacier le entienden por el primer papel o primer personado, y es la interpretación que me parece más acertada. También lo que dice Aristóteles, que «*Esquilo minoró las cosas del coro*» lo entienden algunos por el número de las personas; pero el citado Dacier y otros sientan que Esquilo solamente minoró el canto. Como el primer personado introducido por Thespis sólo servía para descansar por un rato al coro, lo que este personado representaba era cosa accesoria. Pero después Esquilo añadió otro papel al primero e introdujo el diálogo; entonces lo accesorio se hizo principal, y el coro, que antes era lo principal de la tragedia, solamente servía después para descansar a los representantes. Es verdad que en tiempo de Esquilo se disminuyó el número de las personas en el coro, pero fue por orden del magistrado más que por voluntad del poeta. Su tragedia de *Las Euménides* dio motivo a esta mutación. Las personas del coro, que entonces eran cincuenta, figuraron tan al vivo las furias y pusieron tal grima y espanto en el auditorio, que muchos niños murieron de puro susto y muchas mujeres malparieron. Por este accidente el magistrado redujo las personas del coro de cincuenta al número de quince.

Sófocles, además de haber añadido un actor a los dos de Esquilo, inventó la *escenografía*, esto es, el ornato y la pintura de la escena. Antes de él ya Esquilo había mejorado la escena, y en lugar de cabañas, de bosques y grutas, había figurado edificios, altares y sepulcros, e inventado las máquinas o tramoyas. Mas, como supone Dacier, en tiempo de Esquilo una misma escena servía para todas las tragedias; pero Sófocles mudaba la escena en cada tragedia, según convenía al argumento de la fábula.

Casi lo mismo dice Horacio de Thespis y de Esquilo, si no es que al primero da el título de inventor de la tragedia, quizás porque introdujo la representación dramática de un actor, y a Esquilo atribuye la invención de las máscaras, de las vestiduras, de los coturnos y de los pequeños tabladros, porque en tiempo de Thespis se representaba en carros. Dice también deberse a Esquilo el principio de la grandeza y elevación de la locución trágica, porque antes, o no tenía la tragedia otros asuntos que las alabanzas de Baco y los donaires satíricos y obscenos apodos, que se decían unos a otros los del coro bailando descompuestamente a modo de sátiros, o si acaso se representaba en los episodios algún otro asunto era mezclado con esas graciosidades groseras y plebeyas. Esquilo, pues, fue el primero que escogió asuntos grandes y serios y les dio el estilo elevado y sublime que les convenía:

*Ignotum Tragicæ genus invenisse Camoenæ
Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis,
Quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora:
Post hunc personæ pallæque repertor honestæ
Aeschylus, et modicis instravit pulpita tignis
Et docuit magnurnque loqui nitique cothurno.*

Debió, pues, la tragedia su primer origen a los *dithyrambos* o himnos en loor de Baco, de cuya especie de poesía es excelente ejemplar el famoso ditirambo que escribió en el siglo pasado aquel célebre ingenio de Toscana, Francisco Redi, gran filósofo y poeta, y por varios progresos y mutaciones se fue, poco a poco, perfeccionando, según queda dicho. De las reflexiones y observaciones que se hacían sobre lo que mejor efecto causaba y lograba mayores aplausos, y era más conforme a la aprobación y al gusto y discurso de los hombres sabios, se formaron, como en las demás artes ha sucedido, las reglas del teatro, que ahora sirven de norma a los que se quieren ejercitar en este género de poesía. Pasemos ya a su explicación.

Comenzando, pues, como es justo, por la tragedia, asentemos en primer lugar su definición. El mérito y la autoridad de Aristóteles, especialmente en este asunto, requiere, con justa razón, que no omitamos la idea que nos dejó de la tragedia en su definición. «*La tragedia, dice, es imitación de una acción grave, o, como otros quieren, ilustre y buena; entera y de justa grandeza, con verso, armonía y baile, haciéndose cada una de estas cosas separadamente, y, que no por medio de la narración, sino por medio de la compasión y del terror, purgue los ánimos de ésta y otras pasiones*». Los comentadores de Aristóteles no están de acuerdo en la explicación de algunos términos. Muchos, por *hedysmeno logo*, quieren que no se entienda más que el verso; otros, al contrario, incluyen también la música y el baile. A mi parecer poco importa que Aristóteles haya querido dar una idea de la tragedia según lo que se usaba en su tiempo, en que el coro cantaba y danzaba; basta que por esto no se diga que la música o el baile pertenecen en modo alguno a la poesía o al poeta. Tampoco convienen los intérpretes en las pasiones que nombra Aristóteles, ni en el modo con que dice se han de moderar y purgar. Pero de todo esto hablaremos en su lugar. En tanto, en gracia de los que no entendieron bien la definición de Aristóteles, que es algo obscura, séame permitido proponer aquí otra más clara, a mi entender, y más inteligible, como asimismo más adaptada a los dramas

modernos. Paréceme, pues, que se podría decir *que la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.*

Digo *representación dramática* porque una de las condiciones esenciales de la tragedia y comedia es que el poeta se esconda totalmente, y el hecho sea representado por medio de interlocutores que hablen y obren; y esto es lo que propiamente quiere decir la voz *dramática*, esto es, *activa y accionada*, porque *drama* significa *acción* o *representación*; y por eso las tragedias y comedias, y todo género de representaciones, se llaman en general *dramas*. Con decir *una gran mudanza de fortuna*, me parece que toco lo esencial del argumento de la tragedia, y evito las disputas y obscuridades, pues todos convienen en que la fábula trágica ha de contener una gran mudanza de fortuna. Asimismo, que las personas de la tragedia deban ser ilustres y grandes, como reyes, héroes, etc., es conforme a la doctrina de Aristóteles y al común parecer de todos los intérpretes y autores de poética. Diciendo *caídas, muertes, desgracias y peligros*, vengo a comprender todo género de constituciones de tragedias, así aquellas en que muere el principal personado, como aquellas en que solamente pelagra o tan sólo es abatido de la felicidad a la miseria, y también las de éxito feliz; y asimismo insinúo el verdadero medio de mover las pasiones de terror y de compasión, que es, según la mente de Aristóteles, no la narración, sino la misma constitución de la fábula, esto es, las desgracias y muertes de los principales personados. También es común opinión que en las tragedias no solamente se corrijan la compasión y el miedo, sino otras muchas pasiones. Para denotar esta corrección y moderación de pasiones me he servido de la voz *purgar*, que es un término muy común y usado de todos los que tratan este asunto. Todo lo restante de la definición explica el fin y la utilidad de la tragedia. Después de esta breve noticia del origen de la tragedia y su definición, se entenderá mejor lo que en adelante diré más difusamente.

Divide Aristóteles la tragedia en partes de calidad y de cantidad. Las partes de calidad son seis: la *fábula*, las *costumbres*, la *sentencia*, la *locución*, la *música* y el *reparto*. Las de cantidad son cuatro: *prólogo*, *episodio*, *éxodo* y *coro*. De cada una de estas partes hablaremos en los siguientes capítulos, empezando por la fábula, que es principio y alma de la tragedia.

CAPITULO II

De la fábula en general

Esta voz fábula se aplica a varias significaciones. Comúnmente por fábula se entiende un hecho falso o fingido. Por eso se da el nombre de *fábulas poéticas* a las transformaciones que refiere Ovidio, y a todo lo demás que cuentan los poetas gentiles de sus dioses, semidioses, héroes y ninfas. Pero si se atiende a su etimología del verbo latino *fari*, que significa hablar, parece se queda neutral entre la verdad y la mentira, pudiendo muy bien

una y otra ser asunto de nuestros razonamientos. Así vemos que en uno y otro sentido la han usado los latinos, tanto para significar un hecho todo fingido, como un hecho verdadero e histórico. El eruditísimo Samuel Pitisco lo nota en dos lugares de Quinto Curcio; el primero es del libro 3, cap. 1: *Marsyas annisfabulosis Graecorum carminibus inclitus*; el segundo es del libro 5: *super arce vulgatum Graecorum fabulis miraculum pensiles horti sunt*. Uno y otro, así el río Marsias como los pensiles de Babilonia, obra de la reina Semíramis, son cosas históricas. Asimismo Horacio llamó *fabuloso* el río Hydaspes en este sentido; y Capitolino dice que de los amores de Faustina, mujer de Marco Antonino, el filósofo, con un gladiador, había escrita una pequeña fábula, *fabellam*, sin embargo de ser verdad histórica y creída por el dicho Capitolino. Los mismos latinos llamaron también fábulas a los dramas, y aun a los poemas épicos, como se colige de aquello de Horacio: *Fabula quae posci vult, et spectata reponi*, etc.; y en otro lugar: *Fabula, qua Paridis narratur propter amorem Graecia barbariae lento collisa duello*, etc.; y de lo que dijo Terencio en el prólogo de los *Adelfos*: «*dehinc ne expectetis argumentum fabulae*», etc. Los autores de poética entienden por fábula la acción, o sea, el hecho o asunto de una tragedia, comedia o poema épico; y en este sentido dicen que la fábula, esto es, la acción de una tragedia, etcétera, ha de ser grande, verosímil, entera, etc. He juzgado necesario el advertir esto, porque yo también me valdré muchas veces de la misma voz en semejante sentido. Aristóteles usa en varias ocasiones de este término en la misma significación, como cuando habla de las *fábulas episódicas* y de las *simples e implexas*.

Sin embargo, el P. Le Bossu, autor de un excelente tratado del poema épico, es de diverso parecer, asentando que son dos cosas distintas la fábula y la acción. Define este autor la fábula, «*discurso inventado para formar las costumbres por medio de instrucciones disfrazadas debajo de las alegorías de una acción*»; y añade que las partes esenciales de la fábula son dos: la verdad, que la sirve de fundamento, y la ficción, que es como el disfraz de la verdad. Por ejemplo, en la fábula de Esopo de *El asno y la zorra*, la ficción es lo que refiere Esopo haber sucedido al asno, que, vestido de una piel de león, iba espantando los demás animales, a quien la zorra, habiéndole conocido por el rebuzno, dijo: «*También yo te hubiera temido si no te hubiese oído rebuznar*». La verdad es la instrucción moral que está encubierta debajo de la alegoría de esta acción; esto es, que cuando los ignorantes quieren parecer lo que no son, cualquier hombre avisado los descubre luego y reconoce lo que son por sus mismas obras y palabras. De suerte que la fábula es el compuesto de estas dos cosas, esto es, de la instrucción moral, o sea de la alegoría, designio y fin del poeta, y de la acción, o hecho imitado, debajo del cual el poeta esconde su instrucción moral o su alegoría, acomodando toda la imitación a su intento y fin. Con que la acción sola, sin alegoría ni instrucción, es como un cuerpo sin alma; y la instrucción moral sin acción imitada, que la contenga en sí y la encubra, es como un alma sin cuerpo.

Hay tres especies de fábulas; unas se llaman *racionales*, que contienen algún hecho de hombres o de dioses; otras se llaman *moratas* o *morales*, porque en ellas se introducen solamente brutos con costumbres humanas, como son la mayor parte de las fábulas de Esopo; otras *mixtas*, donde entran las dos especies de racionales y de brutos; de este género son también muchas de las de Esopo, como la de *El asno y el hortelano*, la de *El*

hombre y el perro y otras semejantes. Las mixtas y las *moratas* ostentan manifiestamente la ficción, pero las *racionales* la encubren con capa de verosimilitud. Las fábulas épicas y dramáticas son especies de fábulas racionales. En el siguiente capítulo hablaremos de la fábula dramática, y, en especial, de la trágica.

CAPITULO III

De la fábula dramática y del modo de formar una fábula

La fábula, en general, se extiende a todas las cosas, ya sean morales, ya físicas, ya teológicas, que pueden servir de instrucción en la poesía. Pero los poetas, queriendo que sus instrucciones hiciesen mayor efecto y sabiendo que el dilatar y extender a mayor número de objetos su arte no era aumentarle la actividad, bien así como no crece el poder porque crezcan los dominios, determinaron reducir algunas especies de fábulas a ciertos limitados asuntos de moral, señalando a cada una sus límites, dentro de los cuales fuese más eficaz su instrucción. Esta limitación de asuntos distingue de la fábula en general las fábulas épicas y dramáticas, y, entre las dramáticas, la trágica de la cómica. De la fábula épica hablaré cuando llegue a tratar del poema épico.

Por lo que toca a la fábula trágica y cómica, se comprenderá fácilmente lo que son, si una vez se entiende en qué consiste la tragedia y la comedia, y cuál es el fin particular de cada una de estas especies de poesía. La tragedia se ocupa en las pasiones, esto es, en moverlas y corregirlas, especialmente el temor y la compasión, con la imitación de horribles y lastimosas desgracias sucedidas a reyes y otras personas de alto grado; el blanco de la comedia son los vicios y defectos y las virtudes de los hombres particulares, cuya pintura inspire amor a la virtud y aborrecimiento del vicio. Estos dos diversos asuntos y fines hacen también diversa la fábula trágica de la comedia, y a entrambas de la fábula en general; a todas tres es común, el ser un *discurso inventado* o *una ficción de un hecho*: pero con esta diferencia, que la fábula trágica ha de ser *imitación de un hecho en modo apto para corregir el temor y la compasión y otras pasiones*; y la fábula cómica ha de ser *imitación o ficción de un hecho en modo apto para inspirar el amor de alguna virtud, o el desprecio y aborrecimiento de algún vicio o defecto*.

Esto que acabamos de decir se debe entender de toda la especie de las fábulas, sean trágicas o cómicas; pero si se pregunta cuál es la fábula del *Edipo* de Sófocles, o de la *Hecira* de Terencio, o del *Conde Lucanor* de Calderón, no bastará responder que es una *ficción de un hecho en modo apto*, etc., porque la definición de la fábula trágica o cómica en especie, no hará comprender adecuada y cabalmente la fábula particular de esta o de aquella tragedia o comedia. La fábula, pues, de una tragedia o comedia determinada será aquella acción que imita y representa el poeta con el fin de dar en ella encubierta alguna especial instrucción moral, atribuyendo aquella acción a tales personas, en tal tiempo y lugar y con tales circunstancias, ya sea todo inventado por el poeta, como sucede en las comedias y en algunas tragedias, ya sea sacado de la historia todo el argumento o parte de él, o solamente los nombres. De suerte que la fábula de *Edipo* de Sófocles, o de la *Hecira* de Terencio, o del *Conde Lucanor* de Calderón, es lo que propiamente se llama *asunto* o

argumento, esto es, lo que el poeta, en su tragedia o comedia, imita y representa como sucedido, en cierto tiempo y con tales circunstancias, a Edipo, rey de Tebas; a un joven llamado Pánfilo, o al conde Lucanor.

Pero como de ordinario las fábulas trágicas se sacan de algún hecho verdadero e histórico, nace luego una dificultad no pequeña, pues siendo la fábula verdad histórica, ya no será un discurso inventado por el poeta o una ficción de un hecho, y así le faltará lo esencial de fábula. Esta misma objeción fue ya prevenida tácitamente por Aristóteles cuando, hablando de la diferencia entre la historia y la poesía y de las desventajas de ésta, dijo que la poesía atiende más a lo universal, aun cuando se sirve de nombres particulares, pero la historia no se aparta de lo particular; ésta refiere lo que hizo o lo que padeció Alcibiades; la poesía no atiende tanto a lo que obró Alcibiades cuanto a lo que debía obrar según lo verosímil o necesario, y según el genio que habrá dado el poeta a aquella persona a quien ha querido poner el nombre de Alcibiades. De lo cual se sigue que aunque en las fábulas trágicas por lo regular sean los nombres verdaderos y los hechos sacados de la historia, no por eso deja de haber en ellas aquella invención y ficción necesaria para el ser de fábula. La causa porque los poetas se valen de estos nombres históricos en sus tragedias es por hacer más creíble lo que dicen, por la razón general que da Aristóteles: que lo que es posible es creíble, y lo que ha sucedido es posible; y si bien no todo lo posible es creíble, como me parece haber dicho ya en otra parte, no obstante, siempre lo posible trae consigo un género de probabilidad y de *credibilidad*. Pero además de esta razón, que es muy general, hay otras por las cuales se prueba evidentemente que aun en las fábulas sacadas de las historias y con nombres verdaderos, hay toda la ficción que basta para constituir la esencia de la fábula. Un historiador, por ejemplo, que no tiene otro fin ni otro oficio que el referir la verdad de los sucesos como han sucedido, señaladamente a Edipo y a Yocasta, hubiera empezado su narración diciendo que Edipo era hijo de Layo y de Yocasta; pero el poeta, atento sólo a lo universal y a excitar la admiración y el deleite y otras pasiones, sirviéndose del mismo suceso histórico y de los mismos nombres, como de materiales para formar la fábula de su tragedia, ha tenido oculta hasta el fin la noticia de que Edipo era hijo de Layo, para hacer suceder este reconocimiento con mayor maravilla y con mayor lástima y terror. La economía, pues, de toda la fábula y la disposición de los sucesos, que el poeta adapta a las reglas del teatro, como dueño y señor absoluto de su argumento, los genios que reparte entre las personas, mejorando la naturaleza, lo que no es permitido al historiador, los episodios que escoge y ordena, las causas de las acciones particulares, que el historiador de ordinario ignora y calla y el poeta inventa a su gusto y conforme es más conveniente para su intento, las expresiones y la locución, todas estas cosas son enteramente obra y ficción del poeta, el cual labra y mejora aquella materia que ha tomado prestada de la historia, dándola nueva forma y nuevo ser con su arte y con su invención. De esta suerte la fábula, aunque parezca copiada de la verdad histórica, es siempre un discurso inventado o una ficción de un hecho, como dijimos al principio.

El modo de formar una fábula, según la doctrina del P. Le Bossu, es el siguiente: primeramente es menester empezar por la instrucción moral que se quiere enseñar y encubrir bajo la alegoría de la fábula. Supongamos que el poeta quiere exhortar dos hermanos, o cualquier otro género de personas que viven juntas, a estar siempre de

acuerdo y bien avenidos; para este fin escoge esta máxima: *que la discordia destruye las familias y haciendas*. Hallado ya el punto de moral, que ha de servir de fondo y cimiento a la fábula, es menester reducirla a una acción, que sea general, e imitada de las acciones verdaderas de los hombres, y que contenga alegóricamente la dicha máxima. Se dirá, pues, por ejemplo, que dos hombres que poseían en común una hacienda, viniendo a discordia, riñen y pleitean, y, entre tanto, un tercero, aprovechando la ocasión, los despoja de todos sus bienes. Este será el primer bosquejo de una fábula, que tendrá las cuatro condiciones de ser universal, imitada, fingida y alegórica. Hecho esto, los nombres que se le añadan la especificarán y reducirán a alguna de las clases que hay de fábulas. Esopo, por ejemplo, se valdría de nombres de brutos, y formaría una fábula *morata*. Diría, por ventura, que dos mastines, destinados para guarda de una grey, riñeron entre sí, y, entre tanto, un lobo tuvo ocasión de llevarse las mejores reses del rebaño. Hasta aquí la fábula es todavía muy general y descubre toda la ficción.

Si se quiere hacer una fábula *racional*, se le darán nombres de hombres inventados por el poeta. Diráse, por ejemplo, que Lisardo y Aurelio, hermanos de segundo matrimonio, habían quedado ricos por el testamento de su padre, pero no sabiendo convenirse pacíficamente en la división de los bienes, se enconan de tal manera el uno contra el otro que, olvidados enteramente de sus conveniencias, dan lugar a que en este intermedio Federico, su hermano mayor del primer matrimonio, fomentando la disensión y el descuido de sus medio hermanos y entreteniéndolos con ajustes y partidos que les propone, gane a los jueces y a los que tenían a su cargo esta dependencia, haga anular el testamento y recobre todos los bienes que su padre había dejado a los otros hermanos. Esta fábula, por ser de nombres fingidos y de una acción sucedida entre familias particulares y de ninguna importancia para el público, no es buena para una tragedia o epopeya, y solamente podrá aprovechar para una comedia.

Puédese también disfrazar y encubrir la fábula con la verdad histórica, de tal manera que apenas se conozca su ficción. Esto se consigue buscando en la historia los nombres de aquellas personas a las cuales haya sucedido, verdadera o verosímelmente, una acción semejante a la de la fábula, que siendo referida debajo de estos nombres ya conocidos y con circunstancias que no muden la interior esencia de la fábula, parecerá verdad, siendo ficción. Por ejemplo, Agamenón, cabo de la expedición de los griegos contra los troyanos, viene a contienda con Aquiles, el más valeroso del ejército griego. Éste, como era de genio colérico y altivo, irritado por el desprecio de Agamenón, se separa de todo el ejército, y, retirado en su tienda, se obstina en no querer pelear con los suyos. Entre tanto los troyanos, con la oportunidad de esta disensión, hacen un horrible estrago en los griegos, persiguiéndolos hasta sus mismas naves. Finalmente Aquiles, por vengar la muerte de su amigo Patroclo, hace las amistades con Agamenón, y vuelve a pelear como antes por los suyos. Entonces la fortuna de los griegos muda de semblante; van de vencida los troyanos, y muere Héctor, su más valiente caudillo. Esta fábula como contiene nombres verdaderos y una acción ilustre y grande, sucedida entre personas reales y héroes, puede convenir a una epopeya. Queriéndose formar una fábula trágica, se tomarán de la historia los nombres de aquellos reyes o personas grandes a quienes haya sucedido una gran mudanza de fortuna del estado feliz al infeliz, o que se hayan visto en gravísimo peligro. Por ejemplo, los nombres de Hécuba, de Cleopatra, de Sofonisba, de

Hércules, de Pompeyo, o de otras personas ilustres que padecieron gran mudanza de fortuna, o desgracias y peligros graves, pueden abastecer de materiales propios para la formación de una fábula trágica, cuya instrucción moral y cuyo fin sea el purgar las pasiones, y especialmente el terror y la compasión, por medio de semejantes desgracias bien representadas.

De esta manera quiere el citado P. Le Bossu que se formen las fábulas, la cual manera me parece muy arreglada y metódica, especialmente para las comedias. Pero dudo que sea lo mismo en las tragedias y epopeyas, cuyos asuntos se toman de la historia; y juzgo que no es del todo evidente que los poetas trágicos y épicos, y aun el mismo Homero y Virgilio, como pretende el dicho autor Le Bossu, hayan seguido este método en la composición de sus tragedias y poemas; siendo, a mi entender, muy difícil de probar que sea absolutamente indispensable y necesario el seguir siempre tal método en las fábulas trágicas y épicas. La razón es porque en las tragedias ya está determinado y establecido el punto de moral y la instrucción propia de ellas, que es corregir y purgar las pasiones, y especialmente la compasión y el miedo; y así será ocioso que el poeta empiece a formar su fábula por la instrucción moral, sabiendo ya que ésta ha de ser siempre la misma en todas las tragedias. Además de esto, yo juzgo, y lo juzga también en mi abono el docto Pablo Benio, que no es necesario que el poeta forme primero el bosquejo de la fábula y finja una acción en general, y después recurra a la historia para tomar de ella los nombres de aquellos reyes a quienes haya sucedido un hecho semejante; antes bien, por el contrario, creo que será más fácil y más natural que el poeta, pues ya se sabe fijamente el punto de moral que requiere la instrucción y el fin de la tragedia, recurra primero a la historia y busque en ella un caso adaptado a la tragedia, esto es, una mudanza de fortuna o un grave peligro de algún rey o de otra persona ilustre; y hallado este argumento histórico, forme de él la planta de la tragedia con los nombres, episodios y circunstancias, ajustándole a las reglas del teatro. Lo mismo digo de la epopeya, con la diferencia que en ésta se ha de asentar primero el punto de instrucción moral, porque la epopeya no le tiene, como la tragedia, señalado y determinado, antes bien, admite innumerables puntos de moral, y cada uno de ellos puede servir de fondo para una fábula épica. Escogida la máxima, que se quiere alegóricamente enseñar en el poema, será también superfluo el formar primero la planta en general; y me parece que se abreviará camino y fatiga buscando antes en la historia una acción capaz de envolver y esconder, en su alegoría y disfraz, la máxima ya determinada, y que tenga todos los requisitos para poderse de ella formar una fábula épica según las reglas. Hallado el hecho histórico, podrá fácilmente el poeta bosquejar sobre él la fábula de su epopeya, ordenando y disponiendo como conviene todos sus miembros y partes y dándole, después, los adornos y colores proporcionados.

He querido proponer este modo de formar las fábulas épicas y trágicas, diverso del que enseña el padre Le Bossu, porque lo juzgo más fácil y más natural, y porque me inclino a creer que todos los poetas épicos y trágicos le han seguido en la composición de sus fábulas. El querer probar lo contrario de Homero y de Virgilio es echarse a adivinar. Sin embargo, no pretendo ir directamente contra la opinión de un autor de tanto mérito en cosa tan incierta, y solamente es mi intención facilitar a los poetas la composición de sus

fábulas, con proponerles otro método a mi parecer más practicable, y que el mismo Le Bossu aprueba, concediendo que alguna vez se puede practicar

: así como alguna vez los escultores arreglan y acomodan su diseño y su imaginación a alguna preciosa materia que acaso encontraron.

Ideada y bosquejada la fábula dramática en alguno de los modos arriba expuestos, ha de cuidar el poeta de labrarla con varias condiciones y requisitos, que son necesarios para el total acierto y perfección de un drama. Aristóteles enseña, por menudo, todas estas condiciones, y, según su doctrina, la fábula ha de ser entera, de justo tamaño, verosímil, maravillosa, de una acción, en lugar y espacio de tiempo determinado. Estas y otras condiciones, que pide necesariamente el teatro para la perfección de los dramas, darán asunto a los capítulos siguientes.

CAPITULO IV

De la integridad y otras condiciones de la fábula

Primeramente la fábula, o sea la acción o asunto del poema, o de la tragedia, o comedia, ha de ser *entera*, esto es, ha de tener principio, medio y fin. El principio, según Aristóteles, «*es aquello que necesariamente precede a todo lo demás y que deja dependencias que se sigan después de sí*». Al contrario, el fin «*es aquello que, o por necesidad, o por lo regular, se sigue después de otra cosa que le precede, pero después de sí no deja dependencia alguna que se siga*». El medio «*es aquello que se sigue después de otra cosa que precede y deja después de sí otra cosa que le sigue*». Todo esto quedará claro con un ejemplo. En la comedia *El desdén con el desdén*, la fábula o acción es ésta: Carlos, conde de Urgel, enamorado de Diana, princesa en extremo esquiva y enemiga de amores y de casamiento, juzgando imposible empresa el vencer su esquividad por los medios regulares de amor y rendimiento, elige el de fingir indiferencia y desamor, y con esta traza logra su intento, pues Diana, rendida al fingido desdén de Carlos, se da a partido y le da la mano de esposa. En esta acción el *principio* es éste: Carlos, enamorado de Diana, y desesperando vencer por otro medio su esquividad, con acuerdo de un astuto criado elige el de fingirse indiferente y ajeno de amor. Claro está que esto precede a todo lo demás de la acción, y que deja dependencias que se sigan después de sí, pues queda imperfecta y suspensa la acción si no se sabe la ejecución del designio de Carlos y el éxito que tuvo. El medio de esta fábula o acción es todo lo que hace Carlos poniendo en práctica su designio, para hacer creer a Diana su fingido desdén, y todo lo que Diana ejecuta para vencer las tibiezas fingidas de Carlos. Véase como todo esto pide alguna cosa que le preceda, que es el principio que ya hemos dicho, esto es, el genio esquivo de Diana, el enamoramiento de Carlos y su resolución de afectar indiferencia y desamor. Y asimismo deja después de sí otra cosa que se sigue, porque todavía queda imperfecta la acción y suspenso el auditorio, deseando saber el fin de este enredo y si se logró la desecha de Carlos. El fin es éste: Diana, vencida del desdén de Carlos, se da a partido y le elige por su esposo, con que Carlos ve lograda su traza y feliz su amor. Es cierto que esta última parte de la acción se sigue del antecedente principio y medio, y que no deja

después de sí dependencia alguna que se siga, pues queda ya enteramente satisfecha la curiosidad del auditorio llegando a saber el éxito que tuvo aquel principio y aquel medio.

Pero no es tan importante el saber que la fábula ha de ser entera y tener principio, medio y fin, como lo es el saber por dónde se ha de dar principio y fin a la fábula. Por eso cuando Horacio zahiere aquellos poetas que empezaron la narración de la vuelta de Diomedes por la muerte de Meleagro y la guerra troyana por el parto de Leda, no los reprende porque sus fábulas no tuviesen principio, medio y fin, sino porque empezaban por donde no era justo que empezasen. Y por lo que mira al fin, enseña Aristóteles que el tiempo y lugar oportuno de dar fin a la fábula es cuando las cosas hayan hecho pasaje de la felicidad a la infelicidad, o al contrario. Así en el propuesto ejemplo, cuando Carlos llega a lograr la mano de Diana, debe darse fin a la fábula, estando ya completa la acción, y satisfecha la expectación del auditorio, y habiendo ya las cosas, esto es, la fortuna del primer papel hecho pasaje de la infelicidad a la felicidad, que es lo que Aristóteles previene.

Mayor dificultad se encuentra en determinar por dónde se ha de dar principio a la acción, acerca de lo cual Aristóteles no dice más de lo que ya hemos notado. Sin embargo, yo procuraré aclarar este punto. Pero es menester suponer primeramente que la acción de una tragedia o comedia es diversa, entre otras cosas, de la de un poema épico en la duración, como más adelante veremos, debiendo la acción trágica o cómica ceñirse al preciso espacio de pocas horas; pero la acción épica no tiene tiempo determinado para su precisa duración. Además de esto es menester advertir que el hecho imitado y representado en la acción épica o dramática se puede considerar en dos diversos tiempos, es a saber, o cuando aún está por labrar, y no es más que una materia apta para que el ingenio del poeta forme de ella algún poema o drama, o cuando ya está labrado por el poeta, que ya se ha formado de aquel hecho un poema, o una tragedia, o comedia. En el primer caso el hecho es más extendido y de mayor cuerpo, como no está aún desbastado ni cortado a la medida de un drama o de un poema, pero en el segundo caso ya el hecho está cortado a medida de lo que ha de ser y labrado según las reglas que el arte enseña. En esta suposición, el poeta, para dar justo principio a su fábula, ha de observar primeramente la calidad de ella, si es épica o dramática, y luego el punto fijo donde ha determinado dar fin a su acción; y, hecho esto, pondrá por principio de su comedia o poema aquella parte del hecho, desde la cual hasta el fin no pueda verosímilmente pasar más tiempo del que requiere la fábula, si es que la quiere formar según las reglas del arte; advirtiendo que esta parte del hecho, escogida y destinada para ser principio de toda la acción, ha de ser tal, que necesaria y verosímilmente preceda a todas las demás partes, o a lo menos no se pueda probar lo contrario, como se prueba en la *Asinaria*, de Plauto, donde el viejo Demeneto, en la primera escena o salida, dice a Libano, siervo, que Argyripo, su hijo, había menester una suma de dinero, de la cual Argyripo por entonces no necesitaba ni podía saber nada de esto hasta la salida o escena tercera, en la cual Cleareta le pide esa suma a Argyripo; con que la escena primera debía ser colocada después de la tercera, para que el principio de la fábula tuviese la calidad precisa de preceder a todo lo demás de la acción. Por ignorar esta y otras reglas, algunos cómicos erraron el principio de sus comedias empezando la fábula por una parte del hecho que distaba del fin mucho más tiempo del que los preceptos del arte poético señalan para la

duración de un drama, como se ve en la comedia del *Jenízaro de Hungría*, que empieza por el casamiento de sus padres. Ha de ser, pues, el poeta como el escultor: éste, de un gran mármol o de un tronco muy largo, corta y separa sólo aquel pedazo que le parece ser menester para labrar una estatua según las medidas y proporciones que debe darla; y asimismo el poeta, de todo un hecho que puede suministrarle materia para un drama o poema, corta y divide solamente aquella porción que le parece más adaptada para formar su fábula, según las reglas del arte. Así lo enseñó el docto Pablo Benio: *Sed tamen illud mihi videor affirmare posse, non necessario idem esse actionis initium antequam a poeta usurpetur et tractetur, cum fabulae ipsius, quae a poeta constituitur initio: integrum est enim poetae ex amplissima quadam actione, quae ingenti ac multiplici constet partium varietate, quaeque certum habeat initium, partem arripere aliquam, quae deinde sic ipsius poetae formetur industria et artificio, ut commodum illi initium et medium commodusque finis affingatur, ac perfecta fabula actioque tota constituatur, et si alioquin antea pars actionis esset tantum.*

De suerte que según esta doctrina, que me parece muy clara y muy fundada, el hecho primero que suministra materia al poeta, y la acción del drama ya labrada y formada por el poeta, se pueden considerar como dos *todos* con dos principios diversos, uno de los cuales, esto es el principio de aquel *todo* formado y labrado por el artificio del poeta, que antes solamente era parte del otro *todo*, pende del arbitrio y elección del poeta; pero este arbitrio ha de ser regido por las reglas del arte, según la diversidad de la duración que ha de tener cada fábula.

También es de advertir que el poeta, ya que haya formado entera su fábula con su principio, medio y fin, debe, siempre que fuere necesario para cabal inteligencia de la acción representada, traer por vía de narración el otro principio de todo el hecho que dio materia a la fábula; esto es, debe hacer saber al auditorio, siempre que importe, el origen y las causas de la acción representada que precedieron al principio de la misma acción. Esto es lo que Donato, en la *Andria* de Terencio, llama virtud poética: *Perspecto argumento scire debemus hanc esse virtutem poeticam, ut a novissimis argumenti. rebus incipiens initium fabulae et originem narrative reddat spectatoribus.* Lo cual juzgo que las más veces será indispensable para que se entienda bien el asunto de la comedia o tragedia. Así Carlos, en la citada comedia del *Desdén con el desdén*, refiere a Polilla, su criado, el principio de su amor, y con esta ocasión informa, indirectamente y por vía de narración, al auditorio del natural y genio de Diana, de los motivos de su ida a Barcelona y de las causas que le mueven a la resolución que toma para lograr su intento, que son todas cosas que han precedido al principio de aquella acción que el poeta cortó de otra mayor y labró para su comedia.

Una cuestión muy reñida hay entre los autores sobre si se ha de empezar por el principio, siguiéndose el medio y fin, que es el orden natural, o si se ha de empezar por el medio, poniendo después del medio el principio, que es el orden que llaman artificial. Pero como esta diversidad de orden natural y artificial más pertenezca al poema épico que ala tragedia o comedia, diferiremos el examen de semejante cuestión para cuando hablemos separadamente de la epopeya y de sus reglas.

Otra condición de la fábula es que sea de justa y perfecta *grandeza*. Lo cual Aristóteles mismo enseña cómo se ha de entender, advirtiéndolo que no entienda hablar de la grandeza material de la fábula, ni de su material duración, que pendería de su mayor o menor número de versos, o del mayor o menor espacio de tiempo que gastasen los actores en representarla, el cual espacio antiguamente se medía por relojes de agua, y estaba ya establecido cuánto había de durar. Mas ni uno ni otro pertenecen al poeta. La justa grandeza de la fábula, por lo que toca al poeta, consiste en el justo número y proporcionada extensión de las acciones, que son como partes de la fábula y constituyen su todo. De modo que si las acciones, de las cuales se compone la fábula, fueren de tan proporcionada extensión y número que puedan sin fatiga comprenderse y conservarse con facilidad en la memoria, en tal caso la fábula tendrá la justa grandeza que se desea. Pero, al contrario, si las acciones fueren, o tan escasas y breves que fácilmente se borren de la memoria, en la cual han hecho poca impresión, o si fueren tantas y tan excesivamente prolijas que fatiguen y confundan la memoria de los oyentes, entonces faltará la justa grandeza a la fábula, por ser o demasiadamente grande o demasiadamente pequeña. Bien así como para que un animal parezca hermoso ha de ser ni de tan desmesurado tamaño que no se pueda en una ojeada discernir distintamente la proporción de sus partes, ni de cuerpo tan chico que, perdiéndose de vista sus miembros, no se divise su proporción, pareciendo como un todo indistinto y confuso. En conclusión, para determinar generalmente y por mayor la justa grandeza de la fábula, dice Aristóteles, según la inteligencia que da a su texto José Antonio González de Salas, que *«aquella será su propia grandeza, cuanta fuere, o forzosamente o verosímilmente necesaria para que, procediendo su acción con bien ordenada constitución de sus partes, llegue a mudarse la misma acción de infelicidad en felicidad, o al contrario de felicidad en infelicidad»*. Todo lo que se añade de acciones nuevas después de esta mudanza de fortuna, es superfluo y daña a la justa grandeza de la fábula. Por esto Virgilio remata su poema con la muerte de Turno, por la cual se muda la fortuna de Eneas, quedando sin rival que le dispute la esposa Lavinia y el reino de Italia.

Debe también el poeta procurar que su fábula sea varia, lo que logrará variando las costumbres e inclinaciones de las personas, y la sentencia y la locución. Si en una fábula épica o dramática fueren todas las personas semejantes y uniformes en las costumbres, o todas buenas o todas malas, o todas valientes o todas cobardes, formarán una unidad desagradable y cansada. Esta falta se nota claramente en la comedia *El alcázar del secreto*, de Solís, en la cual, a lo menos los cuatro primeros papeles, tienen unas mismas costumbres y un genio mismo. Conviene, pues, que el poeta diferencie y distinga sus personas con diversos genios cuya variedad no solamente hermosea más la fábula, sino que también la hace más deleitosa y más útil para el auditorio, compuesto por lo regular de gente de varias inclinaciones y de genios diferentes.

Ha de ser asimismo la fábula *maravillosa* y *verosímil*. Parecen encontradas estas dos condiciones, porque lo maravilloso y extraordinario suele siempre frisar con lo inverosímil e increíble. Pero esto se compone bien con la distinción que enseña Aristóteles, advirtiéndolo ser lo maravilloso más propio para la epopeya y lo verosímil para la dramática poesía. De suerte que en la primera debe ostentarse más lo maravilloso que lo verosímil; en la segunda debe campar lo verosímil más que lo maravilloso. Ya hemos

dicho en otro lugar cómo el poeta puede hacer maravillosa la fábula, las costumbres, la sentencia y la locución, perfeccionando la naturaleza en estas cuatro partes, pero siempre sin destruir lo verosímil. Porque en fin se pierde poco en que la fábula, especialmente en las tragedias y comedias, sea poco o nada maravillosa, como sea verosímil; y al contrario, se pierde mucho, supuesto que se pierde todo el fruto y el mejor deleite de la poesía, en que la fábula sea inverosímil, por más que sea maravillosa. Lo inverosímil no es creíble y lo increíble no persuade ni mueve. Por esta razón quiso Aristóteles que el poeta prefiriese lo verosímil, aunque imposible, a lo verdadero inverosímil, la cual regla hemos notado en otra parte deberse entender de las verdades históricas, que a veces son increíbles, en el cual caso el poeta hará bien de no servirse en las fábulas dramáticas de estos inverosímiles, aunque apoyados en la historia, y de sustituir en su lugar un verosímil inventado. La Academia Francesa, en su censura de *El Cid*, tragedia de Pedro Corneille, reprobando el argumento de la misma por inverosímil, aunque histórico, enseña que *«no todas las verdades son buenas para el teatro, siendo algunas de ellas como ciertos delitos enormes, cuyos procesos se mandan quemar juntamente con los reos. Hay verdades monstruosas, o que se deben suprimir por bien del público, o que ya que no se puedan tener ocultas, se han de mirar como cosas irregulares y extrañas. En estos casos, principalmente, tiene derecho el poeta de preferir la verosimilitud a la verdad, y de trabajar más presto sobre un argumento fingido, pero ajustado a la razón y a lo verosímil, que sobre otro verdadero pero que no sea conforme a la razón y verosimilitud»*. Con esta autoridad bien podremos decir que los asuntos de la *Ilustre Antona García* y de otras comedias semejantes, dado que sean verdaderos e históricos, no obstante, por ser inverosímiles, son impropios para el teatro.

