

EL TEATRO.

OBRA ESCRITA EN ITALIANO

POR D. FRANCISCO MILIZIA;

Y TRADUCIDA AL ESPAÑOL

POR D. J. F. O.



MADRID:

EN LA IMPRENTA REAL.

1789.

Εὐ· πόλι... θεόφρων εὐδοκίαν ὄφειλος, ἢ μὴ νόθε ἰσότη καὶ
νόμος.

No haya en la Ciudad Teatros, si no reyna en
ellos la sabiduria y la ley.

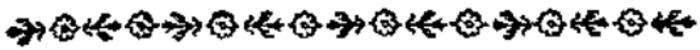
Apolonio de Tiana, Epist. 32.

El presente libro es, en mi sentir, una de las mejores producciones del sabio Caballero Siciliano D. Francisco Milizia, que actualmente vive en Roma. Imprimiose en esta Ciudad la primera vez año de 1771, y la segunda en Venecia en el de 1773, con algunas adiciones y correcciones. Su lectura puede ser util á casi toda clase de personas, en especial á Poetas dramaticos, Musicos, Actores, Criticos, Literatos, &c. para la reforma y correccion de los abusos teatrales, y para desengaño de algunos que tienen por imposible esta reforma.

Esta utilidad publica (que no puede dexar de ser de las mayores en estos tiempos) me movio á traducirlo á

4
nuestra lengua , esperando logre la
aceptacion de los doctos , ingenuos y
despreocupados.

Aunque en la version se han teni-
do presentes las dos ediciones ; pero
para su mayor perfeccion se ha tra-
bajado por la segunda. Se han aña-
dido algunas Notas , que van de le-
tra cursiva , donde se creyo preciso
para comodidad de los lectores.



CAPITULO I.

DEL TEATRO EN GENERAL.

El Teatro anda entre las censuras del mundo serio, y los aplausos del mundo alegre. Los Moralistas Teólogos y Filósofos no ven en él mas que necesidades, disoluciones, escandalos: llegan á condenarlo por una fragua de pecados y vicios; y claman por su destrucción. Vense no obstante siempre los Teatros atestados de toda clase de gentes; y los Ciudadanos, la Nobleza, los Ministros del Estado, y los Soberanos mismos los tienen por una de sus primeras diversiones, y diversion no solo inocente sino tambien util.

¿Podríamos por ventura hallar entre estos dos extremos un medio virtuoso que conciliase ambos opuestos partidos? ¡Gran cosa fuera contentar á todos! Andemos pues en busca de esta piedra filosofal.

No se puede negar á los respetables Moralistas, que el Teatro esta lleno de defectos productivos de grandes males: pues

destruyase el Teatro. Pero no hay apariencia de que el Teatro quiera dexarse destruir : antes vemos construir cada dia nuevos Teatros ; y la Ciudad que no los tiene , es reputada por una miserable Ciudad ; no pudiendo negarse que el Teatro es de mucho recreo. Pues reformese el Teatro : desarraiguense de él todos los defectos que lo corrompen , y reduzcase á la mayor utilidad y placer.

Si esta reforma es posible , si es practicable , si se consigue y mantiene felizmente , no habra mas disputas , todos quedaran contentos , y ganaran ambos partidos. Ganaran los que lo censuran ; pues en vez de gastar vanamente el tiempo en infructuosas declamaciones , se ocuparan en velar sobre la enmienda del Teatro , en conservar su pureza , y en gozar el fruto de sus fatigas. Ganara mucho mas el mundo alegre , con no ser molestado de escrúpulos en este su divertimento ; del qual sacara mayor recreo y utilidad , y de condicion mas exquisita , que hasta ahora.

El proyecto de semejante reforma pide una analisis del Teatro : pero para hacerla , y decir quanto convenga en este asunto , se necesitan muchos materiales , y

aun un saqueo de muchos libros. Muratori, Algarotti, Batteaux, Alambert, la Enciclopedia, las Memorias de la Academia de Inscripciones, y quantos me vendran á las manos seran todos robados, y se tomaran de ellos pedazos enteros, sin mas citaciones, inutiles al lector docto y al ignorante: y tanto mas inutiles quanto que hablando la razon, deben callar las autoridades. ¿Pero de qué sirve decir lo que ya estos han dicho? Mientras perseveran los abusos, todos tienen derecho de predicar, y de repetir las mismas cosas como á los muchachos.

El Teatro, como tantas otras cosas de este mundo, trae su origen del tedio, muelle general, y muy poderoso para excitar en el pecho humano los mayores movimientos. Alguno excesivamente desazonado (acaso fue algun principe) debio formar la primera idea de hacer representar sobre un tablado los infortunios, los errores, las necesidades de nuestros semejantes, á fin de pasar el tiempo, y sentir menos la insipidez de la propia existencia. (a)

(a) *El hombre es muy propenso á contrahacer, remedar, ó digamos arrendar las palabras, voz,*

No debió tardarse mucho en advertir, que las desgracias, y las necesidades ajenas así representadas, consolaban, y aun sanaban las propias á los que de actores hechos expectatores de la vida humana, sentían aliviado el peso y amargura de la misma.

El primer efecto pues del Teatro fue como un pasatiempo dado á muchachos adultos atribulados: esto es, un recreo para distraerse del tedio, desidia, y sinsabores de la vida. Este recreo, que en su origen pudo mirarse como negativo, ha ve-

gestos, ademanes, y demas acciones defectuosas de los demas hombres, y hasta de los irracionales, sea por chanza, satira, burla, ó malignidad propia, aun quando los defectos son naturales, y sin culpa del que los padece. Esta simple y vulgar imitacion de los actos ó pasiones humanas, rectificada por algun hombre ingenioso, corregida, reducida á metodo y arte, y ampliada con otras acciones y circunstancias verosímiles, debió ser el principio y los primeros pasos del Teatro comico y satirico. El Tragico debió tomar su origen de algunos sucesos desgraciados en armas, naufragios, homicidios, y encuentros particulares: ó de otros infortunios representados antes por los pintores. Para uno y otro dieron abundante materia Homero y demas Poetas epicos.

nido despues á ser positivo y real, al paso que la representacion de algun hecho importante y curioso de la vida humana, se ha executado con la mayor propiedad y viveza: del mismo modo puntualmente que sentimos un verdadero deleyte quando vemos bien expresada en lienzo ó marmol alguna produccion del hombre, ó de la naturaleza.

El segundo efecto del Teatro es la utilidad; pues semejante representacion amonesta por precision á los expectatores á que se corrijan de sus vicios y defectos, y á que sufran con paciencia sus desgracias.

Estos dos efectos, *recreo y utilidad*, unidos siempre, y mutuamente hermanados, forman el objeto del Teatro, objeto grande que consiste en la moral puesta agradablemente en accion, para mover y animar los expectatores á la virtud.

Quatro son las principales especies de representacion executada en el Teatro; Tragedia, Comedia, Pastoral; y Opera.

Tragedia es la representacion de un hecho heroyco á fin de excitar terror y compasion.

La Comedia es una accion fingida, en

que se representa el ridiculo, para su enmienda.

La vida campestre representada con todas sus gracias forma la Pastoral.

La Opera es una Tragedia ó Comedia puestas en verso y en musica, para excitar impresion mas veemente. Llamase absolutamente *Opera* quando lo que se representa en verso y musica es Tragedia: pero si fuere Comedia, se llama *Burleta*.

Estas quatro especies de representacion teatral forman la parte de Poesia llamada *Poema Dramatico*. Para mayor inteligencia, expliquemoslo todo por definiciones.

Poesia es la imitacion de la bella naturaleza, expresada por discurso medido, á fin de instruir y deleytar. Al contrario la prosa, ó la eloqüencia, es la naturaleza misma expresada por discurso suelto.

Imitar la bella naturaleza es lo mismo que imitar un conjunto selecto de partes naturales perfectas, componentes un todo perfecto, que no se halla en la naturaleza. Todas las Artes se emplean en imitar la naturaleza para nuestra utilidad y recreo: pero la naturaleza no produce cosa alguna (á lo menos en quanto á nosotros) per-

fectamente buena ó mala , hermosa ó fea ; sino que gusta de mezclar en un sujeto mismo lo hermoso y lo deforme , lo malo y lo bueno : y las Bellas Artes hacen lo que la naturaleza omite. El hombre de gusto y genio , despues de haber observado y estudiado bien la naturaleza , escoge las partes que estima mejores , esparcidas acá y allá en las producciones naturales , y forma con ellas un todo perfecto. Este todo asi perfecto y acabado respecto á nosotros , es lo que se llama *bella naturaleza*. Todo realmente imaginario : pero que su fondo es enteramente natural. *Todo es naturaleza* , dice Pope : *pero naturaleza reducida á perfeccion y metodo*.

Tis Nature all , but Nature methodized.

Acaso desde que el mundo es mundo no ha habido una muger tan hermosa como la Venus de Medicis ; pero todas las partes de esta estatua son bellezas que efectivamente existen separadas en la naturaleza , y el Artista no hizo mas que escogerlas juiciosamente , y unirlas , para formar con ellas una belleza cumplida. Asi Zeuxis , para pintar una hermosura perfecta , no retrato una muger hermosa , sino

que de las mas hermosas recobrio en uno las partes mas perfectas. De la misma suerte, el *Avaro* de Moliere es un Avaro perfecto, que no se halla en el mundo. Por esto se llaman *Bellas Artes* las que tienen por objeto la bella naturaleza. La historia y la eloquencia representan la naturaleza como es, y hacen su retrato: pero la Poesia la pinta expresandola como debería ser.

Luego la imitacion de la bella naturaleza es en realidad la esencia de la Poesia.

La otra parte de la definicion, *expresada con discurso medido*, esto es, la versificacion, no es de esencia, ni hace el fundamento de la Poesia, sino que es solo un aseo, y por decirlo así, el colorido. Puede pues haber, y los hay efectivamente, Poemas en prosa, como, *Las aventuras de Telemaco*: y hay no Poemas en verso, como el *De la naturaleza de las cosas de Lucrecio*. (a)

(a) Ya es antigua la disputa sobre si puede haber Poesia sin verso, y verso sin Poesia. Nos llevaria mas alla de los confines de una Nota querer examinar el fundamento de ambas opiniones. Dire sólo, que la general aceptacion de los hombres, es tener por Poetas á los que producen obras en buen verso, aunque sean didacticas

La Poesia se divide en dos partes mayores: ó refiere las cosas acaecidas en otra parte, y este es el objeto del Poema epico, ó las representa á nuestra vista como si actualmente sucediesen, y este es el objeto del Poema dramático. La voz Griega *Drama* significa *hacer*; (a) y se ha dado este nombre á esta especie de Poema, por-

y no fingidas. Si Aristoteles, Quintiliano, Plutarco y otros, negaron el honor de Poemas á las obras en verso, solo por no ser fingidas, es de creer lo executasen por atender á la fuerza de la voz Griega ποιητες, poietes, que significa hacedor, inventor, criador, &c., nombre verbal de ποιηω, poieo, que significa hago, invento, construyo, &c.; pues los antiguos no admitieron Poesia sin ficcion ó fabula, segun Plutarco. ¿Y qué honor baria á su juicio quien negase á Hesiodo y á Virgilio el nombre de Poetas, aun quando no hubieran escrito mas que de Agricultura? Acaso hubieran hablado diversamente Plutarco, Quintiliano y Aristoteles, si se hubieran visto favorecidos de las Musas: ni los modernos que los siguen hubieran caido en este, que yo llamo absurdo. Si escribir en prosa una Novela ó un Cuento bastase para hacer Poeta á su autor, ¿qué de Poetas contariamos en todo el mundo! Era demasiado sabio el autor del Telemaco para intitularlo Poema, decia Mr. Arouet.

(a) Δράμα, Drama, no puede significar hacer, siendo nombre. Quien significa hacer es el verbo δράω, de quien se forma ó deriva Δράμα.

que el hecho no se narra, sino que se hace ver por medio de las personas que actúan y representan. Es pues el Poema dramático, *una imitación de hechos escogidos, maravillosos, heroicos, ó comunes, expresados por discurso medido, á fin de instruir y recrear.* Y como el verso no es absolutamente necesario para la Poesía, se sigue por consecuencia, que no es esencial en la Tragedia ni en la Comedia; las quales pueden muy bien estar en prosa: (a) bien que mucho mejor seran en verso. (a)
 Si la naturaleza se hubiera querido manifestar á los hombres en toda su gloria,

(a) *Si el verso no es de esencia de la Poesía, ya no es buena la definición de esta arriba dada, sino ó diminuta, ó redundante. Debiera el Señor Milizia definir: Imitación de la bella naturaleza, expresada por discurso medido ó libre, á fin de instruir y recrear. O bien: Imitación de la bella naturaleza, expresada por discurso, á fin &c.*

(a) Verso, pero no rima. Todos saben que la rima es invención de pueblos barbaros, que no sabiendo manejar el verso con armonia, hallaron algun placer en la rima. Efectivamente se ha hallado la rima establecida en las regiones mas incultas del Asia, America, Japonia: acaso lo habra estado tambien en Grecia, en los tiem-

esto es, en toda la posible perfeccion de cada objeto, solo la imitacion hubiera constituido todo el precio del arte. Pero como se ha querido divertir interpolando sus mas bellos rasgos con una infinidad de otros menos bellos, ha sido indispensable la eleccion; y esta eleccion ha requerido que el

pos anteriores á Homero. Por el contrario los elegantisimos Griegos y Latinos,

..... *quibus dedit ore rotundo
Musa loqui...*

la evitaban con igual cuidado con que sus incultos mayores y otros rusticos la procuraban. Vuelto á la barbarie el Imperio Latino, vino la rima hasta de la Scitia á malear el Lacio, y de tropa con los Duelos, Feudos, y tantos otros barbarismos, impropriamente llamados *Goticos*, corrieron en los tiempos mas caliginosos los versos *Leoninos*, que hubieran quitado la vida á Virgilio y á Horacio: sin embargo, gustaron tanto á los Dantes, á los Petrarcas, y á todo el Parnaso moderno, imitador de aquella rustiqueza. De este modo se ha introducido la rima entre nosotros, y nos la conservamos zelosamente, á despecho de nuestro preñhido buen gusto, y del progreso en toda especie de cultura. ¡Tanta es la fuerza del habito!

Si la rima es tan desagradable en la prosa, ¿cómo puede ser bella en el verso? Agradara solo á quien tenga el gusto, y espíritu alterados por la costumbre. En efecto, es preciso tenerlos en gran abundancia, para ir á perderlos en la frivola y difícil pesquisa de consonantes, los cuales

gusto propusiera algunas reglas. Las tiene pues el Drama; de las quales algunas son generales y comunes á todo Drama: otras son particulares para cada una de las quatro especies.

enervan los pensamientos, y muchas veces hacen decir cosa muy diversa de la que se deseaba. ¿Y qué necesidad hay de ir tan gustosamente á caer en tantos escollos de afectadas ineptias? Quien se empeña en superar una dificultad por solo la gloria de superarla, es un loco: como aquel charlatan, que hacia pasar de golpe granos de mijo por el ojo de una aguja. ¡Cuán propagada esta la difícil inutilidad! La divisa de la recta razon es.

Nisi utile est quod agimus, stulta est gloria.
Phaedr. lib. 3. fab. 17. Rimadores, Cancioneros, Sonetistas, ya sabeis que vuestros Homeros, Anacreontes, Teocritos, Euripides jamas sofieron embrollar rimas, ni enlazar versos en un cierto determinado numero, establecido á su voluntad. Su cuidado, y el cuidado de Virgilio, Horacio, Lucrecio, Catulo, Terencio, no fue rimar, sino condimentar sus versos con ritmo, y armonia. Pero los pobres Franceses si dexasen la rima quedarian casi sin verso. Esto sera cuidado suyo. Pero nuestros grandes Poetas Italianos escribieron con rima, dieron gusto, y lo dan: pues adelante con la rima. He aqui el lenguaje de los que no quieren que el gusto se sujete á la razon.

REGLAS COMUNES A TODO DRAMA.

I. *Deleyte é instruccion unidos.* En la naturaleza y en las Artes, tanto mayor impresion nos hacen las cosas, quanto mas relacion tienen con nosotros. Asi, las obras que tuvieren con nosotros la doble relacion de *utilidad y placer*, nos serán mas patéticas, que las que tengan la una sola.

*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.*

El fin de la Poesia es agradar moviendo las pasiones: pero para darnos un gusto solido y perfecto, solo debe mover aquellas que nos importa tener vivas; mas no las que son enemigas de la sabiduria. El horror al delito; tras de quien caminan la vergüenza, el temor, el arrepentimiento, con una larga serie de otros suplicios: la compasion de los infelices, que es de una utilidad tan dilatada quanto la humanidad misma: la admiracion de los exemplos grandes, los quales nos dexan en el corazon el estímulo á la virtud, el amor casto, y por consiguiente, legitimo, son las pasiones que por constante y unanime consentimiento de todo el mundo de-

be tratar el Drama , y generalmente la Poesia.

La Poesia no se invento para fomentar la corrupcion en los corazones depravados, sino para la delicia de las almas virtuosas. La virtud colocada en ciertas situaciones sera siempre un espectáculo que nos mueva. Hay en el fondo de los corazones, aun de los mas corrompidos, una voz que habla siempre en favor de la virtud , y que las personas honestas oyen con tanto mayor placer, quanto mas hallan en ella una prueba de la perfeccion propia. Asi, los Poetas grandes nunca pretendieron que sus obras, fruto de tantas vigiliass y sudorés, fuesen unicamente destinadas á divertir la ligereza de un espiritu vano, ó á despertar el sopor de un Midas ocioso. ¿Con semejante objeto cómo podian ser hombres grandes? Las Poesias tragicas y comicas de los antiguos eran exemplares de la terrible venganza de los Dioses, ó de la justa censura de los hombres. Hacian comprender á los expectatores, que para librarse de ambas, era forzoso no solo parecer bueno, sino serlo efectivamente.

2. *Accion extraordinariamente maravillosa.* Las acciones ordinarias, comunes,

triviales, nos son poco sensibles: las maravillosas y extraordinarias nos hacen impresiones fuertes y nuevas. *El extraordinario maravilloso* consiste en la cosa misma que se hace, ó en los medios que se ponen para hacerla.

3. *Unidad de accion, de lugar y de tiempo.* ¿Qué cosa es Drama? una accion. ¿Y por qué no dos, tres ó quatro acciones? Porque el entendimiento humano no puede abarcar muchos objetos á un tiempo: luego un Drama no puede tener mas de una accion.

La unidad de accion requiere las de tiempo y lugar. Conspirase contra Cesar, si esta conspiracion dura un mes, es preciso referir todo lo sucedido en él; y ya no se va con rapidez á la conspiracion. El espectador no se detiene en el Teatro mas de quatro ó cinco horas: luego tantas debiera durar la accion; ó quanto mas, alargarse á la duracion de un dia.

Así mismo, como el espectador no muda lugar, debe todo suceder en el que tiene á su vista; esto es, en una plaza, en una calle, en el recinto de un palacio. Comenzar una accion en Roma, é irse á concluir la á Mexico, es querer se debilite

en el viage. El *marabilloso* pues esta en las *tres unidades*.

4. *Naturalidad y variedad*. No basta que una accion sea singular: es necesario que no sea tan complicada que embaraze el espiritu, ni tan sencilla que lo enfrie. Sus situaciones, sus cáctères, los intereses desagradarian si fuesen demasiado uniformes. Y si en la accion se atravesase algun hecho ageno de ella, y mal adaptado, quedaria el gusto interrumpido; pues el alma, una vez puesta en movimiento, no quiere ser detenida fuera de proposito, ni desviada de su blanco. Es preciso pues, que la accion sea á un mismo tiempo *varia y unica*; esto es, que todas sus partes, aunque diferentes entre sí, esten mutuamente encadenadas, á fin de componer un todo que parezca natural. Asi, el vestirse de muger los hombres, y de hombres las mugeres debe practicarse con mucha parsimonia y propiedad. ¿Y quién hay que no conozca por la voz, por los gestos, por el talle que no es hombre el que mira, aunque vista de hombre?

Freçuentemente un personage dramatico ya en la carcel, ya en un jardin, dice quiere dormir; y al punto el buen sue-

ño obediente le envisté los ojos, y sueña canoramente. ¿Donde esta aqui la naturalidad? ¿Y donde esta en los frecuentes suicidios que suelen intentarse por amor? Ni sé si practicaron jamas los Reyes renunciar por amor sus reynos.

5. *El numero de actores que la accion necesite.* Demasiados actores causan confusion: muy pocos insipidez. Introducir personas inutiles para llenar un hueco, y luego desaparecer, ó bien perseverar, sin que la accion lo pida indispensablemente, es contra la unidad. (a)

6. *Caractères distintos.* La naturaleza es quien lo prescribe. Ella es quien ha puesto una distincion sensible en todas las cosas. Por lo qual, cada actor debiera tener su caracter particular, distinto del de los otros: cada uno de ellos sostendra siempre el suyo, segun lo haya manifestado al principio, y hara cada uno lo que le corresponde.

7. *Oposicion ó contraste en los caractères.*

(a) Como lo son en un quadro todas aquellas figuras estrañas ó no necesarias en la historia representada; frecuente recurso de Pintores fullos de invencion y caudal.

teres. Resalta mas la diferencia de los caracteres, y se hace mejor su comparacion, si se introduce v. g. un hermano indulgente, y el otro inexorable: un padre avaro, y el hijo prodigo: un heroe fiero, y otro humano, esto es; un falso heroe, y un heroe verdadero.

8. *Imágenes intelectuales*. Jupiter fulminante, Neptuno con su Tridente, Apolo, la Aurora, Venus, Diana, son imágenes rancias que hablan á la imaginacion preocupada de un falso sistema: y aun para nosotros son insignificantes, é insulsas. La descripcion de cosas materiales, v. g. la primavera, una borrasca; habla solo á los ojos, y nada instruye. Las imágenes del entendimiento son las que nos embelusan, nos instruyen y nos hablan al corazon. ¡Qué bella imagen intelectual es llamar á los aduladores, *idoltras tiranos de los Reyes!* Todos saben que los aduladores no adoran á los Reyes sino para cautivarlos.

Estas son las primarias reglas generales, y comunes á toda especie de Drama. Asi, que el verdadero Drama *es una escuela de virtud*: y toda la diferencia que hay entre el Teatro bien purgado, y los libros

de lecciones morales consiste, en que en el Teatro la instruccion es en accion, es interesante, y va suavizada con gracias y recreo. Entremos ahora en el exámen particular de cada Drama.

CAPITULO II.

DE LA TRAGEDIA.

La Tragedia es una imitacion de la vida de los heroes, sujetos mas que otros por razon de su estado, á pasiones violentas y á catastrofes.

La accion sera heroyca si el efecto del alma es elevado á un grado extraordinario, pero sin exceso. El heroismo es un ardimiento, un valor, una generosidad superior á los de las almas vulgares. Heraclio quiere morir por Marciano. Pulqueria dice al usurpador Focas, con un valor digno de su nacimiento: *Tirano baxa del trono, y cede el lugar á tu Señor.* Estos son pasages heroycos.

Aun en el vicio cabe el heroismo; y los vicios son heroycos quando tienen por origen alguna qualidad, que supone una audacia y firmeza poco comun. Tal es la

intrepidez de Catilina, y la violencia de Medea.

Quando el Poeta nos pinta los hombres grandes, hechos presa de las mayores agitaciones, necesariamente se ha de sentir terror y compasion: luego el principio de la Tragedia es la sensibilidad humana. El terror es un sentimiento vivo de la debilidad propia, á vista de un gran riesgo. El terror esta entre el temor y la desesperacion. El temor nos dexa divisar, á lo menos en confuso, los medios de salir del peligro. La desesperacion nos precipita en el peligro mismo. El terror abate el alma, la anonada en cierto modo, y la quita el uso de todas sus facultades, tal, que ni sabe huir del peligro ni arrojarle á él. La caida de un rayo nos causará espanto: pero las desgracias de la humanidad nos afligen.

La compasion es compañera inseparable del terror, quando es causado por las desgracias de nuestros semejantes. Las desgracias ajenas nos aterran y nos hacen compasivos, por la paridad que vemos entre nosotros y los infelices, siendo una misma en el expectador y en el actor la naturaleza que padece. Hay un instinto moral que lleva los hombres á la

compasion, así como el instinto físico los impele á alimentarse, á propagarse á conservarse.

Esta mezcla de compasion y terror forma el Tragico. Sera verdadero Tragico quando un hombre virtuoso, ó á lo menos, mas virtuoso que vicioso, es victima de su propia obligacion, de su fragilidad, de las pasiones ajenas, ó de una cierta fatalidad. Por fatalidad ó hado, no se debe entender otra cosa que un complejo de causas ocultas y no esperadas, á que estan sujetos todos los hombres (a).

Si la atrocidad de la accion se une con el esplendor de la grandeza, y con la elevacion de los personajes, la accion sera tragica y heroyca á un mismo tiempo, y causara en nosotros mayor compasion, unida á un terror mas sensible, por ver que hombres mas grandes, mas poderosos, mas sublimes que nosotros, Señores, Principes, Reyes,

(a) *Por la divina voluntad que así las tiene ordenadas: mas nó segun lo entendian los Estoycos y otros gentiles. Zenon, Crisipo y otros difinen el hado: Una serie de cosas conexas, ó un orden por quien se gobierna el mundo. Véase Ciceron en el libro De fato.*

son oprimidos de las desgracias humanas.

De este modo se consigue el placer de la conmoción: la qual no llega á dolor; porque este es el sentimiento de las personas que padecen: sino que la conmoción, como es de reflexo, por decirlo así, queda en el punto en que debe quedar para que nos cause placer.

Los Poetas se han aprovechado de estos dos fenomenos, á saber, de las desgracias de los Grandes, y de la sensibilidad de los expectatores, para excitar horror á los grandes delitos, y amor á las virtudes sublimes. Este es el blanco de la Tragedia.

La acción pues de la Tragedia consiste en las desgracias, en los peligros, en los sentimientos extraordinarios, y en los vicios odiosos de los hombres grandes. Su fin es elevar el alma, formar el corazón, inclinarnos á la piedad, hacernos prudentes y buenos. Los medios conducentes á fin tan grande son el terror y la compasión: y así, las reglas de la Tragedia deben ser relativas á su principio, á sus medios, y á su fin.

REGLAS DE LA TRAGEDIA.

I. *Argumento grande y heroyco.* Quanto mas elevado es el asunto, mas nos interesa. Asi, la eleccion de personajes, singularmente el primero, debe recaer en personas de grado eminente, cuyas desgracias, quanto mayores sean, tanto mas viva sera la impresion que nos hagan.

Aun las condiciones medianas estan frecuentemente sujetas á sucesos tragicos: y por esta razon, siendo mayor el numero de expectatores de condicion mediana, y mas vecina al infeliz que padece, parece debiera interesarnos mas el Tragico ciudadano que no el heroyco. ¿Luego calzará tambien coturno el Mercader, el Artista? No consiente la Tragedia semejante degradacion. El objeto de las Bellas Artes es ennoblecer la naturaleza; y por tanto la Tragedia debe dirigirse á lo grande, á lo noble: y su primer personaje sera siempre un Soberano, un Señor de la primer esfera, como que son estos en quienes reside mas poder y mas felicidad, y son los medios mas eficaces para aumentar el terror y la compasión.

2. *Personages respetables.* No se puede tener interes por quien no se haya tenido antes estimacion. Asi, que si el Poeta quiere nos intereseamos por sus personages, haganoslos primero amables y estimables, y despues desgraciados; é inspirenos asi veneracion á aquellos por quienes desea que lloremos.

El primer personage pues de la Tragedia nunca sera un malvado, por el qual no podemos tener verdadera compasion: sera sí un heroe desgraciado por agena culpa. Un nefario puede entrar en scena para contribuir mas al primer personage.

Las desgracias que menos interesan son las procedidas de pura fatalidad, v. g. las del Edipo; las quales causan un cierto horror; pero á nadie interesan. Del Edipo y otras Tragedias semejantes no se saca mas frato que un desagradable é inutil conocimiento de las miserias de la condicion humana (a).

(a) *Este conocimiento bien meditado no es tan inutil: puede humillar la soberbia, fasto, vanidad y orgullo de los poderosos, contemplanose sujetos á las miserias generales á todo hombre.*

3. *Argumentos sabidos ; pero distantes de nosotros ó antiguos.* La antigüedad y distancia nos hacen mas estimables los personajes : á los cercanos , singularmente contemporaneos no solemos tener gran respeto. Por lo qual la eleccion de asuntos y personajes de alguna antigüedad, pero bien conocidos por tradicion , sera siempre la mas conveniente para las Tragedias : los personajes de tiempos cercanos podran introducirse para excitar odio.

4. *Caracteres interesantes.* No solo debe ser interesante al caracter de los personajes primarios , sino que tambien los accidentes que les sobrevienen deben ser grandés y capaces de afligir con razon , y de asombrar á un hombre valeroso.

Una accion , ó es heroyca por sí misma , á saber quando es grande su argumento , v. g. la conservacion de un Soberano , de una ciudad , de una nacion ; ó es heroyca por el caracter de los que la componen , quando son Monarcas , ó sujetos de la primera nobleza. ¿Podra causar gran compasion á nadie , que un Capitan Romano de quarenta años de edad se aflija mucho por haber de ausentarse de una muger que ha amado mucho tiempo ?

¿Y Tito tragico sera Tito historico? Seria lo mismo que pintar á Caton petimetre y á Bruto cortejante.

5. *Amor honesto y con parsimonia.* El amor es la mas general de las pasiones humanas. Acaso no habra ninguno que no la haya sentido á lo menos una vez en su vida; y esto basta para interesarnos su representacion. Pero para que el amor sea digno del Teatro tragico, es preciso consista en él el necesario nudo del argumento, y que no sea traído por fuerza para llenar algun hueco. Por tanto, debera ser una passion verdaderamente tragica, mirada como flaqueza, y combatida de remordimientos: ó bien debe conducir á desgracias y delitos, para hacer ver lo peligroso de este monstruo.

Sin embargo, puede muy bien el Teatro estar sin sombra alguna de amor. Los antiguos nunca le dieron cabida en él, acaso porque no representaban mugeres. Nosotros lo habemos introducido á diestro y siniestro, lo habemos fomentado, y con sobrada baxeza. Por esto nuestras Tragedias son con razon llamadas *lecciones amorosas*, como lo son realmente; y tanto mas, quanto son tenidas por mejores. Tra-

tese de amor en hora buena; pero sea dignamente: enseñese á evitarlo ó á dirigirlo bien (a).

6. *Terror y compasion.* Los errores de los Grandes son como calamidades publicas.*derelirant reges, plectuntur Archivi* (b). Y asi, la Tragedia nos debe hacer llorar. Por esta razon la Tragi-comedia es una composicion mal entendida; pues queriendo hacer llorar y reir alternativamente, se excitan movimientos contrarios que tras-

(a) *Peligrosísimo es para la mayor parte de los espectadores el Drama muy entretexido de amores. Aun el conyugal; esto es, entre dos ya casados, siendo muy tierno, mueve desordenadamente esta temible pasion, que nunca necesitamos tener agitada. Nunca he visto abrazarse en la scena los consortes, aunque sea con toda honestidad, como sucede á menudo, que no se noten en los circunstantes varios movimientos, expresiones, y aun palabras que muestran la pasion conmovida; ¿pues quanto mayor puede ser el fuego escondido? ¿Y como sera decente en la Scena lo que no lo es aun en casa propia, si hay gentes delante? Lo mejor, pues, sera desterrar del teatro el amor inutil y peligroso, pues nada interesa, y substituir el paternal, el filial, el de la patria, el del honor, y generalmente el de todas las virtudes morales.*

(b) *Horacio, 1. epist. 2. v. 14. ad Loll.*

tornan el corazon. Todo quanto nos dispone á participar de alegria, nos estorba pasar subitamente á la afliccion y lastima. Este gusto, aunque palpablemente malo, reyna, con otros muchos defectos, en algunos Teatros.

Para excitar la compasion tragica no es menester que se derrame sangre. Ariadne abandonada de Teseo se halla en una constitucion mas cruel que si fuese hecha pedazos. ¿Y quantas penas no hay mas crueles que la misma muerte?

Se ha disputado si es licito ensangrentar la scena. Los antiguos, acostumbrados á la ferocidad, no escrupulizaban en ello. Horacio, sin embargo, excluyé de la vista de los espectadores los sucesos demasiado inhumanos: y con razon; porque la Tragedia tiene por fin inspirar terror y compasion; pero no horror: y los espectaculos sangrientos son horrorosos y barbaros, y ofenden la humanidad. Ofenden tambien las costumbres, y endurecen el corazon, como sucede á los Carniceros y Cirujanos. Los antiguos se deleytaban en estas crueldades (a). Y los Ingleses conservan en sus

(a) *Y esta es una de las primeras razones que tuvieron algunos Santos Padres para prohibir á*

Teatros alguna propension á gusto tan fiero. Se puede á lo mas, mas, sufrir alguna muerte instantanea, v. g. un suicidio; porque tales accidentes son muy veloces y momentaneos, y los espectadores no se conturban mucho, principalmente quando estos cadaveres son luego retirados de la vista.

