

NARCISO ALONSO CORTÉS

---

# LITERATURA ELEMENTAL



Talleres Tipográficos «CUESTA»  
Macías Picaven, 38 y 40. Valladolid.  
1923



A Jorge Guillén, perfecto en  
las letras, con todo afecto

Narciso Alonso Cortés

---

LITERATURA ELEMENTAL



NARCISO ALONSO CORTÉS

---

# LITERATURA ELEMENTAL



Talleres Tipográficos «CUESTA»  
Macías Picaves, 38 y 40. Valladolid.

1923

R.6. 5378

## CAPÍTULO I

### El Arte y la Literatura.

**La obra literaria.**—Obras literarias son las realizadas, dentro de ciertas condiciones, por medio de la palabra escrita o hablada. Una novela, una poesía, un discurso, son obras literarias.

**Literatura y Arte.**—A la realización y estudio de las obras literarias hace referencia la *Literatura*. Esta palabra tiene las tres acepciones siguientes:

1.<sup>a</sup> Ejercicio de las actividades necesarias para producir obras literarias. Así se dice que el que escribe novelas, poesías, etc., es literato, cultiva la literatura. Tomada en este sentido, la literatura es una de las llamadas *Bellas Artes*.

*Arte* es un trabajo que produce obras de sobresaliente delicadeza. Según Aristóteles, arte es la facultad de crear lo verdadero con perfección. Las clasificaciones que tradicionalmente se han hecho de las artes, fúndanse en dos acepciones bien diferentes de la palabra: o bien se significaba con ella un trabajo realizado según reglas tomadas de la experiencia (artes mecánicas, pudiéramos decir), o bien se empleaba para expresar una labor espiritual y encaminada a realizar la belleza (propiamente, artes bellas).

Para las escuelas de la Edad Media, había siete *artes liberales*, que se enumeraban en el siguiente dístico:

Gram. loquitur; Dia. vera docet; Rhe. verba ministrat;

Mus. canit; Ar. numerat; Ge. ponderat; Ar. colit astra.

Las tres primeras formaban el *trivium*, nombre adoptado en honor de la Santísima Trinidad, y las restantes el *quadrivium*, así llamado en recuerdo de los cuatro ríos del Paraíso.

Durante largo tiempo ha prevalecido, como división de las Bellas Artes, la que admite estas cinco: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Esta última debe sustituirse por la *literatura*, que tiene un campo más extenso. De esas cinco Bellas Artes, según Taine, la poesía, escultura y pintura son artes *de imitación*; la arquitectura y la música, artes *de creación*. Gauckler las divide en artes del espacio (arquitectura, escultura y pintura) y artes del tiempo (música y poesía).

Nietzsche divide las Bellas Artes en *apolíneas* (escultura, pintura y poesía épica) y *dionisiacas* (música).

2.<sup>a</sup> El conjunto de obras literarias de un país, época o género determinado. Así se dice *literatura griega*, *literatura moderna*, *literatura sagrada*, etc.

3.<sup>a</sup> El conocimiento razonado de las obras literarias, de sus elementos y formación. Tal es el estudio que, en forma elemental, hemos de realizar en este libro.

El estudio de las obras literarias, en su parte formal y orgánica, se ha venido llamando *Retórica* y *Poética*, *Preceptiva literaria* y *Literatura preceptiva*. O estas palabras no significan hoy nada, o sencillamente han de expresar lo mismo que *Nociones de Literatura* o *Literatura elemental*.

Desde tiempos del griego Córax de Siracusa llamóse *Retórica* (de *reo*, yo hablo, y *retor*, orador), al *arte de persuadir*; de modo que sólo se refería a uno de los géneros literarios, la *Oratoria*, con exclusión de los demás. Otros retóricos griegos y latinos la definieron como *el arte de bien decir*; pero aunque esta definición parece más comprensiva, es lo cierto que la Retórica clásica limitó casi siempre su misión a promulgar preceptos relativos a la Oratoria.



La palabra Poética (de *poieo*, yo hago), significa etimológicamente *acción* o *creación*. Esta etimología se explica por la elevada idea que en la antigüedad consideraba la creación poética como la más excelente de todas las humanas. La Poética, pues, refiérese al estudio de la Poesía, que es otro de los géneros literarios.

Unidos más tarde los dos conceptos de *Retórica* y *Poética*, se amplió su significado, pasando a representar el estudio referente a la formación de todas las obras literarias, o sea lo que luego se llamó *Preceptiva literaria*.

**La palabra y el pensamiento.**—Hemos dicho que son obras literarias las realizadas por medio de la palabra escrita o hablada. Pero la palabra no significaría nada si no fuera la expresión de un pensamiento. Debemos examinar, por tanto, el pensamiento y el lenguaje como elementos de la obra literaria; la integración de ambos en el proceso y elaboración de la obra literaria; y, últimamente, los distintos aspectos que puede adoptar la resultante de esa integración. O, lo que es lo mismo: 1.º Elementos de la obra literaria. 2.º Formación de la obra literaria. 3.º Géneros literarios.



# PARTE PRIMERA

---

## ELEMENTOS DE LA OBRA LITERARIA

---

### EL LENGUAJE

---

#### CAPÍTULO II

#### El lenguaje y sus clases.

---

**El lenguaje.**—Llámase *lenguaje* al conjunto de signos o sonidos con que los seres inteligentes se comunican entre sí.

El lenguaje puede ser *mímico* y *fónico*. En el primero la expresión se hace por medio de gestos y ademanes; en el segundo, por medio del sonido.

El lenguaje mímico, como exclusivo medio de comunicación, es rudimentario o propio de quien, como los mudos, no dispone de otro más rápido y expresivo. Pero, como auxiliar del lenguaje oral, juega importante papel, sobre todo en la oratoria y en el arte dramático.

El lenguaje *fónico* puede ser de dos clases: *inarticulado* y *articulado*. El primero está formado por gritos y sonidos espontáneos, y es común al hombre y a los animales; el segundo, llamado también lenguaje

hablado o palabra, y exclusivo del hombre, se caracteriza por la voluntaria combinación de los sonidos, según las exigencias intelectuales.

**La escritura.**—El lenguaje fónico, el articulado especialmente, puede representarse por medio de signos gráficos, que forman la *escritura* o *lenguaje escrito*. La escritura constituye para el hombre un elemento indispensable, porque si mediante la *palabra oral* se relaciona con los que le rodean y viven a su lado, mediante la *palabra escrita* se comunica con los ausentes y con los venideros. A no ser por la escritura, hubieran caído en el olvido las creencias, pensamientos, leyendas y cantos poéticos de nuestros antepasados; calcúlese, pues, si tiene importancia para la Literatura.

La tradición fabulosa atribuye al fenicio Cadmo la introducción de las letras en Europa. Sea como quiera, es lo cierto que la escritura tiene dos períodos en la historia: escritura *ideográfica* o *jergoglífica*, en que se pintan las ideas con objetos y figuras simbólicas (una *oreja* representa el verbo *escuchar*, un círculo la *eternidad*, expresando que ambos carecen de principio y de fin, etc.); y escritura *fonética*, que se vale de signos convencionales que representan los sonidos, y es la nuestra. Para escribir se han seguido varios usos: de izquierda a derecha, como los europeos; de derecha a izquierda, como los pueblos semitas; en columnas, como los chinos y japoneses; y *boustrofedon* o «a manera de los bueyes que aran», empleado por los primitivos griegos, que consistía en comenzar por un lado, volver después en dirección opuesta, y así sucesivamente, formando zigzag.

**Idioma o lengua.**—Llámase *idioma* o *lengua* al conjunto orgánico de palabras que forman un modo

de hablar con caracteres peculiares. Ej.: el Español, el Francés, el Inglés, etc.

Todas las lenguas que se hablan en el globo se clasifican en cuatro grupos: *monosilábicas, aglutinantes, incorporativas y flexivas.*

Las lenguas monosilábicas constan de raíces de una sola sílaba, aisladas e invariables. En ellas no hay, por tanto, declinaciones, ni conjugaciones, ni clase alguna de formas gramaticales; cada palabra puede significar muchas cosas distintas, y para determinar su acepción se atiende al lugar que ocupa y a la diferente entonación con que se pronuncia. El chino, siamés, etc., pertenecen a este grupo (1).

Las lenguas aglutinantes forman sus vocablos por yuxtaposición de raíces, una de las cuales permanece invariable, representando la idea fundamental de la palabra, en tanto que las demás varían. Tienen estas lenguas formas gramaticales; pero en las raíces que constituyen las palabras no hay verdadera compenetración, están como aglomeradas y pueden descomponerse con facilidad. A estas lenguas pertenecen, entre otras, el turco, el húngaro y el vascuence (2).

En las lenguas incorporativas o americanas, los varios términos de una frase se juntan para formar una sola palabra (3).

En las lenguas flexivas o de flexión, la raíz principal sufre una alteración fonética, modificanse igualmente otros elementos que forman las *desinencias*, y una y otros se funden en un todo

(1) La palabra china *tao*, por ejemplo, significa arrebatar, conseguir, cubrir, conducir, bandera, trigo y camino.

(2) Véase un ejemplo. En turco la raíz *sev* encierra la idea de «amar»; *mek* es la terminación del infinitivo; *me* expresa negación; *e* imposibilidad. Se juntan estos elementos, sin sufrir variación, y fórmanse las siguientes palabras:

*Sev-mek.*—Amar.

*Sev-me-mek.*—No amar.

*Sev-e-me-mek.*—No poder amar.

(3) En el antiguo mejicano, por ejemplo, la palabra *ni-shoci-temoa* significa *yo busco flores*; y se forma de *shoci-tl*, flor, y *ni-temoa*, yo busco.

orgánico (1). Subdividense estas lenguas en *arias* y *semiticas*, cuyo estudio no es propio de este lugar. Diremos sólo que el castellano pertenece a las lenguas arias.

La lengua castellana se formó del latín, recibiendo también algunos elementos de otros idiomas y dialectos que se hablaron en España.

**Dialecto.**—Llámanse *dialectos* los modos especiales de hablar, derivados de una lengua. También se llaman así, aunque impropiaemente, las lenguas que, teniendo un origen común con la oficial de una nación, se diferencian de ella en diferentes circunstancias gramaticales, y están reducidas a los límites de una región.

## CAPÍTULO III

### Elementos del lenguaje.—Cláusula.

**Elementos del lenguaje.**—El lenguaje hablado—y, como representación suya, el escrito—, se compone de palabras; la palabra, de sílabas; la sílaba, de letras. Las letras pueden ser *vocales* (que suenan a la sola emisión intencional de la voz, dejando libre el aparato vocal), y *consonantes* (que suenan con una vocal, mediante alguna modificación del mismo aparato).

*Sílaba* es la letra o reunión de letras que se pronuncian en una sola emisión de voz. Puede constar de

---

(1) Así, de una misma raíz proceden, entre otras, las siguientes palabras: *discordar, recordatorio, concordato, acuerdo*.

una sola vocal, de dos o tres vocales, o de la combinación de una, dos o tres vocales con una o varias consonantes: *a-gra-do*, *tron-co*, *trans-por-te*.

**Frasas y oraciones.**—Con las palabras se forman *frases, oraciones y cláusulas*.

*Frase* es una reunión de palabras que, enlazadas entre sí, forman un concepto cabal, sin terminar el pensamiento; como *tratarse a lo rey, no andarse por las ramas*, etc.

*Oración* es la reunión de palabras con que se expresa un juicio o un pensamiento. La oración se llama *simple* si consta de un solo verbo; se llama *compuesta* si consta de dos o más oraciones simples. A su vez, las oraciones compuestas pueden serlo por *coordinación* y por *subordinación*. Oraciones compuestas por coordinación son las formadas por dos o más oraciones simples que tienen igual importancia, de modo que son independientes y subsisten por sí solas. Oraciones compuestas son las formadas por dos o más oraciones simples, una de las cuales, que se llama *principal*, encierra el sentido fundamental, mientras las otras, que reciben el nombre de *subordinadas*, no tienen sentido por sí solas y sirven para completar o modificar el de aquélla.

Ejemplos de oraciones (del *Quijote*):

Oración simple. *Ya a este tiempo habían entrado dentro casi todos los cristianos*—Aquí no hay más que un verbo (habían entrado).

Oración compuesta por coordinación. *Cerró la carta el secretario y despachó luego al correo*.—Hay dos oraciones simples, cada una de las cuales tiene sentido independiente.

Oración compuesta por subordinación. *El ventero y Sancho dijeron que así lo harían.*—La oración del verbo *harían* (subordinada) no tiene sentido sin la oración del verbo *dijeron* (principal).

**Cláusula.**—Las oraciones, cualquiera que sea su clase y extensión, reciben en la obra literaria el nombre de *cláusulas*. En otros términos: ya sea una oración simple, ya una compuesta, ya varias unidas de cada una o de las dos clases, formarán una cláusula allí donde se cierre el sentido oracional.

Las cláusulas, por su composición, se dividen también en *simples* y *compuestas*. Estas últimas pueden ser *sueltas* y *periódicas*.

Cláusula simple es la que consta de una sola oración principal, aunque contenga modificaciones u oraciones accesorias:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

(CERVANTES).

Cláusula compuesta es la que consta de dos o más oraciones principales. Si estas oraciones no están ligadas por conjunciones, relativos, gerundios u otros medios conexivos, la cláusula se llama *suelta*, y sirva de ejemplo la siguiente:

Las campanas todas repican al vuelo; los cohetes serpentean por los aires; la población entera se regocija; las músicas suenan mezcladas con los vivas del entusiasmo y los alardes de alegría.

(CASTELAR).



Si la cláusula compuesta tiene sus oraciones principales unidas por palabras conexivas, se llama *cláusula periódica* o *período*. Las oraciones principales que hay en un período se llaman *miembros* o *colones*, y las secundarias *incisos* o *comas*. Según consta de dos, tres o cuatro miembros, el período se llama *bi-membre*, *trimembre* o *cuatrimembre*; y si aquéllos son tantos que alcanzan una extensión considerable, reciben el nombre de *rodeo periódico* o *tasis*.

Se deducirá de aquí que en las cláusulas simples están comprendidas las oraciones simples y las compuestas por subordinación, mientras que las cláusulas compuestas equivalen a las oraciones compuestas por coordinación.

En los períodos suelen distinguirse dos partes: una en la cual el sentido parece que va ascendiendo hasta quedar como en suspenso, y se llama *prótasis* o *antecedente*, y otra en que el sentido desciende y se completa, denominada *apódosis* o *consiguiente*.

En la siguiente cláusula pueden apreciarse prácticamente los elementos citados:

Cuando me sustraigo a la fascinación, | cuando estoy solo por la noche en mi aposento, | quiero mirar con frialdad el estado en que me hallo,—y veo abierto a mis pies el precipicio en que voy a sumirme, | y siento que me resbalo y que me hundo.

(VALERA).

Las cláusulas, según su extensión, se llaman *cortas* o *largas*.

Los retóricos antiguos, que concedieron importancia exagerada

al estudio de la cláusula, entablaron también discusión acerca de si las cláusulas deben ser cortas o largas, sueltas o periódicas. Esta discusión es absurda. Las cláusulas serán como deban ser, como naturalmente lo pida el desarrollo total del pensamiento; en la inteligencia de que el escritor no ha de construirlas premeditadamente de una o de otra clase, sino dejarlo a las exigencias de lo que quiere expresar.

## CAPÍTULO IV

### El lenguaje en la obra literaria.—Sus cualidades.

---

**Formas del lenguaje.**—El lenguaje en la obra literaria tiende, claro es, a la mejor expresión del pensamiento. Para ello puede adoptar tres formas:

1.<sup>a</sup> *Enunciativa*. Es la forma de expresar directamente los estados interiores del hombre, ideas y sentimientos.

Ejemplo: «La agricultura en una nación puede ser considerada bajo dos grandes aspectos: esto es, con relación a la prosperidad pública y a la felicidad individual. En el primero es innegable que los grandes Estados, y señaladamente los que, como España, gozan de un fértil y extendido territorio, deben mirarla como la primera fuente de su prosperidad, puesto que la población y la riqueza, primeros apoyos del poder nacional, penden más inmediatamente de ella que de cualquiera de las demás profesiones lucrativas, y aun más que de todas juntas. En el segundo, tampoco se podrá negar que la agricultura sea el medio más fácil, más seguro y extendido de aumentar el número de los individuos del Estado y la felicidad particular de cada uno, no sólo por la inmensa suma de trabajo que puede emplear en sus varios ramos y objetos, sino también por la

inmensa suma de trabajo que puede proporcionar a las demás profesiones que se emplean en el beneficio de sus productos» (JOVELLANOS).

2.<sup>a</sup> *Narrativa*. Es la forma mediante la cual se refieren los hechos y sucesos, reales o ficticios.

Ejemplo: «Y diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante, y embistió con el primero molino que estaba delante, y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fué rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza a socorrerle, a todo el correr de su asno, y cuando llegó, halló que no se podía menear: tal fué el golpe que dió con él Rocinante» (CERVANTES).

3.<sup>a</sup> *Descriptiva*. Es la forma por la cual se dan a conocer gráficamente los objetos o los seres, presentando y poniendo de relieve sus partes, cualidades o circunstancias.

Ejemplo. «Era éste, y debe ser aún si no se ha desmoronado en pocos años, un edificio cuadrado, más alto que ancho, con un torreón agregado en el ángulo del Norte, y de mayor altura que la casa. Álzase este conjunto pesado y ennegrecido por el tiempo, en el centro de una meseta de suave acceso por todas partes, y a un cuarto de legua del caserío más próximo. Una viejísima y sólida muralla, coronada de cortos pilares, circunda el edificio. Entre éste y aquella, a la parte de atrás, están las cuadras, la leñera y el gallinero» (PEREDA).

**Cualidades del lenguaje.**—En el lenguaje literario resplandecen ciertas cualidades, que son consecuencia

natural de una perfecta expresión del pensamiento. A continuación se enuncian algunas.

**Propiedad.**—Habrá *propiedad* en el lenguaje si las palabras representan cabalmente la idea que se quiere expresar. Y habrá, además, *precisión*, cuando la enunciación en los términos necesarios, sin una concisión exagerada ni una prolijidad superflua, y tan adecuados, que no puedan convenir a ninguna otra.

La propiedad, como dice Molière, es la *gran regla de todas las reglas*. «Entre las diferentes expresiones— escribe La Bruyère—que pueden reflejar uno solo de nuestros pensamientos, no hay más que una que sea buena. No siempre se la encuentra al hablar o al escribir. Sin embargo, la verdad es que existe, que todo lo que no sea ella es débil y no satisface a un hombre de ingenio que quiere hacerse entender. Cuando el escritor halla la expresión que busca, se penetra de que era la más sencilla, la más natural y la que debía haberse presentado desde el principio sin esfuerzo alguno».

Ha de tenerse especial cuidado en cuanto al uso de los *sinónimos*, o sean aquellas palabras que tienen parecida significación, como *auxiliar*, *socorrer*, *amparar*. Los *sinónimos*, aunque expresen igual o parecida idea, ofrecen diferencias accidentales de significación, por lo cual no pueden emplearse indistintamente.

Las palabras que se toman como *sinónimos*, son precisamente las que expresan los diferentes matices de una misma idea, y el acierto consiste en usar en cada caso la palabra propia, desechando las *sinónimas*.

«Si hablando del amigo o protector de una familia numerosa y necesitada, a la cual da una limosna semanal, se dijere por esto que la *defiende*, la expresión sería *impropia*; si se dijere que la *ayuda*,

la expresión sería *vaga* o no precisa; y si se dijese que la *ampara*, la expresión sería inexacta. La expresión propia, precisa y exacta, en este caso, sería: la *socorre* con un tanto semanal». (MONLAU).

A la mayor propiedad y precisión de las expresiones, y también a su mayor belleza y energía, contribuyen los *epítetos*. Reciben el nombre de *epítetos* los adjetivos cuyo fin principal no es calificar o determinar al nombre, sino caracterizarle expresivamente.