Aquí tiene lugar oportuno una cuestión; es a saber, si el argumento de la tragedia debe tomarse de la historia o puede fingirse de planta. Aristóteles tacha de ridícula esta duda, y la razón que da es tan breve como convincente: *«porque, dice, los argumentos verdaderos son sabidos de pocos, y, sin embargo, a todos deleitan»*. Y quiere decir que, como el auditorio se compone de todo género de personas, doctas e ignorantes, de las cuales la mayor parte no saben si es verdadero o fingido el argumento, si a éstas deleita sin excepción la tragedia de argumento verdadero, deleitará asimismo la de argumento fingido, supuesto que la mayor parte de los oyentes ignora que sea fingido o verdadero, procediendo el deleite, no de la ficción o verdad del argumento, sino de la buena constitución de la fábula y de otras circunstancias. Además de esto se podrá dudar con razón, si aun aquellos pocos a quienes el argumento histórico puede ser notorio, sabrán todos los sucesos de la historia universal. ¿Qué diremos si un poeta forma su tragedia de un hecho de la historia del Mogol, de la Tartaria, del Japón o de las Filipinas? ¿No será este argumento como fingido para todos, si todos lo ignoran?

Pero cuanto acabamos de decir prueba sólo que se pueden hacer tragedias de argumento fingido, en lo cual no pongo la menor duda, persuadido de la razón no menos que de la autoridad de Aristóteles y de casi todos los autores de poética, añadiéndose a esto el ejemplo de muchos poetas que han escrito tragedias de argumento fingido, como Tasso, Juan Bautista Giralda y otros; y Aristóteles hace mención de una tragedia de Agatón intitulada *La flor*, de argumento y nombres fingidos. Pero queda en pie la duda acerca de cuál se debe preferir, si el argumento fingido o el verdadero, sobre la cual duda me ha

parecido muy acertada la opinión de Benio, arriba citado, de Muratori y de otros muchos, que dan el primer lugar a las tragedias de argumento sacado de la historia, y el segundo a las de argumento fingido. Y la razón es clara: porque siempre que el auditorio tenga alguna precedente noticia de los nombres de las principales personas de la tragedia, del hecho y del paraje donde sucedió, le parecerá más verosímil la fábula, y, por consiguiente, será más creíble y hará mayor efecto. Entonces la imaginación de los oyentes, como recorriendo sus memorias y encontrando ya notados aquellos nombres y apuntado aquel hecho, franqueará fácilmente entrada a todas las demás circunstancias, aunque inventadas por el poeta, y creará que todo es verdad porque sabe que es verdad una parte. Al contrario, el argumento fingido, aunque es igual al histórico cuando éste es ignorado de todos los oyentes, no es igual cuando una parte de ellos tiene antecedente noticia del hecho, y mucho menos cuando la mayor parte, o comúnmente todos, quién por estudio, quién por fama, le saben. Y en tales casos es claro que la fábula sacada de la historia será mejor que la fingida, como más creíble y más provechosa a lo menos respecto de los que la saben.

De todo esto saco yo esta ilación, que así como los argumentos verdaderos son mejores que los fingidos, asimismo entre los verdaderos hay unos mejores que otros; pues si por ser notorio un argumento verdadero es mejor que el fingido, por ser más notorio un argumento verdadero que otro también verdadero, será asimismo mejor, más creíble y más útil. Algunos hechos y algunos nombres son tan célebres y famosos, que hasta la gente vulgar ha entreoído algo de ellos. De esta especie son, por ejemplo, en España, los nombres y hechos del rey don Rodrigo, del Cid, del Gran Capitán, de Hernán Cortés y de otros semejantes; y lo mismo digo de otros hechos y de otros nombres también famosos y notorios en otras partes. Y sin duda alguna tales sucesos serán mejores para la tragedia que otros igualmente históricos pero menos sabidos. Yo creo que por esto los griegos antiguamente se ceñían a un cierto número de sucesos ruidosos entre ellos y a ciertos héroes y personas muy nombradas de algunas familias, como Hércules, Teseo, Hécuba, Andrómeda, Ifigenia, Yocasta, Orestes, Edipo, Tiestes, etcétera, de cuyos sucesos y nombres, ya notorios al vulgo, sacaban los argumentos de sus tragedias.

Y aunque parezca que en tales sucesos quede muy limitada la libertad del poeta, no siendo lícito contrariar abiertamente una historia sabida comúnmente de todos, sin embargo no es así: porque, o los sucesos son tales que no puedan acomodarse a lo verosímil y a las reglas del teatro sin alterar notablemente la historia, y en tal caso el poeta debe darlos de mano y abandonarlos del todo, según aquel precepto de Horacio:

...et quae

Desperat tractata nitescere posse, reliquit,

o los sucesos admiten alguna variación y sufren el cincel del poeta, y se puedan labrar según las reglas, y entonces el poeta podrá valerse de sus privilegios y libertades, y, con su invención e ingenio, acomodar el hecho para el teatro, supliendo y quitando lo que mejor le pareciere. Porque si bien es verdad que algunos hechos son muy notorios, no obstante el vulgo solamente tiene de ellos una noticia muy escasa y muy superficial. Además de esto, aun en las historias mismas no se hace siempre mención de todas las

circunstancias, ni de todas las personas que intervinieron o verosíblemente pudieron intervenir en el hecho. Con que de esta manera, cuando el poeta sepa escoger para su tragedia un argumento capaz de ser labrado, siempre le queda entera su libertad, pudiendo variar el hecho, ya que no en lo principal y esencial, a lo menos en las circunstancias y en las personas menos principales.

Una advertencia hacen aquí al poeta, con mucha razón, algunos autores, y entre ellos el citado Muratori, es a saber: que no saque los argumentos de historias muy modernas, porque los hechos muy recientes se saben con más individualidad, y aunque la historia no haga mención de todas las circunstancias del hecho, ni nombre todas las personas que tuvieron parte en él, sin embargo, dura todavía entre los hombres la memoria de tales circunstancias y de tales personas; y los testigos de vista se acuerdan de ellas y las publican en todas partes, y luego la tradición conserva estas memorias por algún tiempo. Todo esto es embarazo y estorbo para que el poeta pueda variar las circunstancias y los nombres y adaptar el hecho al teatro y a lo verosímil. Por lo cual debe siempre echar mano de historias y acciones antiguas y apartadas de nuestra edad. Es verdad que Racine, autor muy conocido en Francia por sus tragedias, juzga no sin razón que también puede el poeta servirse de casos modernos y recientes, como sean de países muy distantes, porque para el vulgo lo mismo es la distancia de mil leguas que la antigüedad de mil años. Por ejemplo, para el vulgo de América, y aun de España, lo mismo será el caso de Constantino Bessaraba, príncipe de Valaquia, sucedido en nuestro tiempo, que otro que haya sucedido en tiempo de Pelayo o de Mauregato.

En la fábula cómica no cabe esta cuestión, y la comedia no será mejor ni peor porque su argumento sea verdadero o fingido. La razón es porque las acciones de los particulares y del pueblo no se extienden de ordinario más allá del barrio donde suceden, ni la memoria de ellas se conserva en las historias; antes bien, como el público se interesa muy poco en semejantes sucesos, se entrega luego a perpetuo olvido. Por esto la fábula cómica, aunque sea verdadera su acción, siempre será como fingida, porque siempre se debe suponer el auditorio ignorante de los lances, acasos y empeños que suceden en las casas particulares, cuya noticia solamente alcanza a aquellos pocos que tiene enlazados la amistad, o el deudo, o la vecindad.

CAPITULO V

De las tres unidades de acción de tiempo y de lugar

Trataremos ahora la unidad de la fábula, calidad indispensable y precisa para su perfección. Y porque la unidad perfecta de la fábula comprende no solamente la acción, más también el tiempo y el lugar de la misma acción, discurriremos aquí juntamente de estas tres unidades.

Enseña, pues, Aristóteles que la fábula ha de ser una, así como en las demás artes imitadoras, cuya imitación es una y de una sola cosa. Dejemos a los comentadores de Aristóteles la fatiga de examinar esta razón del maestro y procuremos nosotros dilucidar

su precepto. Ya en el libro segundo de esta obra queda dicho y probado que uno de los requisitos de la belleza, o en general o en particular, de la poesía es la unidad, o, por mejor decir, la variedad reducida a la unidad. Siendo, pues, necesaria a la poesía la belleza, para que sea deleitable, y el deleite para que sea útil, es claro que si el poeta quiere hacer bellos sus poemas, para que, por consiguiente, sean deleitables y útiles, habrá de darles esta variedad reducida a la unidad; y cuanto se desviare de la unidad en sus versos, tanto les quitará de belleza y de perfección, y tanto irá más lejos de conseguir el fin que debe proponerse un buen poeta. Lógrase esta unidad, en los poemas épicos o dramáticos, con la unidad de la acción en ellos representada, la cual unidad consiste en ser una la fábula, o sea el argumento, compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión. De manera que todas las dichas partes o las varias acciones que componen el todo de la fábula, han de ser, según Aristóteles, tan esenciales, tan coherentes y eslabonadas unas de otras, que, quitada cualquiera de ellas, quede imperfecta y mutilada la fábula. Todas las acciones esenciales de un poema o de una tragedia o comedia han de ir a parar y unirse en el fin y conclusión de la fábula, como los semidiámetros de un círculo se juntan todos en su centro; de esta manera tendrá la fábula la más agradable regularidad, como entre las figuras geométricas el círculo.

La fábula, por ejemplo, de la *Jerusalén*, del célebre Torcuato Tasso, comprende la conquista de Jerusalén hecha por un ejército de cristianos debajo de la conducta de un famoso capitán dotado de suma prudencia, de incomparable valor y de heroica constancia en los trabajos y adversidades, con las cuales virtudes y con el favor del cielo, superó todos los obstáculos humanos y diabólicos y dio glorioso fin a la empresa. Véase cómo todas estas cosas, aunque varias, se vienen a unir en un punto, que es la conquista de Jerusalén, conspirando todas a un mismo fin, mirando todas a un mismo blanco, y, con su recíproca trabazón, formando una perfecta unidad. Era necesario un ejército para la conquista de una ciudad de enemigos; y era también necesario, y verosímil, para el buen éxito, que este ejército tuviese un general; era asimismo verosímil que, habiéndose de elegir caudillo, la elección recayese en un varón de tan aventajados méritos; como también que Solimán y los demás sarracenos acudiesen a socorrer a los de su misma secta, y que el demonio mismo los diese favor, oponiéndose a una empresa tan loable. Pero si esto era verosímil, era también verosímil y aun necesario que a la oposición sobrenatural del demonio se contrapusiese el favor sobrenatural del cielo, y que superados con esto y con la sabia conducta, valor y constancia del general, todos los obstáculos, se lograse la empresa. Hágase ahora la prueba de quitar alguna de estas partes esenciales y se verá cómo queda imperfecta la fábula. Quítese, por ejemplo, el ejército: ¿pero cómo es posible que un hombre solo conquiste una ciudad? Si se quita el capitán, ¿cómo será verosímil que un ejército sin él salga bien de la empresa? Lo mismo será si el capitán se supone sin las virtudes heroicas necesarias para su empleo. ¿Quitáranse los obstáculos? Mas entonces la empresa sería facilísima y, consecuentemente, común y vulgar; serían inútiles tantas virtudes del capitán y de sus subalternos, y la fábula carecería enteramente de maravilla, de justa grandeza y aun de toda verosimilitud, no siendo verosímil que tales empresas se logren sin grandes obstáculos y oposiciones. De esta suerte las partes esenciales se hacen inseparables por la fuerte trabazón con que están entre sí ensambladas y unidas, y, mirando todas a un mismo fin y blanco, forman la unidad de la acción que debe tener la fábula.

Aquí se podría dudar si bastaría, para la unidad de la fábula, el referir muchas acciones, pero de uno. Lo cual, aunque no deja de tener una cierta unidad, no es la perfecta unidad que requiere el poema épico o dramático, que principalmente consiste en la unidad de acción, no en la unidad de persona. Por esto Aristóteles reprueba esta especie de unidad, porque los hechos de un sujeto son tan diversos e incoherentes entre sí, que jamás pueden reducirse a un punto mismo y a un mismo fin. Sobre este principio funda la crítica que hace de aquellos poetas antiguos que escribieron en verso todos los hechos de Hércules o de Teseo, creyendo que por ser los hechos de uno tenían ya sus fábulas bastante unidad. Siendo esto así será preciso que desaprobemos, por falta de unidad, muchos de nuestros poemas, como la *Vida de San José* del maestro Valdivieso, *La España libertada* de Bernarda Ferreira, *Los amantes de Teruel* de Juan Yagüe, *La Dragontea* de Lope de Vega Carpio y muchas de nuestras comedias, como *La hija del aire* de Calderón, y otras. Semejantes obras más merecen el nombre de historias en verso que de poemas. En Lucano y en Ariosto han notado los críticos esta misma falta de unidad de acción.

Mucho más remoto de la perfecta unidad, y mucho más opuesto, será el referir muchas acciones diversas e incoherentes de muchos, como hizo nuestro Lope de Vega en su *Jerusalén*. En suma, la unidad de la fábula consiste en ser una la acción, cuyas partes conspiran todas a un mismo fin y se junten en un punto, que es el blanco de todas. Y si la acción fuere una y de uno, entonces será más perfecta la unidad, aunque ésta, a decir verdad, si bien tiene también lugar en la dramática poesía, es más propia del poema épico y se llama *unidad de héroe*, de la cual hablaremos en su lugar.

No es menos necesaria a la fábula la unidad de tiempo que la de acción. Unidad de tiempo, según yo entiendo, quiere decir que el espacio de tiempo que se supone y se dice haber durado la acción sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro. Esta correspondencia e igualdad de un espacio con otro constituye la unidad de tiempo. La razón sobre la cual se funda esta unidad es evidente, a mi parecer, y nace de la verosimilitud y naturaleza misma de las cosas. Siendo la dramática representación una imitación y una pintura, mejor, cuanto más exacta, de las acciones de los hombres, de sus costumbres, de sus movimientos, de su habla y de todo lo demás, es mucha razón que también el tiempo de la representación imite al vivo el tiempo de la fábula, y que estos dos períodos de tiempo, de los cuales uno es original, otro es copia, se semejen lo más que se pueda. Como, pues, la representación no dura más que tres horas o cuatro, será preciso que el tiempo que se supone durar el hecho representado no pase de ese espacio o, si le excede, sea de poco. De esta manera podrá llamarse con razón unidad esta igualdad y semejanza de períodos, y este convenir que hacen, en una medida común de tiempo, la fábula y la representación de ella; de otra manera no veo cómo pueda llamarse unidad.

No ignoro que los autores de poética han tomado diverso rumbo para establecer la unidad de tiempo y que, llevados de un texto de Aristóteles a mi parecer equívoco y tal vez mal entendido, se han dividido en varias opiniones. Porque como este texto asigne a la tragedia, y lo mismo se debe entender de la comedia, un período de sol, algunos por ese período han entendido un día natural de veinticuatro horas, y, por aquel pequeño exceso que permite Aristóteles, han alargado este espacio a treinta horas, y aun algunos a dos

días; otros han entendido por período de sol un día artificial de doce horas, esto es, con poca diferencia, el tiempo que está el sol sobre el horizonte. Pero si he de decir con sinceridad lo que siento, no hallo en alguna de estas opiniones la perfecta unidad de tiempo. Porque, ¿qué unidad puede tener hacer dos períodos de tiempo tan diversos como es el espacio de tres horas, que durará la representación, y el espacio de doce o de veinticuatro, o de cuarenta y ocho horas, que se pretende hacer durar la fábula? Se me replicará a esto que es muy difícil y casi impracticable el reducir los enredos y lances de una tragedia o comedia al corto espacio de tres o cuatro horas o algo más, y que harto harán los poetas de poder ceñir sus fábulas al espacio de uno o dos días; que la diferencia, finalmente, no es tan grande y que la autoridad de Aristóteles es clara, y que es común la interpretación que se da a su texto entendiendo por un período de sol un día natural o artificial.

Pero, con buena paz de los que me hicieron estas objeciones, responderé primeramente que el ser difícil no prueba nada. Lo concedo también yo que es muy difícil el observar la unidad de tiempo con exactitud, y que son pocos los que la han observado perfectamente; y por esto los buenos poetas han compuesto muy pocas obras dramáticas, y éstas con mucho estudio y trabajo, contentándose con un pequeño enredo y absteniéndose de sucesos muy largos y muy intrincados, por no faltar a lo verosímil; al contrario, los malos e ignorantes poetas, libres de este yugo y de otros, a que la observancia de las reglas obliga, han dado a los teatros, con gran facilidad, centenares de comedias. Pero por esto no dejará de ser la unidad de tiempo lo que en sí es, y lo que dicta la razón y la verosimilitud. Ni tampoco es verdad que la diferencia de veinticuatro horas a tres no sea tan grande que no se deba hacer caso de ella; a mí me parece muy grande, muy sensible, aunque no niego que si esta diferencia se compara con la que tienen muchas comedias de poetas ignorantes, cuyas fábulas duran meses y años, es insensible y sin comparación mucho menos inverosímil y se puede tolerar. Por lo que toca a la autoridad de Aristóteles, que yo venero mucho particularmente en puntos de poética, de la cual ha escrito con tanto fundamento, diré, con paz de tan gran maestro y de los que se apoyan en su autoridad, que ésta sola no hace fuerza cuando hay una razón clara en contrario. Demás de que no me faltan conjeturas para creer, con mucha probabilidad, que el texto de Aristóteles se deba entender, no como comúnmente se ha entendido hasta aquí, sino según la explicación que arriba le he dado. Las cuales conjeturas expongo aquí al examen y censura de los eruditos, cuyo juicio y dictamen hallará siempre en mí toda la debida veneración.

Primeramente sabemos que la *Poética* de Aristóteles ha llegado a nosotros viciada en mil partes, adulterada e imperfecta. ¿Por qué no podrá ser que en lo que falta de esta obra se explicase Aristóteles diversamente o, a lo menos, con más claridad? Y aun en este mismo texto de la unidad de tiempo, ¿quién sabe que una palabra, que quizá falta, no decidiese la cuestión y la duda como yo la entiendo? Pero aun suponiendo que el texto está del mismo modo que lo escribió su autor, hay varias conjeturas para creer que la mente de Aristóteles fue conforme a nuestra opinión. Basta que por un período de sol no se entienda un giro entero, sino una parte del giro solar, lo cual me parece muy probable. Porque si se ha de entender por el espacio de doce horas, como muchos pretenden, éste no es un giro entero, sino parte de él; habiéndose, pues, de entender en este sentido, ¿por

qué no podrá significar un espacio de tres o cuatro horas, que también es parte del giro solar? Y ¿por qué ha de ser este período precisamente de doce horas y no de menos? Si algún poeta hiciese una comedia con la más exacta verosimilitud, reduciendo la fábula al espacio de tres o cuatro horas, cuantas suele durar la representación, no creo yo que alguno le censurase de haber faltado al precepto de Aristóteles sobre la duración de la fábula. Luego parece claro que Aristóteles no entendió señalar para la unidad de tiempo el término preciso de veinticuatro horas o de doce, y sólo habrá querido decir, a mi entender, que lo más que podía alargar el poeta el tiempo de su fábula era este espacio. Luego la mente de Aristóteles, en este lugar, era decir que la verdadera y exacta unidad de tiempo fuese aún menos de doce horas y que el poeta, *cuando más (hòti màlista)*, pudiese alargarse hasta doce horas o algo más. La misma diferencia que pone Aristóteles entre la epopeya y la tragedia, diciendo que la epopeya no está precisada a tiempo alguno, es una conjetura muy fuerte de que Aristóteles entendió la unidad de tiempo como nosotros la entendemos. Porque la razón de esta diferencia es el ser la epopeya una pura narración de un hecho; y entre el tiempo que duró el hecho y el que dura la narración no hay conexión ni proporción alguna, pudiéndose referir en pocas horas lo que ha costado de ejecutar muchos años. No hay medida común e igual de tiempo para estas dos acciones de leer un poema y de ejecutarse lo que se lee. Pero en la tragedia y comedia está presente el auditorio a lo que se ejecuta, y ve con sus propios ojos los sucesos y las personas de la fábula como si desde una ventana estuviese mirando lo que pasa en una calle o plaza; con que, el mismo tiempo que ponen los actores en obrar, pone el auditorio en ver lo que obran, y un mismo período de tiempo es medida común, igual y cabal del obrar de los unos y del ver de los otros, empezando y acabando estas dos acciones, del auditorio y de los representantes, a un mismo tiempo. Y como es imposible y absurdo que pasen por otras veinticuatro horas al tiempo que por mí pasan solamente cuatro horas de igual medida, así es imposible y absurdo que las personas se finjan estar en acción más tiempo del que pasa por el auditorio presente. Pues si es ésta la razón, supuesto que no hay otra, por la cual la epopeya no tiene tiempo determinado, y le tiene la tragedia, es evidente que este tiempo ha de ser el que se prueba y establece con esta misma razón, esto es, un espacio o período de tiempo que sea común medida de lo que dura la acción y la representación de ella. Luego, si Aristóteles señaló esta diferencia entre la epopeya y la tragedia, lo hizo fundado en la dicha razón, no habiendo otra; y si se fundó en semejante razón, es claro que entendió determinar para la fábula dramática aquel período de tiempo que de tal razón resulta; y como este período sea el que ya hemos dicho, igual en la acción y en la representación, es evidente que Aristóteles entendió por unidad de tiempo lo mismo que nosotros entendemos, y que si se explicó con alguna obscuridad y equívocamente, fue un efecto natural de su estilo conciso y de su genio amigo de envolver toda su doctrina en términos oscuros. Esto baste para prueba y confirmación de nuestras conjeturas y de nuestra opinión.

Volviendo ahora a atar el hilo de nuestro asunto, digo que, a mi parecer, queda, sin duda alguna, fundada y sentada la regla de la unidad de tiempo, la cual consiste en fingir que dure la acción tanto como la representación; y como ésta se hace ordinariamente en tres o cuatro horas, éste será el término establecido para la duración de la fábula. No obstante, podrá el poeta alargarse, sin escrúpulo, una o dos horas más, porque el auditorio no mide tan exactamente el tiempo de la acción que ésta no puede exceder, como no sea mucho, a

la representación. Heme alegrado no poco de hallar comprobada y autorizada mi opinión con la del célebre Pedro Corneille, en uno de sus discursos sobre la tragedia, y con la de Dacier, insigne traductor y comentador de la *Poética* de Aristóteles.

Otra advertencia trae también el citado Corneille, muy digna de notar y de practicarse en todas las tragedias y comedias; y es que el poeta calle enteramente el tiempo de la acción y no acuerde jamás al auditorio las horas que van pasando, yerro en que cayó el autor de la comedia *Los empeños de seis horas*, ni ofrezca a la vista cosa alguna de la cual se pueda venir en conocimiento del tiempo que pasa por la fábula. Si en una misma comedia una mujer concibe y pare, o el que salió al principio niño sale después ya hombre, es claro que el auditorio vendrá en conocimiento de que la fábula dura muchos meses o muchos años. Pero con la advertencia sobredicha, podrá el poeta alargar su fábula algo más de las cuatro o seis horas establecidas, sin que el auditorio repare esta diferencia de tiempo. Finalmente, si el poeta no pudiese ceñir el enredo de su tragedia o comedia a tan corto espacio, y quisiese seguir las opiniones ya dichas y dar a su fábula doce, o veinticuatro horas, o dos días, sepa que su unidad de tiempo no será tan exacta como debe ser, pero, en, fin, se podrá tolerar.

Pasemos ahora a la unidad de lugar, punto difícil y escabroso, no menos que los antecedentes. En Aristóteles no hay precepto expreso sobre esta unidad; pero se puede sacar por ilación de su doctrina, y quizás el omitirlo fue porque juzgó superfluo el advertir lo que ya de suyo era claro y evidente. De la misma razón y de la misma verosimilitud de donde dimana la regla de la unidad de tiempo, se origina también la unidad de lugar, y, como es absurdo, inverosímil y contra la naturaleza de la buena imitación que, mientras por los oyentes pasan sólo tres o cuatro horas, pasen por los actores meses y años, asimismo es absurdo, inverosímil y contra la buena imitación, que, mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio. Consiste, pues, esta unidad en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin; y cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la unidad. Supongamos que en una comedia, el teatro, al principio, se finge ser una calle de Zaragoza; digo que el teatro ha de ser la misma calle por toda la comedia. Supongamos ahora que lo que al principio fue, por ejemplo, el Coso, se finge después ser el mercado o la plaza del Pilar; éste será un yerro contra la unidad de lugar, aunque muy ligero y perdonable. Pero si se finge que lo que era calle del Coso es el Arenal de Sevilla o un palacio en la isla de Chipre o el monte Atlante en África, no habrá quien pueda sufrir tal absurdo:

Non dii, non homines, non concessere columnae

Remito a mejor ocasión innumerables ejemplos que pudiera alegar de nuestros cómicos españoles, que han contravenido a la unidad de lugar con mucha culpa de su descuido y no poco desdoro del parnaso español.

Sé que no todos determinan tan rigurosamente la unidad de lugar, pretendiendo algunos que la escena pueda figurar toda una ciudad y algunas leguas al derredor. Pedro Corneille juzga ser demasiada esta licencia, y quisiera que la escena representase solamente dos o tres parajes de la ciudad. Mas, a decir verdad, no hallo exacta unidad de lugar ni en una ni en otra opinión, y antes veo muy violentada la verosimilitud. Ha de hacer gran fuerza la imaginación de los oyentes para figurarse que aquel mismo lugar, que poco antes se suponía ser una antesala de un palacio, sea, poco después, sin haber habido mutación alguna en el tal palacio, campaña abierta al derredor de la ciudad, y de campaña pase, por pura imaginación, a ser estrado de damas. Tal vez por evitar este inconveniente se introdujo, y hoy día se observa en las óperas de Italia y en las comedias que llaman *de teatro* o de *bastidores* en España, el mudar las escenas, haciendo, como por vía de encanto, que desaparezca lo que era sala y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y éste, después, en una playa con vista de mar y armada naval. Todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación. Pero, como por otra parte sea sumamente inverosímil, incompatible y contra toda razón que en un mismo lugar invariable, por ejemplo, en un mismo aposento, concurren siempre a hablar y obrar las personas de la comedia o tragedia que se suponen de diversos genios y con distintos fines, y tal vez con enemistades, y que todos los enredos y accidentes sucedan allí mismo, que allí riñan dos competidores, allí se visiten dos damas, allí se requiebren dos enamorados, allí se escriba, se pasee, se cante, se confíen secretos y otras cosas semejantes que ningún hombre de sano juicio podrá conceder ser verosímil que sucedan en un mismo lugar, resulta de todo esto ser difícilísimo, y casi imposible, que un poeta, por mucho que trabaje y sude, pueda dar perfecta unidad de lugar a su fábula. Por lo que me ha parecido muy justo y muy digno de abrazarse el expediente que propone un moderno erudito italiano, Jerónimo Baruffaldi, autor de una tragedia intitulada *Giocasta la giovane*. Es de parecer este autor que para evitar los inverosímiles e inconvenientes de escenas mudadas improvisamente o que se deben imaginar mudadas, y para facilitar la verosimilitud y la unidad de lugar, se podrían hacer en el teatro ciertas divisiones horizontales, unas sobre otras, o perpendiculares contiguas, según la diversidad de los lugares que necesitase la representación de la tragedia o comedia; por ejemplo, si fuese necesario un aposento, una calle y un jardín, sería menester hacer tres divisiones, de las cuales una figurase el aposento, otra la calle y otra el jardín. De esta manera podrían los personados, sin mudar nada del teatro y sin que la imaginación del auditorio padeciese violencia alguna, representar ya en la división del aposento, ya en la de la calle, ya en la del jardín, conforme a lo que requiriese el mismo enredo del drama.

Es muy probable la conjetura del citado autor, que los antiguos usasen estas divisiones de teatro en sus dramas, los cuales sin ellas están sujetos a muchos inverosímiles e inconvenientes. El *Ajax* de Sófocles y alguna comedia de Plauto, como el *Miles gloriosus*, acto cuarto, escena sexta, donde Pyrgopolinices parece que habla en una de las divisiones, y en otra Acroteleucia y Milphidippa, podrían confirmar esta conjetura. Si bien es verdad que los antiguos mudaban también la escena, como al presente se usa, lo cual se comprueba, entre otras razones, con aquel verso de Virgilio en el 3 de las *Geórgicas*: *vel scaena ut versis discedat frontibus*, en el cual verso Servio Honorato dice

que la escena era de dos maneras: *versátil* o *dúctil*. Y estas dos especies de escena responden perfectamente a las que hemos dicho usarse hoy día.

Lo cierto es que con esta nueva invención se evitarían muchas inverosimilitudes y dificultades en la unidad de lugar, la cual de esta manera se observaría perfectamente, no mudándose en todo el drama la escena, y siendo el lugar de la representación uno, estable y fijo, aunque dividido en partes que serían contiguas; las personas hablarían y obrarían donde más les conviniese según sus fines y genios; se rondaría la calle y no el aposento; se recibirían las visitas en un estrado y no en una plaza; habría lugar solitario donde poder confiar un secreto a un amigo; habría jardín donde una dama enamorada pudiese hacer soliloquios; y, finalmente, el poeta podría con más facilidad deleitar el auditorio con nuevos y extraños lances, sin que el lugar impropio los hiciese increíbles y quitase a la mayor parte del auditorio el gusto que de ellos podría recibir. Es verdad que sería menester hacer primero experiencia de esta nueva disposición de teatro, y ver cómo sale puesta en práctica; si hay algún grave inconveniente, si el auditorio puede ver y oír bien y otras cosas de este género, que con la misma práctica se advertirían y podrían remediar. Asimismo sería menester que, quien dispusiese la escena, hubiese leído la comedia o tragedia que se quisiese presentar y héchose cargo de todo el enredo de ella, y examinado bien qué lugares requiere para arreglarse y guiarse por ellos en el número, calidad y disposición de las divisiones. Y por lo que toca al hacerlas horizontales o perpendiculares, la misma experiencia enseñaría cuáles fuesen mejores. Por lo que yo puedo conjeturar, me parece que las perpendiculares serían más practicables y más acomodadas a la vista. Pero en caso de no practicarse esta nueva disposición de teatro, siempre tengo por mejor la de mutaciones y bastidores que no la que comúnmente se usa en España, donde cuatro paños o cortinas inmobiles representan todo género de lugares, cosa sumamente violenta para la imaginación del auditorio.

CAPITULO VI

De la fábula simple e impleja y de la agnición y peripecia

Divide Aristóteles la fábula en *simple* e *implexa*, división que también se adapta a las acciones. Fábula o acción simple es aquella en la cual sucede mudanza de fortuna o pasaje de la felicidad a la miseria, sin *peripecia* ni *agnición*. La implexa es aquella en la cual se hace la mudanza de fortuna, con *agnición* o con *peripecia*, o con una y otra. Pasando, después, Aristóteles a juzgar de la preferencia de estas dos especies de fábulas, decide en favor de la implexa; pero poco después, casi contradiciéndose, dice que la fábula simple es mucho mejor que la *doble*. De esto y de la definición de la *peripecia* y de la obscuridad y brevedad con que Aristóteles se explica en toda esta doctrina, nace una multitud de dudas y disputas muy largas y muy intrincadas, que yo, por no cansar inútilmente a mis lectores, omito gustoso, remitiéndome a los comentadores de este autor y contentándome con aclarar breve y distintamente toda su doctrina sobre este punto.

Ya hemos dividido, con Aristóteles, la fábula en *simple* e *implexa*; pero como la inteligencia de estas dos especies de fábulas pende de la *peripecia* y *agnición*, que son propias de la *implexa* y no de la *simple*, será preciso decir ahora lo que son *peripecia* y *agnición*. Es, pues, la *peripecia* una mudanza de fortuna en contrario de lo que los lances y sucesos de la acción hubieren prometido hasta aquel punto; pero no mudanza como quiera, sino repentina, impensada y contra toda expectación. *Agnición* o *reconocimiento*, como el mismo nombre lo manifiesta, es pasaje imprevisto del desconocimiento al conocimiento de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho, de donde resulte la amistad o enemistad de las personas que son destinadas a ser felices o infelices en el drama. Pero es menester advertir que así la *peripecia* como la *agnición* deben ser sacadas con arte y con mucho juicio de la misma fábula y de los hechos antecedentes, según que fuere necesario o verosímil. Es menester advertir también, como ya hemos insinuado, que no cualquier mudanza es *peripecia*, ni cualquier reconocimiento de persona o hecho es *agnición*. La mudanza de fortuna, para ser *peripecia*, debe suceder en contrario de los hechos antecedentes, y debe ser improvisa e impensada; y el reconocimiento debe recaer sobre alguna de las personas principales, y ha de producir nueva enemistad o nueva amistad entre tales personas. Supuesto esto, con razón prefiere Aristóteles la fábula *implexa* a la *simple*, como más maravillosa, más enredada y, por consiguiente, más deleitosa y más apta para mover los afectos del auditorio por lo impensado de sus lances. Veamos ahora si con igual razón prefiere la *simple* a la *doble*, o si se contradice.

Dice, pues, Aristóteles que la fábula, para ser perfecta, ha de ser *simple*, y no *doble*, como algunos las llaman. En el cual texto quiero advertir de paso el error de Paccio, que traduce *osper tinès phasi: ut nonnulli putant*; debiendo decir: *ut quidam dicunt*, como tradujo muy bien Ricobono, por ser ésta la mente de Aristóteles, como claramente se ve. Llamaban algunos en aquel tiempo fábula *simple* a la que tenía una sola mudanza de fortuna, de la felicidad a la infelicidad, y fábula *doble* a la que tenía dos mudanzas, donde por la una bajaban unos de la felicidad a la infelicidad y por la otra subían otros, al contrario, de la infelicidad a la felicidad. En este sentido y en esta denominación, que en su tiempo daban algunos a la fábula, dice Aristóteles deberse preferir para la tragedia la fábula *simple* a la *doble*. Por lo que se entenderá claramente que Aristóteles no contradice aquí a lo que antes había dicho, esto es, que debía ser preferida la *implexa* a la *simple*. Allí él mismo inventó y apropió este nombre a la fábula de poco enredo, y que no tenía *peripecia* ni *agnición*; aquí se sirve de la denominación que otros daban a la fábula, llamándola *simple* cuando tenía una sola mudanza de fortuna; y así siendo estas dos fábulas *simples* diversas, y habiéndose de entender en sentidos distintos, no es mucho que en una parte pospusiese la *simple* y en la otra la prefiriese. En la comedia de *La fuerza del natural* tenemos un ejemplo de la fábula *doble* e *implexa* con *peripecia* y *agnición*.

Resta ahora que veamos en cuántos modos se pueden variar estas mudanzas de fortuna. Primeramente, las mudanzas no son más que dos, como ya queda dicho: del estado feliz al infeliz, o del infeliz al feliz; pero los hombres a quienes pueden acontecer estas mudanzas se pueden considerar de varias maneras. En primer lugar, divide Aristóteles los hombres en *mejores* y *peores*; los primeros son propios de la tragedia, los segundos de la comedia. Y claro está que Aristóteles por *mejores* entiende los mejores en fortuna, en

poder, en riquezas y en fama; y por *peores* entiende la gente vulgar y los hombres particulares. Y la razón por qué aquéllos y no éstos son propios para la tragedia es porque como la tragedia es una imitación de un hecho grande y famoso, y tiene por fin el excitar en los ánimos del auditorio los afectos de terror y de compasión, los personajes ilustres y grandes son más a propósito para mover tales afectos; sus caídas son más ruidosas, sirven de mayor escarmiento, y causan mayor terror y lástima. Al contrario, los hombres particulares o plebeyos no son propios para la tragedia, porque regularmente entre tales personas no suceden casos tan extraños ni de tan grandes consecuencias; y dado que sucedan y por ellos caigan de la felicidad en la miseria, la caída es tan baja y tan poco considerable, que no podría causar mucho terror ni mucha lástima.

Por otra parte se pueden considerar los hombres, no ya por la dignidad o fortuna que gozan, sino por sus costumbres malas o buenas. Y en tal consideración los hombres, o son *buenos* y virtuosos, o son *malos* y viciosos, o son *indiferentes* que no declinan del todo al vicio ni a la virtud, no siendo ni por extremos buenos ni por extremos malos. Combinando ahora estas tres especies de hombres con las dos mudanzas ya dichas, resultan seis constituciones de fábulas, de las cuales unas son directamente opuestas a la tragedia y a su fin, otras excitan afectos impropios y una sola es la que aprueba Aristóteles. Primeramente, si los buenos caen de la felicidad en la infelicidad, no produce tal caída los afectos propios de la tragedia, que son terror y lástima, sino más presto un cierto horror, un pasmo y despechode ver abatida y desgraciada la virtud y hollada y oprimida la inocencia. Si a los mismos buenos acontece la contraria mudanza de la miseria a la felicidad, tampoco de tal constitución resultarán los afectos trágicos de terror y compasión, sino antes bien alegría y gozo de ver ensalzada la virtud y premiado y triunfante el mérito. Si los malos pasaren de la felicidad a la infelicidad, esto será recibir el castigo de sus maldades, lo cual, aunque por humano sentimiento pueda excitar algún género de leve compasión, no excitará grande lástima, ni aquel terror necesario para la tragedia. Porque así como de ver padecer un inocente resulta la compasión, así el terror y el escarmiento provienen de ver padecer un igual y semejante. No habiendo, pues, en el auditorio persona que se juzgue semejante a aquel cuyas costumbres se suponen en extremo malas, su caída no dará terror a nadie. Al contrario, si los malos del estado infeliz subieren al feliz, será tal constitución la más opuesta a la tragedia y a su fin, no siendo este caso ni deleitoso para el auditorio, ni terrible ni lastimoso. Quedan sólo los indiferentes que bajen del estado feliz al infeliz o, al contrario, suban del infeliz al feliz; y como este último caso produzca sólo alegría y gusto, será más propio de la comedia que de la tragedia. Mas el primer caso, en el cual los indiferentes bajan de la felicidad a la miseria, es la constitución que Aristóteles aprueba sobre todas para la tragedia, con la circunstancia de que tales personas no fragüen su desgracia por algún delito enorme, sino por ignorancia, yerro o falta pequeña, que no pueda llamarse delito.

Es verdad que aunque Aristóteles de todas estas constituciones aprueba solamente una para la tragedia, no falta quien diga poderse practicar alguna de las otras constituciones desechadas por él. Primeramente el erudito José Antonio González de Salas, en su *Ilustración a la Poética de Aristóteles, sección 3*, pretende, probar que si bien está excluida de la tragedia la fábula doble, puede, sin embargo, admitirse según la mente del maestro. Porque, dice, la fábula doble reprobada en la tragedia y aprobada como la mejor

para la comedia, es que el bueno pase de la infelicidad a la felicidad y el malo de la felicidad a la infelicidad; luego, si esta constitución es propísima de la comedia, la contraria a ésta será propia de la tragedia, y será tal, que el malo suba del infeliz estado al feliz, y el bueno baje del feliz al infeliz. Y si bien cada una de estas mudanzas está expresamente reprobada, todavía pretende este autor que Aristóteles no las haya absolutamente condenado, y que en este lugar, que es la *partic. 69*, admite, para la tragedia, igualmente al indiferente y al bueno. Pero no quiero dejar de decir que nuestro González no entendió bien la mente de Aristóteles, el cual no admite aquí de ninguna manera a los buenos. Su equivocación habrá nacido, creo yo, de haber interpretado mal aquella palabra *beltíonos*, la cual aquí no quiere decir *del mejor* en costumbres, como quizás pensó este autor, sino *del mejor* en fortuna y poder, como poco antes había ya prevenido Aristóteles diciendo: *tòn en megàlei doxei, ònton kaí eutychia*, y llamando a los buenos *epiphaneis andres*, varones ilustres, por su origen y grandeza.