7. *Odio al vicio, y amor á la virtud.*

Este es el grande objeto de la Tragedia: esta es su primera é indispensable obligacion. La mayor utilidad del Teatro es hacer amable la virtud á los hombres, acostumarlos á interesarse por ella, dar esta bella inclinacion á sus corazones, proponerles grandes exemplos de constancia y valor en las desgracias, confortarlos y elevar sus sentimientos. Si alguna vez queda el vicio sin castigo, debe no obstante ser detestado en extremo, y ser hecho sumamente odioso: y la virtud se hara siempre amable y gloriosa, caso que en al-

los Christianos la concurrencia é la Tragedia y Gladiadores. S. Justino M., S. Teofilo, Atenagoras y otros, citan expresamente por crueles las Tragedias Griegas, el Edipo, Tiestes, Duzao, Progne, y otras.

guna ocasion no pueda salir triunfante (a).

(a) El estilo de la Tragedia debe ser grave, y compuesto de sentimientos nobles y grandes, no de sutiles y afectados. Las palabras seran llanas y sencillas, como conviene á personas serias que consultan entre sí negocios de importancia. No hay cosa mas agena de tales personas, que el querer ostentar ingenio.

En Italia una cierta afectacion que han querido llamar *pureza*, ha levantado un tribunal que pronuncia sentencia de barbaro á qualquiera que escribiendo no se sirve de las voces registradas en un grueso libro, llamado por una cansada metáfora, *el Vocabulario de la Crusca*. Una lengua viva es un mercurio que no podran fixar todas las Cruscas del universo. Van por necesidad quedando abolidas algunas palabras antiguas, *verborum vetus interit aetuis*, y nacen otras nuevas, *et juvenum ritu florent modo nata, vigentque*, sea porque el concurso de circunstancias muestra otras palabras de otros Pueblos, las cuales nos parecen mas expresivas; ó sea porque rectificandose el oido nacional, corrige la pronunciacion antigua, hasta desfigurar las palabras, á fin de darlas mas armonia. ¿Quién habra que quiera ahora servirse de las voces *unquanquo*, *guari*, *cbenti*, *vocolo* y otras semejantes? ¿Y por qué no se han de usar voces nuevas y forasteras, en caso de que sean al punto entendidas de todos, y expresen bien el concepto? El fin principal de los Vocabularios no es enseñar las lenguas, sino explicar el significado de las voces, y su fuerza: así, la Crusca es una despensa de terminos y frases que han estado y estan generalmente en uso; por lo qual debería de veine-

Estas son las reglas principales de la Tra-

te en veinte años por lo menos, reimprimirse con la adición de las expresiones nuevas. Los Napolitanos han tenido por lengua muerta á la Italiana (ahora ya la creen viva), y por eso se han esforzado á escribir como si viviesen en el siglo XV, teniendolo por el siglo de oro, sin embargo que fue muy de hierro. ¿Quantas frases y palabras Francesas, Españolas y Provenzales no se ven en Bocacio y otros Escritores que nosotros llamamos clasicos? ¿Y seran ahora en nosotros pecados mortales los Francesismos é Inglesismos?

¡Ay de aquella lengua que no se enriquece continuamente con nuevas palabras! Si es cierto que las palabras son signos de las ideas, tambien lo sera que deben crecer aquellas al paso que crecen estas. Ahora pues, de cincuenta años á esta parte ¿qué progresos no se han hecho en las ciencias de Logica, de Calculo, de Geometria, de Mecanica, de Astronomia, de Metafisica, de Fisica experimental, de Historia natural, de Comercio, de Guerra, de Modas? He aqui pues, un prodigioso manantial de terminos nuevos, desconocidos á los antiguos idiomas. Y si las ideas nuevas se han tomado de estos pueblos, ¿por qué se ha de excluir el signo vocal de ellas? Así, las palabras no pueden dexar de estar en un movimiento perpetuo, como reconoció y expresó bien Horacio:

*Multa renascentur, quae jam cecidere, caduntque
Quae nunc sunt in honore vocabula si vo et usus,
Quam penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.*

Esta novedad, este uso, este arbitrio, ¿de donde nace sino del valor de apartarse de la servil pedanteria?

gedia; las quales, con otras muchas, no se

Los Ingleses, libres en todo, quieren tambien libre su lengua, y por esto es la mas rica, la mas epica, la mas energetica, tomando de todas las lenguas, de todas las artes, de todas las ciencias las palabras, las trasposiciones, las inversiones que necesita. Todo se naturaliza en aquella libre y docta nacion. ¿Y nosotros que adoptamos las modas mas frivolas, por qué no hemos de imitar una tan racional libertad? El demasiado respeto á la lengua Latina nos ha hecho descuidar en el adelantamiento de la nuestra, la qual se hubiera enriquecido y mejorado mucho, si nuestros Autores hubieran escrito siempre en Italiano, como los Latinos escribian siempre en Latin, y los Griegos siempre en Griego. Aun nuestra lengua Italiana se hubiera extendido por toda Europa, y todavia mas alla, si Roma, en vez de aquel Latin barbaro la hubiera empleado en todas sus Escrituras. La musica Italiana ha hecho algun beneficio á nuestra lengua.

El cuidado principal de un Escritor debe ser la claridad: no hablamos sino para que nos entiendan. La propiedad de los terminos es el caracter distintivo de los buenos Escritores. ¿Cómo pues se puede usar propiedad, ó sea congruencia de palabras, quando falta la libertad de elegir las mas expresivas y propias, de qualquiera parte donde se hallen? Todos saben que no hay verdaderos sinonimos; y aquella delicadissima diferencia que notamos en las cosas naturales, que parecen las mas semejantes, se nota igualmente en las palabras, que parecen las mismas aunque no lo son. Luego la propiedad de la locucion requiere novedad y abun-

aprenden de la pedanteria de los preceptos poeticos, sino de los originales que nos han dexado los grandes Poetas (a).

HISTORIA DE LA TRAGEDIA.

¿Quién ha de creer que la magestad de la Tragedia ha tenido su origen de la embriaguez? Quando la Grecia era, por decirlo así, todavía niña, ofrecia á Baco ciertos sacrificios que se reducian á un macho de cabrío, llevandolo por las calles antes de sacrificarlo, entre una multitud

dancia de palabras. De esta propiedad nace luego la precisión, la elegancia, y la energia, segun la naturaleza de las materias que se tratan, ó de los objetos que deben pintarse.

Para escribir bien se requiere Filosofia que nos enriquezca de ideas. La verdad, la simplicidad, la naturalidad, es lo que un Escritor debe tener á la vista: luego á Dios, Crusca, á Dios Retorica, pedanteria á Dios.

(a) *Esta proposicion no tiene fundamentó ninguno, ni tendra ningun sabio por patron. ¿Cómo pueden ser los Dramas la mas segura regla para la Dramatica, quando apenas hay uno totalmente libre de defectos? Y si de los preceptos poeticos no se ha de aprender la Dramatica, de qué sirve el presente trabajo del Señor Milizia?*

de gente alegre, cantando y baylando, por encima de la qual se descubria sobre un asno un hombre vestido de Sileno; rematando la tropa por otros, emporcados de lodo, y montados en algunos carretones, con el vaso y jarro en las manos y medio borrachos, ahullaban alabanzas al Dios de los bebedores, haciendo coro todo el pueblo. De esta confusion salio el mas noble de los Poemas Dramaticos.

Para variar esta uniformidad de canciones, penso Tespis introducir un Actor (a); y el aplauso que hallo esta invencion, lo animo á establecer dos Actores que formasen dialogo.

Eschíles fue despues (b) el primero que

(a) *Tespis*, natural de la Ciudad de Icaria, fue, segun unos, inventor de la Tragedia; de cuyo parecer es Horacio en su *Arte Poética* v. 275.

Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ
Dicitur, et plaustis vexisse pœmata Thespis,
Quæ canerent agerentque, peruncti fecibus ora.
Otros lo hacen el segundo; y aun otros el decimo-sexto que cultivo el Drama tragico.

(b) Debio ser ó continuacion, y sin intervalo de tiempo, si es cierto que Eschíles se hallo en las celebres batallas de Maratona, Salamina, y Platéa, en las Olimpiadas 72 y 75; esto es, basta el año 479, antes de la venida de

dio algo mas de vuelo á esta representacion ; pues de las alabanzas de los Dioses, la extendio á representar las acciones de los heroes ; bien que conservo todavia la denominacion de su origen llamandose *Tragedia*, que significa *canto del macho de cabrio ó cabron* (a). Invento tambien Eschíles las acotaciones y maquinas, adorno la Scenea con pinturas, estatuas, aras y tumulos. Introduxo las Sombras y las Furias con culebras por cabellos. Hizo se oyesen sonos de trompetas, y el fragor de los truenos. Puso á sus Actores mascarar propias, les calzo el coturno, y los vistio con mantos tan magestuosos, que los vestidos teatrales pasaron á serlo de los Sacerdotes en los dias solemnes. Eschíles no necesito Musico, porque él mismo componia la musica y las danzas para sus Tragedias. Disminuyo el coro por orden del Magistrado, y lo reduxo á quince personas, á

Christo, y que murio dos años despues ; pues se asegura que Téspis florecio hácia el año 450 antes de Christo. De Eschíles no nos han quedado mas que siete Tragedias.

(a) Derivado de *τράγος*, tragos, *bircus*, ó macho de cabrio, y de *ὕμν*, ode, oda, ó canto.

causa de la confusion originada por el de *las Eumenides*, compuesto de cincuenta personas, que representaban las Furias de un modo tan terrible, que murieron de miedo muchas mugeres y niños.

Sófocles reduxo la Tragedia á las reglas de la decencia y verdad, y la enseño á contenerse en un estado noble y fijo, sin orgullo, sin fasto, y sin aquella fiereza gigantesca, excesiva al verdadero heroyco. Hizo que el corazon se interesase en toda la accion, trabajo los versos felizmente, y se remonto con su genio y estudio á tal punto, que sus Tragedias han venido á ser las verdaderas reglas del bello. La alegría de los aplausos hechos al *Edipo*, que es la mejor de sus Tragedias, le quito la vida; pero ya tenia sus 90 años (a).

Sobre las mismas huellas camino Euripedes, y enriquecio sus Tragedias con las maximas de Anaxágoras su Maestro. So-

(a) *Sófocles fue Ateniense. Militó con Pericles en las expediciones del Peloponeso, Nemea, Samos, &c., y murió 406 años antes de la venida de Christo. Compuso 120 Tragedias, de las quales nos quedan solo siete.*

crates nunca dexaba de asistir á cada nuevo Drama que se representaba de este gran Poeta. Ciceron llevaba siempre en la faltriquera sus Tragedias; y quando lo alcanzaron los asesinos que lo mataron, estaba leyendo *la Medea* de Euripides. Cantando versos de Euripides salvaron su vida del furor enemigo los soldados Atenien- ses, vencidos en Sicilia en la infeliz expedicion de Nicias, y vueltos á la Patria, fue su primera diligencia ir corriendo á casa del Autor de aquellos admirables versos, á quienes debian vida y libertad. El jubilo que sintio Euripides fue el mayor que pueda haber en corazon humano (a).

La Tragedia Griega es sencilla, natural, poco complicada y facil de entender. La accion se prepara y desata sin violencia. Parece hecha sin arte, y es por lo mismo, el modelo del arte y ingenio. Tal debe ser.

La Tragedia Griega es sencilla, natural, poco complicada y facil de entender. La accion se prepara y desata sin violencia. Parece hecha sin arte, y es por lo mismo, el modelo del arte y ingenio. Tal debe ser.

(a) *Euripides fue natural de Salamina; y se dice nació el mismo día en que Temistocles venció á Xerxes junto á la misma Isla. el año 480, antes de la venida de Christo. Murio á los 75 años de edad. Compuso 75 Tragedias; ó 92 segun algunos. Véase Eliano Var. hist. lib. 13.*

Aparece de aquí, que las Poesías Dramaticas no provienen del Egipto, de donde hacen muchos dimanar casi todas las Artes y ciencias. Los Egipcios y los Ebreos jamas conocieron el Teatro, diga lo que quiera Mr. Racine, el qual pretende, que Moyses dio la primera idea del Drama en el libro de Job, por la gran razon, de que aquel libro esta escrito en cierta especie de Dialogo. Es cierto que Jerusalem tuvo no se que Teatro y aun Anfiteatro; pero no en sus mejores tiempos de Salomon, sino en los de Herodes el grande, ya sujeta á Roma.

Roma conoció tarde los Dramas. Habian ya pasado 390 años desde su fundacion, quando viendose afligida de una gran peste, recurrio á los Dioses; para aplacar á los quales, no halló aquel sabio Senado mejor expediente que hacer venir histriones de la Toscana, así llamados porque tocaban la flauta, llamada *hister* en lengua Etrusca (a). Danza-

(a) *Plutarco, S. Isidoro, y otros son de sentir diverso sobre la etimología de Histrion. Parece que el Señor Milizia se equivoca con decir que en lengua Etrusca la flauta se llamaba hister. Vernaculis ar-*

ban estos al son de flautas , y hacian diversos gestos , sin recitar verso alguno , y sin imitacion hecha con discurso. La juventud Romana se dio despues á imitar á estos histriones , añadiendo algunos versos sin medida , ni cadencia , esto es ; *versos capaces de hacer rabiar los perros*. De aqui nacio la satira , para tratar de la qual no es este lugar á proposito. Finalmente , Livio Andronico , Griego de nacimiento , traxo á Roma , 514 años despues de su fundacion , el conocimiento del Poema Dramatico. Asi , imitando despues los Romanos á los Griegos , tuvieron grandes Teatros : pero nunca grandes Dramas ; infelicidad que todavia dura. Tal es el ordinario destino de los imitadores. Los Romanos , originales en el arte de la Guerra y de dominar , sujetaron gran parte del mundo : pero en las ciencias y Artes , haciendose discipulos de los Griegos , nunca tuvieron hombres eminentes , y de aquellos pocos que hubo

tificibus , dice Livio 7. 2 , quia hister Tusco verbo ludio vocabatur , nomen histrionibus inditum. He traído este pasage de Livio , porque de él parece tomó lo que dice el Señor Milizia en este §.

en Roma, como Ciceron, Virgilio, Horacio, Tito Livio, Vitruvio, Seneca, Plinio, ninguno fue Romano. La misma suerte cabe á Roma moderna. No puede gloriarse de otro que de Metastasio y de Julio Romano, por mas que entre sus siete montes hayan en todos tiempos vivido hombres consumados; porque todos han sido forasteros. Las Tragedias Latinas fueron muy pobrecitas; y Seneca es un niño en comparacion de Euripides (a).

Saltemos ahora una docena de siglos tenebrosos (a). En Francia el Gran Cor-

(a) *Las diez Tragedias Latinas que corren bajo el nombre de Seneca, son indubitablemente de varios Autores. De este sentir son todos los críticos que las han examinado con prolixidad. La suma desigualdad de ellas lo persuade.*

(a) Después de Justiniano, hasta el siglo XV no hallamos se hayan compuesto Tragedias ni Comedias. En el siglo XII hubo una pequeña Opera, intitulada *Ludus Paschalis, De adventu, et interitu Anti. bristi*. Entraban en ella el Papa, el Emperador, los Reyes de Francia, los de Alemania, los de Grecia, los de Babilonia &c. El Antichristo, y la Sinagoga. Muchos Reyes se dexaban engañar del Antichristo; pero al fin quedaba este abatido. Se ignora si se llegó á representar en Teatro este Drama tan elegante.

neille redujo en el siglo pasado la Tragedia á la perfeccion Griega : la rectifico todavia mas el dulce Racine ; y la han mantenido en rico progreso Crebillon , Voltaire y otros Poetas Filosofos.

Al mismo tiempo la trato Shakespear en Inglaterra con maravillosa grandeza y con defectos insufribles. Johnson la quito muchas irregularidades , Addison la corrigio del todo ; y ahora las dos naciones rivales compiten y se imitan mutuamente, á fin de disfrutar, como lo disfrutaban, un Teatro tragico purgado y noble (a).

Italia , que al renacer las ciencias y Be-

En aquellos obscurisimos tiempos estaban muy en moda los Volatines , Histriones , Charlatanes , Mimos , Poetas vulgares , Bufones de todas clases, los quales concurrían en tropas á las Cortes , singularmente en las festividades mayores. Davanseles armas , caballos , aparato , dinero ; y las Princesas y Damas principales tambien solian favorecerlos. Semejante canalla dura todavia en todas partes, bien que con el desprecio que merece.

(a) *Es de creer , que quando el Señor Milizia escribió este Teatro tenia muy escasas noticias del nuestro : porque á tenerlas , ¿ cómo habia de omitir que España cultivo la Tragedia poco menos de un siglo antes que Inglaterra y Francia?*

llas Artes, imito la Grecia en amaestrar las naciones Europeas , ha tenido antes que ellas buenas Tragedias , y las tiene todavia famosas , como la *Sofonisba* de Trisino , la *Rosimunda* de Rucellai la *Mé-ropé* de Maffei : pero todas condenadas á ser entretenimiento de la polilla en las Bibliotecas : no se pueden sufrir en los Teatros publicos. Se ha establecido en Italia como axioma , que al Teatro se va para reir y alegrarse : no para llorar y afligirse : el llanto es cosa vergonzosa.

La Nacion Francesa , que ciertamente no es melancolica , antes gusta divertirse llorando , que riendo ; y es maravilla que los Italianos , monos de los Franceses en tantas puerilidades , se avergüenzan luego de llorar en la Tragedia.

¿ Pero qué importa la risa ó el llanto , con tal que haya recreo é instruccion ? Hay algunos que no saben entender cómo una Tragedia lastimosa pueda causar deleyte : bien facil es de comprender. La Tragedia es imitacion : y toda imitacion es siempre agradable. Agradannos en una pintura los objetos mas melancolicos y de mayor terror , no mas de porque estan bien imitados. Mas : nos gusta

la novedad y la grandeza extraordinaria de los objetos ; y tanto mas nos gustan, quanto mas nos pican la curiosidad alargandonos el Desenredo. Tambien aumenta nuestras pasiones la dificultad, nos hace mas atentos, y produce en nosotros una grata conmocion. De aqui es, que qualquiera pena ó lastima, indignacion, ó llanto que nos pueden ocasionar los Poetas, Oradores, Musicos y Pintores ; y en una palabra, qualquiera tristeza procedida de las Bellas Artes nos divierte mucho, y nos causa gran deleyte.

Pero tambien tiene aqui lugar el *ne quid nimis*. Por lo qual, una muerte excesivamente cruel, y mucho derramamiento de sangre, convertiria, como se ha dicho, la agradable tristeza, en un horror que desazonase. La Tragedia, pues, bien entendida, aunque nos aflija, nos atemorize, y nos haga verter lagrimas, nos deleytará juntamente, y nos sera util.

La vergüenza de llorar es una vergüenza falsa. Jamas se avergonzaron de derramar lagrimas los mas grandes heroes. Lloraron Aquiles, Alexandro, Marcelo, Scipion, Anibal. ¿Y cómo puede el llanto deshonar á un hombre grande, siendo vir-

tud la sensibilidad que lo produce? Las lagrimas que derramaba Eneas por el regocijo que sentia al ver que se daba el debido honor á su patria, y á aquellos valerosos combatientes que tan animosamente la habian defendido, eran lagrimas de una alma noble. *Sunt lacrymae rerum*, dice Virgilio (a). De qualquiera fuente que provenga el llanto, sea de dolor ó ternura, sea de alegría, ó admiracion, siempre tendra las qualidades de su origen; y sera virtuoso y laudable si tal fuere la causa.

La primera acusacion pues, que con razon merece el Teatro Italiano, es hallarse sin Tragedia; parte tan util y bella de la Poesia Dramatica.

CAPITULO III.

DE LA COMEDIA.

Si la Tragedia mira el vicio en quanto es aborrecible, la Comedia lo mira en quanto es ridiculo. El *ridiculo* consiste en los defectos que mueven á vergüenza, sin cau-

(a) *En el libro 1. de la Eneida, v. 462.*

sar dolor. Es una irregularidad de costumbres que ofende la razon , los usos recibidos , y aun la moral del mundo politico. Y en fin , consiste en una combinacion de cosas que ño nacieron para en uno. Tan ridicula seria en un muchacho la gravedad Estoyca , como lo petimetre en un Magistrado. Este *ridiculo* , escogido con destreza , expresado con motejos agudos aunque leves , y representado en el aspecto mas picante , nos hace reir ; por ser dignas de risa las necesidades que no traen consecuencias dolorosas.

La risa proviene ordinariamente del orgullo. Si se nos compara con un inferior, se levanta en nosotros cierta elacion que provoca á risa. El fundamento pues , y el principio de la Comedia es la malicia y malignidad humana. Vemos los defectos de nuestros semejantes con cierta complacencia mezclada de menosprecio , quando tales defectos no son tan dolorosos que nos puedan dar compasion , ni tan chocantes que nos muevan á odio , ni tan peligrosos que nos causen terror. La pintura de semejantes defectos nos hace sonreir si se executa con propiedad , y nos hace reir si los impulsos de este maligno placer se agu-

zan con la sorpresa. Hubiera sido mas conveniente trocar esta nuestra viciosa complacencia en una compasion filosofica : pero parecio mas facil y seguro servirse de la malicia humana , para corregir los otros vicios de la humanidad , á la manera que se emplean las puntas del diamante para pulir otros diamantes.

El *ridículo* pues , es esencialmente el objeto de la Comedia. El Filosofo habla contra el vicio , el Satirico lo reprende con acrimonia , el Comico lo ataca con escarnios ; y acaso consigue mas que los que emplean los mas fuertes argumentos. La Comedia se encamina con su *ridículo* á purgar las costumbres , y á corregir el exterior ; nos quita en parte la mascara , y nos pone diestramente el espejo delante de los ojos.

Tres son las principales divisiones de la Comedia. Si expone los hombres á las mudanzas de los sucesos , se llama *Comedia de Situacion*. Esta es la menos agradable ; pues solo nos hace reir , como reimos por la repentina caida de alguno. Llamase *Comedia Patética* quando las virtudes ordinarias son representadas con tales expresiones que las hacen amables ; y al mismo tiempo estan

51
expuestas á peligros y desgracias que las hacen interesantes. Esta especie de Comedia instruye , porque nos interesa ; y los exemplos que nos propone nos tocan mas sensiblemente. Quando se pinta el vicio para hacerlo ridiculo y despreciable , se llama *Comedia de caracter*. Esta sube hasta el manantial de los vicios , y los ataca en su origen ; por cuyo motivo es esta la mas util de todas. Esta es la que pone á los hombres el espejo delante , y los hace avergonzar de su propia imagen.

Esta tercera especie de Comedia es la mas dificil , y por consiguiente la mas rara. Supone en su Autor un consumado estudio de las costumbres de su siglo , un discernimiento cabal y pronto , y una fuerza de imaginacion que reúne en un solo punto de vista los pasages que su penetracion no pudo comprender sino separados. Requiere por tanto , un ojo Filosofico , que dé no solo en los extremos de las cosas , sino tambien en el medio. Entre el perverso hipócrita , y el credulo devoto , se interpone el hombre de bien , que quita la mascara á la maldad del uno , y disimula la credulidad del otro.

Entre las costumbres corrompidas del

Pueblo, y la feroz bondad del Misántropo (a), brilla la moderacion del sabio, el qual ódia el vicio, mas no ódia los hombres. ¿Que fondo de filosofia no se requiere para acertar en el punto fixo de la virtud?

La *Comedia de Character* sale todavia mas admirable, si va unida con la de *Situacion*;

(a) *Voz Griega, compuesta de dos. Significa, el que aborrece los hombres. Parece difícil de creer haya existido jamas ninguno de estos en general, esto es, que haya odiado á todos los hombres, y sin otra causa que su propia iniquidad. No obstante se halla uno ú otro exemplo de abortos semejantes. Célebre fue Timon Atenicnse, el qual no podia tratar ni aun ver los demas hombres. Preguntaronle un dia que por qué aborreciendo á todos, solo amaba á Alcibiades el joven; y respondió: porque preveo que ese ha de ser la ruina de los Atenicenses. Nunca lo vieron en publico, ni acompañado de nadie, excepto una vez que salio á la plaza, y dixo en alta voz á las gentes: Señores, yo tengo una higuera detras de mi casa, en la qual se han ahorcado ya muchos: si alguno quiere ahorcarse en ella, despache presto, porque la he de cortar para ensanchar mi habitacion. Vease Suidas. En su sepulcro mando poner el epitafio siguiente:*

Aqui yago desnudo y despojado

De mi infeliz y miserable vida.

No preguntes mi nombre, ó pasajero;

Sino, muere tambien infelizmente.

esto es , si las personas manchadas con vicios y yerros son situadas en circunstancias de abatimiento , por las quales sean expuestas á la risa y desprecio de los espectadores. Quien sepa estudiar bien las costumbres del siglo , hallara un manantial inagotable de asuntos Comicos de *Character*. Discernir la hipocresia de la virtud , el amigo de Corte , el magnifico por fuerza , el modesto efimero , el desconfiado , el figurilla , el sibarita::: ¿y donde no se halla el *ridiculo*? La cultura cubre los vicios con cierto velo delgado , por cuya transparencia saben los grandes maestros dibuxar el desnudo.

El *ridiculo* se halla en todas partes. No hay accion , pensamiento , gesto , palabra , movimiento en quien no quepa. De aqui es , que qualquiera de las predichas especies de Comedia puede ser tratada de tres modos diferentes , á saber , Comico *Noble* , Comico *Ciudadano* , y Comico *Plebeyo*. El Comico *Noble* pinta las costumbres de los grandes , las quales solo en el modo se diferencian de las del vulgo. Los vicios de los grandes son menos groseros , y por lo regular llevan tan buen colorido de cultura , que llegan á veces á formar el caracter de

un hombre amable. Son venenos almíbarados, que sabe separar el especulador : pero son pocos los que se hallan en estado de estudiarlos, y menos de cogerlos en el debido punto. Casi todo el *ridículo* de los grandes anda tan adornado que apenas se dexa ver. Los vicios de estos tienen un no sé qué de imponente, que los libra del motejo. Solo las *situaciones* los ponen en juego y los engañan. El *intrigante* que se abate villanamente á tierra para luego exáltarse : el *vanaglorioso* ignorante de la verdadera gloria : el *sincero aparente* : el *misterioso de necedades frívolas*, &c. son asuntos bellísimos para el *Comico Noble*.

El *Comico Ciudadano* consiste en el ayro falso, y pretensiones desproporcionadas. El progreso de la cultura y gusto lo han aproximado al *Comico Noble* : pero sin juntarlos ni confundirlos. La vanidad que entre los Ciudadanos ha tomado un tono mas alto que en otros tiempos tenia, trata de grosero á lo que no lleva el ayre del mundo alegre.

El *Comico Plebeyo* imita las costumbres del Pueblo baxo que llamamos *Plebe*. Esta especie de *Comico* puede tener, como las pinturas Flamencas, el merito del colori-

55

do, de lo verdadero, de lo alegre, así como tiene la agudeza en las gracias; y es capaz de toda honestidad y delicadeza. Da además una nueva fuerza al *Comico Ciudadano* y al *Noble*, quando contrasta con ellos. Pero no debe confundirse el *Comico Plebeyo* con el *Comico grosero*; pues este sera un defecto en todas las especies de *Comico*; como veremos luego.

Las tres especies de *Comedia*, tratadas de los tres modos enunciados, tiene las siguientes reglas principales.

REGLAS PARA LA COMEDIA.

I. *Agudeza en el ridiculo*. Hay cierto *ridiculo* vil que ó nos desazona, ó nos fastidia. Este es el *ridiculo grosero*, que nunca debe tener entrada en el Teatro. El verdadero *ridiculo* que debe andar en escena, ha de ser siempre agradable y delicado, y nunca producir inquietud oculta. El *Comico* mas grato y mas dificultoso es el que lo es solo á la razon. Esta bella especie de *Comico* no procura excitar bastante una risa desmoderada á un monton de gente grosera; sino que va atrayendo esta misma gente como por fuer-

za, á reir con finura y espíritu.

2. *Aproximar la ficcion á la realidad por medio de la verosimilitud.* La accion tragica tiene casi siempre algo de verdad: los nombres por lo menos son historicos: no asi en la Comedia, en la qual todo es ficcion, y aun los nombres son fingidos: pero para que esta ficcion haga la impresion conveniente, debe ser toda verosimil. Y asi, como los asuntos Comicos nos son mas familiares que los Trágicos, el defecto de verosimilitud es mas facil de advertir en la Comedia que en la Tragedia; y aun por esta razon requiere la Comedia una verosimilitud exácta y rigurosa. Verdad es que la Comedia es una imitacion exágerada; pero esta exágeracion debe tener sus limites. La perspectiva del Teatro requiere un colorido fuerte, y á partidos grandes: pero proporcionados de manera, que el ojo del espectador pueda reducirlos sin dificultad á la verdad de la naturaleza. El Teatro formal tiene tambien su optica, y estara errado el quadro si el espectador advierte excedidos los limites de la naturaleza.

3. *Unidad y continuacion de caracter.*

4. *Facilidad y sencillez en la textura*

del Enredo. No es una combinacion solo posible en rigor, sino una serie natural de sucesos familiares lo que debe formar el Enredo de la Comedia.

5. *Verdad en los pensamientos.* Si el fin principal de la Comedia es instruir, ¿como puede haber instruccion sin verdad?

6. *Naturalidad en el Dialogo.* Luego los soliloquios, los apartes y los equívocos nacidos de la semejanza, ó del disfraz de palabras, son contra razón (a).

(a) Si las reglas de la Tragedia (*lo mismo es de la Comedia en el presente caso*) no se han de aprender de la pedanteria de los preceptos poeticos, sino de los originales que nos han dexado los grandes Poetas, *segun dixo arriba nuestro Autor, no se como puede aqui condenar los Soliloquios, tan usados por los antiguos, y modernos mas sabios. La inverosimilitud de Soliloquios y Apartes, es de aquellas que la necesidad y uso han hecho tolerables en la scena, y aun han aprobado. Librar enteramente de ellos los Dramas, y conservarles el nervio, dar pronta y facil salida á toda la trama, y caminar con la debida rapidez á los demas accidentes é incidentes que completan la Accion, parecera facil á los meros preceptistas. El Señor Milizia pudiera haber probado su talento en el crisol de la practica: acaso andaria mas cauto en ensartar preceptos. La tacita convencion que hay entre los actores y espectadores, hace que lo que es en sí mismo real-*

7. *Ocultar todo el arte en el encadenamiento de las situaciones.* De este artificio resulta la ilusion teatral. Lo que pasa en la scena debe ser una pintura tan natural de la sociedad, que nos haga olvidar estamos en el Teatro. El encanto del arte es hacer ande esta tan disimulada, que el engaño no solo preceda á toda reflexion, sino que aun la expela y ahuyente (a).

mente inverosimil, no la sea en la scena, como no lo es lo que parece absurdo en la Opera Italiana, segun el mismo Señor Milizia mas adelante.

(a) ; *Que de imposibles ! ¿ Que no hay mas que estar uno viendo representar en un Teatro la Scmiramis, el Artaxerxes, la Atalia, la Dido, &c., oir hablar la lengua materna, conocer á todos los actores, haber pagado la entrada y asiento, con otras zarandajas; y sin embargo haber de creerse en Babilonia, Persia, Jerusalem, Cartago ? ¿ Creer, mal que le pese, que todos los hombres, y en todos tiempos hablaron todas las lenguas; que aquel actor es v. g. Mahomet, Mustafá, Alexandro, Julio Cesar; y aquella actriz es Medea, Dido, Zenobia, Sofonisba, conociendo muy bien á Merino, Ordoñez, Garcia, Robles, Ramos, Fernandez, Bermejo, Juana, Laborda, Luna ? Este parece lo mismo, que querer obligarnos á que creamos vivientes y se-movientes, las figuras pintadas que componen un quadro historial. ¿ Quien ha dicho ni probado por experiencia,*

8. *El estilo Comico.* Sea humilde y llano; pero con los donayres, gracias, urbanidad y sales propios de la lengua, en que la Comedia esté escrita.

Siendo tratada la Comedia, especialmente si es mixta de caracter y de situacion, con moralidad y decencia segun las reglas prescritas, es su grata utilidad de la mayor evidencia. Poner esto en duda es pretender que los hombres sean insensibles al desprecio y á la vergüenza: es suponer que no pueden correrse ni corregirse de los defectos de que regularmente se corren: es hacer los caracteres independientes del amor propio que es el alma y causa de ellos; y finalmente, es querer vencer la opinion comun, de quien son esclavos la flaqueza y el orgullo; y de quien hasta la verdad apenas puede librarse.

Cada Nacion tiene su particular gusto Comico, dependiente de su particular fór-

que las pasiones humanas necesiten tanto para moverse? ¡Pero quién lo ha de decir, si esto sería destruir y dar por inutil el mismo Teatro! Para movernos las Artes de imitacion, basta que imiten bien.

ma de gobierno, de sus costumbres, de sus usos, de sus modales &c. : así, lo que en un país es ridículo, puede no serlo en otro, aunque el fondo sea para todos el mismo, á saber, la utilidad y el deleyte. Sin embargo, hay asuntos Comicos generales para todas las Naciones, establecidos sobre los caracteres generales, y sobre algun vicio radical de la humanidad. El *Avaro* de Plauto tiene sus originales por todo el mundo aun en el día, y los tendra siempre. La Avaricia, aquella insaciable sed que se priva de todo porque no le falte nada: la envidia, mixtura de deseo y odio de las ventajas ajenas: la hipocresia, vicio vestido de virtud: la adulacion, comercio infame de baxeza y vanidad, con otros muchos vicios, habitaran siempre donde habra hombres. Cada qual reprobaba en sus semejantes los defectos de que se creera esento, y se tomara un maligno placer en verlos abatidos. Esto asegura para siempre el buen éxito del *Comico* que ataca las costumbres generales.