Sal ya, *rosada* aurora,  
y el velo de colores  
despliega *leda* sobre el *mustio* prado.

(REINOSO).

Todos los epítetos son adjetivos, pero no todos los adjetivos son epítetos. «El *adjetivo* propiamente dicho—dice Oliver Rodríguez en breves y exactas palabras—es por completo necesario a la frase; el *epíteto* le es a lo sumo útil, imprime fuerza, energía o gracia a la idea que el sustantivo representa, pero podría prescindirse de él sin que el sentido de la frase sufriera alteración. Al decir, por ejemplo, *hombre virtuoso*, expresamos un pensamiento que no traduce la palabra *hombre* a secas, como que se le añade una circunstancia *accidental* en términos de lógica, cual es la de virtud. El término *virtuoso* es, por tanto, necesario para representar la idea que nos proponemos: es un adjetivo. Lo propio acontece en *día aciago*, *suceso espantoso*, etc., etc. Pero si decimos *pálida muerte*, *verde césped*, *blanca nieve*, ya el caso es distinto. Despojemos a los sustantivos de sus determinantes, y las ideas que aquéllos respectivamente traducen quedarán intactas. Las palabras *pálida*, *verde*, *blanca* son expletivas, no las exige la propiedad de la elocución: son epítetos».

Para expresar con mayor propiedad y precisión las ideas, órganos o aparatos de su materia respectiva,

las ciencias, artes y oficios disponen de ciertas palabras llamadas *técnicas*. (Ej., *eclíptica*, *reóforo*, *bronquitis*, etc.)

## CAPÍTULO V

### Cualidades del lenguaje.

---

**Pureza.**—Dícese que el lenguaje es *puro* cuando carece de elementos extraños a su propia naturaleza. Para que posea esta cualidad, por tanto, las palabras han de pertenecer al fondo común del idioma y las cláusulas han de ajustarse en su construcción a la índole del mismo. Las palabras y giros peculiares de un idioma, se llaman *castisos*.

A la pureza del lenguaje se oponen los llamados *barbarismos*, o sean los vocablos y giros tomados de otros idiomas. Es muy frecuente, por desgracia, para designar ideas que ya tienen nombre en nuestra lengua, emplear vocablos extranjeros, como *dandy*, *sport*, *confort*, *toilette*, etc.; escribir como los extranjeros palabras que tienen forma y ortografía propias en castellano, como *khedive* por *jedive*, *pachá* por *bajá*, *muezzin* por *almuédano*, *Bale* por *Basilea*, *Mayenza* por *Maguncia*, etc.; adoptar, castellanizados, vocablos de otras lenguas, como *banalidad*, *bisutería*, *pretencioso*, etc.; y dar a las cláusulas construcción extranjera, por ejemplo: «Vos no sois *que* una purista».

El barbarismo toma el nombre especial de la nación

de donde procede; así se dice *galicismo*, *anglicismo*, *latinismo*, etc.

Por extensión se llama barbarismo a todo vicio contra la pureza y propiedad del lenguaje.

Dícese *barbarismo* de la palabra *bárbaro*, con que griegos y romanos designaban a los extranjeros.

Ni el uso oportuno y discreto de una palabra extranjera puede tomarse por barbarismo, ni hay que ver barbarismos por todas partes, como le ocurrió a Baralt en su *Diccionario de galicismos*. La forma más lamentable del barbarismo es la que castellaniza las palabras y giros extranjeros. (*Es por esto que...*, *una última palabra*, *la música habiendo cesado*, etc., etc.).

«A este propósito—escribe Unamuno—, recuerdo que cuando hace meses ocurrían a cada paso disturbios en Bohemia y en el Parlamento austriaco por motivo de la rivalidad entre checos y alemanes, hablábons a cada paso los telegramas de los *tcheques*. Y entonces escribí una carta a los redactores de... explicándoles que los tales *tcheques* deben ser entre para nosotros checos, pues ni necesitamos de la *t* inicial para representar el sonido de nuestra *ch* (*c* en checo), ni hay razón para que traduzcamos el francés *tcheques* por *cheques*, ya que no decimos *ruses*, *turques*, *búlgares* o *eslaves*».

Un poeta festivo (José González de Tejada) aludió en los siguientes versos a esta clase de abusos:

Trozos de autores selectos  
tomados aquí y allá,  
de lo que sueltan las prensas  
y se suele pronunciar:

Fué obsequiado con un *lunch*  
ayer el señor Guzmán:  
hubo *mets* muy exquisitos  
y mucho *speech* al final.

El *hotel* de la Marquesa  
se estrena en un *te dansant*,  
reina en él mucho *confort*  
y es artístico el *boudoir*.

En la muestra de una tienda:  
—*Layettes—Confections d'enfants—*  
*Robes—Trousseaux—Nouveautés—*  
*English spoken—On parle*  
*français*—La muestra de al lado:  
*Déjeuners—Soupers—Breakfast.—*  
En un cartel:—*Bière de Vienne*.  
En otro cartel: *Pale ale*.

Muy importante es conservar la pureza del lenguaje; pero no habrá que hacerlo de modo que se dé en el *purismo*. Se llama purismo a la afectación en que incurren los que, por alardear de pureza en el lenguaje, rebuscan escrupulosamente las palabras y giros castizos.

Es preciso hacer alguna observación respecto a los *neologismos* y *arcaísmos*. Son *neologismos* las palabras de nueva creación; son, por el contrario, *arcaísmos* las palabras, y a veces las frases, ya anticuadas y que han caído en desuso.

Los neologismos serán no sólo lícitos, sino necesarios, siempre que se destinen a representar inventos o ideas nuevas (*cinematógrafo, automóvil*, etc., etc.). Estos neologismos se forman con arreglo a las leyes de derivación y composición, y en su estructura deben adoptar el aire del idioma a que se incorporan. No son, en cambio, admisibles los neologismos bárbaros e innecesarios, que ni obedecen a la falta de otras



palabras sinónimas, ni embellecen en modo alguno la expresión.

Leibnitz decía que las voces nuevas han de ser necesarias, inteligibles, sonoras y conforme con la índole del idioma.

Nada más plausible que un neologismo expresivo, capaz de colorear con nuevos matices la idea que representa. Nada, por el contrario, más torpe y desagradable que el neologismo del escritor ignaro que, por no encontrar la palabra correspondiente al concepto que desea expresar, sale del paso inventando un neologismo muchas veces disparatado, y siempre inútil.

Un ejemplo demostrará la virtualidad de los buenos neologismos. Juan de Mena, poeta español del siglo xv, introdujo numerosos neologismos en su poema *El Laberinto*. Algunos, como *diáfano*, *nitido*, *confluir*, *ofuscar*, *inopia*, se incorporaron definitivamente a nuestra lengua; otros, como *evieterno*, *corusco*, *ultriz*, *távido*, etc., no trascendieron del poema citado.

Los *arcaísmos*, si son propiamente tales, no deben usarse. Son palabras muertas, y es vano propósito el resucitarlas. Tales son, entre otras muchas que pudieran citarse, *vegada* (vez), *maguer* (aunque), *aviltar* (afrentar), *caler* (importar), etc.

Con razón decía Horacio que «así como los bosques mudan las hojas al terminar el año y caen las primitivas, así las palabras más antiguas perecen y las poco ha nacidas brillan con vigor de juventud». Demos, pues, por bien muertas las palabras propiamente arcaicas, y recibamos complacidos los neologismos de buena ley.

Debe advertirse, sin embargo, que no son arcaísmos todas las palabras hoy en desuso, y que si lo están muchos vocablos de estirpe castiza, es tan sólo

porque la negligencia o ignorancia de los escritores va empobreciendo lastimosamente nuestro léxico.

Ya Capmany se lamentaba de que la mitad de la lengua castellana se hubiese enterrado en el término de un siglo; y es lo cierto que si se compara el vocabulario de la mayor parte de los escritores modernos con el de un clásico, se verá que éste es incomparablemente mucho más rico y variado.

Sólo con echar un vistazo al *Quijote* encontraremos vocablos como *adunia*, *albarrazado*, *cutir*, *gayado*, *lastar* y mil más, hoy absolutamente desusados, y no por superfluos. Lo mismo en los demás clásicos.

En cambio algunos escritores que modernamente reproducen escenas de tiempos pasados, quieren dar mayor carácter usando el lenguaje de la época; y aparte de que el recurso es pueril, ocurre casi siempre que, como no están muy documentados, vienen a expresarse, como diría Menéndez y Pelayo, en *una fábula que no se fabló nunca*.

## CAPÍTULO VI

### Cualidades del lenguaje.

**Corrección.**—La *corrección* del lenguaje estriba en escribir las palabras y construir las cláusulas de acuerdo con las reglas gramaticales.

Se falta, pues, a la corrección de las palabras, cuando se escriben mal, como *explendor*, *exhuberante*, *cólega*.

Se falta a la corrección de la cláusula, cuando se quebrantan las leyes de concordancia, régimen y construcción, incurriendo en lo que se llama *solecismo*:

Dadme guirnaldas bellas  
 los que sabéis amar,  
 que de Delfina *en* ellas  
 quiero la frente ornar.

(ARRIAZA.)

No se opone a la corrección, antes bien comunica mayor belleza a la cláusula, la sintaxis figurada, que unas veces contrae o reduce la expresión (elipsis); otras, la dilata (pleonasmó); otras, altera la concordancia (silepsis); otras, consiente el empleo de una parte de la oración por otra o de un accidente gramatical por otro (traslación); y otras, en fin, invierte el orden regular de las palabras (hipébaton).

No son contrarios a la corrección, aunque pueden parecerlo, los *modismos* y *provincialismos*.

Los *modismos* son ciertas frases propias y privativas de una lengua, con las que se significa más de lo que se expresa, o una cosa distinta de la que indica la letra. Ej.: *hacer de su capa un sayo, no saber de la misa la media*, etc. A veces estas frases, tomadas al pie de la letra, son contrarias a las reglas gramaticales o lógicas, y entonces se llaman propiamente *idiotismos*. Ej.: *a ojos vistas, a pies juntillas, hacer memoria*, etc. Los modismos, lejos de ser dañosos a un idioma, le dan un sello peculiar.

Otro tanto puede decirse de los *provincialismos*, palabras y giros característicos de cada provincia.

Ej.: *Tabón* (terrón grande), *velocho* (atontado), *argallarse* (inclinarse), provincialismos de Castilla; *cándalo* (palo), *amprado* (prestado), *atrochar* (avanzar), de Aragón; *barcina* (saco de red), *juncal* (gallardo), *achocar* (descalabrar), de Andalucía; *alayán* (muchedumbre), *bujío* (insociable), *arrepuñar* (arañar), de Extremadura; *chauchas* (judías), *guarango* (sucio), *chiconear* (inventar ardidés), de la

Argentina; *paila* (vasija de hierro), *barbaján* (tosco), *fajar* (arremeter), de Cuba; *catazumba* (multitud), *correlón* (cobarde), *apochincharse* (aprovecharse), de Méjico.

La lengua castellana es riquísima en modismos.

Véase, a título de curiosidad, el comienzo de un artículo titulado *¡Zapato!*, perteneciente a los que don Ramón Caballero publicó sobre modismos castellanos:

«O ¡zapateta! que de ambos modos se expresa el asombro que cualquier hecho o palabra nos produce.—De estas interjecciones, pues tal pueden llamarse, usaba mucho el bueno de Crispín, zapatero remendón, vulgo modesto, que estaba hacía mucho tiempo con su familia como tres en un zapato, aunque, dicho sea de paso, ninguno de sus parientes servía para suela del suyo, de su zapato se entiende; pero como en este asunto hasta los gatos quieren zapatos, todos sus allegados, los del tío Crispín, se creyeron que en la corte no había más que entrar con zapatos nuevos para tropezar con ellos en seguida...»

Los provincialismos, en gran parte de los casos, no son propiamente tales. Son palabras o giros que en siglos pasados se emplearon en el habla general de Castilla y que luego cayeron en desuso, salvo en alguna provincia que, por unas u otras razones, los conservó. Por esto es muy expuesto decir que un provincialismo lo es tan sólo de determinada provincia o región. Vemos, por ejemplo, que don Fernando Ortiz, en *Un catauro de cubanismos*, da como tal el sustantivo *bullanga*, y Garzón tiene como argentinismo el adjetivo *fulero*, cuando en realidad uno y otro son de uso general. No obstante, son muchas las palabras que se usan exclusivamente en una sola provincia o comarca, por lo cual bien merecen el nombre de provincialismos.

Muchos libros hay publicados sobre provincialismos españoles y americanos, y es de desear que se publiquen algunos más.

**Claridad.**—La *claridad* del lenguaje dependerá de que tanto el sentido de las palabras como el de la cláusula se entienda perfectamente y sin esfuerzo.

La falta de claridad obedecerá en ocasiones al empleo de palabras desusadas o poco conocidas, como son, entre otras, las que se llaman palabras *cultas*. Con este nombre se conocen las palabras que, traídas al idioma después de formado, y procedentes por lo general del griego y del latín, son ignoradas de la mayoría de las gentes:

El amor es ficto, vaníloco, pigro.

(JUAN DE MENA).

Los poetas eruditos del siglo xv gustaron mucho de introducir esta clase de neologismos, bien que entonces fuese hasta cierto punto una necesidad, por lo escaso que era el vocabulario poético. El poeta cordobés don Luis de Góngora, a principios del siglo xvii, lo convirtió ya en sistema, dando origen a la escuela que se llamó *culteranismo* o *gongorismo*. Al mismo tiempo adoptó un hipérbaton violento, imitado del latino, con lo cual hizo aún menos clara la expresión.

La claridad es cosa muy relativa. Las palabras y términos técnicos de una ciencia serán perfectamente claros para los iniciados en ella, pero no para quienes se hallen en distinto caso. No puede ser igual el lenguaje de una obra de vulgarización, dedicada al común de las gentes, que el de un libro de poesía, máxime si éste se dirige a lectores cultos y refinados.

Contraria a la claridad del lenguaje es la *anfibología* o *ambigüedad*, por la cual puede darse más de una interpretación a las palabras. Nace principalmente de la mala colocación de éstas, o de no evitar ciertos giros que, aun siendo correctos, encierran confusión:

Los ingenios de los hombres son aparejados para pasar la vida con asaz contento, y la hermosura de las mujeres para quitarla al que más confiado viviere.

(MONTIEMAYOR).

Hay palabras que, por la semejanza de su significación o de su estructura, pueden inducir a anfibología: tales son los *homófonos*, los *homógrafos* y los *homónimos*.

Se da el nombre de *homófonos* a las palabras que suenan lo mismo, pero se escriben de diferente modo y tienen significación distinta:

Algún día los *hierros*  
de tus balcones  
presenciaron a solas  
*yerros* mayores.

(CANTAR POPULAR).

Los *homógrafos* son aquellas palabras que, escribiéndose y pronunciándose del mismo modo, tienen distinto significado, como *sierra*, *cuarto*:

*Ducados* compran *ducados*,  
*escudos* pintan *escudos*,  
y tahures muy desnudos  
con dados ganan condados;  
*cruzados* hacen *cruzados*  
y coronas majestad.

(GÓNGORA).

*Homónimos* son, en todo rigor, aquellos vocablos que se aplican para designar el nombre propio de dos o más personas o cosas: *Valladolid* (ciudad de España), *Valladolid* (ciudad de Méjico). Con relación a las personas son homónimos los que se llaman familiarmente *tocayos*.

Cuando los *homófonos*, *homógrafos* y *homónimos* dan lugar a anfibologías, se llaman *equivocos*, y

sirven muy a menudo a los autores festivos para producir el chiste.

**Riqueza.**—La *riqueza* del lenguaje hállase en la abundancia de vocablos empleados por el escritor, y en la diversidad de giros y matices de que hace gala en la construcción.

**Naturalidad.**—Complemento de todas las cualidades citadas es la *naturalidad*, demostrativa de que la elección y coordinación de las palabras no obedece a un cuidado artificioso, sino a la estricta y cabal expresión del pensamiento. Quien rebusque los vocablos y los giros, no será natural.

Naturalidad no quiere decir rapidez, ni siquiera facilidad, aunque a ella vaya unida casi siempre. Habrá quien, escribiendo de prisa, lo haga afectada y violentamente; habrá, por el contrario, quien lime y corrija sus escritos, y rebose naturalidad sin embargo. Sabido es que el poeta Zorrilla tachaba y enmendaba una y otra vez sus versos; y ¿puede haber nada más natural que los versos de Zorrilla?

**Otras cualidades.**—Cualidades hay, a más de las dichas, que deben dar realce al lenguaje en determinadas ocasiones. Entre ellas se encuentran: la *energía*, que imprime vigor y robustez a las expresiones; la *elegancia*, que las aparta de lo vulgar; la *armonía*, que las hace gratas al oído y fáciles a la pronunciación. Para conseguir las es preciso tener el talento de emplear palabras que reúnan las cualidades respectivas y combinarlas en forma que produzcan el efecto apetecido.

La armonía de la cláusula resulta de la hábil distribución de las palabras y de los miembros; la

armonía de las palabras o *eufonía*, depende de elegir-las bien. A la eufonía se oponen la *cacofonía* o encuentro de las mismas letras consonantes o de sílabas parecidas, el *hiato* o choque de vocales, la *asonancia* o terminación de vocablos próximos en vocales idénticas, la *consonancia* o terminación de vocablos próximos en las mismas vocales y consonantes. Ejemplos respectivos: *Dile a Lola la lección.*—*Se lo decía a Antonio.*—*Conocía la niña su dicha fingida.*—*Quien tiene templanza alcanza alabanza.*

Produce, en cambio, notables efectos fonéticos, dando valor representativo a las palabras, la *armonía imitativa*, que consiste en remedar con las palabras los sonidos y movimientos físicos, y aun los afectos del ánimo. Para ello se hace uso unas veces de la llamada *onomatopeya* o palabras *onomatopéyicas*, o sean las que imitan el sonido de la cosa que expresan (como *zumbido*, *chirrido*, *chisporroteo*, *zumar*, etc.); otras, se consigue el efecto solamente empleando un lenguaje que, por la cualidad en él predominante, por la dureza o suavidad de sus vocablos, por la rapidez o lentitud en la expresión, sugiera la idea de aquello que se quiere imitar:

Por las henchidas calles  
gritando se despeña  
la infame turba que abrigó en su seno;  
rueda allá rechinando la cureña,  
acá retumba el espantoso trueno.

(J. N. GALIEGO).

Yo soy viva,  
soy activa,



me meneo,  
me paseo,  
yo trabajo,  
subo y bajo,  
no me estoy quieta jamás.

(IRIARTE).

Con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan;  
los árboles parece que se inclinan;  
las aves que me escuchan cuando cantan  
con diferente voz se condolecen  
y mi morir cantando me adivinan;  
las fieras, que reclinan  
su cuerpo fatigado,  
dejan el sosegado  
sueño por escuchar mi llanto triste...

(GARCILASO).

En estos ejemplos vemos cómo D. Juan Nicasio Gallego, mediante la armonía imitativa, traslada al papel el estruendo guerrero de los cañones; cómo Iriarte hace ver la rapidez de movimientos de la ardilla, y cómo Garcilaso sugiere en el ánimo una apacible melancolía.

Aunque el estudio analítico, aquí imprescindible, parezca quitar animación y vida al organismo latente del lenguaje literario, es lo cierto que esa vida y esa animación tienen sus elementos constitutivos y vigorizadores. Son los examinados. «Hablad con ritmo— escribe Rodó—, cuidad de poner la unción de la imagen sobre la idea, respetad la gracia de la forma, ¡oh pensadores, sabios, sacerdotes!, y creed que aquellos que os digan que la Verdad debe presentarse en apariencias adustas y severas, son amigos traidores de la Verdad».