Además de lo que dice el citado González, tampoco Pedro Corneille se conforma con Aristóteles en cuanto a no admitir a los buenos ni a los malos en la tragedia, sino sólo a los indiferentes. Porque, dice este autor, cesando los motivos por los cuales el maestro reprueba a los buenos y a los malos, cesarán también las razones de reprobarlos. Deséchase, pues, la caída del bueno, porque excita despecho y no lástima, y la caída del malo, porque excita gozo y no miedo. Luego siempre que estas caídas se dispongan de modo que no exciten ni despecho ni gozo, ni piedad y temor, afectos propios de la tragedia, se podrán admitir en ella tales personas. Como por ejemplo, si el bueno escapa del peligro en el cual cae el malo que antes le perseguía; en este caso ya el peligro del bueno moverá a compasión y, luego, el castigo del malo dará temor, especialmente a aquellos cuyos vicios tengan alguna relación con los del personado. Si la regla de Aristóteles fuese inviolable, los mártires no serían a propósito para la tragedia; no obstante, en los teatros de Francia, ha tenido grandes aplausos el *Polieucto* de Corneille. Débese hacer, además de la antecedente, otra división de las personas de la fábula, según sus relaciones recíprocas, sus fines y vínculos de parentesco y amistad. Las acciones trágicas suceden entre tres especies de personas: o entre amigos, o entre enemigos, o entre neutrales e indiferentes. Si un enemigo mata o intenta matar al otro, no excitará mucha lástima este caso, ni hallará en el auditorio más de aquel natural sentimiento que de la muerte de cualquier hombre resulta. Lo mismo será si la acción trágica pasa entre personas indiferentes. Ya los espectadores podían temer e imaginarse tal venganza y crueldad de un enemigo; y en el indiferente no se supone ningún afecto contrario a esa venganza. Pero si el caso sucede entre personas enlazadas con vínculos de parentesco o de estrecha amistad, o el hermano mata a su mismo hermano, o el hijo al padre, o el padre al hijo, o éste a la madre, o la madre al hijo, entonces cuanto más extraña, más impensada y más nueva es la persecución, la venganza y la crueldad, tanto mayor será la maravilla, la suspensión, el terror y la compasión del auditorio. Esta última calidad de personas, esto es, de parientes o amigos, juzga Aristóteles ser mucho mejor que las otras para la tragedia.

Estas acciones trágicas pueden suceder en cuatro maneras diversas entre amigos y parientes. Porque, o conocen o no conocen al amigo o pariente, o cometen la crueldad, o solamente la intentan sin llegar a ejecutarla. De estos cuatro modos se forman cuatro

diversas constituciones de tragedias. La primera es cuando el amigo conoce al amigo y le persigue descubiertamente, intentando matarle, pero no lo ejecuta; la cual constitución reprueba Aristóteles como la peor de todas, porque tiene mucho de abominable y de horrible, y nada de trágico. La segunda es cuando el amigo conoce a quien persigue o intenta matar, y de hecho le mata, como Medea mata a sus hijos en Eurípides; y ésta es algo mejor que la antecedente. La tercera es cuando el amigo persigue y mata a su amigo sin conocerle, pero le reconoce con pesar y sentimiento después de haberle muerto; esta constitución es ya mejor que las otras. La cuarta es cuando el amigo está ya para matar al amigo o pariente sin conocerle, pero le reconoce antes de la ejecución y a tiempo de poderle librar la vida. Esta es la mejor constitución de todas, según Aristóteles, el cual da suficientes razones cuanto a las tres primeras constituciones porque una sea mejor o peor que la otra. La primera constitución es reprobada como la peor porque da horror el ver un amigo perseguido por otro, y como no llega a matarle, falta lo que podría excitar la compasión. En la segunda constitución ya se logra esta compasión con la muerte ejecutada, y por eso es más propia para la tragedia. La tercera es mucho mejor que las otras porque se evita del todo lo abominable de la acción con la ignorancia y el desconocimiento, y se excitan los efectos de terror y lástima con la ejecución de la muerte, y mucho más con la impensada agnición de la persona muerta. Pero en abono de la cuarta constitución, no alega Aristóteles razón alguna, aunque la prefiere a todas. Esfuérganse algunos comentadores a sostener la opinión del maestro con intrincadas razones y con interpretaciones traídas de muy lejos; otros confiesan claramente que aquí se contradice Aristóteles, porque habiendo dicho antes que la tragedia requiere propiamente los afectos de terror y compasión, no de alegría y gozo, y que por esto la fábula trágica ha de contener el pasaje de la felicidad a la infelicidad, y no el contrario, aprobando aquí la cuarta constitución y prefiriéndola a las demás, viene a preferir el éxito feliz. Pablo Benio procura probar que en la cuarta constitución no hay verdaderamente éxito feliz, y que sólo se requiere que la persona perseguida evite la muerte, sin que sea precisamente necesario que pase de la infelicidad a la felicidad. Como quiera que esto sea, no puedo dejar de decir que Aristóteles ha tratado estos puntos con demasiada brevedad y mucha obscuridad, y que su doctrina, cuanto a esto, admite muchas excepciones y explicaciones. Hanme parecido muy justas las que propone Pedro Corneille, poeta de mucha autoridad en esta materia.

Primeramente juzga este autor que el vínculo de amistad o parentesco no es absolutamente necesario. No hay duda que tal vínculo tiene muchas ventajas para excitar los afectos trágicos, y que puede juzgarse como un requisito necesario solamente para las tragedias más perfectas; pero esto no impide que no puedan componerse otras tragedias, como de segunda clase, aunque buenas en su género, sin esta condición del deudo o de la amistad. Además de esto, la primera constitución que Aristóteles desecha se debe entender de aquellos que conocen a quien persiguen, y cesan de perseguirle sin causa ni motivo notable que les obligue a mudar de parecer. Es cierto que semejante constitución sería mala, y con razón reprobada. Pero cuando aquellos que persiguen descubiertamente a un amigo o pariente, hacen de su parte lo que pueden, pero les es impedido el efecto de su persecución por algún poder superior o por alguna mudanza de fortuna, que los abate o reduce debajo del poder de aquellos a quienes antes perseguían, no hay duda, dice Corneille, que tal constitución sería de un género quizá más perfecto que las otras tres

que Aristóteles prefiera. Pablo Benio entiende de otra manera el texto de Aristóteles, que a mi parecer solamente se puede defender del modo con que lo explica Pedro Corneille.

El orden de preferencia que establece Aristóteles entre las cuatro constituciones padece también sus dificultades. La experiencia hace dudar, con mucho fundamento, que la constitución que él estima menos sea la mejor y, al contrario, la que prefiere a todas sea la que menos merece ser preferida. Un padre, dice el citado Corneille, hablando de la cuarta constitución, persigue a un hijo suyo y no le mira sino como indiferente, o quizás como enemigo; sea lo uno o lo otro, es cierto que su peligro, según el mismo Aristóteles, que ha excluido los indiferentes y enemigos, no es digno de piedad ni excita en el auditorio más de una cierta zozobra o temor, de que aquel hijo no perezca a manos de su padre antes de ser descubierto y reconocido, y desea que se descubra a tiempo de poder impedir aquella desgracia. Y cuando sucede el reconocimiento, sólo produce los afectos de placer y contento, impropios de la tragedia.

Y si el reconocimiento es después de la muerte de la persona no conocida, que es la tercera constitución, la piedad que excitan los lamentos y despechos de quien la ha muerto sin conocerla, no puede ser muy grande ni muy intensa, porque estando ya para acabarse la tragedia, tiene el poeta muy poco tiempo y muy corto espacio para mover los afectos. Pero cuando las personas obran a cara descubierta, como en la segunda constitución, y saben y conocen a quien persiguen, entonces el combate de las pasiones contra la naturaleza y de la obligación contra el amor y la amistad, ocupa la mejor y mayor parte de la tragedia, dando motivo a las más fuertes conmociones que renuevan y doblan a cada paso la conmiseración. Por esta razón, la agnición, aunque no se puede negar que es de mucho adorno en las tragedias, no deja de tener sus inconvenientes, porque quita el mejor medio de hacer obrar las pasiones, quitando el recíproco conocimiento de las personas y privando la tragedia de aquel contraste de encontrados afectos que conmueven más los ánimos del auditorio.

Ahora diremos en cuántos modos se puede hacer la agnición, y cuáles sean los mejores. Una persona puede ser reconocida o por señales, palabras u obras suyas, o por medio de otras personas sin cooperación suya. Las señas pueden ser o *naturales*, como son los lunares o las cicatrices, o *advenedizas*, como cifras, cadenas, joyas, anillos o cosas semejantes, por las cuales se venga en conocimiento de quien es. Estos dos modos son de poco artificio y encuentran poco aplauso en el auditorio. Puede también una persona ser conocida por sus mismas palabras, las cuales den ocasión a los que las oyen de barruntar quién es; ésta es la que Aristóteles llama *agnición por silogismo*. También por alguna acción se puede reconocer la persona, como cuando Ulises, oyendo cantar a Demodoco, en casa de Alcínoo, la guerra de Troya, lloró acordándose de aquellos hechos en que había tenido tanta parte, y por sus lágrimas fue reconocido; ésta es la *agnición de reminiscencia*, según Aristóteles. Mas también sin señas ni cooperación alguna de la misma persona se puede hacer el reconocimiento por medio de personas ajenas; esto sucede cuando el poeta, con su ingenio y artificio, saca de la misma fábula, y de los hechos antecedentes, el reconocimiento con toda verosimilitud y con peripecia, esto es, con improvisa mudanza de fortuna. Este modo de agnición es el mejor de todos, el más

artificioso, más ingenioso y de mayor deleite y maravilla para el auditorio. Tal es el reconocimiento de Carlos en la comedia de *La fuerza del natural*, de Agustín Moreto.

A esto se reduce todo lo que Aristóteles dice de los modos de la agnición, desde la partic. 81, según la división de Benio, hasta la partic. 87; pero, es verdad que lo dice con mucha obscuridad, la que, en lugar de aclararse, crece más con las prolijas disputas de los comentadores.

CAPITULO VII

De los episodios y de las fábulas episódicas

Además de las condiciones y calidades de la fábula que hasta aquí hemos explicado, se consideran otras tres cosas en la fábula dignas de la atención del poeta; éstas son: los *episodios*, el *enredo* y su *solución*. En este capítulo discurriremos brevemente, de los *episodios*.

Al principio, cuando se introdujo la representación de un actor por entre lo cantado del coro para que descansasen los cantores y músicos de su continua fatiga y los oyentes no viniesen a enfadarse de tan largo canto, se dio a esta representación el nombre de episodio; pero después que creció el número de los actores y se tomaron argumentos grandes y cabales y, finalmente, la representación de los actores se empezó a considerar como principal objeto y no accesorio como antes, mudóse también la aplicación del nombre de episodio y se atribuyó solamente a aquellas partes menos principales que no entraban en el primer bosquejo de la fábula y que eran como digresiones o particularidades de ella.

Los episodios, a mi entender, no son otra cosa que el *modo de la acción de la fábula*, lo cual se entenderá mejor con un ejemplo. La fábula o acción de la *Ifigenia en Tauris*, de Eurípides, es ésta. Ifigenia era sacerdotisa en el templo de Tauris, en Scythia; era costumbre de aquellos pueblos sacrificar los extranjeros que llegaban a aquella playa; casualmente aportaron a ella a Pilades y Orestes, hermano de Ifigenia, la cual antes de ejecutar el sacrificio, acción que según costumbre tocaba a la sacerdotisa, reconoce a su hermano y libra a entrambos extranjeros la vida. Ésta es la fábula, pero el modo cómo sucedió el reconocimiento es fuera de la fábula y es lo que propiamente se llama episodio. Eurípides finge que Ifigenia, deseosa de hacer saber a los suyos que vivía y el paraje donde estaba, promete librar la vida a uno de los dos, como jure llevar a Lacedemonia una carta, y por si acaso ésta se perdía, comunica a el que había de llevarla lo que en ella había escrito; de este modo Orestes reconoce a su hermana Ifigenia, y ella asimismo le reconoce a él por varias señas.

Lo mismo parece que sienta el P. Le Bossu cuando define los episodios *partes necesarias de la acción extendidas con circunstancias verosímiles*. La fábula de la *Ulisea* son los viajes de Ulises, ausente por muchos años de su patria, a la cual vuelve superados todos los obstáculos, y luego castiga la insolencia de los amantes de Penélope, su esposa. Según

esta planta, es necesario que Ulises haga viajes y esté fuera de Itaca. Conque sus viajes y aventuras de Antifate, de Scila, de Caribdis, de Polifemo, de los Feaces, de Circe, de las sirenas, etc., son episodios y al mismo tiempo son partes necesarias de la fábula, pero extendidas y circunstanciadas según lo verosímil. Tienen, pues, estos episodios las dos calidades de ser necesarios y verosímiles: necesarios, porque era necesario, según la constitución y planta de la fábula, que Ulises viajase; verosímiles, porque era verosímil que hiciese tales viajes, si bien estaba en mano del poeta el poner en lugar de Antifate, de Scila, de Caribdis, etcétera, otros nombres con otras circunstancias verosímiles. Todo esto concuerda con lo que hemos dicho de la *Ifigenia en Tauris*. El reconocimiento recíproco de Ifigenia y de Orestes era parte necesaria de la fábula; y este mismo reconocimiento, puesto por extenso con las circunstancias verosímiles de la carta y de las preguntas de Ifigenia y respuestas de Orestes, forma un episodio.

De cuanto hemos dicho hasta ahora, que es todo conforme a la doctrina de Aristóteles y del P. Le Bossu, y de otros maestros de poética, se infiere que la naturaleza de los episodios procede y participa de la naturaleza de la fábula, como las ramas participan del tronco, y que su esencia consiste en ser partes necesarias de la misma fábula o, como hemos dicho, en ser el modo y las circunstancias de la acción. Y así como un embrión contiene abreviados y reducidos todos los miembros del cuerpo, que después se engruesan y extienden en debida y más sensible magnitud, así la planta general de la fábula ha de contener en sí las semillas de los episodios, y los miembros, y las partes de la acción, que circunstanciadas después y crecidas en justa proporción, son a un mismo tiempo partes de la acción y episodios, o son la misma acción circunstanciada.

Los miembros de un cuerpo, teniendo justa proporción entre sí, son mayores o menores, según es mayor o menor el cuerpo del cual son partes; y asimismo los episodios deben ser mayores o menores, según la mayor o menor grandeza de las fábulas. La epopeya, cuanto más grande y más extensa, admite también episodios más grandes y más largos, pero los de la tragedia y comedia, que son poemas más breves, han de ser más sucintos: es preciso que el poeta observe exactamente esta proporción.

De esta misma diversa grandeza de los episodios o de las partes de la fábula nace una reflexión digna también de notarse. Los episodios, considerados cuanto al todo de la fábula, son partes de ella; pero se pueden también considerar a parte y como piezas sueltas, y, en este caso, tienen también ellos sus partes menores, que son como episodios de los episodios; pero unos y otros están eslabonados entre sí, unos como partes de los episodios principales, otros como partes de toda la fábula. Se entendería esto claramente con un ejemplo; mas como esta observación tiene lugar más propiamente en la epopeya que en la tragedia o comedia, cuyos miembros son tan pequeños que no admiten otras menores subdivisiones que sean perceptibles, lo diferiremos para cuando se hable del poema épico, contentándonos por ahora con haberlo insinuado.

Hasta aquí hemos discurrido de la naturaleza y calidades de los episodios; digamos ahora brevemente el modo de formarlos. Hecho el primer bosquejo de la fábula, debe el poeta poner los nombres a las personas de ella, según el uno de los modos de formar las fábulas que arriba dijimos, y después pasar a la constitución y extensión de los episodios. Éste es

el precepto de Aristóteles en la partic. 90, donde añade que es menester que los episodios sean *propios*; y en otra parte había ya enseñado que los episodios deben ser sacados de la misma fábula según lo necesario o lo verosímil. Estas tres condiciones son, a mi parecer, como tres guías seguras para no errar en la invención y disposición de los episodios. Porque, o los nombres de la fábula son fingidos, como en las comedias, o son verdaderos, como en las tragedias y epopeyas. Si son fingidos, se arreglarán los episodios por las dos condiciones ya dichas de lo necesario y de lo verosímil; si los nombres son verdaderos y tomados de la historia, entonces con especialidad tendrá lugar la otra condición que requiere propios los episodios. Los ejemplos harán clara esta doctrina. Quiere el poeta enseñar, encubierta debajo del velo de una fábula, semejante instrucción moral: que para mujer es mejor la discreta y prudente, aunque poco hermosa, que la muy hermosa pero necia, o, como dice Calderón, *que para dama la hermosa, para mujer la prudente*. Escogido este punto de moral, ha de formar la planta general de la fábula.

Calderón, en su comedia *Cuál es mayor perfección*, la dispuso en la forma siguiente: tenía un anciano padre dos hijas tan desemejantes, como ser la una por extremo hermosa pero muy necia, y la otra muy prudente y discreta pero sin la circunstancia de hermosa; enamórase un caballero de la hermosa; pero, habiendo también tratado a la otra hermana, queda no menos rendido a la ingeniosa discreción de ésta que a la extremada belleza de aquélla; finalmente, viéndose precisado a escoger una de las dos por mujer, elige la discreta, dejando burlada la presunción de la hermosa. Formada esta planta general, y queriendo el poeta destinarla para una comedia, pues la condición de las personas y la calidad del asunto la determinan a tal especie de poesía, pasa a poner los nombres que finge a su gusto; llama, pues, Angela a la hermosa necia, Beatriz a la discreta, al galán le da el nombre de don Juan, y así de los demás; el lugar donde sucede el caso finge ser Madrid. Puestos ya los nombres, dice Aristóteles que debe el poeta circunstanciarlos o, como expresa el texto griego, *episodiarlos*. Y porque así el argumento de la comedia, como los nombres, son fingidos, debe en este caso arreglar los episodios según lo necesario y verosímil. Va, pues, observando el poeta las partes necesarias de esta fábula, y las amplifica y extiende con circunstancias verosímiles.

Es parte necesaria de la sobredicha fábula que don Juan se enamore de doña Angela; este enamoramiento ofrece al poeta materia para un episodio. Finge, pues, que yendo don Juan a pasear con otros amigos en su coche, encontrándose en un paraje angosto con otro en que iban doña Ángela y su hermana, le volcó, y este accidente dio ocasión a don Juan para que, acudiendo con cortesana galantería al peligro de aquellas damas, pudiese admirar la singular hermosura de la una y la suma discreción de la otra. Esta parte necesaria de la fábula, circunstanciada en esta forma, es un episodio que procede de la primera planta general de la fábula, y se compone del enamoramiento de don Juan y del modo cómo sucede este enamoramiento, o sea, de las circunstancias y particularidades verosímiles que el poeta inventó cuando quiso extender esta parte de la fábula. Asimismo es necesario que don Juan se vea en un lance preciso de haberse de casar a su elección con una de las dos. Éste es el fondo de otro episodio que el poeta extiende después, fingiendo que el padre de las dos damas halla dentro de su casa a don Juan, y, no sabiendo por cuál de sus dos hijas haya sucedido este desacato, le precisa a que se case con una de ellas. Éste es otro episodio, y en uno y otro se echa de ver que las partes

necesarias de la fábula ministran al poeta el fondo de los episodios, y que las reglas de lo verosímil rigen la fantasía y el ingenio en la labor que hace sobre este fondo, esto es en la invención de las circunstancias y del modo de la acción.

Si los nombres son históricos, como sucede de ordinario en las tragedias y epopeyas, entonces ha de procurar el poeta que los episodios sean *propios* de aquellas personas cuyos nombres toma de la historia. Quiero decir que, cuando el poeta llega a extender las partes esenciales de la fábula, y a circunstanciarlas y formar de ellas los episodios, debe entonces servirse de aquellas circunstancias y particularidades que, según la historia o fama, han sucedido a tales personas. En suma, para narrar el modo de la acción, que es a mi entender lo que forma el episodio, debe valerse de aquel mismo *modo* con que refiere la historia haber sucedido tal acción a tales personas; y esto será hacer los episodios *propios*, y por consiguiente verosímiles y creíbles. Supongamos que constituido el argumento de una tragedia, el poeta se haya servido de los nombres de Sofonisba, de Masinisa, y de otros de quienes hace mención la historia romana, y que una de las partes esenciales de la fábula sea la muerte de Sofonisba; esta parte será el fondo de un episodio formado de las circunstancias o del modo con que sucedió esta muerte. La historia sugiere al poeta este modo, narrando que Masinisa, reprehendido de Escipión por haberse casado con una, aunque antes reina, ya esclava de los romanos, queriendo enmendar lo hecho, envió a Sofonisba un vaso de veneno. Éste es un episodio propio de Sofonisba y de Masinisa, porque según la historia y fama conviene propiamente a estas personas. Hemos visto, pues, que los episodios han de tener su origen y fundamento en la primera planta de la fábula y deben ser partes esenciales de ella, circunstanciadas y amplificadas, ya sean el argumento y los nombres fingidos, ya sean verdaderos; pero con la diferencia que si son fingidos, el poeta tiene la libertad de *episodiarlos*, si se me permite esta voz, según lo verosímil; pero si son verdaderos, debe procurar que los episodios sean propios, esto es, que el modo de la acción sea conforme a las particularidades y circunstancias que refiere la historia de tales personas; y esto no tanto por hacer los episodios verosímiles, cuanto por no hacerlos inverosímiles e increíbles. Si se fingiese que Sofonisba muere a puñaladas, y no con veneno, sería impropio el modo, por ser contrario a lo que de Sofonisba refiere la historia.

Cuando los episodios de una fábula no derivan de alguna parte esencial de ella, ni tienen entre sí una verosímil conexión, hacen la fábula *episódica*; así llama Aristóteles aquellas fábulas cuyos episodios no están unidos ni eslabonados entre sí, ni con la planta general, según lo necesario y verosímil. Estas fábulas episódicas son las peores de todas, y de ordinario suelen estar sujetas a este defecto las fábulas *simples*, esto es, aquellas que no tienen peripetia ni agnición, como tienen las *implexas*. Y la razón es porque, siendo tales fábulas muy escasas de maravilla y de deleite, quieren los poetas suplir esta falta con la multiplicidad de varios lances, aunque éstos tengan poca o ninguna conexión con la misma fábula o entre sí. Este inconveniente de inconexión, no sólo hace malos los episodios, sino que, además, hace defectuosa toda la fábula, quitándole la unidad de acción, y haciendo de una fábula muchas. Porque como la unidad de acción consiste, según ya hemos dicho, en la unión y conexión de todas las partes entre sí, de suerte que no se puede quitar alguna parte sin dejar un vacío y sin descomponer toda la contextura de la fábula, cuando los episodios no proceden de alguna de las partes esenciales y

necesarias, o no están unidos con la debida verosimilitud, hace cada uno de por sí una diversa acción, separada de todo lo restante de la fábula, la cual acción se puede muy bien quitar sin dejar vacío y sin descomponer la unión de la fábula y de sus demás partes; por lo que tales episodios incoherentes vienen a ser como piezas sueltas e inútiles, que sirven sólo para abultar y para interrumpir el orden y la unión de las demás partes.

Aristóteles atribuye el defecto de las fábulas episódicas a dos motivos: primeramente, a la ignorancia de aquellos poetas que, no sabiendo las reglas del arte, llenaban de episodios incoherentes sus tragedias y comedias, por no tener otro modo de hacerlas maravillosas y deleitables; en segundo lugar, lo atribuye a que algunos, aunque no ignoraban las reglas, se inducían a violarlas por complacer a los representantes que deseaban poder lucir más tiempo en las tablas y ostentar más su habilidad.

CAPITULO VIII

Del enredo y de la solución de la fábula

El enredo y la solución son otras dos partes considerables de la fábula. El enredo se compone de los esfuerzos que hace el primer papel, o el héroe del drama o poema, para conseguir su fin, y de los obstáculos, peligros y dificultades que se le atraviesan y oponen. La solución debe deshacer estas dificultades, superar estos peligros y quitar obstáculos. Cuanto duran los peligros y oposiciones, y la suspensión del auditorio, tanto dura el enredo; y cuando ya se empiezan a resolver las dudas y dificultades, y cesan los peligros, entonces empieza la solución y empieza, al mismo tiempo, el auditorio a salir de la suspensión en que estaba. De esta manera el enredo abraza todo lo que hay desde el principio del drama hasta el principio de la mudanza de fortuna, y la solución contiene todo lo restante, esto es, desde el principio de la mudanza de fortuna hasta el fin del drama.

El modo de tejer el enredo y la solución es disponer de manera los incidentes, que los peligros, dificultades y obstáculos, nazcan necesaria o verosímilmente del mismo argumento de la fábula, y un peligro engendre otro mayor, una dificultad se siga de otra; y de la misma manera se han de resolver, según lo necesario o verosímil, las dificultades, aclarar las dudas y quitar los obstáculos, de suerte que el enredo y la solución son una consecuencia natural y verosímil de la misma fábula y de los antecedentes. Véase, por ejemplo, cómo nace de la misma fábula, según lo natural y necesario, el peligro de Orestes en la *Ifigenia en Tauris*. Siendo costumbre de aquella parte de Scythia el sacrificar los extranjeros a Diana, era necesario que Orestes en aportando a aquella playa encontrase el peligro de ser sacrificado, y, siendo Ifigenia la sacerdotisa del templo, era también necesario que tocase a ella el acto cruel de sacrificarle. Nace, pues, este enredo, necesaria y verosímilmente, de la misma fábula, y Orestes se ve en el trance inminente de ser muerto por su misma hermana que no le conocía. La solución de este enredo procede también de los antecedentes de la fábula por consecuencia natural, pues era muy verosímil y natural que Ifigenia deseara tener noticias de su casa y de los suyos, y para este fin escribiese una carta a su hermano Orestes, y, por si se perdía, informase al

portador de su contenido. De esta manera dispuso Eurípides la agnición de Ifigenia y Orestes, de la cual agnición procede naturalmente el librarse Orestes de aquel peligro, siendo muy verosímil que su hermana, habiéndole reconocido, no quiera sacrificarle y alle modo de librarle la vida como lo hizo. El poeta Polydes imaginó aún con más verosimilitud esta solución, haciendo decir con mucha propiedad a Orestes: «¿No basta que mi hermana haya sido sacrificada, que lo he de ser yo también?» A esta exclamación se seguían verosímilmente las dudas y preguntas de Ifigenia, y, consiguientemente, el reconocimiento de entrambos y la solución del enredo, o sea, del peligro.

Si se atiende al texto de Aristóteles, en la citada partic. 91, parece que el enredo y la solución sólo tengan lugar en las tragedias de éxito feliz o en las comedias, y no en las de éxito infeliz. Y no creo que haya razón de dudar de esto: así porque el texto de Aristóteles es claro cuando dice: «*ex hou metabàinei eis eutychian*», siendo un puro capricho el añadir *eutychian*, como algunos comentadores han querido, como también por la razón evidente, que persuade, que el enredo y la solución son solamente propios de las tragedias de éxito feliz. Porque como el enredo consiste, según hemos dicho, en los obstáculos y peligros del héroe, o sea, del primer papel, y la solución consiste en superar estos obstáculos y peligros, sucediendo en las tragedias de éxito infeliz todo lo contrario, esto es, que lo que había de ser el enredo no contenga peligros ni obstáculos, y lo que había de ser solución sea origen de desdichas y desgracias, las cuales no sólo cesan, sino que antes bien se aumentan llegando a acabar con la vida del héroe o a lo menos con su felicidad, es evidente que en las tragedias de éxito infeliz no puede haber enredo ni solución. Es verdad que, impropriamente, se podría conceder el nombre de enredo a aquella parte de las tragedias de éxito infeliz que dura desde el principio hasta la peripecia y podría llamarse, impropriamente, solución lo que resta desde la peripecia hasta el fin. De esta manera tendrían veces de enredo los esfuerzos que hace el héroe para conservar o aumentar su felicidad, y se podría considerar como solución el seguirse a tales esfuerzos un fin contrario, que hace al héroe, en lugar de más feliz, sumamente infeliz. Así Edipo, por satisfacer su curiosidad y librar sus vasallos de la peste, hace muchas diligencias para descubrir el homicidio de Layo, de cuyo castigo pendía el remedio de aquel daño; pero estas diligencias, con las cuales esperaba conseguir una cosa tan de su gusto, le producen un efecto totalmente opuesto, precipitándole en una suma miseria, pues, por medio de ellas, descubre haber sido él propio el agresor.

Nota Aristóteles que algunos poetas saben enredar con mucho artificio una fábula, pero después se pierden en la solución. Esto podrá servir de aviso para que los buenos poetas pongan el debido cuidado en el enredo y solución, procurando que los lances y obstáculos sean maravillosos, sin ser inverosímiles, y que procedan necesaria o verosímilmente del mismo argumento, y que las dificultades sean ingeniosamente enlazadas, y nazcan unas de otras, teniendo en continua suspensión los ánimos del auditorio, inciertos del éxito de la fábula, y asimismo que los peligros y las dificultades se resuelvan y deshagan con admiración de los oyentes, con naturalidad y verosimilitud. Por lo regular nuestros cómicos españoles, y particularmente Calderón, se han desempeñado con bastante acierto y felicidad del enredo y solución de sus comedias.

CAPITULO IX

De las pasiones trágicas

Creo haber ya discurrido bastante de la fábula y de sus condiciones y requisitos, por lo que podremos ahora pasar adelante y explicar las pasiones propias de la tragedia y en qué forma se purguen los ánimos de tales pasiones y la utilidad que esto produzca. Es muy poco lo que dice Aristóteles acerca de esto, y sin duda se perdió con el transcurso del tiempo aquella parte de su *Poética* que trataba de las pasiones. Sólo dice, en la definición de la tragedia, que se han de purgar las pasiones no por medio de narración, sino por medio de la compasión y del terror. En lo cual da a entender la diferencia que hay entre la epopeya y la tragedia. Aquélla, si mueve algunas pasiones, las mueve por vía de narración; ésta las excita con la imitación y representación viva de los casos lastimosos. los cuales, vistos, mueven, sin duda alguna, mucho más que oídos. Los intérpretes de Aristóteles no concuerdan en esto mismo y dificultan mucho cuáles sean las pasiones que ha de purgar la tragedia, y por qué razón, y de qué modo sucede esto.

Unos quieren que las pasiones sean la compasión y el terror, las cuales excitadas en la tragedia, por medio de hechos horribles y lastimosos, curen los ánimos del auditorio del miedo y de la compasión excesiva. Francisco Robortello es de esta opinión, y juzga que los oyentes, acostumbrados a dolerse, a tener miedo y compasión en el teatro, no temerán ni se dolerán tanto cuando les sobrevenga alguna desgracia: *dum enim homines intersunt recitationibus audiuntque et cernunt personas loquentes, et agentes ea quae multum accedunt ad veritatem ipsam, assuescunt dolere, timere et commiserari. Quo sit, ut cum aliquid ipsis humani acciderit, minus doleant et timeant. Necesse est enim prorsus, ut qui nunquam indoluerit ob aliquam calamitatem vehementius, postea doleat, si quid adversi praeter spem acciderit.* Vicentio Maggio, al contrario, es de parecer que en la tragedia no se purguen las pasiones de terror y de compasión, sino las demás pasiones y los vicios, como la ira, la avaricia, etc., y en lo substancial concuerda con esta opinión la de Pablo Benio, que asienta excitarse, en la tragedia, el terror y la compasión, para que los reyes y los poderosos moderen y corrijan con este medio sus vicios y pasiones violentas, porque movidos a misericordia y lástima por la representación de casos atroces y lastimosos, es fuerza que templen en parte la crueldad, la ira, la ambición, y se inclinen a las virtudes opuestas a tales vicios, y que el temor y horror concebidos en el teatro los haga más cuerdos y menos desvanecidos en la próspera fortuna y más sufridos y constantes en la adversa.

Alejandro Piccolomini y Pedro Victorio sostienen, al contrario, que no sólo en la tragedia se purguen las demás pasiones distintas del terror y de la compasión, pero también las mismas pasiones de terror y lástima que allí se excitan. No es muy diversa de estas opiniones lo que dice Timocles, cómico griego, del cual son célebres aquellos versos que ya otros han traducido:

*Primum Tragoedi quanta commoda afferant,
perpende sodes: si quis est pauperculus*

*majore pressum si videbit Telephum
mendicitate, lenius suam feret
mendicitatem: insanus estne quispiam?
Furiosum is Alcrneona proponit sibi.
Captus quis oculis?, aspicit coecum Oedipum.
Gnatus obiit? Niobe dabit solatium.
Claudus aliquisne est? is Philoctetem aspicit.
Miser aliquis senex? tuetur Oeneum.
Alterius enim quisquis aerumnas viri
esse graviores viderit quam sint suae,
animo aequiore miserias feret suas.*

Ingeniosa y sutil es, a este propósito, la opinión del filósofo Jámblico. Las humanas pasiones, dice, si se comprimen del todo, revientan después con mayor ímpetu y violencia, bien así como la llama oprimida o la risa detenida; pero si se les da alguna salida o, por decirlo así, algún desagadero, es mucho menos vehemente su ímpetu y menos duradero, reduciéndose a una justa medida y a un moderado movimiento. Por lo que la misma licencia del teatro es una especie de remedio para los vicios más licenciosos. *Humanarum actionum vires nobis innatae perturbationum et affectum, si comprimantur omnino, insurgunt acrius et vehementius instar flammae compressae, risusque cohibiti; sed si erumplant in lucem breviores funt, et usque ad modum, mensuramque productae, modeste lelantur et explentur: el hinc suadela quadam el consilio, non vi coquiescunt. Idcirco in spectaculis comaediarum et tragoediarum spectantes aliorum affectus, nostros constituimus et modestius agimus, et quasi expiamur purgamurque..., etc.*

Diverso de los ya referidos es el modo con que Pedro Corneille explica este punto de las pasiones. La compasión, dice, de una desgracia de nuestros semejantes nos hace temer que suceda a nosotros mismos otra desgracia igual; de este modo nace el deseo de evitarla; y de este deseo, el purgar, moderar y aun desarraigar la pasión, por la cual vemos precipitadas en tal miseria aquellas personas de quienes nos compadecemos, y esto por una razón común, pero natural y cierta, que para evitar el efecto es menester quitar la causa.

José Antonio González de Salas, en su *Ilustración de la Poética de Aristóteles*, sec. 1, reduce toda la razón de la moderación y enmienda de las pasiones a dos motivos: al *uso* y al *ejemplo*. Cuya opinión me parece muy acertada, y creo que todas las demás se pueden con facilidad conciliar con ella. Es cierto que el uso de los trabajos disminuye gran parte de la pena y que la costumbre sirve de remedio y lenitivo a los más fuertes dolores. Por lo que no hay duda que en las tragedias se purguen y moderen los afectos de lástima y de temor con el uso de ver casos lastimosos y horribles, con que acostumbrados los hombres, aunque en fingida representación, a llorar, a dolerse y a temer las ajenas desgracias, sabrán, en las propias, refrenar el sentimiento y la pena y dolerse moderadamente. Sabemos también cuánta fuerza tiene sobre nosotros el ejemplo ajeno. Por esto el ver en las tragedias cuántas inquietudes, cuántas miserias y pesares acarrea

consigo una violenta pasión, un desordenado apetito, hará los oyentes más cuerdos y más moderados en sus afectos por el miedo de incurrir en semejantes desgracias.

A todo lo dicho podemos añadir una reflexión con que mayormente se confirma la utilidad de las tragedias de éxito infeliz. Las mudanzas de fortuna, las caídas y muertes de los príncipes y grandes, hacen salir los oyentes del teatro con una interior tristeza, con un dejo, por decirlo así, amargo y desabrido, que tiene un rato suspensos los ánimos en melancólico y pensativo silencio, efecto que se refiere de la representación de la *Marianne*, tragedia de Tristán, poeta francés. Este dejo causa gran parte de la utilidad de la tragedia, siendo tan provechoso para los ánimos como el dejo de amargas medicinas lo suele ser para los cuerpos. No hay duda que la demasiada alegría, los objetos externos y los varios deseos disipan mucho el ánimo, le distraen y enajenan, de suerte que raras veces entra en sí mismo ni se recoge a tratar consigo a solas, a conocerse a sí mismo, y a conocer desde allí, como desde un punto de vista, la verdad de las cosas que le rodean. Con la tristeza pues, y con el taciturno recogimiento que infunde y deja la tragedia en los ánimos de los oyentes, se logra este provechoso retiro del alma en sí misma, se templá la excesiva alegría, se amortiguan los espíritus altivos y se modera la vanidad de aéreas esperanzas y de inútiles deseos. De la cual reflexión, y de las otras de varios autores que arriba hemos referido, se puede venir en conocimiento de la suma utilidad que al público podría resultar de la representación de buenas tragedias, en las cuales podría todo género de personas aprehender insensiblemente la moderación de sus pasiones y deseos, logrando en el teatro una oculta enseñanza y una deleitosa escuela de moral. Por lo que se me hace más sensible el descuido de nuestros ingenios españoles, que no se han ejercitado en esta especie de poesía tan provechosa cuando en Italia, en Francia y en Inglaterra ha sido tan conocida esta utilidad, y tan comprobada con tanto número de excelentes tragedias que los poetas de aquellas naciones han escrito en los siglos pasados y en el presente.

Nos queda ahora que tratar de la *turbación* o *pasión*, que es otro modo muy eficaz para mover en el auditorio los afectos de terror y conmiseración. Llama Aristóteles turbación, o pasión (*pathos*) una acción por la cual las muertes, heridas, tormentos y otras cosas de este género se ejecutan en público a la vista de todo el auditorio. Es verdad que casi todos los intérpretes niegan ser éste el sentido del texto, y sientan que de ninguna manera se deben hacer las muertes en público, sino informar de ellas al auditorio por vía de narración; y se fundan en otro texto de Aristóteles, donde dice que la tragedia ha de mover los afectos trágicos con la misma constitución de la fábula, sin que en esto tenga parte el aparato ni la vista. De esta opinión es Minturno, en el libro segundo de su *Poética vulgar*, y de la misma son Ricobono, Robortelo, Magio, Victorio y otros. Pero el texto de Aristóteles me parece claro, y el sentido que le quieren dar estos autores, muy violento y forzado. Además que la razón de admitir las muertes públicas y manifiestas en el teatro es evidente: porque el servirse de relaciones moverá muy tibiamente los ánimos, y, por más que se esfuerce el poeta, siempre será fría y desabrida la tragedia. Al contrario, hará más efecto y moverá más la vista de un caso atroz, que cuantas palabras puede el ingenio escoger y aunar para pintarlo bien. El mismo Horacio, que los contrarios alegan en su favor, aprobó esta razón en aquellos versos:

*Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator.*

En los trágicos antiguos y modernos se hallan ejemplos por una y otra opinión, pues en algunas tragedias las muertes se ejecutan en público, en otras un mensajero o uno de los actores hace relación del caso. Y aún me acuerdo haber leído que los antiguos, para la ejecución de tales muertes en público, se servían de malhechores condenados a muerte por los magistrados de justicia, y con aquellos miserables ofrecían a los ojos del auditorio el horrible espectáculo de muertes y quejas verdaderas, y de sangre humana realmente vertida. Pero ya la moral de nuestra religión y la cristiana mansedumbre no puede sufrir tan cruel vista, y no es justo que donde todo es fingido sean las muertes verdaderas, bastando para el fin de la tragedia que se imiten y finjan estas muertes con la mayor naturalidad y verosimilitud que sea posible.

En esta cuestión me parece muy digna de seguirse la opinión y distinción de Benio. Dice este autor, que no hay duda alguna que Aristóteles admite las muertes en público, pero que esto se ha de entender de aquellas muertes cuya ejecución no es muy bárbara ni cruel en el modo: así las muertes ejecutadas con veneno, con espada o puñal se podrán ofrecer a la vista del auditorio, pero cuando el modo de las muertes es del todo inhumano y bárbaro, entonces se debe fingir que suceden dentro del teatro y, se debe informar de ellas el auditorio por vía de narración. Con esta distinción se entenderá bien aquel lugar de Horacio, que parece contrario al otro arriba citado, en el cual aconseja que Medea no despedace en público a sus hijos:

*Nec pueros coram populo Medea trucidet;
Nee humana palam coquit exta nefarius Atreus.*

De suerte que aquí Horacio sólo encarga que no se ejecuten en público ciertas muertes cuyo modo trae consigo mucha barbarie e inhumanidad, y esto no porque sea de parecer que nunca se hayan de ejecutar en presencia del auditorio las muertes y demás acciones trágicas comprendidas en la turbación, sino porque tales muertes, por ser demasíadamente horribles, bárbaras y extraordinarias en el modo, serían increíbles. Y que ésta sea la mente de Horacio se prueba evidentemente con lo que él mismo añade:

Quaecumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

CAPITULO X

De las costumbres

Habiendo ya acabado de aclarar enteramente todo lo que pertenece a la fábula, pasaremos a explicar las otras partes de calidad de la tragedia, y la primera y más importante, después de la fábula son las costumbres, esto es, el genio, las inclinaciones y lo que otras naciones llaman carácter propio de cada persona. Debe, pues, el poeta dar a las personas

que introduce, a lo menos a las más principales de su tragedia o comedia, algún carácter, algún género de costumbres o inclinaciones de las cuales el auditorio venga en conocimiento de lo que cada persona es y de lo que será y obrará en adelante, según el genio que ha manifestado al principio. Manifiéstanse las costumbres por medio de las palabras y obras de cada uno, como enseña Aristóteles en varios lugares. De modo que si un príncipe en las primeras salidas, por sus razonamientos y por sus acciones se muestra liberal, magnánimo y valiente, cuando después llegue la ocasión, o de premiar un gran servicio, o de perdonar una ofensa, o de oponerse a un riesgo, ya los oyentes barruntan y presumen que su resolución y sus obras responderán exactamente al concepto que de él tienen hecho; y si un viejo al principio dio muestras de avariento y codicioso, ya conjeturan también los extremos que hará cuando sepa que el despensero le sisa o el hijo gastador le disipa la hacienda. Dije que el poeta debe dar costumbres, a lo menos a las personas más principales; porque no es preciso, ni a veces es practicable, el darlas a todas las personas de una comedia, particularmente a aquellas que salen pocas veces y tienen poco papel: se embarazaría y confundiría la memoria del auditorio con tanta diversidad de gentes y costumbres, mayormente debiendo éstas ser bien pintadas y sostenidas con igualdad hasta el fin; demás que con esto serían los dramas de ordinario muy largos. Basta, como tengo dicho, que el poeta se esmere en las costumbres y en el carácter de los principales papeles, y que sirven más precisamente a su intento y al enredo de la fábula.