El *Comico local* y momentaneo se restringe al lugar, al tiempo, á la extension del ridiculo que ataca. Suele ser el mas

loable y eficaz; pues destruyendo los originales, impide que el ridiculo se extienda y perpetue.

Acaso habra quien dispute la utilidad de la Comedia, por razon que los hombres no reconocen su imagen en los defectos ajenos. Pero esta es una razon falsa. Creemos engañar á los demas; pero nosotros no nos engañamos. ¿Quien en la pretension de un cargo se atreviera á mostrarse al publico, si creyera ser conocido de todos como lo es de sí mismo?

Dirase todavia que nadie se corrige por la Comedia. Haganse buenas Comedias y se veran frecuentes correcciones, como se han visto algunas. Si el interior es incorregible, á lo menos ganara el exterior; y no sera poca ganancia. Los hombres por lo comun cuidan de la superficie; y no fuera leve provecho si los viciosos y ridiculos se reduxeran á serlo sólo dentro de sí mismos. El buen Teatro es para el vicio y ridiculo, lo que los Tribunales y castigos son para los delitos. Y si bien los vicios, los delitos, las necedades subsisten todavia y subsistiran mientras habra mundo, no por eso son inutiles los Teatros, las Leyes, los Sermones, la Historia.

HISTORIA DE LA COMEDIA.

¿Pero ha sido por ventura tratada en pais alguno la Comedia en su duplicado loable objeto, y con toda regularidad? Atenas, maestra de toda cultura, abusó por mucho tiempo de la Comedia, convirtiendola en satira personal: y en este defectuoso genero de Comedia se aventajo indebidamente Aristofanes. Pero finalmente el Magistrado desterro del Teatro esta amarga é indecente imitacion de las personas, y fue ceñida la Comedia, como toda razon pide, á la pintura general de costumbres. En este loable genero se elevo Menandro á la celebridad mas gloriosa.

Casi la misma suerte tuvo Roma. Al principio su Comedia fue satirica y obscena; y Plauto, por desgracia, imito á Aristofanes. Corrigiose despues la Comedia, sirviendo Menandro de modelo á Terencio.

El Despotismo del Imperio Romano, funesto á sí mismo, á la razon, al buen gusto, hizo barbara la Comedia, reduciendola á un absurdo de Mimos, Pantomines, é Histriones, y á aquel Comico grosero venenoso al espiritu y al corazon: y

hasta el siglo XVI. ya no supo la Europa, qué cosa fue Comedia.

Resucitadas finalmente las Bellas Artes en Italia (a) resucito tambien la Comedia; pero irregular y licenciosa: y tal como era se difundio por toda Europa, con el tren de defectos propios del caracter de cada Nacion.

(a) La restauracion de las Ciencias y Bellas Artes en Italia, se fixa despues de la caída de Constantinopla, creyendose que algunos Griegos fugitivos vinieron á ser maestros en Italia, y á trasportar á ella la sede de la Literatura; pero en Constantinopla habia poca Ciencia y poca Arte que trasportar fuera; y aquellos pocos Griegos errantes no podian enseñar mas que algo de lengua Griega. Ya algun siglo antes habian despertado los ingenios Italianos; pues despues de un largo sueño es natural despertarse; y las causas que sacudieron tan profundo letargo fueron los buenos efectos que produxeron las Cruzadas. De aquel abismo de tantos millones de Europeos, provicieron efectos saludables; esto es, empenzo á enlaquecerse el barbaro sistema feudal, á tomar vigor el Comercio, y por consiguiente la Legislacion y la Cultura. La gran epoca pues, de tan feliz mutacion se debe fixar en el siglo XI, en cuyo tiempo se invento el papel; hallazgo de suma importancia, aunque ahora nos parece cosa de poca monta. Antes de dicho tiempo, no pudiendo ya conseguirse el papiro de Egipto por impedir-

En Francia hácia la mitad del Siglo pasado se vio pura y enmendada por Moliere , el qual hubiera causado maravilla á Terencio y á Menandro mismo , y que, como Rafael en la pintura , ha venido á ser el modelo de la buena Comedia. Aun Inglaterra ha sabido formarse un Teatro Comico sencillo , natural y racional , que observa una verosimilitud rigurosa ; aunque muchas veces á costa del pudor.

¿Y la Italia , legislatriz un tiempo de

lo los Arabes , no se escribia sino en pergamino , y este era tan caro , que frecientemente se pasaba de esponja , y se borraban las Escrituras antiguas para los nuevos escritos. ¿ En quantos Codices no se ven las letras primeras no bien borradas , y las nuevas encima ? He aqui una de tantas causas de haberse perdido tantas Obras antiguas. ¿ Quien sabe que no se hayán raído los Livios y los Tacitos , para dar lugar á las leyendas Monacales ? El papel pues , con el aumento del Comercio , y los buenos efectos de las Cruzadas , fue el medio mas eficaz para despertar los talentos Italianos ; y asi , los Dantes , los Petrarcas , los Bocacios , los Bartulos , los Baldos , los Brunellesquis florecieron antes de la ruina de Constantinopla ; y prosiguió despues Italia floreciendo por otra importantissima invencion , que es la Imprenta ; y por la protección de los Medicis , Sumos Pontifices y Mecenas , que aun ahora serian muy del caso.

toda Europa en todo buen gusto, y en toda literatura, cómo ha tratado tan deliciosa parte del Drama? No puedo decirlo sin el mas triste rubor. Las intrigas entre amantes, los halagos mímicos, las astucias de los criados, han sido el fondo de sus argumentos Comicos. Se ha creido hermosearlos é iluminarlos con un contrapuesto de costumbres nacionales, precedidas de la comunicacion y emulacion reciproca de los cortos Estados, en que Italia, por su bien y por su mal, esta dividida. Se ha visto comparecer en un mismo Drama el *Doctorazo* Boloñes, el *Pantalon* Veneciano, el *Pulchinela* Napolitano, el *Arlequin* Bergamasco, &c. cada uno con el ridiculo dominante de su patria, y todos cargados de motes, equívocos, despropositos, truhanerías; y vestidos con habitos y gestos bufonescos que vuelven al hombre mona.

Semejantes caprichos agradaron por la novedad: y así, la Comedia Italiana, despues de *la Calandra* del Cardenal Bibiena y *la Mandragora* de Maquiavelo, ha sido condenada al genero *grosero* (el qual abraza todos los defectos del Drama) y á un enredo falto de arte, de sentido, de nervio, de gusto; de suerte, que ca

su inmensa coleccion no se halla una sola que pueda ser leida de un hombre de juicio (a).

Pero tal vez ha dado ya fin esta barbarie. Repurgadas las demas Naciones, la

(a) *Las personas libres de preocupaciones no dexan de confesar de las Comedias Españolas lo mismo que el Señor Milizia de sus Italianas. Yo no sabre decir si su inmensa Coleccion excede á la nuestra en inmensidad; pero sí que vamos á la par en el desarreglo de las piezas. Hasta mediados del presente siglo no hallo Comedia alguna Española libre de defectos mui sustanciales. Todas pecan contra la Arte Dramatica; y mucho mas contra las costumbres: aun casi todas las modernas carecen de perfeccion, ó digamos, no pasan de una mediania; bien que en ellas se ve correccion de costumbres. Quisiera fuese este lugar á proposito para dar alguna prueba de mi sentir en orden á nuestras Comedias viejas y nuevas. Acaso vendra tiempo en que salga al publico. Entre tanto digo, que pienso en este particular del modo mismo (si no con mas acrimonia) que se explicó ha cerca de quarenta años el Señor Nasarre en su Prologo á las ocho Comedias de Cervantes, impresas en 1749. El Discurso que salio sin nombre de Autor (ni yo sé quien fuese) el año siguiente en un Tomo en 4.º, contra el referido Prologo, es, en mi sentir, un libro capaz de deshonrar algo mas que á su Autor. Es la verguenza y oprobio de la Dramatica, de Lope, y de Calderon, á quienes piensa defender.*

Italia, idolatra de las modas ultramontanas, habra tambien purgado su gusto Comico. En efecto, Moliere ha sido traducido en Italiano, y representado en casi todos nuestros Teatros. En Milan se han representado algunas Comedias de Maggi, llenas de alegria honesta y de una solida correccion de costumbres. Goldoni, asi mismo, y algun otro Poeta, han procurado reformar de algun modo nuestra Comedia, y el publico ha recibido con aplauso sus producciones. No obstante, el histrionismo, los matachines, el Comico mas villano, mas chocante, insulso, indecente, y en una palabra, las farsas, subsisten todavia imperiosas y triunfantes, hasta en nuestras Capitales mas conspicuas (a).

(a) *La Farsa, segun yo la entiendo, no es inutil, como piensa el Señor Milizia en este y siguientes §§. Las Comedias de Moliere son casi todas verdaderas Farsas. Los Españoles tenemos algunas muy buenas, que solemos llamar Comedias de Figuron: y serian mucho mejores si se hubiesen arreglado al Arte Dramatica. Estan, sin embargo, llenas de una satira fina y aguda, contra los avaros, miserables, enamorados viejos, linajudos, cobardes, y otros avechuchos que afrentan la humanidad. ¿Qué otra cosa es nuestro celebre D. Quixote, que una saladisima Farsa sa-*

Causa lastima el Teatro Español, en el qual han gustado tanto (ahora ya no) los *Autos Sacramentales*, á saber, aquellos absurdos mixtos de sagrado y bufonesco; en uno de los quales llego á celebrarse la Misa en el Teatro entre diablos, angeles y meretrices, concluyendo la representacion con *ite Comoedia est* (a).

tirica en prosa contra un sinnúmero de vicios? Pero nuestro Autor debio juzgar así de las Farsas Italianas, que suelen llamarse Dramas Bufos, entre las quales hay muy pocas que tengan utilidad alguna. Actualmente se esta representando en nuestro Teatro de los Caños del Peral la Opera Bufo, El Impostor castigado, que es la pieza mas infeliz que puede haber: no obstante, la notoria habilidad de la Señora Galli, del Señor Védova, Pariasina, &c. con la ilusion teatral, hacen tolerable Drama tan insulso.

(a) *No me puedo persuadir á que esto no sea un sueño del Señor Milizia, ó de algun Monsieur que se lo habra prestado. Calderon tiene entre sus Autos uno intitulado, La devocion de la Misa, y otro, Los misterios de la Misa: bien: ¿y que tienen que ver estos ni los otros Autos de Calderon, para la afectada expresion de, causa lastima el Teatro Español comico? ¿Ha sido por ventura algun otro Teatro menos lastimoso? ¿Que diferencia hay de nuestros Autos á los Misterios Franceses, ó sean Diablerie, sino la de ser aquellos infinitamente mejores que estos? El Señor Milizia, que en este mismo libro reprueba con razon la*

A la verdad, parece incomprendible que pueda ser grata á criaturas racionales una representacion , en que se traspasan todas las leyes de la verosimilitud , de la morigeracion , de la congruencia , de la recta razon , y triunfa solo el extravagante y absurdo. No obstante, se halla gusto tan estragado. El pueblo Romano deserraba del Teatro de Terencio y corria á los bufones , como ahora se dexa la *Mélope* y la *Pamela* , para correr á Pulchinela y á Arlequin. ¿ Pero cómo pueden agradar tales insipideces? Agradan porque la farsa , que es la Comedia necia, entretiene, hace reir y no ocupa el espíritu. Al contrario un espectáculo racionado pide atencion y trabajo de mente. Se va pues á la farsa porque se rehúsa la atencion. Tambien el espíritu tiene su libertinage y desorden , en el qual se halla

desvergüenza de llamar meretrices á las Comicas, ó á lo menos, á todas, no tiene aquí reparo de ser desvergonzada con los Españoles. En quanto al ita Comoedia est, caso que algun necio gracioso ó desgraciado pronunciasse tan disparatada insulser en un lugar ó casa, acabada la representacion de alguno de dichos dos Autos, ¿ degradaría el Teatro Español comico?

con mas comodidad, y toma sin advertirlo, un gusto maquina! y grosero. Una vez habituado á este corrompido gusto, ya no percibe el de lo bueno, de lo util, de lo honesto; pierde así el hábito de reflexionar, y el alma se entorpece y se desposa con una ociosa indolencia. La farsa ni exercita el gusto ni la razon, y por esto agrada á las almas perezosas. Esto mismo la hace un espectáculo pernicioso; porque si nada tuviese de atractivo, no seria mas que simplemente malo. Un forastero de espíritu que observó en una de las mas ilustres Ciudades de Italia un perenne concurso de personas de todas clases á cierto Teatro, donde todos se desquixaraban de risa al oír su Pulchinela, dexo escrito dentro: *Risus abundat in ore stultorum*: y á lo exterior de la puerta puso estotra inscripcion: *Paragon de los insensatos* (a).

(a) Si esto pasó así, como supongo, me persuadido fue en un pequeño Teatro de Napoles, llamado, Del Largo del Castello. Tantas eran las bisonadas de su Pulchinela, hombre graciosísimo (hablo del que representaba en 1779 hasta 1782) en todo genero de smorfie e lezzie lazzaronesche, que atropellándose unas á otras, apenas daban

¿ Y qué importa , dicen algunos , la calidad del divertimento ? Basta que el pueblo se divierta : basta que en el Teatro se ría á carcajadas. Esto es lo mismo que decir : ¿ qué cuidado deben tener los Padres en la calidad de los alimentos de un hijo pequeño ? basta que coma con gusto .

Pero se requieren tambien , á lo menos para la plebe , al modo que en la comida , algunos divertimientos groseros. Para conocer si esto es así , considerese el pueblo en sus tres clases : la primera abraza la plebe sin cultura alguna de gusto ni espíritu ; pero que es capaz de ella en cierto grado y la necesita mucho. La segunda contiene la gente honrada y urbana , que á la integridad de costumbres

tiempo para reirlas todas ; y el pueblo no cesaba de la risa.

En este Teatrillo se representa dos veces al día el mismo Drama (que siempre es Comedia ó Farsa) ; por la tarde acuden los que de noche no pueden ó no quieren , como son Frayles , Monjes , Soldados , &c. : y por la noche los que no pueden de día. Añaso esta es la causa de culpar de perezosos el Señor Milizia á los que van á las Farsas ; pero muchas veces van á estos Teatros algunas gentes de espíritu , por no poder ir á otros.

une un juicio purgado y un conocimiento delicado en las cosas buenas. En la tercera clase se encierra el estado mediano, mas extendido de lo que se cree, el qual se procura por vanidad acercar á la clase de la gente culta y urbana; pero por cierta propension natural, se une con la plebe. La politica de los Tiranos consiste en volver bestias á los hombres, y por consiguiente deben encaminarlo todo á la ceguedad, á la estupidez, á la esclavitud. Pero en una constitucion fundada en justicia y beneficencia, no hay temor de extender la razon, iluminarla y ennoblecir los sentimientos de una multitud de Ciudadanos, cuya profesion pide muchas veces miras nobles, sentimientos delicados y espiritu culto. No hay pues intereses politico alguno en mantener entre el pueblo el amor depravado á cosas ruines, y la estupidez de espiritu. Luego la farsa no se debe permitir ni aun á las mas viles heces del pueblo (a). Destierrense, desarrayguense pues los Teatrillos, histriones, matachines, bufones, volati-

(a) *Vease la Nota (a) pag. 67.*

nes &c. venenos del gusto y de la moral, y se plante y propague la Comedia arreglada, dirigida á un noble placer y á la correccion de costumbres.

El Teatro Aleman no produce por lo regular mas que traducciones Francesas sin eleccion: bien que de unos veinte años á esta parte, empieza á dar algunos pasos, despues de la reforma que le han puesto algunos literatos nacionales, Sottoched entre otras Tragedias ha escrito *el Caton*, pintado con partidos dignos del mismo Addisson. Gellert ha hecho algunas Comedias, entre las quales *La Falsa Devota*, y *La Muger Enferma* estan bastante bien conducidas; son ingeniosas, alegres y con buen dialogo.

El Teatro de Dinamarca ha estado hasta ahora sin Tragedias; pero posee algunos tomos de Comedias, escritas por el Baron Holberg, las quales tienen su merito y son en prosa.

Y puesto que son tan de moda hasta los moharrachos de la China, diremos tambien algo del gusto Dramatico de esta vastisima Nacion. Los Chinos no tienen Teatro material; pero ha mas de tres mil años que tienen Dramas Co-

micos y Trágicos, interpolados de canticos, que en medio de la declamacion se cantan de improviso; y se encaminan estos cantares á expresar los movimientos grandes del alma, la alegría, el dolor, la ira, la desesperacion. Estos Dramas de los Chinos carecen de las tres unidades y de otras reglas esenciales, como las monstruosas farsas de Shakespear y Lope de Vega, llamadas Tragedias (a); pero su mira es mover el corazon, é inspirar amor á la virtud y horror al vicio. Hay tropa de cinco ó seis personas cada una, las cuales van representando Dramas en donde son llamados; v. g. en casa de los Mandarinés y otros Señores, quando tienen en sus casas alguna funcion. Acabada la comida entran los Comicos en la sala misma del banquete, y entre mil ceremonias, en las cuales van siempre extaticos los Chinos, presentan un libro que contiene diferentes Dramas. Gira este libro ceremoniosamente entre las manos de

(a) Seis Tragedias se ballan de Lope de Vega; las quales podran estar desarregladas en las unidades, segun quiso su Autor; pero no tienen de Farsa más que uno ú otro dicho del gracioso.

cada convidado , hasta que eligen un Drama del gusto de todos. La representacion es sin aparato , reduciendose las acotaciones á una alfombra que se extiende en el suelo. Salen los Actores de un quarto inmediato , y los de la casa se acomodan á las puertas de otros quartos para ver la representacion. En la dilatada coleccion que ha dado el P. Hualde de las cosas de la China hay una Tragedia intitulada *el Huerfano de Tchao* , que ha dado asunto al *Heroe Chino* de Metastasio y al *Huerfano de la China* de Voltaire. Los Dramas del Japon son del mismo gusto que los de la China.

Si buscamos el Poema Dramatico entre los Persas y Indios , que se tienen por pueblos inventores , perderemos el tiempo: jamas llegó á ellos. La Asia se ha contentado siempre con las Fabulas de *Pilpay* y *Locman* , las quales encierran toda la moral , é instruyen alegoricamente todas las Naciones y Siglos. Parece que despues de haber hecho hablar las plantas y animales , no habia mas de un paso que dar para hacer hablar los hombres , ponerlos en la scena y formar la Arte Dramatica. No obstante , aquellos ingeniosos pueblos nun-

ca han dado en ello.

La Africa con todas sus Menfis, Tebas y Cartagos, jamas vió Teatros: y acaso tampoco los habra visto la America, aunque se cree haberse hallado algunos vestigios en el Peru. De aqui debemos inferir, que los Chinos, los Griegos y los Romanos son los pueblos antiguos solos que conocieron el espiritu de la Sociedad. En electo, ninguna cosa hace á los hombres mas sociales, suaviza mas sus costumbres, perfecciona mas su razon, que el unirlos para hacerlos gustar en compañía los castos placeres del espiritu. En Rusia, apenas civilizada, y edificado Petersburgo, se establecieron los Teatros; se ha cultivado mas que la Alemania, quanto mas ha adoptado los espectaculos scenicos de las otras Naciones mas cultas.

CAPITULO IV.

DE LA PASTORAL.

La vida campestre; representada con todas las gracias de que es capaz, es el objeto del *Drama Pastoral*. Pero no basta engalanar de flores qualquier argumento, y nombrar á Titiro, las cabañas, las ovejas: es preciso representar en una pintura expresiva la vida rural, adornada solo con las delicias de que es susceptible.

La vida campestre consiste en el sosiego, acompañado de una moderada abundancia, de una perfecta libertad y de una alegría dulce y sincera. Es una representacion de aquello que llaman *edad de oro*, hecha asequible de los hombres, y despojada de todo aquel maravilloso hiperbolico, con que los Poetas han afectado describirla. Es el reyno de la libertad, de los placeres, de la paz: verdaderos bienes, á que se sienten llamados todos los hombres, quando se contemplan á sí mismos en algun momentaneo intervalo en que los dexan sus pasiones: es finalmente un retiro tranquilo y risueño de un hombre que tiene el

corazon sencillo y delicado, y ha hallado el medio de hacer renacer para sí aquella dichosa edad en que

La leche era el sustento

Del parvulito mundo, y cuna el bosque.

Quando su prole cara

Gozaban los rebaños aun intactos,

Ni se temian hierro ni veneno (a).

Luego no todo lo que pasa en el cam-

(a) *En la Europa literaria*, Diario que Fenzo imprime en Venecia, hay un extracto de este librito del *Teatro*, de la primera edicion, y entre sus juiciosas y corteses censuras se halla estas:

„Desagrada ver que nuestro Autor, que parece „entiende bastante el verdadero ridiculo de algu- „nas cosas no despreciadas generalmente, salga „ahora describiendo la edad de oro con estos ver- „sos:

„*Quando' era cibo el latte*

„*Del pargoletto mondo, e culla il bosco &c.*

„Este hacer niño al mundo, y ponerlo á dormir „en su cuna en un bosque (que debería ser bien „grande, y fuera del mundo, donde probablement- „te no hay bosques) me parece un juguete necio, „que podra gustar á los oidos, mas no á la mente.“ Tambien á mí me han parecido siempre ridiculos estos versos, y los traxe de proposito, para hacer ver qué cosa vienen á ser nuestros mas famosos Poetas Italianos. Ellos son de Guarini en su *Pastor fido Act. 4. Coro*. Si yo hubiera citado el Autor, acaso no hubiera comparecido la

po es á proposito para el *Drama Pastoral*. No se debe representar ni pintar sino lo que puede dar gusto é interesar: luego se deben excluir las estolideces, las durezas, las futilidades, las imagenes ociosas y mudas, y finalmente todo lo que no tiene sal ni dulzura. Aun se deben excluir con mas motivo los acontecimientos atroces y tragicos, impropios de la vida de los pastores, los quales no deben conocer la veemencia de las pasiones que conducen á tales arrebatos. Deben ser morigerados. Un malvado, un embaidor in-

graciosa censura del Diarista. Sin la celebridad del nombre que tanto respeto causa, ¡ quantas buenas criticas no hubiera mas! Quedo muy obligado al Autor de dicho extracto, sin embargo de que no esta, segun dice, *demonstrativamente convencido de la perfeccion de este librito*. Mucho menos lo estoy yo; ademas de que los *Galicismos y el Romanesco* (segun añade), hacen poco grato el estilo puro á quien tiene buen gusto en el idioma.

Doy gracias al Señor Diarista por este buen aviso, y procurare aprovecharme de él, leyendo los mejores Autores Italianos, para formarme, si puedo, un estilo menos ingrato á los oidos delicados. Doyle tambien gracias por el favorable extracto que se ha dignado hacer de esta pobre rapsodia; y me congratulo con él por su doctrina y buen gusto.

signe desdiria de este genero de Poesia. Un pastor ofendido se las tomará consigo mismo , ó con los peñascos.

Los pastores deben ser sencillos y naturales , esto es , que sus acciones y discursos nada tengan de desagradable , de estudiado , ni demasiado sutil ; pero al mismo tiempo han de mostrar discernimiento , destreza y aun espiritu ; bien que muy natural.

Los caracteres campestres , aunque uniformes en la sustancia , son capaces de mucha variedad. Del solo gusto de la vida tranquila y placeres inocentes se pueden sacar todas las pasiones , v. g. el temor , la esperanza , la tristeza , la alegría , el amor , la amistad , el aborrecimiento , los zelos , la generosidad , la compasion : y todo ello se puede variar segun la edad , los sexôs , los lugares , los acaecimientos , y puede ornarse con danzas , sones , cantos , juegos , fiestas y con los adminiculos que presta aquella vida sencilla , segun la variedad de estaciones.

El estilo de las pastorales debe ser sencillo , esto es , con palabras y frases ordinarias , sin fasto , sin aparato , sin las miras de agradar ; pero al mismo tiempo

debe ser dulce y gracioso, sin apariencia de estudio. Estilo difícil; y tanto, que solo lo consiguen los hombres de espíritu, y con dificultad lo disimulan.

Los antiguos, aunque tuvieron excelentes escritores de Poesías pastoriles, Teocrito, Mosco, Bion, Virgilio, no usaron esta especie de Drama: tuvieron sí la escena satírica, la qual consistia en una representacion jocosa, compuesta de Satiros, Silenos, Dioses, Semidioses y Heroínas. Sirvió esta un tiempo de entremes á la Tragedia, como para templar la tristeza; pero despues se executo separadamente y sola.

Italia tiene algunos Dramas Pastorales, y son bien conocidos la *Aminta de Taso* y el *Pastor fido* de Guarini; los quales, á causa de su argumento enteramente amoroso y poco purgado, no parece se hicieron para el Teatro, por mas que en algun tiempo se hayan representado. Tambien Francia tiene Dramas de estos, y son muy amenos los del celebre Fontanelle, si es que merecen el nombre de Pastorales; no siendo realmente otra cosa que los brillantes Cortesanos de Versalles disfrazados de pastores. En una palabra, el Teatro esta todavia sin representacion tan bella;

y ahora se apreciaria mas que nunca, siendo la Agricultura tan estimada, y la vida de la Ciudad tan atosigada de los desordenes del luxo.

CAPITULO V.

DE LA OPERA.

La Tragedia compuesta en verso de suerte que se pueda representar en musica, forma el *Poema lirico* que por excelencia se llama Opera.

Se convencera facilmente de que los antiguos conocieron este espectáculo, quien reflexionare sobre lo mucho que gastaban en los suyos, al gran caso que hacian de la musica, y á la magnitud de sus Teatros. Pero poco nos importa el Drama en musica de los antiguos: veamos lo que es entre nosotros.

Al renacer las Bellas Artes, se dedicaron algunos Poetas Italianos Horacio Vequi, Modenés, Octavio Rinuchini, Emilio del Cavaliere, hácia el principio del siglo pasado, á componer Dramas, tomando sus argumentos de la Mitologia. Solo se ponía en accion lo maravilloso: y

como andaban en ello todas las deidades del gentilismo, se veia trasportado el espectador ahora sobre el Olimpo, ahora en los Campos Elisios, ahora en los infiernos. Estos Dramas estaban en musica, creida el language de los Dioses, y se representaban en las Cortes de los Principes y palacios de los grandes Señores, para celebrar sus desposorios, con intervencion de numerosos coros y variedad de danzas.

El Cardenal Mazarini llevo esta especie de Opera á Francia, donde todavia se conserva; y todas las demas Naciones tuvieron en sus idiomas estas Operas en musica.

Pero en Italia presto se mudo de gusto. Acaso costaba demasiado hacer baxar á la tierra aquellos celestes personajes, y mirados de cerca conservaban poco su celestial magestad. Pensese pues, en desterrar esta sobrenatural marabilla, y la Opera en musica ha venido á parar en una verdadera Tragedia, puesta en pompa por la musica, danza y variedad de las acotaciones. Esta es la *Opera Italiana*, elevada á tan alto concepto, que domina en todos los Teatros de Europa, excepto en Francia. ¿Luego: sera una bellissima cosa?

¿Si la Tragedia es por sí misma la producción mas sublime de la Poesia Dramatica, para hacer detestar el vicio con horror, y para inflamar el alma en las virtudes mas solidas, qué sera si se expresa con musica? Con aquella Arte encantadora con que Orfeo se llevaba tras sí los hombres, las fieras, los bosques, las rocas, y por medio de quien edificaba Ciudades, baxaba á los infiernos, persuadia los Jueces de aquella rigurosa mansion, suspendia los tormentos á los condenados, superaba las barreras de la muerte, y quebrantaba los irrevocables decretos del destino? ¿Y qué sera esta Tragedia musical adornada con Danzas, Pintura, Escultura, Archi-tectura, y con la mas pomposa riqueza de vestidos, y de las mas elegantes Decoraciones? Todas las Bellas Artes se acrisolan para este espectáculo. Si la *Mérope* de Maffei me mueve, me entenece, me hace verter lagrimas, fuerza sera que puesta en *Opera*, las angustias, los mortales temores de aquella desventurada madre me traspasen el alma: fuerza sera que las imagenes que la asaltan me atierren, y que su dolor y turbacion me quebranten y arranquen el corazon. Asi, la *Opera* se

ra el dechado de los espectáculos, *el non plus ultra* del recreo y utilidad. Entremos á verla.

He aquí un vastísimo pozo, cuya area esta arreglada de filas de gentes: unos conversan, otros vuelven la cabeza aca y alla: uno lee, otro bosteza, y aun hay quien duerme. Todo el rededor esta por la mayor parte de arriba abaxo agujereado de celdillas, y en cada una hay anichada una muger por lo menos, circuida de un murmullo de hombres armados de telescopios, los quales les sirven de bruxula para ir de celda en celda charlando, comiendo, bebiendo, jugando. ¿Y la *Opera*, la grande *Opera*, donde esta? Alla en el fondo, despues de aquella doble bateria de instrumentos, se ven mover y caminar adelante y atras algunas figuras con abitros extraordinarios, jamas usados de pueblo alguno, y todas tan enjoyadas, que no poseen tantas perlas todos los Soberanos del mundo. Oyese salir de quando en quando de aquellas estrañas figuras alguna tenuisima voz; pero nunca se entienden las palabras: vemos que se mueven pero apenas se alcanzan á ver los gestos. Ponese la *Opera* en los cuernos de la luna, si en

las quatro ó cinco horas de su duracion da indicio la mayor parte de los espectadores (todos nunca) de querer oír lo que por un medio quarto de hora canta uno solo, ó un par de actores. A este silencio se sigue un solemne palmoteo y algun grito del cortes auditorio, inventor de semejante antisominifero. Interrumpen Opera tan bella dos bayles, á que todos los espectadores estan atentisimos y mudos, como si los hubiesen de ver por los oídos; y el baylarin que mas salta, y mas tuerce los pies y el cuerpo, es quien se lleva mas aplausos. Terminado el segundo bayle, aunque falte todavía una tercera parte del Drama, se va la mayor parte de la gente, bien recreada y en extremo instruida.

Si hay en el mundo espectáculo de quien se pueda decir

Spectatum admissi risum teneatis amici?
 es ciertamente la Opera Italiana. Necedad magnífica, dispuesta con gran cuidado y mayores gastos; pero siempre necedad. Necedad comparada al agua de aquella fuente de Tesalia, la qual por la virtud que tenia de entorpecer, no se podía guardar en otro vaso que en cra-

neo de borrico (a) (a).

¿Pero de donde procede, que de una cosa tan excelente en sí como la Tragedia, unida con tantos condimentos, cada uno de por sí exquisito, en vez de resultar un todo perfecto, resulta un insul-sísimo *caput mortuum*, enteramente inutil? Exâminemos la Opera por partes, á sa-

(a) Apostol Zeno condenaba los Dramas liricos, sin embargo de que tenia tantos compuestos; porque los llenan de abusos al representarlos, no buscando en ellos mas que un vano deleite ar-ricular.

(a) *No hallo Autor alguno que ponga esta fuente en Tesalia. Hallase sí en Nonacris del monte Cilene en Arcadia, y llamabase su agua stygos hydor. No entorpece solo, sino que es veneno presentaneo. Dicese que con ella mataron á Alexandro Macedon, en un convite que le dio cierto Medio de Tesalia: lo qual pudo causar el error de poner en Tesalia la referida fuente. Vitruvio, Plinio, y Arriano dicen que su agua solo se conserva en uña ó casco mular. Justino y Pausanias, en uña caballar. Curcio, ungalá jumentí. Plutarco, en uña de asno. Eliano, en cuernos de asnos de Scitia. En qualquiera vaso de otra materia se escurre bendiendolo. Parece que el Señor Milizia trae la comparacion presente ó sin rigurosa critica, ó por aprovecharse de ella con los que aplauden la moderna Opera Italiana.*

ber, el argumento del Drama, la Musica, los Actores, los Bayles, las Decoraciones y el Teatro mismo: descubierta la parte afectada y la calidad del mal en las sobredichas partes, se podran aplicar los remedios mas á proposito.

CAPITULO VI.

DEL ARGUMENTO DEL DRAMA EN MUSICA.

La eleccion del argumento, ó digamos del Poema, es el fundamento de la Opera en musica. Sobre este fundamento, como planta del edificio, se ha de levantar la Musica, la Danza, la Decoracion, como partes integrantes del Drama, y que deben hacer con él un todo perfecto. Luego el Poeta, autor de la letra, sera el director de todas estas partes, á saber, del Maestro de musica, de los Actores, Baylarines, Maquinistas, Pintores y Decoradores. Cada uno de estos executara su respectiva incumbencia segun la mente del Poeta, que es solo quien comprende todo el Drama, y tiene previstas, dictadas y dirigidas aun aquellas cosas que no son de su execucion.