## EL PENSAMIENTO

## CAPÍTULO VII

## El pensamiento y sus cualidades.

**El pensamiento.**—Las palabras, hemos dicho, no son tales si no expresan pensamientos. El pensamiento no es otra cosa que la coordinación de ideas y representaciones mentales.

El hombre, a la presencia de un objeto, tiene la percepción del mismo. Aun sin tenerle presente, puede representársele por medio de una imagen. Y aun puede adoptar un estado mental distinto de la representación sensible, actual o pasada, y es el de las ideas. Las ideas son variadas y complejas. Y la expresión interna de todo ello, origina el pensamiento.

El pensamiento y la palabra, más que ser cosas inseparables, son una misma cosa. «La palabra *sol*, por ejemplo—escribe el cardenal Mercier—no significa la idea de sol, sino el sol mismo: así es que decimos que el astro rey ilumina y calienta, siendo evidente que estos atributos no convienen a la *idea* de sol, sino al propio sol.»

Los pensamientos pueden ofrecer infinidad de matices. Desde la noción más rudimentaria a la reflexión más honda, todo cabe en los pensamientos. El niño que dice: *quiero jugar*, expresa un pensamiento; un pensamiento expresa el sabio que encierra su sistema filosófico en estas palabras: *Pienso, luego existo*.

**Cualidades de los pensamientos.**—Verdad.—Las cualidades lógicas de los pensamientos son principalmente la *verdad*, la *solidez* y la *claridad*.

Un pensamiento es verdadero cuando está conforme con los hechos reales. Ej.: *La luna es un satélite de la tierra.*—*Colón descubrió el Nuevo Mundo.*

Un pensamiento que no es verdadero, pero lo parece y podría serlo, porque no hay nada que se oponga a ello, se llama *verosímil* o *verisímil*. Ej.:

Magdalena me picó  
con un alfiler el dedo;  
dijele:—Picado quedo;—  
pero ya lo estaba yo.

(B. DEL ALCÁZAR).

Esto que dice Baltasar del Alcázar no es verdadero, pero muy bien podría serlo.

La cualidad de verosimilitud es muy relativa. Es imposible decir dónde acaba lo verosímil y empieza lo inverosímil. Con razón se ha dicho que no hay nada más inverosímil que la misma verdad.

En la obra literaria los pensamientos unas veces son verdaderos, otras son verosímiles, y otras no son ni una cosa ni otra. Pero todos ellos, en su orden respectivo, deben atenerse a la lógica, guardando consecuencia con su propia índole. Cuando esto no ocurre, se llaman *falsos*.

En otros términos: será falso el pensamiento que, debiendo ser verdadero, no lo sea; o el que, debiendo ser verosímil, no lo sea; o el que, debiendo responder a un grado determinado de inverosimilitud, se aparta de él. Ejemplos:

«Habiéndose contado en romances las fazañas de los contrabandistas, ladrones, facinerosos y ahorcados, este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle.»

(HERMOSILLA).

Mientras el arroyuelo para oílla  
 hace de blanca espuma  
 tantas orejas cuantas guijas lava.

(GÓNGORA).

Falsedad hay también en los pensamientos que encierran un *anacronismo*. Se llama anacronismo al error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que ocurrió.

Es un anacronismo, por ejemplo, decir, como un famoso novelista, que el Cid, al marchar a la guerra, dió un adiós de despedida a las torres de la catedral de Burgos.

**Solidez.**—Un pensamiento es *sólido* cuando descansa en la fuerza del raciocinio. Por ello, es difícil destruir un pensamiento sólido con otro opuesto.

Compárense los dos pensamientos siguientes de Baltasar Gracián:

«Vence la intención de pocos a la numerosidad de un vulgo entero.»

«Es la culpa un monstruo que abortó la ceguera, y así heredada en la oscuridad.»

Con facilidad se advierte que la solidez del primer pensamiento falta por completo en el segundo.

En la obra literaria no todos los pensamientos son sólidos, ni en muchos casos tienen por qué serlo. En este punto puede repetirse lo dicho más arriba respecto a los pensamientos verdaderos y verosímiles.

**Claridad.**— Un pensamiento es *claro* cuando se entiende con facilidad. Desde luego se supone que los pensamientos han de ser claros en la obra literaria, aunque, en fuerza de claros, no lleguen a triviales, y

aunque esa claridad pueda aparecer encubierta por relaciones hondas, sutiles o delicadas.

También la claridad es cosa muy relativa. ¿Dónde acaba el dominio de los pensamientos bellos, profundos, sublimes, y empieza el de los pensamientos oscuros o arduos? Esto depende de los tiempos y de las circunstancias. Lo inadmisibile es que lleguen a convertirse en un enigma indescifrable.

Compárense dos pensamientos de Góngora, uno clarísimo, otro extremadamente oscuro:

De la florida falda  
que hoy de perlas bordó la alba lucente,  
tejidos en guirnalda  
traslado estos jazmines a tu frente,  
que piden, con ser flores,  
blanco a tus sienes y a tu boca olores,

Pálidas señas cenizoso un llano,  
cuando no del sacrilego deseo,  
del duro oficio da; allí una alta roca  
mordaza es a una gruta de su boca.

Palabras son éstas de Mallarmé: «Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en adivinar poco a poco, sugerir el objeto... Debe haber siempre enigma en poesía; y el fin de la literatura es evocar los objetos y no otro.» Si, con efecto, el escritor sabe sugerir y evocar, y no plantea un logogrifo, puede suscribirse la opinión de Mallarmé. No así la del *dadaísta* Juan Cocteau, cuando dice: «La obra más grande de la literatura no es sino un léxico en desorden.»

El rodeo de lenguaje de que nos valemos para expresar con suavidad y decoro ideas cuya recta expresión sería dura o malsonante, se llama *eufemismo*.

## CAPÍTULO VIII

## Otras cualidades del pensamiento.

**Otras cualidades.**—Otras cualidades puede ofrecer el pensamiento en la obra literaria. Llámense pensamientos *profundos* los que tienen grande alcance y cuya inteligencia requiere alguna meditación; *enérgicos*, los que expresan una idea vigorosa que induce a la persuasión; *ingeniosos*, los que demuestran agudeza de entendimiento; *delicados*, los que se caracterizan ante todo por una sensibilidad exquisita; *nuevos*, los que se emplean por primera vez o en forma distinta a como ya lo hubieran sido.

PROFUNDOS.      Ama el dolor, seguro  
de que, a fuerza de dicha y de reposo,  
trocaría a Catón en Epicuro  
la costumbre fatal de ser dichoso.  
(CAMPOAMOR).

ENÉRGICOS.      No es la revolución raudal de plata  
que fertiliza la extendida vega;  
es sorda inundación que se desata.  
No es viva luz que se difunde grata,  
sino confuso resplandor que ciega  
y tormentoso vértigo que mata.  
(NÚÑEZ DE ARCE).

INGENIOSOS. . . . . En el cielo hay alboroto  
porque faltan dos luceros:  
¿sabes quién los ha encontrado,  
morenita de ojos negros?  
(V. R. AGUILERA).

DELICADOS..... Deja espantos y temores,  
 Catalina, ¿qué te falta?  
 que en alas de mis amores  
 iré a la sierra más alta  
 por metales o por flores.  
 ¿Quieres que trepando vaya  
 por los brazos de esa haya  
 y baje de sus pimpollos  
 de una tórtola los pollos  
 a que jueguen en tu saya?

(A. MIRA DE AMESCUA).

Hay también pensamientos *bellos*, *sublimes*, *graciosos*, *humorísticos*, etc., cuyo carácter se comprenderá perfectamente en relación con lo que ha de exponerse en las nociones de Estética. Los que realizan lo cómico se llaman *chistes*, y son muy empleados en las obras del género festivo.

BELLOS.... Como produce estancamiento insano,  
 si es duradera, la apacible calma,  
 amo la tempestad embravecida,  
 que esparce los efluvios de la vida  
 al romper en los cielos o en el alma.

(JOSÉ P. VELARDE).

SUBLIMES. Y ese será el espíritu tremendo  
 cuya gigante voz sonará un día,  
 y a su voz, de la tierra irá saliendo  
 la triste raza que en su faz vivía.  
 La creación se romperá en sus brazos;  
 y cuando toque el orbe en su agonía,  
 cuando a su soplo el sol caiga en pedazos,  
 ¿qué habrá ante Dios? La eternidad vacía.

(ZORRILLA)

CÓMICOS. . . . . ¡Cuántas gentes en el mundo  
llevan desnudas las piernas,  
unos por falta de medios  
y otros por falta de medias!

(VITAL AZA).

La *naturalidad* del pensamiento resaltaré siempre que éste aparezca como producido por la fuerza misma del discurso. Si se observa que, por el contrario, está elaborado con violencia y esfuerzo, el pensamiento será rebuscado, amanerado o forzado. Sirva de ejemplo el siguiente:

Lloro, Filis; mas es sin apariencia,  
que sé dolerme, mas quejarme ignoro,  
Lloro hacia el corazón; sepa que lloro  
el dolor, pero no la diligencia.

(BUCÁNGEL UNZURTA).

**Imágenes.**—Medios de dotar a los pensamientos de las citadas excelencias, son muy a menudo las *imágenes* y las diferentes manifestaciones del lenguaje figurado.

*Imagen* es la representación de una idea mediante formas sensibles. Sirva de ejemplo la siguiente, con que Góngora pinta el amanecer:

Tras la bermeja aurora el sol dorado  
por las puertas salía del oriente,  
ella de flores la encendida frente  
y él de encendidos rayos coronado.



## CAPÍTULO IX

## Lenguaje figurado.

**Lenguaje figurado.**—Un deseo espontáneo de formular los pensamientos con belleza, gracia o energía, ha enriquecido gradualmente la expresión con nuevos giros y matices. Unas veces la modificación afectaba sólo a las palabras; otras, a los pensamientos mismos.

Podemos expresar un pensamiento con las palabras estrictamente necesarias; pero podemos también disponerlas de cierto modo o agregar otras que, aunque en apariencia superfluas, dan mayor expresión a lo que se dice. Supongamos que están refiriendo a un individuo un hecho de que ya tiene noticia, y él exclama: *Lo sé, no me lo digas*. Con esto bastará para que le entiendan; pero será aún más expresivo si dice: *Lo sé, lo sé, no me lo digas*.

Otras veces se reforzará la expresión por la manera especial de formular el pensamiento. Para manifestar, por ejemplo, que un individuo tiene mucho valor, bastará con que digamos: *es muy valiente*; pero lo encarecemos aún más si decimos: *es más valiente que el Cid*.

Por último, otras veces damos a las palabras un sentido distinto al suyo propio. Si decimos: *la flor perfuma el ambiente*, tomamos la palabra *flor* en sentido recto o propio; pero si decimos: *la flor de la juventud pereció en la guerra*, damos a la misma palabra un sentido traslaticio o figurado.

Los retóricos se dedicaron a rebuscar en los diferentes autores todas esas facetas del pensamiento y del lenguaje, y formaron con ellas la serie interminable de las que llamaron *figuras retóricas*, a cada una

de las cuales bautizaron con un nombre enrevesado. La particular forma de expresión por ellas representada, recibió el nombre de *lenguaje figurado* (1).

Es lo cierto que de esas locuciones, y de otras muchas que no han catalogado ni pueden catalogar los preceptistas, han nacido muchas de las bellezas del arte literario; pero lo absurdo es querer sistematizarlas y reglamentar su uso.

(1) Para que se forme idea de la gran abundancia de figuras retóricas, a continuación enumeramos las más frecuentemente citadas por los preceptistas, siendo de notar que, para mayor confusión, muchas veces aplican a una sola figura dos, tres y aun seis de estos nombres: Acumulación, adinaton, adivinación, adjunción, adposición, aféresis, alegoría, aliteración, alusión, amplificación, anacoluta, anadiplosis, anacefaleosis, anáfora, anástrofe, annominacio, antanaclasis, anteocupación, anticipación, anticlimax, antífrasis, antilogía, antimetábole, antimetátesis, antístrofe, antítesis, antonomasia, antropopatía, aplicación, apócope, aporía, aposiopesis, apóstrofe, asimilación, asíndeton, asociación, asonancia, asteísmo, atenuación, atracción, atroísmo, auxesis, cacosíndeton, carientismo, catacrexis, cleuasma, climax, cohabitación, comparación, compensación, compleción, comprensión, comunicación, concatenación, concesión, conduplicación, confesión, congeries, conglobación, conminación, conmoración, contención, contracción, contraste, conversión, corrección, crisis, cronografía, datismo, definición, deprecación, derivación, descripción, diálisis, dialogismo, diarismo, diástole, diéresis, discriminación, distribución, disyunción, división, dubitación, ectasis, ejemplo, elipsis, enálage, endiasis, énfasis, enumeración, epanadiplosis, epanáfora, epaneleipsis, epanástrofe, epanórtosis, epétesis, epífonema, epístrofe, epitrope, escarnio, etopeya, exclamación, execración, exhortación, expolición, expleción, extenuación, eufemismo, frecuentación, gradación, hipálage, hipérbole, hipétesis, hipotiposis, histerología, homeóptotes u homeoteleutes, homoyoteleuton, ideografía, imposible, imprecación, interrogación, interrupción, interpretación, inversión, ironía, isocolon, juramento, litote, metábole, metáfora, metaleipsis, metátesis, metonimia, mimesis, notación, obsecración, obstestación, ocupación, optación, palilogía, parígnon, paradiástole, paradoja, paragoge, paralipsis, paraquesis, paronomasia, parresia, perífrasis, permisión, pleonasma, polípote, polisíndeton, preocupación, preterición, prevención, procataleipsis, prolepsis, prosopografía, prosonomasia, prosopopeya, prótesis, raciocinación, recapitulación, reduplicación, reflexión, reiteración, remisión, reparación, repercusión, repetición, reticencia, retroacción, retruécano, revocación, reyección, salutación, sarcasmo, sentencia, sermocinatio, síleipsis, símil, similitudencia, sinatroísmo, síncope, sínecdoque, sínéresis, sinonimia, sinquesis, sístole, subyección, suspensión o sustentación, tapinosis, tmesis, topografía, transición, visión, zeugma.





- 14                   —Pero ¿con quién le darás  
celos, rabiosos venenos?  
—Con hombre que valga menos  
para que lo sienta más.  
(TIRSO DE MOLINA).
- 15                   Dichoso yo, o quien pasara  
más penas o más congojas,  
pues penas por Dios pasadas,  
cuando son penas son glorias.  
(CALDERÓN DE LA BARCA).
- 16                   Como enjambre de abejas irritadas,  
de un oscuro rincón de la memoria  
salen a perseguirme los recuerdos  
de las pasadas horas.  
(BÉCQUER).
- 17                   Calma un momento tus soberbias ondas,  
Oceano inmortal, y no a mi acento  
con eco turbulento  
desde tu seno líquido respondas.  
(QUINTANA).
- 18                   ¿Qué fúnebres clamores  
en confuso tropel hieren al viento  
y vienen a mezclarse a mis dolores?  
(QUINTANA).
- 19                   Corta las flores, mientras haya flores;  
perdona las espinas a las rosas.  
¡También se van y vuelan los dolores  
como turbas de negras mariposas!  
(GUTIÉRREZ NÁJERA).
- 20                   Lengua no habrá que de tan alta esencia  
bastante a retratar las formas sea,  
(JAÚREGUI).

21

Ya se adelanta  
 a recibirte en doloroso luto  
 Asia, y «¿qué fué mi juventud guerrera?»—  
 te pregunta.—Mis campos, do levanta  
 el abrojo su frente ignominiosa,  
 piden los brazos donde en paz amiga  
 su sien posaba la materna espiga.

(CIENFUEGOS).

22

¡Oh, sólo un iroqués, un hotentote  
 pudieran... Mas mi mano se fatiga  
 de tanto sacudir el crudo azote.  
 Basta. Aunque más la punce y la maldiga  
 el vértigo censorio de mi vena  
 ¿podrá del mundo desterrar la intriga?

(BRETÓN DE LOS HERREROS).

23

Y antes que, en muda admiración suspenso,  
 sus rasgos de heroísmo,  
 su saber, su valor, sus glorias cuente,  
 podré el cauce agotar del mar inmenso  
 y a par de Sirio levantar mi frente.

(J. N. GALLEGO).

24

Tiende apacible noche el manto rico  
 que céfiro amoroso desenrolla,  
 recamado de estrellas y luceros;  
 por él rueda la luna.

(DUQUE DE RIVAS).

25

Yo os prometo degollaros  
 tan sutil y tan ligero,  
 que parezca que el cuchillo  
 ha nacido en el pescuezo.

(ROJAS).

26           A todo estuve cual si fuera piedra,  
tan fuera de pensar en sus amores  
como Hipólito estuvo en los de Fedra.  
(L. L. DE ARGENSOLA).

27           Nuestros días fugaces, sabio amigo,  
de amargos ayes, de cuidado llenos,  
cual hermanos vivamos. Con la carga  
de nuestros males, encorvados vamos  
por la difícil senda de la vida.  
(MELÉNDEZ VALDÉS).

28           ¡Oh cauterio suave!  
¡Oh regalada llaga!  
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado  
que a vida eterna sabe  
y toda deuda paga!  
Matando, muerte en vida lo has trocado.  
(S. JUAN DE LA CRUZ).

29           Una selva de pinos y de abetes  
cubrió la mar, angosta a tanta quilla;  
para henchir tanta vela faltó viento;  
de flámulas el aire y gallardetes  
poblado divisó desde la orilla  
pálido el africano y sin aliento.  
(LUZÁN).

30           De los altos minaretes  
las medias-lunas cayeron,  
dando lugar a la cruz  
que es la redención del suelo.  
(AROLAS).

He aquí las circunstancias que en cada uno de los ejemplos citados dan mayor vigor, elegancia o delicadeza a la frase:

1. Se multiplican las conjunciones (*conjunción* o *polisíndeton*).—  
 2. Se omiten (*disyunción* o *asíndeton*).—3. Se repite una palabra al principio de varios incisos (*repetición*).—4. Se repite al fin (*conversión*).—5. Al comienzo de un solo inciso (*reduplicación*)—  
 6. Al principio y al fin (*epanadiplosis*).—7. Al fin de uno y comienzo del otro (*conduplicación*).—8. Se repiten varias palabras, invertidas en orden y produciendo distinto significado (*reflexión* o *retruécano*)—  
 9. Se usan vocablos procedentes de una misma raíz (*derivación*).—  
 10. Se pone una misma palabra en varios de sus accidentes gramaticales (*polípote*).—11. Se ponen varias palabras en los mismos accidentes gramaticales (*similicadencia*).—12. Se usan palabras sinónimas (*sinonimia*).—13. Se repite una letra (*aliteración*). Todas éstas forman parte de las que llaman los retóricos *elegancias* o *figuras de dicción*.

14. Se contraponen ideas (*antítesis*).—15. Se presentan unidas y conciliadas dos ideas al parecer contradictorias (*paradoja*).—16. Se explica una idea por otra con la que guarda semejanza (*símil* o *comparación*).—17. Se dirige la palabra con vehemencia, y hállese presentes o ausentes, bien a seres reales, abstractos o imaginarios, bien a objetos inanimados (*apóstrofe*).—18. Se hace una pregunta, no para obtener contestación, sino para expresar la afirmación con más fuerza (*interrogación*).—19. Se lanza una exclamación a impulso de los afectos y de las pasiones (*exclamación*)—20. Se exageran las cosas para dar mayor idea de su importancia (*hipérbole*).—  
 21. Se atribuye a los seres inanimados, incorpóreos y abstractos, cualidades propias de los hombres, suponiendo que se mueven y hablan (*prosopopeya*).—22. Se interrumpe bruscamente una frase ya comenzada, como no queriendo decir lo demás, pero dándolo a entender con sobrada intención (*reticencia*).—23. Se afirma que, antes de ocurrir tal o cual cosa, habrán de trastornarse las leyes de la naturaleza, ya en el orden físico, ya en el moral (*imposible*).—  
 24. Se expresa por medio de un elegante rodeo lo que hubiera podido decirse en pocas palabras (*perífrasis*).—25. Se dice alguna cosa en tono de burla (*ironía*).—26. Se hace referencia a una cosa



o un hecho que no se explican, porque se suponen conocidos (*alusión*).—Todas las de este grupo están incluidas por los retóricos en las llamadas *figuras de pensamiento*.