Cuatro condiciones, según Aristóteles, deben tener las costumbres: *bondad, conveniencia, semejanza e igualdad*, de suerte que las costumbres de los personados han de ser *buenas, convenientes, semejantes e iguales*.

La primera condición está sujeta a muchas dificultades porque, primeramente, no se sabe si Aristóteles por *bondad* de costumbres ha entendido aquel más heroico y más alto grado de perfecta virtud, lo cual sería contrario a lo que ha dicho en otra parte mandando que para la tragedia se escojan los *indiferentes*, y no los *buenos* ni los malos en extremo; además que esta *bondad* extrema y perfecta sería también contraria a las demás condiciones que se siguen, esto es, a la conveniencia y a la semejanza. Débese, pues, según algunos, entender de una bondad mediana y que incline más a la virtud que al vicio, como conviene a los indiferentes, que son los más propios para la tragedia. Así entiende Benio este texto de Aristóteles, conjeturando también que quizá puso esta condición por el abuso de los trágicos de aquel tiempo que no solían introducir en las tragedias sino personas de malvadas costumbres, crueles, vengativas, impías y alevosas; con que parece haber querido, con este precepto, remediar el daño grave que resultaba el auditorio de la imitación y representación de costumbres tan malas.

Es verdad que concede el mismo Benio que se den excelentes y elevadas costumbres a todas las personas del drama, menos a aquella que hace las primeras partes y en quien cae la mudanza de fortuna, la cual ha de ser, según las reglas ya dichas, indiferente y de mediocre bondad. Pedro Corneille es de parecer que por bondad de costumbres no se ha de entender una extremada virtud, *sino un carácter eminente y elevado de algún hábito bueno o malo, según sea conveniente y propio de la persona que se introduce*. Y querrá decir que si se introduce, por ejemplo, un enamorado, se pinte con los colores más vivos de fino, rendido y apasionado; si un avaro, se finja con todas las circunstancias del

hombre más civil y mezquino. Lo cual, en conclusión quiere decir que se hayan de pintar las costumbres excelentes en su género bueno o malo y que se haya de perfeccionar la naturaleza. En este sentido la bondad de las costumbres, de la cual hablamos, será una *bondad poética*, conforme a la opinión del P. Le Bossu, y consistirá en hacer que cada uno obre como requiere el *carácter* que le atribuye el poeta. Igualmente son buenas, dice este autor, las costumbres de Eneas y del ateo Mecencio, consideradas poéticamente, porque igualmente hacen ver la piedad del uno y la impiedad del otro, que son los caracteres o genios que el poeta les ha dado, según los cuales deben obrar. Esta opinión me parece la más fundada y la que responde mejor a la justa idea de la poesía, donde igualmente se deben pintar los vicios y las virtudes, pero con la diferencia que éstas se pinten amables, aquéllos aborrecibles. Castelvetro interpreta esta bondad por mansedumbre y apacibilidad de genio, y añade que la bondad de costumbres en otro sentido solamente se entiende respecto del primer papel, que debe siempre ganar la afición del auditorio, y, por consiguiente, debe ser de buenas costumbres. Y ya que hemos tocado esta circunstancia, que el primer papel haya de descollar entre los demás en prendas y virtudes, digo que tal circunstancia, aunque no me parece precisa obligación, juzgo, no obstante, que será un poderoso medio para mover con más fuerza las pasiones de lástima y terror en la tragedia, y para deleitar mayormente en la comedia. Porque, sin embargo que el auditorio sabe ya que aquel príncipe es fingido por pocas horas, que aquella desgracia es imitada, que aquel peligro es aparente, la buena imitación y, como dice Horacio, el mágico engaño de la poesía y de la dramática representación, hace de modo que los oyentes, llevados de un dulce hechizo, se apasionen por objetos fingidos como si fuesen verdaderos, y, preocupados en favor del primer papel por las prendas y virtudes con que le adorna el poeta, se interesen por él, se duelen de su aflicción, lloren en su desgracia, se asusten en su peligro y se alegren en su felicidad.

La conveniencia y el decoro (*tò prépon*) es la segunda condición de las costumbres. Debe, pues, el poeta saber lo que conviene a cada edad, a cada sexo, a cada nación, a cada empleo y dignidad; debe saber las obligaciones de un rey, de un general, de un consejero, de un amigo; acerca de lo cual son notorios los versos de Horacio, y, según estas propiedades de cada persona y estas obligaciones de cada empleo, debe apropiarse a la persona que introduce, costumbres convenientes y propias de su edad, de su dignidad y nación, en lo cual han faltado muchos de los modernos poetas que han dado a los héroes antiguos de Grecia y de Roma las mismas costumbres que se ven hoy día en París y en Madrid. Es verdad que las advertencias de Horacio acerca de la conveniencia de las costumbres, como nota Corneille, no son reglas tan infalibles que tal vez no pueda el poeta apartarse de ellas sin escrúpulo ni peligro de errar, pues no siempre son pródigos y traviosos los jóvenes, ni avaros todos los viejos.

La tercera condición es la semejanza, la cual tiene lugar cuando el argumento de la fábula es histórico y se introduce alguna persona cuya inclinación y genio es ya conocido por fama o por historia. En el cual caso el poeta está obligado a dar a aquella persona costumbres semejantes a las que tuvo según la fama o la historia:

*...Homereum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer, etc.*

Sit medea ferox invictaque, etc.

De suerte que no será lícito introducir a Alejandro Magno cobarde o avaro, cuando la fama y la historia pregonan de él lo contrario; y así de las demás personas que se introducen ya conocidas. Esta regla y condición tiene su más propio uso en la tragedia y epopeya, porque ambas se sirven ordinariamente de argumentos históricos. Al contrario, la antecedente condición de la conveniencia de las costumbres suele tener lugar en las comedias, porque como éstas no deben representar argumentos históricos, sino fingidos, no hay originales a quien hacer semejantes las costumbres de las personas cómicas; con que debe el poeta recurrir a las ideas universales y copiar de ellas lo que conviene a cada estado, sexo, nación y edad.

La cuarta condición es la igualdad, esto es la constancia en sostener por todo el drama aquel mismo carácter o genio que el personado manifestó al principio:

...Servetur ad imum

Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Esta igualdad no quiere decir que las personas hayan de perseverar siempre obstinadamente en un mismo parecer, sino que conserven siempre las mismas inclinaciones y no muden de parecer sino al último con motivos y razones bastantes, como se ve en el viejo Demea de los *Adelfos* de Terencio, y en Diana de la comedia *El desdén con el desdén*; ambos, al cabo, mudan de condición y genio, pero con bastantes razones para semejante mudanza. También debo advertir, con Corneille, que la desigualdad puede admitirse sin contravenir a esta condición, no solamente cuando se introduce una persona de genio liviano, inconstante y vario, porque entonces el conservar siempre su misma inconstancia será igualdad, como ya lo enseñó Aristóteles, sino también cuando se conserva la igualdad en lo interior, aunque lo exterior, por justos motivos, sea desigual. Así Ximena, en la tragedia del *Cid* de Corneille, conserva siempre, en lo interno, con igualdad, el amor de Rodrigo, aunque exteriormente, en presencia del rey y de otros, finja y dé a entender lo contrario.

Estas son las condiciones de las costumbres, que Aristóteles ha colocado en segundo lugar, dando el primero, con mucha razón, a la fábula, a la cual llama principio y alma de la tragedia. Son las costumbres como en la pintura los colores, que, confusos y desordenados, no deleitarán jamás tanto como la imagen de cualquier cosa aunque sólo dibujada. Por esto Aristóteles en varias partes encarga al poeta que el deleite, la maravilla y las demás pasiones no se muevan con otro medio que con el de la fábula y su misma constitución. Las costumbres bien representadas darán aquel deleite que produce cualquier buena imitación, pero la fábula, que según Daniel Heinsio es la primera y mayor obra, es la que suspende por todo el drama la atención del auditorio, le enajena, le mueve y excita todas aquellas pasiones de las cuales procede principalmente la utilidad y el deleite de la dramática poesía. Los cómicos españoles aunque se han esmerado, como ya tengo dicho, en hacer la fábula maravillosa, las más de las veces han descuidado de las costumbres y demás calidades que debe tener la fábula para ser perfecta. Todos los galanes de nuestras comedias han de ser precisamente enamorados y valientes, bastando,

para lo primero, un retrato con quien inmediatamente hacen extremos de apasionados y de ciegos, y, para lo segundo, una palabra o un acaso el más leve que luego los hace entrar a ciegas en los empeños de caballeros andantes; y las damas, para serlo con lucimiento en las tablas, se han de olvidar de todo su recato y arrojarse sin reparo alguno a todos aquellos lances de papeles, de rejas y de jardines, yendo tapadas a ver sus galanes o escondiéndolos en sus mismos aposentos, para burlar la vigilancia de un padre o de un hermano. Yo remito al juicio de los hombres sabios y cuerdos que digan si es acertado proponer siempre al pueblo tan hermosa la idea de un falso valor y tan apetecible el embeleso de una desordenada pasión; y sólo digo que, a mi parecer, no puede dejar de causar notable daño en las costumbres el inspirar continuamente al auditorio tan erradas máximas de moral.

¿Qué concepto podemos creer que habrá formado de la perfección de un príncipe el pueblo español, cuando habrá asistido a la representación de la comedia *El príncipe perfecto* de Lope de Vega Carpio? No me parece que se puede imaginar idea de príncipe más baja ni más indigna de la que allá se propone en la persona del príncipe don Juan, que da principio a sus perfecciones y hazañas por un homicidio que comete rondando de noche, a fuer del matón más plebeyo y haciendo de vil tercero y cómplice en los amores de un criado suyo. No menos errada idea de amistad habrá dejado impresa en el auditorio la comedia *Amigo hasta la muerte*, del mismo Lope, donde don Sancho mata a Federico, hermano de su amigo don Bernardo, y entrambos amigos cometen mil yerros contrarios a la razón y a la verdadera amistad. ¿Qué diremos del *Arenal de Sevilla* y de *El acero de Madrid*, comedias del mismo autor? En la primera, las costumbres de Laura y de Lucinda, en la segunda las de Belisa, que no se suponen ramerías, y el feliz éxito que logran sus desenvolturas y tropelías, son en verdad ejemplos poco provechosos para las costumbres. Pues en Moreto, las travesuras de Pantoja y las de don Manuel, ya sacerdote, en la comedia *En el mayor imposible nadie pierda la esperanza*, son también una escuela de crueldad, de venganza y de falso valor; y de la misma estofa son las comedias de *Luis Pérez el Gallego*, *El valiente campuzano* y otras. No niego que Calderón anduvo más remirado que otros en sus comedias; pero, sin embargo, la mayor parte de ellas no contienen otros asuntos, sino amores y desafíos. Fuera de que acerca de esto no debo pasar en silencio lo que el sabio príncipe de Conty opone contra este pretexto. Esta apariencia, dice, de honestidad, en las comedias, las hace mucho más dañosas y peligrosas. Las más recatadas mujeres, cuya modestia huiría de las comedias manifiestamente deshonestas, no tienen reparo alguno de asistir a esas otras cuyo veneno es tan nocivo, sí más oculto. Si esta consideración no basta, véase si hay algún padre o marido que se contente con que su mujer o su hija lleve el mismo método de vida y tenga las mismas costumbres y máximas que tiene la princesa más virtuosa, la dama más recatada de estas comedias. En llegando a la práctica descubrirán esas falsas virtudes el fondo que tienen de vicios verdaderos.

No se explica con menos rigor Voisin en la defensa del tratado del príncipe de Conty; pero como sus expresiones me han parecido un poco fuertes, por no decir demasíadamente severas, dejaré que el lector las vea en su original para que mi traducción no pueda ser culpada de que las abulta o las disminuye.

Por estas y otras consideraciones, muchos píos varones, movidos de celo de religión, escribieron y declamaron con grande ardor contra las comedias y representaciones de sus tiempos. Añadiendo a sus razones el ejemplo de muchos príncipes que las prohibieron en sus reinos, como hicieron en España los católicos reyes Felipe II y Felipe IV, aunque no puedo dejar de decir de camino que estas prohibiciones, al parecer, duraron muy poco, porque, quizá, hallaron que era menor inconveniente el permitir las que el prohibirlas. Daban aún mayor peso y fuerza a su opinión con muchas autoridades de Santos Padres, de concilios y de teólogos, que todos generalmente escriben contra las representaciones teatrales, ya prohibiéndolas particularmente en días de fiesta, ya asentando que los comediantes de profesión estaban en aquel tiempo excomulgados, adviértase que no digo yo que lo estén ahora, sino solamente refiero lo que otros han dicho, ya tratando de apóstatas a los cristianos que intervenían a las representaciones de los gentiles.

Con este rigor mal se podrá compadecer la práctica común y la opinión de otros autores, que aprueban las comedias y los asuntos de ellas. Y, entre otros, Boileau no sólo las aprueba, sino aun pretende que sean los amores rico adorno del teatro; y Pedro Corneille admite esta pasión también en las tragedias, pero en segundo lugar, queriendo que en éstas el principal enredo no sea de amores, sino de ambición, de venganza o de otras pasiones más varoniles que el amor. Pero si examinamos este punto de espacio y con ánimo libre de toda preocupación, hallaremos, a mi entender, que una y otra opinión debe entenderse con moderación. Pues no hay duda que los autores que condenan absolutamente las comedias entienden hablar de las malas comedias, y particularmente de las que se representaban en sus tiempos, pues todos éstos convienen en que la comedia en sí no es mala ni pecaminosa. Asimismo no hay duda que los Santos Padres y los concilios hablan de las comedias, espectáculos y representaciones de los gentiles; y cuanto a éstas no extraño que las abominasen con tanto extremo, amonestando y mandando a los cristianos que no asistiesen a ellas.

El autor de la *Prefación al teatro italiano* prueba que los Santos Padres por comedias deshonestas entendían los mimos, representación muda, que consistía toda en gestos y ademanes, con los cuales aquellos diestros juglares hablaban más que otros con la lengua, como dice Casiodoro, lib. 1, cap. 10: *hanc partem musicae disciplinae mutam nominavere maiores, scilicet, quae ore clauso manibus loquitur, et quibusdam gesticulationibus facit intelligi, quod vix narrante lingua, aut scripturae textu posset agnosci*. El mismo Casiodoro, lib. 4 *ep. ul.*, refiere y pinta más largamente la destreza de los pantomimos: *hic sunt additae horcistarum loquacissimae manus linguosi digiti, clamor silens, expositio tacita... Pantomimo igitur cui a multifaria imitatione nomen est, cum primum in scenam plausibus invitatus advenerit, assistunt consoni chori diversis organis eruditi: tum illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit, et per signa composita, quasi quibusdam litteris, edocet intuentis aspectum; in illa leguntur apices rerum, et nom scribendo, docet quod scriptura declaravit: idem corpus Herculem designat, et Venerem faeminam presentat, et marem regem facit, et militem senem reddit, et juvenem, etc.* Isidoro de Sevilla, lib. 18, *Etymol.* cap. 48, da también a los histriones semejante habilidad y destreza de gestos y acciones: *histriones sunt qui muliebri indumento gestus faeminarum impudicarum exprimebant; ii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant, sic dicti quod ab Histria hoc genus sit adductum*.

Esta era la abominable arte de los *mimos*, *archimimos*, *pantomimos*, *histriones* y *horcistas*, que con impuros meneos, gestos y bailes representaban al vivo varias torpezas y deshonestidades. Por lo que, movido justamente, el celo de los Santos Padres se enardecía contra tan escandalosas representaciones. Había también otra razón muy justa para prohibir a los cristianos el asistir a los teatros y juegos escénicos de los gentiles. Eran estos juegos una especie de acto de religión y de culto a las falsas deidades, celebrándose siempre en honor de alguna de ellas, para cuyo fin había a un lado del teatro un ara dedicada a Baco, y al otro lado otra dedicada a la deidad en cuyo honor se celebraba la fiesta. Acudían todos los gentiles ciegamente supersticiosos a estas fiestas, persuadidos que era culto la asistencia a tales sacrificios y solemnidades. De esta manera tenían razón los Santos Padres de reprender tan severamente a los cristianos que iban a ellos, como reos de apostasía y cómplices de un culto idólatra y supersticioso, y de separar de la comunión de los demás fieles a aquellos que ejercían el arte mímico o histriónico. Y además de todo esto, era muy justo motivo para prohibir entonces la asistencia a las comedias lo nocivo de sus asuntos, que, excepto en las comedias que llamaban *pretextatas*, no eran comúnmente compatibles con la moral del Evangelio.

No convenía, pues, de ningún modo, ni era dable, que la severa disciplina de la primitiva Iglesia consintiese que los fieles concurriesen a ver representar fábulas y ejemplos tan contrarios a la moral de la religión que profesaban. En suposición, pues, de todos estos motivos, había mucha razón para abominar entonces aquellas comedias, y, las hay también hoy día, para reprender las malas y nocivas; pero siempre que en nuestras modernas comedias no se tropieza con lo dañoso que tenían las antiguas, supuesto que cuanto al culto de falsos dioses no hay nada en ellas que recelar, siempre que sus argumentos no sean deshonestos ni contrarios en parte alguna a la moral cristiana, antes bien, como debe ser, se representen amables las virtudes y aborrecibles los vicios, y objeto de risa los defectos para escarmiento y enmienda del auditorio, en tal caso y con tales condiciones, ¿qué razón habrá para reprobar las comedias? Si la ignorancia de algunos poetas ha estragado un arte de suyo utilísima, no por eso se ha de condenar absolutamente la comedia, no siendo razón que laste uno los delitos del otro, ni que se atribuyan al arte los yerros y abusos de los artífices. Sean, pues, censurados los malos poetas y reprobadas las malas comedias, pero quede intacto el aprecio debido a los buenos poetas y a los dramas escritos con juicio, con buen gusto y según las reglas de la perfecta poesía, que como subordinada a la moral y a la política, no sólo no estragará las costumbres, pero antes bien contribuirá muchísimo, con insensible y suave atracción, a la enmienda de los vicios y defectos y a la práctica de las virtudes, deleitando y enseñando a un tiempo mismo.

De todo lo dicho hasta aquí se puede comprender e inferir que si los que absolutamente, y sin excepción, condenan las comedias se dejan llevar de un celo excesivo, los que en ellas aprueban indistintamente los amores y otros argumentos perniciosos, como el único y más divertido asunto del teatro, se dejan sin duda llevar de una licencia desarreglada. Por lo que será necesario, a mi entender, dar, como se dice, un corte a esta materia y hallar un medio proporcionado entre el rigor de los unos y la libertad de los otros.

Es cierto que el pueblo, particularmente en las grandes ciudades, debe tener alguna pública diversión con que entretener y engañar el ocio, semilla y causa de muchos vicios y desórdenes; es cierto también que entre todos los divertimientos públicos el más bien recibido comúnmente, y el de mayor gusto, es el de las comedias; con que, por esta parte, se logra con ellas, mejor que con cualquier otro medio, el tener por algunas horas ocupada y embelesada la ociosidad del pueblo. Presupuesto todo esto, se pueden considerar las comedias, por lo que toca a la moral y prescindiendo de las reglas poéticas, como repartidas en tres clases: una de las comedias del todo malas, otra de las perfectamente buenas, otra de las defectuosas en parte. Del todo malas serán aquellas comedias en las cuales se vean premiados y prósperos los vicios, abatida y menospreciada la virtud, y se inspiren los amores y las venganzas, y se enseñen máximas contrarias a las de nuestra santa religión. Y semejantes comedias claro está que debieran ser desterradas de los teatros, y aun de las imprentas, como manifiestamente dañosas al público. Al contrario, las comedias de la otra clase, esto es, las perfectamente buenas, las que se esmeren en corregir los defectos, en censurar los vicios, pintándolos aborrecibles y perniciosos en todo género de estados, y en insinuar en los ánimos el amor de la virtud con el cebo de prósperos sucesos y con la hermosura de su retrato, no hay duda que tales comedias, no sólo no serían comprendidas en la general crítica de los más rígidos y más escrupulosos autores, sino que antes bien merecerían, de justicia, la universal aprobación, y los poetas que las hubiesen escrito serían dignos de eternas alabanzas y de grandes premios.

En la otra clase de comedias, no del todo malas sino sólo en parte defectuosas, pongo todas aquellas en las cuales los amores se tratan con honestidad, los duelos con moderación, la virtud, aunque mezclada con algunos defectos comunes, se ve premiada y feliz, y el vicio o defecto, aunque no sea de los mayores, recibe su castigo; y cuanto a éstas, digo que, a falta de otras mejores, se pueden tolerar en los teatros, para diversión del pueblo ocioso, porque me parece que en tales comedias siempre es más la utilidad que el daño. De este género son muchas de Calderón, de Solís, de Moreto y de otros autores.

Esta distinción podrá servir para las comedias que hasta ahora hay escritas, particularmente en España; pero, por lo que toca a las que en adelante se escribieren, no puedo dejar de encargar mucho a los poetas cómicos que pongan todo cuidado y estudio en ordenar la fábula según las reglas ya dichas, y con todas las condiciones y calidades necesarias para su entera perfección, y que atiendan con singular especialidad a las costumbres, de cuya pintura buena o mala puede resultar gran provecho o grave daño al público.

Con todo eso no pretendo quitar al poeta la libertad que tiene de introducir y pintar en las comedias el carácter de un amante o de un duelista guapetón, como otra cualquiera especie de costumbres; antes le concedí esa libertad, como use de ella con el debido miramiento, sin equivocarse los colores de la pintura, y de manera que no haga parecer gloria lo que es pasión, ni virtud lo que es vicio, ni prendas lo que son defectos, siendo esto en lo que con especialidad consiste el daño de semejantes pinturas. Y el fin a lo que principalmente mira cuanto he dicho acerca de esto, es a convencer y desterrar aquel vulgar y común error de los que creen que, no puede haber comedia buena ni de gusto, si

su principal enredo y asunto no es de lances de amor, duelos, guapezas y cuchilladas, siendo cierto que cualesquiera otros asuntos bien pintados deleitarán igualmente, y, tal vez más. Píntese, por ejemplo, un soldado fanfarrón, como el Pirgopolinices de Plauto, o como el Thrasón de Terencio, un avaro como el de Molière o como el de Plauto, un clerizonte ridículo como el don Claudio de Zamora, y con la experiencia de la risa, del gusto y del aplauso común con que se reciben en los teatros semejantes asuntos bien escritos y bien ejecutados, se verá claramente que los amores y desafíos no son precisamente necesarios para divertir al pueblo. Por lo menos no lo pensaron así los griegos, cuyas tragedias lograban muchos aplausos y deleitaban en extremo al auditorio sin contener semejantes asuntos.

Ni tampoco lo han pensado así muchos eruditos italianos que han escrito no pocas tragedias y comedias, sin adocenarlas con estos argumentos comunes. Pues, dejando aparte otros que pudiera aquí nombrar, el felicísimo poeta Pedro Metastasio, que tiene tan justamente merecida la común aprobación y el general aplauso en los teatros, escribió muy pocos meses ha el excelente drama, como suyo, de *Ciro reconocido*, donde los tiernos afectos de una madre y de un hijo, pintados con extremada naturalidad, prueban con evidencia que no son únicamente los amores los que más deleitan al auditorio. Especialmente han de tener los poetas presente siempre aquella advertencia esencialísima para la utilidad de los dramas, que aunque está ya dicha es bien que aquí se repita por ser tan importante, y es que compongan de modo la fábula que al fin de la comedia quede siempre feliz y premiada la virtud y castigado el vicio. Las comedias así escritas, según las verdaderas reglas de la buena poética, y dirigidas al aprovechamiento y deleite del pueblo, serán recibidas de todos con gusto, con aplauso y sin recelo del más leve escrúpulo, y merecerán con más justicia una aprobación tan amplia como la que el P. Guerra dio a las de Calderón.

Sería también muy acertada política, que ya creo se observa en algunas partes, que los magistrados de las ciudades deputasen sujetos eruditos y entendidos de la poética y de todas sus reglas, los cuales tuviesen a su cargo el examinar con mucha madurez todas las comedias antes de darlas a luz y de representarlas; y según el dictamen de estos examinadores, se mandasen quemar las comedias del todo malas, concediendo al teatro solamente las buenas o, a lo menos, aquellas cuya utilidad compensase abundantemente el daño que de ellas pudiera resultar. Esto aconsejaba el docto P. Mariana, y la misma precaución ideaba Platón para su República en el libro séptimo de sus *Leyes*.

CAPITULO XI [XIII]

De la sentencia y de la locución de la tragedia

La sentencia y locución son las otras dos partes de calidad de la tragedia, y de ellos nos queda poco que decir, habiéndolas ya difusamente explicado en el segundo libro de esta obra. Las palabras y sentencias manifiestan las costumbres y genio de cada uno; con que no hay duda que, así los pensamientos como el modo de decirlos, han de responder a las mismas costumbres y han de ser apropiados a las calidades y circunstancias de la

persona. Los pensamientos, pues, y las expresiones de un príncipe o de un consejero de estado, es razón que sean más elegantes y más sentenciosas que las de un hombre vulgar; un soldado no ha de hablar como una doncella, ni ésta como un filósofo. Por eso, como la tragedia no admite sino personas ilustres y grandes, como reyes, príncipes, héroes, etcétera, su estilo ha de ser alto, grave y sentencioso; y con razón dijo Horacio que la tragedia no podía sufrir la bajeza de los versos cómicos:

*Indignatur item privatis, ac prope socco,
Dignis carminibus narrari coena Thyestis.*

Por esta bajeza de estilo las tragedias de un moderno autor han desmerecido mucho, como las de Séneca por su vana hinchazón. Ya hemos dicho con bastante claridad cuál sea el estilo alto y sublime, sin ser hinchado ni túrgido, y que el poeta, huyendo de los dos extremos de hinchazón y de bajeza, debe apropiarse a cada materia su estilo: el grande, si la materia es grande, mediano, si es mediana, y fácil y natural si es humilde. Es verdad que a veces esta misma distinción de cosas da lugar a la diversidad de la locución, la cual, aunque por lo regular en la tragedia ha de ser alta y elegante, podrá ser tal vez, si no baja, a lo menos natural y sencilla, según lo pida el asunto, así como también la comedia puede tal vez subir a un cierto grado de elevación.

*Interdum tamen, et vocem Comoedia tollit
Iratuque Chremes tumido delitigat ore:
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.*

Cosa es también recibida comúnmente que la tragedia ha de ser en verso, ni yo sé autor alguno de los buenos que apruebe con su parecer o con su ejemplo las tragedias en prosa. Solamente se duda esto de las comedias, de las cuales hay no pocas de buenos autores escritas en prosa. Todas las de Nicola Amenta, las de Octavio Disa y Juan Bautista la Porta, y otras muchas de autores italianos, como asimismo algunas de las de Molière son en prosa; y también tenemos de cómicos españoles, y, entre ellas, la *Dorotea*, de Lope de Vega Carpio, escrita a imitación de la *Euphrosina*; las comedias de Lope de Rueda y otras. Y no deja de haber razón en que se funda esta práctica. Porque como la comedia pide un estilo propio y natural, y el verso por su armonía, por sus frases y por las licencias poéticas, siempre trae consigo alguna elevación y elegancia más que natural, parece que es mucho mejor la prosa que el verso, como más propia y más fácil de reducir a la llaneza y sencillez cómica. Pero sin embargo es cierto que el verso es un instrumento necesario a la poesía, la que sin él no debe llamarse tal, y que el buen poeta sabrá hacer que sus versos sean tan claros y naturales como la prosa más pura y más propia. Habiendo, pues, ejemplos y razones por una y otra parte, no se puede con justicia condenar absolutamente ninguna de estas dos opiniones, y será lícito al poeta escribir sus comedias en prosa o en verso como mejor le pareciere.

Otra duda hay tocante a los consonantes o rimas en las tragedias o comedias. Algunos los tienen por muy inverosímiles, otros no hacen reparo de usarlos. Yo entiendo que aunque harán bien los que no los usen, no harán mal los que con juicio y moderación se sirvan de ellos, especialmente en las tragedias. Porque en las conversaciones mismas decimos

inadvertidamente versos en consonante; con que así el verso como la rima moderada no me parecen del todo inverosímiles en los dramas. Juan Jorge Trissino, autor de la tragedia italiana *La Sofonisba*, fue el primero que intentó libertar la tragedia y aun el poema épico de la esclavitud de los consonantes. Pero aunque yo le alabe en esto, no puedo aprobar los que usó en algunas partes de su tragedia, que son, a mi ver, tan enlazados y tan manifiestamente artificiosos, que parecen una composición lírica, como se ve en los siguientes:

*Veramente, Regina,
il parlar vostro mi dimostra chiaro
quant'è grave il dolor che vi tormenta.
Pur troppo alta ruina
v'immaginate, e senza alcun riparo:
non piaccia a Dio che tanto mal consenta, etc.*

Aún es más reparable lo que practicó Cristóbal de Mesa en su tragedia *El Pompeyo*, en la cual no sólo están dispuestos los consonantes a modo de canciones, mas también hay tercetos, octavas, coplas, décimas y otros géneros de rimas, cuyo conocido artificio se opone directamente a la verosimilitud. El metro más usado y más propio de los dramas parece que es el verso de once y de siete sílabas, que responde al parecer de muchos, particularmente siendo esdrújulo, a los yambos de los antiguos. Pero nuestras comedias ordinariamente se componen de versos cortos, como cuartillas, quintillas, décimas y romances. En lo cual no somos solos, pues los griegos también usaron muy frecuentemente los versos cortos, y en Gravina y en Corneille se hallan alguna vez. Y en cuanto a los versos de romances con asonantes, me parece que son muy propios de la comedia, por ser muy semejantes a la prosa; pero por lo que toca a las décimas, quintillas y redondillas, aunque su rima es demasíadamente regular y artificiosa, y por eso no muy verosímil en quien se finge hablar de repente, no me parece bastante motivo para quitarlas la posesión del teatro que ya ha tantos años que gozan pacíficamente.

CAPITULO XII

Del aparato teatral y de la música

Las dos últimas partes de calidad de la tragedia son el aparato y la música; y aunque en rigor no pertenecen al poeta, ni son cosas propias de la tragedia, todavía en algún modo contribuyen a su perfección, particularmente el aparato. Y aquí no pretendo hablar del de los antiguos, ni de la disposición de la *escena*, del *proscenio*, de la *orquesta*, de la *cávea*, del *carago*, *mesonoto*, *flautas iguales*, *desiguales*, *derechas* o *izquierdas*, *máscaras*, *sirmas*, *coturnos* y *soccos*, o zuecos o chanclos, especie de calzado, éste de la comedia, aquél de la tragedia, ni de todas las demás cosas que acerca de esto se pudieran decir; de las cuales quien quisiere informarse enteramente puede leer a González de Salas en su *Ilustración de la Poética de Aristóteles*, sec. 5, a Resino, y los demás eruditos que han escrito de tales antigüedades; porque como la noticia de estas cosas no me parece de

ningún modo necesaria para la perfección de nuestros dramas, ni para el aparato que al presente se usa, la omito acordadamente por no cansar inútilmente a mis lectores y a mí mismo.

A tres cosas se puede reducir el aparato, según el presente estado de la poesía dramática: a la disposición y adorno de las escenas, a las personas de los representantes y a sus vestiduras. Y cuanto a la disposición de la escena, ya hemos dicho en el cap. V, siguiendo la opinión de un moderno, que para observar una exacta unidad de lugar se podrían hacer varias divisiones horizontales o perpendiculares según los parajes que requiera la comedia o tragedia que se ha de representar. Mucho pueden contribuir a la perfección del aparato la arquitectura y la pintura: la arquitectura con la bien ideada fábrica de los teatros, donde los ojos y los oídos gocen igualmente desde todas partes de la representación; la pintura, y más la perspectiva, con la viva y natural imitación del sitio o lugar que ha de figurar la escena. Los antiguos se esmeraron en esto. Agatharco pintó en Atenas las escenas para las tragedias de Esquilo con gran perfección. Y en Roma fue el primero Claudio Pulcro, que introdujo este adorno en el teatro, habiendo sido tal y tanta la valentía de la pintura y la habilidad del pintor, que se vieron cuervos llegar engañados a ponerse sobre unas tejas aparentes. Pero los dos célebres teatros de Marco Scauro Edil y de Cayo Curio son evidente prueba, así de la pompa y magnificencia, como del esmero grande que ponían los antiguos romanos en el aparato teatral.

Por lo que toca a las personas de los representantes se habría de procurar que cada uno hiciese el papel más apropiado a su genio o a su habilidad, a su estatura y a su edad. Y si se pudiera lograr que los representantes fuesen hombres de alguna capacidad e ingenio, o a lo menos que hubiesen leído algunos libros de buenas letras, sin duda harían mejor su papel. Quanto a los vestidos, deberían ser conforme a la nación, a la dignidad y al estado de cada persona según lo que representa. Es verdad que esto no se ha de entender con tanto rigor que si, por ejemplo, se introduce en la comedia una aldeana, salga tan andrajosa y desaliñada como suelen ir las mujeres del campo; bastará que se imite el vestido de las aldeanas en los días más festivos, que es cuando suelen salir lo más aseadas y compuestas que pueden. Hase de imitar la naturaleza, pero mejorada y ennoblecida.

A la doctrina del aparato teatral pertenece también el moderar y arreglar el número de las personas. Primeramente, es precepto de Horacio que no representen juntas en el tablado cuatro personas a un mismo tiempo: *ne quarta loqui persona laboret*. Porque en pasando de tres que hablen es confusión y embarazo para la representación. Aún es mucho mayor yerro el cargar de tanto número de personas el drama que sea imposible que el auditorio se acuerde de sus nombres ni de sus genios y fines. Todas las comedias de Lope de Vega pecan de ordinario en el número excesivo de personas. Dejando aparte las que no tienen menos de veinticuatro o treinta, la de *El bautismo del príncipe de Fez y muerte del rey don Sebastián* tiene sesenta personas, con una procesión por añadidura, número bastante para reclutar un regimiento que hubiese salido muy derrotado de una batalla. Debe, pues, el poeta arreglar con juicio el número de los actores y reducirlos a los menos que se pueda, para facilitar la representación, pues de otra suerte sería preciso hacer levas de farsantes como de soldados. A mí me parece que el número de ocho o diez personas será bastante y tolerable; lo que pase de ahí será exceso y confusión.

La música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas, particularmente en nuestros tiempos en que ya no se usa el coro de los antiguos, habiéndose, en su lugar, sustituido el entremés, que es una pequeña acción jocosa, y el baile o sainete. Por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que no es del todo acertado, y que mejor efecto hará, y deleitará más, una buena representación bien ejecutada por actores hábiles y diestros, que todo el primor de la música. Porque aunque es verdad que la música mueve también los afectos, nunca puede llegar a igualar la fuerza que tiene una buena representación; además que el canto, en los teatros, siempre tiene mucha inverosimilitud, a la cual unida la distracción que causa su dulzura, con que enajena los ánimos y la atención, desluce todo el trabajo y esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión de la poesía, introduciendo en vez de este deleite, que podemos llamar *racional*, porque fundado en razón y en discurso, otro deleite de *sentido*, porque es producido solamente por las impresiones que en el oído hacen las notas armónicas, sin intervención del entendimiento ni del discurso. Por eso se han visto a veces, como advierte el autor de la *Prefación al teatro italiano*, quedarse sin auditorio los teatros de los más excelentes cantores para acudir a la representación de alguna tragedia. Está en duda entre los eruditos si las antiguas tragedias y comedias de griegos y latinos se representaban cantando, como se hace al presente en los dramas italianos que se llaman *óperas*. Como quiera que esto sea, es cierto que en Italia tuvo principio este nuevo uso el año 1597, por el cual tiempo Horacio Vecchi, modenés, hizo cantar todos los actores en una comedia suya. Siguióse poco después Octavio Rinuccini, poeta florentín, que mejoró y ennobleció esta invención. Pero muchos hombres sabios son de parecer que con ella no ha ganado nada el teatro.

CAPITULO XIII

De las partes de cantidad de la tragedia

Habiendo ya dado fin a las partes de calidad, paso a las de cantidad, sin detenerme mucho en ellas por ser ya de poca importancia para la poesía dramática en el estado en que se halla. Divide Aristóteles el tamaño, o la material grandeza de las tragedias de su tiempo, en cuatro partes, que son: *prólogo*, *episodio*, *éxodo* y *coro*. El prólogo era toda aquella parte de la tragedia que precedía al principio de la fábula hasta que salía la primera vez el coro. Episodio era toda aquella parte comprendida entre la primera y última salida del coro. Exodo era lo restante de la tragedia, desde la última salida del coro hasta el fin de toda la fábula. El coro era todo aquello que cantaba en el teatro una tropa de músicos y bailarines. Lo que solía, o lo que debía cantar el coro, lo refiere Horacio en aquellos versos de su *Poética*:

*Actoris partes chorus officiumque virile
Defendat neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducatur, et haereat apte.
Ille bonis faveatque, et consilietur amicis,
Et regat iratos, et amet pacare tumentes.
Ille dapas laudet mensae brevis: ille salubrem*

*Justitiam, legesque et apertis otia portis.
Ille tegat commissa, Deosque precetur et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

En tiempo de Esquilo, según González, las personas del coro eran cincuenta. Después los atenienses moderaron aquella muchedumbre reduciéndola a doce, hasta que Sófocles añadió tres y quedaron en quince. El orden con que salían a las tablas era distribuyéndose en tres hileras de cinco o en cinco de tres. En los coros, además de cantar, se danzaba también al mismo compás de la música; y las mudanzas eran muchas, como observa el citado González, pero las más ordinariamente repetidas tenían su docta y misteriosa significación, ya de los movimientos de los cielos, ya de la variedad o estabilidad de los elementos, etc. Subdivide Aristóteles el coro en tres partes, que llama *parodo*, *stasimo* y *commo*; y así de la misma etimología de estas palabras griegas, como de lo que dice el mismo Aristóteles, se infiere que el *parodo* era todo aquello que el coro decía moviéndose, esto es, cantando y bailando a un mismo tiempo; el *stasimo* era todo lo que decía el coro estando parado en un puesto. El *commo* era una lamentación triste y lúgubre que cantaba el coro al fin de algunas tragedias, ayudado y acompañado de los mismos representantes; de suerte que el *parado* y *stasimo* eran comunes de todos los coros, pero el *commo* era solamente propio de alguna tragedia.