Para este efecto debe el Poeta reflexionar principalmente dos cosas. Primera, que su Drama ha de ser puesto en musica; y que por consiguiente debera elegir un argumento á quien la musica sea adaptable. Esta es la gran dificultad. Los argumentos tomados de la Mitologia decian bastante bien con la musica; porque suponiendose el language de los Dioses diverso del de los hombres, parecian muy bien Apolo y Venus cantando entre Cupidos y Gracias que bailaban. Pero estos argumentos podian ser á proposito en otros tiempos, como festividades religiosas de aquellos pueblos que adoraban ciegamente aquellas deidades. Para nosotros serian mogigangas insulsas y pueriles. Con mucha razon las habemos abolido; y si los Franceses se gozan todavia con ellas, no son envidiables en este su gusto. En efecto, aunque la colera ó benevolencia de una deidad efimera influya en la suerte de un heroe, ¿qué interes puede tomarse en una accion en que nada sucede segun la naturaleza y orden de las cosas? en que la situacion mas deplorable puede en un momento, á un golpe de varilla de virtudes, por una repentina mutacion de voluntad, venir á

ser la mas fausta situacion y por otro nuevo capricho volverse subitamente funesta? De esta forma no solo se traspassa el sabio precepto de Horacio, *nec Deus intersit*, sino que toda la Opera queda sin unidad; ó por mejor decir, se convierte en una serie de incidentes sin union alguna. Ademas de esto, ¿qué cosa mas insipida que estas apariciones de Dioses, Espectros, Sombras, Magicos? No se deben creer las cosas que no existen, y se deben odiar las que no se creen. *Incredulus odi* (a). Toda la atencion se ha de poner en desengañar al vulgo, y no alimentarlo en el error y preocupaciones. Reyne siempre la verdad; y en el Teatro verdad interesante.

Dadas pues de mano la Mitologia y la Fabula, no puede recurrir el Poeta sino á la Historia; para tomar de ella sus argumentos; que es decir, debe hacer una Tragedia. Pero los argumentos historicos son poco adaptables á la musica. Un Caton, un Arilio Regulo entre arietas y trina-dos, es ciertamente un trastorno de su caracter.

(a) *Horacio de Art. Poet. v. 188.*

El otro principal objeto que nunca debe perder de vista el Poeta es, que los bayles convengan con el argumento del Opera. ¿Que bayles pues seran á proposito para un argumento de Historia? por exemplo, en el *Tito*, aunque el bayle se compusiese de Soldados Romanos, sería siempre postizo, y tan incongruo como un *Patetú* Ingles; porque no sería parte integrante de la accion. ¿Qué argumento pues, que no tenga inconvenientes eligira el Poeta para conseguir su fin primario, que es recrear é instruir? No hay otro arbitrio que buscar una accion acaecida en tiempo, ó á lo menos, en países muy remotos y diversos de los nuestros, la qual dé lugar á maravillas de muchas especies; pero que al mismo tiempo sea muy simple y sabida. Siendo para nosotros la accion muy peregrina, no nos parecera inverosimil recitada en musica. Lo maravilloso de tal accion dara campo al Poeta para entretexerla de bayles y coros; y para introducir en ella varias especies de decoracion; como el ser simple y sabida le aliviara los preparativos que necesita para hacer conocer los personages. De esta suerte tendra mas campo para poner en mo-

vimiento las pasiones, que son el muelle principal y el alma del Teatro. *Aquiles en Sciro, Dido abandonada, Alexandro en la India* del ilustre Metastasio, son argumentos propios del Opera en música. Tambien lo serian otros muchos, tomados de la Historia moderna de las Indias Orientales y Occidentales, los cuales presentarian un bello contraste entre nuestros usos y los de Naciones tan diferentes de nosotros. Expondriase por este medio quanto tiene de magnifico, raro y admirable la superficie de este globo; y el canto y bayle en estos argumentos no parecerian incongruos (a).

Pero se movera aqui una gran objecion,

(a). No me parece digno de tanto empeño (esto de *Algarotti*, tomado de *Luciano*) el que el argumento de los Bayles salga del mismo fondo del Drama. ¿Qué necesidad, qué utilidad hay de ello? ¿No se ha de dar al espectador tragua á las imagenes tristes de la Tragedia? ¿Y quien podra sacar del Drama dos Bayles completos, sin duplicar ó triplicar la accion? Pero esto venian los que componen y gusten de Operas. Yo siempre he experimentado que un Drama de *Trappassí*, ó sea *Metastasio*, leído, me hace verter lagrimas; visto en los Teatros, y por las mejores cantores de Italia, nada me mueve.

que muchos tienen continuamente en pie, contra el canto de nuestra Opera. ¿Quando, y en donde, dicen estos, hablan los hombres cantando, y cantan hasta en sus mayores angustias, y aun quando van á morir? Objecion mas ruidosa que fuerte. Basta reflexionar á que la esencia de las Bellas Artes es la imitacion de la Bella Naturaleza; y basta acordarse de lo que es Bella Naturaleza para que toda la dificultad quede vencida. ¿Porque, donde y quando se vio un hombre de aquella robusta simetria que admiramos en el Hercules de Farnesio, ó un joven de la elegante proporcion del Apolo de Belvedere? ¿Donde sucedieron jamas aquellos acontecimientos tan bien texidos, y aquellos caracteres de personajes que los Poetas introducen en sus Poemas y Dramas? ¿Y en qué país ó tiempo hacen en verso los hombres sus naturales y largos razonamientos? El Arte hace en el todo lo que la naturaleza solo en parte; y el Arte ha llegado á su perfeccion quando ha sabido elegir y combinar bien las partes tomadas de la naturaleza. Basta que los hombres canten y bailen naturalmente en ciertas ocasiones: el Arte hace despues uso de estas operacio-

nes naturales , para componer un todo maravilloso , agradable y util , que no se halla naturalmente (a). Mas adelante dexaremos enteramente suelta esta objecion: ahora examinaremos cómo se aplica debidamente la musica al Drama.

(a) *¡Que burlas , que mofas haria Italia de la Opera , si no fuese invencion suya ! Pero por serlo , defiende obstinadamente su verosimilitud , ¡ Quanto mejor hiciera en componer Operas de argumentos no tragicos , que no hacer mueran gorgendo entre arietas y trinos sus personajes ! ¿ Que nuevo campo no se abria aqui la Dramatica , con esta especie de Composicion ? Pero querer que esto sea verosimil , es querer pretendan el mismo derecho las transgresiones de unidades , tan repetidamente objetadas á Lope , Calderon y otros. Es querer licito , ut serpentes avibus geminentur , ¡ tigribus agni. Es cosa increíble , que el Señor Milizia sea en esto tan indulgente , quando en otras cosas se muestra tan severo , que condena los Soliloquios como inverosimiles. Pudiera decir lo que con la misma tema dice el verboroso , y á veces atrevido Signorelli , que esta es una de aquellas inverosimilitudes que ya la necesidad , ya la tacita convencion de los hombres han hecho licitas ó tolerables. Si se hubieran de observar puntualmente todas las leyes de la verosimilitud , quedabamos sin Teatro. Querer que una pintura en nada difiera de lo verdadero , es querer un disparate. Véase Luciano , Dialogo del bayle.*

Para que esta aplicacion pueda executarse con buen efecto, debe el Poeta tener siempre á la vista las consideraciones siguientes. I. Hacer el argumento lo mas interesante que sea posible, y disponerlo del modo mas sencillo. II. Todo ha de estar en accion, y encaminarse á efectos grandes. III. Como el caracter inseparable de la musica es la rapidez, rapido debe ser tambien el paso del Poema lirico; y por ello no le convienen los discursos largos y ociosos. *Semper ad eventum festinat* (a). Todo debe correr á su desatajamiento, desenredandose con todo su nervio, sin embarazo ni intermision; y todos los desenredos deben hacerse sucesivamente á vista del espectador. IV. Cada scena debe presentar una situacion interesante; y estas son las que suministran las verdaderas ocasiones de cantar. V. La Aria se debe reservar para los espacios mayores; y á fin de que haga todo su efecto, debe ser colocada con gusto y juicio, y sacada siempre del fondo del argumento. El secreto de causar efectos grandes

(a) *Horac. A. P. v. 148.*

tanto aquí como en las pinturas, no tanto consiste en la fuerza de los colores, quanto en el arte de graduarlos. Una serie de las mas expresivas y variadas Arias sin interrupcion ni reposos, presto cansaria al oido mas exercitado y aficionado á la musica. El transito del Recitado al Aria, y del Aria al Recitado, es quien produce los grandes efectos del Drama lirico. Sin esta alternativa, sería ciertamente la Opera el mas enfadoso é inutil de todos los espectaculos. VI. Igualmente que la conduccion y desenredo del argumento, debe el estilo lirico ser sencillo y rapido, sin verbosidad, sin eloqüencia afectada, conciso, escaso de palabras, fuerte, natural, facil, gracioso y muy distante de aquellas sutilezas de espíritu que se alambican en los epigramas y madrigales.

¿Para qué mas reglas? Las reglas verdaderas del estilo lirico son los Dramas de Metastasio. Sería Metastasio un legislador perfecto, sino hubiera mezclado en sus Dramas tantos amores, y si hubiera tenido mas libertad en conducir y desatar los asuntos tragicos. Sabida es la caprichosa tirania de nuestros Empresarios. Además, el Emperador Carlos VI tenía la

mayor aversion á las catastrofes tragicas, y queria que todos saliesen del Opera alegres y tranquilos. Asi, el Poeta Cesareo tuvo que acomodarle todo á este fin: la estructura de sus Poemas precisamente hubo de resentirse de esta violencia, y la fuerza de las costumbres desaparecio por necesidad, á vista de la del enredo.

Si se concede la debida libertad al Teatro, ningun Poeta, por sublime talento que tenga, se dé á escribir Poemas liricos, si primero no sabe bien la Musica. No todos los Poemas son capaces de ella; y para conocer qual, y de qué modo lo sea, es preciso saber sus elementos, y sentir su gusto y delicadeza. Entremos pues, en su examen.

CAPITULO VII.

DE LA MUSICA.

Musica es la ciencia de los sonos gratos al oido. Por *són* se entiende un movimiento de vibraciones del ayre, que llega agradablemente al organo de nuestro oido, sea por medio de canto ó voz, sea por medio de instrumentos musicos. De aqui nace la

division de là musica en vocal, é instrumental.

La musica vocal debio preceder á la instrumental; pues los hombres no solo debieron hacer algunas observaciones sobre los diversos tonos de su propia voz antes de hallar ningun instrumento, sino que debieron aprender presto, aun del canto de las aves, á modificar su voz y garganta de un modo agradable. Todo ser viviente es movido del sentimiento mismo de su exístencia á despedir en ciertas ocasiones algunos acentos, mas ó menos melódicos, segun la naturaleza de sus organos. Porque ¿cómo entre tantos cantores habia el hombre de quedar en silencio? La alegria debio ser quien inspiraria los primeros cantos. Al principio acaso se cantó sin palabras: luego se adaptarian algunas palabras al canto, apropiadas al sentimiento que se queria expresar; y este es el canto dictado por la simple naturaleza. Despues el Artista ingenioso ha observado los hombres en sus varias situaciones; y notando que levantamos la voz, y la damos mas fuerza y melodia al paso que nuestra alma sale de su compas ordinario: viendo que se canta en toda

las ocasiones importantes de la vida, y que toda pasión, todo afecto tiene su acento particular, sus inflexiones, su melodía y sus cantos; el Artista ingenioso, digo, ha formado la música vocal imitativa, esto es, un lenguaje, un arte de imitación para expresar con la melodía toda especie de discurso, acento y pasión; y aun para imitar algunas veces los efectos físicos. No tardó mucho en inventarse la música instrumental. Los primeros instrumentos debieron ser los de ayre ó soplo. Oyendo los silvidos de los vientos en las cañas y en otros tubos de plantas, debieron los hombres inventar las flautas, cornetas, trompas. &c. Las cuerdas sonoras son tan comunes, que presto debieron todos advertir sus varios sonos: y hé aquí los instrumentos de cuerda, liras, salterios, arpas, clavicordios, violas, violines &c. Finalmente el ruido sonoro de los cuerpos huecos heridos, haría inventar los instrumentos de percusión tambores, panderos &c. Todos estos instrumentos no son otra cosa que voces diferentes, por las quales se habla á los oídos. Son máquinas inventadas y dispuestas con arte para expresar los sonos á falta de la voz na-

tural del hombre, ó por imitarla. No hay fenómeno en la naturaleza, no hay pasión ó sentimiento en el corazón humano que no se pueda imitar con instrumentos musicales: pero no todos los instrumentos son igualmente á propósito para todas las imitaciones. Si los sonos agudos de flautas pequeñas se hacen oír por intervalos en la pintura de una borrasca, la imitarán con mucha propiedad. Los sonos baxos y lugubres de las cornetas anunciarán de un modo terrible la aparición de Espectros y Sombras. Los instrumentos de cuerda se deben ya detener, ya pulsar, quando se han de exprimir diferentes efectos.

La union y concierto agradable de muchos sonos es lo que llamamos armonia, así como la melodia es el complejo de cantos agradables. Y así, toda la perfeccion de la musica consiste en expresar con la melodia y armonia unidas todos los efectos físicos y morales.

INFLUENCIA DE LA MUSICA.

La musica tiene gran influencia en lo físico y en lo moral.

Mirada como percusion y como vibra-

ciones tremulas, impresas en el ayre por medio de la voz y de los instrumentos, influye muchísimo en los cuerpos animados é inanimados. Mersenno y otros, fundandose en algunos pasos oscuros de San Agustin, y de otros Padres de la Iglesia, osaron decir, que la caída de los muros de Jericó, que fue un prodigio, fue cosa natural, y ocasionada por el son de las trompetas y demas instrumentos. ¡Qué instrumentos! ¡Qué muros!

Los efectos de la musica sobre los animales son mas sensibles. Con la musica se amansan los osos, y hasta el asno bayla al son de ciertos instrumentos. En el Oriente sufren los camellos largos y penosos viages al halago de algunos sones; cesados los quales, retardan su paso, y á veces no quieren andar mas. Por el mismo fin se usa entre nosotros poner casca- beles á las daballerias de transporte. Al contrario, hay musicas que ofenden á ciertos animales, segun se cuenta de un perro, que al son agudo de un violin daba grandes ahullidos; y prosiguiendo una vez en tocar para ver en que paraba, murio el perro de un pasmo convulsivo.

... Pero particularmente en el hombre exer-

ce la musica su mayor influencia. Un Caballero Gascon no podia retener la orina quando oía tocar la gayra. Boerhaave habla de un sordo, que sentia un gran temblor en todo su cuerpo cada vez que junto á él se tocaba algun instrumento. Pitagoras, gran promotor de la musica, fue el primero que la aplicó á la Medicina: y la Historia antigua blasona haberse hecho con ella curas maravillosas. La ciatica, la gota, las pasiones histericas, la frenesia, la tísica, y hasta la peste hallan en la musica un antidoto creido seguro. Aun hoy dia conocemos sus efectos en los picados de la araña de la Apulia, llamada *tarantula* (a); y se tiene tambien por prove-

(a) *En estos ultimos años se ha renovado entre nosotros con bastante calor la question del tarantismo; con ocasion de haberse hallado esta araña en las cercanias de Madrid, y aun aseguradose habia en el Hospital General de esta Villa un muchacho picado de ella. Despues de varios debates entre los Fisicos, unos defendiendo, y otros negando, parece lo mas probable, que las tarantulas, fuera de la Apulia, ó no son venenosas, ó lo son mucho menos que aquellas, que tambien lo son menos de lo que exageró Baglioto y otros. Igualmente, que es una pura credulidad y parla del vulgo, el que los*

chosa contra las picaduras de las vivoras y escorpiones, y mordeduras de perros rabiosos. En la Historia de la Academia de las Ciencias de Paris se hace mencion de un Musico, que curó subitamente de una fiebre aguda, por medio de un concierto que se le tocó en el aposento. Los Americanos se sirven de la musica en casi todas las enfermedades, para avivar así el espíritu y fuerzas del enfermo, y disipar el temor y abatimiento, seqüelas de la enfermedad, y á veces mas funestas que la enfermedad misma. Nosotros los Europeos, que tanto bien y tanto mal habemos sacado de la America, hubieramos tambien podido traer este especifico, aca-

picados de la tarantula curen con la musica, sepan discernir y juzgar de ella, si antes no sabian, y que la musica los provoque á bailar sin poder resistirse. Aun los Musicos y Comicos han ridiculizado esta puerilidad en los Teatros. Esta araña es comunísima en muchas partes de España, singularmente en las inmediaciones de la Ciudad de Oribuela, y aun dentro de la misma: pero no hay memoria de que haya picado á nadie, ó se haya advertido su picadura: antes los muchachos se divierten con ellas, haciendolas salir de sus cuevas, burgandolas con palitos, y haciendolas poner rabiosas, hasta matarlas.

so mas eficaz que qualquiera curacion de nuestros Esculapios, los quales se proponen curarnos *tuto, cito &c. jucunde*; pero en la realidad nos aumentan hasta las menores dolencias, con las asquerosisimas boticas, con el diluvio de aguas, con el abrirnos las venas, y con fomentarnos el mal entre la mas tetrica melancolia. La Reyna Isabel, enferma de muerte, hizo entrar algunos Musicos en su quarto para alexar los horrores que en el estado social produce el dexar de vivir, y la disolucion de la maquina, niñese como se quiera esta terrible mudanza.

; Pero en lo moral de los hombres es donde la musica debe esparcir sus mayores influxos. Estaba en la mayor estimacion entre muchos pueblos de la antigüedad, principalmente Griegos, y esta estimacion era proporcionada á la fuerza y efectos que se le atribuian. Creian que la musica era uno de los medios mas poderosos para suavizar y civilizar los pueblos, naturalmente rusticos y salvages. A la musica atribuian la dulzura de costumbres de los Arcades, sin embargo de que habitaban baxo de un cielo melancolico y frio; y al contrario los Cinetenses por haber despre-

ciado la musica excedieron á todos los Griegos en crueldad y en maldades. Era la musica una de las partes principales del estudio de los Pitagoricos, los quales se servian de ella para excitar el espiritu á acciones laudables, y para inflamarse en amor de las virtudes. Cuentase que habiendo visto Pitagoras á uno que enfurecido queria dar fuego á la casa de su dama desleal, hizo cantar un espondéo; y la gravedad de esta musica calmó luego las iras de aquel desesperado amante.

Tenian los antiguos dos generos de compas musico. El uno se llamaba *Frigio*, que excitaba el furor, la ira, el animo; acaso para servirse de él en los campos de Marte. El otro, llamado *Dorico*, inspiraba las pasiones opuestas, y reducía al estado tranquilo los espíritus agitados. Refiere Galieno, que habiendo un Musico puesto en furor con la musica *Frigia* ciertos mozos tomados del vino, tocó la *Dorica* y los calma luego. Asegura Atenéo, que en algunos tiempos todas las Leyes divinas y humanas, las exórtaciones á la virtud; los conocimientos de quanto pertenece á los Dioses y hombres, las vidas y acciones de personas ilustres, y en suma, to-

das las cosas notables, estaban escritas en verso, y las cantaba publicamente un coro al son de instrumentos. Por esto establece Platon, que no se puede hacer mutacion en la musica, sin que la haya tambien en la constitucion del Estado; y es de sentir, que se pueden asignar sonos capaces de producir la baxeza de animo, la insolencia y las virtudes opuestas. Aristoteles, que parece haber escrito su Politica solo para oponerse al sentir de su Maestro, es, sin embargo, de la misma opinion en esta parte. Y en una palabra, convienen todos los Filósofos, é Historiadores antiguos, en que la musica es el medio mas eficaz para imprimir en el espiritu de los hombres los principios de la Moral, y para animarlos al cumplimiento de sus obligaciones; y llegaron á usarla como preservativo antivenéreo. Los maridos ausentes, en vez de infibular neciamente sus mugeres (a), ó de embraguerarlas con aquellas cinchas tan usadas en ciertos pai-

(a) *Cornelio Celso trata de la infibulacion de los hombres: de la de las mugeres, ni trata, ni se yo si seria tan fácil de practicar como se supone.*

ses, las dexaban en compañía de algun Musico que las tañese y cantase tonos, capaces de moderar aquellos deseos que no podrian satisfacer sino á costa del honor. Dicese, que Egisto no pudo vencer la resistencia de Clitemnestra, sino matando al Musico Demodaco que su marido Agamenon la habia dexado, para custodiarla casto el corazon por medio de la musica (a). Parecennos fabulas estas y seme-

(a) Si esta historieta se ha tomado de Atenéo lib. 1. Deipnosophist., parece ha caido el Señor Milizia en dos ó tres errores evidentes. Dice Atenéo: Σάπων δὲ τι ὄν τὸ τῶν ἀνδρῶν, &c. esto es: Habia un genero de Cantores honestos, y de una compostura Filosofica. Y Agamenon dexó por exórtador y guarda de Clitemnestra un Cantor, el qual primeramente le cantase los loores de algunas mugeres virtuosas, con cuyo exemplo la estimulase á la honestidad: y despues, con su trato y canto suave la apartase de la mente los malos deseos. Por tanto; no pudo Egisto corromper á esta señora, hasta que mató al Cantor en una isla desierta. Yo no dudo de que Atenéo tomo de la Odisea de Homero esta relacion, como se persuadirá quien lea en el lib. 3. los versos 263, hasta 272. Pero debese advertir, que el Traductor Latino de este pasage de Homero, vertio mal, y á la Italiana la voz Griega ἀδιδῆς, interpretandola Musicus, debiendo decir Cantor. En Italia por Musico se entiende el que lo es para

jantes Historias. Tan diversa es nuestra musica de la antigua. No se debe creer, sin embargo, que la musica antigua fue siempre manejada con la referida y util robustez; pues tambien los antiguos usaron en sus Teatros musica afeminada, productiva de malos efectos, y esta es la que tanto detestaron Platon, Quintiliano y Plutarco (a).

¿Y qué influencias tiene la musica moderna sobre nuestros corazones? Ninguna.

cantar, y por lo comun, el Capon. Al Musico llaman Maestro de Capilla: y á los que tocan instrumentos, Suonatori di violino, arpa, oboé, tromba, &c. No constando pues, en Ateneo ni Homero, que el que custodiaba á Clitemnestra se valiese de otra musica que del canto, no como quiera, sino señaladamente refiriendo los exemplares de mugeres honestas; se sigue que á estos exemplos, y no á la musica en general, se debe atribuir aquel buen efecto. Tampoco consta que aquel Cantor se llamase Demodaco: y no sera difícil á quien lea á Ateneo, hallar la causa de la equivocacion del Señor Milizia en esto: pero con mas facilidad conocerá lo de haber este erudito determinado al principio del presente libro no citar Autores; ó no indicar el lugar de los que cita,

(a) *Todo esto, y aun mas puede verse en Quintiliano, lib. 1. cap. 10.: pero con mayor extension en Ateneo lib. 14. Podrá tambien verse Eliano lib. 2. var. hist. capp. 39. y 44.*

Nos da un divertimento esteril, y nada mas. ¿Pues de dónde nace tanta diversidad de efectos entre una y otra?

Los que han analizado la musica antigua, y moderna han hallado que la musica instrumental antigua era muy inferior á la nuestra, por la imperfeccion y numero de instrumentos. Los antiguos no conocieron, ó conocieron muy poco el contrapunto, á saber, la armonia, verdadero fundamento de la melodia y modulacion. Asi, la musica moderna (hablo de la Italiana) es en todas sus partes mas extendida, mas rica, y mas docta que la antigua. ¿Pues cómo con todas estas ventajas es tan pobre de influencia?

Puntualmente de su riqueza proviene su inferioridad. La confusion de partes, la multitud y diversidad de instrumentos, que parece se insultan unos á otros, el estruendo del acompañamiento que confunde las voces en vez de auxiliárlas, son las bellezas de nuestra musica. ¿Qué energia pues, qué efecto puede sacar de este caos? La musica de los antiguos toda sencilla, toda imitativa, se encaminaba al corazon, y movia eficazmente las pasiones. La nuestra toda estruendosa é insignificante, no pasa

del oído. Antiguamente las voces cantaban sin violentarse, y sabían así enternecer y delectar el corazón. Ahora los sonos falsos y sordos, y los vuelos de una voz que se excede á sí misma, no sirven sino para desollar las orejas y atolondrar el espíritu. Nuestra música pues, será siempre un ruido vano, si sus profesores no entran en su fondo, y consideran bien su esencia.

ESENCIA DE LA MUSICA.

La esencia de la música consiste en la imitación. La de la imitación en la verdadera expresión del sentimiento que se quiere manifestar. Toda expresión debe ser conforme á las cosas que se han de expresar: es semejante á un vestido cortado á medida del cuerpo. Y así, toda expresión requiere unidad, variedad, claridad, simplicidad, brio, novedad, y elegancia. La Pintura exprime con lineamientos y colores las apariencias de infinitos cuerpos animados é inanimados: la Poesía expresa con sus versos quanto hay en la naturaleza: la música con sus cantos y sonos exprime los versos, esto es, las expresiones de la Poesía. Así, la música pue-

de dividirse en dos partes : ó imita y expresa los sonos sin pasion alguna , y entonces corresponde á lo que es un pais en la Pintura ; ó exprime los sonos animados que mueven el sentido , y entonces es un quadro historiado.

No es el Musico mas libre que el Pintor : está sujeto en todo al cotejo que se hace de sus obras con las de la naturaleza. Si ha de imitar , por exemplo , una tempestad , un arroyuelo , un zefiro ; en la naturaleza estan sus tonos , y de ella los ha de tomar. Y si ha de pintar alguna cosa que no esté en la naturaleza , como los bramidos de la tierra , ó los clamores de una Sombra que salen del sepulcro , deben siempre corresponder y semejar sus ideas á cosas naturales. El Arte no puede crear ni destruir las expresiones : no puede salir de la naturaleza , las regula solamente, las avigora , las pule ; pero el fondo debe siempre quedar todo natural.

Ahora pues , si la musica es un quadro pintado , ¿ qué quadro sería aquel , en que el Pintor hubiese producido sobre la tela algunos partidos valientes , y masas de los mas floridos colores , sin semejanza alguna con ningun objeto conocido ? De la mis-

ma suerte, ¿qué canto y són sería aquel que nada expresase? La musica que expresase todo lo contrario de lo que debiera significar, sería monstruosa. Es la musica un idioma universal que habla por medio de los sonos: así, que quando no se entiende, es señal infalible de que el Arte ha corrompido la naturaleza, en vez de perfeccionarla. Por mas rica que sea la naturaleza para los Musicos, si no podemos entender el sentido que encierran sus expresiones, ya no hay tal riqueza: es un idioma desconocido, y por consecuencia, inutil.

Debe la musica por necesidad seguir la Poesia, por no tener otros medios con que explicar las causas de sus varias impresiones: y así, las imitaciones que hace de la naturaleza y de las pasiones, serian sin la Poesia, muy vagas é indeterminadas. Los tonos tiernos y dulces que pueden exprimir el amor, pueden igualmente exprimir las sensaciones colaterales de benevolencia, amistad y ternura. ¿Y cómo los rapidos movimientos de la indignacion podran ser por la musica distinguidos de los del terror, y de otras violentas agitaciones del alma? Debe pues, la musica ir

siempre fielmente unida con la Poesia. Tal era la de los antiguos, que la seguia paso á paso, expresaba exáctamente su numero y medida, y no se la juntaba sino para darla mayor magestad y lustre. Si la representacion, y aun la simple lectura de un buen Drama lirico nos saca las lagrimas, ¿qué energia no adquiriria del encanto de la musica, quando esta lo enriquecia sin oprimirlo? ¿Y qué impresion no haria en un auditorio sensible?

Pero nuestra musica, de executora subordinada que fue y debe ser, de la Poesia, se ha hecho despotica y tirana. Los Musicos de hoy dia ya no conocen el Arte de imitar la armonia del verso, y de exponer las gracias poeticas: antes bien piden á los Poetas versos cortos y quebrados, prosaycos, irregulares, sin ritmo y sin armonia: y aun á veces llegan á tal extravagancia, que componen primero sus tonos, y despues hacen que algun Poetastro les pegue aquellas palabras que les da la gana: así, apenas se conoce que nuestra Opera esté en verso, y podria con razon llamarse *musica sin Poesia*.

Desde que nuestra musica ha sacudido

el yugo de la Poesia, ya no es imitativa, nada exprime ya, y ya ningun efecto produce. Ha venido á parar en una coleccion de pensamientos excelentes, si, pero sin conexi6n, insignificantes, y sin congruencia alguna; puntualmente como los Arabescos Vaticanos de Rafael, tan apreciados como irracionales. La musica mas bien calculada en todos sus tonos, mas geometrica en sus consonancias, si carece de significado, sera como el prisma de cristal, que ostenta los mas hermosos colores, y no compone quadro de Pintura: divertira el oido, y ciertamente redia-
ra el espiritu.

Si se quiere pues restituir la musica á su doble objeto de recrear el sentido, y mover el corazon á las virtudes, es fuerza que se dexé dirigir de la Poesia, y que exprima los sentimientos de esta. Cesará entonces la comun critica de que los personajes del Opera se afligen y van á morir cantando y trinando. Esta censura va fundada sobre la inconexi6n que ordinariamente hay entre el canto y las palabras. Donde hablan las pasiones, deben callar los trinos. Si la musica estuviese bien adaptada á la Poesia, desaparecerian todas

las impropiedades, que ahora desagradan en la Opera (a). Pero para esto se requiere ó que el Poeta sea Musico, ó que el Musico sea Poeta. Sino se hallaren unidos estos dos raros talentos, tenga á lo menos el Musico la docil discrecion de convenirse con el Poeta, y de persuadirse una vez para siempre, que la musica es solo una expresion mas fuerte, mas viva, mas ardiente de los conceptos y afectos del animo que exprime la Poesia. De hecho, Lulli dependia de Quinault, Vinci de Metastasio. Si el Musico procede de esta forma, se complacera interiormente de su musica, la qual sera mas eloquente y de un sentido mas claro, sin equivoco ni obscuridad. La peor musica es la que no tie-

(a) *No sé yo si la indicada en la Nota (a) pag. 94, desapareceria tambien. Solo creo nos quedan todavia algunos siglos de tiempo para desearlo, caso de creerlo posible. Pero demostro conseguido; ¿podrá toda la ciencia musica imaginable hacer verosimil que un desventurado que esta muriendo lleno de heridas, (ya sean dadas por su propia mano, ya por agena) se balle en estado de entonar Arietas, y echar gorgoros? Podra suspirar, quejarse, rugir de ira contra sus enemigos, ó cosa semejante: pero no cantar, siendo Musica in luctu importuna narratio.*

ne ningún caracter. Finalmente, nuestra musica Italiana debe guardarse de otro mal, que es el de una novedad continua. La musica que gustaba veinte años atras, ahora ya no se sufre. Aunque fuese el mismo Apolo el Musico de una Opera, executada una vez en un Teatro, Dios nos libre si vuelve la segunda, ni aun despues de treinta años. Un mismo Drama puede representarse quantas veces se quiera; pero la musica ha de ser siempre diversa. Este es uno de los mayores motivos, por quienes ha venido á ser la musica como una moda pasagera, llena de gerigonzas y de caprichos: y es notada, de que despues de Vinci y Pergolese, ha venido á caer, como ha caído la Arquitectura en el Borrominesco; esto es, que por la gana de sorprender con la novedad, ha perdido el camino recto de imitar la bella naturaleza para ser agradable y util.

Despues de estas nociones preliminares de la musica en general, consideremos su aplicacion á las diferentes partes del Drama.

DE LA SINFONIA.

La Sinfonia es la abertura , y tambien el primer inconveniente de nuestra Opera. Un par de *alegros* , un *grave* , y un estruendo que aturde son los ingredientes de toda Sinfonia. Quien haya oido una, las ha oido todas. Es siempre una insignificancia , por decirlo asi , que se antepone á todo Drama. La Sinfonia deberia ser como exórdio de la Opera ; y todos saben que el exórdio debe salir del fondo del argumento que se ha de representar. Derivan de aqui dos necesarias consecuencias. I. Que cada Opera deberia tener su Sinfonia particular , que en cierto modo anunciase la accion , y dispusiese el auditorio á recibir las impresiones de afecto resultantes de todo el Drama. II. Que toda Sinfonia debe ser significativa.

Las nuestras son tan insignificantes , que una misma puede indiferentemente aplicarse á qualquiera especie de Drama. La musica que nada expresa , no es mas que un ruido : y sin la costumbre , que todo lo desnaturaliza , no nos daria mas gusto que una sarta de palabras armoniosas y sonoras , pero desordenadas y sin union al-

guna. El celebre Tartini no componia ninguna sonata que no expresiese alguna composicion del Petrarca, ni perdía jamas de vista el asunto propuesto. No obstante, por mas significantes que sean estas sonatas, no tienen mas que media vida, faltandolas la expresion del canto, que es el alma de la musica.

DEL RECITADO.

Al estrepito de la Sinfonia se sigue el Recitado: cosa tan sorda y menospreciada del Musico y Actores, que ya nadie lo escucha. A la verdad, es de una insipidez y monotonia insufrible, no obstante que es el fundamento del Opera.