27. Se expresa una cosa con las palabras correspondientes a otra, con la que guarda semejanza, como cuando se dice «ese hombre es una fiera» (*Metáfora*). A veces en la metáfora se usan solamente en sentido figurado una o varias palabras, y las restantes conservan su recta significación; otras veces (28) todas las palabras se usan en sentido traslaticio, quedando a la penetración del lector la inteligencia del verdadero. Esto es lo que se llama *alegoría*.—29. Se expresa una idea con las palabras correspondientes a otra que aparece al mismo tiempo; como cuando se dice «un pueblo de mil almas», por «un pueblo de mil personas» (*Sinécdoque*). Si la sinécdoque consiste en poner un nombre común en vez de uno propio, para dar a entender que la cosa aludida es la más excelente de cuantas comprende el nombre común—como cuando se dice «el Apóstol de las gentes», por San Pablo, y «la tierra de las flores», por Valencia—, llámase *antonomasia*.—30. Se expresa una idea que aparece antes con palabras correspondientes a otra que aparece después, o viceversa; como «se llenaron los graneros», por «hubo buena cosecha» (*Metonimia*).—Las figuras comprendidas en este grupo reciben el nombre de *tropos*.

Sería absurdo dar reglas para el uso de las figuras retóricas. El escritor que introduzca una o varias, lo hará seguramente sin darse cuenta de ello, y sin preocuparse de si ha empleado una figura, ni mucho menos de cuál es su nombre. Ahora bien: si observara, después de haber estampado una de estas expresiones, que no ennoblece y embellece el lenguaje o el pensamiento, debe desecharla inmediatamente.

«Si me piden—dice Gustavo Lanson—que determine cuándo deben emplearse las figuras, por toda regla contestaré de muy

buena gana: *Nunca*. Estad seguros de que, aunque os propongáis no introducirlas en vuestro discurso, han de hallarse en él no pocas. Las que haya os serán impuestas, no como tales figuras, sino como propias expresiones de vuestro pensamiento y de vuestro sentimiento: tendrán un carácter de estricta necesidad, único que las justifica».

Nada más ridículo que hacer una exclamación a destiempo, o formular un símil violento, o dirigir un apóstrofe inmotivado, o fraguar una hipérbole de proporciones disparatadas. La metáfora es una de las galas más positivas del lenguaje literario: casi todas las bellezas de la expresión se fundan en ella, y no será posible dar un paso por la poesía sin encontrarla esparcida aquí y allá; y, sin embargo, inducirán a risa metáforas como aquella tan famosa: «El carro del Estado navega sobre un volcán». ¿Será preciso dar reglas para evitar tamaños desatinos?

Léanse, en cambio, las metáforas siguientes:

¡Que vacile la sombra al claro fuego,  
 timbre de la verdad! ¡Que monte y río  
 depongan su grandeza  
 del amor al inmenso poderío!  
 ¡Que la luz inmortal deje su rayo  
 sobre la niebla inertel  
 ¡Que la divina idea  
 domine al universo! ¡Que la muerte  
 Tabor glorioso de los hombres sea!

(LÓPEZ GARCÍA).

Gime el viento si suena, la onda gime  
 y el silencio otra vez. ¡Silencio y calma!

El mundo siente en su estupor sublime  
la sublime presencia de tu alma.

(G. TASSARA).

No eres la fuente de perenne gloria  
que dignifica el corazón humano  
y engrandece esta vida transitoria.  
No el ángel vengador que con su mano  
imprime en las espaldas del tirano  
el hierro enrojecido de la historia.

(NÚÑEZ DE ARCE).

Mi corazón fué un vaso de alabastro  
donde creció, fragante y solitaria,  
bajo el fulgor purísimo de un astro  
una azucena blanca: la plegaria.

(J. DEL CASAL).

Siento que algo celeste va a encarnar en mi barro,  
en el mísero barro de mi pobre existir.  
Una chispa celeste brotará del guijarro  
y la púrpura augusta va el harapo a teñir.

(AMADO NERVO).

# FORMACION DE LA OBRA LITERARIA

---

## EL ESCRITOR

---

### CAPÍTULO X

#### El escritor.—La aptitud.

---

**El escritor.**—El autor de la obra literaria o artista literario, recibe el nombre genérico de escritor. Sin embargo, como este término es muy vago, y a más de eso hay quien, como los que pronuncian discursos, aun sin escribir nada son artistas literarios, es lo frecuente aplicar a éstos el nombre especial que corresponde al género literario que cultivan; y así se dice *poeta, novelista, orador*, etc.

Ya se comprenderá que el escritor digno de este nombre, no puede ser una persona vulgar. Ha de reunir determinadas cualidades, que se manifiestan en la *aptitud*. Se entiende por aptitud la especial disposición de un individuo para el cultivo de una rama determinada de la actividad.

El escritor apto tendrá dotes privilegiadas de inteligencia. Ella le permitirá ahondar en las más ocultas relaciones de las percepciones y de las ideas. De ella son funciones igualmente la memoria y la imaginación o fantasía. La primera suministra al escritor,

cuando le son precisos, los elementos con anterioridad recogidos; la segunda le permite reproducir imágenes conocidas y combinarlas para formar otras.

Es la imaginación una función delicadísima, y de las más excelentes en la gestación de la obra literaria. La evocación de imágenes, la creación de otras que no pertenecen al mundo real, pero que parecen cobrar vida y movimiento a nuestra vista, todo es obra de la imaginación.

No en todas las obras literarias ha de tener la imaginación igual ascendente. En las obras didácticas—de ciencias, artes u otras disciplinas—dominará el razonamiento. Bello es, por otra parte, ver al artista desplegar todos los vuelos de su fantasía; pero sin que la deje llegar a lamentables desvaríos. No en vano se ha llamado a la imaginación *la loca de la casa*.

El *sentimiento* es también patrimonio del escritor perfecto. Sentimiento es el resultado íntimo de excitaciones diversas. El vulgo llama sólo sentimiento al efecto de causas dolorosas, confundiéndole con la pena o la tristeza; pero esta creencia es equivocada. Lo mismo es sentimiento la pena sufrida por una desgracia abrumadora, que la alegría experimentada a consecuencia de un acontecimiento feliz.

El escritor tiene que *sentirse* impresionado ante los hechos susceptibles de producir placer o dolor. En vano poseería otras facultades si permaneciera indiferente y frío a los más vivos estímulos, porque ni llegaría a advertir la trascendencia de los hechos, ni aunque la advirtiera, comunicaría a su imaginación la

animación debida. El sentimiento, pues, da calor y vida a la producción literaria.

Ya Horacio decía:

Si vis me flere, dolendum est  
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent.

Si quieres que yo lloré, primero has de mostrar tú mismo tu dolor: entonces me impresionarán tus desgracias.

«La imaginación—escribe Fouillée—es una de las principales condiciones del carácter verdaderamente sensitivo. Suponed una viva impresionalidad nerviosa y visceral, pero con una imaginación obtusa, y consecuentemente una memoria lenta y débil; la sensibilidad no podrá funcionar sino en presencia de objetos; una vez éstos desaparecidos del campo de la representación intelectual, todo volverá a la sombra y a la indiferencia».

No conviene, sin embargo, que el escritor exagere la nota del sentimiento e incurra en el *sentimentalismo* o en la *sensiblería*, que consisten en afectarse con exceso, comunicando a la producción literaria un tinte llorón y empalagoso.

## CAPÍTULO XI

### Cualidades del escritor.

**Cualidades del escritor.**—Revelada en la forma dicha la aptitud del escritor, de ella se deducirán ciertas cualidades, que sucintamente vamos a mencionar.

El *gusto* es una cualidad que sirve al escritor para apreciar y expresar la belleza sin extravíos ni equivocaciones. Su esencia estriba, por consiguiente, en

percibir clara y exactamente lo bello y lo feo. El escritor que no tenga buen gusto estará desacertado en la ideación y desarrollo de sus obras, porque esta cualidad afecta tanto al fondo como a la forma.

Es mucho lo que han escrito sobre el gusto preceptistas y críticos. Los hombres, decía Cicerón, por un sentimiento secreto, y sin conocer las reglas del arte, discernen lo que hay de bueno y de defectuoso en un trabajo artístico: tal es el gusto. Por esto decía con razón Muratori que buen gusto es «el discernimiento de lo mejor». Nuestro Feijóo, en su disquisición sobre la *Razón del gusto*, señala a éste dos causas: el *temperamento* y la *aprensión*. El relativismo dogmático de la moderna estética experimental, hace ver que el gusto sólo por un consenso de orden social puede quedar establecido de una manera estable.

La *originalidad* es una cualidad por la cual el escritor encuentra ideas nuevas, que a nadie antes que a él se han ocurrido. Cosa ésta muy difícil, la originalidad suele buscarse más en la forma que en el fondo, expresando ideas ya conocidas, pero de un modo nuevo. Cualquiera sabe decir, por ejemplo, que *llegó la primavera*; pero Campoamor lo expresa diciendo que

con sus tibias y rosadas manos  
la primavera hospitalaria abría  
sus puertas a los pájaros lejanos.

Quien, sin facultades para ello, quiere hacer gala de originalidad más o menos afectadamente, consigue sólo una novedad rara y violenta, que se llama *extravagancia*.

Opuesta a la originalidad es la *imitación*, que consiste en escribir obras tomando por modelo las de

otros autores. La imitación es permitida en literatura, siempre que no llegue al servilismo. Todo escritor que se precie en algo, podrá revelar la influencia de tal o cual modelo, pero jamás una deprimente sumisión. En una palabra, la imitación debe referirse no tanto a los pensamientos cuanto al *estilo*.

Diferente a la *imitación* y a ciertas coincidencias (*analogía de asuntos y de ideas, reminiscencias*), es el *plagio*. Llámase *plagio* a la usurpación de las ideas, con algunas variaciones en la forma. Un escritor, pues, *plagia* a otro cuando se apodera de las ideas contenidas en una obra suya, y modificando un poco la forma, para que no parezca la misma, la hace pasar como propia. Así como la *imitación* es lícita dentro del arte, el *plagio*, en buena doctrina, no puede admitirse.

Después de hablar agudamente de la imitación y el plagio, escribe Campoamor: «En resumen: hay plagio cuando alguno, con perjuicio de otro, se apropia una invención ajena... Pero en literatura y en el arte repito que no puede cometerse plagio, porque o se copia o se imita. Si se copia, el copista sólo es un amanuense del autor. Si se imita y no se mejora, la idea primitiva subsiste en toda su intensidad. Si se imita mejorando, entonces la idea primordial queda, si no muerta, relegada a un lugar secundario, mientras que la idea mejorada entra a figurar en primer término». Esta última idea es la misma que expuso Víctor Hugo al decir que si en literatura es malo robar, es meritorio robar y *matar*.

Chateaubriand decía: «Es permitido aprovecharse de las ideas y de las imágenes expresadas en una lengua extranjera para enriquecer la propia: esto se ha visto en todos los siglos y en todos los tiempos».

Hecho por hombres de talento, pase; pero no por quien se convierta en miserable rapsoda de ideas ajenas.



La *inspiración*, más bien que cualidad, es una situación, un estado, durante el cual el escritor realiza la producción literaria con más facilidad y perfección que de ordinario.

La inspiración no es permanente en el escritor; es un momento, más o menos largo, en que las facultades funcionan en su mayor brillantez. Sin embargo, hay escritores, y sobre todo poetas, en quienes ese estado se reproduce con mayor frecuencia, y de ellos se dice que son *inspirados*.

Los antiguos creían que la inspiración era algo frenético y sobrenatural. Platón decía que los poetas tienen en sí cierta deidad que los mueve y acalora, excitando en ellos un furor divino. En términos análogos se expresaban Aristóteles, Cicerón y otros muchos, como Ovidio cuando decía:

Est Deus in nobis agitante calescimus illo.

E igualmente Estacio:

Pierius menti calor incidit.

La inspiración, sin embargo, es cosa normal y que depende de causas naturales, incluso fisiológicas.

«Hay quien excluye—dice Piazzì—del arte el razonamiento, y quiere que el fenómeno artístico estalle de repente, como una mina, excitado por el impulso de un sentimiento, lo cual podrá referirse a la inspiración; pero en ésta el razonamiento y la crítica tienen una acción preponderante».

La *habilidad técnica* consiste en manejar con facilidad y soltura el medio de expresión. Tendrá habilidad técnica, por tanto, el escritor que sin trabajo ni esfuerzo use del lenguaje y le acomode a la forma especial de cada género literario.

En la habilidad técnica influye mucho la educación, pues claro está que quien posea, entre otras cosas, un absoluto dominio del idioma, tiene mucho adelantado para conseguirla; pero es realmente una disposición natural. Hay personas, por ejemplo, que sin conocimientos de literatura ni de otro género, hasta sin saber leer, hacen versos con mucha destreza.

En demostración de esto, baste recordar que en todas las aldeas hay algún labriego que sabe improvisar cantares y otras composiciones análogas. De evidente habilidad técnica es ejemplo aquella improvisación de un poeta castellano:

Solamente por la honrilla  
me propongo demostrar  
que el hacer una quintilla  
es la cosa más sencilla  
que se puede imaginar.

**El genio y el ingenio.**—La posesión suprema de las cualidades citadas, resultado de una privilegiada organización intelectual, forma al artista por excelencia, que se llama *genio*. También se llama *genio* al conjunto de esas poderosas facultades que le constituyen en un artista excepcional.

El *genio* es el artista por excelencia; el que posee las facultades en su total desenvolvimiento y perfección; el que alcanza la inspiración más brillante; el que crea, en fin, obras admirables e imperecederas.

El genio nace; debe a la naturaleza sus prodigiosas facultades, por lo cual espontáneamente forma sus creaciones. Pero no se deduzca de esto que rechaza la educación, conveniente para encauzar su obra.

El genio es creador. No necesita aprovechar ni modificar las obras de los demás, no es imitador ni discípulo de nadie, y siempre pone en sus producciones un sello propio, encontrando ideas y relaciones que escapan a los otros hombres.

Los genios aparecen raramente, y abunda mucho más otra clase de artistas literarios, de quienes se dice que tienen *ingenio* o que son *ingenios*.

El ingenio dispone ciertamente de dotes notables, pero sin llegar al genio, ni mucho menos. Puede perfeccionarlas con el estudio, y muchas veces se limita a combinar las creaciones del genio, del cual es casi siempre imitador o discípulo. Debe menos que el genio a la naturaleza y más al trabajo.

Fichte considera al genio como un profeta y sacerdote, cuya misión es desenvolver continuamente ante sus semejantes la idea divina. Carlyle incluye entre sus *Héroes* al héroe-poeta, del cual dice: «Imaginamos que en él existen el político, el pensador, el filósofo: en uno u otro sentido, él habría sido, es todo eso».

Entre lo mucho que sobre el genio se ha escrito, puede citarse *El genio*, de Bovio; la *Psicofisiología del genio y del talento*, de Max Nordau; el *Ensayo sobre el genio en el arte*, de Seailles, y la *Estética nueva fundada sobre la psicología del genio*, de León Paschal.

Cicerón limitó considerablemente las dotes del ingenio, cuando de él dijo: *Docilitas et memoria quae fere uno ingenii nomine appellatur*. Nuestro Huarte de San Juan escribió un detenido *Examen de ingenios*, aunque ateniéndose, naturalmente, a la ciencia de su época.

**Evolución de la obra.**—Los pensamientos, expresados por el lenguaje, son los elementos constitutivos de la obra literaria. Pero para que la obra literaria

llegue a formarse, es necesario que esos pensamientos se agrupen y constituyan un todo orgánico. La obra literaria, pues, es una serie más o menos larga de pensamientos reunidos bajo un pensamiento común.

Los tratadistas antiguos consideraban que la formación de la obra literaria requiere tres momentos u operaciones sucesivas, a las que llamaron *invención*, *disposición* y *elocución*. El autor de todo trabajo literario—decían—necesita saber de qué va a tratar (*quid*), cómo lo va a ordenar (*quo loco*) y de qué manera va a expresarlo (*quomodo*).

Supongamos que un escritor va a componer una novela. Lo primero que tendrá que discurrir es lo que en esa novela haya de pasar: qué hechos la van a integrar, qué personajes van a desarrollarla y cuál ha de ser su terminación. En segundo término, necesitará saber en qué orden han de sucederse esos hechos para llegar lógica y naturalmente a su término. Y, por último, valiéndose del lenguaje escrito y mediante una serie de pensamientos, hará el desarrollo de esos hechos en el orden preconcebido.

Como esta concepción del proceso literario tiene un fundamento lógico, no hay inconveniente en adoptar para nuestro estudio el aludido plan de la enseñanza clásica. Entiéndase, sin embargo, que ni podemos dar a la invención, disposición y elocución el alcance que las daban los antiguos, ni la adopción de esas denominaciones puede significar más que el deseo de realizar este estudio con algún orden.

## INVENCIÓN

## CAPÍTULO XII

## Fin de la obra.—Lo bello.

**Invención.**—Un escritor que trate de escribir una obra, habrá de informarse en los tres conceptos siguientes: 1.º El fin. 2.º El pensamiento o idea capital. 3.º El asunto.—Aclaremos esto con un ejemplo.

Cervantes, al escribir el Quijote, se propuso ejecutar una obra artística (*fin*); al mismo tiempo, quiso demostrar que la lectura de los libros de caballerías era pernicioso (*pensamiento o idea capital*); y para ello imaginó la historia de un hidalgo manchego que, acompañado de su escudero, hace varias salidas de su pueblo en busca de aventuras (*asunto*).

Los antiguos daban a la invención un papel bien mezquino. Era, según Cicerón, *excogitatio rerum verarum aut verisimilium*. Convertían su estudio, por otra parte, en una rutinaria aglomeración de reglas.

Al hablar del fin, pensamiento o idea capital y asunto, no se entienda que los tres han de aparecer en todas las obras literarias perfectamente independientes y distintos. Ya veremos que su importancia puede ser muy variable, y aun en ocasiones falta alguno de ellos.

**Fin de la obra literaria.**—El escritor o autor de la obra literaria puede proponerse uno de los dos fines siguientes: deleitar o entretener a los lectores (*fin*

*estético*); satisfacer una necesidad intelectual o moral (*fin práctico*).

Esto apenas requiere explicación. Hágase la comparación entre una novela y un libro de ciencia. En aquélla sólo se aspira a distraer al lector y proporcionarle un goce espiritual; en éste se trata de instruirle y enseñarle.

Del que llamamos fin práctico no hemos de tratar aquí, porque cae en los límites de la ciencia y de la moral. Hablemos, pues, del fin estético.

**El fin estético.**—Si el escritor trata de producir una obra puramente artística, ha de impresionar el ánimo de los lectores, sea agradándole, sea emocionándole, sea recreándole, etc., etc. Es decir, que la obra, por la acertada combinación de los pensamientos con el conjunto, ha de causar la impresión de lo bello, de lo sublime, de lo cómico o, en suma, de alguna de las llamadas *calificaciones estéticas*.

Desde Baumgarten, escritor alemán del siglo XVIII, se llama *Estética* a la ciencia que se ocupa en el estudio de la belleza y otras cualidades con ella relacionadas. De intento omitimos aquí las múltiples cuestiones suscitadas por la Estética moderna, conformándonos con decir las palabras necesarias para que hagan aplicaciones de orden literario los que se inician en esta clase de asuntos. Mencionaremos para ello las calificaciones estéticas más importantes.

**Lo bello.**—Es la belleza un atractivo residente en determinadas manifestaciones de la naturaleza y del arte, y que depende principalmente de su corrección y armonía, ya físicas, ya morales.