Ésta es la división que hizo Aristóteles de las tragedias de su tiempo, cuando todavía no estaba introducida la división de los dramas en actos y escenas, que después se usó entre los latinos y que han seguido los modernos, con la diferencia que unos los dividen en cinco actos, otros en tres. Y esta última división es la que universalmente se sigue en España, donde a los actos se les da el nombre de jornadas de algún tiempo a esta parte. Cuanto a los actos es precepto de Horacio que no sean más ni menos de cinco:

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

Aunque a decir verdad el precepto de Horacio más parece que mira a moderar y arreglar la justa y proporcionada grandeza de la tragedia o comedia, a fin de que ni deje poco satisfechos a los oyentes por lo breve, ni los canse por lo prolijo; porque cuanto a lo demás, no alcanzo razón alguna por la cual hayan de ser los actos cinco y no tres. La práctica de esto en todos tiempos ha sido varia y arbitraria. Y aunque parece que los latinos usaban siempre la división de los cinco actos, no obstante hay conjeturas que alguna vez hubiesen también practicado la de tres. Jacobo Mazzonio y José Antonio González confirman esta conjetura con un texto de Cicerón en la epístola últ., lib. 1, *ad Q. frat.*, donde dice: «*ut hic tertius annus imperii tui, tamquam tertius actus, perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur*». Por lo que toca a la práctica de los modernos, cada uno hace la división según su gusto o según el uso de la nación, en cinco o en tres actos o jornadas.

Como no hay razón para precisar al poeta a un cierto número de actos, tampoco la hay para obligarle a dar a cada acto un cierto número de escenas, por ejemplo, siete o diez,

como algunos quieren. Por escenas entiendo aquí las entradas y salidas de las personas o el aumentarse y disminuirse el número de ellas en el tablado; de modo que cada vez que habiendo salido dos personas se entra la una y queda la otra sola, o a las dos sobreviene otra, u otras, en cualquiera de estos casos hay nueva escena, esto es, número variado de personas que representan.

En España no está puesto en uso el distinguir estas salidas y entradas con el nombre de escenas, como han hecho las demás naciones. En este sentido es cierto, a mi entender, que el poeta no está obligado a ceñirse a un determinado número de escenas porque ni griegos ni latinos como notó Donato, comentador de Terencio, observaron este preciso número, y sólo ponían, cuidado en hacer más largo el acto donde podían esperar que el auditorio estuviese más atento y más gustoso, y hacerle más breve donde temían que pudiese cansarse y fastidiarse. Más fundada me parece otra regla tocante a las escenas, y es que, para el mayor acierto y perfección de los dramas, deben estar eslabonadas unas de otras con una continua unión; esto quiere decir que jamás ha de quedar solo y despejado el tablado, ni por un breve instante, sino es al fin de cada acto o jornada; y así, antes que se entre el personado que está representando, ha de sobrevenir otro u otros, sucesivamente, hasta el fin del acto, y entonces quedará despejado el tablado hasta empezar el otro acto.

Confieso que ésta es una regla muy difícil y trabajosa para el poeta, pero la considero tan conveniente para la perfección de los dramas que, a mi parecer, se debe hacer todo lo posible para observarla exactamente, o, a lo menos, para no dispensarla sino raras veces y cuando no se pueda menos. Con esta regla se logra el proseguir siempre igual y sin interrupción el hilo de la representación y el tener siempre atento el auditorio, lo que no se lograría con las escenas sueltas y desasidas, porque en éstas, como queda solo el tablado algunos ratos y se interrumpe la representación, los oyentes tienen motivo y tiempo para distraerse en otros pensamientos y perder de vista el asunto de la fábula. Terencio, como observó Donato, juzgó tan importante la atención continua del auditorio, que, para lograrla, no sólo enlazó las escenas, sino también los cinco actos de su comedia *El Eunucho*.

Entendido esto, será fácil hacer la aplicación de las partes de cantidad, según Aristóteles, a los tres o cinco actos. Porque el *prólogo* responde al acto primero, donde se echan las semillas de toda la fábula y se informa el auditorio del argumento; el *episodio* y el *coro* vienen a contener el segundo, tercero y cuarto actos; y el *éxodo* corresponde al acto quinto, donde se desata el nudo de la fábula y se le da fin. Y si el drama no es más que de tres actos o jornadas, parte de la primera jornada será el prólogo; lo restante de ella, con toda la segunda y parte de la tercera, será el episodio; y lo que queda de la tercera jornada hasta el fin será el éxodo.

En cuanto al prólogo, es menester advertir que hay dos especies de prólogos. Unos se pueden llamar prólogos *manifiestos* y *separados*; otros, prólogos *ocultos* y *unidos* con el drama. De la primera especie son todos aquellos prólogos que se hacen antes de empezar la fábula por medio de alguna persona que, saliendo al tablado, informe al auditorio, en nombre del poeta, de toda la acción de la fábula y de todo lo demás que el poeta juzgue

conveniente prevenir a sus oyentes. Los antiguos dieron varios nombres a los prólogos, según el fin para que los escribían. El *comendaticio* era para alabar la fábula o su autor; el *relativo*, para responder a las oposiciones y críticas; el *argumentativo* o *hipotético*, para explicar el argumento de toda la fábula; el *mixto* contenía todos los sobredichos fines. Nuestras loas vienen a ser una especie de prólogos separados.

La segunda especie de prólogos comprende los *ocultos* y *unidos* al mismo drama. De éstos se servían de ordinario los antiguos en sus tragedias, y el ingenioso Terencio en todas sus comedias; y a mi parecer son los más artificiosos y los mejores. Su artificio consiste en hacer diestramente que las personas del drama, en las primeras salidas, como por vía de conversación, refieran el origen y los principios de toda la fábula, informando *oculta e indirectamente* al auditorio de todo el hecho precedente, y de los genios y fines particulares de los principales papeles. Pero esto ha de ser con tal arte y con tan ingeniosa traza, que no se descubra el fin del poeta, que es informar al auditorio, sino que antes bien parezca una conversación natural y verosímil entre los mismos actores, sin otro fin que el de referirse el uno al otro algún hecho antecedente ignorado y que verosímelmente puede importar a su conveniencia o a su curiosidad el saberlo. Es singular en esto Terencio, el cual en todas sus seis comedias, aunque para ganar la benevolencia del pueblo y responder a las objeciones se sirve del prólogo separado, practica con maravillosa industria esta otra especie de prólogos, tanto, que teniendo ocasión bastante en los mismos prólogos, o *comendaticios* o *relativos*, de dar alguna noticia del argumento de la fábula, nunca lo hizo; antes bien, en el prólogo de los *Adelfos*, expresamente previno que no aguardasen allí el argumento de la comedia, puesto que los primeros actores que saliesen dirían lo que bastase para su inteligencia:

*De hinc ne expectetis argumentum fabulae:
Senes, qui primi venient, hi partem aperient,
In agendo partem ostendent.*

Las dos *Meropes* italianas, del conde Pomponio Torelli y del marqués Maffei, como también los dramas de Metastasio, pueden servir de norma y dechado cuanto a la manera artificiosa de formar los prólogos ocultos. Nuestros cómicos españoles no han dejado de manifestar en esto su ingenio y habilidad, como se puede ver en las comedias *Primero soy yo*, *Dar tiempo al tiempo*, *Mejor está que estaba* y otras, de Calderón, y de otros autores. Pero como esto requiere mucho artificio y miramientos, no me admira que no todos hayan acertado, pues en algunas comedias no me parece bastante verosímil ni natural el motivo con que un amigo a otro, o un amo a su criado, le informa con una larga relación de los hechos antecedentes, no obstante que ya los sepa el que los oye. Tampoco me parece bastante motivo el desfogar su pasión, para que uno refiera a otro lo que ya sabe, como hace la Sofonisba de Trissino cuando dice a su amiga Erminia:

*Nè starò di ridir cosa che sai
Perché si sfoga ragionando il cuore.*

Mas no solamente en el prólogo y en las primeras partes es necesario este oculto artificio y este verosímil motivo de conversación para informar el auditorio, pero también es

igualmente necesario en otras partes del drama, donde conviene muchas veces hacer saber al auditorio los hechos que se suponen sucedidos dentro, a las ocultas intenciones y los pensamientos de las personas. Y, especialmente, es necesaria esta verosimilitud en los soliloquios, en los cuales no deja de ser violento y forzado el hacerse uno a sí mismo relación de lo que no ignora, y solamente el modo artificioso y la industria y traza del poeta podrán evitar este escollo. Un ejemplo muy bueno de semejante ingeniosa traza para informar al auditorio he notado en la comedia *Dicha y desdicha del nombre*, de Calderón, donde Violante, por medio de exclamaciones, hace saber a los oyentes sus aventuras y el motivo de haber llegado hasta Milán en busca de César:

¡Oh, nunca, Nise, hubiera
dado a partido el pecho de una fiera,
pasando tan violento
a ser amor quien fue aborrecimiento!
¡Nunca a César llamara
a mis jardines! ¡Nunca me enviara
aquel aviso él de que vendría!
Y ya que fuese tal la suerte mía, etc.

Con estos y semejantes artificios podrá el poeta, en los soliloquios, sin faltar a lo verosímil, informar el auditorio de todo lo que es necesario que sepa.

Todo lo dicho hasta ahora estriba en la consideración de que la poesía dramática es un engaño de los ojos y de los oídos del auditorio, para que, como llevado de un dulce encanto, crea verdadero lo fingido. A esto miran todas las reglas, que tanto se encargan a los poetas acerca de la verosimilitud de la fábula, de las costumbres, de la sentencia y locución; y a esto mismo mira también todo lo que se ha dicho acerca del prólogo y del modo de informar el auditorio de lo que se finge pasar allá dentro, y de los pensamientos e intenciones de los actores. De suerte que si en alguna manera se falta a lo verosímil, y el auditorio, o de las conversaciones o de los soliloquios de las personas conoce el engaño, viendo que son inverosímiles y solamente sirven para darle noticia de algún suceso, entonces, como vuelto en sí y desencantado, reconoce el artificio del poeta y advierte ser todo fingido.

Mas si no sólo indirectamente, por algún inverosímil, sino directamente se hace patente al auditorio el engaño de la representación, ya entonces se desvanece todo el encanto, frustrándose la intención del mismo poeta y los efectos del artificio dramático. Plauto, en quien se descubren rastros de las imperfecciones y defectos que tenía la antigua comedia latina, cae muchas veces en este error, ya haciendo un prólogo separado al pueblo, después de empezada la comedia, como en el *Miles gloriosus*, o ya haciendo que los actores se vuelvan a hablar con el auditorio, como en *La Cistellaria*, donde en la escena segunda uno de los actores dice a los oyentes: «...*praeter vos quideni... meminisse ego hanc rem vos volo*», y en el *Amphitryon*, donde en la escena primera, acto tercero, Júpiter, en figura de Amphitryon, dice al pueblo:

Nunc huc honoris vestri venio gratia,

Ne hanc inchoatam transigam Comoediam.

El mismo defecto se puede notar en algunas comedias españolas, como en la de *Mujer, llora y vencerás*, de Calderón, donde el gracioso Talón dice a otro criado:

Que nada preguntes digo,
que no me toca, porque
la jornada ha de decirlo.

Y en la comedia *No hay burlas con el amor*, del mismo autor, cuando dice Nise:

Ahora aunque mi ama, la necia,
me haya echado un rato menos,
no sabrá que he estado fuera.
Nadie de ustedes lo diga,
que les cargo la conciencia.

Los buenos poetas, que aspiran a la perfección, no sólo evitan estos y otros inverosímiles e inconvenientes, sino que a veces, para adelantar más el engaño de la representación, hablan de comedia en la misma comedia, como de cosa ajena y distinta de lo que allí se está representando. No faltan ejemplos de semejante artificio en nuestras comedias, donde se dice que el tal lance parece de comedia. En el *Artaserse*, drama de Metastasio, acto primero, escena sexta, se ve ejecutado este primor cuando dice Semira:

*E vuoi ch'io miri
Questa vera Tragedia
Spettatrice indolente, e senza pena,
Come i casi d'Oreste in finta scena?*

También se hallan semejantes ejemplos en Plauto y en Terencio; en la última escena de la *Hecyra* dice Pánfilo: «*Placet hoc non fieri itidem, ut in comaedia, omnia ubi omnes resciscunt*», etc., lugar a quien Donato dio el encomio de admirable: «*mire, quasi hac comoedia non sit, sed veritas*». Molière usó asimismo de este artificio en sus comedias; en la de Mr. de Pourceaugnac, escena primera, dice Erato: «*Comme aux comedies, il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise*».

En el prólogo oculto, esto es, en las primeras salidas, se ha de dar alguna noticia de las principales personas de todo el drama y de sus particulares fines y genios para que desde el principio de la tragedia o comedia el auditorio esté ya informado de lo más esencial de su condición y de las partes que hace cada uno en el drama. Ni ha de haber en todo él persona alguna que no sea necesaria para su enredo y solución. Por eso se desunieron los coros intercalares de los antiguos, y por lo mismo no deben usarse sin necesidad las personas *protáticas* o *proemiales*, esto es, aquellas que salen al principio y no vuelven a salir más, ni tienen parte alguna en el enredo.

CAPITULO XIV

De la comedia

Ahora, habiendo ya dado fin a las reglas y observaciones pertenecientes a la tragedia, pasaremos a la otra especie principal de la poesía dramática, que es la comedia, de la cual nos queda muy poco que decir, siendo casi todas las reglas ya dichas respectivamente comunes a una y otra especie. No importa a nuestro intento el saber los principios de la comedia, que aun en tiempo de Aristóteles eran oscuros e inciertos. Los primeros, según este autor, que dieron alguna forma y buena disposición a la comedia fueron Epicarmo y Formis en Sicilia, y después, en Atenas, Crates, el cual, dando de mano a la antigua forma de yambos, groseramente satíricos y mordaces, dio más aliño a la comedia, adornándola de fábula, o fingida, como suponen algunos intérpretes de Aristóteles, o verdadera, según solía ser antiguamente, como sienta Dacier, de costumbres y de otra locución. Porque es menester suponer, que como de los que cantaban en verso hexámetro algún hecho de algún personaje ilustre tuvo origen la tragedia, así de los que en verso yambo zaherían y censuraban los vicios ajenos tuvo principio la comedia, la cual, por mucho tiempo, retuvo el perverso estilo de infamar en público no sólo los vicios, sino las personas mismas, nombrándolas sin miramiento y censurándolas con la más picante y mordaz irrisión. Y aun no se contentaba esta maligna mordacidad con ensangrentar sus dientes sólo en los vicios, sino que, como suele acontecer, servía la poesía, a los poetas, de pretexto y capa para sus particulares venganzas y de instrumento para sus rencores, aun contra las personas de más inocente vida. Dígalo el sapientísimo Sócrates, hecho blanco de la maldiciente saña del cómico Aristófanes. Duró esta desreglada licencia hasta tanto que los magistrados, por política y bien público, entendieron en refrenarla y reprimirla con severas leyes y rigurosas penas; y entonces los poetas mudaron de estilo, como dice Horacio, por miedo del palo: «*vertere modum formidine fustis*». Esta mutación y otras, con que poco a poco se fue mejorando y perfeccionando la comedia, dieron motivo a una división que después se hizo de la misma, distinguiéndola en *vieja* y *nueva*. En Aristófanes y Plauto hay rastros de las imperfecciones que tenía la comedia *vieja*; la *nueva* debió su esplendor y su aliño a Menandro, entre los griegos, y, entre los latinos, al ingenioso, delicado y discreto Terencio.

Éstos fueron los principios y progresos de la comedia; veamos ahora a qué se reducen su esencia y sus principales reglas. La comedia, pues, a mi parecer, como quiera que otros la definan, es *una representación dramática de un hecho particular de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho y enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste.*

Conviene la comedia con la tragedia en muchas cosas, aunque en otras es diversa. Primeramente una y otra son representación dramática, y en una y otra se esconde enteramente el poeta, introduciendo siempre otras personas. Pero la tragedia representa un hecho ilustre y grande, en el cual ordinariamente tiene parte todo un estado o reino; la

comedia se ciñe a un hecho particular, que apenas se extiende más allá de un barrio. Asimismo la tragedia nos representa las fortunas y caídas de personajes ilustres, como reyes, héroes, capitanes, etc., pero la comedia introduce sólo damas, caballeros particulares, lacayos, criados, etc. Es verdad que nuestros cómicos no han observado esta condición de personas, pues sin reparo alguno han introducido en sus comedias príncipes, reyes, emperadores y otras personas semejantes, lo cual hizo decir a Francisco Cascales que tales comedias *ni son comedias ni sombra de ellas; son unos hermafroditas, unos monstruos de la poesía*. Y es verdad también que Pedro Corneille admite, al parecer, tales comedias con personas impropias, diciendo que se pueden llamar *heroicas* a distinción de las otras, en las cuales no entran sino personas particulares.

Pero, sin embargo, yo no hallo doctrina ni ejemplo con que se pueda sanear este abuso tan contrario a la naturaleza y a las reglas de la misma comedia, que como tiene diverso fin que la tragedia y diversas calidades, ha de tener también diversos los asuntos y las personas. Fuera de que la mayor parte de los lances que se fingen suceder en nuestras comedias a personas reales, son contra lo natural y verosímil, y propios sólo, como se dice, de reyes de comedia, no de reyes verdaderos, cuyo carácter no es compatible con lo que allí nos representa el poeta. En la comedia *Obras son amores*, de Lope de Vega Carpio, provoca a risa el ver cómo un rey de Hungría admite a su presencia al escudero, y aun al cochero de una dama particular, y se entretiene con ellos en muy familiar conversación. Si Corneille ha permitido tales comedias con el título de *heroicas*, no parece que ha tenido razón bastante en que fundar su opinión, que Dacier reprende y reprueba. Es verdad que Plauto introdujo en su *Amphitryon* a Júpiter y a Mercurio; pero los introdujo, no con la seriedad y grandeza que convenía a estas deidades, sino con un carácter ridículo y jocoso; y sólo en esta forma pueden entrar en la comedia estos personajes, como han entrado en la de *El caballero de Olmedo* y en *Los siete infantes de Lara*.

Difieren también, la tragedia y la comedia, en el éxito de la fábula y en las pasiones. La mejor constitución de la tragedia, según Aristóteles, es la que tiene el éxito infeliz; por el contrario, la comedia pide siempre un éxito feliz y regocijado. Y aunque en la doctrina de Aristóteles no se reprueban absolutamente las tragedias de éxito feliz, no obstante, aun en éstas, las principales personas se ven en gravísimos peligros de perder la vida o el estado o la felicidad que gozaban, si bien al cabo se libran de semejantes peligros; los cuales ya bastan para mover en el auditorio, con no poca fuerza, el terror y la compasión, afectos tan propios de la tragedia como impropios de la comedia. Y aunque en ésta hay también peligros, no son tales que de ellos resulte la muerte o la infelicidad extrema de alguna persona, y sólo producen alguna zozobra y sobresalto en los oyentes, que desean que el primer galán salga bien de su empeño y logre felizmente su intento.

Fueron, pues, con acertada distinción destinadas, desde su institución primera, a diversos fines la tragedia y la comedia, y a ser útiles a los hombres por diversos medios; la una, moviendo violentos afectos de terror y de compasión, y representando las caídas de los reyes y otros personajes ilustres, para escarmiento del auditorio y moderación de sus pasiones; la otra, mostrando como en un espejo los vicios y defectos comunes expuestos a la risa del pueblo, y rendidos a los pies de la virtud, para ejemplo y estímulo de los

oyentes. De suerte que el trastocar y confundir estas dos diversas especies de dramas, es dar a entender que se ignoran sus principios, su institución, sus diversos fines y efectos, y los distintos linderos de cada una. Por lo que a muchas de nuestras comedias, o se les ha de mudar este nombre en el de tragedias, pues por su asunto y por sus personas lo requieren, o se ha de confesar que sus autores ignoraron esta distinción.

Difieren también, la comedia y tragedia, en la fábula, cuanto a ser mejor, según la doctrina de Aristóteles, para la tragedia la fábula *simple*, esto es, de una sola mudanza, y para la comedia la *doble*, o de dos mudanzas, como es la de la *Fuerza del natural*, de Agustín Moreto.

Finalmente se distinguen, la tragedia y comedia, en la sentencia y locución, esto es, en el estilo. Porque, como son diversos los asuntos de una y otra, y diversas las personas que se introducen, es muy justo también que sea diverso el estilo. Los asuntos de la tragedia son grandes, las pasiones violentas, las personas ilustres; con que, de razón, todo esto pide un estilo alto y con figuras retóricas, que son el lenguaje más propio de las pasiones. Pero la comedia no admite asuntos ni personas tales que pidan semejante estilo. Los argumentos cómicos son menos ruidosos; las pasiones más moderadas, teniendo más de tierno o de placentero que de violento y furioso; las personas de mediana o de baja condición, en quienes no asientan bien pensamientos muy altos, ni estilo muy elegante, ni pasiones muy violentas, mayormente atendida la calidad y la poca importancia de los casos que allí se representan. Es preciso, pues, que el poeta, conformando la sentencia y la locución a la calidad de las personas y del asunto, dé a la comedia un estilo llano, puro, natural y fácil. Digo fácil, porque lo es este género de estilo para quien lee o escucha, siendo al mismo tiempo muy difícil y trabajoso para quien escribe. Cualquiera se promete hacer otro tanto con gran facilidad, pero, en llegando a la práctica, se halla burlado y experimenta en extremo difícil de ejecutar lo que antes parecía tan fácil. Esto hace creer a algunos que la comedia es obra de muy poco trabajo, pero se engañan muchísimo, pues, como observó Horacio, sus aciertos y primores obligan a tanto mayor empeño y esfuerzo cuanto logran menos perdón sus faltas, como más expuestas a la censura común y más a tiro, digámoslo así, del vulgo y de su corta capacidad:

*Creditur ex medio, quia res arcessit, habere
Sudoris minimum; sed habet Comoedia tanto
Plus oneris, quanto veniae minus.*

Pero esta llaneza de estilo en la comedia, no tanto pende de los pensamientos y conceptos, cuanto del artificio y modo con que se dicen. A muchos pensamientos que parecen grandes y elevados, los hace tales el artificio de las palabras y la ingeniosa disposición con que se adornan y abultan. Débese, pues, moderar en la comedia no tanto el discurso, como no sea muy estudiado y afectado, cuanto el ingenio y la fantasía, las figuras retóricas con exceso arriesgadas, y, finalmente, todo lo que sepa a cuidado y artificio excesivo. Supuesto esto, no me parece que puede jamás pasar plaza de estilo bueno, y propio de comedia, aquel que usa Laurencio en la de *Agradecery no amar*, de Calderón:

Suelto tenía el cabello,
cuyas ondeadas hebras,
golfos fingiendo de erizadas quiebras,
inundaban la nieve de su cuello.

Perdone el sol, que no es el sol más bello,
cuando los ampos de las cumbres dora,
dejando en una peña y otra peña
desmelenar la mal peinada greña,
que a media luz le destrenzó la aurora.

Bien que al revés su efecto se colige.
¿Dije al revés? Pues oye qué bien dije,
porque si él sobre nieve
madejas de oro a desplegar se atreve,
ella, con más decoro,
esparce nieve en sus madejas de oro,
cayendo encima tanto pelo ufano
un copo y otro en una y otra mano.

El, por no verse a leyes reducido,
medio enredado resistió esparcido:
como quien dice que es contrario duelo,
dando los rayos libertad al cielo,
que con nuevos desmayos,
el cielo ponga en su prisión los rayos, etc.

Otros muchos ejemplos semejantes a éste se hallarán en nuestros cómicos, que se dejaron arrebatar de su mismo ingenio, sin reparar que para ostentarle no era lugar oportuno una comedia. Pero, sin embargo, vuelvo a decir que a veces también la comedia puede levantar la voz. Digo levantar la voz, no el ingenio ni el artificio, porque aunque es razón que un personaje cómico, cuando está dominado de alguna fuerte pasión, hable con más fuerza y con expresiones más figuradas, pero no por eso ha de andar buscando con cuidado y afectación los conceptos más artificiosos, las metáforas más remotas y más arriesgadas, los retruécanos y períodos más limados. Terencio, cuyo estilo puede ser dechado de la naturalidad cómica, nos dejó ejemplos de la moderación y circunspección que se debe observar en las comedias. Su Demea, en los *Adelfos*, viejo de condición recia y arisca, se enoja y se queja de las travesuras de sus hijos con mucha fuerza; pero no por eso se empeña en agudezas ni artificios de palabras, contentándose con expresar su pasión, exclamando: «¡Ay de mí!, ¿qué haré?, ¿qué ejecutaré?, ¿qué he de decir?, ¿de qué me he de quejar?, ¡oh cielo!, ¡oh tierra!, ¡oh mar!»

Cuanto a lo demás, conviene la comedia con la tragedia así en ser representación dramática, según ya queda dicho, como en tener las mismas seis partes de calidad, es a saber, fábula, costumbres, sentencia, locución, aparato y melodía. La fábula cómica requiere también respectivamente todas las circunstancias de la trágica: ha de ser de justa

grandeza, verosímil, maravillosa, implexa, una en la acción, en el tiempo y lugar; y su enredo y solución han de ser según lo necesario o verosímil. Admite también la agnición y peripecia, y observa las mismas calidades y condiciones de las costumbres, excepto la semejanza, que como es sólo practicable en las personas ya conocidas por historia o por fama, no tiene de ordinario cabimiento en las cómicas, que suelen ser fingidas y de quienes la historia no se supone hacer mención. De estas y otras cosas más se ha tratado difusamente en los capítulos antecedentes, a los cuales me remito por no repetir lo que ya se ha dicho.

Es, en suma, la comedia como un paralelo de la tragedia; ésta excita las lágrimas, aquélla la risa; el exceso de las desgracias de reyes, etc., mueve en la tragedia a lástima y terror; y el exceso de los vicios y defectos de personas particulares mueve, en la comedia, a risa y alegría; y en una y otra parte los afectos, ya trágicos, ya cómicos, aunque mueven diversamente los ánimos, los mueve a un mismo fin: pues así las grandes mudanzas de fortuna, como la irrisión y castigo de los vicios, miran a la utilidad del auditorio, haciéndole, o más constante y sufrido en sus trabajos, o más cuerdo y advertido en sus defectos. Y como en la tragedia se han de mover las pasiones de lástima y terror, con la misma constitución de la fábula lastimosa y terrible, asimismo, en la comedia, se han de excitar sus propios afectos de risa y alegría con el mismo asunto, que ha de ser festivo y regocijado. También es indubitable que la mudanza de fortuna ha de caer sobre el principal personado, cuya extrema infelicidad produzca en los oyentes compasión y terror; lo mismo se ha de observar en la perfecta comedia, cuyos principales papeles han de ser los que muevan el auditorio a risa y alegría, por medio de sus defectos bien pintados y de sus genios extravagantes. En lo cual, como me parece digno de alabar José Cañizares, que en sus comedias observa casi siempre esta circunstancia, así no juzgo del todo acertado el rumbo que han seguido otros cómicos españoles que ordinariamente hacen serio, y aun a veces trágico, todo el principal asunto de sus comedias, y fían lo jocoso de ellas de un criado del primer galán, que por eso tiene el nombre de gracioso.

Y pues hemos llegado a hablar de la graciosidad en las comedias, no puedo dejar de advertir que hay dos especies de graciosidad, una *noble*, otra *vulgar*, tan diversas entre sí, como lo bufón y lo discreto. La una es ingeniosamente aguda y noblemente festiva; la otra suele rozarse en equívocos indecentes y en frialdades propias de la plebe. En Terencio y Plauto tenemos ejemplares de una y otra, y aun en Calderón y en Moreto, siendo en estos las comedias de Calderón más parecidas a la noble delicadeza de Terencio, y las de Moreto a las vulgaridades de Plauto.

Las partes de cantidad de la comedia, según Donato, no contando el prólogo, son *prótesis*, *epítasis* y *catástrofe*. La *prótesis* es el principio de la comedia, donde se manifiesta parte del argumento y parte se calla, para tener suspenso el auditorio. La *epítasis* es el aumento de los lances, lo más enmarañado del enredo y el nudo de todos los yerros y engaños. La *catástrofe* es la mutación de la fábula en felicidad y alegre éxito, descubiertos ya todos los engaños y enredos y desatado el nudo. La *prótesis* corresponde a la primera jornada, la *epítasis* a la segunda y parte de la tercera, la *catástrofe* contiene lo demás hasta el fin.

Concluiremos este capítulo con un aviso de Aristóteles tan útil como necesario para el total acierto de las tragedias y comedias. Debe, pues, el poeta, ideado ya en su mente el asunto, hacer en prosa un borrador o bosquejo de toda la fábula, con su principio, su enredo, solución y fin; y en él debe apuntar y demarcar distintamente las partes de cada persona, las costumbres, los genios, los fines, las escenas, esto es, las entradas y salidas, y un resumen de todo lo que en cada escena y acto ha de decir y obrar cada uno de los actores. Refiere Aristóteles que el poeta Carcino, por haber omitido esta diligencia, se expuso a los silbos de todo el pueblo en la representación de su tragedia el *Amfiarao*. Porque, habiendo Amfiarao entrado en un templo cuya puerta estaba sin duda a vista del auditorio, el poeta, inadvertidamente, le hizo después representar en otra parte en la misma tragedia sin que el pueblo le hubiese visto salir del templo donde estaba encerrado. Hecho este borrador, el poeta lo ha de recorrer muchas veces y considerar con atenta reflexión, para reparar con tiempo todos los inconvenientes e inverosímiles que pudiera haber en la representación. Y para mayor acierto, cuando examina este diseño o bosquejo de su comedia o tragedia, debe figurarse que es uno de los oyentes y, en esta suposición, se ha de proponer a sí mismo todas las dificultades y objeciones que verosímilmente pudiera hacer uno de aquéllos. Con esta diligencia se evitarán sin duda muchas impropiedades y muchos inverosímiles y errores, que sin ella son tan frecuentes en todo género de dramas.

CAPITULO XV [XVII]

De los defectos más comunes de nuestras comedias

Aunque las reglas y observaciones antecedentes, y todo lo que hasta aquí hemos dicho, parece que pudieran bastar para una perfecta y cabal inteligencia de la poesía dramática, no obstante, para dar mayor luz a las mismas reglas y facilitarlas a la más ruda comprensión, pondremos aquí varios ejemplos, por los cuales se echará de ver en cuántos bajos puede dar la ignorancia de los preceptos del arte, y, finalmente, se acabará de entender que el solo ingenio y la naturaleza sola no bastan, sin el estudio y arte, para formar un perfecto poeta. Con esta ocasión, algunas cosas omitidas, ya por no romper el hilo del discurso, ya por falta de oportuno lugar, se dirán aquí brevemente, según el orden con que me vinieren a la memoria. Si para todo esto me valiere de ejemplos sacados de nuestros poetas, espero que se me tomarán en cuenta las muchas razones que me obligan a ello. Primeramente, nuestras comedias son libros que andan en las manos de todos, con que sus ejemplos serán más inteligibles y más provechosos, mayormente habiendo en España muy poca noticia de los poetas de otras naciones. Fuera de que, el corregir nosotros mismos nuestros yerros, es ganar por la mano y hacer, en cierto modo, menos sensibles y menos afrentosos los baldones de los extranjeros. Y, además de todo esto, supuesto que los cómicos españoles han podido errar porque no eran impecables, razón será que alguna vez salga a campo abierto la verdad al opósito de la lisonja y del engaño. Y esto sin hacer agravio a nadie, porque no niega el mérito de los vuelos más remontados el que nota algunas caídas, ni es justo que el resplandor de los aciertos deslumbre la vista para los yerros, debiendo, el crítico desapasionado, tenerla igualmente perspicaz para ambas cosas.

Y en fe de que en mí no falta tan debida equidad, no pudiendo referir aquí, distintamente y por menudo, los muchos aciertos de nuestros cómicos, porque para eso sería menester escribir un gran volumen aparte, me contentaré con decir, por mayor y en general, que en todos comúnmente hallo rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción, prendas muy esenciales para formar grandes poetas y dignos de admiración; y añade que en particular alabaré siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el *carácter* de algunas personas; en Calderón admiro la nobleza de su locución, que sin ser jamás obscura ni afectada, es siempre elegante; y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde hallarán los críticos muy poco o nada que reprender y mucho que admirar y elogiar: tales son las comedias *Primero soy yo*, *Dar tiempo al tiempo*, *Dicha y desdicha del nombre*, *Cuál es mayor perfección*, *De una causa dos efectos*, *No hay burlas con el amor*, *Los empeños de un acaso* y otras.

Solís no es inferior a Calderón en la natural elegancia y nobleza de su estilo; ha escrito algunas comedias, dignos partos de tan elevado y culto ingenio, como *La gitanilla de Madrid*, *El alcázar del secreto*, *Un bobo hace ciento*; merecen también aplauso algunas de Moreto, y especialmente *El desdén con el desdén*. Porque la buena crítica, como enseña Horacio, no ha de llevarlo todo con tanto rigor, ni con tan escrupulosa nimiedad, que repare en algunas faltas pequeñas, cuando todo lo demás de una obra es bueno: *ubi plura nitent in carmine non ego paucis offendar maculis*. El hechizado por fuerza, de Antonio Zamora, es una de las comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática, siéndolo asimismo, con poca diferencia, *El castigo de la miseria*, del mismo autor. También Francisco Candamo es digno acreedor de los elogios y de la estimación, con que ya el público ha recibido sus obras, por su ingenio, su elegante estilo, sus noticias no vulgares y por el cuidado grande que manifestó en la verosimilitud, decoro y propiedad de los lances y de las personas. Finalmente, José Cañizares, tomando con prudente acuerdo una derrota más propia de la poesía cómica que la que otros siguieron, ha escrito muchas dignas de singular aplauso. En *El Domine Lucas*, en *El músico por amor* y en otras, he visto, con particular gusto, costumbres bien pintadas y mantenidas hasta el fin, asuntos y estilo propios de comedia, graciosidad en la acción misma y en las personas principales, y no, como comúnmente se ve practicado en las comedias de otros autores, en los dichos de un criado, circunstancias todas muy apreciables y que he buscado en vano en otros cómicos. Supuesto, pues, el mérito singular de estos y de otros poetas, y supuesta la estimación y el aprecio que yo hago de sus aciertos, no tendrán razón sus apasionados de extrañar ni ofenderse de que me detenga a notar aquí algunos de sus defectos y descuidos para instrucción de los que en adelante escribieren; bien como en las cartas de marcar y en los derroteros para aviso de los navegantes, se suelen demarcar y advertir los escollos y bajíos en que han dado otros pilotos que navegaron sin semejante prevención y noticia.

Los errores de la poesía se pueden reducir a tres clases: unos miran a la poesía en general, otros son propios de cada especie de poesía, otros, finalmente, se pueden llamar ajenos y

advenedizos, porque pertenecen a otras artes y ciencias. Entre los errores de la primera especie o clase se pueden contar las imágenes desproporcionadas, las metáforas extravagantes, la hinchazón del estilo, la bajeza, la frialdad, la sutileza excesiva y todo lo demás de que largamente hemos tratado en el libro segundo de esta obra, al cual me remito por no ser prolijo. Si en un soneto o en una canción no se sufre una metáfora desproporcionada, ni una expresión hinchada, ni una frialdad, ni una afectación, mucho menos se podrán sufrir en una comedia o tragedia donde todo eso es más impropio y más inverosímil. Claro está, pues, que al crítico más moderado parecerá muy mal aquella frialdad que dice Medusa en la comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, concepto muy propio de un niño de escuela que estudiara entonces la sintaxis:

Quita, oh tú, quien quiera que eres,
ese cristal de delante
de mis ojos; no cometas
en mí barbarismos tales,
como hacer la que padece
de la persona que hace.

Tampoco se pueden llevar con paciencia aquellas metáforas tan extravagantes que dice Julia en la comedia *El amigo hasta la muerte* de Lope de Vega Carpio:

De mi desesperación,
Leonor, te mando un vestido,
de mi dolor guarnecido,
con pestañas de pesares
y botones y alamares
de tanto tiempo perdido.

En la *Dorotea*, del mismo autor, aun en suposición de que la escribió más para leída que para representada, entre otros muchos conceptos, que no sé cómo se podrán excusar de la nota de afectados y fríos, me ha parecido muy impropio lo que dice don Fernando a su dama desmayada: «*Oh mármol de Lucrecia, escultura de Miguel Ángel, oh Andrómeda del famoso Ticiano*». Y por cierto estaba despacio este galán, pues a vista del desmayo de su dama, en vez de acudirle con algún pronto remedio para que volviese en sí, o de hacer extremos que manifestasen su pasión, su sentimiento y su turbación, se acordaba de las esculturas de Buonarroti y de las pinturas de Ticiano.

Los errores propios de la poesía dramática son fáciles de conocer, si se saben sus reglas. No ser verosímil la fábula, no tener las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, ser las costumbres dañosas al auditorio o pintadas contra lo natural y verosímil, hacer hablar las personas con conceptos impropios y con locución afectada, y otros semejantes, son los defectos pertenecientes a esta segunda clase. El deseo de ser breve no me dejará detener mucho en los ejemplos. En la comedia *El perro del hortelano*, de Lope de Vega Carpio, se puede ver el defecto de una fábula inverosímil. En ella, una dama principal se enamora de un criado suyo, lo cual no niego que pueda ser verosímil; pero ¿cómo puede serlo que esta dama tenga tan poca cordura y, tan poco miramiento en su pasión que

todos la sepan, y ella no se recate de nadie? En *Los ramilletes de Madrid*, también de Lope, un caballero conocido se atreve a servir, disfrazado de jardinero, en Madrid, en casa de una señora principal. En la comedia de Moreto *Todo es enredos, amor*, doña Elena, pudiendo tratar su casamiento con don Félix, de quien estaba enamorada, con gran facilidad, pues no había quién se lo estorbase, abandona su casa y, vestida de estudiante, parte a Salamanca, sólo por curiosidad de saber si don Félix era de genio tan liviano como se decía, y allí hace con don Félix el papel de don Lope, con doña Manuela el papel de Damiana, criada, y con otros el papel de dama. En esta clase se pueden poner las comedias de *La dama presidente*, *La dama corregidor*, *Servir a señor discreto* y otras semejantes. ¿En cuál de estos casos se divisa algún rastro de verosimilitud?, ¿cuál de ellos puede ser espejo de la vida humana? Ciertamente que más parecen casos pertenecientes a otros hombres y a otro mundo, porque en el nuestro no vemos jamás suceder semejantes aventuras, que sólo tienen ser en la imaginación y fantasía del poeta que las inventa, y no pueden servir de instrucción alguna ni de ejemplo para los accidentes de la vida humana.

Y pues hemos llegado a hablar de lo verosímil de la fábula, no quiero dejar de decir la poca verosimilitud de algunas comedias españolas que tienen por asunto alguna fábula poética de los gentiles, como son *Eurídice y Orfeo*, *También se ama en el abismo*, *La estatua de Prometeo*, *Ni amor se libra de amor* y otras semejantes, cuyos argumentos aunque en la ignorancia del vulgo gentil hallaban algún crédito y, en cuanto a los sabios, ya enseñaban indirectamente y debajo de aquella exterioridad algún misterio o alguna verdad, no por eso me persuado a que puedan tenerse por verosímiles y propios para una comedia, especialmente en nuestros tiempos. Y si por lo inverosímil no apruebo en las comedias semejantes asuntos, por lo irreverente y dañoso no me parece que se pueden tampoco aprobar las comedias de santos de que hay tan gran número en España. Si alguna utilidad tienen tales comedias, es tan poca que no tiene comparación con los graves daños que causan. No es el menor de ellos el profanar cosas tan sagradas con amores, con vanidades y graciosidades poco docentes. Además de esto, ¿qué de milagros falsos, qué de historias apócrifas no se esparcen de esta manera en el vulgo ignorante, que las cree como puntos de religión y como dogmas de fe, cuando no tienen otra autoridad que la imaginación o la ignorancia del poeta!

A veces, aunque el cuerpo de la fábula tenga bastante probabilidad, no dejan de ser inverosímiles algunos miembros de ella, quiero decir algunos lances y pasos, que tienen mucho más de maravillosos que de creíbles. No es ciertamente creíble ni verosímil lo que dice Segismundo en *El alcázar del secreto*, de Solís, que desde las costas de Epiro, donde se había arrojado al mar, sirviéndole de bajel el escudo, *que la costumbre del brazo debió de aplicar al pecho*, llegó a la isla de Chipre. Pero quien sepa cuántas leguas hay desde Epiro a Chipre, bien echará de ver que eso no podía suceder sin milagro. Asimismo no siempre se pueden esconder los galanes con bastante verosimilitud en las alacenas de vidrios o detrás de las cortinas o tapices, sin ser hallados ni vistos; ni son tampoco siempre verosímiles los lances de papeles y retratos de que abundan tanto nuestras comedias, de los cuales dijo muy bien Candamo, en la comedia *Por su rey por su dama*, que tienen *una dureza intratable*. Como quiera que sea, cuando el poeta arriesgue alguna vez en las comedias tan extraños acasos y aventuras tan raras, es menester que junte tales

circunstancias y disponga de tal manera los lances, que lo extraño y maravilloso de ellos no sea del todo increíble.