Todas las cosas de este mundo, y particularmente las pasiones humanas, tienen sus intervalos y reposos; y el Arte del Teatro requiere que en esto se siga el camino de la naturaleza. En el Teatro, ni siempre se puede reventar de risa, ni siempre derretirse en lagrimas. Los personajes principales no son siempre agitados de un mismo grado de pasion: tienen sus alternativas de pasion y calma. Los personajes subalternos, por mas que se interesen en

la Accion, nunca pueden tener los apasionados accesos de sus heroes: y finalmente, la situacion mas patetica no lo es sino por grados, necesita de preparacion; y su efecto depende en gran parte de las cosas que le han precedido y conducido:

Hé pues aqui en el Opera dos tiempos bien distintos: el tranquilo y el apasionado; por lo qual, toda la atencion del Musico debe consistir en hallar dos generos de musica esencialmente diversos y apropiados, uno para hacer tranquilo el discurso, y otro para expresar el language de las pasiones en toda su fuerza, en toda su variedad y en todo su desorden. Este segundo genero forma lo que llamamos *Aria*; y el primero, lo que llamamos *Recitado*.

Quando los personajes comunican, deliberan, se entretienen y forman dialogo, seria muy irregular que cantasen y trinasen: entonces deben *recitar*. ¿Pero qual sera este su Recitado? Executarlo como se acostumbra, es un soporifero: hablarlo simplemente, incongruo: una Opera ya hablada, ya cantada seria una desconcordancia qual la del yelo y

la llama. ¿Pues cómo se ha de hacer? (a)

Los Maestros del Arte han demostrado, que el fundamento del Recitado debe ser una armonia que vaya siguiendo paso á paso la naturaleza: es á saber, un medio entre el hablar ordinario y la melodia. Debera pues ser vario, y tomar forma y vigor de la calidad de las palabras: unas veces correr con rapidez igual al discurso, y otras proceder con lentitud, y sobre todo, hacer sobresalir aquellas inflexiones y resaltes que la violencia de los afectos es capaz de imprimir en las expresiones.

(a) En la escena lirica del *Pigmalion* de Mr. Rousseau, executada en Leon con grande aplauso, no se canto la letra del Drama, y la musica solo sirvio para llenar los intervalos de los reposos necesarios á la declamacion. Quiso Rousseau dar en este espectáculo una idea de la *Melopea* de los Griegos, y de su declamacion teatral antigua. Quiso por tanto, que la musica fuese expresiva, y que pintase la situacion, y por decirlo así, el genero de afeccion que probaba el Autor mismo. El mismo habia compuesto algunos pedazos de aquella musica, y lo demas Mr. Coignet. Pues habiendo aquel ensayo salido felizmente en Francia, ¿por qué no se ha de executar lo mismo en Italia? ¿Corregirse? ¿ó que vergüenza!

Para convencerse de esta verdad, observese el Recitado acompañado de instrumentos, llamado *obbligado*. ¿Por qué se escucha este con atención y placer, sino por ser natural? Pues hagase todo el Recitado conforme á este, y de enfadoso se convertirá en delectable: y tanto mas, quanto sera mas natural y expresivo.

De un Recitado tan armonioso resultaria otra ventaja, y es evitar aquella fea separacion que hay entre el Recitado ordinario y la Aria, la qual le sale de su medio improvisamente, como un cohete borracho. Debe haber una diferencia sensible entre el Recitado y la Aria; pero no un salto como de la tierra al cielo porque ¿quién da en extremos de pasion sin haber probado antes sus diferentes grados?

DE LAS ARIAS.

El Aria es el desenredo de una situacion: es la peroracion y recapitulacion de la scena: Con quatro pequeños versos que le suministra el Poeta, pretende el Musico expresar no solo la idea principal del personaje, sino tambien todos sus accesorios y degradaciones. Quanto mejor adi-

vinará el Musico los más secretos movimientos del alma en cada situacion, tanto mas bella sera su Aria. Aquí es donde debiera derramar todas las riquezas de su Arte, uniendo el embeleso de la armonia al de la melodia, y el canto de las voces al de los instrumentos. La execucion del Aria se dividira entre el canto y el gesto; pues ésta requiere no solo un Cantor habil, sino tambien un Actor inteligente. Esto es lo que debiera ser el Aria. Veamos ahora lo que actualmente es.

Empieza el Aria no del canto, sino de aquellos preambulos de retornelos, siempre inútiles, y casi siempre importunos, que enervan toda la accion; pues mientras tanto se ve precisado el Actor á estarse con las manos á la cintura, esperando que concluya el retornelo (que no se concluye tan presto) para dar desahogo á la pasion que le hierve en el pecho.

Canta finalmente: pero una multitud de instrumentos oprime de modo la voz, que solamente se oye de tiempo en tiempo algun distante ahullido, algun lamento. Y para qué tanta confusion de violines? Por qué se han abandonado los vio-

loncillos, que son instrumentos medios entre los violines y los baxos? ¿Por qué no se han de restablecer los laúdes y arpas, que con su pellizcado dan á los llenos un no se qué de picante?

A aquellas Arias en que la voz alterna con una trompa, ó con un oboe, y se van dando entre sí truque y retruque mientras les dura el aliento, se sigue un terremoto de aplausos. ¿Pero qué es lo que con ello se imita? ¿Qué afecto poetico se exprime? Toda Aria debiera ir sobriamente acompañada de diversa calidad de instrumentos, de modo que cada uno conviniere á la indole de las palabras, para la debida expresion del afecto.

Y Aquel que en las Arias da mas en los agudos, es el mas valiente; á saber, el de menos melodia. ¿Quién no ve, que los agudos son en la musica lo que las luces muy vivas, en la Pintura? Aquellos frecuentes pasages del un polo al otro no requiriendolo la pasion ó movimiento, son verdaderas interrupciones del sentido musical: y aquella eterna repeticion de palabras, de versos, de partes alternadas, esparcidas, révueltas, ¿qué laberinto no forma? No deben repetirse las palabras si-

no con el orden que la pasión dicta. La primera parte del Aria suele ser un castillo de fuego: la segunda un ñaque (a), de que se vuelve á la primera, la qual, hundase el mundo, se ha de repetir quatro veces enteras, y separadamente á retazos, un sin numero.

Cuidan mucho ordinariamente los Maestros de musica, de expresar las palabras del Aria. Endulzan las notas á las palabras, *calma, esposo, padre*: expresen el *cielo* con tonos altos, y con baxos la *tierra*, el *infierno*: sobre los *rayos y truenos* corren impetuosamente, y con una docena de vibraciones de voz explican las palabras, *monstruo furioso*. Mas estas y semejantes niñerías no expresen la situación del alma y el sentido del Aria: no explican mas que

(a) *El Señor Milizia usa aquí de la voz gnagnera, que nosotros pronunciamos ñañera. Nunca la he oído, ni leído en libro alguno. Creo es una de las muchas que usa, forasteras, ó acaso Sicilianas, como es este Escritor. Pienso por el contexto, quiso significar cosa ó versos de poquísima importancia, y cantados siempre de un mismo modo, como realmente sucede. A esto creo corresponde la voz Española ñaque, ó no le va muy lexos por lo menos.*

una ú otra palabra, y corrompen el sentimiento del todo. Los mismos inconvenientes hay en los *duetos*.

Pero todavía salen peor los *coros*, venidos á ser tan insípidos, que ya nadie se digna de oírlos. Con todo eso, si el Poeta los colocase debidamente, y expresiesen con sencillez los sentimientos de un pueblo que con imprecaciones breves detesta las crueldades de un tirano, ó aplaude con aclamaciones de alegría un heroe benefico, serian gratos é interesantes, siendo executados con musica expresiva.

Aun en las Tragedias representadas pueden cantar los coros, como se practicó en Ferrara en otros tiempos, en la *Egle* de Giraldi, en la *Arctusa* de Lolio, en la *Aminta* de Taso. Estos coros Tragicos deberian siempre emplearse en loar las virtudes, en condenar los vicios, en consolar los infelices. Deberia juntarseles una musica ya lugubre, ya alegre, ya mixta, segun la diversidad de su argumento. Esto da placer y recreo á los oyentes, cansados á veces, y llenos de efectos fuertes que la Tragedia imprime. Tomarian asi aliento y vigor al fin de cada Acto, sirviendo los coros como de entremeses, mas

propios que los que actualmente se usan en las Tragedias y Comedias , enteramente incongruos.

De lo dicho hasta ahora se ve claramente , que el mayor mal de la presente musica Italiana está en el exceso. Este exceso ha producido adornos , retazos , *trepaduras* , y caprichos que han hecho perder de vista el objeto principal de la musica ; el qual consiste en exprimir del modo mas natural y simple los sentimientos de la Poesia , para que el corazon sea mas vivamente tocado. ¿ Quereis Arietas verdaderamente penetrantes , y que se esculpan en la memoria de todos ? hacedlas tales que pinten y expresen el sentimiento del Poeta : hacedlas con la mayor naturalidad , y que *hablen* , como suele decirse. Solo la bella simplicidad puede imitar la naturaleza. Esta es quien hizo celebres á Vinci , y á Pergolese. Los afectados condimentos del Arte sorprenden ; pero no llegan al corazon.

Si se quiere que la musica sea simple y penetrante , usese mas melodia , y menos contrapunto. El contrapunto se compone de varias partes ; una aguda , y de compas acelerado ; otra grave , y tarda.

Ambas deben andar unidas, y herir los oídos á un tiempo. ¿Cómo pues podrá el contrapunto mover en el ánimo una pasión determinada, quando requiere esta un determinado movimiento? La alegría pide movimiento veloz, y tono intenso y agudo: la tristeza movimiento lento, y tono remiso y grave. Al contrario, la melodía camina siempre á un paso, y á un tono hácia un mismo fin; y por esto es aptísima para encender en nosotros qualquiera pasión. La melodía no tiene necesidad de doctrina tan profunda como el contrapunto; pero pide un gusto finísimo, y sumo discernimiento.

Prueba de esto son los Entremeses (a)

(a) Desde los tiempos de las antiguas Caballerías hasta principios del siglo pasado, se usó en los grandes banquetes de Principes y Señores de distincion, entre un cubrimiento y otro de mesa, una especie de espectáculo mudo, acompañado de máquinas; á saber, una representacion como teatral, en la qual se veian figuras de hombres, animales estraños, arboles, montañas, rios, mar, vaxeles; y entre todo esto habia paxaros que se movian por la sala, ó sobre la mesa, y personajes que representaban diferentes Acciones, relativas á las empresas militares y caballerescas, especialmente las de las Cruzadas. Estas diversiones que

en Música , y las Operillas bufas , las quales dan mas gusto que las heroycas , porque en ellas es la musica mas simple , y exprime mejor el argumento del todo , y de las partes. En estas Operillas se usa mas simplicidad , porque sus ordinarios personajes son de caracter muy mediano , á quienes no se les pueden hacer executar todos los secretos del Arte , y tesoros de la ciencia. Por lo qual se ven alli obligados los Musicos á atenerse á lo sencillo , y con él imitar la naturaleza. La Opera burlesca *La Criada Ama* , ha hecho triunfar en Francia la musica Italiana.

El componer pues debidamente una Opera en Musica , no es , como se jactan algunos Musicos , negoció de algunas pocas horas , cansadas de otros deleytes. Para com-

servian para recreo de los comensales entre las muchas veces que se cubria la mesa , se llamaron *Entremets* , esto es , *entreviandas* , y de ellas han venido los *Entremeses* en los Teatros. Acaso los *Dissers* que ahora se usan en las mesas , dimanen de aquellos *Entremets*. Pero hoy por *Entremets* se entiende un genero de luxo mas general , y mas voluptuoso , que se repite diariamente , y que presenta á nuestros ojos toda la molicie , ó el fastidio de los Sibaritas. Quien piensa demasiado en la mesa , piensa poco en la virtud.

prender bien , y expresar el todo y partes de un Drama , se requiere una larga y séria meditacion.

CAPITULO VIII.

DE LOS ACTORES.

Si el Musico debe estar subordinado al Poeta , el Actor lo debe estar á entrambos. No basta que una cosa esté bien ideada : es necesario tambien que se execute debidamente ; y la execucion pende de nuestros Actores , cuya primera habilidad debe ser una exácta y docil conformidad con quanto expresó en verso el Poeta , y el Musico en notas. No debieran pues los Actores tomarse la menor libertad en añadir , quitar , ó alterar cosa alguna en las Arias ; pero aqui es puntualmente donde ellos se toman la mas desenfrenada licencia. En las pausas (a) especialmente destila el mas habil

(a) Llamo pausa , á lo que los Italianos *cadenza* , y es la conclusion de alguna parte del *Aria* , donde despues de varias repeticiones , descansa un poco el Cantor , sea para empezar *da capo* , sea para proseguir otra parte. Ignoro si esto tiene otro nombre en nuestra lengua.

todo su musical tesoro, imaginando que la pausa debe sacarse del fondo de la Aria misma, de quien es como epilogo. Al musico toca el componerla, y al Actor ejecutarla.

Pertenece tambien al Musico poner en las Arias cantables todo lo que debe ser cantado, segun pide la letra: el Cantor que execute. Puede solo concederse un poco de libertad á algun rarissimo Apolo, que hecho ya señor de su voz, entienda perfectamente la Poesia y la Musica.

Es axioma en Musica, que *quien no sabe detener la voz, no sabe cantar*. Y de hecho, ¿cómo se pueden mover los afectos sino se gobierna y conduce la voz debidamente? Sin embargo, la mayor parte de los Cantores obran totalmente al contrario: su principal atencion es quartear la voz, saltar de nota en nota, gorgear, arpear (a); y con pasages, trinos, quiebros y vueltas

(a) Por arpeggiare, que pone el Autor (y se traduzco arpear, por no usar de circunloquio), quieren significar los Italianos un estilo de cantar quartear la voz, ó no continuandola, como hace la arpa, que da las voces discretas, y no continuas como los violines, violones, é instrumentos de ayre.

enflorece, enraman, desfiguran toda belleza. Esto ya no es cantar; además de que todas las Arias se parecen unas á otras, como las mugeres Francesas, que con tanto arrebol y tantas pecas parecen todas de una familia.

Además del canto deberian también los Cantores aprender la pronunciaci3n de la lengua Italiana, articular bien sus silabas, no dimidiar las palabras, no comerse las finales, y en suma, procurar ser entendidos del auditorio, y que no haya necesidad del importuno librito; el qual muchas veces todavia no basta para entender lo que se chirrian.

Pero lo mas importante es, que el Cantor debe acordarse de que está representando un personage; y por tanto debe obrar correspondientemente al caracter de quien se hace Actor. Si falta la debida acci3n, queda engañada y fallida la Poesia mas excelente, acompañada de la mas bien entendida y executada musica. Demostenes ponía toda la fuerza de la Oratoria en la acci3n, esto es, en el tono de la voz y en el gesto. Acaso por esto era la eloquiencia antigua tan superior á la moderna. En la Oraci3n *pro Q. Ligario*, ¿ qual es el pasa-

ge con que Ciceron hizo caer de la mano á Cesar la condenacion ya resuelta? No habria lugar á esta pregunta, si con las palabras hubieran podido conservarse las expresiones y gestos del Orador.

Para convencerse mas de la importancia de la *accion*, se debe reflexionar á que los hombres tienen tres modos de explicar sus ideas y sentimientos: uno es el habla, otro el tono de la voz, y el tercero es el gesto, que consiste en los movimientos externos y actitudes del cuerpo. El habla expresa por menor, y con mas individualidad: nos instruye, nos convence, es el organo de la razon, es un orden establecido para comunicarnos particularmente las ideas. Pero el tono de la voz y el gesto son de un uso mas natural y extendido, comun á todos los pueblos barbaros y cultos. Son un language vivo y breve, que con energia habla derechamente al corazon. El habla no puede exprimir las pasiones sino pronunciandolas, v. g. *yo te amo*: *yo te aborrezco*: y aun las palabras sin el tono y gesto, antes expresen una idea que un sentimiento. Por el contrario, un movimiento, una mirada, un acento, muestran instantaneamente la pasion. Lea-

se simplemente la imprecacion de *Dido abandonada*, sin ninguna inflexion de voz ni gesto, quedará frio el corazon, y si acaso se enardece sera porque vendran á la imaginacion los tonos y movimientos que deben acompañar aquellas palabras en una persona enfurecida. El gesto pues, en las representaciones teatrales es de suma importancia, y lo fastidioso de nuestra Opera puede en gran parte atribuirse á la escasez de Roscios. Todos los recitantes de nuestras Operas se reducen á un Tenor: todos los demas son capones y mugeres. ¿Pues cómo hallaremos en las femeniles voces de estos eunucos los personajes serios? Ultrajese menos la humanidad, y la propiedad sera mas observada. Veremos luego el modo de hacer Actores excelentes á los Cantores.

CAPITULO IX.

DE LOS BAYLES.

La danza es una parte principalísima del gesto; y consiste en los movimientos regulares, en los saltos, en pasos medidos, dados al son de instrumentos, ó de voz.

Si las sensaciones han producido el canto, el son y el gesto, otras sensaciones

mas fuertes , alegres ó dolorosas habran producido en el cuerpo algunas agitacion-
 nes extraordinarias. Agitado asi el cuer-
 po, ya abre, ya junta los brazos: los pies
 dan sus pasos ya lentos, ya rapidos: las
 partes del rostro participan de estos dife-
 rentes movimientos; y todo el cuerpo cor-
 responde con situaciones, actitudes, y sa-
 cudimientos á los sonos de que es tocado
 el animo. Luego la danza es una pro-
 duccion de aquellas fuertes sensaciones que
 excitó el son y canto; y por esta razon es
 tan natural al hombre como el canto y
 gesto. De aqui es, que desde el principio
 del mundo se ha danzado y se danzará
 siempre. Las danzas mas antiguas fueron
 sagradas, entre alegres canticos de alaban-
 zas y gracias dadas al benefico Criador. La
 voz *bayle* quieren se derive de *balla* ó
palla, que significa *pelota* (a), á cuyo juego
 unian los Griegos la danza, atentos siem-
 pre á juntar lo agradable con lo util; -y
 todavia mas atentos á dar buena forma al
 cuerpo, á hacerlo agil, robusto, y junta-
 mente gracioso en sus movimientos.

(a) *Tengo esta por una etimologia absolutamen-
 te arbitraria, aun hablando respecto á los Italia-*

La causa productiva del bayle muestra claramente, que cada bayle debe tener su significado; y como no puede haber s6n 6 canto que no imite y exprese algun sentimiento, tampoco puede haber gesto 6 danza que no sea imitacion. La danza pues ha de imitar y exprimir por medio de movimientos musicos del cuerpo, las qualidades y los afectos del animo: ha de hablar 6 los ojos; y ha de pintar con el movimiento y accionado. Con mucha razon pues llam6 Simonides 6 la danza *Poesia muda*; y como tal debe instruir y deleytar.

Sin duda que la danza habra sido en los tiempos primitivos un complexo irregular de carreras, saltos, y posturas que expresaban groseramente la pasion que agitaba los baylarines. Pero no se debio tardar mucho en sujetar estos movimientos 6 las leyes de una medida, y de una ca-

nos, que llaman al bayle ballo, y palla 6 la pelota. ¿De d6nde saben que el bayle y su nombre no es mas antiguo que el de pelota? Yo creo que la voz Italiana palla, es tomada de la Latina pila. La etimologia de ballo, ¿quién no ve es tomada del verbo Griego βαλλω, que significa bailar, 6 yo baylo?

dencia regulada, que tiene su origen en la naturaleza, esto es, en cierta disposicion maquinal de nuestros organos, de la qual depende esta inclinacion de repetir con alguna especie de igualdad los mismos sonos y los mismos gestos, como se observa en los niños y animales. Señalose al principio esta cadencia con el sonido de la voz, ó con la percusion de algunos cuerpos: y esta especie de cadencia no la ignoran hoy dia ni aun los salvages. Este origen de la danza es mas verosimil que el de Luciano, el qual la deriva *del movimiento ordenado de los astros, de las varias conjunciones de los planetas y estrellas fixas, y de la armonia de los cuerpos celestes.*

La estrecha union que tienen entre sí la danza y la musica, no las ha permitido hacer progresos separados: han caminado con paso igual hácia aquel grado de perfeccion, que han llegado entre los pueblos mas cultos. Tanto como la musica, ha sido la danza adoptada en las ceremonias que componen el culto religioso, en las funciones militares, en las nupcias, en las vendimias, y en todas las ocasiones que tienen alguna connexion con alegrías extraordinarias.

Entre los Griegos llegó la danza á tanta magestad , que Temistocles danzaba con su cuerpo triunfal. Los graves Lacedemonios no se veian hartos de baylar ; y hasta en las marchas y campos de Marte exercitaban los soldados la terrible y trabajosa Pirriquia , á saber , aquella danza militar, en que se executaban á compas , y al són de flautas todos los movimientos y ejercicios marciales , tanto para los ataques , como para la defensa. Socrates aprendió á baylar quando ya era de edad avanzada. ¿ Pero qué bayles debian de ser estos ? Eran bayles que hallaron lugar en la Filosofia de Platon , de Aristoteles , Plutarco , Luciano ; todos los quales han mirado la danza como verdadera imitación , executada solo por los movimientos del cuerpo , para representar las acciones y pasiones humanas , imitandolas con pasos y figuras , é indicandolas con señales , sujetandolo todo á una cadencia regulada. En el buen tiempo de la Grecia no se aplicaba este genero de imitacion sino á los asuntos propios para inspirar las mas doables pasiones , y regular las costumbres. Abandonandose despues al gusto de los baylarines , y á las personas mas despreciables , se corrompio,

y sirvió solo para despertar y nutrir las pasiones mas viciosas.

Si la danza tiene por argumento las sensaciones comunes de la vida, puede llamarse danza comica; pero si tuviere las sensaciones heroycas, se llamará tragica. De hecho, los Griegos la aplicaron á entrambos Dramas. En Roma en tiempo de Augusto llegaron una y otra danza á su mayor excelencia, por medio de dos celebres baylarines. Batilo de Alexandria inventó bayles que representaban Acciones alegres; y los aplicó á la Comedia. Píladés introduxo en la Tragedia los bayles que representaban Acciones patéticas y graves. Estas danzas las executaban Pantomimos, los quales hacian profesion de representar al natural, y de pintar, por decirlo así, con gestos, con actitudes, y con movimientos del rostro todas las acciones de los hombres.

Grandes eran los dotes que Luciano pedía para formar el merito de un Pantomimo. Quería que supiese la Poesia y la Musica, con una tintura de Geometria y aun de Filosofia: que tomase de la Retorica el secreto de expresar las pasiones y diversos movimientos del alma: que to-

mase de la Escultura y Pintura los gestos y actitudes, de modo que igualase á Fidias y Apeles en esta parte. Pero sobre todo necesitaba un gran caudal de memoria, que le representase fielmente los principales acaecimientos de la Fabula é Historia, las cuales eran ordinariamente el manantial que le suministraba argumento. Debía saber presentar á los ojos con gestos y movimientos del cuerpo, los conceptos del animo, y sus mas ocultos sentimientos, observando en todo la propiedad y congruencia. Debía ser sutil, acre y juicioso; y tener el oido finisimo, para juzgar bien de la cadencia del verso y musica. Consistia pues la profesion de su Arte en imitar tan bien lo que queria expresar, que no hubiese gesto ni postura sin su significado; no abandonando jamas el caracter del personage que representaba. En suma, el Pantomimo hacia profesion de expresar las costumbres de los hombres, y de imitar ya el furioso, ya el aflixido, ya el amante, ya el colerico, y aun dos pasiones contrarias casi á un mismo tiempo.

Para justificar Luciano los elogios que da á esta especie de danza, refiere lo que

sucedio en tiempo de Neron á Demetrio, Filosofo Cinico, el qual condenaba esta Arte, diciendo que no era mas que un inutil acompañamiento de la musica, á que se habian asociado posturas vanas y ridiculas, á fin de entretener y sorprender los espectadores, encantados de la belleza de las mascarar y vestidos. Entonces un Pantomimo que sobresalia en su Arte, rogó al Filosofo que no lo condenase hasta haberlo visto operar. Impuesto silencio á las voces é instrumentos, se puso á representar los amores de Marte y Venus, expresando el sol que los descubria, Vulcano que los acechaba y encerraba en la red, los Dioses que corrian al espectaculo, Venus toda avergonzada, Marte turbado y suplicante, y el resto de la Fabula expuesto con tal viveza, que el Filosofo exclamó que le parecia ver la cosa misma, no una simple representacion; y que al Pantomimo le hablaba todo el cuerpo. Añade Luciano, que habiendo venido á la Corte de Neron cierto Principe del Ponto por ciertos negocios, y visto á este Pantomimo danzar con todo Arte, de manera que lo comprendió, aunque nada entendia de lo que se cantaba, rogo al Em-

perador le diese aquel baylarin para llevarselo consigo ; y preguntandole Neron para qué lo queria , respondió : *mi reyno confina con pueblos barbaros , de los quales ninguno entiende nuestra lengua , y este con sus gestos me servira de interprete.*

El bayle requiere tambien su exposicion , su enredo , su desenredo , y debe ser un jugoso compendio de una Accion executada rapidamente , y con variedad de situaciones. Y como no es natural que una Opera se cante desde el principio hasta el fin , sería tambien cosa no natural , que en un bayle se baylase siempre. Debe tener asi mismo el bayle sus movimientos tranquilos , y los suyos apasionados ; y ha de distinguirse en dos maneras , para expresar dos tan diferentes momentos.

Los baylarines baylarán en el momento de la pasion , el qual es realmente en la naturaleza el momento de movimientos violentos y rapidos. El resto de la Accion lo executarán con gestos simples , y con un paseo poetico y al compas. Este paseo musical sera como el recitado : la arieta sera el bayle. Pero este bayle no sera un minuete , una zarabanda , una con-

tradanza que nada significan: sera sí un movimiento veloz que exprima baylando la pasion del Drama.

Asi, que el bayle debe absolutamente dictarlo el Poeta, ser regulado de un son compuesto por mano maestra, y todavia saldria mas expresivo si lo animase algun coro de Cantores. En esto mejor se entienden los Franceses que nosotros. Si el maestro de bayle y los baylarines penetran el fondo de su profesion, hallaran notados en el son todos sus gestos, con la sucesion y grados de todos los movimientos, los quales ciertamente no seran piruetes (a), ni cabriolas, ni aquel sin numero de saltos sin ninguna gracia.

De lo que debiera ser el bayle consta con evidencia que el nuestro es un complejo de absurdos. Finalizado un Acto, se llena el tablado de baylarines, y se ponen

(a) Los Italianos llaman *picolé* á lo que los Franceses *pirouette*, que es la vuelta que se da baylando, ya sea sobre la punta de un pie, ya sea saltando en giro sin mudar de lugar; y que bay algunos baylarines que dan dos vueltas enteras, quedando de cara al publico. He traducido *pirouette*, por lo que otras veces he dicho, que es evitar *perifrases*.

á cabriolar hasta perder el aliento. Después de un concierto, ó desconcierto insignificante, se destacan de la tropa un par de muchachos, que se hacen varias bur-las, se quita uno á otro un ramillete, se enojan, hacen paz, convidanse á baylar, y finalmente baylan, esto es, saitan por todo el tablado, descompuesta, y á veces deshonestamente. Vienen después otros mayorcitos; y luego los corifeos, á hacer otras semejantes insipideces de dos en dos, ó de tres en tres: y finalmente, se concluye con otro concierto, ó sea contradanza del mismo gusto que la primera. Visto uno de estos bayles, vistos todos. Pueden diferenciarse los vestidos de los bailarines, puede entrar de nuevo algun Pantomimo; pero el caracter del bayle es siempre el mismo. Ordinariamente el bayle del Opera tiene tanta conexión con el argumento del Drama, como los sueños con la Lotería. La Accion sucedera en Cartago, y el bayle sera una fiesta de mascarar Venecianas.

Nuestros bayles teatrales parecen escuelas de danza, en que sujetos medianos se exercitan en figurar, en desatarse, en mejorar-se; y los bailarines diestros en ense-

ñarnos los estudios mas difíciles en diversas actitudes graciosas, sencillas, científicas. ¿Mas qué diríamos de aquellos Pintores y Estatuarios, que en una prueba publica de sus obras no expusiesen estudios de cabezas, brazos, piernas, escorzos, sin idea, sin aplicacion, sin imitacion determinada? Ciertamente tienen merito todas estas cosas: son estudios necesarios con que despues se componen los quadros; pero á los ojos del publico no se exponen los estudios que se hacen en las escuelas, sino las obras acabadas, resultado de varios estudios particulares. No obstante, estos bayles gustan; y gustan tanto, que muchos no van al Opera sino por los bayles: pero tambien gustan los maharrachos Chinos, los volatines, los guardainfantes. ¿Y cuántas deformidades no gustan? El imperio del mal gusto es el mas vasto de los imperios.

A dos grandes inconvenientes estan sujetos nuestros bayles teatrales; uno está en lo insignificante; el otro en la aplicacion al Drama. Debe en la Opera, como en todas las cosas, haber *unidad*; y asi el bayle, en vez de consistir en dos Entremeses aislados, cada uno de los cuales compone un todo separadisimo del Drama, de-

biera ser parte integrante del mismo. Deberia pues el bayle insinuarse é incorporarse con el Drama , y los Baylarines y Actores del Opera formar un compuesto. Quanto y mas , que considerado el caracter de la *Arieta* , es evidente que , segun su principio , está destinada tanto á la expresion del gesto , como á la del canto. Y asi , un Actor ó un Pantomimo diestro hallará en la parte instrumental del Aria todos sus gestos , y toda la serie de sus movimientos , notados con la mayor delicadeza. La pasion no eleva solamente la voz , ni varia solo las inflexiones , sino que produce tambien la misma variedad y el mismo calor en los gestos y movimientos del cuerpo , que son los elementos del bayle. Asi , el momento de la pasion debe estar en la union del canto y la danza : luego el Representante y el Baylarin deben ser en la Opera en musica una misma mismisima cosa.

¡Union imposible! diran luego muchos. El canto es un Arte tan dificil , y requiere tanto estudio y aplicacion , que apenas es esperable que un gran Cantor pueda ser un grande Actor : ¿pues cuánto menos podra ser un gran Baylarin? La exe-

cucion y expresion del canto ocupan ya demasiado á un Cantor , para que pueda poner el mismo cuidado en el gesto. Muchas veces los movimientos que la situacion requiere son tan violentos , que no permiten cantar con gracia , ni con la expresion debida. Y singularmente en el ultimo periodo de la pasion , ¿ cómo podra un Cantor mismo cantar con el calor y entusiasmo preciso , y juntamente abandonarse en el bayle al delirio , y al mayor esfuerzo de la pasion ? Ademas , ¿ quién habria de excurarlo ? ¿ quien solo por conservar la voz ha hecho el mayor sacrificio , se ha hecho informe , y debilitado cadavericamente ? Concluyen pues los sequaces de la costumbre , que esta reunion es claramente imposible.

Poco á poco con los imposibles. Parece imposible á primera vista lo que despues la reflexion ó el acaso hacen practicable. Andronico , famoso Actor de Roma , esto es , Cantor y Pantomimo juntamente , enronqueció , no por afectacion , sino porque á fuerza de aplausos le obligaban á repetir su canto muchas veces. No sabia el publico gozar del Teatro sin su Andronico. Subio al tablado el dia siguiente , con toda

su ronquera acciona y bayla , haciendo cantar por él á un muchacho que habia puesto baxo en la orquesta. Gustó el expediente; y desde entonces se exìme Andronico de cantar , y se da con mayor calor al gesto y á la danza (a). Desde entonces se executó la Opera en Roma por dos clases de personas que representaban á un tiempo mismo un mismo argumento con los mismos sonos, con las mismas medidas , y en la misma scena , unos por medio del canto , y otros por medio del gesto y danza : estos ultimos fueron los Pantomimos. El Pantomimo no cantaba sino con las manos , el Cantor no hacia gestos sino con la voz. La voz acordada al son , explicaba el argumento cantando : y la danza de acuerdo con la medida del canto y son , executaba con acciones el argumento mismo.

Esto que establecio un acaso en aquel tiempo en el Teatro de Roma, deberia una racional imitacion hacerlo adoptar en la execucion de nuestro poema lirico. Nuestros eunucos que son ordinariamente excelentes Cantores , pero Actores insulsisimos , po-

(a) *Valerio Maximo*. Lib. 2. cap. 4. *Tito Liv.* lib. 7. cap. 2.

drian estar sentados en la orquesta, como instrumentos con habla. Executarian asi la parte del canto con una superioridad incapaz de distraccion, mientras los diestros Baylarines executarian la parte del gesto con la viveza y expresion conveniente.

Quanto mas se meditará en el espiritu de la Opera en musica, mejor parecera esta idea. La Opera executada asi, no sera, como ahora, un deleyte solo del oido, y para aquellos pocos muy sensibles é inteligentes en la musica; sino que vendra á ser un encanto que arrebatara el corazon al mas ignorante del vulgo; pues el cuidado del Pantomimo sera traducir la musica palabra por palabra, y hacer inteligible á los ojos lo que no pudieron comprender los oidos.

Este modo de executar el Drama lirico restituiria al Poeta y al Musico el imperio que les han usurpado el Cantor y el Empresario. No se sufriria en lo sucesivo en el Teatro lo que no nace directamente del fondo del argumento. Desapareceria de las Operas Dramaticas todo estilo figurado y epico. Por que, ¿qué gestos hallara el Pantomimo para expresar ciertas palabras, ciertos tonos? Cómo sin

dar en el ridiculo sabra exprimir: *parece un caballo indomito:: ó nave abandonada á las hinchadas ondas?* Las situaciones pateticas no serian enervadas con frios y subalternos episodios. El Poeta, como no embarazado con la duracion del espectáculo y numero de Actores, conduciria su argumento con un enredo sencillo, fuerte y rapido, á la catastrophe que indicaria la historia, ó la naturaleza de las cosas. Animado asi el todo, junto y recogido, haria la Opera impresiones mas profundas, agradables y utiles, que jamas hizo el Teatro de Roma y Atenas.