Lo bello, en presencia del individuo, origina la llamada *emoción*

*estética*. Esta emoción es agradable, pura y desinteresada. El placer que nuestro espíritu siente en presencia de lo bello, prodúcese sin que experimentemos ni deseemos otros efectos que los puramente estéticos. Lo bello, pues, no es lo verdadero, ni lo bueno, ni lo agradable, pudiéndose dar estas cualidades sin lo bello y éste sin ellas.

La belleza puede ser *física y espiritual*. La belleza *física* reside en los seres y objetos de la naturaleza (en este caso se llama *natural*), y en otros que son producto de la actividad humana.

Tanto en el mundo inorgánico, formado por los cuerpos celestes y minerales, como en el orgánico, que constituyen los vegetales y animales, hay numerosos ejemplos de belleza. La belleza física se percibe por medio de la vista y el oído, que son, según la expresión de Bain, las grandes avenidas por donde penetran hasta el espíritu las influencias estéticas. Algunos autores pretenden que los otros sentidos externos, olfato, tacto y gusto, intervienen también en la apreciación de la belleza; pero sería absurdo llamar bello al perfume de una flor, al contacto del terciopelo o al sabor de un manjar. Esto es confundir lo bello con lo agradable.

En relación con esto, existe la belleza de lo *óptico*, que reside principalmente en la forma y en los colores, y la de lo *acústico*, que se manifiesta en el sonido.

La belleza *espiritual* tiene su origen en el alma humana. Ciertas concepciones de la inteligencia, ciertos rasgos de la sensibilidad, ciertas determinaciones de la voluntad, producen en el ánimo de los demás hombres la emoción de lo bello.

Bellos son muchos de los pensamientos puestos por los grandes escritores en sus obras; bello el acto de Leandro, pasando a nado el Helesponto para ver a su amada Hero; bella la resolución de César, al exclamar, pasando el Rubicón: *Alea jacta est*.

No falta, sin embargo, quien niegue la belleza moral, diciendo que las acciones llamadas bellas, como el salvamento de un naufrago, etc., se llaman así por un giro del lenguaje, pero son únicamente acciones virtuosas.

«No, la virtud no es la belleza —dice Chaignet—. El argumento con que se quiere confundirla se funda en un abuso de lenguaje, no es más que una metáfora. Las cosas que se llaman moralmente bellas son acciones simplemente morales, no entra en ellas absolutamente ningún elemento estético, y toda su belleza consiste en la *excelencia* de la virtud que resplandece y reina en ellas».

Admitamos que las acciones bellas, y aun los pensamientos bellos, se llamen así por una metáfora; pero lo cierto es que producen en nuestro espíritu la emoción de lo bello.

El hombre, mediante las bellas artes, produce la belleza, tanto la física como la espiritual. Así se origina la *belleza artística*.

A realizar la *belleza artística* aspira el escritor. La obra literaria será bella cuando ostente esa reposada armonía, esa expresiva corrección que a la belleza caracterizan.

Estéticos modernos, para quienes la Estética es una rama de la Hedónica, ciencia del placer y el desplacer, opinan que la verdadera belleza es la artística, y la que introduce las dos nociones del valor estético: lo bello y lo feo. En cuanto a la naturaleza, tiene un aspecto de belleza anestésica y otro que nace de un juicio sobre el carácter y perfección de los seres. «No hay que decir—escribe Ch. Lalo—: *el arte es bello porque imita a la naturaleza*; sino: *la naturaleza es bella*—en el sentido estético de la palabra—*en cuanto contiene un arte*». En verdad que la belleza natural y la artística son de grados muy diferentes.

El concepto de lo bello supone la fijación de un canon traído por el consenso de los siglos y de las razas. Por eso se habla con razón



del *relativismo estético*. La simpatía mutua de los seres, la identificación entre el objeto y el observador—el *Einfühlung* de los alemanes—, es una explicación especiosa de la emoción estética.

**Lo bonito.**—Lo *bonito* o *lindo* es un grado inferior de lo bello. Es lo bello en proporciones reducidas, la belleza en pequeño. Los estéticos convienen en que caracteriza a lo bonito la falta de poder y grandeza, pero no de grandeza material, sino moral. El objeto bello excita enérgicamente la emoción estética; el objeto bonito produce una excitación mucho más débil, que no alcanza las esferas superiores de la idea y del sentimiento.

Prueba de las relaciones entre lo bello y lo bonito, es que ambos tienen por contrario a *lo feo*.

**Lo feo.**—Lo *feo* es, por tanto, lo contrario de lo bello. Para que lo feo sea tal, es necesario no tan sólo que falten las cualidades propias de lo bello, sino que existan las contrarias.

Rosenkranz escribió la *Estética de lo Feo*, y Guyau justificó la invasión de lo feo en el arte. Ya Aristóteles decía que «gozamos contemplando las imágenes exactamente reproducidas de los mismos objetos que vemos con disgusto, como las formas de las bestias más viles y de los cadáveres.»

## CAPÍTULO XIII

Lo sublime.—Lo cómico.—Lo humorístico.  
Lo gracioso.

---

**Lo sublime.**—Lo *sublime* es la expresión de un poder o una grandeza que rebasan los límites de lo humano. Cuando ese poder y esa fuerza, o la idea que representan, no pueden ser comprendidos por nuestro espíritu, que experimenta el vago sentimiento de lo infinito, prodúcese lo *sublime*.

La corrección y la armonía, propias de lo bello, faltan generalmente en lo sublime. Y así como lo bello nos inspira un tranquilo sentimiento de delectación, lo sublime le causa de asombro y sobrecogimiento.

Longino, escritor griego del siglo III, escribió un tratado sobre lo sublime, traducido al francés por Boileau como complemento de la *Poética*. En todas las lenguas antiguas la idea de sublimidad es la misma, o sea la de *elevación, altura*.

También lo sublime puede ser *físico y espiritual*. El primero está representado principalmente en los grandes espectáculos de la naturaleza; el segundo en las concepciones, sentimientos y acciones a que, en casos excepcionales, llegan los hombres en alas del genio, la abnegación o el entusiasmo.

Cítanse como ejemplos de sublime físico el mar, unas veces tranquilo y otras agitado; las inmensas montañas que parecen tocar en el cielo; las selvas vírgenes y enmarañadas; las murallas antiguas

que han presenciado inmóviles el paso de los siglos; el volcán arrojando torrentes de lava, y muchos más. Como ejemplos de sublime moral, las acciones de abnegación y heroísmo, como el rasgo de Hernán Cortés destruyendo las naves para evitar la retirada y entregarse al triunfo o a la muerte.

El artista, y por consiguiente el literato, pueden también dar entrada en sus obras a lo sublime. Lo *sublime artístico* descansa principalmente en lo sublime moral, y en literatura da muchas veces origen a lo *trágico*.

Lo trágico es, por tanto, una manifestación de lo sublime, que tiene su fundamento en los terribles conflictos a que da lugar la lucha del hombre con el destino o con sus propias pasiones.

Cuando, sin llegar a lo trágico, hay una gran exaltación de sentimiento, producida por el dolor al chocar con un alma vigorosa y abnegada, y que nos conmueve profundamente, originase lo *patético*. El lugar intermedio entre lo trágico y lo patético, está ocupado por lo *dramático*.

Ejemplo de sublime artístico o *trágico* tenemos en el *Edipo rey*, de Sófocles, donde el protagonista se arranca los ojos al saber que ha dado muerte a su padre en cumplimiento del oráculo. Como ejemplo de patético puede citarse *El delincuente honrado*, de Jovellanos, donde, condenado a muerte el protagonista por haber matado en legítima defensa al primer marido de su esposa, hombre provocador y disipado, vemos las tribulaciones padecidas por ésta, por un amigo fiel y por un padre desdichado, quien, para mayor conflicto dramático, había actuado como juez en la causa contra su hijo, ignorando que lo era; todo lo cual termina con un oportuno indulto real.

**Lo cómico.**—Lo *cómico* se produce por la falsa interpretación de los ideales, los hechos y las palabras, o por el contraste que entre ellos surge.

Cuando vemos en el teatro a los personajes de una obra cómica, reímos al observar que la equivocada apreciación de las cosas da a sus palabras, y aun al desarrollo de la acción en que intervienen, un giro bien distinto al que lógicamente podría esperarse.

Lo cómico, pues, dirigese a la razón, y produce la risa, o por lo menos el solaz y regocijo del ánimo.

Rosenkranz y otros estéticos hacen de lo cómico una especie de intermediario entre lo bello y lo feo.

Cuando el sujeto se halla en situación falsa, no sólo ignorando que lo está, sino suponiendo encontrarse en otra muy distinta, prodúcese lo *ridículo*. Éste, como lo cómico, nos induce a la risa; pero mezclada de cierta lástima, por ver al individuo en una situación triste o desairada.

Lo *cómico* es elemento de gran importancia en literatura; no así lo *ridículo*, utilizado por los escritores con menos frecuencia.

Cómico es el personaje de *El médico a palos*, de Molière, rústico aldeano que, obligado a pasar por médico, so pena de llevar unos garrotazos, desempeña chuscamente su papel, soltando cuantos términos estrambóticos se le ocurren. Ridículo es *El lindo don Diego*, de Moreto, que se tiene por un asombro de gallardía y elegancia, consiguiendo que todos se burlen de él.

Una forma particular de lo cómico es lo *humorístico*, cuya expresión en el arte produce el *humorismo*. En el humorismo se funden y amalgaman, con brusquedades y rasgos geniales, la alegría y la tristeza,

la burla y la ingenuidad, la medida y la extravagancia, las manifestaciones más opuestas, en fin, del espíritu humano.

En vano se intentará explicar lo que es el humorismo. Para comprenderlo es necesario leer los inmortales capítulos del *Quijote*; es necesario conocer los *Sueños*, de Quevedo; es necesario saborear las páginas de los humoristas modernos, de Heine, de Hoffmann, de Richter.

El humorismo no es de ahora. Humoristas fueron Aristófanes, Luciano de Samosata y otros escritores de la antigüedad.

**Lo gracioso.**—Lo *gracioso* consiste en cierta viveza y agilidad en la expresión, por lo cual dicen los estéticos que en los movimientos y en las actitudes reside la mejor gracia. Lo gracioso puede ir unido a lo bello y a lo feo, y el sentimiento que produce es íntimo y penetrante, generalmente de complacencia. La palabra *gracia* se emplea también en castellano para significar la *expresión de lo cómico*; y así, de un hombre que hace reír con sus palabras ocurrentes, se dice que tiene mucha gracia, que es *muy gracioso*.

Para Spencer, la gracia deriva de la simpatía. Souriau, en la *Estética del movimiento*, estudia los caracteres de éste como productor de la gracia. Mario Pilo dice que lo gracioso es *lo bello de lo pequeño*. Un notable estético español, don Manuel Sánchez de Castro, tiene un libro titulado *La gracia*, en que hace de ella amplio estudio.

Las citadas son las cualidades estéticas que más aplicación tienen a nuestro estudio. Hay otras como lo *grandioso*, lo *magnífico*, lo *elegante*, lo *agradable*, etc., etc., de que no es posible hablar aquí.

**Elección de fin.**—De lo dicho se deduce que el fin

estético de la obra literaria será, según los casos, la realización de lo bello, de lo sublime, de lo cómico, etcétera, etc. Quien escribe, por ejemplo, una poesía de carácter serio, se propondrá realizar lo bello; quien escribe una comedia de risa, se propondrá realizar lo cómico.

Debe advertirse que algunas obras literarias persiguen a la vez los dos fines, estético y práctico, aunque sea uno de ellos el que predomine. Así, por ejemplo, una novela científica despertará el interés de lo bello y al mismo tiempo producirá una enseñanza.

**Fines del arte.**—Esto precisamente ha dado lugar a que se discutan los *fines del arte*. Algunos—los defensores de *el arte por la idea*—sostienen que la obra literaria, cualquiera que sea su carácter, debe tender siempre a producir una enseñanza, bien moral y religiosa (*la moralidad literaria*), bien científica o de aplicación práctica (*el arte docente*). Otros—los partidarios de *el arte por el arte* o *el arte por la belleza*—afirman que la obra puramente artística ha de cumplir solamente un fin artístico.

«Siempre—decía Valera, que largamente entendió en este asunto—, fui yo partidario del arte puro; de que no haya en él otro fin ni propósito que la creación de belleza; dar pasatiempo, solaz y alegría al espíritu y elevarle a esferas superiores por la contemplación de lo ideal y de lo que se acerca a lo perfecto, cuando logra revestirse de forma material o bien expresarse por medio de signos, como son los tonos y la palabra hablada o escrita».

Guyau y Tolstoy, y muchos otros antes y después que ellos, sostuvieron la teoría del arte moralizador. Tolstoy dice que la acción moral del arte está subordinada a tres condiciones: ser justa, esto es, moral en relación al sujeto; ser clara y bella en su expo-

sición, y ser sincera. Guyau aconseja a los artistas que abandonen la representación de tipos delincuentes, porque las multitudes son de fácil sugestión.

Ya Platón, en *Las leyes*, decía que el arte, como obra útil, sólo tiene valor en cuanto es imitación de la belleza moral, y que lo bello es lo que agrada a los varones rectos y templados.

No hay sino repetir lo dicho. Las obras de *fin estético* basta con que realicen éste, aunque no produzcan ninguna enseñanza. Puede ocurrir que ambos fines se compenetren, aunque generalmente la presencia del uno suele ir en desventaja del otro.

## CAPÍTULO XIV

### Pensamiento o idea capital.

---

**Su existencia.**—Sea que el escritor se proponga un fin estético (lo bello, lo sublime, lo cómico, etc.), sea que persiga un fin práctico (satisfacción de una necesidad intelectual o moral), podrá igualmente tener presente un *pensamiento o idea capital*. Se entiende por tal la deducción o consecuencia que resulta del contenido total de la obra.

Cuando hay un punto de mira que informa las palabras y los pensamientos, todos ellos se encaminan a alcanzarle. Cada uno de los pensamientos de una obra literaria tienen independencia y sustantividad propia, pero todos ellos pueden ir dirigidos a demostrar un pensamiento único: este es el *pensamiento o idea capital*.

Puede leerse como ejemplo *La fuerza bruta*, de Jacinto Benavente, cuyo pensamiento o idea capital tiende a demostrar que la

fuerza espiritual, del amor y la abnegación, sobrepuja a la fuerza del cuerpo, por grande que sea. Un acróbata, Fred, sufre una caída en uno de sus trabajos, y desde la compañía de que forma parte pasa al hospital, donde queda inútil. Fred amaba a una de sus compañeras de circo, Nell, que le correspondía, no obstante ser pretendida por otro de los gimnastas, Bob. Cuando Fred, triste y abatido en el hospital, cree que Nell le ha abandonado y se casará con Bob, se encuentra con que ambos van en su busca, para llevarle consigo y protegerle en la desgracia. Nell sigue amándole; Bob ha renunciado a su amor, y los dos trabajarán en su oficio de gimnastas para mantener al compañero inválido.

En las obras literarias que tienden a un fin práctico (libros de enseñanza, discursos, etc.), es muy frecuente que haya pensamiento o idea capital, porque es natural que procure el autor encaminar el desarrollo de la materia a demostrar su opinión particular. Si comparamos, por ejemplo, dos libros de filosofía, veremos que los dos se proponen la enseñanza (*fin*); pero el pensamiento o idea capital puede ser muy diferente, si uno de los autores es espiritualista y el otro materialista, y cada uno trata de sustentar su criterio.

Por el contrario, en las obras de fin estético, limitadas a conseguir éste, no suele haber pensamiento o idea capital. Claro es que si se trata de una obra en que se cultiva el arte *por la idea*, a que antes nos hemos referido, encaminada a producir una enseñanza, habrá probablemente pensamiento o idea capital. Estas son las que modernamente se han llamado *obras de tesis*.

Algunos ejemplos lo demostrarán. En *El condenado por desconfiado*, de Tirso, el pensamiento o idea capital es la demostración de que los pecadores arrepentidos a tiempo alcanzan la salvación,



mientras que los buenos, si no lo son hasta su última hora, pueden condenarse. En *Pedro Sánchez*, de Pereda, aquél tiende a probar lo dañoso que es echarse en el tráfago del mundo. *Antes de salir el sol*, de Hauptmann, va encaminado a poner de relieve la influencia del alcoholismo en la degeneración de las razas.

El escritor tiene libertad absoluta para la elección del pensamiento o idea capital; mas, no ya desde el punto de vista literario, sino desde el ético, está obligado a rechazar los que sean inmorales.

## CAPÍTULO XV

### El asunto de la obra.

---

**Asunto.**—Llámase *asunto* al contenido sintético de la obra. Es, en términos vulgares, aquello que se cuenta o explica al lector o al oyente.

Recuérdese lo dicho sobre el *Quijote*. Su asunto es la serie de aventuras que Don Quijote de la Mancha emprende en compañía de su escudero Sancho Panza.

La misma libertad que para la elección de pensamiento o idea capital, y con idéntica limitación, tiene el escritor para la de asunto. En algunas obras—como ocurre en las de enseñanza y en las oratorias—las circunstancias imponen al autor el asunto, por lo general; pero en las demás, ha de sacarle de su propio fondo.

Para la elección del asunto, dado que sea potestativo en el escritor, nada es posible decir, a pesar de que los antiguos trataron de dar reglas para esto y

hasta para encontrar los pensamientos encaminados a desenvolver un asunto, en la que llamaron *arte tópica*.

Los *tópicos* o *lugares comunes* eran unos *internos* (la *definición*, la *etimología*, la *enumeración de partes*, el *género* y la *especie*, los *antecedentes* y los *consiguientes*, la *causa* y el *efecto*, las *circunstancias* o *accesorios*, los *semejantes* y *contrarios*) y otros *externos* (los *ejemplos* y los *testimonios*). Nada hemos de decir sobre esta materia, por considerar que, si puede ser útil en otro orden de conocimientos, ninguna aplicación tiene en el campo literario, como no sea para convertir la obra literaria en un frío y complicado artificio.

De nada pueden servir las reglas, si el escritor no tiene el talento y la instrucción suficiente. Ambas cosas son imprescindibles para la buena elección y desarrollo del asunto.

**Educación del escritor.**—El escritor necesita educar sus facultades y adquirir una cultura esmerada.

Entre sus conocimientos deben figurar con preferencia la Filosofía, que le enseñará los principios fundamentales de la vida y de la ciencia; la Historia, que le dará el conocimiento positivo del hombre e infundirá en sus producciones carácter nacional; la Gramática, a cuyos preceptos debe atenerse siempre que escriba; la Literatura, de todo punto indispensable, puesto que en ella se estudia el organismo y producción de la obra literaria. Muy conveniente le será también poseer otras lenguas, tanto clásicas como modernas, con lo cual tendrá un conocimiento científico de la suya propia y podrá leer las obras de los grandes modelos en su idioma original.

Claro es que habrá de poseer conocimientos especiales y profundos de la materia determinada sobre que verse la obra.

Cosa indispensable al escritor es la *lectura de modelos*. A fin de formar su gusto y perfeccionar su lenguaje, debe leer con atención las obras de los *clásicos*, es decir, de los autores más eminentes de

todas las naciones, que por su reconocida superioridad sobre los demás, tienen la autoridad de cosa juzgada.

Leerá, pues, ante todo, a los clásicos españoles, como Cervantes, Lope, Quevedo, etc., y después, en el idioma original a ser posible, o sino en buenas traducciones, a los clásicos griegos y latinos, como Homero, Demóstenes, Virgilio, Horacio, Tito Livio, etc., y a los clásicos extranjeros de las modernas literaturas. No necesita un escritor, ciertamente, conocer a fondo la literatura francesa, la inglesa o la alemana; pero sería impardonable que no procurase leer a determinados autores, como Molière, Shakespeare o Goethe.