Tampoco apruebo los acasos de la música, que entreteje su canto con la representación tan a tiempo, que precisamente el verso que se canta es el que le tocaba decir al representante para concluir el concepto de unas décimas o coplas. Son también contra toda verosimilitud los oráculos de alguna voz que, desde adentro, interrumpe la representación, adivinando lo que iba a decir el que representa, y haciendo que sea misterio o profecía el acaso; y de la misma estofa son los ecos y el hablar en sueños tan al caso y tan a tiempo como aquello: *No tuve la culpa yo*, etc., en la comedia de *Apeles y Campaspe*.

Tan inverosímil e impropio como los oráculos de la voz y de la música es el salir dos personas cada una por un lado del tablado, llevando tan bien estudiado lo que han de decir que la una no diga una sílaba más que la otra, y, hablando cada cual a solas consigo, vayan alternando con tan justa medida los conceptos y versos, que parezca que ya de antemano se habían prevenido para el caso. En la comedia *Mujer, llora y vencerás*, de Calderón, tenemos un ejemplo de semejante impropiedad; en ella salen Federico y Enrique, midiéndose como con un compás el uno al otro las palabras:

FEDERICO

Desta música guiado...

ENRIQUE

Llamado destes acentos...

FEDERICO

Vengo a pesar del enojo...

ENRIQUE

A pesar de la ira vuelvo...

FEDERICO

De madama, porque juzgo...

ENRIQUE

De madama, porque pienso...

FEDERICO

Que cuando el riesgo es tan noble...
ha de apetecerse el riesgo.

ENRIQUE

Que cuando es tal el peligro,
es el peligro el remedio.

FEDERICO

Pero aquí está: que bien dudo...

ENRIQUE

Pero aquí está: que bien temo...

FEDERICO

Volver a ver su semblante...

ENRIQUE

Volver a mirar su ceño...

FEDERICO

Ya me vio: vengan desdenes.

ENRIQUE

Ya me vio: vengan desprecios.

Pero todo esto más parece rezar a coros que salir a representar una comedia. De estos y otros semejantes inverosímiles e impropiedades debe guardarse el poeta, si prefiere la aprobación de los hombres entendidos a los vanos aplausos del vulgo ignorante.

Si entramos en las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, hallaremos mucho en qué reparar. *La locura por la honra*, de Lope de Vega Carpio, contiene tres acciones que pueden ser asuntos para tres comedias. El primer acto, hasta la muerte de Flordelís, es una acción más trágica que cómica; la locura fingida del conde Floraberto es otra acción, y su casamiento con doña Blanca y el del Delfín con doña Alda, forman otra acción. Es verdad que no es tan frecuente este defecto como el de unidad de tiempo y de lugar. Las comedias de *Bernardo del Carpio*, del *Conde de Saldaña* y otras semejantes han servido por esto de asunto de burla y mofa a un crítico francés. Y no sin bastante motivo, pues es absurdo intolerable que al principio salga Bernardo del Carpio niño y, antes de acabarse la comedia, ya sea hombre hecho y ejecute hazañas prodigiosas contra los moros. En la comedia *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de Lope de Vega Carpio, pasan nueve años; en la del *Jenízaro de Hungría*, más de veinte; y otros tantos en la de *Los siete infantes de Lara* y en *La venganza en el despecho*, ambas de Juan Matos Frago; y, finalmente, en la de *Los siete durmientes*, no pasan menos que doscientos años, otros tantos contiene la de *San Amaro*, de la cual, como de otras de la misma estofa, se ríe con mucha razón Francisco Cascales. Muchas hay que duran dos y tres años, otras menos; y sería nunca acabar si quisiese traer ejemplos de todas las que, poco o mucho, pecan contra la unidad de tiempo.

No son menos notables ni menos frecuentes en nuestras comedias los errores contra la unidad de lugar. En *El amigo hasta la muerte*, de Lope, la escena, o sea el lugar de la representación, ya es en Tetuán, ya en Sevilla, ya en Cádiz, ya en Gibraltar. En la comedia *Para vencer amor querer vencerle*, de Calderón, parte de la representación es en los Esguizaros y parte en Ferrara; en la de *Dicha y desdicha del nombre*, parte en Parma y

parte en Milán; en la de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, las personas pasan de Acaya a Trinacria, y de Trinacria al monte Atlante de África; en *El príncipe perfecto*, de Lope, la escena es en España, en Italia y en África; en la de *Servir a señor discreto*, es en Sevilla, en Madrid y en Córdoba. Estos ejemplos bastarán para conocer semejantes defectos en otras muchas comedias, donde las personas, como si tuvieran alas, en el breve espacio de tres o cuatro horas que dura la representación, vuelan de una parte del mundo a otra, andando con gran frescura y sin cansancio alguno centenares de leguas.

Cuanto a las costumbres, tienen también nuestras comedias no pocos defectos, de los cuales unos pertenecen a la doctrina y filosofía moral, otros competen a las reglas y preceptos poéticos. De los primeros hemos hablado ya en otro capítulo. Los segundos, que son propios de la poesía dramática, consisten en la mala imitación y en no seguir las huellas de la naturaleza. Porque cada nación, cada edad, cada sexo y condición tiene sus propias costumbres, que es menester copiar del natural; y si se atribuyen a una nación a una edad o a un sexo, las costumbres de otra nación, de otra edad o de otro sexo, claro está que la copia será imperfecta y mala. Causa notable extrañeza el ver trasladados los mantos y las costumbres de Madrid a Viena, a Hungría y aun al Asia, en las comedias *Mejor está que estaba*, *El perro del hortelano* y *El mágico prodigioso*. Y yo he oído, no sin mucha risa, nombrar al conde Antenor y al conde Eneas en la comedia de *Héctor y Aquiles* de no sé qué autor. En la de *Eurídice y Orfeo*, de Antonio de Solís, Aristeo y Felisardo más parecen españoles de nuestros tiempos que personas de tan distinta nación, y de siglos tan remotos, según lo entendidos que están en las leyes del duelo.

No puedo dejar de decir que las mujeres en nuestras comedias hablan con más erudición y elegancia de lo que es natural y propio de su sexo y capacidad. Y aunque digan algunos, y yo soy uno de ellos, que las españolas nacen, por especial favor del cielo o del clima, dotadas de rara discreción y agudeza, prendas que también se compadecen con la hermosura, sin embargo, esta razón solamente sana lo inverosímil que pudiera tener una moderada discreción, pero no lo afectado, lo erudito y de mucho artificio. Y no sólo repugna esto en las mujeres, mas también en los hombres, que aunque sean muy doctos y muy discretos, no es verosímil que hablen de repente y familiarmente con cláusulas muy limadas y con conceptos muy estudiados, como se ve en Heraclio y Leónido, en la comedia de Calderón *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, que aunque por haber sido criados en un desierto entre fieras, sin trato, ni comercio humano, era natural que fuesen bozales y groseros, no obstante, el poeta los hace decir agudezas y conceptos tales, que no los dijera mejores el más discreto cortesano.

La tercera parte comprende todos aquellos errores que llamamos *advenedizos*, que son contra alguna de las otras ciencias o artes. Por lo cual se echa de ver cuán dilatada y, al mismo tiempo, cuán difícil y trabajosa arte es la poesía, pues precisa sus profesores a estudiar y entender todas las demás; y asimismo cuán errados andan los que piensan ser ya poetas por haber compuesto un mal soneto o haber escrito sin tino ni regla una comedia, que, como quiera que sea, no dejará de ostentar en la impresión el vano epíteto de *famosa* o de *grande*. Los más frecuentes errores en nuestras comedias son contra la historia, cronología y geografía. Por ejemplo, en la comedia arriba citada, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, una de las personas es Cintia, reina de Trinacria. Pero ni

en tiempo de Focas, ni después, ha reinado tal Cintia en Sicilia. Otras dos célebres comedias de Calderón, *Las armas de la hermosura* y *Duelos de amor y lealtad*, son manifiestamente contra la historia. Y aunque en las personas particulares puede el poeta fingir nombres y sucesos, porque de semejantes personas no hace mención la historia, en cuanto a emperadores y reyes, cuyos nombres y hechos están distintamente registrados en los anales, no tiene el poeta autoridad para fingir, contra la historia, los nombres y los sucesos. En la del *Conde Lucanor*, de Calderón, hay Ptolomeos, soldanes de Egipto y duques de Toscana. Pero en tiempos de los Ptolomeos, ni hubo soldanes, ni duques de Toscana, cuyo principio es bien notorio. En *La gran Zenobia* se hace a Decio sucesor de Aureliano en el Imperio, siendo cierto que fue emperador años antes de Aureliano, a quien sucedió Tácito después de aquellos tan corteses debates y tan porfiados como nuevos cumplimientos entre el ejército y el senado. También es anacronismo notable el hacer mención, en tiempo de Focas, de pólvora y de balas, diciendo en la citada comedia *En esta vida todo es verdad*, etc., muy fuera de tiempo:

Última razón de reyes
son la pólvora y las balas.

No es menor el descuido de nuestros cómicos en la geografía. En la comedia *Mejor está que estaba* se hace Viena capital de la Bohemia; en la de *Perico Urdemalas*, Capua es puerto de mar, y en la de *Con quien vengo, vengo*, y otras, lo son también Verona y París; en la de *Afectos de odio y amor*, los ejércitos de Rusia y Suecia se acampan en las riberas del Danubio, siendo así que este río no pasa por tales países; aún dista mucho más su curso de la Palestina, y, sin embargo, Calderón, en la comedia de *La gran reina de Saba*, tuvo el descuido de nombrarlo con el Tigris y el Éufrates en las hazañas de Joab. En la comedia *Hado y divisa de Leónido y de Marfisa*, una de las personas se dice ser Landgrave de Tiro en Persia, dictado muy extraño y nunca oído en tales provincias y tan solamente propio de algunas serenísimas casas de Alemania. Paréceme que los ejemplos propuestos bastarán para aviso de los poetas que de hoy más quisieren aplicarse a escribir según las reglas y con el debido miramiento.

CAPITULO XVI

De la tragicomedia, églogas, dramas pastorales y autos sacramentales

Las principales especies de poesía dramática son la tragedia y la comedia, de las cuales creo haber dicho ya lo que basta; de las demás especies comprendidas debajo de esta clase, hablaremos aquí brevemente, para que nada falte a la entera y cabal noticia de la poesía. No faltan poetas que han dado a sus dramas el título de tragicomedias; y algunos creen que se deben llamar así todos aquellos dramas que participan de tragedia y comedia, ya por la mezcla de sucesos serios y alegres, ya por la diversa condición de las personas ilustres y plebeyas. Y en este sentido la mayor parte de nuestras comedias serían tragicomedias. Pero si hemos de atender a los fundamentos y razones con que discurren los entendidos y los más eruditos en el arte poético, la tragicomedia es un nuevo monstruo no conocido de los antiguos. Quien entiende las reglas y penetra el fondo y

artificio de la poesía dramática, y comprende sus fines y los secretos medios con que obra en los ánimos y con que produce los provechosos efectos a que su primera institución, con sabio acuerdo, la tiene destinada, conoce muy bien que el mezclar reyes y príncipes con hombres vulgares, y sucesos lastimosos con burlas jocosas, lo trágico con lo cómico, es echar a perder lo uno y lo otro. Porque, si por una parte los donaires cómicos interrumpen intempestivamente la fuerza de los afectos trágicos de lástima y de terror, por otra parte, las muertes y funestos accidentes, y la seria gravedad de las personas trágicas, entibian y desazonan lo más vivo de la alegría cómica, y, finalmente, por querer lograr todos juntos los fines de la tragedia y comedia, no se logra ninguno, y el auditorio ni bien ríe ni bien llora; y aunque ría y llore, malogra igualmente su llanto y su risa, porque recíprocamente desconcierta y deshace lo uno todos los buenos efectos de lo otro. Esta mezcla de lo trágico con lo cómico es la que reprueba Horacio en su *Poética* cuando dice: «sed non ut placidis coeant immitia». Es verdad que Plauto en el prólogo del *Amphitryon* dio a su drama el título de *tragicomedia*; pero el mismo modo con que se explica, da a entender que entonces no se conocían más dramas que las tragedias y comedias, y que el haber dicho *tragicomedia* fue por hacer reír al pueblo con lo jocosos y extraño de esta nueva voz inventada por el poeta, como otras muchas:

*Nunc quam rem oratum huc veni, primum proloquar;
Post argumentum huius eloquar Tragoediae
Quid contraxistis trontem? Quia Tragoediam
Dixi futuram hanc? Deus sum, commutavero
Eadem hanc, si voltis: faciam ex Tragoedia
Comoedia ut sit, omnibus iisdem versibus:
Utrum sit, an non voltis? Sed ego stultior
Quasi nesciam vos velle, qui divus siem:
Teneo quid animi vestri super hac re siet.
Faciam ut commista sit Tragicomoedia.
Nam me perpetuo facere ut sit Comoedia
Reges quo veniant, et Di, non par arbitror.
Quid igitur? Quoniam hic servos quoque parteis habet,
Faciam sit proinde ut dixi Tragicocomoedia.*

Aquí el poeta, en la persona de Mercurio, que hace el prólogo, finge que el pueblo se admira de haberle oído nombrar tragedia, cuando sabía que se había de representar una comedia; pero Mercurio dice a los oyentes que él, como dios, sabrá muy bien, si quieren, transformarla de tragedia en comedia; pero, como por entrar en ella reyes y dioses no era justo que se llamase comedia, ni tampoco que se tuviese por tragedia, entrando en ella criados y personas de baja condición, resuelve Mercurio darla un nuevo y gracioso nombre llamándola *tragicomedia*; pero, dejadas aparte las burlas, la llama después comedia, como verdaderamente es:

*Ipse hanc acturust Juppiter Comoediam...
...Nunc animum advortite
Dum huius argumentum eloquar Comoediae, etc.*

Las églogas son también comprendidas en la clase de poesías dramáticas, porque, como observa Servio Honorato, admiten todos los tres diversos *caracteres* o géneros de oración, que son los tres diversos modos con que hemos dicho poderse hacer la imitación: el *exegemático* o *exegético*, en que sólo habla el poeta, como en la égloga cuarta de Virgilio: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus*, etc.; el *dramático*, en que hablan sólo las personas introducidas por el poeta, como en la égloga tercera: *Dic mihi, Damoeta*, etc.; el *mixto*, en que a veces habla el poeta, a veces otra persona que introduce, como en la égloga octava: *Pastorum musam Damonis et Alphisiboei*, etc.

Quienquiera que haya sido el autor primero de los versos bucólicos, o Diomo, según refiere Ateneo, o Nomio, o Dafnis, hijo de Mercurio, o los villanos lacedemonios, según Diodoro y Eliano, es cierto que esta especie de poesía es de las primeras que se inventaron, como ya dijimos en el libro primero, y que floreció con especialidad en Sicilia, pues las églogas más antiguas que al presente tenemos son las de Teócrito y Mosco, siracusanos, escritas en dialecto dórico, que es el que se usaba en aquella isla; por eso Virgilio invocó las musas sicilianas en una de sus églogas: *Sicelides Musae*, etc.

Eran las églogas, y deben ser, una imitación de las canciones de los pastores, aunque ahora parece que las églogas de los modernos poetas no son más que una imitación de las que escribieron Virgilio y otros. La materia y asunto de esta especie de poesía son las costumbres de los pastores, sus amores, sus contiendas, sus ganados y su vida feliz, libre de ambición y de fausto. El estilo, precisamente, ha de ser fácil, natural, tierno y suave, porque ha de convenir y acomodarse a la calidad de la materia y a la condición de las personas. De suerte que son impropios en una égloga los conceptos muy agudos, los colores retóricos muy subidos y todo lo que manifieste mucho artificio, por lo cual algunos han tenido motivo de censurar el *Pastor Fido*, del Caballero Guarino. Tienen lugar, en las églogas, los versos que llaman *amebeos*, en los cuales el pastor, que responde alternativamente, ha de decir en su respuesta alguna cosa más que el otro, y ha de añadir a su concepto alguna circunstancia que lo mejore o que diga lo contrario. Sirvan de ejemplo estos *amebeos* de la égloga tercera, de Virgilio, que con las demás tradujo con extremada gracia, propiedad y elegancia Cristóbal de Mesa:

DAMETA

Tírame una manzana Galatea,
moza alegre, y huyendo va, liviana,
a esconderse en los sauces, y desea
que antes la vean como va galana.

MELIBEO

Y Amintas, que en quererme bien se emplea,
me ofrece su amistad de buena gana,
y no es más conocida de mis perros
Diana que él, por valles y por cerros.

DAMETA

Los presentes prevengo a mi pastora,
porque ya sé el lugar donde está el nido
en el cual las palomas crían ahora.

MELIBEO

Diez manzanas maduras he cogido
de árbol que entre silvestres se mejora,
que es lo que dar al niño hoy he podido.
Y de la fruta de la propia planta
por la mañana le enviaré otra tanta.

DAMETA

La hermosa pastora Galatea,
¡oh cuántas veces me habló y qué cosas!
lleva una parte tu, blanda marea,
a orejas de los dioses y las diosas.

MELIBEO

¿Qué importa, Amintas, que de ti yo crea,
que me muestras entrañas amorosas,
si mientras sigues jabalíes gallardo,
yo quedo a solas y las redes guardo?, etc.

No me parece que son necesarias más reglas que éstas, supuesto lo que ya queda dicho en general por toda esta obra) para quien quisiera ejercitarse en la composición de versos bucólicos; a lo que añadido que lea los buenos autores y procure seguir, pero no servilmente, las huellas de los que escribieron con acierto en esta especie de poesía, como son el griego Teócrito, Virgilio, Calpurnio en alguna de sus églogas, Garcilaso, Francisco de Saa de Miranda, Diego Bernardes, ambos portugueses, y otros.

En lugar de pastores, hubo quien introdujo pescadores en las églogas, que por eso se llamaron piscatorias. El famoso Jacobo Sannazzaro, por otro hombre Accio Sincero, fue el primero que estrenó esta nueva especie de églogas con mucho aplauso, a quien imitó el P. Giannetasio de la Compañía de Jesús, célebre poeta. Es verdad que Fontenelle, en su discurso sobre la égloga, no parece que aprueba las piscatorias, porque el canto, dice, y el ocio conviene solamente a los pastores, no a los pescadores, cuya trabajosa vida no parece que pueda ofrecer objetos muy apacibles para la vista ni para el ánimo. Pero si consideramos que la poesía es como la pintura, *ut pictura poesis erit*, y que por consiguiente puede lucir en cualquier género de objetos, siendo los del mar y de la pesca, sabiéndolos escoger, como debe el poeta, no menos vistosos y amenos que los del campo, pues si en el uno hay hierbas, flores, ninfas y faunos, en el otro hay perlas, corales, sirenas, glaucos y tritones, y no es menos deleitosa la vista de una playa o de un escollo contra quien las olas del mar se embravecen, que la de un prado por donde atraviesa

bullicioso un arroyo, debemos inferir que no hay bastante razón para reprobar esta nueva especie de églogas piscatorias.

De las églogas se formó otra nueva especie de dramas que en Italia llaman *pastorales*, o fábulas *campestres* (*favole boscherecce*), donde se introducen sólo pastores y pastorcillas, imitando alguna acción entera, en estilo natural y afectuoso, con el fin de deleitar con la pintura de los objetos más amenos del campo y de los afectos más tiernos de los pastores, inspirando al mismo tiempo amor a las costumbres inocentes y sencillas de aquella gente feliz que, contenta en su retiro, ignora aún los nombres de la ambición y de la codicia. En Italia son célebres, en este género, la *Aminta* de Torcuato Tasso, el *Pastor Fido* del caballero Guarino, la *Filli di Sciro* del conde Bonarelli, etc. En España no sé que hayan hecho más que traducir algunos de estos dramas.

Los autos sacramentales son otra especie de poesía dramática, conocida sólo en España, y su artificio se reduce a formar una alegórica representación en obsequio del sacrosanto misterio de la Eucaristía, que por ser pura alegoría, está libre de la mayor parte de las reglas de la tragedia. El feliz ingenio de Pedro Calderón de la Barca ejerció su numen en esta nueva especie de poesía con general aplauso.

LIBRO CUARTO

Del poema épico

CAPITULO I

De la naturaleza y definición del poema épico

Resta ahora que tratemos de otra especie principal de poesía, que es la *epopeya*, o sea el poema épico, cuya naturaleza y reglas explicaremos en este libro con el mismo método que hemos seguido en los antecedentes.

Poema, en rigor, es un término general que comprende cualquier género de discurso, de manera que parece ser bastante el verso solo, y especialmente el hexámetro entre los latinos y griegos y las octavas entre los poetas de lenguas modernas, para dar a cualquiera composición, sin otro requisito alguno, el título de poema. Pero no es lo mismo en el poema épico o epopeya. Se deriva este término del griego *epos*, que significa narración, discurso o palabra; y si le hemos de entender según le han entendido los antiguos y modernos, así en teórica como en práctica, es cierto que no basta el solo verso, de cualquier especie que sea, para constituir propiamente una epopeya. Veamos, pues, su definición para que podamos entender su naturaleza y sus requisitos.

Primeramente, aunque Aristóteles no ha definido expresamente el poema épico, sin embargo, suplen algunos esta falta con lo que dice el mismo Aristóteles en la part. 14, según Benio, de donde pretenden sacar esta definición: «*Epopéya es una imitación hecha por vía de narración, en verso, de una acción entera, perfecta y desemejante de las historias acostumbradas*». Pero el citado Benio, de los mismos principios de Aristóteles, saca otra definición que explica más clara y difusamente la naturaleza de la epopeya «*La epopeya, dice, es imitación de una acción ilustre, perfecta y de justa grandeza, hecha en verso heroico, por vía de narración dramática, de modo que cause grande admiración y placer, y al mismo tiempo instruya a los que mandan y gobiernan en lo que conduce para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz, y los anime y estimule a las más excelentes virtudes y esclarecidas hazañas*».

Esta definición no necesita de otra explicación por ser de suyo bastante clara. Pues bien se echa de ver que en ser *imitación*, que es el género, conviene la epopeya con las demás formas o especies de poesía, como ya lo enseñó Aristóteles. Lo demás la distingue de las otras especies y manifiesta su fin y el modo de conseguirle y de hacer la imitación. Porque aunque en ser imitación de una *acción ilustre*, etc., parece que conviene con la tragedia, no obstante la constituye diversa el ser *por vía de narración dramática y en verso heroico*. Porque, como queda dicho en el antecedente libro, la tragedia y comedia imitan por vía de representación, no de narración, debiendo el poeta trágico o cómico esconder siempre su persona e introducir siempre otras que representen y obren en todo el drama; pero el épico imita, ya narrando él mismo, ya introduciendo otras personas, que es lo que propiamente se denota con aquellas palabras de *narración dramática*. Dícese en *verso heroico*, porque por verso heroico se entiende, entre griegos y latinos, el *hexámetro* que, como dice Aristóteles, es el que la experiencia misma ha hecho conocer por más propio para los asuntos épicos, por ser el más grave, más sonoro y más armonioso de todos. En las lenguas vulgares al verso hexámetro responde el endecasílabo, y más propiamente las octavas, según el parecer del marqués Orsi. Por esta razón, cuando Benio en su definición dice «*imitación hecha en verso hexámetro*», yo he traducido en *verso heroico*, para que la definición comprendiese también los poemas épicos de lenguas vulgares, que no se escriben en versos hexámetros sino heroicos o endecasílabos. Y esta consideración me obliga a decir que no fue, a mi parecer, acertado el pensamiento del conde de la Roca que escribió *El Fernando o Sevilla restaurada*, que es precisamente una traducción de la *Jerusalén* de Tasso, en redondillas, verso muy impropio para la majestad y grandeza épica. En las demás palabras de la definición se manifiesta el fin de la *epopeya*, que es la utilidad y el deleite, y particularmente aquel deleite que procede de la *admiración*, propio afecto de la epopeya, y que Aristóteles encarga mucho a los épicos. Finalmente se denotan los asuntos y las personas propias de la epopeya, que son hazañas y hechos esclarecidos de reyes, héroes y capitanes, según insinuó Horacio:

*Res gestae regumque, ducumque, et tristia bella,
Quo scribi possent numero monstravit Homerus.*

Y aunque la particular opinión del P. Le Bossu, como más adelante veremos, sienta que la epopeya no requiere necesariamente esa idea o ejemplar perfecto que aliente y estimule los hombres a excelentes virtudes, como en la precedente definición se insinúa, con todo

eso la común opinión, apoyada en muy fuertes razones, juzga indispensable esa idea perfecta, particularmente de aquellas virtudes que se consideran más propias de un héroe militar. Benio, a cuya autoridad pudiéramos añadir la de otros muchos autores, tiene por cierto este designio o fin del poema épico en varios lugares de sus comentarios; en uno de ellos dice expresamente: «*certum est heroico poemati illud esse propositum, ut herois alicuius, et ducis egregium aliquod celebret factum in quo idea quaedam et exemplum exprimatur fortitudinis ac militaris civilisque prudentiae*».

La definición de Benio, que acabo de explicar, me ha parecido la más adaptada de cuantas he visto a la esencia del poema épico, y a lo que anteriormente he dicho de la poesía y del fin, o general o particular, de cada especie. El P. Le Bossu, cuya autoridad en esta materia merece mucha veneración, trae otra definición apropiada a su particular sistema. La «*epopeya, dice, es un discurso inventado con arte para formar las costumbres, por medio de instrucciones disfrazadas debajo de las alegorías de una acción importante, referida en verso, de modo que sea verosímil, deleitable y maravillosa*». Pero, si bien se examina, esta definición conviene en todo lo esencial con la antecedente, y sólo manifiesta alguna diversidad en lo que dice ser la epopeya «*un discurso inventado*», pareciendo que con esto quiera excluir de la epopeya lo historial. Pero además de que eso lo dice por la particular opinión que tiene acerca de la naturaleza de la fábula, según que ya hemos visto en el libro antecedente, aun con todo eso no discuerda totalmente de la definición de Benio, en la cual, lo que se dice «*imitación de una acción*», comprende no solamente las acciones históricas, sino también las inventadas.

De todo lo dicho podemos colegir que en la naturaleza del poema épico entran todas estas cosas: una acción noble y grande, personas ilustres y esclarecidas, como reyes, héroes, etc., la instrucción moral a donde deben tirar y parar todas las líneas de la epopeya, como a su blanco y fin principal, y, finalmente, el modo verosímil, admirable y deleitoso con que se debe hacer la imitación de la acción. Podemos también argüir de todo esto que muchos de los poemas que hay escritos hasta ahora, no deben llamarse en rigor epopeyas, por faltarles alguna de estas cosas esenciales que constituyen el poema épico. De suerte que, por ejemplo, ni el poema de Hesiodo *Obras y días (erga kai hemerai)*, ni las *Geórgicas* de Virgilio, ni la *Filomena* de Lope de Vega Carpio son en rigor poemas épicos, porque no contienen asuntos propios de la epopeya; asimismo, ni el poema griego de *Hero y Leandro*, que se ha atribuido a Museo, ni el *Adonis* del caballero Marino, ni *Los amantes de Teruel* de Juan Yagüe, no son tampoco epopeyas, porque contienen amores y acciones de personas particulares, con que ni la materia es noble y grande, ni las personas son tan ilustres y esclarecidas como debieran ser para formar una epopeya; tampoco en rigor son épicos los poemas de la *Dragontea* de Lope de Vega, *La Numantina* de Francisco Mosquera, y otros, por falta de instrucción moral y de alegoría, y, según mi opinión y la común de los autores más clásicos, tampoco será epopeya ninguna obra escrita en prosa, por faltarle el esencial requisito del verso; dígolo porque me acuerdo haber visto un librito intitulado *Historia trágica del español Gerardo*, a quien se añade también el título de epopeya en prosa.

Tiene también el poema épico partes de calidad y de cantidad; las de calidad son las mismas que en la tragedia, es a saber, fábula, costumbres, sentencia y locución; las de cantidad son las que forman lo material del poema, y son el título, la proposición, la invocación y la narración. Pasando ahora a explicar con distinción estas partes, primeramente trataremos de las dos principales de calidad, que son la fábula y las costumbres, dejando la sentencia y la locución para cuando hablemos de la narración, que es su más propio lugar.

CAPITULO II

De la fábula épica

Por no ser prolijo sin necesidad, supongo aquí todo lo que he dicho en el antecedente libro acerca de la fábula en general, y de la fábula trágica y cómica; y sólo diré ahora lo que me parezca más propio de este lugar.

La fábula épica en general, a mi entender, es un *hecho ilustre y grande, imitado artificialmente, como sucedido a algún rey, héroe o capitán esclarecido, debajo de cuya alegoría se enseñe alguna importante máxima moral o se proponga la idea de un perfecto héroe militar*. Esta definición parece que puede también apropiarse a la epopeya sin reparo alguno, porque, a mi ver, la fábula épica es epopeya, y la epopeya es fábula épica. Dos cosas principalmente se deben notar en esta definición: la primera, es la palabra *artificialmente*, con la cual comprendo todas las reglas y requisitos que acerca de la fábula épica enseña la poética, y que iremos explicando en todo este cuarto libro; la segunda es el fin de la fábula épica, expresado en aquellas palabras: *debajo de cuya alegoría se enseñe alguna importante máxima moral o se proponga la idea de un perfecto héroe militar*. Y en orden a esto, se debe advertir que el fin y blanco de la fábula épica, según la particular opinión del P. Le Bossu es dar instrucciones morales a todo género de personas, en general y en particular; pero, en la común opinión de los demás autores, el fin es dar instrucción moral a un género limitado de personas, como reyes y capitanes de ejército, proponiéndoles una idea o dechado de valor y prudencia y de otras excelentes virtudes militares. Uno y otro fin comprenden las palabras arriba expresadas de mi definición, porque con uno y otro fin se puede, a mi parecer, escribir una perfecta epopeya, no faltando razones, ni autoridades, ni ejemplos para una y otra opinión. Porque, dejando aparte razones y autoridades, que ya bastantes hemos alegado en el discurso de esta obra, tenemos, para la una opinión, los ejemplos de Homero, tan celebrados y aprobados de Aristóteles, y para la otra, los de Virgilio y de Torcuato Tasso, en Eneas y Godofredo, recibidos de todos los eruditos con universal aplauso.

Esto es cuanto a la fábula épica en general; pero la fábula particular, de algún poema épico señaladamente, como de la *Ilíada* de Homero o de la *Eneida* de Virgilio, etc., es aquella determinada acción sucedida a Aquiles o a Eneas, como la fingen Homero y Virgilio, y con aquella instrucción moral o alegoría, que han querido darnos disfrazada en la imitación de aquel hecho. Todo lo cual se entenderá mejor después que habiéremos dicho algo de la fábula particular de esos poemas.

El modo de formar una fábula épica es el mismo que ya queda explicado en el capítulo tercero del libro antecedente, donde hemos tratado de la fábula trágica. Allí se proponen dos modos: el uno, según la opinión del P. Le Bossu, que es idear primero la instrucción moral que se quiere dar en el poema y bosquejar una acción general, en la cual se enseñe disfrazada la ideada doctrina, poniendo después los nombres y buscando en las historias algún hecho que pueda adaptarse al intento. El otro modo es, según lo que me ha parecido más fácil y practicable en las tragedias y epopeyas, idear primero la instrucción moral y luego buscar un punto de historia, bosquejando sobre él la planta de toda la fábula épica, con los nombres de las personas, ajustándole y labrándole según las reglas de la epopeya; o bien, desde luego, empezar por el hecho histórico que parezca, por sus circunstancias, ser más adaptado a las reglas del arte, y que ofrezca a la vista más disposición para proponer en él alguna alegoría o instrucción moral provechosa según los fines de la epopeya.

CAPITULO III

De las fábulas de los poemas de Homero y Virgilio

De las observaciones de la práctica nacieron los preceptos teóricos y las reglas de las artes; todas las que Aristóteles enseña a los poetas, da a entender que las saca de observaciones hechas sobre Homero, con cuyos ejemplos confirma siempre su doctrina. Pues los méritos de la *Eneida* de Virgilio son bien conocidos universalmente: su artificio incomparable, su majestad, su feliz acierto en todo, y las demás calidades extraordinarias que la acompañan, la constituyen un poema tan perfecto, que la observación sola de su práctica pudiera guiar sin tropiezo a los nuevos poetas y servirles de ejemplar y dechado en semejante especie de composición. Será, pues, sumamente acertado y provechoso, a mi parecer, para los que quisieren, o componer algún poema épico, o juzgar bien de los que hay ya escritos, el saber cómo y con qué alegoría han dispuesto y ordenado sus fábulas estos dos grandes poetas que, sin disputa, son los maestros de todos y las mejores y más seguras guías.

En tiempo de Homero estaba Grecia dividida toda en pequeñas repúblicas y ciudades libres, y se gobernaba cada una con sus leyes aparte. Pero frecuentemente estas mismas repúblicas y pueblos libres se veían precisados a unirse como en un cuerpo y a mancomunarse por sus leyes y su libertad contra los que querían oprimirlos y hacerles guerra. En esta suposición intentó Homero dar a todos los pueblos de Grecia una utilísima instrucción para semejantes casos. Consideró, pues, que la causa principal de suceder mal o bien las empresas de un ejército de muchos príncipes y pueblos confederados era la unión o desunión de los cabos, y la obediencia o desobediencia de todos al caudillo principal que los debía mandar y regir. De tal consideración sacó esta máxima moral, es a saber: *que la discordia de los jefes y la desobediencia de los inferiores, por sus particulares conveniencias y pasiones, causa daños gravísimos al bien público y ataja todos los progresos de una confederación; y, al contrario, la concordia, la unión, la obediencia y subordinación remedia todos esos daños y produce los más felices sucesos.*

De esta máxima se sirvió como de cimiento para su poema de la *Ilíada*, ya sea que la guerra troyana le sugiriese esta especie y considerase aquel hecho histórico, o a lo menos creído tal, como una materia muy adaptada para un poema épico y para enseñar, encubierta en aquel hecho, la instrucción que hemos dicho, o ya sea ,pues es lo mismo, que el poeta formase su fábula de esta o de aquella manera, según la opinión del P. Le Bossu, o según la nuestra, que primero idease la instrucción moral y extendiese en general su fábula sin nombres, y después, considerando que el sitio de Troya era un hecho muy semejante y adaptado a su intento, pusiese a las personas indeterminadas de su poema los nombres de aquellos capitanes que se hallaron en el sitio de aquella ciudad. Como quiera que ordenase su fábula, ya en un modo, ya en otro, todo viene a ser una misma cosa para nuestro intento, y aún para el del poeta en la *Ilíada*, cuyo bosquejo pondremos aquí con los nombres para hacerle conforme a nuestra opinión.

Tenían puesto sitio en la ciudad de Troya los príncipes griegos, confederados para aquella empresa debajo de la conducta de su común caudillo el rey Agamenón. Uno de los principales cabos del ejército griego y el más valiente de todos era Aquiles, hijo de Peleo y Tetis, que a vueltas de un extraordinario valor, tenía un genio por extremo colérico y vengativo, y no quería reconocer otro superior ni otras leyes que su gusto y su espada. Agamenón, poco advertido, le hace un agravio muy sensible: quítale violentamente una esclava llamada Briseis, muy estimada de Aquiles, y al mismo tiempo le dobla el agravio tratando con menosprecio, en su presencia, al sacerdote de Apolo, padre de Briseis. Aquiles, arrebatado de su genio y de su cólera, se retira a sus tiendas, con ánimo de no pelear jamás por los suyos y de hacer ver a Agamenón cuánto montaba la falta de aquél a quien había tan imprudentemente agraviado. Saben esta discordia los troyanos, y saliendo de su ciudad, hacen un horrible estrago en los griegos, ahuyentándolos y persiguiéndolos hasta sus mismas naves. El valiente Héctor y los demás caudillos troyanos no hallaban, faltando Aquiles, quien se pudiese oponer a su valor y ardimiento. Conociendo los griegos la causa y el origen de sus muchas pérdidas, intentan, aunque en vano, por varios modos y con diversos partidos, ablandar el obstinado enojo de Aquiles; mas él persiste inflexible, mirando con cruel placer el estrago de los suyos. Finalmente, los males y desgracias de los griegos alcanzan también al mismo Aquiles; porque habiendo dado licencia a su íntimo amigo Patroclo para armarse con sus armas y para entrar en la pelea en socorro de los griegos, como con las armas no le puede dar también su mismo valor y su esfuerzo, muere en el combate a manos del valeroso Héctor. Este caso venció la obstinación de Aquiles, y lo que no pudieron acabar con él la consideración del bien público, ni las satisfacciones de Agamenón, ni los ruegos de todos, lo consiguió la pasión propia y el sentimiento de la muerte de un amigo. Reconcíliase, pues, con Agamenón, y embistiendo furioso a los troyanos con ansia de vengar la muerte de Patroclo, los derrota y desbarata, y encontrándose con Héctor, le mata cuerpo a cuerpo, privando con esta muerte a los troyanos de su más firme defensor y de su más esforzado caudillo; y no contenta su crueldad y su bárbaro genio con esta venganza, atando detrás de su carro el cuerpo de Héctor, le arrastra por tres veces en torno a las murallas de la infeliz Troya. Celebra después, por cumplir con su amistad, las más solemnes exequias en el entierro de Patroclo, hace las amistades con Agamenón, que le restituye intacta su esclava, y, calmado enteramente todo su enojo, entrega el cadáver de Héctor al rey Príamo, su anciano padre, para que le dé sepultura con las acostumbradas honras.

He aquí toda la fábula y acción de la *Iliada*, por entre cuyo tejido se trasluce claramente la instrucción o máxima moral, que es el alma de toda ella, es a saber: los daños de la discordia entre los jefes de un ejército coligado, y los bienes y felices sucesos que resultan de la concordia y unión de los mismos. El poeta canta la ira de Aquiles, que tiene su principio en el agravio que le hace Agamenón, su medio en los estragos y males que, de resulta, padecen los griegos, y su fin en la completa venganza de Aquiles, en su reconciliación con Agamenón y en la entera calma de su enojo y sentimiento. Pero además de esta instrucción principal, otras muchas instrucciones y alegorías teológicas, físicas y morales, disfrazadas y encubiertas en varias partes del poema, las pinturas excelentes, las imágenes fantásticas y otras calidades raras, constituyen este poema en aquel grado de alteza y perfección, en que por tantos siglos ha sido universalmente aplaudido.

Como en la *Iliada* enseñó Homero una importante máxima a los príncipes y pueblos de Grecia confederados, y en ellos a todos los demás príncipes, asimismo quiso proponer en la *Ulisea*, a cada príncipe aparte, otra no menos importante instrucción para el gobierno de sus estados. Consideró, pues, que un príncipe, para acertar en su gobierno, necesita de dos cosas: de una suma prudencia para saber mandar y disponer, y un gran cuidado en hacer ejecutar lo que hubiere mandado. La prudencia, propia de un político, solamente se adquiere con una larga experiencia de casos y con un gran conocimiento de los genios y costumbres de diversas naciones y de sus varias especies de gobiernos. La presencia del príncipe es un requisito necesario para la ejecución de las leyes y para el buen gobierno, no siendo seguro el fiarla de otras personas a quienes la ausencia del príncipe puede dar ocasión para muchos yerros y descuidos. Uno y otro requisito, de la prudencia política del príncipe y de su presencia, juntó Homero en el poema de la *Ulisea*, cuya fábula es ésta:

Ulises rey de la isla de Itaca, uno de los príncipes que se hallaron con los demás griegos en el sitio de Troya, y el más sagaz, más prudente y más disimulado de todos, volviendo de Troya a su reino, se ve precisado a retardar su vuelta, contra su voluntad, por espacio de muchos años a causa de las contrariedades del mar y de varios y extraños accidentes que le obligan a andar vagando por varios países y ciudades, donde con el conocimiento de sus varias costumbres y gobiernos, y con la experiencia de muchos y muy raros sucesos, logra el afinar más y más su política. Durante su larga ausencia suceden en Itaca muchas revueltas. Algunos príncipes injustos y atrevidos, creyendo que ya no volvería más Ulises, le disipan su reino y su hacienda, quieren precisar a Penélope, su mujer, a casarse con uno de ellos e intentan matar a su hijo Telémaco. Ulises, vencidos todos los obstáculos, vuelve finalmente a Itaca, disfrazado y demudado, y, habiendo sido él mismo testigo de vista del desorden de su casa y de su reino por la insolencia de aquellos príncipes y por la deslealtad de algunos de sus vasallos y criados, descubriéndose primero a su hijo Telémaco, con la ayuda de éste, y especialmente con la de la diosa Minerva, da muerte a todos los culpados y restablece en su reino la paz, la quietud y el buen gobierno.