Sacase de quanto hemos dicho de la Poesia, Musica y Danza, que todas estas tres Bellas Artes tienen un principio comun, que es la imitacion de la bella naturaleza, y un comun fin, que es comunicar á los demas las ideas y sentimientos de nuestro espiritu y corazon. Luego su mayor gracia estara en la union de todas tres. Podran los Artistas separar estas tres Artes; pero sera solo para cultivar y pulir á cada una de ellas en particular con mayor esmero. No deben perder jamas de vista la primera institucion de la naturaleza, ni creer que puede la una estar bien sin las

otras. Requiere la naturaleza y el gusto, que las tres vayan siempre unidas; pero esta union tiene sus leyes.

Todas las cosas deben tener un centro común, y un punto de tendencia, á que se dirigen las partes mas apartadas. Si es la Poesia la que nos da los espectaculos, ella sera tambien la que debe dominar en el centro. La Musica y Danza deben entrar solo para expresar con mas exáctitud las ideas y sentimientos expresados ya por los versos. Asi, que la Musica y Danza deben hacer resaltar la Poesia, no sofocarla; y este es el caso de la Opera.

Ahora, si la musica da tambien (permitase esta digresion) su espectáculo, como en algun ruidoso concierto, sera un espectáculo bien frio, sino la expone algun asunto poetico aunque sea ligero. En efecto, ¿qué es lo que dicen al corazon aquellas grandes sonatas? *Sonate que me veur... tu?* decia Fontanelle. Siendo sonatas y cantadas juntamente como en las musicas de las Iglesias, Oratorios &c., es tambien bastante debil, por estar sin la parte esencial que es la Danza, esto es, el gesto, alma y vida del espectáculo. No es del caso hablar aqui de aquellos centones de

sones y cantos muertos y sin accion, llamados *Academias*. Si son para exercicio y estudio, va bien; pero si por recreo, como de ordinario, ¡falso recreo!

Finalmente, si la Danza da tambien alguna funcion, no debe la Musica brillar con perjuicio de ella, sino darla solamente la mano, para distinguir con mas precision su caracter y movimiento. ¿Pero cómo ha de moverse esta Danza, que es una expresion de alegria, si esta alegria no se prepara y mueve antes por alguna causa? Vamos al festin para baylar, y baylamos unicamente por gana de mover el cuerpo, ó por mostrar nuestra habilidad ó gracia, y aun por mera cortesia. En lo demas, nunca hay bayle precedido de su verdadera causa, que es un sentimiento de alegria que excita á aquellos movimientos medidos, y que exprimen las sensaciones internas. Debiera pues el bayle ser precedido de alguna Poesia suficiente á producirlo; y asi se requiere que lo preparen antes los cantos y sonos, y lo acompañen despues de producido. En algun tiempo se baylaba á la melodia de la voz, y las palabras tenian la misma medida que los pasos. La mutacion

de sonos hecha con arte y graduacion, produciria la variedad de los bayles, y siempre significantes. Quáles fuesen los bayles de los antiguos en sus festividades, en que concurrían los Filósofos y los principales de la Republica, lo vemos en Xenofonte, el qual con toda su gravedad no omite hasta las menores circunstancias de los bayles que se practicaban en aquellas ocasiones.

¿Son así nuestros festines? El mundo alegre se desvela y gasta para divertirse: se engolfa en costosísimas fiestas, y luego dice que se ha divertido. Aun nuestros eruditos dicen que se divierten y recrean en extremo leyendo ciertos libros antiguos, que veneran por costumbre, los quales matan de enfado. El divino Homero, la divina Comedia de Dante, y tantas otras divinidades semejantes á estas; diga la recta razon qué casta de divinidades sean.

CAPITULO X.

DE LA DECORACION.

Si pertenece á la Poesía, á la Musica y á la Danza ponernos á los ojos la imagen

de las acciones y pasiones humanas, perteneciera al Vestuario, á la Arquitectura, á la Pintura, á la Escultura, y generalmente á la Decoracion, prevenirnos los abitos, el lugar y la scena del espectáculo.

Los abitos y adornos de los Actores deben ser los mas conformes que puedan al uso de los tiempos, naciones y asuntos representados en la scena. Semiramis con tóntillo, Caton cubierto de perlas y con su tontflejo, son bufonadas. Sea quien se quiera el argumento, el lugar y el tiempo, siempre vemos unos trages mismos en todos los personajes; ni se distinguen en mas que en el color, en el bordado, en el manto mas ó menos largo, y en aquel enorme escobon de plumages mas tupido ó mas desparramado.

La misma propiedad requiere la scena. Pertenecede á la Arquitectura hacer estos lugares, y hermosearlos con el auxilio de la Pintura y Escultura. Todo el universo pertenece á las Bellas Artes: pueden disponer de todas las bellezas de la naturaleza; pero segun las leyes de la propiedad. Toda habitacion debe ser imagen de quien la habita, de su dignidad, de su fortuna, de su gusto: y esta es la regla

que debe dirigir las Artes en la construcción y ornato del lugar.

Los antiguos tenían tres especies de escena. La trágica para las Tragedias, representaba un Palacio Real con algun templo con magnificencia de columnas, frontispicios, y estatuas. La Comica para las Comedias, designaba una calle con casas plebeyas. La satirica para cierta especie de Pastorales, representaba una floresta con sendas, vistas de aldeas, montes, grutas, y otras cosas silvestres. Eran escrupulosos en guardar la unidad de la scena, ó sea lugar; no pudiendo concebir que un espectáculo comenzado en un sitio, migrase poco á poco á otros, y fuese á concluir á parage todo diverso, y á veces distante: por lo qual tenia cada argumento scena fixa. Todas las Comedias de Terencio se representaban delante del portal de una casa, donde se hallan naturalmente todos los Actores. Toda Tragedia se representaba en el recinto de un palacio: y como los antiguos hacian en publico sus principales Acciones, la scena estaba al descubierto, y era muy espaciosa.

Nosotros buscamos la variedad á toda costa, singularmente en el Opera, que

si no lleva ocho ó diez mutaciones de escena, es una miseria. ¿Y qué escenas? Queremos hasta gabinetes y cárceles, como si los espectadores tuviesen ojos de lince, para ver lo que pasa alla dentro.

Pero á lo menos fuesen estas escenas bien adaptadas á los parages que representan. La escena está en Cartago, y la Arquitectura es Gótica. El escenario debe ser dispuesto por el Poeta, igualmente que el vestuario: y si no es muy practico en los usos antiguos, aconsejese de algun Antiquario habíl; pero siempre evitando la nimiedad y pedanteria.

En orden á la Pintura y Perspectiva de la escena, estudiará á Fernando Bibiena, que en esto fue gran maestro. Pero no se ha de estudiar como han hecho sus secuaces, los quales abandonando el fundamento del Arte, se han dado al desvario, amontonando fantásticamente los mas estraños caprichos, extravagancias, cimbramientos, trepaduras, agujeros, y todo genero de vichos extraordinarios, llamando gabinete lo que podria servir de vastísima sala, y cárcel á lo que parece un zaguan. Aun la Arquitectura queda generalmente desarreglada. Las columnas en vez de sostener

un arquitrabe y sofito, se van á esconder entre un envoltorio de colgaduras á medio caer. Las bovedas aparecen cojas, y cayendose, porque por un lado no tienen donde estriben.

No debe emplearse en las scenas otra Arquitectura, que aquella robusta y noble que nos suministran las antigüedades de Egipto, Palmira, Persepolis, Grecia, Italia. Aun la moderna puede prestar algun ornato solido. Tendremos asi para qualquiera asunto la Arquitectura correspondiente.

Si la scena pidiere jardines y vista de paisés, no se puede obrar mejor que imitando el gusto de los Chinos, que son en esto verdaderamente dignos de ser imitados; pues recogen todas las bellezas de la naturaleza en toda su variedad, sin que se dexé ver el Arte. Semejantes á estos son los jardines de Inglaterra: y sin recurrir á paisés remotos tenemos grandes maestros de esto en Poussin, Tiziano, Marqueto, Ricci y Claudio.

Debe también advertir, y nada se advierte, que el claro del foro sea tal, que la altura de las columnas tenga proporcion con la de los Actores. Hacer que estos salgan del fondo del Teatro, es el mas

desagradable inconveniente que puede darse; pues la magnitud de un objeto depende de la de su imagen, unida con el juicio que se forma de su distancia: así, puesta la imagen de una cierta magnitud, pareciera el objeto tanto mas grande, quanto mas distante sera juzgado. De aqui es, que los personajes que se dexan ver en el fondo de la scena nos parecen gigantes; porque la perspectiva y el artificio de la scena misma nos los hace juzgar muy distantes. Al paso que se nos acercan, se disminuyen; y venidos mas cerca, parecen enanos. Lo mismo digo de las comparsas, las quales nunca debieran ser tan largas, que los capiteles de las colunas viesen á la espalda, ó cintura de los Actores. Siempre se debe conservar el engaño de la scena.

Otra importantisima advertencia poco observada es la de la colocacion de las luces. Si en vez de iluminar la scena igualmente por todo, se hiciese venir la luz recogida en globo sobre algunos sitios de ella, de modo que en el resto no la hubiese, se admirarian ciertamente en el Teatro aquellos efectos de fuerza, aquella viveza de claro-oscuro, aquella ame-

nidad de luces y sombras que vemos en los quadros de Ticiano y Giorgione. Estas masas de luz podrian pasar por papel transparente (como se practica en aquellos Teatrillos, llamados *Vistas Optico-Matematicas*) donde la Pintura queda suavizada de la crudeza de sus colores, y toma un desfumado y acuerdo que encanta. Se aboliria lo primero aquella tripla ó quadrupla serie de luces, situadas al borde del tablado: uso barbaro que deslumbra y afea los Actores con aquel continuo tormento inmediato ante los ojos. ¿Y de qué barbarie no son aquellos varales llenos de luces, que se colocan al pie de los bastidores á la vista de todos, y se transportan aca y alla segun se necesita? Iluminar de abaxo arriba es una monstruosidad contraria á la naturaleza. Peor aun el confundir el efecto de estas luces de abaxo con el de las de arriba, situadas detras de los bastidores. Perturba esto la distribucion, quita el efecto de las luces y arma una batalla entre ellas que lo confunde y afea todo. Iluminados debidamente nuestros Teatros, llevarian una gran ventaja á los de los antiguos, en los quales no se representaba de noche.

CAPITULO XI.

DEL TEATRO MATERIAL.

Los primeros Teatros no debieron de ser otra cosa que quatro tablas puestas entre arboles, cuyas ramas y hojas servirian como de scena; y enfrente estarian sentados los espectadores sobre la yerba y cespedes. Fueron despues por grados tomando forma mas fija, comoda y regular: pero fueron de madera por mucho tiempo, hasta que asolandose uno al tiempo que el Poeta Pratinas, inventor del Drama que llamaban Satira, hacia representar una composicion suya, edificaron los Atenienses uno de piedra (a).

El Arquitecto Agatargo, de concierto con Eschiles edificó en Atenas un magnifico Teatro, la descripcion del qual existia aun en tiempo de Vitruvio, y servia de norma para construir Teatros (b).

(a) Pratinas floreció hácia la Olimpiada 70. unos 500. años antes de la venida de Christo.

(b) Vitruvio trata de este Agatargo Arquitecto, en el proemio del libro 7. donde dice: Agatarchus Athenis, Eschylo docente Tragoediam,

Diverso de este fue el de Baco, que se comenzó á construir en Atenas unos 330 años antes de la Era vulgar, por el celebre Arquitecto Filon, concluido despues por orden de Ariobarzanes, y restaurado por Adriano. Se ven todavia sus ruinas (a). Su diametro mayor era de 247 pies de Paris; y el de la orquesta de 104. Era todo de marmol blanco, y su graderia en gran parte apoyada en la peña de la Roca de Atenas, sin bovedas que la sostuviesen. Esta particularidad se observa en casi todos los Teatros antiguos de estructura. Para ahorrarse los porticos y las bovedas que sostuviesen la graderia: acostumbraban los antiguos situar los Teatros en el pendio de alguna colina, haciendo

scenam fecit, et de ea commentarium reliquit. *Los Arquitectos antiguos acostumbraban publicar un escrito en cada edificio publico que dirigian, dando razon de lo obrado, y por qué causa de aquella y no de otra suerte. Por este medio se libraban de las censuras que podian hacer los criticos, si ignoraban la causa de algunos defectos, acaso ocurridos sin culpa del Arquitecto.*

(a) Podran verse en Mr. Le Roy, que en su viage á Grecia recogió y dibujó los principales edificios que quedan en ella, por los años de 1755. Dio despues otra edicion mas completa.

Los asientos en el mismo pendió, y levantando la scena en lo llano. Asi era el de Esparta, en el qual se observa tambien la particularidad de que sus asientos estan en giro abiertos en la peña: y asi, las frentes de las gradas eran algo mayores que su asiento. En el Teatro de Argós, que acaso se aproximaba mas al origen de los Teatros, estaban asi mismo cavados en lo vivo del monte. Tambien el de Pola, Sargunto, y otros muchos gozaban de esta economica y solida situacion.

Ninguna nacion llevó jamas el Teatro á tanta suntuosidad, quanto los Romanos antiguos. Tardó mucho Roma en tener Teatros, y por gran espacio de tiempo no los tuvo estables: construialos de madera, segun las ocurrencias particulares, y terminadas las fiestas se deshacia el Teatro. ¿Pero qué Teatros eran? El mas famoso de quantos se hicieron antes y despues fue el que levantó M. Emilio Scauro, para solemnizar la inauguracion á su Edilidad. Podia este Teatro contener ochenta mil personas. Adornaban la scena trescientas sesenta columnas, distribuidas en tres ordenes, el primero de los quales tenia las columnas de marmol, altas treinta y ocho

pies : el segundo las tenia de cristal (luxo nunca renovado despues) : y el orden superior era de colunas de madera dorada. Las estatuas de bronce colocadas entre las colunas eran tres mil. Las tapicerias , los quadros , las decoraciones de todas especies eran de tanto valor , que deshecho el Teatro despues de las fiestas , y llevadas algunas alhajas superfluas á una quinta que Scauro tenia en el Túsculo , y dadolas luego la malignidad de sus esclavos , fue tasada la perdida en cien millones de sesteracios , que son dos millones y medio de nuestros escudos. Un Luis XIV no era capaz de tanta profusion.

C. Curion no pudiendo gastar tanto para solemnizar el funeral de su padre (los Romanos nobles daban espectaculos scenicos en la muerte de sus padres : nosotros los prohibimos) imaginó aquel grandioso divertimento de prodigiosa mecanica. Hizo construir dos grandisimos Teatros de madera , contiguos entre sí , y pendientes en el ayre sobre pernios , de modo que girasen cargados con la gente que contenian , y se uniesen despues para formar un anfiteatro. Cómo pudiese efectuarse este mecanismo , se verá en el Tomo XXIII

de la Historia de la Academia de las Inscripciones. A este exceso llegaron en Roma los Teatros temporarios (a).

Pompeo fue el primero que fundó uno estable de piedra, y tomando el diseño del de Mitilene, lo hizo capaz de cuarenta mil personas. Fue tambien el primero que puso asientos para los espectadores; mas se grangeó las murmuraciones de los ancianos que declamaron contra tanta delicadeza, é inovacion (a).

El Teatro de Marcelo era uno de los pequeños de Roma, pues solo podia contener veinte y dos mil personas. El mayor de los nuestros apenas llega á contener tres mil. Respondese luego: ó, la poblacion de Roma no lo era de una ciudad, sino de

(a) *La relacion de todo esta se halla en Plinio. Lib. 36. cap. 15.*

(a) Los primeros Teatros de Roma se hicieron en el año 599 despues de su fundacion, siendo Censores Mesala y Casio; pero Scipion Nasica los hizo vender en el mal-baratillo, y por un Senatus-Consulto se prohibió poner asientos, y sentarse en los espectaculos de la Ciudad y á una milla de ella. Roma dada enteramente á las armas, aborrecia toda semilla de delicadeza. „Vease Valer. Maximo tit. de Spectaculis.“

una entera nacion : contenia Roma millones y millones de habitantes. Esto es mas facil de decir que de explicar. Parece que la equivocacion está entre los habitantes de Roma, y el numero de ciudadanos Romanos, los quales ciertamente ascendian á muchos millones : pero estos estaban dispersos por todo el Imperio Romano, y no dentro de los muros de Roma, cuya poblacion, aunque habitaba estrecha, debia ser menor de la que actualmente tiene Paris. Su circuito, que era de poco mas que ocho millas, era mucho menor que el que actualmente tiene, á saber, cerca de trece millas. La altura de las casas no podia pasar de sesenta pies. Los Palacios no tenian altos (a), estaban aislados (b) como los de la China, y con grandes jardines. La casa aurea de los Cesares era inmensa. Los templos no eran pocos, las calles se ensancharon y enderezaron. Los foros finalmente, circos, porticos, termas, teatros, anfiteatros, naumaquias, huertos, y tantos otros espaciosos recintos publicos y priva-

(a) *Esto no lo probará el Señor Milizia. Al contrario, es facil de probar que los tenían.*

(b) *Tambien esto es incierto.*

dos, parece prueban, que Roma antigua en el tiempo de su mayor luxo no podia con- tener mas de quatrocientos á quinientos mil habitantes, incluso tambien los arravales.

Luego la exórbitante magnitud de sus Teatros no se debe mirar solo en orden á la multitud de su pueblo, sino al placer que del Teatro sentia. Efectivamente hemos probado que el Teatro antiguo era en lo formal mucho mas atractivo que el moderno; y en lo material debia tambien aventajarsele sin comparacion alguna. Pongamoslos en paralelo.

DESCRIPCION DEL TEATRO ANTIGUO.

Lo interior del Teatro antiguo era una fabrica de figura semicircular, terminada por la una parte en un medio circulo, y por la otra en un diametro. El anfiteatro era un circulo entero, ó una elipse; que es decir, que comprendia dos Teatros unidos,

En medio de este recinto habia una plaza, que es la que nosotros llamamos *patio* ó *parterre*, y los Griegos *orquestra*, que significa *baylar* (a), porque era alli don-

L 3

(a) No significa baylar, sino lugar donde se bayla.

de baylaban. Los Romanos siguieron en llamarla *orquestra*, aunque no baylaban en ella, sino que servia para los asientos del Senado y Magistrados distinguidos (a).

Todo al rededor del semicirculo se iba levantando una graderia, en que se sentaba el pueblo que concurría. Estas gradas de asiento no eran menos altas de veinte pulgadas, ni mas de veinte y dos: su anchura, desde dos pies hasta dos y medio.

En Teatros grandes estaba interrumpida esta graderia á proporcion de la magnitud del Teatro, con uno ó dos corredores llamados *praeactiones*. En lo sumo de esta graderia habia otro corredor, al rededor del qual giraba un pórtico, cuya elevacion igualaba la de la scena, y tenía tambien sus asientos de gradas para los espectadores, particularmente mugeres.

Todas las gradas y corredores de la graderia estaban dispuestos de modo, que tirada una linea de la primera grada á la ultima, tocase todas las cimás ó ángulos. Creían que así la voz no podia resurtir hácia lo alto, y todos lo oían igualmente (b).

(a) *Vitruvio*, libro 5. cap. 6.

(b) *Esto es falso*, por mas que todos los in-

Cada parte del Teatro tenia su comodidad de entrar y salir separadamente. Entrabase á la orquesta por corredores llamados, los cuales tenian varias salidas llamadas *vomitoria* (a).

Para subir á los asientos, despues que por las escaleras internas se habia salido á los corredores, habia varias escaleras menores, cada una de las quales conducia á sitio destinado. Estas escaleras dividian la graderia en porciones, que por su figura se llamaban *cunei*, destinadas para diversas clases de personas, para los Magistrados, para Caballeros, para jovenes, para plebeyos. Asi, se llamaba *discuneatus* el que por alguna culpa era expelido del Teatro (b).

Interpretes de Vitruvio hayan creído que Vitruvio lo dice. La verdadera inteligencia de lo que Vitruvio dice sobre ello, se halla en mi Version Española de este Autor pag. 113. Nota 4. con la figura que la demuestra en la Lam. 28.

(a) Macrobio es el unico Autor antiguo que usa este nombre.

(b) No eran las Cuñas precisamente quien distinguia las clases de gentes en la graderia, sino la proximidad á la orquesta. Hasta la grada catorce estaba la nobleza: de alli hacia el portico, ó sea grada cubierta, estaba el pue-

En la gradería se hacían ciertas celdillas, en que se situaban vasos de bronce ó de greda, de figura idonea para aumentar la voz.

Sobre el diametro del semicírculo se levantaba el tablado, llamado *pulpito* ó *proscenio*, en el qual trabajaban los Actores. La altura del tablado era de cinco pies, para que los que estaban sentados en el patio pudiesen ver comodamente los Actores.

Detras del proscenio, á distancia de un semi-radio de la orquesta, estaba la scena propiamente tal, que hacia frente al Teatro. Su longitud era igual al diametro de la orquesta. (a) Esta scena, como ya diximos, era de tres especies, Tragica, Comica y Satirica.

La altura de la scena era relativa á la magnitud del Teatro. Ordinariamente en los Teatros grandes tenia la scena tres or-

blo sin distincion alguna. La gradá cubierta es regular sirviese para las mugeres nobles, Senatrices, Virgines Vestales, &c.

(a) *No era tal, sino doble que el diametro de la orquesta, como dice Vitruvio. El Señor Milizia se dexó engañar en esto de la preocupacion del Marques Galioni en su Vitruvio Italiano.*

denes; y dos en los menores. Tenia tres puertas: la mayor en medio, y se llamaba *puerta Real*: las otras dos estaban á los lados, y se llamaban de las *Hospederias*. La razon es, porque las casas de los Griegos eran de forma, que la puerta del medio servia para el dueño, y las dos de los lados para los huéspedes (a). Los Romanos fueron en todo imitadores de los Griegos.

A uno y otro lado de la scena se situaban las decoraciones, consistentes en unas maquinas triangulares, versatiles, que conzian tres especies de decoracion, calles, plazas, ó campañas, según el asunto del Drama pedia (b).

Este Teatro no tenia otra parte cubierta que los pórticos en lo alto de la graderia, y la scena: todo lo demas, como el tablado, el patio, y la graderia quedaba al descubierto. Los antiguos no eran noctivagos, y disfrutaban todos sus espectáculos de día: para repararse del sol y lluvia cubrían sus Teatros con toldos. En las

(a) *Vitruvio, Lib. 6. cap. 10.*

(b) *Sobre esto, que no carece de dudas, podrá verse mi *Vitruvio Español*, lib. 5. cap. 7. bácia el fin.*

lluvia's fuertes y de improviso se retiraban á unos porticos dobles, contruidos de proposito, unidamente á las espaldas de la scena. De estos porticos se pasaba á unos paseos y jardines, donde el pueblo paseaba y se detenia mientras empezaban los espectaculos.

El interno pues del Teatro antiguo se componia de tres grandes partes: 1.^a el Teatro propiamente tal para las representaciones y espectadores: 2.^a los porticos para retirarse en tiempo de lluvias repentinas: 3.^a el jardin para divertirse hasta la hora del espectáculo.

El Teatro propiamente tal era siempre de figura semicircular, tanto entre Griegos, quanto entre Romanos. El Teatro Griego no era diverso del Romano sino en tener aquel la orquesta mas grande, el tablado mas alto, y en algunas otras cosillas (a).

(a) Pausanias pone otra diferencia entre los Teatros Griegos y Romanos. *Estos, dice, exceden en ornatos á todos los de los otros pueblos, y en magnitud al de los Arcades, existente en Megalópolis. Pero en quanto á las proporciones y belleza, ¿qué Teatro puede competir con el de Epidauro, edificado por el insigne Policlecto?* Pausan. lib. 2. cap. 27.

El recinto pues de todo el Teatro venia á formar por una parte una figura semicircular, y en todo lo demás rectangular (a).

No es menester referir aqui lo mucho que atendian á la solidez y limpieza de estos edificios, y qual fuese su grandiosidad externa: basta una mirada de los maravillosos restos del Teatro de Marcelo.

(a) Alguna vez la figura del Teatro antiguo fue tambien enteramente circular. Pausanias refiere que Trajano hizo edificar un gran Teatro circular por todas partes. Belli, segun dice Maffei en su *Venona ilustrada*, ha hallado en Candia algunos de esta figura. (1)

(1) Poseo una advertencia á este paso del Señor Milizia, hecha por el estupendo Don Pedro Napoli Signorelli, y escrita de su mismo puño, que dice así: *S'inganna (el Señor Milizia), Trajano fece un Anfiteatro e non un Teatro, e così dice Pausania. Parece que Signorelli no leyó el texto de Pausanias, sino la traduccion Latina de Amaseo, Xylandro, ú otra, los quales traduxeron, et magno extractum ambitu amphitheatrum, las palabras Griegas, καὶ διατρον μίγα κυκλετὴν περιτραχίδων. Todos ven que la traduccion Latina no satisface, á lo menos literalmente, debiendo traducir: et extruxit theatrum magnum, undique circulare. ¿Pues por qué se ha de engañar Milizia, quando traduce bien el texto Griego, llamando Teatro á aquel edificio?*

Dirase que, un Teatro redondo equivale á un

Así, que los Teatros de los antiguos eran edificios soberbios, en que se unia lo útil á lo deleytable de un modo magnífico, y capaz de dexar á la posteridad la idea de su mayor grandeza.

DESCRIPCION DEL TEATRO MODERNO.

Nuestros Teatros no admiten descripción sino para afrentarnos y para animarnos á corregirlos. Todo respira miseria, defectos, abusos. Su exterior tanto por la forma, quanto por el ornato, nada nos anuncia de lo que en el interno se contiene. Si en el portal no se escribe, *Esto es Teatro*, ni Edipo adivinará el uso á que está destinado. Las entradas, escaleras, corredores, parece conducen no á un sitio de divertimento noble, sino á una carcel, y al lupanar mas inmundo. Aun los mate-

anfiteatro. ¿Y por qué? ¿Acaso no sabia Pausanias usar la voz ἀμφιθέατρον si hubiera sido anfiteatro? ¿Y por qué razon no pudo ser circular aquel Teatro, aun en lo interno, y sin excluir la scena misma? Antes por el contrario, sería sin duda este Teatro preferible á los de scena recta: y así es el presente del Señor Mitizá.

riales corresponden á tantā vileza , siendo por lo comun , de mal combinado madrage , incomodo , y en todo tan poco seguro , que la mas larga vida de un Teatro apenas llega á cincuenta años , con tal que se libre de los freqüentes incendios. La figura es diferente en todos , y en ninguno geometrica ; pero todos van acordes en que se vea y oiga el espectáculo lo menos que se pueda. Estan todos divididos en muchas filas de celdillas que llaman *palcos* , en los quales , de dos mil personas que puede contener un Teatro muy grande , apenas una quinta parte puede situarse comodamente para oír y ver.

Tales son los Teatros modernos ; y solo se excluyen de esta miseria comun algunos pocos , construidos establemente de piedra , con alguna comodidad , y aun magnificencia respeto al accesorio : v. g. el de Turin , Napoles , Bolonia y Berlin , el qual es el mas suntuoso de todos los de Europa ; pero todos pecan en la figura interna irregular , é incomoda , y en el uso de los palcos todavia mas incomodo. Solo el Teatro Olímpico , con que el Vitruviano Paladio hermoseo su patria Vicenza , puede mirarse como un buen Teatro. En prue-

ba de lo qual añadiré aqui una descripción de los principales Teatros modernos.

La Ciudad de Venecia cuenta siete Teatros. Nunca se ha empeñado esta Republica en construir uno publico , digno de su grandeza : los que hay fueron erigidos casualmente por familias patricias ; y por lo comun , sobre las cenizas de casas incendiadas , ó bien sobre las ruinas de algun edificio antiguo. De aqui es , que todos estan entre casas , y en las calles mas malas y angostas de aquella ciudad. Toda su magnificencia se reduce al interno. Esta Metropoli , que desde los tiempos mas remotos tuvo suma inclinacion á los espectaculos , y los gozó con pompa y celebridad de las famosas Compañias de los Accasos, Semipiternos y Calza , no se halla ahora en mejor estado que las demás ciudades de Italia , pues todos sus Teatros son de mala figura. Los que construyeron en el siglo XVI Sansovino en Canaregio , y Paladio junto á la Caridad para la misma Compañia de la Calza , como fueron temporarios , ha mucho tiempo que no existen. Ni la celebridad de estos Teatros , ni la de sus Arquitectos ha bastado para acordar á los edificadores de tantos como des-

pues se han erigido allí , que su figura debia ser de medio circulo. El que menos se apartaba de ella , y era mayor que ningun otro , fue el Teatro de San Juaz Crisostomo , tan celebre en otros tiempos en toda Europa , por los Dramas en musica representados en él , siempre con real magnificencia ; pero la mucha concurrencia á estos Dramas movió el deseo de multiplicar el numero de aposentos. Añadieronse tres en cada fila á uno y otro lado del proscenio : y he aqui alargado el Teatro , y perdida la ventaja que sobre los demás tenia. Los otros seis Teatros tienen el mismo defecto : defecto que va creciendo casi todos los años , por la furia de aumentar mas y mas el numero de los aposentos. El Teatro de San Benito pocos años ha construido , es bastante rico por dentro : pero en la figura no es mejor que los restantes. Y asi , Venecia que fue la primera ciudad de Europa que tuvo bellos Teatros , segun las reglas de los antiguos , y que acaso fue en esto la maestra de las demas naciones , es hoy de la misma condicion que tantas ciudades á ella muy inferiores.

El Teatro Olimpico de Vicenza fue cons

truido en 1583 por el Principe de los Arquitectos modernos Andres Paladio, segun el gusto de los Teatros antiguos. Su figura es una media elipse, por no haber permitido la estrechez del sitio se adaptase el semicirculo. Circuye esta media elipse una graderia de catorce gradas de madera para los espectadores; y no la interrumpen precincciones, escalerillas, ni vomitorios. Su mayor diametro es de $97\frac{1}{2}$ pies de Paris; y el menor hasta la scena es cerca de $57\frac{1}{2}$. Sobre dicha graderia recorre un portico con columnas Corintias, las cuales no pudieron todas ser aisladas por la misma estrechez del sitio. Asi, aquel sabio Arquitecto tomó el expediente de hacer en el medio y á los extremos algunos nichos con estatuas. El portico está coronado de una balaustrada enriquecida de estatuas. La scena es de piedra, y con tres cuerpos de Arquitectura: los dos primeros de orden Corintio (no alcanzo la causa de repetir un mismo orden) (a); y el tercero es un Attico. Todos estan adornados con variedad y riqueza. Hay en la scena tres salidas de fren-

(a) *Ni yo la de diferenciarlos. Era ciertamente Paladio mas Arquitecto que el Señor Milizia.*

te, y dos á los lados ; todas con sus puntos de vista escorzados en lo interno, segun pide la Perspectiva. De los extremos de la graderia no se ve toda la scena. Es lastima que un edificio de tanto ingenio carezca en lo externo de la decoracion correspondiente : pero debe reflexionarse, que no se edificó á costa del Senado ó de los Emperadores Romanos, sino á la de algunos Caballeros Vicentinos de la Academia Olimpica.

El Teatro de Parma se cree comunmente obra de Paladio, concluida por Bernini : pero ni el uno ni el otro tuvieron en él la menor parte. El Arquitecto é Ingeniero Juan Bautista Mañani, y Leonelo Spada, Pintor, fueron los que el Duque Ranucio Farnese empleó en la construccion y decoracion de aquel famoso Teatro. Su figura es de semicirculo, á que desgraciadamente se unen dos lados rectos. Su longitud desde la pared hasta la boca del foro es de cerca de 125 pies de Paris : y su anchura, tomada desde la pared externa, es de cerca de 93 pies. Al rededor del patio, cuya anchura es de 48 pies, se levanta sobre un basamento con balahustres, una graderia de catorce asientos con dos entra-

das á los lados , y con un gran balcon Ducal en medio , provisto de dos escaleras de caracol. Sobre la graderia se alzan dos magestuosos porticos , uno Dorico , y otro Jónico , cada uno con su graderia de quatro asientos. El cornison de estos porticos es sostenido de colunas embutidas (a), entre las cuales hay arcos sostenidos por otras colunas menores aisladas. Esto hace confusa la Arquitectura , é impide la vista de los espectadores que hay dentro de los porticos. Peor efecto hacen las dos grandes entradas laterales , sitas entre la graderia y el foro , pues los dos Ordenes con que estan ornadas , en vez de concordar con Teatro y proscenio en lo posible , se apartan y desdican cruelmente de uno y otro. En medio del arco superior de estas entradas , hay sobre un altísimo pedestal , una estatua equestre , que á rienda suelta va á traspasar todas las leyes de la congruencia. Ofenden el foro y la orquesta grandes resaltes , y grandes cimbraduras. Pero el ma-

(a) *Esto es , metidas en parte dentro de la pared , y la mitad de ellas , ó poco mas , fuera. Los Franceses las llaman colonnes engagées , ó bien enfoncées. los Italianos colonne incastrate.*

yor inconveniente está en la boca del foro, por ser excesivamente estrecha, y estar tan distante de la graderia, sin embargo de que con gran facilidad se hubiera podido hacer mucho mas ancha, y mas cercana á los espectadores. De dicho inconveniente, y de la indicia figura mixtilinea del Teatro, resulta el grave inconveniente que los espectadores no pueden ver mas que una muy pequeña parte de la scena: bien que en recompensa de esto oyen perfectamente; pues la estructura, haya sucedido asi por artificio, ó por acaso, es tal, que hablando uno con voz baxa en la una parte, se oye distintamente de la opuesta. Este gran Teatro no tiene decoracion externa; y por no usarse ha mucho tiempo, se halla en tan mal estado, que los curiosos no pueden verlo sin temor.