Por último, el escritor debe ejercitar sobremanera la *observación*, leyendo atentamente en la naturaleza y estudiando en la vida diaria las costumbres, pasiones y pensamientos de los hombres, lenguaje usual del pueblo, etc., etc. Todo ello le proporcionará elementos que con frecuencia habrá de utilizar en sus obras.

**Condiciones del asunto.**—En términos generales, el asunto ha de ser interesante y fecundo. Será interesante si atrae insistentemente nuestra atención; será fecundo si despierta en el lector ideas nuevas y marcha recta y seguramente a la consecución del fin.

Claro que habrá mucho adelantado para que sea interesante, si por su medio se realiza algunas de las cualidades estéticas (lo bello, lo sublime, etc.); pero a veces el interés se produce por la sola complicación de los acontecimientos. El núcleo más numeroso de lectores busca siempre las obras que más cautivan su atención por la multitud de lances, peripecias e incidentes. Lícito es en el escritor procurarlo así; pero sin que por todo móvil lleve el de despertar una curiosidad malsana por medio de aventuras descabelladas y dejando a un lado los fines literarios.

En las obras de fin práctico debe suponerse que el asunto es siempre verdadero. En las de fin estético, el

asunto puede estar tomado de la realidad, y ser verdadero, o solamente tener apariencias de tal, y ser verosímil. También hay asuntos *fantásticos*, que ni han sucedido ni pueden suceder.

Dos grandes escuelas se disputan en este punto la hegemonía artística: la de los *realistas* y la de los *idealistas*. Los primeros opinan que el escritor debe buscar siempre el asunto de sus obras en la fiel imitación de la naturaleza, tal como aparece ante nosotros; los últimos sostienen que el artista, con la fuerza poderosa de su fantasía, debe enaltecer e idealizar la naturaleza externa.

Entre los idealistas, opinan algunos que el ideal se alcanzó ya en el arte clásico de Grecia y Roma, y que en él deben buscar los modernos artistas sus modelos; al paso que otros creen que, sin abandonar su carácter idealista, pueden las obras artísticas modificarse con el progreso. Muchas de las modernas escuelas literarias—simbolistas, expresivistas, imaginistas, etc.—, son abiertamente idealistas.

Dentro de la escuela realista, sostienen unos que el artista debe abstenerse de imitar lo que en la naturaleza hay de feo, de grosero, de abyecto; mientras otros (*naturalistas*), opinan que cuanto se encuentra en la naturaleza, sea feo o hermoso, noble o innoble, cae dentro de la esfera artística. Zola, jefe del naturalismo, decía que «una obra no será nunca más que un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento».

Ya Aristóteles afirmaba que el principio de la poética es la imitación, y que son buenos poetas los que imitan lo mejor de la naturaleza humana. Bacon decía que «el arte es el hombre agregado a la naturaleza». Víctor Hugo se expresaba en estos términos: «El poeta no debe tomar consejo más que de la naturaleza, de la verdad y de la inspiración, que es también una verdad y una naturaleza».

Flaubert escribe: «El arte es una representación: nosotros no debemos pensar más que en representar». Y así por este estilo otros muchos, que no hay para qué citar.

Todos están conformes en que el realismo y el idealismo son igualmente fuentes de belleza artística, siempre que aquél no llegue a la grosería ni éste a la inexpresión. Ambos compenentran eficazmente sus procedimientos en el arte moderno.

## CAPÍTULO XVI

### Acción.

---

**Acción.**—Algunas obras, por la abundancia y complicación de los hechos que forman su asunto, ofrecen en éste mayor movimiento, dando lugar a lo que se llama *acción*. Se entiende por *acción* la serie de hechos y sucesos enlazados entre sí de tal suerte, que conducen a dejar completo y terminado un asunto. Este, en semejantes casos, recibe los nombres de *argumento* y *fábula*.

Compárese, por ejemplo, un libro de enseñanza con una obra de teatro. En aquélla no hay complicación ninguna de hechos, y el desarrollo del asunto se hace por una serie de ideas expuestas casi siempre en forma enunciativa; en éste hay una sucesión de acontecimientos que reproducen un cuadro de la vida humana.

En una palabra: cuando el asunto se desarrolla mediante actos externos, el conjunto de todos ellos es lo que informa la acción.

La acción requiere, naturalmente, una parte en que

comience la serie de los hechos y se hagan conocer los necesarios antecedentes; otra en que se compliquen los sucesos, por la presencia de obstáculos o incidencias; y otra, finalmente, en que todos esos sucesos tengan una solución, buena o mala, y el asunto llegue a su término. Estas tres partes son las llamadas, respectivamente, *exposición, nudo y desenlace*.

A dar mayor variedad a la acción contribuyen los *episodios*, o sean ciertas acciones secundarias insertas en la principal e independientes de su asunto. Los episodios deben ser traídos por las circunstancias en lugar oportuno, y guardarán una extensión proporcionada, para que no distraigan demasiado del asunto principal.

Huelga decir que la *exposición*, el *nudo* y el *desenlace* deben presentarse con toda claridad y sin violencias. Las dimensiones de cada uno serán variables, según lo exijan las circunstancias, siempre que ninguno de ellos pierda el interés. Es de suponer que en el *desenlace* se rematen los hechos que motivan la acción; pero muy bien puede ocurrir que sobrevenga un *desenlace sin desenlace*, esto es, sin que aquellos hechos tengan una solución definitiva.

**Personajes.**—En el desarrollo de la acción, el escritor se vale de *personajes*. Las cualidades de éstos se manifiestan en los *caracteres*, que tienen suma importancia en la obra literaria.

*Carácter* es el modo de ser peculiar y privativo de cada individuo. Cuando el escritor da vida a los personajes de sus obras, una de sus mayores excelencias es crear *caracteres* que tengan sustantividad y valor propio.

Todos los hombres tienen un sello personal, que depende ante todo de su constitución psíquica, influida por ciertas condiciones físicas, como el temperamento, la salud, el régimen y el clima: esto es lo que constituye el carácter. Con razón se ha dicho que lo que la fisonomía es al cuerpo, es el carácter al alma.

Los caracteres suelen exteriorizarse en las *costumbres* y las *pasiones*. Las costumbres están representadas por la manera particular que cada hombre tiene de obrar en su vida ordinaria. Son *pasiones* los afectos violentos del ánimo.

Si las *costumbres* son propias del hombre en su estado normal, las *pasiones* obedecen a la exaltación de sus sentimientos o de sus deseos. La vida familiar, el cultivo de la tierra, etc., son costumbres; el amor, el odio, la ambición, etc., son pasiones.

Todas las pasiones pueden reducirse realmente a dos: el amor y el odio. La simpatía, el entusiasmo, la admiración, el agradecimiento, la ambición, etc., no son más que formas del amor; la cólera, la indignación, el horror, el miedo, etc., son sólo manifestaciones del odio.

Los retóricos aconsejan que los personajes reúnan varias cualidades, como son: *igualdad* (que no se contradigan en ninguna parte de la obra), *conveniencia* (que tenga cada personaje las ideas y pasiones propias de su edad, sexo, país, etc.),  *semejanza* (que sean como los presenten la historia o la tradición) y *variedad* (que tenga cada uno diferente fisonomía moral). Claro es que, en casos determinados, pueden sufrir excepción estas cualidades.

El personaje principal de la obra, en rededor del cual gira el mayor interés de la acción, se llama *protagonista*. Discutían los antiguos acerca de si el protagonista habrá de ser bueno o malo. La discusión es

superflua. Será como deba ser, como la historia o la tradición le presenten, o como el escritor quiera crearle; pero siempre ha de reunir cualidades que le den relieve y justifiquen su preeminente papel (1).

Malvados o crueles son, entre otros muchos que pudieran citarse, los protagonistas de *Fedra*, de Eurípides, de *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare, y de *El médico de su honra*, de Calderón.

## DISPOSICIÓN

### CAPÍTULO XVII

#### La disposición y sus condiciones.

**Disposición.**—Se entiende por *disposición* la operación literaria que consiste en distribuir y ordenar debidamente las partes de una obra.

(1) Valiéndonos del mismo ejemplo del *Quijote*, recapitulemos ahora todo lo dicho sobre el fondo de la obra literaria.

*Fin:* Estético.

*Pensamiento o idea capital:* La lectura de los libros de caballerías era dañosa para los hombres de juicio poco sólido.

*Asunto:* Un individuo, gran lector de libros de caballerías, da en la locura de imitar a sus héroes, y se lanza en busca de aventuras, cometiendo los mayores desatinos.

*Acción:* Alonso Quijano o Quijada, hidalgo manchego, resuelto a profesar en la caballería andante, limpia unas armas viejas, y tomando el nombre de *Don Quijote de la Mancha*, jinete en su caballo, al cual llama *Rocinante*, sale al campo deseoso de realizar singulares hazañas; en una venta, que toma por castillo, hace que le armen caballero, y volviendo, después de varios incidentes, a su casa, toma de escudero a un aldeano, y ya en su compañía, emprende sus aventuras caballerescas (*exposición*).—Le ocurren aventuras como la de los molinos de viento, del vizcaíno, de los yangüeses, del cuerpo muerto, de los batanes, de los leones, etc., etc., (*nudo*).—Finalmente, hallándose en Barcelona, el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado con el nombre de *caballero de la Blanca Luna*, le vence y le obliga a dar palabra de retirarse a su aldea; así lo hace Don Quijote, y muere cristianamente en su lecho, sanado y arrepentido de su locura (*desenlace*).

*Episodios:* El del *Curioso impertinente*, el del *Capitán cautivo*, etc.



Cicerón la definió así: *Ordo et distributio rerum quae demonstrat quid quibus in locis sit collocandum.*

Cuando el escritor ha elegido un asunto, es natural que en primer término procure trazarse un orden determinado para su desarrollo. Debe advertirse, sin embargo, que esta operación no siempre aparece aislada y concreta, porque en realidad la invención, la disposición y la elocución tanto tienen de sucesivas como de simultáneas, y en ocasiones a medida que se escribe la obra se altera el asunto o sus elementos, o bien se hace la disposición al mismo tiempo que la invención o que la elocución. No es posible que se ordenen totalmente las partes o elementos de una obra, hasta que se comienza y verifica su redacción.

Para hacer debidamente la disposición, sobre todo si la obra ha de tener alguna extensión, conviene trazar un *plan*, o sea un delineamiento general de ésta, donde se determine ya el orden en que hayan de desenvolverse las ideas o hechos que la constituyen. De la bondad del plan depende casi siempre que el desarrollo del asunto, o la acción en su caso, reúnan las necesarias cualidades.

Después de planeada la obra, puede el escritor hacer un *boceto* o *bosquejo*, o sea un detenido trazado de la misma, con indicación de las secciones que ha de comprender, del contenido de cada una, etc.

El bosquejo es ya un resumen anticipado de la obra. En el plan se trazan sólo las líneas generales; en el bosquejo se desarrolla ya el asunto, siquiera sea concisamente. El bosquejo no es tan necesario como el plan; pero sí muy conveniente.

A más de las divisiones que suele llevar la obra, y que, según su índole especial, se llamarán *capítulos*, *tratados*, *cantos*, *escenas*, etc., puede ir precedida

de una *introducción*, *predmbulo*, *proemio*, *prólogo* o *prefacio*, donde se explican los antecedentes o motivos de la obra, se justifica su plan, se ilustra y aclara alguna parte de su contenido, se previenen las objeciones, etc. En ocasiones se agrega al fin de la obra otra parte llamada *epflogo*, donde se contienen algunas noticias o detalles necesarios aun después de rematado el asunto.

Claro está que en las obras de corta extensión, ni se hacen estas divisiones, ni siquiera son necesarios a veces el plan y el bosquejo. Aun en obras extensas suele ocurrir, como antes dijimos, que se va trazando el plan a medida que la obra se escribe.

## ELOCUCIÓN

---

### CAPÍTULO XVIII

#### La elocución y sus formas.—Versificación.

---

**Elocución.**—Elocución es la última operación de la obra literaria, en que, mediante el lenguaje, se exteriorizan los pensamientos para desarrollar el asunto.

Definíala Cicerón: *Idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accommodatio.*

Concebido el asunto de una obra y dispuesto el orden de sus componentes, total o parcialmente, ya sólo falta realizarla. No existirá la obra, naturalmente, de una manera objetiva hasta que no se produzca por la palabra hablada o escrita.

La elocución es la operación más importante de todas, no sólo porque sin ella no existiría la obra literaria, sino porque lo más

frecuente es que simultáneamente con ella se realice la disposición, y aun muchas veces la invención. Ocurrirá mil veces, por ejemplo, que un poeta tome la pluma sin saber lo que va a escribir, y ayudándose, completándose y fundiéndose en una sola operación, se verifiquen a la vez la invención, la disposición y la elocución.

Al realizar la elocución es cuando el escritor ha de trasfundir el pensamiento en la palabra. Entonces es cuando ha de ir encadenando pensamientos para formar un todo orgánico; es cuando ha de poner todas sus dotes al servicio de la expresión literaria; cuando ha de ostentar las gallardías de pensamiento y de lenguaje, y demostrar, en una palabra, que es tal escritor.

Reconstituyamos con la imaginación el proceso que siguió Cervantes para escribir el *Quijote*. Dispuesto a escribir una obra novelesca, amena y entretenida, pensaría en aprovechar la ocasión para ridiculizar la malsana afición a los libros de caballerías, a lo cual tal vez le induciría el conocimiento de algún individuo tocado de aquella manía. Entonces naturalmente hubo de pensar en un protagonista, que se lanzara a desatinadas aventuras, y un escudero que le hiciera compañía, como era costumbre en la caballería andante. Tal vez trazó un plan para el desarrollo de la acción; probablemente no lo hizo. Fragaría tan sólo el comienzo y primeras aventuras, para entrar en materia, y luego tomaría la pluma y comenzaría a escribir, sin cuidarse de lo que había de pasar después. A medida que escribiera, se le ocurrirían nuevas ideas, nuevos episodios, nuevas aventuras; y de este modo fué realizando la elocución a la vez que la disposición y parte de la invención. Claro es que al formar cada cláusula, al estampar cada pensamiento, procuraría que de modo singular tuvieran su belleza y su valor representativo, y que todos ellos conspirasen a ir desarrollando el asunto de la manera más artística posible.

Cuanto se ha dicho al hablar del pensamiento y del lenguaje, tiene aplicación principal en la elocución. Las cláusulas, encerrando pensamientos, pueden en este momento adoptar cualquiera de las tres formas que el lenguaje reviste, según ya entonces indicábamos: la *enunciativa*, la *narrativa* o la *descriptiva*. Lo más frecuente, en realidad, es que el escritor no se valga exclusivamente de una de ellas, sino que, según las necesidades de la expresión lo requieran, ya utilice la enunciación, ya la narración, ya la descripción.

El escritor, pues, puede de un modo directo usar las formas enunciativa, narrativa y descriptiva; pero a veces las incluye en otras dos formas, que se llaman *dialogada* y *epistolar*. En la primera el escritor enuncia, describe o narra por boca de dos o más personajes entre los que *finje* una conversación; en la segunda, se vale para ello de cartas supuestas de uno o más individuos, o suyas propias.

**La prosa y el verso.**—El lenguaje literario puede o no estar sometido a una distribución simétrica, dando origen a las obras en *verso* y obras en *prosa*.

La prosa es la forma de lenguaje usual y corriente, no dispuesta en porciones ni períodos simétricos. Nada especial hay que decir sobre ella, por consiguiente; en cambio es preciso explicar lo que sea el *verso*.

**Versificación.**—*Versificación* es la distribución de una obra en porciones sometidas a una ley rítmica. Ritmo es el orden y regularidad en la sucesión de los sonidos.

Cada una de aquellas porciones recibe el nombre de *verso*, y la reunión de varios versos, combinados

en determinada forma, se llama *estrofa*. Llámase también *verso*, en oposición a la prosa, la forma total de expresión a que la versificación da origen. En cambio no podrá llamarse *un verso*, como el vulgo lo hace, a toda una obra que esté escrita en verso. En este caso se dirá *poema* si es de alguna extensión, *poesía* o *composición poética* si es más breve.

Para mayor claridad: si nos fijamos, por ejemplo, en el *madrigal* de Luis Martín (V. cap. XXXIII), podremos decir que está escrito en *verso*, y que los renglones en que está dividido son *versos*; pero no que es un *verso*, sino una *poesía* o una *composición poética*.

Ya veremos más adelante que las denominaciones *poema*, *poesía*, y *composición poética*, sólo en sentido figurado pueden referirse a las obras en verso, pues en realidad éste y la poesía son cosas independientes.

La versificación es una de las galas más apreciadas del lenguaje literario, y así se explica que todos los pueblos hayan imaginado un artificio respondiendo a ese objeto. Los sistemas de versificación empleados en las distintas naciones y épocas, son cuatro, que tienen por base: 1.º, el *paralelismo*; 2.º, la *aliteración*; 3.º, la *cantidad silábica*; 4.º, la *medida* y la *rima*.

El *paralelismo* busca el ritmo en la correspondencia de los sonidos y de las ideas, y es la forma de versificación empleada por los hebreos, por los árabes y otros pueblos de Oriente. Hay tres clases de paralelismo: el *sinonímico*, que presenta en miembros correspondientes la misma idea bajo parecidas imágenes:

Mi doctrina destilará como la lluvia,—mi palabra goteará como el rocío,—como el chubasco sobre la pradera,—como el aguacero sobre la hierba.

El paralelismo *antitético* opone a la vez las palabras y los pensamientos:

Las heridas de un amigo son saludables; — los besos de un enemigo son venenosos.

El paralelismo *sintético* señala el ritmo por la distribución de ideas:

La ley de Jehovah es perfecta, — agradable al alma. — El consejo de Jehovah es verdadero, — vuelve sabio al necio.

La *aliteración* busca el ritmo en la repetición de una letra o de una sílaba. Emplearon este sistema de versificación los antiguos pueblos del Norte, especialmente los escandinavos. Algunos monumentos literarios de los germanos, como el *Canto de Hildebrando* y el *Heliand*, están escritos en versos con aliteración.

Sirvan de ejemplo los siguientes:

*Than thorrot thin thiod.*  
*Thurh thal gethving mikil.*

La *cuantidad silábica* es el fundamento de la versificación de las literaturas clásicas, griega y latina, y atiende al tiempo que se tarda en pronunciar las sílabas, sirviendo de medida la sílaba *breve*. Una sílaba *larga* equivalía a dos *breves*; la combinación de unas y otras formaba los *pies métricos*, y la reunión de éstos daba origen a los *versos*. Sólo con la delicadeza prosódica de aquellas lenguas, en que se marcaba perfectamente la duración de las sílabas, es posible tal sistema de versificación.

Diferente a los anteriores es el sistema que se emplea en las literaturas modernas, como vamos a verlo estudiando la versificación castellana.

## VERSIFICACIÓN CASTELLANA

---

### CAPÍTULO XIX

#### La medida.—Cómputo de sílabas.

---

**Arte métrica.**—Las reglas relativas a la versificación se conocen generalmente bajo la denominación de *arte métrica*. Griegos y latinos decían *metro*—de *metron*, medida—a la unidad que sirve de norma al verso.

En el verso castellano hay que considerar dos elementos: la *medida* y la *rima*.

**La medida.**—Se llama *medida* a la graduación rítmica del verso, y en ella influyen el *número de sílabas*, la *colocación de los acentos* y las *pausas*.

La *medida* es propiamente la realización del ritmo. En la versificación castellana, y en todas las modernas, el ritmo depende principalmente de la colocación de los acentos. Por eso se llama *ritmo acentual*, a diferencia del que regía en los versos griegos y latinos, llamado *ritmo cuantitativo*.

Bastará leer las palabras siguientes para advertir en ellas un ritmo:

Paloma—sencilla,—que cruzas—la tierra—volando,

La distribución de esta frase en elementos de tres sílabas, cada uno de los cuales lleva el acento en la segunda, hace que exista el ritmo.