Éstas son las dos fábulas de los dos poemas de Homero; sondeemos ahora el fondo de la *Eneida* de Virgilio, y quizá le hallaremos más profundo y más rico de preciosos tesoros, escondidos dentro de sus senos con mayor artificio y más importante utilidad. Quiso el poeta lisonjear a su liberal protector Augusto y, juntamente, a todos los romanos, y

logrólo con tan feliz acierto que esa misma lisonja, sin dejar de serlo, fue la más importante instrucción, la más acertada y la más propia que humano ingenio pudiera imaginar para aquella ocasión y aquellas circunstancias en que la escribió Virgilio. Había por entonces sucedido en Roma una gran mudanza: la república y libertad romana, quebrantada ya y malherida desde que Julio César acabó con Pompeyo) había fenecido en Octavio Augusto, que, muertos Marco Antonio y Lépido, triunviros, se alzó con el absoluto poder del Imperio. Era Augusto príncipe de grandes y amables prendas, amante de la paz, blando y afable en extremo, cuidadoso de las cosas de la religión y del gobierno; pero, con todo eso, era aún muy reciente la pérdida de la libertad para que todos la olvidasen tan presto, y el nombre y la memoria de la República estaba todavía en los corazones de muchos, haciendo continua oposición a los méritos y a la fortuna de Augusto. En semejante estado de cosas ideó Virgilio su grande obra, con el designio de formar en ella un retrato de Augusto, pero con tales ventajas y primores de pincel, que aun los que más echaban de menos el gobierno repúblico y aborrecían el monárquico, le admirasen y amasen. Pasó, pues, a proponer y persuadir a los romanos, que las caídas de las grandes repúblicas y el ensalzamiento de nuevos imperios eran disposiciones irrefragables del cielo, a las cuales era temeraria impiedad el oponerse; que Dios favorecía a la virtud y al mérito; que el reinado de un monarca virtuoso y perfecto era la felicidad de los pueblos, los cuales, bien lejos de perder su libertad en el trueque de República a Monarquía, la ganaban muy mejorada en la piedad, justicia, valor y afabilidad de su nuevo rey. Con este intento ideó la fábula de su *Eneida*, para que sirviese no menos de alabanza que de instrucción a Augusto y a sus nuevos vasallos, los romanos, disponiéndola en la forma siguiente:

Eneas, príncipe descendiente de los reyes troyanos, varón insigne y famoso por sus muchas prendas y virtudes, y especialmente por su heroico valor y constancia, de que había dado claras muestras en la defensa y pérdida de Troya, su patria, habiéndose librado de su incendio y ruina por especial favor de los dioses, que le amaban y protegían, por orden de los mismos, con una pequeña flota y con la gente que se le allegó de los que huyendo del furor de los griegos se retiraban al monte Ida, navega a Italia, donde los oráculos le destinaban acogida segura y establecimiento de nuevo reino. Arribado a Italia, después de muchos obstáculos, encuentra otros mayores en la persona del joven rey Turno, que como rival y competidor en el trono y en el tálamo de Lavinia, se le opone con todo su valor y fuerzas, ayudado de las de los latinos y del impío Mezencio, rey desposeído de Toscana por sus crueldades y tiranías. Pero Eneas, cuyas virtudes empeñaban siempre más la protección del cielo y el cumplimiento de los oráculos, lo vence todo y, con la muerte del ateo Mezencio y del feroz Turno, acaba felizmente su empresa y queda en posesión de su nueva esposa y del prometido reino de Italia.

Véase ahora la correspondencia y proporción que tiene esta acción o fábula, si se considera con todas las circunstancias que Virgilio le añade, con el título y designio del poeta, y con la instrucción que quiso dar a Augusto y sus sucesores, y, finalmente, con lo que intentó persuadir a los romanos. La caída de Troya responde a la caída de la República de Roma, y para consuelo de los romanos, esa caída es por disposición de los dioses. Para los que sentían la pérdida de su antigua libertad, hubiera sido motivo de aborrecer a Augusto el sospechar que había tenido parte en su ruina: Eneas, en quien se

figura la persona de Augusto, no sólo no tiene parte en la pérdida de Troya, pero aun jura que por su defensa se había expuesto a todos los riesgos y trances. Augusto, como fundador de un nuevo imperio, había de tener todas las calidades que son necesarias para semejante empleo y para ser amado y respetado de sus vasallos. La religión, el culto de Dios y la justicia son las principales calidades para regir bien los pueblos; pero la justicia sola no infunde amor, sino temor, menos que no la acompañen la clemencia, la piedad y afabilidad. Mas como estas calidades propias de la paz pueden ser turbadas e impedidas por alguna guerra, es preciso que en el fundador de un nuevo reino y en sus sucesores concurra también la constancia en los trabajos y el valor heroico en las militares empresas. Eneas tiene todas estas calidades en sumo grado: él es el que instruye y ejercita los troyanos en todas las ceremonias, ritos, sacrificios y juegos que después observaron los romanos, sus descendientes; es justo, piadoso y esforzado, y tan ciegamente resignado a los decretos del cielo, que por obedecerlos se niega a los más tiernos halagos de Dido; y, finalmente, es tan amante de sus vasallos, que su constancia, invencible en los mayores peligros, se enternece sólo con la memoria de las desgracias de sus amigos, tanto que, por evitar la de los troyanos y latinos, que unos eran ya sus súbditos, otros lo habían de ser, despreciando su peligro por excusar el ajeno, expone sólo su propia vida al trance de un campal desafío con Turno.

CAPITULO IV

De las calidades y requisitos de la fábula épica

La fábula o la acción épica ha de ser ilustre, grande, maravillosa, verosímil, entera, de justa grandeza, una y de un héroe.

Debe ser la fábula épica una acción ilustre y grande, ya por sí misma comprendiendo algún hecho o hazaña militar de mucha importancia y de grandes consecuencias, ya por las personas a quienes se aplique el hecho, que han de ser, según queda dicho, reyes, héroes o capitanes esclarecidos. Por faltarles esta calidad hemos excluido de las epopeyas perfectas algunos poemas, cuyos asuntos no tenían la grandeza de acción y de personas que se requiere.

La grandeza misma de la acción y de las personas hace que la fábula sea maravillosa; pero aún mucho más contribuye a esto el modo con que el poeta narra la acción, que es perfeccionando la naturaleza, como ya queda dicho, y refiriendo las cosas no como fueron sino como debieron ser, y reduciéndolas a las ideas universales y a la manera poética, que lo dice todo por extraordinarios rodeos, por figuras e imágenes, según aquel célebre aviso del satírico Petronio: *per ambages deorumque ministeria*. Así en Homero no es la sal la que preserva los cadáveres de corrupción, sino la diosa Tetis, que ejecuta este milagro por complacer a Aquiles; y en Virgilio no son las borrascas de vientos contrarios las que hacen zozobrar la armada de Eneas, sino la diosa Juno, enemiga de los troyanos, que cohechando a Eolo, rey de los vientos, le obliga a hacer salir de sus cavernas los más impetuosos, que revolviendo con fieros torbellinos el mar, dan de golpe en las naves troyanas. De esta manera se hace más maravillosa la materia, ya de suyo

grande y extraordinaria, y a esto mira aquella regla de Aristóteles, que las acciones épicas deben ser desemejantes de las historias acostumbradas, porque en las historias se refieren los sucesos como fueron y según el curso regular y ordinario de las cosas, pero en la epopeya todo ha de ser extraordinario, admirable y figurado. Por esto muchos poemas, como la *Farsalia* de Lucano, la *Araucana* de Alonso de Ercilla, la *Austriada* de Juan Rufo, la *Mejicana* de Gabriel Lasso, la *Vida de San José* del maestro José de Valdivieso, la *España libertada* de Isabel Ferreira, y otros muchos, por faltarles esta calidad y ser meramente historias, no tienen en rigor derecho alguno al título de epopeyas.

La dificultad mayor está en juntar las dos calidades de lo maravilloso y lo verosímil, que parecen encontradas. Pero también se supera esta dificultad con el arte y la industria del poeta.

Debe el poeta épico decir cosas extraordinarias y grandes, y decirlas de un modo extraordinario, pero sin perder jamás de vista el verosímil, ya sea noble, ya sea popular, según hemos dicho en otra parte, y así logrará el hacerles creíbles y verosímiles todos aquellos hermosos milagros de sus ficciones, observando aquel precepto de Aristóteles, que dice consistir esto en saber fingir con arte, como hizo Homero sirviéndose del paralogismo. Los hombres, engañados de un paralogismo, o falsa ilación, creen de ordinario que si de dos cosas que se siguen una después de otra es verdadera la segunda, lo es también la primera, lo cual, aunque sea falso, no por eso deja de hacer creíble aún lo más extraordinario. Dice, por ejemplo, Virgilio que Eneas bajó al infierno, y que allí vio varias cosas muy extraordinarias, el Cancerbero, que guardaba la entrada, el río Aqueronte, el anciano barquero Carón, que pasaba las almas de una orilla a otra, los jueces Eaco, Minos y Radamanto, y el delicioso vergel llamado Elisio, lugar destinado para las almas de los buenos; y como todas estas cosas que vio Eneas eran conformes a las opiniones del vulgo gentil, que las tenía por verdaderas y por puntos de religión, creía también ser verdad que Eneas bajó al infierno, mayormente habiendo Virgilio hecho más creíble el caso con otros paralogismos. Esta es, a mi ver, la mente de Aristóteles en el citado lugar, que me parece claro, y sin las dificultades que con poca razón le halla Benio.

Además de este artificio hay otra razón por la cual en la epopeya lo extraordinario y lo admirable tiene visos de verosímil y puede más fácilmente ser creíble; y es, según enseña Aristóteles, que como la epopeya es una narración, y lo que se narra no se ve ejecutar, como en la tragedia o comedia, tiene, por decirlo así, más ensanches la verosimilitud y menos reparos lo inverosímil. Demás de que es muy frecuente y muy natural que los que cuentan algún suceso extraño y raro, le añadan siempre algo y le abulten, como para dar más admiración y más gusto.

Ha de ser también la fábula épica entera, debiendo tener principio, medio y fin, todo lo cual queda ya difusamente explicado en otro lugar.

Aristóteles no determina precisamente la grandeza material de la fábula épica, pero dice lo bastante para que el prudente poeta sepa arreglar la grandeza de su fábula épica; porque ha de ser, dice, tal que se pueda fácilmente comprender y tomar de memoria su

principio y su fin y todo su principal contexto, el cual sin duda ha de ser mayor que el de una tragedia. Y aunque en otra parte dijo también lo mismo de la grandeza de la fábula trágica, con que parece que en esto las hacía iguales, no obstante es claro lo contrario, si se advierte que el contexto de la fábula trágica o comedia, para poderse comprender bien y tomar de memoria, ha de ser mucho más reducido que el de la épica, porque la representación dramática es continuada y no da lugar a meditar ni a recorrer lo representado, y, al contrario, en la narración épica, como solamente es hecha para ser leída, puede pararse el lector y hacer todas las reflexiones que quisiere, y recorrer en su memoria lo que ha leído, y aún volverlo a leer. Por esta razón la fábula épica, aun siendo mucho mayor que la trágica, puede comprenderse más fácilmente y aprenderse de memoria todo su contexto. Bien es verdad que éste no ha de exceder tanto que confunda la memoria de los lectores, defecto que algunos notan en la *Jerusalén* de Lope de Vega y en el *Orlando furioso* de Ariosto, tanto por la multiplicidad de las acciones, como por lo dilatado de ellas y de sus episodios.

La unidad de acción es otro principal requisito de la fábula épica, del cual, aunque ya hemos discurrido lo bastante hablando de la fábula trágica, diremos aquí brevemente lo más esencial y lo que fuere más propio de este lugar. Para que la acción sea *una* no basta que el héroe de la fábula sea *uno*, porque de un mismo hombre puede haber muchas acciones diversas e inconexas; por lo cual se vienen a excluir de la epopeya muchos poemas, como, por ejemplo, la *Aquileida* de Estacio, que contiene muchas o todas las acciones de Aquiles. Tampoco basta que el tiempo de la fábula sea uno, porque en un mismo tiempo pueden suceder, y suceden, muchas acciones distintas, cuya narración es propia de anales e historias, y no de epopeyas. De manera, que la perfecta unidad de la fábula consiste en que la acción sea una y el héroe principal del poema sea también uno; porque considerando el poema épico como un cuerpo de varios miembros, sería contra la justa proporción y buena simetría, y contra lo esencial de la belleza que reduce todas sus calidades a la unidad, si a este cuerpo se le dieran dos cabezas. Demás que fuera impracticable hallar una acción que tuviese perfecta unidad y conexión en todas sus partes, siendo los actores de ella muchos e igualmente principales. Digo igualmente principales, porque la perfecta unidad de héroe no excluye otros héroes o personas menos principales en la acción, entre los cuales debe siempre descollar y distinguirse el héroe principal, a lo menos en aquel genio y en aquellas virtudes y calidades que señaladamente le atribuye el poeta.

A esto mira aquella cuestión disputada entre los autores de poética, si el héroe épico ha de ser solitario, esto es, si ha de obrar solo y sin ayuda ni compañía de otros hombres; acerca de lo cual me parece más fundada en razón y en ejemplos la opinión negativa de Benio, contra la afirmativa de Mazzonio, de Speroni, de Jasón de Noris y otros. Pues fuera contra toda verosimilitud que un hombre solo conquistase una ciudad bien defendida o derrotase un ejército; y aunque la epopeya, como hemos dicho con Aristóteles, busca lo extraordinario, lo raro y lo maravilloso, sin embargo el mismo Aristóteles previene en otra parte que no se diga en la epopeya cosa alguna absurda y desproporcionada. Y vemos en la práctica de los dos mejores nortes de la epopeya, Homero y Virgilio, a quienes podemos añadir Torcuato Tasso, que ni Aquiles fue solo

contra los troyanos, ni Ulises se vengó solo de los amantes de Penélope, ni Eneas estableció solo su nuevo imperio en Italia, ni Godofredo conquistó solo a Jerusalén.

Finalmente la fábula épica, no menos que la trágica puede ser simple o implexa, moral o patética, y admite también la agnición y peripecia, como se ve practicado en la *Ulisea*, donde Ulises es reconocido de su ama Euriclea por la cicatriz de una herida.

CAPITULO V

De los episodios de la fábula épica

Cuanto a la naturaleza y origen, lo mismo son los episodios de la epopeya que los de la tragedia y comedia, de los cuales se ha hablado largamente en el capítulo VII del libro precedente, donde mis lectores podrán ver lo que yo por ventura aquí omitiré por no ser prolijo.

Los episodios épicos han de ser partes de la misma fábula y han de tener conexión con el asunto de ella. De lo contrario se origina el defecto de las fábulas episódicas, yerro propio de poetas imperitos, que, queriendo hermohear y abultar sus poemas, e ignorando el verdadero modo y arte de hacerlo, echaron mano de episodios inconexos y fuera de la fábula. Tal es, como nota el P. Le Bossu, el episodio de Hipsypila en la *Tebaida* de Estacio, que aunque no tiene conexión alguna con la fábula de aquel poema, no obstante eso el poeta le acabó enteramente como si fuese el principal asunto. Acerca de lo cual debemos advertir, con el citado autor, que los poemas, además de la solución del enredo, tienen la *conclusión* de la fábula, que en su idioma llama *achèvement*, la cual conclusión es el último pasaje de la agitación y turbación al reposo y tranquilidad. La solución tiene alguna extensión porque comprende todo lo que se sigue después del nudo o enredo de la fábula, pero la conclusión consiste en un instante en que la acción pasa de la turbulencia a la entera tranquilidad. De manera que en la epopeya puede haber muchos enredos y muchas soluciones, cuantos fueren los episodios o partes circunstanciadas de la fábula, pero no debe haber más de una conclusión, con la cual acabe la fábula y el poema.

Véanse los episodios de la *Eneida*, que aunque tienen principio, medio y fin, enredo y solución, ninguno tiene conclusión que deje en entera tranquilidad al héroe. El episodio de Dido no sólo no deja a Eneas sosegado y tranquilo, sino antes bien empeñado en nueva navegación por la conquista de Italia, donde le esperan más crueles guerras que las que hasta entonces había pasado; y lo mismo se puede notar en los demás episodios de la *Eneida*, y de otros poemas perfectos. Homero termina su *Ilíada* con las honras hechas al cadáver de *Héctor*, que es la conclusión de aquel poema, pues en esto hacer ver el poeta que la cólera de Aquiles estaba enteramente sosegada y que el ánimo de este héroe había ya pasado de la saña y cruel venganza, que antes le traían tan agitado, a una perfecta paz y tranquilidad, manifestándolo con no interrumpir ni estorbar, como se pudiera temer de su genio, las exequias de aquel esforzado troyano su competidor.

Los episodios épicos se diferencian de los de la tragedia y comedia en ser mayores y en mayor número. El poeta trágico o cómico no puede valerse de más partes de su fábula para extenderlas con sus circunstancias verosímiles, que es propiamente lo que se dice episodio, que de aquella sola que cabe en la representación que se ejecuta en el teatro por las personas de la fábula; pero el épico puede sacar del fondo de su fábula muchas más partes, las cuales, circunstanciadas y extendidas, formarán varios episodios que abultan más el poema y le hermean con vistosa variedad, conveniencia que le franquea el ser la epopeya una narración y, consiguientemente, no sujeta a tiempo tan limitado ni a otros miramientos que debe tener la representación dramática.

CAPITULO VI

De las costumbres en general

El mayor esmero del poeta épico, después de la fábula, ha de ser en las costumbres, distribuyendo a cada una de las principales personas de su poema las que le competan, según su intento, designio o alegoría; debiendo mayormente, aún más que en la tragedia, esmerarse en la pintura y expresión de las costumbres, porque el poema épico mira más a los hábitos, así la tragedia a las pasiones; y como los hábitos se imprimen o se quitan poco a poco, con repetidos esfuerzos, y, al contrario las pasiones se excitan como de golpe con violencia repentina, es preciso que la epopeya obre en los ánimos poco a poco con insinuación y con ejemplos; mas la tragedia debe obrar ejecutiva y repentinamente con violentos afectos para moverlos en los oyentes. Esta es la razón por la cual debe el épico poner todo cuidado en la natural y viva expresión de las costumbres, para inspirar buenos hábitos o moderar y desarraigar los malos con la pintura de buenas o malas costumbres, que el artificio poético hará al igual provechosas, sirviendo las buenas de estímulo a la imitación, como las malas de escarmiento.

Deben tener las costumbres cuatro calidades, que son: bondad, conveniencia, semejanza e igualdad; pero habiendo ya en otra parte discurrido difusamente así de estas cuatro calidades, como de otras cosas pertenecientes a las costumbres, no juzgo conveniente repetir aquí lo mismo que ya se ha dicho. Solamente acerca de la bondad, en cuya inteligencia cabe alguna duda por la varia interpretación de los autores, diré otra vez que no debe entenderse de la bondad *moral* de las costumbres, sino de otra bondad, que podemos llamar *poética*, que consistirá en ser las costumbres bien pintadas y según el arte; y para estar bien pintadas deben arreglarse según el dibujo de la fábula, esto es, según el genio, el natural y las calidades que el poeta haya ideado y quiera atribuir a cada persona de las del poema, para que respondan perfectamente a la alegoría o instrucción que en ellas se figura y encierra. De suerte que, en este sentido, serían malas, por ejemplo, las costumbres de Mezenzio, si el poeta, que al principio nos le figuró atea y tirano (*contemptorque deum Mezentius*), nos le hiciese ver después religioso y respetuoso con los dioses, y afable y benigno con los hombres; esta bondad moral de costumbres haría que las de Mezenzio fuesen *malas poéticamente*, por ser contrarias a las reglas del arte, y mal imitadas. Asimismo no hubiera bondad poética en Eneas, si, habiendo querido el poeta dar en él la idea de un rey justo, prudente y moderado, le hubiese tal vez

atribuido alguna de las tiranías e impiedades de Mezencio o alguno de los arrojados de Turno.

Además de las razones claras que prueban lo que hemos dicho acerca de la bondad de las costumbres, se confirma también esta opinión con la autoridad de Aristóteles, que a mi entender enseña lo mismo en varios lugares de su *Poética*. En una parte dice que se habrán dado costumbres a una persona, siempre que ésta, con palabras o con obras, manifieste su elección buena o mala; lo cual concuerda con el parecer de Horacio, que solamente encarga que se den costumbres a las personas de la fábula, *notandi sunt tibi mores*, prescindiendo de que sean buenas o malas; y en otra parte dice ser justa la censura, que se hace a los poetas, cuando introducen personas de malas costumbres sin necesidad, esto es, sin que les obligue a ello la alegoría de la fábula y la distribución de las costumbres que se ha de hacer entre las personas de ella; luego, siempre que haya necesidad y lo pida así la constitución de la fábula podrán introducirse personas de costumbres malas *moralmente*, que sin embargo serán buenas *poéticamente*, teniendo aquella bondad que hemos llamado *poética*, por ser conforme a las reglas del arte poético, la cual se sirve de las costumbres impías de un Mezencio, o de las crueles y bárbaras de un Aquiles, o de las engañosas y astutas de un Ulises, para levantar con justa proporción y simetría el edificio de su obra, y para lograr de este modo su intento, que es inspirar buenos hábitos y desarraigar los malos.

Todo lo que hemos dicho de las costumbres comprende generalmente a todas las personas del poema: ahora pasaremos a tratar especialmente del héroe, que es la persona más principal, que otros llaman fatal, y el primer papel de toda la fábula.

CAPITULO VII

Del héroe

No será ajeno de este lugar ni de mi intento el indagar ante todas cosas la genuina y propia idea y significación de este nombre héroe, y cuál ha sido o debe ser su constitutivo. Y si damos crédito a las ingeniosas ideas y especulaciones del doctísimo Juan Bautista Vico, en el segundo libro de la célebre obra que escribió *De los principios de una nueva ciencia*, los primeros héroes fueron hombres bozales, groseros, crueles, fieros, orgullosos, obstinados y al mismo tiempo inconstantes, de cuyas costumbres se ven muchos bosquejos y copias en los héroes de Homero, y particularmente en Aquiles. Pero como las costumbres del género humano se fueron con el tiempo desbastando y puliendo, también los héroes que después se siguieron debieron de ser menos toscos y de mejores costumbres, y el nombre de héroe debió de aplicarse a una naturaleza más noble y de mejores circunstancias que antes. Por eso el gracioso Luciano, en uno de sus diálogos, dijo que el héroe era un compuesto de dios y de hombre, porque tal era, en aquellos tiempos, la opinión que de los héroes había concebido el vulgo; de suerte que casi todos los héroes de las fábulas poéticas, que fueron después de aquellos de costumbres groseras y bárbaras, descienden de algún dios o diosa. Hércules, por ejemplo, es hijo de Júpiter y de Alcmena, Aquiles de Peleo y de la diosa Tetis, Eneas de Anquises

y de Venus, y así de los demás. En lo cual la teología poética, barruntando quizá por natural discurso el verdadero compuesto del hombre, de cuerpo y alma racional, escondía y encubría semejante verdad debajo de los acostumbrados velos de figuras e imágenes, pues decían los poetas, y creía el vulgo, que la mitad del héroe, es a saber, la que había participado de la inmortal naturaleza divina, subía al cielo inmortal e incorrupta, pero la otra mitad, que participaba del ser humano, moría y se corrompía en la tierra, opinión que el citado Luciano moteja con su acostumbrada mordacidad.

Al paso que se pulían y mejoraban más y más las costumbres y el trato de los hombres, era preciso que se mejorase también el *heroicismo*. Porque, como naturalmente el hombre sólo admira y venera lo que juzga superior a sí, y menosprecia lo que supone inferior, para que el héroe tuviese este privilegio, era necesario que descollase sobre los demás hombres en lo que éstos juzgaban virtud y mérito digno de admiración y superioridad. De suerte que en tiempo de Virgilio, en que los romanos tenían muy mejoradas sus costumbres, no hubieran sido aplaudidos los héroes de Homero, como de hecho no lo fueron, pues no faltó quien dijese que Homero hablaba muy mal de sus dioses y de sus héroes. Por eso Virgilio dio a su Eneas costumbres tan elevadas y tan del gusto de los romanos; y por esta misma razón los poetas cristianos, a mi entender, deben dar al héroe principal, sino es que le destinen al escarmiento y no a la imitación, una bondad de costumbres, no sólo *poética*, sino también *moral*, porque, no siendo así, fuera muy despreciable el héroe y no nos hiciera fuerza su ejemplo.

He observado que a tres calidades con más especialidad atendían los antiguos, para dar el título de héroe a alguno; estas calidades eran nobleza del origen y linaje, que fuese de alguno de los dioses o semidioses, la magnanimidad en obrar hazañas esclarecidas o en padecer y tolerar con constancia grandes trabajos, y, finalmente, la corpulencia, robustez, majestad y fuerza extraordinaria. Este compuesto de las tres calidades dichas es lo que admiraba más en Eneas la reina Dido, y con lo que pretendía, en el concepto de su hermana, dorar los yerros de una pasión a cuya violencia ya se confesaba rendido su recato:

*Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent?
Quis novus hic nostris successit sedibus hospes?
Quam sese ore ferens! Quam forti pectore et armis!
Credo equidem (nce vana fides), genus esse deorum.
Degeneres animos timor arguit. Heu quibus ille
Jactatus fatis! Quae bella exhausta canebat!*

Pero entre todas, la más precisa calidad en todos los héroes era la de la fuerza y robustez de cuerpo, para ajobar cargas extraordinarias y manejar con ligereza armas de tal peso, y hacer tales pruebas de fuerza, que cuatro o seis hombres no las pudieran igualar, como se puede observar en Homero, en Virgilio y en los demás poetas antiguos y modernos, pues todos concordemente atribuyen esa calidad a los héroes de sus poemas. En la *Ulisea* nadie puede manejar ni doblar el arco de Ulises, si no es él mismo, por su extraordinario peso y dureza; en la *Jerusalén* de Tasso, mueve Rinaldo y juega con mucha facilidad un gran madero, rompiendo y derribando con él las puertas de una torre:

*In disparte giacea (qual che si fosse
L'uso a cui si serbava) eccelsa trave:
Né così alte mai, né così grosse
Ver la gran porta il Cavalier la mosse
Con quella man cui nessun pondo è grave:
E recandosi lei di lancia in modo
Urtò d'incontro impetuoso e sodo.*

Asimismo Ariosto en su *Orlando*, cant. 19, est. 81, atribuye a Marfisa, que como heroína participa también de las calidades de los héroes, extraña fuerza con que enristraba por lanza una gruesa entena que hubiera sido carga excesiva para cuatro hombres:

*Il destrier, ch'avea andar dritto e soave
Portò all'incontro la donzella in fretta,
Che nel corso arrestò lancia sì grave
Che quattro uomini havrian a pena retta:
L'havea pur dianzi al dismantar di nave
Per la più salda in molte antenne eletta:
Il fier semblante con ch'ella si mosse
Mille faccie imbiancò, mille cor scosse.*

Además de la fuerza, es inseparable calidad del héroe épico el valor, que debe manifestarse por sus hazañas en el mismo poema; lo cual hace que todos los asuntos de las epopeyas, por lo menos de las más perfectas, sean de guerra, y que todos sus héroes principales sean guerreros y militares. Tal ha sido siempre la práctica de los poetas épicos, y el ir contra ella sería una novedad que lograría, a mi ver, poco aplauso.

Estas calidades, que son generales, proporcionadas y templadas con la mezcla de otras calidades malas o buenas, distinguen y diferencian cada héroe y cada persona, y forman lo que italianos y franceses llaman *carácter*, del cual término ha sido preciso valerme, porque los que nosotros tenemos de *genio, inclinaciones, costumbres, natural, etc.*, no expresan tan adecuadamente ni con tanta propiedad lo que éste. Es, pues, el *carácter* lo que es propio con especialidad de una persona y no de otra. Así el ser valiente con prudencia, constante con magnanimidad, obediente a los preceptos de los dioses, observante de las ceremonias de su religión, afable y benigno en extremo, es el carácter de Eneas, porque esto es lo propio señaladamente de este héroe, según nos le pinta el poeta. De manera que, así como la delineación de las partes que hermocean un rostro trasladada a otro le afearían, porque son solamente propias de aquél y dibujadas a su proporción y medida, asimismo lo que en un carácter cae bien, en otro sería desproporcionado. Eneas y Aquiles son dotados de valor heroico, pero el valor heroico de Aquiles no es lo mismo que el valor heroico de Eneas, porque aquél está mezclado con mucho arrojío, ardimiento y cólera, y éste con mucha prudencia, dulzura y afabilidad. Comprende, pues, el carácter de un héroe, o de cualquiera otra persona determinada, todo aquello que la misma tiene de diferente en las costumbres respecto de otras personas, ya consista esta diferencia en tener diversas calidades buenas o malas, ya en tenerlas en

diverso grado perfectas o imperfectas, con exceso o con defecto, y con diferente medida y mixtura.

Dos cosas debe observar el poeta en el carácter del héroe, según enseña con mucho fundamento el P. Le Bossu: la primera, es el dar también unidad al carácter del héroe; la segunda, es formarle con juicio. Cuanto a lo primero, además de ser conforme a lo que hemos dicho de la belleza, que la variedad de las calidades que componen el carácter del héroe se reduzca a unidad; es también conforme a toda razón y verisimilitud que el héroe se manifieste siempre el mismo en todas las ocasiones y se reconozca que es siempre él el que obra y no otra persona; por lo cual se ve cuán errada es la opinión de algunos que piensan que el héroe épico ha de tener todas las buenas calidades en sumo grado perfectas que se hallan o imaginan en todos los demás héroes, de suerte que en un mismo héroe se aúne el carácter de Aquiles, el de Ulises, el de Eneas, el de Néstor, etc. Porque dejando aparte el ser eso contra razón y verosimilitud, pues no se hallará en toda la naturaleza un hombre semejante, cuyo carácter más parecería idea quimérica que imitación, fuera de esto, se harían guerra unas a otras las calidades encontradas, y la cólera y furor de Aquiles no podrían avenirse con la bondad y afabilidad de Eneas, ni la generosidad de este héroe con los engaños y astucias de Ulises, ni lo flemático del viejo Néstor con el ímpetu juvenil de Turno, etc.; y de ahí resultaría, en un mismo poema, no ser uno el héroe, ni el mismo, aunque conservase siempre el mismo nombre, por ejemplo, de Eneas; porque Eneas, cuando obrase como Aquiles, no sería en realidad Eneas sino Aquiles, y cuando obrase como Ulises, sería Ulises cuanto al carácter, que es lo que distingue las personas, y no el solo nombre.

Por lo que toca al juicio y miramiento con que debe el poeta formar el carácter del héroe, y aún de las demás personas, es cosa que pende enteramente del juicio, prudencia y verdadera sabiduría del mismo poeta, el cual, para acertar en eso, debe saber con fundamento la filosofía moral, que es la mejor sabiduría, y, como dice Horacio, el principio y la fuente del escribir con acierto; y debe conocer perfectamente los precisos confines de los vicios y de las virtudes, y saber lo que cada hábito bueno o malo puede subir o bajar sin confundirse ni mezclarse con otro que tenga con él alguna relación o semejanza. De ignorar esto puede resultar que el poeta forme el carácter sin unidad, sin verosimilitud, y, lo que es peor, con mucho daño de las costumbres. Porque ignorando el poeta los cotos y los límites de cada virtud y de cada vicio, y sus varias relaciones y propiedades, y lo que cada uno de ellos tiene de bueno o de malo, caerá fácilmente en el error de formar un héroe quimérico, cuyo carácter, compuesto de otros muchos caracteres viciosos o virtuosos, será vario y desigual, con que se viene a destruir la unidad de carácter en el héroe; y, además de faltarle la unidad, le faltará también la verosimilitud, porque, como ya hemos dicho, es del todo inverosímil que en un mismo sujeto se junten calidades e inclinaciones totalmente opuestas, como el furor y la crueldad de Aquiles, y la apacibilidad y mansedumbre de Eneas, el genio pronto y fogoso de un joven como Turno, y el frío y apagado de un viejo como Néstor.

Pero, además de esto, podrá dañar a las costumbres de sus lectores con el mal ejemplo; acerca de lo cual debemos advertir, con el P. Le Bossu, que no es lo mismo el mal ejemplo que el ejemplo de una acción mala, o de una persona mala. Ya hemos dicho

varias veces que el poeta tiene la libertad de pintar hombres buenos y malos, y de imitar acciones virtuosas y viciosas; pero, esto no quiere decir que puede dar mal ejemplo con su imitación, porque muy bien puede pintar una acción mala y no dar mal ejemplo, sino antes bueno, como sepa pintarla según las reglas del arte, de manera que sirva de escarmiento y no de escándalo. Si el poeta, sea épico o cómico, introduce y pinta un hombre de malas costumbres pero con tal artificio y con tales colores, y con pinceladas tan diestras, que se conozca y juzgue desde luego que aquel hombre es malo y que a ninguno puedan parecer hermosos sus vicios, y antes bien infunda a todos aborrecimiento, y ponga freno y temor al castigo y escarmiento con que el poeta hace terminar la acción mala de aquel hombre, en tal caso, claro está, que la introducción de una persona mala y la imitación de una acción mala no será mal ejemplo, sino bueno. Mas si por el contrario, el poeta inadvertido, habiendo primero dado a una persona un carácter virtuoso y amable, la hace después cometer alguna acción mala, y particularmente sin que de ella se le siga castigo alguno, entonces es cierto que la acción será de mal ejemplo. Si Virgilio, después de habernos pintado a Eneas tan justo, prudente y piadoso, hubiese fingido que este héroe troyano, no haciendo caso de las órdenes de Júpiter, y olvidado de su primera obligación, se quedaba en Cartago a gozar en el regazo de Dido los regalos y deleites de una vida muelle y afeminada, hubiera dado a sus lectores muy mal ejemplo, porque la acción de un varón tan grande tendría mucha autoridad y podría mover muchos a su imitación. Pero Virgilio era muy maestro para caer en yerro semejante; y si pintó un Mezencio de costumbres impías y crueles, dio ejemplo de mala acción y de malas costumbres, pero no propuso acción de mal ejemplo; porque nadie habrá tan ajeno de razón que, para autorizar sus acciones, se valga del ejemplo de un ateísta y de un tirano, y el verle desposeído de su reino por sus crueldades y muerto infelizmente a manos de Eneas, es bastante escarmiento para que ninguno le imite y para que, antes bien, todos aborrezcan sus vicios y detesten sus acciones.

De todo lo dicho podemos concluir, con el citado P. Le Bossu, que el carácter, así del héroe como de las demás personas, no es ésta o la otra virtud o calidad determinada, sino un compuesto de muchas virtudes y calidades mezcladas en un mismo sujeto en diverso grado e intención, según lo pide la fábula y el designio del poeta, y con aquellos adornos y belleza de que es capaz ese compuesto, sin faltar a las reglas.

Hemos dicho en diverso grado, porque si todas las calidades que entran en este compuesto tuvieran igual grado de actividad, se caería en el error, ya condenado, de hacer el carácter del héroe inconstante y vario, contra la unidad y las demás reglas de las costumbres. Debe, pues, en estas calidades que forman el carácter, haber una que sobresalga a todas y que reine en todas las acciones del héroe, y sea como el alma de todas ellas. Así en Aquiles, esta primera calidad es la cólera, en Ulises la disimulación, en Eneas la bondad; y a cada una de estas calidades se les puede dar, por excelencia, el nombre de carácter, porque es la que propiamente distingue y diferencia aquella persona de las demás.

No quiero dejar de prevenir una duda que puede ocurrir acerca del héroe, y es: si debe quedar en la epopeya feliz o infeliz. Cuanto a esto no han determinado nada Aristóteles, ni Horacio, ni otros maestros de poética. Y parece que en rigor pudiera también la

epopeya acabar, como la tragedia, con fin infeliz; pero la práctica común de todos los épicos ha hecho quedar siempre feliz al héroe; y no es sin motivo esta práctica, pues, como dice el P. Le Bossu, sería de poco gusto para los lectores, si una acción larga, como es la épica, después de muchos trabajos y fatigas de que suele estar lleno el poema épico, parase en un fin funesto y desgraciado. Fuera de que, si en el héroe propusiera el poeta un ejemplo de perfección, su fin infeliz sería muy contrario al designio del poeta y al aprovechamiento de los lectores.

CAPITULO VIII

De las demás personas del poema

Cuanto a las costumbres y al carácter de las demás personas del poema, debe el poeta hacer lo que un pintor en un cuadro de muchas figuras: la principal figura debe llevarse el mayor cuidado de su pincel y mostrarse toda entera, cuanto permita la perspectiva y el arte; de las demás figuras, unas se muestran también enteras y se conoce, por sus actitudes, la parte que tienen en aquel lienzo, otras descubren sólo un lado, otras una pequeña parte del cuerpo; algunas se ven que están solamente para hacer número; de otras, como pintadas a lo lejos, no se divisan más que los bultos, sin distinción de miembros ni de colores, que se confunden con los del aire. Asimismo en el poema épico el héroe, que es la persona principal, se lleva la primera atención del poeta, que nos pinta todo entero su carácter y sus costumbres; síguense después las demás personas que tienen mayor papel en el poema, cuyas costumbres y carácter deben también mostrarse, aunque no tan por entero, como el héroe; otras, que tienen poco o ningún papel, apenas descubren algo de sus costumbres; algunas sólo sirven para hacer número, y el poeta no hace más que nombrarlas, dejando sus costumbres y su genio en obscuridad y olvido.

Véase cómo en la *Eneida* el carácter y la pintura de Eneas ocuparon todo el esmero del poeta, que por todo el poema nos le deja ver claro y entero. Dido y Turno son, después de Eneas, dos personas muy principales en la acción de la fábula, y de entrambas se ven también con bastante distinción las costumbres y el genio. En Dido, juntamente con las astucias y artes políticas, engaños y disimulaciones, que eran entonces las costumbres y el natural de los cartagineses, cuyo carácter figura el poeta en esta reina, como en Eneas el de los romanos, domina una violenta pasión de amor hacia el héroe troyano. La misma pasión hacia Lavinia mueve el espíritu de Turno, joven lleno de ardimiento, muy ufano y vanaglorioso, cuyo carácter es muy semejante al de Aquiles, como él mismo lo da a entender, cuando dice a Pándaro, al tiempo de darle muerte:

Hic etiam inventum Priamo narrabis Achillem.

Otras personas manifiestan en parte su genio: Amata, madre de Lavinia, se muestra obstinada e inflexible en no querer casar su hija con un extranjero; el rey Latino, como viejo y sin hijos varones, tiene poca autoridad en su reino y desea la paz, anteviendo los daños y las contingencias de la guerra; Euríalo y Niso ostentan una rara amistad; de otros sólo se sabe el nombre, como de Lavinia, de Mnesteo, Sergesto, Cloanto, etc., habiendo

el poeta pintado, como a lo lejos, estas personas, sin que se pueda discernir su genio particular.

Debe, pues, el poeta observar en esto las reglas ya generales ya particulares de las costumbres, y todo lo demás que hemos dicho de las pinturas poéticas y del carácter, hermo­seando con variedad su poema y ajustando esa misma variedad a la fábula y a su diseño.

CAPITULO IX

De las máquinas o deidades

Las personas que pueden entrar en el poema épico son mortales o inmortales, esto es, hombres o deidades. De las primeras hemos hablado en los antecedentes capítulos; en éste trataremos de las deidades, cuya introducción en la epopeya se llama también *máquina*, como en la tragedia, nombre que le dieron los antiguos, porque en el teatro se introducían los dioses en máquinas, o tramoyas, y de ahí se tomó este nombre también para las deidades introducidas en la epopeya, aunque no se introduzcan en tramoya sino por vía de narración.