El Teatro de Milan empieza en su fondo por una curva, cuyo diametro es de 72 pies de Paris, y se va ensanchando poco á poco en dos lados rectos, de modo, que en el proscenio es la anchura 77 pies: la luz del foro es ancha 69 pies; y la longitud del patio es de 140 pies, á saber, casi doble de su anchura; y por consiguiente, parece demasiado largo. La figura de

este Teatro es todo al contrario de la de la mayor parte de los demas Teatros modernos, todos los quales se van estrechando hácia la scena; y alli es donde este mas se ensancha. Este expediente es muy á proposito para que todos vean bien en una figura tan incongrua. Este Teatro tiene los palcos acostumbrados, y nada mas de notable, sino que enfrente de cada palco hay un pequeño gavinetillo; mediando un ancho corredor entre estos y aquellos.

Muy celebrado es el Teatro de Fano, inventado hácia el 1670, por el insigne Jaime Toreli, y construido á expensas suyas y de otros cinco Caballeros Faneses. Su figura es semejante al que los Franceses llaman *espejo de tocador*: largo 84 pies de Paris, y ancho poco menos de la mitad. Tiene una escalera muy comoda á dos ramos, que sube hasta la quinta fila de aposentos, de los quales el ultimo forma una tribuna, con galeria particular á cada extremo de los lados rectos. En el proscenio hay dos pilastras por parte, y un nicho en medio de cada entre-pilastra, en los quales estan las estatuas de Palas y Minerva, y en medio la inscripcion *Theatrum Fortunae*.

En Verona está el Teatro que edificó Francisco Galli Bibiena, baxó la direccion del clarísimo Marques Maffei, sito junto á la Academia Filarmónica. Su figura es una curva que se va ensanchando poco á poco, al paso que se acerca á la scena: y los palcos, de que hay cinco filas, van saliendo hácia el patio al paso que se apartan de la scena. Si este expediente hace buen efecto para mirar hácia la scena, lo hará muy malo mirando desde la scena el resto del Teatro. La luz del foro podia ser mas ancha y mas bien entendida. La orquesta está separada del auditorio, para que no sea este molestado del estrepito de los instrumentos: y el tablado está colocado debidamente, para que dé ninguna parte sean los Actores vistos de lado. Entre el auditorio y la scena estan las puertas que conducen al patio, como usaban los antiguos; no debiendo jamas estar la puerta en frente de la scena, porque quita el mejor sitio para los espectadores, y debilita la voz. Ademas del techo exterior, hay otro debaxo, hecho con tablas, y con algunos agujeros, para que así sea bien sonoro el Teatro, á manera de una caja de instrumento. Tiene á los qua-

tro angulos escaleras cómodas: los corredores y salas son correspondientes: pero la entrada principal esta obliqua. Conserve en la Academia Filarmónica el modelo de un Teatro, arreglado al antiguo Griego-Romano, hecho de proposito á principios de este siglo para edificarlo: pero al tiempo de la execucion faltó el animo. Y no obstante un Maffei, y tantos otros Caballeros eruditos, de que abunda siempre Verona, prevalecio la moda corriente, y se construyó el dicho de Bibiena. Asi, Verona se ha quitado á sí misma un ornamento que hubiera aumentado su esplendor, y mostrado que posee con utilidad aquellas preciosas antigüedades, que con tan loable cuidado sabe conservar (a).

Roma tiene una docena de Teatros. ¿Se habran todos construido excelentemente á norma de tantos monumentos como posee del aureo siglo de Augusto, especialmente del Teatro de Marcelo? Asi debiera ser:

(a) *Conservanse en Verona bellisimos restos de la antigua Arquitectura Griega, entre los quales son notables un arco triunfal, y un anfiteatro.*

pero es todo al contrario. Los peores Teatros de Italia son los de Roma: todos irregulares, y mal dispuestos: defectuosos é incómodos en los adherentes; é impropios en sumo grado. No obstante cree Roma tener los mas bellos Teatros del mundo (a).

Su mas grande Teatro es el de Aliberti, construido por Fernando Bibiena, con una curva irregular é incomoda, y con seis filas de aposentos arqueados. La longitud del patio es de 55 pies de Paris, y su mayor anchura de $51\frac{1}{2}$. Entradas pobres, escalerillas infelices, corredores impracticables, y malisima situacion.

El Teatro de Tordinona edificado el siglo pasado por Carlos Fontana, se reedificó en el presente, baxo de Clemente XII. Su figura se acerca á la circular mas que ninguno de los otros. Su diametro mayor es de 52 pies de Paris, y el menor de 48. Tiene seis filas de aposen-

(a) *No cree Roma tal cosa. Todo Romano que ha corrido algo de mundo confiesa hay en otras partes mejores Teatros que en Roma: pero no obstante esto, son bastante capaces, y ricos en lo interno.*

tos, la ultima de las quales está suprimida á los lados. De las comodidades interiores, y ornatos exteriores no hay motivo de decir palabra alguna (a).

El Teatro mas moderno de Roma es el de Argentina, obra del Marques Geronimo Teodoli, con seis filas de palcos: su figura ni es circular ni elíptica, sino de las irregulares que suelen llamarse *de her, radura*. Su diametro mayor es de 51 pies de Paris, y el menor de 46. Sitio, escaleras, anditos, entradas, es todo miseria.

Ninguno de estos tres grandes Teatros Romanos tiene fachada teatral: y son todos de madera (b).

El Real Teatro de Napoles, construido el año de 1737 por los dibuxos del

(a) *Este Teatro (en el qual se representaban regularmente Farsas y otros Dramas burlescos para el pueblo baxo) se quemó por los años de 1781, ó siguiente, si bien me acuerdo. Después de algun tiempo, se reedificó, y acabada de cerrar la boveda, se hundió: pero luego se hizo otra.*

(b) *Lo interno solo. Los demas Teatros de Roma, como el de Capránica, el de la Valle, el de la Paz, el de Florentinos, de Granari, con los de Colegios y Señores particulares, son mas pequeños: pero no inferiores en ornatos.*

Ingeniero y Brigadier Don Juan Medrano, es tambien en forma de herradura, que es decir, un semicirculo, cuyos extremos se prolongan en lineas casi rectas, que se van acercando entre sí al paso que se aproximan á la scena. El diametro mayor del patio es de cerca de 73 pies de Paris, y el menor, de 67. Tiene seis filas de palcos, y un soberbio aposento Real en el medio de la segunda fila. La estructura es de piedra, las escaleras magnificas, espaciosas las entradas, los vestibulos y los corredores. El ingreso es por tres puertas, y tiene alguna decoracion, que pudiera ser mas magnifica y propia (a).

El Teatro Regio de Turin que erigió en 1740 el Conde Benito Alfieri, Gentilhombre de Camara, y primer Arquitecto del Rey de Sardaña, es de figura oval. El patio hasta la scena es largo 57 pies de Paris, y ancho 50. Tiene seis filas de aposentos, separados con tablonés,

(a) *Se reduce á cierta lazada colgante, con algunos instrumentos de musica. Este Teatro se hizo de órden del Señor Don Carlos III. quó está en gloria, luego que ascendió al Trono de Napolés. Llamase el Teatro de San Carlos.*

acaso demasiadamente cimbrados.

El Aposento Real abraza cinco de los de la segunda fila, adornados con balaustrados; y tiene un grandioso dosel que ocupa tres aposentos de la tercera fila: vuela hácia el patio convexamente, quedando baxo de él la entrada principal al mismo patio. La ultima fila, ó sea los gallineros, tiene el parapeto de balustres; en frente una graderia anfiteatral para la gente sin lugar destinado (a); el lado izquierdo es para el publico; y el derecho esta dividido para los criados de Corte y los de los Embaxadores. A los dos extremos contiguos al foro hay dos varandillas para los mozos del Teatro. Excepto estas dos varandillas, todos los demas palcos de la ultima fila no estan separados del ancho corredor que gira al contorno. Debaxo de la orquesta hay una concavidad, con dos tubos á los extremos, que

(a) *Esto es, en frente de la scena, semejante, ó lo mismo que la Tertulia en los nuestros. Pone nuestro Autor la voz anfiteatral, porque copia, segun parece, á Mr. Boivin, ú otro viagero Frances, en esta descripcion de Teatros: y los Franceses llaman amphitheatre á la parte del Teatro que está en frente de la scena.*

suben hasta la altura del tablado , á fin de hacer los sonos mas sensibles. El sófito es de boveda ; y encima esta la sala donde se pintan las scenas. La parte superior de dicha boveda tiene una mano de betun muy tenaz , para que ninguna agua que arriba pueda verterse , penetre y perjudique las pinturas de la boveda: y ademas , hay en los extremos ciertos caxones , formados y continuados en giro dentro del cornison , untados con betun , y llenos de arena fina , para que se absorba el agua que por acaso pueda caer : precaucion necesaria para conservar ilesas las pinturas de la boveda. En todos los Teatros modernos baxa por lo comun la araña por un grande escotillon que hay en medio del sófito del patio , con grave perjuicio de su pintura principal , de la voz , de la vista de los aposentos , y sobre todo , de los que estan debaxo en el patio , expuestos al polvo , á inmundicias , y á algun peligro nada indiferente. Para evitar todos estos inconvenientes , baxa en este Teatro la araña del medio del sófito del Tablado. El foro esta adornado con dos columnas Corintias á cada parte , elevadas sobre un simple basamento : y en ca-

da intercolumnio hay dos palcos, uno sobre otro, para los Actores. Los frontispicios que llevan estas columnas, y tambien el principal que corona el foro, parecen importunos y mal entendidos. Las entradas, escaleras, quartos de diversas especies, galerias y corredores, son verdaderamente de una magnificencia Real. Hay todo el espacio que se pueda desear para las maquinas de decoracion, con la comodidad de que puedan salir al tablado animales, y disparar qualesquiera fuegos de artificio. Hay tambien pozos, alcantarillas, almacenes, guardarropas, hornillos, y aun estufas con tubos, que dan sus bocas al patio, para calentarlo segun se necesite. Este considerable Teatro no tiene fachada propia, sino comun con la del palacio Real, á que esta anexo.

El Teatro de Bolonia, concluido en 1763, es obra de Antonio Galli Bibiena hijo de Fernando. Su interior es de la infeliz figura de una seccion de campana por largo: cuya longitud en el patio es de 62 pies de Paris, y la anchura en el proscenio es de 50 con poca diferencia. Tiene cinco filas de aposentos, y 25 en cada fila, ademas de un recinto al rede-

dor del patio, alto quatro gradas, y guarnecido con su balahustrada, y los de la quinta estan metidos en las lunetas, y sin balahustres. Sobre las puertas hay quatro ordenes; pero pigmeos. Las impostas y pilastritas que separan los palcos, abundan de cartelas, ménsolas y otros caprichos. Los parapetos tienen malos balahustres y peores proyecturas. Los dos frontispicios de las puertas laterales llegan á la linea en que posa el primer aposento, cortando desagraciadamente las pilastras y el parapeto. El frontispicio de la entrada del medio se mete debaxo del aposento principal, y llega á las impostas. Pero basta lo dicho de aquella decoracion interna que es un barbarismo de Arquitectura. Se dice que las muchas disputas, oposiciones y satiras suscitadas en la eleccion de los dibuxos de Bibiena para este Teatro, han ocasionado alteraciones que le han sido muy perjudiciales. La fachada exterior se compone de dos Ordenes bien distribuidos. El primero tiene columnas Dóricas aisladas, sobre cuyos capiteles giran arcos barbaramente, acaso para dar mas luz á los porticos que hay en el mismo piso. El segundo Orden es un Jónico-

compuesto, entremezclado de ventanas con frontispicios; y los tienen tambien las que estan dentro del portico.

Mr. Soufflot edificó en Leon el año de 1756 un Teatro de figura oval, cuyo patio hasta el tablado tiene de longitud 54 pies de Paris, y de lalidad 40, con gradadas en la frente y lados. Hay tres corredores todo al rededor, continuados en largo sin divisiones de aposentos y con sus gradadas. El segundo corredor esta mas retirado que el primero, y el tercero mas que el segundo. Este edificio esta bien provisto de avenidas, y tiene su fachada recta, con tres ordenes de ventanas, con un gran balcon en medio, y con balaustrada en el coronamiento, enriquecida de estatuas.

Mompeller tiene un Teatro á modo de campana, largo en lo interno 44 pies de Paris, y ancho 30. El patio está circuido de un portico, sobre cuyas columnas se levantan muchas filas de quartos con corredores espaciosos al rededor; y en su fondo tiene gradadas para subir á las escaleras de los quartos. Las oficinas, los vestibulos y las varias escaleras que hay al rededor del Teatro, componen un edificio regular,

y de buen aspecto por defuera, aunque en nada indican su uso.

El Teatro de Operas en Paris, construido en 1769 por los diseños de Mr. Moreau, es un ovalo prolongado, con quatro filas de corredores sin divisiones de aposentos; y algunos quartos en los intercolumnios del foro. El patio es ancho 39 pies, y largo 32, con una graderia en la frente. Lo exterior tiene una decoracion sencilla, con un portico de mucha comodidad.

Dentro del Palacio de Versailles ha erigido Mr. Gabriel, Arquitecto del Rey, en 1770 un Teatro á lo antiguo, á saber, de figura semicircular con graderia en rededor coronada de portico. La Corte ocupa el patio, en cuyo medio se sienta el Rey.

El Teatro de Operas en Londres es un paralelogramo, largo hasta la orquesta de los musicos cerca de 37 pies de Paris, y ancho 51. Tiene este paralelogramo inscritas circularmente onze gradas en el suelo, sobre la ultima de las cuales se levanta un portico de pilastras aisladas, pequeñas, y no quadradas; y dentro de este portico hay varias graderias; como tambien las hay encima de él. De alli se le-

vanta otro portico, sobre el qual hay otra graderia, que se extiende hasta el corredor de las graderias inferiores. Este expediente de graderias unas sobre otras es muy ventajoso para que en un recinto mediano puedan caber muchos espectadores. Los lados del patio unidos á la orquesta estan cortados en lineas rectas, convergentes hácia la misma orquesta: y sobre estas lineas se alzan quatro filas de palcos á cada parte, dividido cada palco en tres aposentillos. Contiguo á estos aposentos, y precisamente junto á los lados de la orquesta, hay á cada parte tres columnas aisladas, de Orden Corintio, con tres filas de palcos en los intercolumnios, conteniendo cada intercolumnio tres palcos uno sobre otro, que son para la familia Real. Las dos ultimas de estas columnas forman el proscenio: y en el fondo del foro hay dos columnas aisladas tambien Corintias. Pero entre estos aposentos, los otros del rededor, y los del anfiteatro (a) falta aquel necesario concurso de lineas, y aquel encadenamiento de partes de que

(a) *Vease la Nota (a) antecedente, pag. 186.*

resulta la armonia de todo un edificio. En lo demas este Teatro esta bien provisto de comodidades, entradas, escaleras, corredores, quartos para varios usos, y de una gran sala para concurrencias.

El Teatro de *Coven Garden* que está tambien en Londres, es todo del mismo gusto que el antecedente, y casi de la misma capacidad. Pero tiene mas armonia en sus partes; pues las graderias estan unidas en gran parte, y recorren con los porticos, y estos con los palcos Reales que estan á una y otra mano de la orquesta y proscenio. Estos palcos Reales solo tienen aqui dos columnas por parte, y contienen tres aposentos unos sobre otros, con sus gradas. Los demas palcos contiguos tambien tienen gradas, y estan á tres filas. Es notable que tanto las gradas del patio, quanto de toda la frente anfiteatral, no son porciones de circulo perfectas, sino de poligonos: expediente muy á proposito para que los espectadores de los extremos esten sentados con mas comodidad, y vean la scena sin torcer el cuello. Tambien este Teatro tiene abundancia de avenidas comodas y magnificas.

En Petersburgo, reynando la Czarina

Isabel, construyó dentro del Palacio Real un grandioso Teatro el Conde Rastrelli, Veneciano. El tablado y scena tienen de largo 72 pies de Paris: el resto del Teatro, que es una especie de elipse, tiene de largo 103 pies. Hay cinco ordenes de corredores divididos en 18 palcos. El primer orden tiene balaustrada: el segundo tiene de medio punto las bocas de los palcos: el tercero á *espejo de tocador*: el cuarto cuadradas: y el quinto está sin divisiones de palcos. El balcon Imperial, que está en la frente, lo ornó Mr. de la Mote, Arquitecto Frances, con quatro columnas que lo sostienen, y con un dosel que sube hasta toda la tercera fila de aposentos. La Corte va á este balcon quando quiere ver los bayles: pero para oír mejor la Opera va á un quarto que tiene junto á la orquesta. El foro está adornado con dos columnas por parte, y tiene dos graderias á los lados, para facilitar la comunicacion del tablado con la orquesta, y con el patio.

COMPARACION DEL TEATRO ANTIGUO
CON EL MODERNO.

De esta sucinta descripcion de los Tea-

tros antiguos y modernos, se nos viene á los ojos un parangon muy humillante para nosotros: y este se hace siempre mas sensible, si se establecen por principales requisitos del Teatro la *solidez*, la *comodidad*, y la *propiedad*; requisitos comunes á qualquiera obra Arquitectonica bien entendida.

En ningun otro edificio es mas precisa la *solidez* para asegurar la vida de los hombres, que en el Teatro, donde el concurso es el mas estrepitoso, y las ocasiones de incendio casi sin numero. Basta mirar los restos de los Teatros antiguos, para ver si supieron construirlos solidamente. Permanecerian todavia enteros despues de millares de años, á no haberlos destruido ó desfigurado nuestro descuido y codicia (a), edificandolos de piedra los eterni-

(a) El vulgo de Roma atribuye á las naciones barbaras las ruinas de sus nobles edificios antiguos. ¿Pero quién ha oprimido con aquella casaca el Teatro de Marcelo, y lo deturpa con aquellas villanas tiendas? ¿Quién ha hecho Iglesia el Panteon, desnudandolo de sus bronce y marmoles, arrebolandolo de coloretos, poniéndole encima dos campanarillos, y sofocandolo con una chusma de casucas? La Mole de Adriano, el Septizonio, y

zaron, por decirlo así, no obstante que poco ó nada tenían que temer los incendios, representando siempre á la luz del sol. Nosotros lo hacemos todo por medio de hachas; y para mas exponernos á ser quemados vivos, tenemos todo el Teatro lleno de materias combustibles, tablas, telas, &c.

Ningun edificio puede ser solido si no se precave de la humedad, no menos dañosa á las fabricas que á la salud de los hombres. Sin embargo, hay Teatros en que acabados de hacer, se han hallado po-

tantas otras soberbias fabricas ya no se conocen, por haber sido despojadas de sus columnas y ornamentos para emplearlos, sabe Dios cómo, en edificios modernos. Si Sixto V. hubiera vivido un poco mas, á Dios Coloseo (1). Se halla en tan mal estado porque nadie se ha cuidado de su conservacion. En peor estado se hallaria el Anfiteatro de Verona, si aquellos providos Ciudadanos no estuviesen tan vigilantes en conservarlo, como lo prueba su graderia, que es en gran parte moderna. El principal cuidado de Roma ha sido santificar los monumentos paganos: pero santificando el Coloseo, las Termas de Diocleciano, y tantas otras antiguédades, no sé yo que haya

(1) *Es el anfiteatro de Vespasiano, existente en Roma, aunque muy maltratado.*

dridos de la humedad los maderos principales, y no sé con qual ventaja de la salud de los espectadores. Precisamente ha de suceder esto en todos aquellos, cuyo patio está al nivel, ó mas baxo que las calles.

hecho ningun favor á las Bellas Artes (1). Es incomprendible cómo haya sabido Roma moderna aprovecharse tan poco, singularmente en la Arquitectura, de tantos tesoros antiguos como posee, siendo, como son, los maestros de todas las naciones Europeas. Tiene ciertamente grandes y ricos edificios modernos, publicos y privados, y en esto supera todas las capitales del mundo: pero la grandeza y la riqueza nada tienen que ver con la belleza de la Arquitectura. Venecia aunque pequeña, solo con Paladio, es incomparablemente mas bella que la gran Roma, no obstante sus Bramantes, Sangallos, Bonarottis, Peruzzis, Vissionas, olvidados ya y dexados por Fontana, Maderno, Bernini, Borromini, seguidos por una tropa que ciegameamente atropella la bella Arquitectura Griego-Romana.

(1) *Ni yo hallo las baya causado mucho perjuicio. El Coloseo no ha padecido la mas minima alteracion con haberse colocado en 1750 al rededor de su arena las estaciones de la Via-crucis, enteramente separadas de la fabrica antigua, y en el centro una gran cruz de madera, sobre un pedestal de piedra. La Capilla de la Piedad, y habitacion del Ermitaño se contienen*

La *comodidad* es de mucha importancia en los Teatros por muchos motivos. Siendo como es el Teatro destinado á espectáculos de publica agradable instruccion , claro está que debe situarse en el puesto, y del modo mas comodo para la concurrencia de los ciudadanos. Debe pues edificarse en medio de la ciudad. El Coloseo y los Teatros de Pompeo y de Marcelo no estaban por cierto en ningunos remotos angulos. La muchedumbre de nuestros

debaxo de un arco del edificio antiguo , y antes lo auxilian que dañan. Solo debiera prohibirse á dicho Ermitaño el hacer sus buertecillas pensiles sobre las bóvedas , sembrando toda especie de verduras , y plantando arboles que pueden deteriorarlas. Mil veces peor es tener arrendado lo interno del edificio para poner estiércol y confectionarlo , amontonado en altura de 15 á 20 palmos , basta las bóvedas , de manera , que por la podredumbre , salitre , y hediondez que exala , se va demoliendo hasta la piedra de Tivoli , de que son los arcos.

¿Las Termas Antonianas , que estan tambien arrendadas para beniles , tienen alguna ventaja sobre las de Diocleciano , en que habitan los Padres Cortuxos?

¿Las pinturas de las siete salas en las ruinas de las Termas de Tizio adonde estarian ahora á no ballarte en los buertos de San Pedro in vinculis ?

coches efecto y causa antes de nuestra vanidad y flaqueza, que de nuestra comodidad y necesidad, pide en nuestros Teatros situacion mas ventajosa. No basta aboquen á él muchas y anchas calles expeditamente, y de diversos lados: requierense tambien todo al rededor plazas con varios portales, unos para acogerse los coches y criados, y otros para el mayor numero de gentes de á pie.

Acaso se ballára en mejor estado el templo de la Concordia si se hubiese convertido á Iglesia, que no lo esta, poseido de particulares, que han reducido á cultura su atrio, plantando arbolitos, arreglando tiestos, &c. entre sus ocho soberbias columnas.

Lo mismo dire del foro de Nerva, Curia Hostilia, Anfiteatro Castrense, Santa Constanza, San Estevan Redondo, Santa Maria Egipcíaca, la Madona del Sole, la Rotunda, San Lorenzo in Miranda y otros edificios antiguos, conservados en todo ó en parte por haber sido consagrados en Iglesias, ó estar inciucos en el distrito de estas.

Los dos arcos menores del de Septimio Severo, alquilados á los Olleros para vender obra de barro, caminan á su destrozo, atormentados su maravilloso artesonado y rosetones con los golpes de su habitante, fuego, clavos que binca en las juntas del marmol, y demas cruel trato que experimentan.

El Teatro debe llenarse y vaciarse con la facilidad posible. Ojo al antiguo, provisto de tantas puertas, vomitorios, escaleras; y conoceremos mejor el embarazo que se padece en las avenidas de nuestros Teatros modernos.

Pero la comodidad verdaderamente teatral consiste en la buena situacion para ver y oír todos igualmente. La figura semicircular que tuvieron todos los Teatros antiguos, y todo su rededor con graderia de baxo arriba, era de la mas admirable simplicidad, para que los espectadores se situasen con comodidad de ver y oír igualmente todos: en dicha forma cada uno veia a todos, y de todos era visto.

Nuestras varias (y todas estrañas) formas de Teatros, y singularmente el uso de palcos, hacinados unos sobre otros, dexan oír poco, menos ver, y ninguna comodidad dan para situarse. Ha llegado este absurdo á tal exceso en muchos Teatros, que se ha tenido que sacar adelante el tablado en el patio, para evitar el inconveniente de oírse poco: y así, de muchos palcos no se ven los Actores sino de lado y de espaldas.

Por *propiedad* se entiende el uso de los

ornatos y proporciones que se adaptan bien á los edificios , segun su respectivo destino, á fin de que su exterior é interior aspecto sea agradable y hermoso. El Teatro de Marcelo , que no era grande , tiene una belleza tan ordenadamente noble por fuera , que muestra muy bien qual debia ser su riqueza interior. En todo edificio debe luego la fachada anunciar el destino de lo interior , al modo que la modificacion del rostro , y el porte del cuerpo manifiestan el animo y el corazon del hombre. Vergüenza es hablar de las fachadas de nuestros Teatros : pero esta exterior miseria se cree bien recompensada por lo interno , todo muy pintado y dorado , con gran copia de cristales y cirios , que encantan la vista. Belleza pueril esta , comparada con la varonil y estable con que los antiguos adornaban los porticos de arriba , con columnas y estatuas. Todo lo demas , con aquella graderia de marmol separada con corredores , y distribuida alternativamente en forma de cuñas , deberia hacer grande efecto , especialmente quando el Teatro estaba lleno de espectadores , que formaban un ornamento , y un otro espectaculo muy gracioso. Al contrario nuestros aposentos,

no demuestran mas que una confusion de cabezas y de medios bustos.

Es pues el Teatro antiguo por la *solidez*, por la *comodidad*, y por la *belleza*, tan superior al moderno, como lo bueno á lo malo, y lo hermoso á lo feo. Solo una ventaja lleva el nuestro al antiguo, que es el techo que lo cubre bien todo, y juntamente lo hermosea (a); pero tambien lo hace insalubre; pues el ayre encerrado, brevemente se llena de gran copia de exhalaciones animales, dañosisimas por su pronta corrupcion, de forma, que al cabo de una hora ya no se respira sino exhalaciones humanas, se introduce en los pulmones un ayre infecto, salido de millares de pechos, que lo arrojan con todos los corpusculos, muchas veces corruptos y he-

(a) Tambien tuvieron los antiguos algunos Teatros cubiertos del todo. Plinio 36. 15. hace mencion de un Teatro que construyo Valerio Ostiense estableniente cubierto: acaso seria de madera este Teatro. Y Filostrato dice, que Erodes Attico hizo un Teatro cubierto de cedro. *Porro Teatrum Atheniensibus super Regilla, cum laquearibus ex cedro confectis Herodes statuit. Teatrum sublaqueatum, quod Corinthiis aedificavit, Atheniensi longe inferius est.* „ Filostr. en la Vida de Erodes Sofista. “

diondos , que ha podido sacar del interior de tanta gente. Hagase pues en nuestros Teatros uso del ventilador , como se hace en los hospitales , en las carceles , y en las embarcaciones.

Se tiene por grandisima ventaja el uso de nuestros palcos , con los corredores continuados de tanta comodidad y libertad para ir de aca para alla , estar , asomarse , retirarse , esconderse , y hacer quanto se quiera (como si se estuviera en el propio gabinete con todas las comodidades) para gozar del Teatro , y juntamente de una particular conversacion , renovada continuamente. ¡ Admirable y aplaudida invencion! Cabalmente en esta invencion tan preciosa está , si yo no me engaño , todo el mal del Teatro moderno : mal que produce los sintomas mas perniciosos. Helos aqui : 1.º Estos palcos , á saber , esta multitud de agujeros y separaciones , cortan de mil modos el ayre sonoro , lo reflectan en mil diversisimas percusiones , y lo deben , por fuerza , confundir : de aqui nace el indispensable efecto de oirse poco y mal. En los Teatros antiguos , que ciertamente eran de área mas espaciosa que los nuestros , todos de estructura , y sin techo ; y que se

representaba de día , se oía muy bien , como se saca de Vitruvio y de otros Autores clásicos. Pero se valían de dos expedientes , que eran los vasos de bronce , situados en varios parages de la gradería; y las mascarillas para los Actores , las bocas de las cuales estaban hechas á modo de trompas para hablar , las cuales aumentaban notablemente el natural alcance de la voz. Nuestros Teatros ni tienen vasos de bronce , ni mascarillas que aumenten la voz : pero son mucho mas reducidos , estan cubiertos , son todos de tablas , materia aptísima para conducir el sonido , y se representa de noche ; y no obstante , son tan poco sonoros. ¿ De dónde provendrá tan gran falta ? La irregularidad de sus figuras es seguramente una de las causas : pero la principal consiste en las tantas aberturas de palcos , que causan tantos angulos en lo interno.

Quan incomodos sean estos palcos para ver las representaciones y todo el Teatro , no es necesario probarlo. Ni este gran defecto se remedia con dexar las divisiones laterales hasta medio cuerpo , ó aun quitandolas del todo : minorase un poco de esta forma ; pero no se extirpa , singular-

mente en los de las filas superiores, de donde se ve el tablado de la manera mas incomoda.

Impiden los palcos toda decoracion Arquitectanica, y por conseqüencia todo magestuoso ornamento. Porque ¿ qué columnas, ó qué pilastras podran adaptarse á los sustentantes de los palcos? Daríamos en un pigmeo mas ridiculo que el que vemos en Roma en los claustros barbaros de S. Juan *in Laterano*, de S. Pablo, y de Santa Sabina; y la proyectura de los capiteles y cornisones interrumpiria con irregularidad, y disiparia la voz.

Pero estos males solo son fisicos, por decirlo asi: hay cosa mucho peor. Aquella tan alabada comodidad que ofrecen los palcos de agacharse, y estar, como invisible, ciertamente no conduce á las buenas costumbres. Una de las grandes ventajas de los Teatros publicos es el estar en publico. Cada qual en su casa, y entre sus domesticos, suelta las riendas de sus pasiones: pero empieza á refrenarlas á medida que se le aumenta al rededor el numero y calidad de los que lo miran. Por lo qual, todos se dexan ver en publico con una apariéncia de morigeracion y crianza,

que privadamente no saben sostener, y se esfuerzan á parecer lo que debieran ser realmente. Por esto tambien se ostentan fuera de casa y en los concursos aquellos pomposos vestidos y composturas, que ninguno suele llevar estando solo en su casa. Lo que son los vestidos de casa para los de en publico, es la moral privada á la publica. Ahora pues, este refrenamiento exterior, aunque solo aparente, es muy util á la sociedad y á los individuos; y aun podria penetrar á lo interior del animo, si fuesen mas las ocasiones de vivir en publico. Aquella bondad y policia aparente se iria convirtiendo en real y verdadera á fuerza de la costumbre: Asi, que los palcos nos roban una de las primeras ventajas del Teatro.

Pero todavia derivan peores consecuencias de la libertad de correr de palco en palco, y de mover en ellos tanto mormullo y conversaciones: de aqui procede toda la ruina del Teatro formal: por esto el Teatro Italiano ya no tiene Tragedias: por esto no reynan en él las buenas Comedias; y por esto la Ópera en Musica ha venido á parar en centones. Porque ¿cómo se ha de representar un buen Drama que requiera atencion continua desde el princi-

pio hasta el fin , si nuestros señores concurrentes no piensan en otro que en manejar sus anteojillos para observar sus astros, para saltar de palco en palco , y para dexarse ver arriba y abaxo ? Ya se zabullen, ya se pierden , ya resucitan. Pasan de un Teatro á otro : vuelven al primero : y giran eternamente , derramando necedades, cumplimientos , requiebros. Acuden así á las farsas , á las bufonadas , á los entremeses , á alguna Aria de las Operas heroycas, y al Dueto : sirveles esto como de reposo, y despues de pasto á la charla (a).

(a) *No hay verdad mas sabida de todos. De quantos concurren á los Teatros, apenas habra una decima parte que vaya por otra utilidad, que una esteril risa que espera de tonadillas y saynetes. Quisieran que todo el Drama fuese y se compusiese de los importunos disparates de los graciosos. Poquisimos hay que puedan formar juicio alguno del Drama representado. ¿Y cómo es posible, si medio quarto de hora antes de la catastrophe (que resuelve todo el enredo) ya se levantan, se calan los sombreros, charlan, y por salir primero, lo inquietan todo? Es tal este desorden, que el Poeta se ve precisado á rematar de golpe su Drama: y aun esto no basta para que podamos oír á los Actores, que por la misma causa lo concluyen tambien á saltos.*

Es muy verosímil , que el fastidio que dan los malos Dramas haya producido los palcos : pero la permanencia de estos ha aumentado la insípidez y absurdidad de los Dramas , y la ha conducido á tal extremo , que el Drama ya no es mas que un pretexto para ir al Teatro : pero la verdadera causa es la conversacion. Son pues los palcos quien destruye el mas loable fin del mas noble de los espectaculos : ó por mejor decir , lo convierten en un amasijo de absurdos , y deturpan el Teatro mismo.