No es posible prescindir en el verso del ritmo, si ha de ser tal verso. Sin ritmo, habrá una frase poética, tan bella cuanto se quiera; pero no habrá verso.

Claro es que el ritmo no sólo puede existir en el verso, sino también en la prosa; por eso algunos hablan del *ritmo de acento* (que depende de la combinación de los acentos) y del *ritmo de tiempo* (basado en la distribución de pausas). Pero si en la prosa se pueden dar ambos, en el verso aparecen sistematizados.

No es preciso alegar las opiniones de los antiguos sobre la necesidad del ritmo. Milá y Fontanals—que en este punto, lejos de ser un *retórico*, dijo muchas y buenas cosas—acopió muy oportunas citas en sus *Diálogos literarios* y adujo pruebas adecuadísimas. Júzguese por las siguientes líneas:

«Este de Fray Luis de Granada nos vendrá de molde. Una de las cosas que más contribuyen a su armonía es el acierto admirable en el ritmo de acento. Verás cómo algunos acentos prosódicos desaparecen del todo, cómo otros hieren cual golpes de mazo el oído, cómo los vocablos parece que corren a buscar el acento, y cómo el acento los atrae, los detiene, los agrupa, los ata. Para que mejor puedas observarlo, señalaré los acentos más importantes con el número uno, y los secundarios con el número dos, sin hacer caso de los restantes. Dice el maestro Granada, hablando de Dios nuestro Señor:

»Oh invisible y que todo lo ve, inmutable y que todo lo muda: a  
 quien ni los espacios dilatan, ni las angosturas estrechan, ni la va-  
 riedad muda, ni la necedad corrompe, ni las cosas tristes perturban,  
 ni las alegres halagan; a quien ni el olvido quita, ni la memoria da,  
 ni las cosas pasadas pasan, ni las futuras suceden; a quien ni el



origen dió principio, ni los tiempos aumento, ni los acaecimientos darán fin; porque en los siglos de los siglos permanecéis para siempre!»

En este mismo párrafo del maestro Granada se habrá advertido bien, con el ritmo de acento, el ritmo de tiempo.

Con exactitud lo manifiesta Méndez Bejarano: «Digámoslo de una vez—escribe—: el ritmo literario es una manifestación del ritmo general que preside la evolución eterna de la vida y aparece en todos sus momentos: en las líneas, en las leyes del movimiento físico, en las revoluciones astelares, en el vuelo y el canto de las aves, en la carrera, en la pulsación, en la respiración, y finalmente, en la palabra».

Con referencia a la necesidad del ritmo en la versificación, escribía lo siguiente el malgrado Pérez y Curis, en su *Arquitectura del verso*:

«El ritmo responde a un factor de suma importancia en la versificación: el acento tónico. Luego viene la cesura como aliento de percepción. La mala aplicación del primero destruye la melodía del verso; la falta o pobreza de la segunda le resta flexibilidad y fuerza de sucesión. La lectura de algunas composiciones libres de Vielé-Griffin, Gustave Kahn y hasta de Jules Laforgue, así lo demuestran, y ciertas poesías de Darío y Lugones, libres en cuanto al ritmo, demuestran también la eficacia del acento y la cesura (por ausencia de ambos). Escojo a propósito de *Los crepúsculos del jardín* la poesía que tiene por título *Canto de la vida y de la mañana*: el uso de varios metros combinados al azar, priva a tal composición de las dulzuras de la melodía, y el empleo arbitrario de la cesura hace de ella como una especie de prosa harmónica contorneada por la rima. Oíd:

»Al azar de amorcillos tutelares  
Que agravan la penumbra de tu pestaña,  
Anticipemos a la atónita campaña

Nuestra nupcial floración de azahares.  
 Mira cómo la luz transparente  
 Sobre tibio alabastro tu esclavina;  
 Cómo ríe en tus dientes, cómo ilumina  
 Tus labios en sangre violenta,...

»El dislocamiento del ritmo, lejos de favorecer a esta poesía, la perjudica, amortiguando la gracia de sus imágenes y su profundo subjetivismo. Los oídos aguzados perciben todas sus estrofas con el propio ánimo que podría sugerirles una oración en prosa más o menos dotada de armonía».

Y, efectivamente, la armonía no tiene nada que ver con el ritmo del verso, aunque modernamente se haya confundido. «El verso—decía Mallarmé, uno de los maestros del simbolismo—se halla siempre en el lenguaje allí donde hay ritmo... En el género llamado prosa, hay versos, a veces admirables, de todos los ritmos. Pero realmente no hay prosa; hay alfabeto, y además hay versos más o menos concentrados, más o menos difusos». Para Vielé-Griffin «el poeta debe obedecer al ritmo personal». Y muchos de los poetas actuales prescinden a menudo del ritmo. Léanse, por ejemplo, los siguientes versos:

La botella del agua  
 tiene un halo de luz.  
 El sol circunda  
 al cristal de una caricia  
 reverberante.  
 Araña de mil prismas  
 descompuestos en luces refractadas,  
 corona de crepúsculos  
 por donde suben globos cautivos  
 hacia el sombrero cándido.

(R. BUENDÍA).

Es evidente que en esta especie de frases más o menos rítmicas se pueden decir cosas muy bellas y expresar estados de alma

delicadísimos; pero la suprema armonía del verso, que nace especialmente del ritmo acentuado, falta en ellas para comunicarlas belleza externa, y aun a veces expresión y vehemencia.

**Las sílabas.**—El número de sílabas métricas, excepto en algunos casos que inmediatamente veremos, es igual al de sílabas gramaticales. Cada uno de los versos siguientes tiene ocho sílabas:

Yo-voy-so-ñan-do-ca-mi-nos  
de-la-tarde.—¡Las-co-li-nas  
do-ra-das,-los-ver-des-pinos,  
las-pol-vo-rien-tas-en-ci-nas!

(A. MACHADO).

Los siguientes tienen once sílabas:

El-fie-ro-Tu-ca-pel-en-la-pe-le-a  
con-la-pe-sa-da-ma-za-se-ro-de-a.

(ERCILLA).

Hay varios casos, sin embargo, en que las sílabas métricas se cuentan de distinto modo que las gramaticales. Esto ocurre en virtud de las llamadas *sinalefa*, *sinéresis* y *diéresis*.

**Sinalefa.**—Cuando una palabra termina en vocal y la siguen otra u otras vocales, las dos o tres sílabas a que todas esas vocales corresponden vienen a contarse como una sola. A esto se llama *sinalefa*:

Quie-ro i-mi-tar-al-pue-blo en-el-ves-ti-do.

La sílaba *ro* se une a la siguiente, *i*, para formar una sola. Lo mismo ocurre con las sílabas *blo* y *en*. De modo que el verso copiado tiene, en realidad, trece

silabas gramaticales, y sólo se cuentan por once silabas métricas, en virtud de las dos sinalefas.

Como la *h* en castellano no tiene sonido, habrá sinalefa aunque se interponga entre las vocales. También existe ésta cuando concurre con las vocales la conjunción *y*, que aisladamente suena como vocal:

Mi-ró al-sos-la-yo,-fué-se y no hu-bo-na-da.

Este verso tiene catorce silabas gramaticales y once métricas. Hay en él tres sinalefas: *ro al*, *se y*, *no hu*.

En una sinalefa se pueden juntar hasta seis vocales:

*ioy*.—¡En qué silencio y majestad caminas (*Meléndez*).

*iaau*.—La rubia aurora entre rosadas nubes (*Meléndez*).

*ieaeu*.—No envidie a Europa quien nació en los Andes (*Arango*).

*ueoaeu*.—El móvil ácuo a Europa se encamina. (*Benot*).

Con cinco y seis vocales, la sinalefa es muy violenta.

En los poetas clásicos, la *h* suele ser aspirada, con lo cual claro está que no existe la sinalefa:

Con la hermosa Cava en la ribera (*Fr. Luis de León*).

Esto de la sinalefa no es cosa exclusiva del verso, sino que ocurre también en el habla usual. El cumplimiento de leyes fonéticas pide, a veces, que se pronuncien en una sola emisión de voz dos o tres vocales, y esto da lugar a que una de ellas lleve el tono y las demás queden átonas, originándose los diptongos y triptongos (*cie-lo*; *rue-da*; *a-trio*; *ali-viéis*; *desqui-ciao*, en el habla vulgar). Tan natural es esto, que tendemos a formar diptongos y triptongos, aunque las vocales pertenezcan a palabras diferentes, y aunque intervenga una vocal duplicada. Así, por ejemplo, tratemos de pronunciar las siguientes frases: *Lo he visto*.—*Lo alcanzo*.—*No lo oigo*. En vez de

modular distintamente las cuatro sílabas de que consta cada una de ellas (*lo-he-vis-to, lo-al-can-zo, no-lo-oi-go*), lo probable es que las pronunciemos en tres (*lo he-vis-to, lo al-can-zo, no-lo oi-go*). Y hasta muchas veces unimos en una sola sílaba dos diptongos de palabras diferentes. Al pronunciar, por ejemplo, la frase *es Julio airoso*, lo haremos seguramente con esta distribución silábica: es | Ju | *lio ai* | ro | so. Es raro, pues, que los tratadistas hablen de la sinalefa como cosa exclusiva del verso; bien que en éste, por la misma fuerza del ritmo, se haga general lo que en la prosa es de uso variable.

Por ello hemos de simplificar las numerosas reglas que acerca de la sinalefa suelen darse, diciendo sencillamente que en el verso se forma la sinalefa por el concurso de vocales pertenecientes a distintas palabras cuando, conforme a la pronunciación natural, ocurra lo siguiente: 1.º Que se forme un diptongo o un triptongo. Una vocal duplicada equivale a un diptongo, y a veces a una vocal sola, y puede también combinarse con otra vocal a modo de triptongo. 2.º Cuando se forman unidos dos diptongos o un diptongo y un triptongo, siempre que los dos, o a lo menos uno de ellos, constituyan en el verso sílaba átona. Ej.:

*Formación de diptongo (a-y, e-i):*

De la viva y creciente incertidumbre (*N. de Arce*).

*Formación de cuasi-diptongo (o-a, o-e):*

O el rico avaro en el angosto lecho (*L. L. de Argensola*).

*Formación de triptongo (i-a-e):*

Ardiendo de la patria en fuego santo (*Gallego*).

*Formación de cuasi-triptongo (i-a-o):*

Sus huesos polvo y su memoria olvido (*Quevedo*).

*Diptongo con vocal duplicada (a-a):*

Y sola dominaba al pueblo rudo (*Quevedo*).

*Triptongo con vocal duplicada (i-a-a):*

Pues sueña con la patria a los reflejos (*E. F. Sans*).

*Unión de dos diptongos:*

*i-a-o-i.*—Con rabia oirá de libertad el grito (*Espronceda*).

*Unión de triptongo y diptongo:*

*i-o-a-a-u.*—Fué propicio a Austerlitz, propicio a Jena (*G. G. de Avellaneda*).

Las mismas exigencias de pronunciación impedirán que se unan las vocales concurrentes en una emisión de voz, y que se realice por tanto la sinalefa, en determinados casos. Cuando esto ocurre se dice que hay hiato. Tal ocurre cuando en las vocales que se juntan hay más de una que constituya en el verso sílaba tónica (salvo si la primera de las sílabas se hace proclítica, perdiendo el acento tónico) y cuando, al juntarse tres vocales, es tónica de palabra la primera o la última (con lo cual sólo dos de ellas formarán sinalefa):

Palma de Jericó, único albergue (*G. G. de Avellaneda*).

No hay sinalefa con *ó ú* porque ambas vocales son tónicas en las palabras correspondientes.—En el siguiente ejemplo, sin embargo, hay sinalefa, porque la sílaba de la primera vocal se hace proclítica y pierde el acento:

Preguntó, por hablar, *qué hora sería* (*Campoamor*).

En los dos versos siguientes se juntan tres vocales, y sólo dos forman diptongo, porque la primera o la última son tónicas de palabra:

Bien podéis prometeros *uno a Otro* (*Calderón*)

*Cae a* torrentes, oscurece el mundo (*Heredia*).

De la voluntad del poeta depende muchas veces que haya o no sinalefa. Es muy frecuente evitarla, aun encontrándose sólo dos vocales, cuando la segunda es tónica, y en especial cuando el encuentro se verifica en las últimas sílabas del verso:

Polvo fuiste, polvo eres,  
 y polvo después serás (*Calderón*).  
 Y el amor de mi alma para todos (*Gabriel y Galán*).

*Sinéresis*.—Consiste en hacer diptongo con dos vocales que, según la pronunciación natural, forman parte de dos sílabas distintas:

Fué lealtad de nuestro pecho.

Este verso tendría nueve sílabas a no pronunciarse rápidamente, como diptongo, la *e* y la *a* de lealtad. De esta manera tiene ocho.

Así como la sinalefa resulta de la natural pronunciación, por lo cual será raro el verso castellano en que no se encuentre una o varias, la sinéresis supone alguna violencia y rara vez se comete.

Nuestros poetas de los siglos *xvi* y *xvii* solían *ad libitum* hacer sinéresis (más bien *diástole*) en las combinaciones *i-o*, *i-a*, finales, que hoy son totalmente inadmisibles. Góngora, por ejemplo, dice:

Ellas ponían el dedal  
 y yo ponía la aguja.

Estos dos versos tienen ocho sílabas. En el segundo, la palabra *ponía* tiene su pronunciación natural en tres sílabas (*po-ní-a*); en el primero, es necesario leer *ponían*.

También se ve esto en algunos modernos poetas hispano-americanos:

Mi compañero la *quería* de mimbre,  
 blanca y pequeña como un lindo cesto.

(JUANA DE IBARBOURO).

Véanse ejemplos de sinéresis:

Ondeando suave al hálito del viento.

(DUQUE DE RIVAS).

Cree sólo esta verdad: Todo es mentira.

(CAMPOAMOR).

**Diéresis.**—Es la disolución de un diptongo, o sea la separación de dos vocales que forman diptongo, para hacer dos sílabas de una:

Y tras la fortuna fiera  
son las vistas más *súaves*.

Por la separación fónica de la *u* y de la *a*, se cuentan como ocho las sílabas del segundo verso, que realmente son siete.

Las diéresis no causan tanto desagrado como las sinéresis, y aun pueden dar al verso cierta entonación. En todo caso, lo mejor es dar a cada palabra su pronunciación natural y corriente.

Veáanse ejemplos de diéresis:

Te responde halagüeña  
con piadas *suaves*.

(MELÉNDEZ VALDÉS).

Vuelve, cuitada, vuelve,  
y a llantos de *viuda*.

(IDEM).

Pulsó Batilo en la ribera umbrosa  
del Tormes, cuya voz *armóniosa*

(L. F. MORATÍN).

**Versos graves, agudos y esdrújulos.**—Para determinar las sílabas en los versos, hay que tener en cuenta



si son *graves*, *agudos* o *esdrújulos*. Llámense *graves* los versos cuyo acento tónico final recae en la penúltima sílaba, y a ellos tienen aplicación las reglas expuestas. Si el acento final recae en la última sílaba, los versos se llaman *agudos*, y si en la antepenúltima, *esdrújulos*:

Desde que el cielo airado	}	GRAVES.
llevó a Jerez su saña,		
y al suelo derribado		
cayó el poder de España,		
subiendo al trono gótico.—ESDRÚJULO.		
la prole de Ismael—AGUDO.		

Pues bien: el verso grave es el que señala la unidad métrica, y tiene, por tanto, el número regulador de sílabas. Si el verso es agudo, tendrá una sílaba menos que el grave; si es esdrújulo, una más. En los versos arriba citados, los graves tienen siete sílabas, el esdrújulo ocho y el agudo seis; y, sin embargo, por el efecto que producen al oído, se considera que todos son de siete sílabas.

No obstante las explicaciones dadas a este hecho por Salvá, Bello y otros, la única cierta es esta de Robles Dégano. «No hay ni cabe otra explicación que la que naturalmente se ocurre a cualquiera: que la pausa que sigue al acento final tiene la virtud de equivaler a un tiempo en nuestro oído. Este tiempo será más o menos largo, pero al fin *uno solo*: tiempo en el cual caben dos sílabas, sin que el oído reclame: tiempo que el oído reputa por uno, aunque no suene en él ninguna letra. La medida del verso termina en el último acento, y todo lo que le siga, si algo viene detrás, es extraño a la medida: por consiguiente, al oído le es igual que el verso termine en la

vocal acentuada, como que detrás de ella vayan otras sílabas o vocales átonas. Y por esta razón creo que son inexactas las denominaciones vulgares de pentasílabos, octosílabos, etc.; pues los primeros debieron llamarse *tetrasílabos*, los otros *heptasílabos*, etc., como los denominaba Caramuel en su *Rítmica*.

Ciertamente el verso tipo, por esas y otras razones, debiera ser el verso agudo y no el grave. Algo intenta en ese sentido Ricardo Jaimes Freyre, en sus *Leyes de la versificación castellana*.

## CAPÍTULO XX

### Los acentos.

---

**Colocación de los acentos.**—No basta, para la medida del verso castellano, que lleve el número debido de sílabas; es necesario tener también en cuenta la colocación de los acentos tónicos. Todos los versos castellanos tienen uno o más acentos *predominantes*, que son los que marcan el ritmo.

Tan importante es esta condición, que el ritmo se altera sólo con cambiar el acento:

Sobre una mesa de pintado pino.

Sobre una mesa de pino pintado.

Estos dos versos tienen once sílabas, y sin embargo, como ha cambiado uno de los acentos predominantes, la medida es muy distinta.

El ritmo del verso castellano depende exclusivamente del acento. En vano se ha querido fundar sobre la cantidad silábica, fundamento de la versificación griega y latina, porque esta cantidad no existe en nuestra lengua.

Nebrija pretendió ya encontrar esa cantidad, pues habla de que no la sentían «los que compusieron algunas obras en verso latino en los siglos pasados»; pero, como no podía menos, él mismo llega a asimilarla el acento. En idéntica confusión incurren Juan del Encina, Alejo Vanegas, el doctor Busto y otros escritores antiguos, esforzándose en vano por identificar el ritmo cuantitativo con el acentual. Otro tanto Rengifo, que se expresaba así: «Aquella sílaba es *larga*, que se pronuncia con acento predominante, y todas las demás que estuvieren delante o se siguieren después de ella en un mismo vocablo serán *breves*, como en *caballero* la *e* es larga, y las demás son breves, en *dignísimo* la *ni* es larga, las demás breves.» Según él, pues, todas las sílabas tónicas eran largas. Deshizo este equívoco Alonso López *Pinciano*, diciendo que «no conocemos sílabas largas ni breves para el metro, ni aun las pronunciamos con distinción: que es muy diferente la cantidad de la sílaba y el acento de ella». Del mismo modo, Cascales dijo que «en la mayor parte de los versos de cualquier lengua no se ha de mirar a breves y largas», y Gonzalo Correas que el acento era «el alma y fundamento de la armonía y contento del verso».

Don Ignacio de Luzán fué más allá e intentó aplicar la métrica latina a los versos castellanos, diciendo que los versos son «oraciones medidas por pies métricos», y aun dando reglas para distinguir las sílabas breves de las largas. Otro tanto hace Herosilla, pues da por cierto que «si se advierte que aunque nosotros no medimos los tiempos tan compasadamente como los antiguos, no prescindimos de ellos ni podemos prescindir, porque no toda reunión de once sílabas, por ejemplo, forma un verso endecasílabo, ni toda la de ocho un octosílabo, sino que además es menester que de estas once u ocho sílabas haya unas acentuadas y otras sin acento, es decir, unas largas y otras breves, y que estén alternadas según cierta ley que ninguno ha sabido fijar hasta ahora con exactitud, pero que no por eso deja de existir, nos convenceremos de que toda versificación se funda en la medida del tiempo que se gasta al pronunciar las porciones simétricas de sonidos en que está dividida la composición.»

Algo parecido, aunque confusamente, vino a decir Martínez de la Rosa.