En la tragedia se introducían para desatar el nudo y enredo de la fábula; en lo cual corría un abuso de los malos poetas, que tampoco faltaban en aquellos tiempos, que, no sabiendo hallar con su corto ingenio una solución propia y verosímil para el enredo de la fábula, recurrían a la máquina, haciendo bajar en ella alguna deidad que desatase el nudo de la tragedia, obrando algún milagro; pero, así Aristóteles como Horacio, reprobaron este abuso y asentaron, por regla fija, que no se introdujese deidad alguna sin mucha necesidad:

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus

Pero la epopeya no está sujeta a esta limitación, y, antes bien, es su mayor gala y adorno el servirse de semejante medio para excitar más la admiración, dejando correr libre el espíritu por los espacios fantásticos de deidades alegóricas, según el ya insinuado aviso de Petronio: *per ambages deorumque ministería, et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat, quam religiosae orationis sub testibus fides.*

Las deidades que introducían los antiguos en sus poemas se pueden considerar, o como teológicas, o como físicas, o como morales, porque en ellas, según que en otra parte hemos dicho, los poetas gentiles, como Homero y otros, figuraban alguna verdad teológica, física o moral, dividiendo la esencia de Dios en sus atributos, cada uno de los cuales era una deidad, como Júpiter el poder, Juno la justicia, Venus la bondad, etc., y formando asimismo de los elementos, y de las causas naturales, y de las pasiones y costumbres humanas, otras tantas deidades; así el aire era la diosa Juno; el fuego, Vulcano; el agua, Neptuno; la tierra, la diosa Cibeles; la reflexión de la voz en las

cavernas era la ninfa Eco; la pasión de amor era el dios Cupido; los remordimientos de la conciencia eran las Furias; el sueño era un dios perezoso que habitaba los montes Cimerios, etc. En esta suposición, los poetas que introducían semejantes deidades, no estaban obligados a darles precisamente costumbres buenas o malas según la moral, sino buenas poéticamente, esto es, convenientes, iguales y propias de aquel atributo o de aquella causa natural o pasión humana, y, en una palabra, costumbres tales que, mejor y más claramente, significasen la naturaleza y las propiedades de lo que representaba cada deidad. Por eso no se podía con razón, cuanto a esto, reprender a Homero por haber dado, al parecer, costumbres malas a sus dioses, porque todo lo que decía de ellos, además de ser conforme a las falsas opiniones del vulgo gentil, era conveniente a la alegoría que encubría debajo de aquella exterior apariencia.

Esto supuesto, soy de parecer, aunque Bolieau sienta lo contrario, que los épicos no se sirvan de las deidades de los gentiles cuanto a los atributos divinos, porque, si bien del poema épico es propio con especialidad lo admirable y lo extraordinario, sin embargo, no debe por eso excluir lo verosímil, y lo excluiría del todo si admitiese, ahora, esas mismas deidades de los gentiles, figurando en ellas los atributos del verdadero Dios. Y para proceder en esto con todo acuerdo, sin quitar a la poesía ninguno de aquellos adornos y galas que le competen, es menester ver qué género de máquinas suele admitir la epopeya, y cuáles sean las que, sin arriesgar la verosimilitud, puede usar para su adorno.

Las deidades en la epopeya no obran siempre de la misma manera: algunas veces obran sin dejarse ver y por medio de simples inspiraciones¹, que es el modo menos milagroso y menos extraordinario, porque comúnmente decimos que Dios nos ha ayudado en tal ocasión o que el demonio ha inspirado tal mala acción a alguno. Así, Virgilio dice que Juno ministraba fuerzas y coraje a Turno¹: «*Juno vires animumque ministrat*»; y que Venus inspiró a Eneas que escalase las murallas de la ciudad de los latinos¹: «*Hic mentem Aeneae genitrix pulcherrima misit, iret ut ad muros*», etc.; y de este modo las deidades pueden obrar aun hasta en los mismos ateos, porque aunque éstos no reconozcan Dios alguno, con todo eso no dejan de estar sujetos a su poder y a sus inspiraciones. Así Mezcencio entra en la pelea contra Eneas por inspiración de Júpiter: *At Jovis interea monitis Mezentius ardens succedit pugnae*. A esta clase se pueden referir los oráculos, los sueños e inspiraciones extraordinarias. Y cuanto a este primer modo de obrar, me parece que nuestros épicos no debieran usarlo con los nombres de las deidades gentílicas, porque sería muy impropio y mal sonante, con cualquier alegoría, que a un capitán cristiano le favoreciese la diosa Juno, o le trajese en sueños el dios Mercurio algún mensaje de Júpiter.

Torcuato Tasso, atendiendo a esta impropiedad, no introdujo en sus poemas semejantes deidades, sino ángeles buenos y malos, magos, etc. En el canto primero envía Dios el arcángel Gabriel con un mensaje a Godofredo, y en el canto nono envía a San Miguel a ayudar a los cristianos en la batalla; y esto mismo han practicado Ariosto y todos los demás poetas épicos, excepto Camõens, persuadidos que ya no era tolerable en asuntos cristianos la introducción de las deidades de la gentilidad, por más que se pretextase con alguna alegoría. Esta misma opinión lleva Francisco Cascales hablando de la epopeya.

El segundo modo es cuando las deidades obran visiblemente, apareciéndose a los hombres, o en su propia forma, o en la ajena: así Venus se aparece a Eneas en África en forma de ninfa cazadora, y Minerva a Telémaco, en la *Ulisea*, en figura de mentor; Juno, cohechando a Eolo, excita una horrible borrasca contra la armada de Eneas, y Neptuno, como dios del mar, va con su carro por encima de las olas serenando la tempestad, etc. Tampoco en este modo, por lo que mira a lo teológico, debieran introducirse en la epopeya los falsos dioses del gentilismo, pudiéndose ahora suplir sus oficios, como hemos dicho, con los ángeles, buenos y malos, encantos mágicos y otras cosas que son verosímiles para el vulgo cristiano.

Pero, cuanto a lo físico y moral, bien podrá, a mi entender, el poeta épico valerse de todas las expresiones de los gentiles que están ya universalmente recibidas y usadas como adorno propio de la poesía. De modo que no hallo dificultad ni reparo alguno en que un poeta cristiano, si ha de hablar de una borrasca, diga, en frase poética, que Neptuno, airado, conmovió todo su reino; y con la misma libertad podrá añadir a ese Neptuno los tritones con sus conchas, Eolo con sus vientos, y a las ninfas marinas Cymodoce, Deyopeya y otras con sus perlas y corales; y si ha de hablar de la pasión de amor, bien podrá decir que es una deidad ya ciega, ya Argos, que lo penetra todo, como dijo Tasso en el canto :

*Amor ch'or ciego, or Argo, ora ne veli
di benda gli occhi, ora ce li apri e giri,
tu per mille custodie entro a i più casti
virginei alberghi il guardo altrui portasti.*

Lo mismo digo de todas las demás cosas físicas y morales, de las cuales los antiguos formaban unas como deidades poéticas que figuraban la naturaleza de aquellas pasiones y costumbres humanas, de todas las cuales pueden servirse los modernos sin escrúpulo alguno, como de hecho se han servido de ellas los mejores poetas.

Con esta distinción y limitación tendrá lugar en la epopeya todo lo que dice el citado Boileau¹, siendo cierto que la poesía épica se sostiene por la fábula y vive de ficción, cuyos artificios encantan en cierto modo a los lectores y los arroban con lo prodigioso y extraordinario de las máquinas y de los sucesos, donde todas las cosas tienen cuerpo, movimiento y espíritu.

La máquina, esto es, la presencia de alguna deidad en el poema épico, como observa el P. Le Bossu, no deslucen por ningún modo las hazañas del héroe, porque, además de que Dios es autor y principio de todo lo bueno que hay en nosotros, y no por eso deja de ser mérito nuestro nuestra misma virtud, debe el poeta usar las máquinas con tal arte, que siempre tenga el héroe lugar de obrar y lucir: pues fuera hacerle muy ocioso y descuidado si, esperando a todas horas milagros del cielo, se estuviese siempre sin hacer nada. Por esto me pareció cosa impropia cuando leí el *Alfonso*, poema de Francisco Botello, que los ángeles asaltasen las murallas de una ciudad, porque éste era empeño propio del héroe y de sus soldados, y bastaba que los ángeles les hubiesen asistido y facilitado la empresa. La asistencia de otros hombres puede tal vez disminuir la gloria de un héroe, pero no la

asistencia divina, que antes bien le deja más glorioso, pues le manifiesta digno por sus virtudes de tan alto favor. Así Aquiles, en la *Iliada*, mandaba a sus griegos que le dejaran pelear solo con Héctor, como juzgando desdoro y mengua suya el ser ayudado contra un hombre solo; pero él mismo, después, hace alarde de la asistencia de Minerva, en el mismo lance, diciendo a Héctor:

Minerva te derriba con mi lanza.

CAPITULO X

De las partes de cantidad del poema épico

Las partes de cantidad de la epopeya se pueden considerar, unas como precisamente necesarias, otras como no necesarias, pero usadas por algunos poetas. Las primeras son cuatro: el *título* del poema, que aunque se considera como parte suelta y fuera del poema, sin embargo, no hay poeta que no lo use, la *proposición*, la *invocación* y la *narración*, o sea el cuerpo del poema. Las partes que no son precisamente necesarias, y que muchos poetas han omitido, son la *dedicación* y el *epílogo*. Cuanto al título es varia la práctica de los poetas: unos le han tomado del lugar donde sucedió la acción del poema; otros del nombre del principal héroe. Homero usó uno y otro; pues a uno de sus poemas le intituló *Iliada*, del lugar que fue Ilio o Troya; al otro le intituló *Ulisea*, del nombre de su principal héroe, Ulises. Este ejemplo siguió Virgilio en su poema, que intituló *Eneida*, por Eneas. La misma variedad se observa en los demás poetas: Lucano y Estacio dieron el título del lugar a la *Farsalia* y a la *Tebaida*; pero el mismo Estacio a otro poema suyo llamó *Aquilea*, por Aquiles. También nuestros españoles han variado en los títulos: los de la *Araucana*, *Mexicana*, *Numantina*, *Las Navas de Tolosa*, etc., son tomados del lugar; la *Austriada*, el *Alfonso*, la *Dragontea* y otros son del nombre del héroe. Muchos modernos han sacado el título del asunto y acción de la fábula, como la *Invenición de la Cruz*, la *Jerusalén conquistada*, etc. De este género son también los títulos de algunos poemas italianos en los cuales, juntamente con el nombre del lugar o del héroe, se insinúa también el asunto, como el *Orlando furioso* de Ariosto, el *Orlando enamorado* de Berni, la *Jerusalén libertada* de Tasso, etcétera. Los cómicos españoles, puesto que no es fuera de propósito esta digresión sobre las comedias, han tomado casi siempre el título de la misma acción, asunto o designio, como *Mujer, llora y vencerás*, *Cuál es mayor perfección*, *También se ama en el abismo*, *No puede ser*, etc. Aunque en algunas comedias también se ve usado en el título el nombre del principal héroe, como *La gran Zenobia*, el *Mariscal de Birón*, los *Tellos de Meneses*, etc.

La proposición es la primera de las partes de cantidad con que se da principio al poema y debe contener, en general, breve y claramente, la materia o asunto del poema, el héroe principal y la deidad o deidades que tienen mayor parte en la acción, para que, desde luego, el lector quede informado de la sustancia de lo que ha de leer y del carácter del hombre y de la deidad que en aquella acción han de tener mayor papel. Véase la proposición de la *Eneida*, que comprende las dos partes de aquel poema; la una desde la navegación de Sicilia, o como otros quieren, desde que salió Eneas de Troya, hasta que

arribó a Italia; la otra desde su llegada a Italia hasta la muerte de Turno y establecimiento de su nuevo reino:

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit
Litora: multum ille et terris iactatus et alto
Vi superum, saevae memorem Junonis ob iram:
Multa quoque et bello passus dum conderet urbem
Inferretque Deos Latio.*

La materia de la primera parte está comprendida en los tres primeros versos, y en el quinto la de la segunda; bosqueja también en estos primeros versos, y en los que se siguen, el carácter de Eneas, especialmente cuando dice «*Insignem pietate virum*», etc., y hace también mención de la deidad que tendrá el principal papel en todo el poema, que es la diosa Juno, *saevae memorem Junonis ob iram*. La práctica de Virgilio, que en la proposición no nombra a Eneas por su nombre, y la de Homero en la *Ulisea*, que tampoco nombra a Ulises en su proposición, y la de casi todos los modernos, han dado motivo a que algunos asentasen, por una de las reglas de la proposición, que en ella no se nombre el héroe principal por su nombre, sino que se describa por sus calidades principales y más propias; pero en medio de eso, si alguno contra la práctica común le nombra, tendrá para su abono bastante autoridad en Homero, que en la *Ilíada* nombra expresamente a Aquiles.

Según algunos autores, es también regla precisa que en la proposición no se haga mención de episodio alguno, sino sólo de la fábula o asunto en general. Pero como los episodios son partes circunstanciadas de la fábula, no es fácil que el poeta contravenga a esta regla, como no es fácil que en el breve espacio de la proposición se detenga a mencionar las circunstancias o el modo de la acción o de alguna de sus partes.

Pero la principal y más indispensable regla de la proposición es que sea libre y ajena de toda hinchazón y afectación. Puede ser hinchada y afectada la proposición o porque en ella se encarezca mucho lo grande de la materia, o porque se alabe demasiadamente al héroe, o porque el poeta se alabe mucho a sí mismo. Claudiano y Estacio parece que quisieron agotar toda la pompa de su estilo en la proposición; el primero empieza dando a su canto el epíteto de *osado*, y, fingiéndose como deificado por tener dentro de su pecho a todo el dios Apolo, manda que se aparten todos como indignos de llegar a persona tan sagrada:

*...Audaci promere cantu
mens congesta iubet: gressus removete prophani.
Iam furor humanos nostro de pectore sensus
expluit, et totum spirant praecordia Phoebum.*

Y Estacio ensalza tanto a su héroe, que dice que puso miedo al mismo Júpiter.

*Magnanimum Aeacidem, formidatamque Tonanti
progeniem, etc.*

Mas Horacio reprende con mucha razón semejantes excesos, particularmente en el principio de un poema, y moteja con donaire la proposición de aquel poeta antiguo que dio a su materia el epíteto de noble: *Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum*. La razón de esta regla es clara, porque además que la hinchazón y afectación son siempre defectos grandes, lo son mucho más en el principio de cualquier composición y, especialmente, en la epopeya, porque no es dable que en un poema tan largo pueda el poeta continuar siempre el mismo tono alto con que ha empezado; y no continuándole, se hace irrisible y despreciable, por haber prometido al principio más de lo que podía dar. Solamente en las poesías líricas, como sonetos, canciones y otras composiciones breves, se puede tolerar un principio, no ya hinchado y afectado, sino remontado y sublime y que manifieste mucho numen y entusiasmo poético, porque en lo breve de semejantes composiciones es practicable sostener hasta el fin aquel mismo estilo remontado. Pero la epopeya pide un principio fácil, claro y llano. Véase cómo empezó Virgilio su Eneida: «*Canto las armas y el varón que vino el primero desde Troya a Italia, huyendo la persecución de su hado y padeciendo muchos trabajos por mar y por tierra, especialmente en las guerras que tuvo al tiempo de fundar una nueva ciudad e introducir en el Lacio su religión*». Todo está aquí expresado con mucha facilidad y moderación: el poeta no habla de sí cosa alguna, del héroe sólo dice que padeció mucho, y, cuanto a la materia, no hace más que proponerla sencillamente.

Después de la proposición se sigue inmediatamente la invocación, aunque Homero, en sus dos poemas, la juntó con la proposición, diciendo en la *Ilíada*: *Canta, oh musa, la cólera de Aquiles*, y en la *Ulisea*: «*Dime, oh musa, el varón*», etc. La invocación es una súplica o deprecación que hace el poeta a las musas o a alguna otra deidad para que le inspiren y ayuden en su obra, por lo cual viene a ser la invocación una parte indispensable; porque, como el poeta ha de decir en su poema cosas extraordinarias, milagrosas y ocultas, es preciso dar a entender que se las ha inspirado y revelado alguna deidad, porque de otro modo no pudiera saberlas, ni tendría bastante autoridad para proponerlas y hacerlas creer.

La musa no es otra cosa más que una deidad alegórica, en quien se figura el genio y entusiasmo de la poesía, la fantasía, el ingenio y demás calidades de un perfecto poeta; y el pedir que las musas le inspiren es pedir y desear para sí todas esas calidades, a fin de desempeñar con acierto y felicidad el asunto de su poema. Por esto, como dice el P. Le Bossu, las musas son de todos tiempos, de todos países y de todas naciones: hay musas cristianas y gentiles, griegas y latinas, y, finalmente, hay también musas españolas, italianas y francesas.

Algunos poetas, acordadamente, invocaron aquellas deidades a quienes pertenecía más propiamente el asunto de su poema. Así Virgilio, en su *Geórgicas*, invoca las deidades campestres que presidían a la agricultura, y Lucrecio invoca a Venus, que se suponía presidir a las producciones de la naturaleza, que eran el asunto de su poema. Tasso, cuyo argumento era cristiano, excluye expresamente las musas gentiles y dirige su invocación a la musa celestial, propia de los poetas cristianos:

*O Musa, tu che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Helicon,
Ma su nel Cielo, infra i beati chori,
Hai di stelle immortali aurea corona,
Tu spira al petto mio celesti ardori,
Tu rischiara il mio canto, etc.*

Y por la misma razón Francisco Lope de Zárate, en su poema de *La Invención de la Cruz*, pide favor a la misma Cruz, de quien canta:

Coluna, en que fundándose la vida
muestras del Cielo la segura entrada,
carga, que a la piedad de Dios medida,
quedaste de tu peso aligerada:
pues con su gracia y méritos unida
las fuerzas prestas para ser llevada,
y eres el blanco del heroico intento,
al que la vida diste, da el aliento.

No sólo en el principio del poema tiene lugar la invocación. Los poetas suelen usarla en otras muchas partes del poema, siempre que se ofrece haber de referir alguna cosa muy extraordinaria o muy oculta, invocando entonces alguna musa o deidad, para que dé autoridad y crédito a lo más portentoso, y sea como testigo de algún suceso olvidado o ignorado de todos, que el poeta quiere publicar. Virgilio, en el libro séptimo, al dar principio a una materia nueva, que es la segunda parte de su poema, invoca la musa Erato: *Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora*, etc.; en el libro nono, queriendo contar la prodigiosa transformación de las naves de Eneas en ninfas, ruega a las musas le digan quién fue el dios que favoreció a los troyanos en aquel incendio: *Quis deus, oh musae tam saeva incendia Teucris avertit?*, etc.; y en el libro sexto, antes de referir los secretos del infierno, adonde bajaba Eneas guiado por la Sibila, pide licencia a los dioses infernales y a los manes para revelar al público los arcanos de su obscura mansión:

*Dil, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes,
et Chaos, et Phlegeton, loca nocte silentia late,
sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro
pandere res alta terra et caligine mersas.*

Éstas y otras semejantes invocaciones suelen usar los poetas en el cuerpo del poema, pero la principal y la indispensable es la primera, que hemos dicho poderse hacer juntamente con la proposición, según el ejemplo de Homero, o separada e inmediatamente después de la proposición. En esta primera invocación puede el poeta pedir que la musa le inspire en general y le sugiera toda la materia, o que solamente le sugiera una parte de ella, suponiendo que la otra parte es ya notoria por tradición o por historia, como hizo Virgilio, que invocó la musa solamente para que le acordase las causas de la acción que suelen ser las más ocultas e ignoradas: *Musa, mihi causas memora*, etc.

Después de la invocación ponen algunos poetas la dedicación, en la cual consagran su obra a algún protector. Virgilio la usó en las *Geórgicas*, dedicándolas a Mecenas; en los modernos está muy en uso la dedicación; Ariosto y Tasso dedicaron sus poemas a un príncipe de la serenísima casa de Este; Gabriel Lasso dedica su *Mexicana* al marqués del Valle, y así otros muchos. Pero ni Virgilio la usó en su *Eneida*, ni Homero en sus dos poemas; y algunos modernos también la han omitido, como Francisco Lope de Zárate y otros; de suerte que la dedicación no es parte necesaria y puede omitirse a arbitrio del poeta.

Tampoco es necesario, y puede omitirse, el epílogo, que algunos poetas han practicado al fin de sus poemas, como Virgilio en las *Geórgicas*; pero comúnmente se omite.

CAPITULO XI

De la narración

La narración es la parte más principal de la epopeya, porque es todo el cuerpo del poema, siendo las otras partes como preludios de ellas. Allí se ve toda la acción entera con su principio, medio y fin, con sus episodios y circunstancias, enredos y soluciones, y con todos los adornos de la locución; y allí se manifiestan las costumbres, los genios, las pasiones y el carácter de las principales personas humanas o divinas que se introducen.

En la narración podemos considerar tres cosas esenciales, esto es, cómo ha de ser, cuánto ha de durar y cómo se ha de hacer. Todo lo que hemos dicho anteriormente de la fábula determina cómo ha de ser la narración; debe ser, pues, admirable, verosímil y deleitosa; y creo que estas tres calidades encierran en sí todas las demás.

Hácese admirable la narración primeramente por la materia, que sea de suyo maravillosa, y en segundo lugar por el artificio, que hace que sea admirable la materia que de suyo no lo era. Lo grande y extraordinario de la acción, el carácter del héroe y las máquinas contribuyen principalmente a lo maravilloso de la narración. No pueden dejar de causar admiración, y de suspender dulcemente los sentidos de los lectores, los prodigios y encantos que la poesía épica ofrece en un poema bien escrito, en el cual gozan la vista y la imaginación el placer de explayarse como por un nuevo mundo de objetos extraños, donde tienen alma y sentido las cosas inanimadas y todo recibe movimiento y acción.

Con lo admirable de la narración ha de ir inseparablemente unido lo verosímil. Porque como el entendimiento humano ama y busca la verdad, es preciso que no la eche de menos en las fantasías e invenciones, donde falta del todo semejante calidad; por lo cual debe suplirse esta falta en la narración épica con lo verosímil, del cual hemos tratado ya difusamente en otra parte, distinguiendo dos especies de verosímil, uno *noble*, otro *popular*. También hemos advertido que la tragedia y comedia piden más exacta verosimilitud, y que la epopeya, por ser narración y no representación, tiene más ensanches y no procede con tanto rigor en lo verosímil.

El deleite de la narración épica pende de lo admirable y verosímil de la acción, porque uno y otro es lo que más deleita, al entendimiento. La belleza y dulzura poética, en cuya explicación hemos gastado casi todo el libro segundo de esta obra, son las calidades que hacen más deleitosa la narración, y en las cuales se encierra también lo admirable y verosímil. No hay duda que lo inopinado de los sucesos deleita mucho; pero no puede la epopeya, por conservar su majestad y decoro, proceder en esto con tanta libertad como la comedia, donde los lances impensados tienen más cabimiento. Las pasiones, propio objeto de la dulzura poética, son el medio más poderoso para deleitar: la epopeya admite todo género de pasiones, como no se destruyan e impidan unas a otras, lo que se puede fácilmente evitar excitándolas en distintos parajes del poema. Así vemos en el cuarto de la *Eneida*, reinar dulcemente el amor, la compasión y la tristeza; y en el sexto, la alegría y regocijo, y, en otras partes de aquel poema, otras pasiones. Bien es verdad que en cada poema debe reinar y sobresalir una pasión más que otras, que sea la más conforme al carácter del héroe y de todo el poema; por esto en la *Ilíada* predomina el furor y la venganza, y en la *Eneida*, la bondad y la piedad.

Es también más deleitosa la narración cuanto más dramática, esto es, cuanto más se introducen otras personas y cuanto menos habla el poeta de su parte. Aristóteles alaba mucho, como suele, a Homero por esta circunstancia de hablar muy poco de su parte e introducir siempre otras personas, que hacen más activa y más agradable la narración. A esta regla no parece que atendieron aquellos poetas vulgares que dan principio a cada canto con una larga arenga a su lector, y al fin del canto se le despiden con muchos cumplimientos, convidándole para el canto siguiente, como hizo el Ariosto y, a su imitación, Gabriel Lasso de la Vega.

Cuanto a la duración de la narración o de la acción del poema, no hay regla establecida; ni Aristóteles, ni Horacio han determinado cosa alguna en este punto. De los modernos autores, algunos le prefijan un año, como para la tragedia y la comedia un día; otros juzgan que basta el tiempo de una campaña, esto es, las tres estaciones de primavera, estío y otoño, no siendo el invierno propio para obrar en empresas militares que ordinariamente son el asunto de la epopeya. La práctica de los mejores poetas puede servir de regla en esta materia. La acción de la *Eneida* dura, según unos, un año, según otros, una primavera y un estío; la duración de los poemas de Homero es menos dudosa; la *Ilíada* no dura más que cuarenta y siete días precisos, la *Ulisea* cincuenta y ocho. De cuya práctica se puede concluir que la epopeya no debe durar, a lo sumo, más de un año, y que su más propia duración, según el P. Le Bossu, es de una campaña de pocos meses. Y aun esta misma duración indeterminada de un año o de meses la debe el poeta arreglar y conformar a su designio, y al carácter y estilo de su poema; por esto se observa que la *Ulisea*, que es un poema de acción más remisa y más tranquila, dura más tiempo que la *Ilíada*, cuya acción, siendo toda de furor, de violencia y desorden, debe con razón acabarse más presto.

El orden con que se debe hacer la narración padece también sus dudas. Los autores poéticos dividen el orden en *natural* y *artificial*; el orden *natural* es el que naturalmente tiene la misma acción, en la cual lo primero es el principio, siguiéndose después el medio y fin; el *artificial* procede diferentemente, colocando primero el medio de la acción y

después el principio y fin. Los comentadores de Aristóteles y demás autores de poética están divididos en pareceres distintos: unos aprueban el orden natural, otros el artificial; unos y otros alegan en su favor ejemplos de buenos poetas. La *Ilíada* de Homero es uno de los ejemplos con que confirman el orden natural, que se ve seguido exactamente en aquel poema, donde al principio, que es la discordia de Agamenón y Aquiles, se sigue inmediatamente el medio y después el fin. Por el orden artificial se alega, entre otros poemas, la *Eneida*, de cuya acción, el principio está colocado, según dicen, en el segundo y tercer libro, y en el primero está por principio el medio. De modo que para cualquiera de estos dos órdenes, o natural o artificial, que quiera seguir un poeta, tendrá autores y ejemplos en su abono.

Pero si he de decir libremente lo que siento, me parece que todas estas dudas y dificultades se pueden resolver fácilmente, pudiéndose, a mi entender, reducir todos los poemas al orden natural. Porque si se considera lo que ya he insinuado en otra parte, esto es, que el poeta tiene la libertad de cortar y separar, de todo un hecho histórico o fingido, aquella porción que sea proporcionada para su poema y dar a esta porción su ajustado principio, su medio y fin, se inferirá claramente que no es necesario el orden artificial, y, consiguientemente, no será razón invertir el orden natural sin necesidad. Además de esto, débese advertir que, supuesto que el poeta de un hecho o asunto muy dilatado separa una parte para materia de su poema, y, a esta parte, da un principio, un medio y fin proporcionado, es claro que el principio de esta parte de materia, que compone también un todo perfecto, ha de ser distinto del principio de aquel otro todo, o de aquel hecho más grande y más extenso, de donde se cortó y separó ese otro todo, que es ya el asunto del poema. De todo lo cual se infiere que hay dos principios que no deben confundirse: el uno es el principio de toda aquella materia informe y tosca, antes que el poeta separe de ella la porción que necesita para labrar su poema; el otro es el principio de esta porción de materia ya labrada, esto es, de la acción del poema, según la extensión que el poeta le ha dado. Con esto se entenderá claramente que los ejemplos que se alegan para fundar el orden artificial no prueban nada, porque lo que dicen ser principio colocado en el medio, no es principio de la acción del poema, esto es, de aquella porción de materia separada de otra mayor para formar de ella el poema, sino de esa materia más dilatada y de ese otro hecho de quien el poeta tomó sólo una parte. Y el hacer mención, en el cuerpo del poema, del principio del hecho mayor y dilatado, es justo acuerdo para informar a los lectores de las causas de la acción y de lo que precedió al principio del poema.

Así, cuando Virgilio, en el segundo y tercer libros, refiere, por vía de episodio, la pérdida de Troya y los viajes y sucesos de Eneas por espacio de seis años, hasta que al dejar las costas de Sicilia una tormenta le arrojó a las de África, no lo hizo, a mi entender, por querer seguir en su poema el orden artificial, haciendo del medio principio y del principio medio, sino que, después de haber dado al asunto de su poema un principio proporcionado, que es, a mi parecer, el punto en que la armada de Eneas se hizo a lo largo de las costas de Sicilia, *vix e conspectu siculae telluris in aequor vela dabant laeti*, etc., quiso satisfacer a la natural curiosidad de los lectores, que sin duda desearían saber las causas por las cuales aquel héroe troyano había venido a parar a Sicilia, y se veía obligado de nuevo a hacerse a la vela desde aquella isla, como también sus aventuras y sucesos, que en tan larga navegación no podían dejar de ser muchos y muy raros,

mayormente habiendo ya el poeta excitado esta curiosidad en la proposición, con insinuar los grandes trabajos y fatigas que, por mares y tierras, traían tan combatido y angustiado a un varón tan insigne y de tan esclarecidas virtudes. De modo que yo no reconozco en la *Eneida* el orden *artificial*, sino el *natural*; ni lo que el poeta refiere en el segundo y tercer libro es el principio de la acción de la *Eneida*, sino un episodio con que el poeta, acordadamente, informa a sus lectores de las causas de la acción y de los sucesos del héroe, conexos a dichas causas, que precedieron a la acción del poema; y el verdadero principio de la acción de la *Eneida* es la tormenta que arrojó las naves de Eneas de las costas de Sicilia a las sirtes y playas de África. Lo mismo digo de la *Ulisea* de Homero, cuyo principio es la partida de Telémaco de Itaca por consejo y acuerdo de Minerva, y todo lo que Ulises refiere al rey Alcinoos y a los feacios no es el principio de la acción del poema, sino un episodio, en que el poeta informa a sus lectores de lo que antecedentemente había sucedido a este sagaz y prudente varón en sus largas peregrinaciones.

CAPITULO XII

De la sentencia y locución

Aunque la sentencia y locución son partes de calidad de la fábula, las hemos descrito y trasladado a este lugar después de la narración, así porque van siempre anejas a ella y son precisamente necesarias para su formación, como también porque nos ha parecido que, debiendo el poeta el primer cuidado a todas las otras partes de calidad y cantidad, era razón que precediesen también en su orden y graduación a la sentencia y locución, y que a éstas, como les cabe el último lugar en la atención del poeta, les cupiese también el último en esta obra. En el libro segundo de ella y en otras partes, hemos dicho ya muchas cosas de la sentencia y locución; aquí diremos lo que hubiere omitido y lo que nos parezca pertenecer más propiamente a la epopeya.

Sentencia en latín tiene dos significados: generalmente, y con más propiedad, significa todo lo que se dice, de modo que cuanto dice el poeta de su parte y cuanto hace decir a las personas que introduce en un poema o en un drama, o en cualquiera otra composición, todo se comprende debajo del nombre de *sentencia*; y así responde a su etimología, del verbo latino *sentire*, que es *ser de parecer*, porque en la sentencia, en lo que habla el poeta o la persona introducida, dice su parecer o su *sentir*. En esta significación, la sentencia es una de las partes de calidad, siendo preciso que así el poeta como las personas introducidas expresen sus costumbres, sus inclinaciones y sus pareceres con palabras.

Pero este mismo vocablo, en latín y en romance, se ha destinado también a otra significación más limitada, y sentencia, comúnmente, significa no todo lo que dicen el poeta o las personas introducidas, sino solamente algún dicho o axioma moral e instructivo expresado en breves palabras, como, por ejemplo, esta sentencia de Terencio: *veritas odium parit*; o esta otra de un historiador latino: *concordia res parvae crescunt, discordia magna dilabuntur*. Los griegos, cuya lengua es más copiosa que la latina,

tienen distinto nombre para cada significación de estas dos: a la sentencia como parte de calidad, que comprende todo lo que dicen las personas introducidas o el poeta, llaman *dianoia*; a la sentencia que significa un concepto moral e instructivo en breves palabras, llaman *gnome*. La *dianoia* en el poema épico debe ser como en las demás composiciones poéticas, esto es, correspondiente a la persona que habla, a su carácter, a su edad y a las demás circunstancias que la acompañan. Por cuya consideración hemos dicho ya, en otra parte, que una mujer no ha de hablar como un filósofo, ni un hombre poseído de alguna pasión violenta como otro que tenga el ánimo tranquilo y sosegado y el discurso libre.

No hay duda que la epopeya, como poema dirigido principalmente a instruir y enseñar, admite, como uno de sus mejores adornos, la *gnome*; pero ha de usarla el poeta con mucho tiento y moderación. Las sentencias morales no han de ser muchas ni fuera de sazón; el amontonarlas a cada paso es perder el fruto de la poesía, y es meterse el poeta a predicador y a catedrático, y esto cansa y ahuyenta los lectores. Los buenos poetas, por huir de este vicio de afectación, además de ser muy parcos en decir sentencias morales, aun las pocas que dicen suelen disfrazarlas de modo que el lector quede instruido sin notar que le instruyen. Virgilio es felicísimo en este modo de enseñar: algunos ejemplos suyos harán ver su artificio y destreza, y podrán servir de norma para los que quieran imitarle.

Fuera una sentencia muy moral y muy instructiva el decir: «*Aprended, oh mortales, escarmentados con los castigos de Dios, a ser justos y a temerle*». Pero Virgilio, quizá conociendo que esta sentencia dicha por él tendría visos de sermón, la disfrazó y propuso de otra manera, dándole al mismo tiempo mayor energía y fuerza. En el libro sexto, haciendo ver, no menos a sus lectores que a su héroe, los tormentos del infierno, según la doctrina pitagórica: «*Está, dice, sentado, y lo estará eternamente, el infeliz Teseo, y Flegias, aún más infeliz, avisa y amonesta a todos diciendo a grandes voces: aprended, oh mortales, en mi escarmiento, a ser justos y a temer a los dioses*». Claro está que esta sentencia, dicha en tal lugar y por boca de tal persona, tiene mucha más fuerza que no tuviera dicha por el poeta, y, además de esto, está más disimulada y más cubierta.

También es sentencia muy moral el decir que «*Dios premia a los que obran bien y que la virtud es galardón de sí misma*». Virgilio no quiso proponerla directamente, sino por boca de un anciano que, queriendo ofrecer recompensas a Euríalo y Niso por una acción gloriosa que intentaban: «*¿Qué galardón, les dice, puede dignamente recompensar vuestro noble empeño? La mejor recompensa os la dará Dios y vuestra misma virtud*». De esta manera encubría Virgilio las sentencias morales y la doctrina de su poema, tanto más provechosa para sus lectores, cuanto más insensiblemente insinuada. Séneca y Lucano, el uno en sus tragedias, el otro en su *Farsalia*, siguieron una senda opuesta, amontonando, como a quien más podía, sentencias y conceptos sin tasa y fuera de sazón, con lo cual lograron por ventura ostentarse doctos al vulgo; pero a los hombres entendidos y de buen gusto en la poesía, que saben discernir la verdadera doctrina de la aparente, han parecido siempre, más que doctos, afectados.

La locución comprende las palabras con que se expresa la *dianoia*, o sentencia. Las metáforas, las figuras, las agudezas y la armonía del metro forman la locución, acerca de

la cual remito a mis lectores al libro segundo de esta obra, donde se ha tratado difusamente todo lo que puede hacer bella y elegante la locución. La epopeya, así por su asunto, que suele ser siempre noble y grande, como por la admiración que debe excitar, pide sin duda una expresión noble, sublime y elegante; pero con la advertencia que enseña Aristóteles, esto es, que la locución ha de ser más luminosa y más elegante en las *partes ociosas* del poema. Llámense *partes ociosas* todas aquellas en que habla sólo el poeta, sin introducir persona alguna; o, como sientan otros, todas aquellas partes débiles y pobres de pensamientos, de costumbres y de afectos, o que contienen alguna cosa contra la razón y verosimilitud; en estas partes asienta bien el cuidado, el artificio y adorno de la locución, porque entonces no tiene el poeta ni tan estrechos límites para su ingenio, ni tan recogido el freno para su fantasía, como cuando introduce otra persona, a cuyo carácter, edad y circunstancias es preciso que ajuste y acomode su ingenio, su artificio y locución.

Con esta última parte hemos dado fin a las de calidad y cantidad de la epopeya, y, juntamente, a nuestra obra. De modo que ya será tiempo de amainar todas las velas y surgir en la vecina playa que nos convida a descansar de las fatigas de una navegación prolija. Pero antes de pisar su arena, recorramos brevemente los géneros y mercaderías de nuestra cargazón y hallaremos que la poesía, nacida entre pastores, criada entre filósofos, ennoblecida entre cortesanos y estimada universalmente en todos tiempos y de todas las naciones, debe su última perfección a aquel raro compuesto de naturaleza y arte que siempre han de darse la mano. Ésta sin aquélla no formó jamás grandes poetas; aquélla sin ésta pudo alguna vez producirlos desde la cuna, pero raras veces los produjo perfectos, siendo tantas las circunstancias y calidades que han de concurrir en un poeta, para hacerle perfecto, que admira su número y acobarda su arduidad. Una ingeniosidad muy viva, una imaginación muy fecunda, un furor y numen extraordinario, prendas que a pocos concede el cielo, un conocimiento universal de todas las ciencias y artes, una vasta erudición, una lección continuada de autores teóricos y prácticos, tareas que piden un largo y fatigoso estudio, son, entre otros que omito, los indispensables requisitos de un perfecto poeta, en quien el ingenio y la fantasía, como dos potencias del alma, guiadas en todos sus pasos y vuelos por la discreta moderación de un juicio prudente y sabio, compitiendo a porfía en sus galas y arreos, ya de reflexiones ingeniosas, ya de imágenes fantásticas, por cuyo medio el entendimiento se deleite y aprenda en lo maravilloso de la materia y del artificio alguna verdad real o verosímil, descubierta o disfrazada, son los instrumentos y conductos por donde los versos consiguen su belleza y su dulzura, con la uniforme variedad de pinturas, proporcionadamente hermosas, y de afectos tiernamente expresados a golpes de un pincel y de un estilo que ajuste los conceptos y las palabras a la calidad de las personas y del asunto, ya remontándose en lo sublime y grave de la materia, ya espaciándose por lo más florido de las figuras retóricas, cuando conduzca, ya bajando a la más tierna delicadeza en las cosas humildes, y con unas y otras concordando la propiedad de la sentencia, lo elegante de la locución y lo armonioso de los metros y consonantes bien dispuestos.

Reconocido de esta suerte el caudal que pertenece a la poesía lírica, se nos ofrece luego lo más rico y primoroso de la dramática y épica. La dramática se ostenta utilísima y deleitosísima a los hombres, moviendo los diversos afectos de lástima y terror, risa y regocijo, en sus dos principales especies, que son la tragedia y la comedia, con la

imitación de una fábula o acción que sea maravillosa, sin dejar de ser verosímil, y que tenga todas las demás circunstancias de una, entera y varia; y con la viva pintura de costumbres bien imitadas, según las calidades de bondad, conveniencia, igualdad y semejanza que respectivamente requieren, y con las demás condiciones que pide la fábula y la representación teatral, quedando para la epopeya el alto empleo de cantar, al son de marcial trompeta, la acción de algún héroe militar y de enseñar, por medio de su alegoría, alguna importante máxima, con una dramática narración, donde lo grande y admirable de las cosas, y el extraordinario modo de decir las poéticamente por ambages, máquinas y hermosos milagros, embelese la atención, arrobe los ánimos, y, al mismo tiempo, instruya el alma, llenándola de heroicas ideas y virtuosos hábitos. De todo lo cual resulta ser la poesía un arte subordinado a la religión, a la política y a la filosofía moral, pero con tantas ventajas sobre las demás artes, cuantas bastan y aun sobran para que los perfectos poetas puedan, con razón, gloriarse ufanos de su nobilísima profesión y hacer alarde del sagrado laurel con que los ciñe Apolo sus doctas sienas, en llegando, por la fatigosa senda de la virtud y de la aplicación, a la alta cumbre del Parnaso.

FIN