La consecuencia obvia de este paralelo es , que sino queremos en el Teatro mas que conversaciones frivolas , conservemos el que tenemos : pero si deseamos un Teatro del todo bueno , no tenemos mas que hacer que moderarlo sobre el de los antiguos. Siguiendo este camino he formado el diseño adjunto al fin de este librito , esperando será bien recibido , en especial de la Nobleza , en la qual veo alborear (no adulo) cierto sistema de educacion , brotar la morigeracion , las nociones utiles , y el buen gusto (a).

(a) *Para demostracion de su nueva idea (que realmente es digna de aprecio) pone el Señor Mi-*

IDEA DE UN NUEVO TEATRO.

Al Señor Vicente Ferrares se debe la idea y el diseño de este Teatro (a). Está comprendido por dentro en un círculo, cuya mitad es para los espectadores; y la otra para el tablado y scena.

Los asientos en la graderia van dispuestos de forma, que todos los espectadores estan sentados, y ven comodamente, sobre asientos de madera puestos encima de gradas, altas medio pie. No se conseguía esto en todas las partes del Teatro antiguo,

lizia seis laminas de á folio, con su explicacion. Las he omitido por no aumentar demasiado el precio de este librito, y por haberlas considerado utiles solo á los Arquitectos en caso de que se les ofrezca construir este Teatro: y entonces podran solicitar el original Italiano: por lo demas, basta la descripcion que aqui pone el Autor.

(a) *Esta idea ni es del Señor Ferrares, ni del Señor Milizia, sino tomada por lo general, del Señor Eneas Arnaldi que en 1762 la publicó con el titulo, idea di un Teatro simile a' Teatri antichi all' uso moderno accomodato, con due Discorsi di Andrea Palladio. in 4. Vicenzu. La diferencia es en cosas de poco momento, tomadas de Temanza. Mas adelante los cita nuestro Autor.*

singularmente en las cercanas al tablado, como se ve en la planta del de Hercolano, de otros sacados de Vitruvio, y de muchos monumentos antiguos que trae Serlio; si acaso fueron como nos los dibuxan. El Marqués Galiani en su Vitruvio representa á los extremos de la graderia contiguos al pulpito, dos paredes que impedirian ciertamente la vista de una gran parte de la scena á los espectadores que estaban sentados hácia aquella parte de la graderia. En las plantas que Mr. Boidin, *Mem. de l' Acad. des Inscript. Tom. I* nos da de los Teatros antiguos, no se ven estas paredes: así va bien, con tal que se ponga petril (a).

En los Teatros antiguos formaba la graderia un solido que hacia necesarios los vasos sonoros. Para evitar este inconveniente hago una boveda capialzada, continuada sin interrupcion, y en la pared de su

(a) Ni es creible que habiendo los antiguos sabido con tanta perfeccion todo lo perteneciente al Teatro, hiciesen este petril tan alto que quitase la vista. El Señor Milizia debiera desfirir mucho menos á las cosas del M. Galiani sobre Vitruvio, que á cada paso se desvian mucho de la verdad.

pie mas baxo abro algunos claros , que corresponden á ciertos pozos cavados debaxo de la misma boveda. Cubriendo, asi mismo , la graderia del Teatro , de tablas delgadas puestas con igualdad , como tambien la boveda y porticos de arriba, saldrá todo sonoro sin causar eco (a).

La sceña de los antiguos discordaba de todo el resto del Teatro , y no sé , ni me importa saber , cómo pudiera esta convenir con las decoraciones versátiles que tenia á los lados (b). En mi diseño el ta-

(a) *Hay poco que esperar del auxilio de las tablas en esta parte. Quan sonoras sean las tablas, nadie lo ignora. Aun podrian comerse la voz no estando perfectisimamente lisas y bruñidas.*

(b) *Yo no me puedo persuadir lo que comunmente se cree sobre estos triangulos, ó sean prismas versátiles, á saber, que en cada una de sus caras tenian pintados los admniculos correspondientes á la especie de Drama que se representaba, Tragico, Comico, Satirico. Para mi es cierto que los antiguos nunca representaron Comedias ni Satiras en Teatro Tragico, ni al contrario: sino que para cada especie de Drama tenian su Teatro: ó por lo menos, si en Teatro Tragico querian echar Comedias, ó Satiras, cubrian la scena con algun telon ó tablazon, en que estuviese pintada la scena correspondiente á cada una de estas dos especies. Tres son las es-*

blado y scena, con el giro de los espectadores, forman un todo acordado, por el qual recorre el mismo Orden de Arquitectura que sostiene la boveda general.

El Orden grande de la scena sale proporcionado al resto del edificio, por ser igual al radio del Teatro; y con su basamento y boveda forma una altura igual al Diametro del mismo Teatro. Si yo hubiese adoptado la doctrina de Vitruvio, el qual dice que en los templos redon-

pecies de scenas, dice Vitruvio lib. 5. cap. 8, una Tragica, otra Comica, y otra Satirica. Los ornatos de cada una son propios á sí sola, y muy diferentes de los de las otras. La Tragica se hace con columnas, frontispicios y estatuas, con otros adherentes reales: la Comica con edificios privados, con balcones y ventanas, á imitacion de habitaciones ordinarias. Y la Satirica se adorna de arboles, grutas, montes, y demas cosas campestres, á manera de un Pais pintado. ¿Cómo era posible hacer de estructura, ni aun de baxo relieve, una scena Satirica, ni Comica? Pintada en tela ó madera, y apoyada á la scena Tragica, era fácil de hacer y en breve tiempo. Los triangulos servirian solo para alguna mutacion lateral ó parcial, quando en el Drama ocurria alguna novedad extraordinaria, v. g., segun el mismo Vitruvio, para mutaciones en las fabulas en la venida de los Dioses, con truenos repentinos &c.

dos debe ser la altura de las columnas igual al diametro de toda la cella ó nave, me hubiera salido un Orden agigantado, desproporcionadísimo con las demas partes. Y si hubiese imitado la practica del panteon (a), cuyas columnas interiores solo son altas la mitad del radio del mismo templo, hubiera salido pequeño, igualmente desproporcionado con lo restante del edificio. Quien entra en el panteon á ojos cerrados ó baxos, y llegando al pie de las columnas mira hácia arriba, advierte luego la sensibilísima desproporcion que tiene la pequeñez de aquellas columnas, con todo el gran resto de la mole que sostienen. De aqui nace el inconveniente del Attico y de los dos arcos.

Para evitar estos y otros inconvenientes, hago la scena de un solo grandioso Orden de Arquitectura, á manera de un arco triunfal. La scena de los antiguos era de dos ó tres Ordenes, y Paladio puso en la suya Orden sobre Orden; pero

(a) *El Panteon de M. Agrippa, que fue templo que este edificó en Roma á todos los Dioses. Hoy existe entero y se llama vulgarmente la Rotunda.*

con el debido respeto á tan grande autoridad, me parece esta una manera mezquina, menuda y confusa. El cornison y basamento de mi Teatro corren todo el giro de él; y la imposta del grande arco del medio recorre tambien, y hace la division del Orden menor que hay en los corredores del Teatro y en los nichos de la scena. Mas allá de las tres puertas, ó sean arcos de la scena, estan los bastidores movibles, para correrlos segun requieran las mutaciones del Drama.

Observese, que la scena expresada en el diseño se supone de estructura, capaz de sostener el peso del techo. Pero si se quisiere hacer de madera, podria disminuirse mucho su grueso, y quitarse los intercolumnios del Orden pequeño, que estan á la entrada; con lo qual se ganaria espacio para ver las mutaciones. Aun se podria formar la scena con tres grandes intercolumnios de columnas aisladas, dispuestas circularmente, ó en linea recta: en tal caso convendria que los bastidores movibles que estan inmediatamente detras del intercolumnio del medio, se hiciesen de comparsa doble, por ser tambien vistos por las aberturas de los lados. Si estos bas-

tidores saliesen muy anchos , como sucederia en los Teatros grandes , y por lo mismo dificiles de manejar sobre los carrillos , se podrian doblar á manera de libro , y llegados á su lugar , abrirlos con toda su anchura , para ser vistos de ambas partes. Todavia podrian colocarse en las aberturas laterales telones de poco fondo , pintados en perspectiva , para poder manejar mejor los bastidores del medio. Este manejo de los bastidores es facilisimo y pronto , executados con árganos , ruedas , ó contrapesos. Con estas maquinas suben ó baxan los bastidores de un golpe , ó corren rapidamente sobre el tablado. Este mecanismo es bastante sabido , y en muchos Teatros se executa con todo buen efecto : en otros no se ha adaptado por algunas razones que no lo son. ¿ Y qué mayor irracionalidad que emplear una muchedumbre de hombres en hacer con peligro y trabajo lo que se puede conseguir por pocos , segura , facil y prontamente ?

Todo este Teatro va cubierto con una falsa boveda de madera , para que sea mas sonoro. Podra contener cinco mil espectadores , todos viendo y oyendo co-

modamente sentados. En el gran Teatro de los Alibertis en Roma, apenas caben 2500, amontonandolos del modo mas sofocante.

Es verdad que en el presente no todos los espectadores se verán mutuamente, puesto que los que estan en las gradas dentro de las galerias no pueden ver á los de encima, ni estos á todo el resto del auditorio, pero se ven entre sí la mayor parte, y todos ven igualmente el tablado y scena, que es el objeto principal porque se va al Teatro. Las demas cosas de este mi Teatro se explican junto á los mismos diseños.

El Señor Conde Eneas Arnaldi, eruditísimo Academico Olimpico, ha publicado una *idea de un Teatro semejante á los Teatros antiguos, acomodado al uso moderno*, esto es, con aposentos. Los inteligentes decidiran entre la bella idea de este docto Caballero, y esta del Señor Ferrares. Ha mucho tiempo que espera el publico algo de bello y nuevo en esta materia, del Señor Conde Geronimo del Pozo, ilustre Caballero Verones, que entre sus raras prendas posee muy bien la buena Arquitectura.

Acaso se hará una objecion á este mi Teatro, y es, que tomando el tablado todo el diametro del semicirculo, saldra demasiado ancho. ¿Pero qué daño causa esta anchura? Antes por el contrario sera ventajosisima para cumplir plenamente con los tres esenciales requisitos del Teatro, que son, oirse bien la voz de todos los parages, ver igualmente bien de todo él las representaciones scenicas, y que los Actores operen en espacio desahogado.

Enseña la fisica, que la voz ó el son no es otra cosa que el ayre tremulo, movido y vibrado por algun cuerpo hasta nuestro oido. El ayre asi herido se mueve por infinitas olas circulares, puntualmente semejantes á las de las olas quando se arroja una piedra en el agua quieta, las quales se van ensanchando mas y mas desde el centro; con solo la diferencia de que tales circulos son en el agua superficialmente horizontales, y en el ayre se extienden por toda la masa. Si estos circulos, en qualquiera de ambos elementos, son impedidos por algun obstaculo, no pueden ya llegar al término de su destino, y siendo repelidos los primeros, retroceden, interrumpen, y estorban á los

siguientes. *Por esta razon, dice Vitruvio, siguiendo los Arquitectos antiguos los pasos de la naturaleza, y reflexionando sobre las propiedades de la voz, hicieron de altura proporcionada las gradas del Teatro (a), y buscaron por razon musica y matematica el modo con que la voz que saliese de la scena, llegase mas clara y suave á los oidos de los espectadores. Y asi prescribe el mismo Vitruvio, que tirada una linea desde la primera hasta la ultima grada toque todas las cimas ó angulos de las gradas (b). Asi no sera repelida la voz.*

A este fin el Señor Tomas Temanza, Arquitecto eruditísimo, de ingenio elevado, y de exquisito gusto en su *idea de un nuevo Teatro*, proyectado en Venecia su patria, y que me comunicó con su mucha cortesía y generosidad, ha hecho los palcos en forma de gradería, pa-

(a) *El Señor Milizia sigue aqui sin exámen la malísima traduccion del Marques Galiani: debiera decir: hicieron en cuesta la gradería de los Teatros, scandentes theatrorum perfecerunt gradationes.*

(b) *Esto es falso, como dixé en la Nota (b) pag. 166.*

ra que las undulaciones de la voz hallen como un plano inclinado sobre que extenderse. Al contrario los aposentos de nuestros Teatros, formando como forman una pared perpendicular á todo el rededor del patio, repelen las undulaciones del ayre, y las multiplican desordenada y confusamente. Yo he desterrado los palcos de mi Teatro, pero he adoptado esta tan racional gradería.

La Geometria demuestra, *que en un circulo todos los angulos á la circunferencia que tienen por basa el mismo diametro, son iguales.* De aqui es, que la unica figura que conviene al Teatro, á fin de que de qualquiera punto de la circunferencia vean igualmente los espectadores las representaciones de la scena, es la semicircular. Por tanto, el tablado debe establecerse sobre el diametro del semicirculo.

Demuestra asi mismo la Geometria, *que en un segmento de circulo los angulos á la circunferencia, que tienen por basa una misma cuerda, son iguales.* De aqui es, que la scena debe formar otro semicirculo igual y contiguo al de los espectadores, á fin de que vean de todas partes igualmente todas las acciones de la scena, en

qualquiera distancia del diametro que se representen. Para este efecto, sera un circulo la figura de mi Teatro; y en su centro esta la orquesta de los Musicos, para que la voz y son se esparza bien á todas partes.

La scena y tablado comprendidos en un semicirculo igual al del auditorio, sera bastante espacioso para las operaciones de los Actores: pero no lo sera, diran algunos, para lo que se llama *fondo del Teatro*. No sé si los mayores Teatros actualmente existentes lo seran mas: pero quando lo fuesen, seria inutil por las razones dadas en el Cap. X. Quando estan bien hechas las perspectivas, parece la scena tres ó quatro veces mas espaciosa de lo que realmente es. Pero si todavia se requiriese mayor fondo que el semicirculo, doy un exemplar en mi Teatro, en que las decoraciones colocadas de las puertas de la scena adentro, representan un fondo mas allá del semicirculo, y se ven bastante.

Los Teatros que no piden tanta anchura de scena, como son ordinariamente los destinados á Tragedias, Comedias y Pastorales, pueden dividirse en dos segmentos de circulo desiguales; el segmento

mayor sera para los espectadores , y el menor para la scena.

Es superfluo responder á la dificultad que podra mover algun sofisticó , sobre no hacer en este Teatro distincion de grados y clases de ciudadanos. Puede establecerse en la graderia á imitacion de los antiguos mejor que en los aposentos donde apenas la hay.

Tambien es de poco momento la dificultad de los gastos , los quales en un Teatro de estructura (singularmente el mio tan adornado en lo externo , y en lo interno tan enriquecido de porticos , jardines , y de otros accesorios para varios exercicios) (a) podrian parecer excesivos á alguna alma pusilanime , y acaso preguntaria quanto podria costar el edificio. ¡ Miserable pregunta ! ¿ Quanto costaron las Termas de Diocleciano , Versailles , la pla-

(a) *En la primera lamina pone el Señor Milizia no solo la planta en pequeño del Teatro y sus adherentes , sino tambien otros muchos edificios publicos , que ciertamente formarian un hermoso agregado , v. g. juegos de pelota , bolos , plaza para varios exercicios gimnásticos , Academias de todas clases , von varietal de tiendas bajas para cafes , botillerias , &c.*

za del Vaticano, y tantos obeliscos Sixtinos? Quando se trata de obras publicas, y singularmente de las que unen en sí utilidad y recreo, nunca se debe reparar en gastos; como los Lacedemonios, que jamas atendian en la guerra al numero de los enemigos. Por grandes gastos que haga un Estado en obras de esta naturaleza, bien lexos de empobrecerse, se enriquece por la multiplicacion de la industria, y por el atractivo de los forasteros. Roma ciudad eterna, ¿qué perenne manantial de riquezas no posee en sus singulares monumentos antiguos y modernos? Corren á ella todas las naciones cultas de Europa á rendirla homenaje y tributo.

Díranme todavia (¿y qué no me díran?) ¿para qué sirve unir al Teatro tantas otras cosas, que nada tienen que ver con él? He unido al edificio de juegos scenicos el de los gimnasticos, no por que no pudieran estar separados en lugares diversos; sino para que juntos todos en un puesto conspicuo en el centro de la ciudad, puedan ser mas comodoss para que los ciudadanos concurren á ellos, y pasen facilmente de unos á otros. Los antiguos tenian un gran numero de exercicios gim-

násticos : nosotros tenemos muy pocos , ó porque somos mas fuertes , ó porque estamos siempre muy ocupados. Todos los nuestros se reducen al juego de pelota, modificado de varias maneras , v. g. de viento , de banca , de tierra : luego , las vexigas , la pelota de cuerda , volantes , billardo , trucos , bolos. Promuevanse pues estos y otros juegos semejantes , y añádanse la corrida , el salto , y mas que todo , el montar á caballo , y el nadar. El jugar la pica y la bandera , que acaso trae su origen de los torneos , es una puerilidad inútil é insignificante. El juego de esgrima , dexese para los barbaros que lo inventaron : y sería ya tambien tiempo de desembarazar el lado del peso incomodo de la espada , que tambien deriva de siglos mas feroces , y es inoportuna en un comercio pacífico y bien educado (a). El juego no

(a) *Por mas que se declame contra el abuso de la espada , creo no se ha de lograr fruto alguno. ¿Y por qué los predicadores evangeticos, que gritan á veces contra ciertas bagatelas de poca monta , dexan libre la espada , origen de tantos desordenes? ¿Qué hace en la cinta ese costoso instrumento, que ó ha de ser perjudicial, ó inútil? ¿Y qué diremos de tanto meque-*

es, ni debe ser, mas que una recreacion que se toma á sus tiempos, para aliviar el espiritu y el cuerpo de las ocupaciones pesadas: luego no debe este producir mal efecto alguno, antes muy buenos; y por consiguiente seran excelentes aquellos juegos que juntamente seran utiles y deleytables. Asi, no merecen el nombre de juegos los Sedentarios de nappes, cuya invencion, aunque hace mucho honor al ingenio humano, no menos deshonor acarrea el uso, muchas veces venenoso al espiritu, al cuerpo, á los bienes y á la reputacion. Los verdaderos juegos son los gimnasticos, gustosos y saludables á quien los exercita, y de inocente placer á los espectadores. Los que presiden en beneficio de la sociedad sabran de los juegos mismos sacar medios poderosos para su mayor beneficio.

treffe, que nunca sale de casa, aun de capa, que no vaya abrazado con su espadilla, haciendo que se dexen ver por debaxo siquiera un poco de contera? Seria tiempo ya de que nadie llevare espada, sino por razon de su oficio ó empleo militar.

CAPITULO XII.

CAUSAS DE LOS DEFECTOS DEL TEATRO,
Y MEDIOS PARA RESTABLECERLO.

De lo dicho hasta ahora consta claramente, que nuestro Teatro es un complexò de absurdos. Está sin Tragedia y sin Pastoral; su Comedia es fastidiosa: su Opera en musica un monstruo: hasta lo material del Teatro es un hormiguero de faltas incomodas, y que retraen. Y en suma, carece de sus dos primeros objetos *utilidad* y *recreo*. Con muchisima razon pues, lo censuran los Moralistas, y con no menos lo vilipendian las personas de talento y buen gusto.

¿Mas cómo se han arraygado tan malas y voraces yerbas, para secar y perder tan hermosa planta, la qual es, como se ha dicho, el pabulo de las virtudes, ó aun la virtud misma puesta en accion y hecha agradable? La misma pregunta puede hacerse de todas las demas cosas mejores, excelentemente ideadas, y despues reducidas á pesimas.

Quando un espectáculo sirve solo de en

tretenimiento á un pueblo ocioso, y á la clase de gente que llaman *mundo alegre*, es imposible que adquiriera jamas grande importancia. Por mas ingenio que concedamos al Poeta, es fuerza que la execucion y otras mil partes de su Poema se resientan de lo frivolo de su destino.

Sófocles componiendo sus Tragedias trabajaba por la patria, y por las mas augustas solemnidades de la Republica. ¿Y por qué? Porque entre los Griegos el espectáculo era un negocio de Estado. En Atenas hacia la Republica todo el gasto, presidia un Arconte, concurrían todas las clases de Ciudadanos, y asistia el mismo Sócrates. Lo mismo pasaba en Roma: tenia este cargo un Edil: Questores destinados para ello recogian del Pueblo los impuestos para pagar los gastos de las representaciones Teatrales, o de otros espectáculos, siendo delito capital emplear este dinero en otros usos, ni aun en las urgencias de la guerra. Asistían todos los Magistrados: concurrían hasta los Catones.

Entre nosotros si el Gobierno interviene en algo del Teatro, es en algunas menudencias accidentales, y para reprimir exórbítancias y pependencias. La scena es-

ta en el lucro de algunos ociosos, y el Empresario es el legislador despotico. ¿Qué hay pues que maravillarse de que esté tan lleno de abusos? (a)

Quiere la condicion humana, que junto á los mas sublimes esfuerzos de su ingenio se dexen ver su pequeñez. Tanta negligencia y contradiccion hay hasta en los

(a) *Entre nosotros no hay formalmente Empresarios, á cuyo beneplacito esté la eleccion de los Dramas que se han de representar: pero queda este derecho en poder absoluto del primer galan, el qual, si se precia de urbano y cortés, suele consultar para ello con la primera dama. ¿Qué puede salir de aqui? Muchisimas elecciones malas, algunas pasables, y una ú otra buena. El Actor no tiene mas obligacion que executar bien su parte; y no hara poco si lo cumple. La eleccion de Dramas no se ha de gobernar por el lucro, ni por el deseo de que luzca este ó el otro Actor ó Actriz. Para ir removiendo al pueblo de los espectaculos necios, disparejados, inutilés y escandalosos, es menester desterrarlos de la scena, y hacerle ver los buenos, que le vayan poco á poco entrando en el gusto, y conozca finalmente la utilidad que de ello puede resultarle. Siendo la Tragedia el mejor y mas util de los espectaculos, ¿por qué no han de ser Tragedias las dos terceras partes del caudal anual de las Compañias? Mientras tanto pues, que la direccion de los Teatros, tanto en*

negocios mas serios , que no es maravilla la haya aun mayor en un arte de recreo. La suerte de los Imperios , y la de los Teatros es obra de la ventura ; pues todo depende de un conjunto de circunstancias bien ó mal combinadas. Supongase en qualquiera parte de Europa un Principe verdaderamente grande : adquiera despues de sus mas beneficas fatigas , el derecho de consagrar un ocio glorioso á la cultura de las Bellas Artes : pondrá desde luego la mira en la mas bella de todas ; y el Arte Dramatica vendra á ser en su reynado el mas grande monumento erigido á la felicidad publica , y á la gloria del ingenio humano. Fundaranse luego Academias de Poesia , de Musica , de Danza ; no para disparar sonetos , cantarcillos , conciertos , minuetes , sino para presidir en ellas la Filosofia , que dirixa todas las cosas á la mayor perfeccion del Drama , sir-

Dramas , quanto en acotaciones , policia , &c. no se confie á personas celosas del bien publico , incorruptibles , instruidas perfectamente en la Dramatica , y capaces de soldar las quiebras que ahora advertimos , no hay que esperar los sazoados frutos que puede producir el Teatro , despues de las bellas flores de la publica diversion.

viendo de premio la aprobacion de la Academia para que las producciones de los concurrentes puedan representarse en el Teatro. Ya vemos fundada en Parma Academia tan util, por el desvelo de aquel bien educado Soberano; y se dice que de todas partes han lloyido Dramas de todas especies, de manera que podrá Italia tener con el tiempo su Teatro correcto; como lo tendra tambien Dinamarca, habiendo su sabio Rey establecido semejante providencia.

Purgado una vez el Teatro y reducido, como debe ser, á una escuela de virtud y buen gusto, se cõregiran tambien los Comediantes, ahora tan desacreditados como ricos. Es facil el medio de hacerlos aspirar al mismo honor de los Poetas, cuyas obras representan. Tanto honor se dio siempre á Esopo (a), como á Sófocles.

Los Comicos no son infames porque se les paga; ¿quién no saca fruto de su profesion? Desde el azadon á la Diadema.

(a) Este fue el Comico-Tragicò mas habil que tuvieron los Romanos. Floreció en tiempo de Ciceron, y le dió liciones en el arte declamatoria.

se hace todo por paga. El Teatro no deshonorra por sí; pues los Caballeros, los Principes, los Eclesiasticos se entretienen á veces en representaciones, sin contraer mancha alguna, quanto menos deshonorra. ¿Pues por qué se ha de reputar infame el Arte Teatral? (a) Lo es con mucha

(a) Toda Arte produce en quien la profesa sus males y bienes no solo fisicos, sino tambien morales. Tenemos del celebre Ramazzini el libro que todos conocen, intitulado *de morbis Artificum*, por lo que toca á los males fisicos provenientes de varias profesiones. Pero de las influencias morales á que estan expuestos los profesores de qualquier Arte, no hay, que yo sepa (verdad es que sé poquisimo) ni aun una disertacioncilla (1). No obstante, el argumento seria curioso é importante para promover aquellas profesiones, cuyos efectos morales son beneficos, y minorar las que los tienen malignos, ó aplicarlas correctivos eficaces. El labrador, doblado todo el dia con el azadon y el arado, sera estúpido y paciente, en compañia de quien exercita los mas laboriosos officios. Flematico sera el Estatuario y el Burilista: ca-

(1) Don Antonio Capmani publicó en Madrid año de 1778 un Discurso economico político en defensa de los Menestrales, y de la influencia de sus Gremios en las costumbres populares, conservacion de las Artes, y honor de los Artesanos, baxo el nombre de D. Ramon Miguel Palacio: en 4.

razon quando se encamina á la corrupcion de costumbres , ó quando el que la profesa las tiene malas. Si el Teatro llega á restituirse á su noble fin , se desvanecera la primera causa del descredito de los Actores ; y la segunda desaparecera bien presto tambien , si los sabios Magistrados no permiten suba al tablado sino quien une

prichoso el Pintor : el Arquitecto meditador y atrevido. Todas las Bellas Artes producen ordinariamente suavidad y dulzura ; y la Teatral , siendo bien regulada , necesariamente ha de producir un caracter afable y bueno. Los influxos de la Fisica , de las Matematicas , y mas que todo , de la Filosofia , son dulces y benignos. Los Eruditos , los Antiquarios , los Oradores serian presuntuosos y arrogantes sin una buena dosis de Filosofia : y sin la qual serian crueles los Medicos , los Cirujanos y Criminalistas ; los Forenses cavilosos y de mal credito ; los Gramaticos insulsos y criticos ; los Cortesanos limpios y duros como marmoles. De los officios , cuyos principales ingredientes son la facilidad , el ocio y la sujecion , deben exhalar vapores pestiferos á la sociedad : por esta razon no vemos ordinariamente mucha virtud en los criados de librea , en los soldados , y tantos otros esclavos ociosos. De donde provenga aquella atra-bilis que desconcierta cielo y tierra , lo explicara quien quiera tratar expreso esta materia.

las buenas costumbres á los talentos de su profesion (a).

(a) *Sobre este particular han hablado algunos con la mas fanatica libertad y atrevimiento. Digan tantas personas justas, prudentes y llenas de probidad como frecuentan nuestros Teatros, sino es una vergonzosa demencia llamarlos actualmente, congregaciones de Satanas, concilhabulos de iniquidad, sentinas de fornicaciones y adulterios. Que los Comicos y Comicas celebran y alaban en ellos casi todas las maldades, las fornicaciones y los adulterios. Que aconsejan y persuaden al auditorio á seguirlos en esto. Que en el Teatro no se ven sino adulterios y *amplexus virorum et foeminarum*. Que los Teatros son receptaculos de demonios, consistorios de impudicia, lupanares de la ultima prostitucion, escuelas de torpeza y obscenidad, gimnasios de luxuria. Que los Christianos en las Comedias, Tragedias y bayles, no hacen otra cosa que fornicar y adulterar. Que los Actores y Actrices son misioneros del demonio, falsos Apostoles, Apostatas de la Religion Christiana, y los ministros mas infames. Que hacen guerra general á todo el Evangelio de Jesu-Christo, por el estipendio que para ello reciben. Que todas las Comicas son *meretriculae expudratae, infames, lupanariorum purgamenta*, y que todo el mundo las tiene por tales. Que representando las Comedias y Tragedias modernas abren un gimnasio de todos los vicios y disoluciones. Estas y otras mil desatinadas proposiciones, agitadas de un espiritu bá-*

Donde representan mugeres está ciertamente su castidad expuesta: pero tambien procurarán mas el conservarla, y la conservarán mejor quando no se verán desalentadas con el desprecio; y todavia

chico y furibundo, escriben en nuestros tiempos algunos que se dexan llamar varones Apostolicos; y que predicán en los mismos escritos ser pecado mortal detraer, y aun degradar en cosa grave la fama del proximo. ¿Pero cómo? despues de jactarse de no haber jamas entrado en Teatro alguno. Unos hombres tan sumamente ignorantes de la Dramática, que no saben distinguir la de la Mímica y Pantomímica, aplicando las autoridades de los Padres contra estas, á la Trágica y Comica, y llamando mimos y mimas á los Actores y Actrices Trágicos y Comicos. Pero estos disparatados zelosos han sido y son bastantemente castigados no solo por millares de sabios imparciales, que no tratan las cosas tumultuariamente y sin examinarlas, sino tambien por los Cuerpos de la Republica, Magistrados, Ministros, y aun Monarcas, que no kultan en los Teatros modernos el exercito de necedades de aquellos escritores.

Si algunas Leyes han tachado de infamia los espectáculos scenicos y á sus Actores, ciertamente no seria sin causa, esto es, que en aquellos tiempos en que se hicieron tales Leyes, se representarian cosas deshonestas, escandalosas, inductivas al mal, &c. Pues de lo contrario, ¿cómo es creible se pudiesen Leyes tan duras?

la guardaran mas, si se ven tan alentadas con honores y premios, como abatidas por la infamia y castigos. El aprecio de distincion debe llegar en los Teatros hasta erigir estatuas á quien hubiere sabido ser excelente y honesto Artista. Los talentos mas sublimes sin prohibad, estan sin basa; y el Teatro no debe respirar otra cosa que *virtud y recreo siempre unidos.*



INDICE

DE CAPITULOS.

| | |
|--|---------|
| <i>Cap. I. Del Teatro en general.</i> | pag. 5. |
| <i>Reglas comunes á todo Drama.</i> | 17. |
| <i>Cap. II. De la Tragedia.</i> | 23. |
| <i>Reglas de la Tragedia.</i> | 27. |
| <i>Historia de la Tragedia.</i> | 37. |
| <i>Cap. III. De la Comedia.</i> | 48. |
| <i>Reglas de la Comedia.</i> | 55. |
| <i>Historia de la Comedia.</i> | 62. |
| <i>Cap. IV. De la Pastoral.</i> | 77. |
| <i>Cap. V. De la Opera.</i> | 82. |
| <i>Cap. VI. Del argumento del Drama en musica.</i> | 88. |
| <i>Cap. VII. De la Musica.</i> | 97. |
| <i>Influencia de la Musica.</i> | 100. |
| <i>Esencia de la Musica.</i> | 110. |
| <i>De la Sinfonia.</i> | 117. |
| <i>Del Recitado.</i> | 118. |
| <i>De las Arias.</i> | 121. |
| <i>Cap. VIII. De los Actores.</i> | 129. |
| <i>Cap. IX. De los Bayles.</i> | 133. |
| <i>Cap. X. De la Decoracion.</i> | 152. |
| <i>Cap. XI. Del Teatro material.</i> | 159. |
| <i>Descripcion del Teatro antiguo.</i> | 165. |
| <i>Descripcion del Teatro moderno.</i> | 172. |

| | |
|--|------|
| <i>Comparacion del Teatro antiguo con el moderno.</i> | 194. |
| <i>Idea de un nuevo Teatro.</i> | 209. |
| <i>Cap. XII. Causas de los defectos del Teatro, y medios para restablecerlo.</i> | 225. |

ERRATAS PRINCIPALES.

| Pag. | Lín. | Dice | Debe decir. |
|------|------|--------------------|--------------|
| 8 | 5 | exspectatores..... | espectatores |
| 12 | 22 | disputa..... | disputa |
| 31 | 6 | derelivant..... | delirant |
| 37 | 21 | proposicion..... | proposicion |
| 74 | 13 | tropa..... | tropas |
| 78 | 19 | el..... | il |
| 83 | 7 | Principe..... | Principes |
| 98 | ult. | toda..... | todas |
| 135 | 27 | βαλλεξο..... | βαλλίξω |
| 186 | 21 | Boivin..... | Boidin |

En la Nota (a) pag. 12. se unieron inadvertidamente las dos cuestiones de, *si puede haber ó no Poesía sin verso*, y la de, *si puede haberla sin ficción*.

ADVERTENCIA.

Se habia pensado poner en una Nota á la pag. 194. la descripcion de los Teatros de Madrid: pero se ha resuelto reservarla para otra ocasion, en que se publicará la de todos los de España.