Don Mariano José Sicilia quiso también determinar las sílabas largas y las breves, valiéndose de una teoría que, por otra parte, no deja de apoyarse en sólidas razones fonéticas.

Don Sinibaldo de Mas—acaso quien más honda y científicamente defendió la opinión de la cantidad silábica—establecía estos que él llamaba teoremas: 1.º Una vocal es constituída larga o breve por sí misma o por las consonantes que la siguen. 2.º Las consonantes ejercen su influencia sobre la vocal que las antecede, y no sobre la que las sigue. 3.º Un diptongo es doble de una sola vocal. 4.º La cantidad de cualquier sílaba es medida proporcionalmente o con relación a las otras sílabas del lenguaje.—Se basa principalmente este sistema en la musicalidad del lenguaje, y contiene geniales intuiciones, aunque no pruebe, por ser imposible, lo que pretende.

También don Andrés Bello, que dedica largas páginas a la cantidad, habla de sílabas breves y largas en castellano, y relaciona aquéllas con el acento y las diéresis y sinéresis; pero viene a reconocer que la cantidad no tiene ninguna importancia en la versificación castellana, basada en el acento.

Al mismo tiempo que los tratadistas entendían de este modo en el asunto, los poetas intentaban adaptar la métrica latina a la castellana. Don Esteban Manuel de Villegas en lo antiguo, don Juan Gualberto González, don Sinibaldo de Mas y don José Eusebio Caro en lo moderno, se esforzaron por escribir versos en pies métricos, cosa que también se intentó, y aun se sigue intentando, en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra. El encanto que ofrezcan los versos compuestos con tales propósitos, residirá siempre en cierta cadencia producida por el mismo ritmo acentual, y nunca en la cantidad silábica. Tal en los siguientes *hexámetros* de Villegas:

No burlo, verdades hablo, verdades abono;  
Lícidas, ingrato pagas al amor que te muestro,  
viendo que, si pago, debo más a tu dulce lisonja.

Tampoco son *hexámetros*—aunque sean muy bellos—ciertos versos que Salvador Rueda calificó de aquel modo, ni los de Rubén Darío en la *Salutación del águila* o en la *Salutación del optimista*:

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,  
espíritus fraternos, luminosas almas, salve!

Véase algún otro ejemplo (incluyendo una *estrofa alcaica* de Costa y Llobera), y se estimará lo mismo:

Bajo las frescas sombras ya los ganados se amparan  
y ocultan los espinos también a los verdes lagartos.  
Ya apresta a los segadores, cansados del rápido estío,  
téstilis, serpol y ajos, aromáticas hierbas.

(JUAN GUALBERTO GONZÁLEZ).

Callaron todos escuchando con atención y silencio;  
y sin moverse el padre Eneas de su lugar así dice:  
Que yo, gran reina, ora renueve dolor infando me mandas,  
y la guerra de Troya por el griego feroz te refiera.

(SINIBALDO DE MAS).

Y un pensamiento de luz entonces llena mi mente:  
pienso que tú, tan largo, y tan ancho, y tan hondo, y tan vasto,  
eres con toda tu mole, tus playas, tu inmenso horizonte,  
sólo una gota de agua, que rueda de Dios en la mano!

(J. E. CARO).

Más altos asuntos, Musas sicilianas, cantemos:  
no a todos placen humildes tamariscos y arbustos;  
sean, si las cantamos, dignas del cónsul las selvas.

(JOSÉ JOAQUÍN CASAS).

Sus! Via fòra! Saupada l'àncora,  
infla les veles ratxa fresquívol,

y s'emporta la nau, falaguera,  
con un alè de joventut y gloria.

(M. COSTA Y LLOBERA.)

Muy eruditamente trata de adaptar el hexámetro al castellano Ciro Molina Garcés en su estudio *De re metrica*; pero choca con la misma dificultad. Si hay algunos versos o estrofas adaptables, como la *sáfico-adónica*, no será en razón a la cantidad, sino por ciertas coincidencias silábicas.

Nadie niega, porque es cosa que se advierte en seguida, que en castellano haya unas sílabas más largas que otras. La sílaba *trans*, por ejemplo, tarda más en pronunciarse que la sílaba *ni*. Pero es también evidente que esas diferencias pasan inadvertidas en el verso, y que éste tiene que buscar su ritmo en el acento.

Esto se comprueba con los experimentos hechos modernamente, en diferentes idiomas, con aparatos registradores. Navarro Tomás, que ha estudiado en esta forma varios versos de la *Sonatina*, de Rubén Darío, saca esta conclusión: «Las sílabas no han manifestado tener por sí mismas una cantidad propia. Toda sílaba, cualquiera que haya sido su naturaleza o estructura, ha recibido una u otra duración, según las circunstancias rítmicas, psíquicas o sintácticas en que se ha pronunciado». La cantidad sólo existe respecto al tiempo que media entre el primer acento predominante y el segundo. Siempre, por tanto, vamos a parar al acento. Fernando Araujo, haciendo aplicación de ciertos experimentos realizados por Savarit sobre versos franceses con el aparato Rousselot, y que le llevaban a la conclusión de que la verdadera unidad prosódica es el conjunto mismo de cada verso, deduce que el octosílabo es el verso que en castellano establece más exactamente la unidad fisiológica correspondiente a un movimiento respiratorio completo.

Dentro de la misma versificación latina se observa cómo se hizo el tránsito del sistema cuantitativo al acentual, que ya en el siglo v se conocía con el nombre de *ritmos*. Paulatinamente se verificó la transformación. Primero se hicieron coincidentes el acento rítmico y

el prosódico, luego se colocaron las *arsis* rítmicas en las sílabas tónicas y quedaron indiferentes todas las demás.

Todos los versos, naturalmente, llevan un acento final (en la penúltima sílaba si el verso es grave, en la última si es agudo y en la antepenúltima si es esdrújulo). A más de ese acento obligado, hay en cada verso otro u otros acentos *predominantes*, correspondientes a las sílabas en que recae la mayor intensidad prosódica del verso, y que son los que señalan el ritmo.

Es imposible dar reglas para la colocación de los acentos predominantes, que depende exclusivamente del buen oído. Nos limitaremos a decir lo siguiente:

1.º Dos sílabas contiguas no pueden llevar acento predominante.

2.º En versos de hasta ocho sílabas, el acento predominante puede recaer en cualquier sílaba, con la salvedad arriba indicada. No obstante, el poeta puede adoptar sistemáticamente una acentuación determinada.

3.º Los versos de nueve o más sílabas llevan dos o más acentos predominantes. El primero de ellos recae en una de las cuatro primeras sílabas, y a partir de él van distribuidos los restantes por equidistancias de tres sílabas una veces y de cuatro otras, hasta donde las dimensiones del verso lo consientan. En el primer caso dicese ritmo *impar*; en el segundo, ritmo *par*. Alguno de los acentos suele atenuarse o variar, siempre que no se altere el ritmo del conjunto.

Véanse algunos ejemplos:

En Jaén, donde resido.

Este verso lleva el acento predominante en la tercera sílaba (*én*); pero hubiera podido llevarle en otra sin que se alterase el ritmo; por ejemplo:

En Burgos, donde resido;

porque, como tiene sólo ocho sílabas, el acento predominante es variable.

Ya convierte tu lumbre radiante y fecunda.

Este verso de trece sílabas lleva acento en la 3.<sup>a</sup>, y otros equidistantes en la 6.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>, más el de la penúltima.

Penetran los oros del día.

Este verso de nueve sílabas tiene acento en la 2.<sup>a</sup> y otro equidistante en la 5.<sup>a</sup>, más el de la penúltima.

Entre tus plumas de color nevado.

Este verso de once sílabas tiene acento en la 4.<sup>a</sup> y otro equidistante en la 8.<sup>a</sup>, más el de la penúltima.

Esta distribución del verso castellano en equidistancias acentuales, ha hecho que se hable de un sistema de versificación por *pies métricos*; no ya midiendo esos pies con arreglo a la cantidad silábica—cosa, según hemos visto, imposible—, sino por el sitio que en cada uno ocupa el acento. No obstante, se ha adoptado para esos pies métricos la nomenclatura latina.

Ese sistema de versificación, con visos de científico, tiene mucho más de empírico y rutinario que el tradicional y clásico. No habría poeta capaz de someterse a él, sobre todo tal como le entendían sus primeros mantenedores.

Varios tratadistas del siglo XIX se disputaron su prioridad; pero la verdad es que su iniciación está ya en Nebrija, cuando decía en su *Gramática* (1492): «Todos los géneros de los versos regulares se reducen a dos medidas: la una de dos sílabas, la otra de tres; osemos



poner nombre a la primera *espondeo*, que es de dos sílabas luengas, a la segunda *dáctilo*, que tiene tres sílabas, la primera luenga e las dos siguientes breves, porque en nuestra lengua la medida de dos sílabas e de tres tiene mucha semejanza con ellos». Rengifo (1606) determina ya perfectamente el que, según esta teoría, había de llamarse *ritmo anfibráquico*.

Fué don Andrés Bello quien en el siglo XIX le sistematizó, un poco confusamente, y fuéronle modificando la Barra, Vila, Benot, Sanmartí, Robles Dégano y otros.

Se comprenderá fácilmente este sistema sólo con decir que, según él, en los versos castellanos hay cinco especies de pies métricos, a saber:

*De dos sílabas.*

Troqueo | — (sílabas tónica, sílabas átonas). Ej.: *ma-no*

Yambo — | (sílabas átonas, sílabas tónicas). Ej.: *pa-pel*.

*De tres sílabas.*

Dáctilo | — — (tónica, átona, átona). Ej.: *más-ca-ra*

Anfibraco — | — (átona, tónica, átona). Ej.: *ma-ri-no*

Anapesto — — | (átona, átona, tónica). Ej.: *ca-ra-col*.

He aquí un verso de cada ritmo:

Trocaico. *Vierte el-pecho sed de ha-lago* (Maury).

Yámbico. *La no-che el cie-lo encu-bre* (Espronceda).

Dáctilico. *Rápidos-como la-pólvora* (Bretón).

Anfibráquico. *Tronando-furioso-zumbó* (Espronceda).

Anapéstico. *A su inmen-sa grande-za me humi-llo* (Heredia).

No hemos de exponer aquí los pormenores de este sistema, con las variantes que le dieron sus defensores. Baste decir que, salvo en determinados versos, será difícil encontrar completamente puro uno u otro ritmo, porque le altera el acento final obligado y la debilitación o pérdida de algunos otros. Si un poeta tuviera que versificar

sin perder de vista ese sistema métrico, sufriría una tiranía mayor que la impuesta por todos los Hermosillas. Y si se admite que los acentos pueden omitirse, y que un ritmo puede combinarse con otro, ¿cómo formular reglas para ello, ni a qué complicar de ese modo la nomenclatura de nuestra versificación? Esto aparte de otras razones. Léase, por ejemplo, este endecasílabo:

Alza su tirso de rosas la Musa.

Algunos dicen que este verso es dactílico, equivocadamente, porque entonces no entra en el cómputo de los pies el acento final, cosa imprescindible. Milá y Fontanals, con más razón, le llamó *anapéstico*, y de igual modo pudiera decirsele *anfibráquico*; pero, en uno y otro caso, es preciso considerar que tiene *anacrusis*. Véase, pues, cómo el sistema es dado a enredos y ambigüedades.

Más moderna que esta teoría métrica, y más fundamental que todas, es la de Ricardo Jaimes Freyre (1912). Puede condensarse en estos términos:

Los versos castellanos están formados por períodos prosódicos de una a siete sílabas, la última de las cuales es acentuada. Estos períodos son:

<i>Monosílabo.</i>	Fuése Ya.
<i>Disílabo.</i>	La lumbre Vacila.
<i>Trisílabo</i>	A mi lado Lentamente.
<i>Tetrasílabo.</i>	En el silencio De la mañana.
<i>Pentasílabo.</i>	Buscando la sombra Vagarán los dos.
<i>Hexasílabo.</i>	Parece que gravita La losa de un sepulcro.

*Heptasílabo.* Pesar habréis de tener  
Mientras yo tuviere vida.

Los versos, pues, pueden formarse:

1.º Por un solo período prosódico. Forma verso un período prosódico cuando va seguido de una pausa necesariamente larga o de una o dos sílabas, inseparables de la última palabra. Tal ocurre en los ejemplos citados.

2.º Por dos o más períodos prosódicos iguales, o sea que constan de un mismo número de sílabas. Ej.: *En las sombras de la tarde* (3 + 3).

3.º Por dos o más períodos prosódicos análogos, o sea los que están formados por un número de sílabas exclusivamente par o exclusivamente impar. Ej.: *El dolor que me laceraba* (3 + 5).

4.º Por dos o más períodos prosódicos diferentes (pares e impares). Ej.: *Sigo a la nave que vacila sobre las olas* (4 + 4 + 5).

Lloréns Torres pretende, aunque no lo razona, que sólo hay dos clases de versos, el de *dos* y el de *tres* sílabas; y en su libro *La Poética nueva* (1922) habla Edmundo Montagne de siete *primarios* (igual que períodos prosódicos) con los cuales se forma, no sólo el verso, sino también la prosa.

Es imposible hacer estas disecciones del verso castellano. Su ritmo aunque se cifre en los pies métricos, responde al conjunto del período prosódico, en una palabra, al verso. De lo cual resulta que la teoría clásica es menos restrictiva que las modernas.

Lo que hay en el fondo de cierto, en nuestra opinión, es esto:

Todos los versos castellanos constan solamente de dos clases de pies, ambos graves, combinados entre sí. Uno de dos sílabas (ejemplo: *ca-sa*) y otro de tres (ej.: *ma-ri-no*).

La sucesión de estos pies, ya bisílabos, ya trisílabos, ya mezclados, forma los versos. Cuando en esa sucesión de pies se juntan dos bisílabos, o un bisílabo y un trisílabo, o un trisílabo y dos bisílabos el acento del 1.º se pierde o desvanece.

Si el pie final es agudo, tiene una sílaba menos; si es esdrújulo, tiene una más.

Haciendo, pues, todas las combinaciones posibles de cuatro sílabas, de cinco, etc., se tendrán todos los versos castellanos. Veamos unos ejemplos:

De cuatro sílabas:

Fué sacando (2 + 2)

De nueve sílabas:

Tenuemente sopla la brisa (2 + 2 + 2 + 3)

Tenuemente sopló la brisa (2 + 2 + 3 + 2).

Sopla la brisa tenuemente (2 + 3 + 2 + 2).

La brisa sopla tenuemente (3 + 2 + 2 + 2).

La brisa soplaba despacio (3 + 3 + 3).

Así combinados los pies métricos, se producen por sí solos los acentos predominantes.

## CAPÍTULO XXI

### Las pausas.—Versos compuestos.

**La pausa.**—Pausa es el breve espacio de tiempo que se establece entre la última palabra de un verso y la primera del siguiente:

Tenía este caballero  
un criado portugués.

En la lectura, así de verso como de prosa, se hacen siempre pausas, exigidas por la distribución de la cláusula en miembros e incisos. Pero aquí nos referimos a la pausa métrica, que se hace siempre a fin de verso, aunque la puntuación no lo requiera. Si los dos versos

siguientes, por ejemplo, fueran prosa, no habría ninguna pausa entre ambos:

El rey que rabió fué un hombre  
torpemente calumniado.

(J. J. DE MORA).

En ocasiones se juntan varios versos en uno solo, dando lugar a los *versos compuestos*. La pausa, que persiste entre ellos, puede llamarse entonces *cesura*. Ej.

Venid a mis voces, doncellas hermosas  
que holláis la ribera del Dauro y Genil.

Cada uno de estos versos consta de doce sílabas, pero está realmente formado por dos de seis, separados por una cesura.

Cuando, como en el ejemplo citado, son dos los versos simples que integran el compuesto, éste se llama *bipartito*, y se dice que está formado por dos *hemistiquios*.

Es increíble la confusión que se ha producido entre los tratadistas al hablar de la pausa o cesura. La verdad es que en el verso castellano no hay más pausas métricas que las dos citadas, y que todas las demás pausas que en él se hagan serán prosódicas o enfáticas, análogas a las que en la prosa existen.

Bello supuso que la cesura se producía después de cada período prosódico de un verso simple, siendo así que no hay otra cosa sino los efectos del acento predominante, que también se sienten en la prosa y marcan el ritmo. Nadie podrá admitir, como decía Bello, que en el siguiente verso haya pausa después de la palabra *embra-*  
*vecido*:

Embravecido en la fragosa sierra.

Es incierto, en consecuencia, que la cesura admita la sinalefa. Precisamente por no admitirla, los poetas tratan de evitar en tales casos el encuentro de vocales. Ej.:

¡Oh pinos, oh hermanos | en tierra y ambiente, |  
yo os amo! Sois dulces, | sois buenos, sois graves.

(RUBÉN DARÍO).

Y cuando el poeta no lo hace, habrá de hacerlo el lector, convirtiendo la sinalefa en hiato, puesto que la misma cesura así lo demanda:

Por donde humea el último | arado en los cultivos,  
agrias interjecciones | el eco desentona.

(HERRERA REISSIG).

Si no hubiera cesura en estos versos, en el primero se originaría la sinalefa *mo-a*.

Por lo general ambos hemistiquios tienen el mismo número de sílabas; pero también puede ocurrir que el primero tenga más que el segundo, o viceversa. Ej.:

Ella es una muchacha de ojos de cielo  
rubia cual la dorada mies del estío.

(E. BLASCO).

La acentuación de los versos compuestos obedecerá a la de sus simples; es decir, que si éstos no pasan de ocho sílabas, el acento puede variar, salvo que el poeta busque determinada cadencia mediante una acentuación invariable.

Lo más frecuente es que ambos hemistiquios sean graves. En

hemistiquios iguales, el primero puede ser agudo si excede de cinco sílabas, y esdrújulo si excede de cuatro. Si tienen menos, se confunden en el conjunto del verso y desaparecen los hemistiquios. Si los hemistiquios son desiguales y tiene más sílabas el primero que el segundo, aquél no puede ser agudo.

Los versos compuestos pueden estar formados, no sólo por dos simples, sino por tres o más, con la correspondiente cesura después de cada uno:

A un gran Corpus se asemejan estos días  
florecidos con las rosas y las palmas,

(S. RUEDA).

Huyeron veloces, cual nubes que el viento arrebató,  
los breves momentos de dicha que el cielo me dió.

(G. G. DE AVELLANEDA).

Como esta clase de versos compuestos se forma por la agregación de simples, claro es que pueden prolongarse cuanto se desee. La delimitación de cada verso compuesto es potestativa en el poeta. Un ejemplo. El *Nocturno*, de José Asunción Silva, comienza de este modo:

Una noche

una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de música de alas.

Lo mismo pudo hacer el poeta la siguiente distribución, u otra cualquiera:

Una noche, una noche toda llena  
de murmullos, de perfumes y de música de alas.

A veces en la delimitación de los dos hemistiquios de un verso bipartito, hay lo que se llama *compensación*. Ocurre que el primer hemistiquio no forma un verso separado ni termina en período

prosódico, y es preciso hacer la cesura allí donde se cumple el número de sílabas, tal vez en medio de palabra:

Agitada por un | viento perseverante.

(RUBÉN DARÍO).

El lago, quieto, mono | rítmicamente canta

(LUIS G. URBINA).

Sin que hayan de rechazarse en absoluto las cesuras de esta clase, es lo cierto que suelen prestarse a ambigüedades prosódicas. Los siguientes versos de Rubén Darío pertenecen a una composición escrita en versos bipartitos de catorce sílabas, y por tanto habrá que formar los hemistiquios tal como aquí se indica:

Mi ditirambo bra | sileño es ditirambo  
que aprobaría tu | marido. *Arcades ambo;*

y, sin embargo, cualquiera diría que se trata de versos tripartitos divididos en esta forma:

Mi ditirambo | brasileño es | ditirambo  
que aprobaría | tu marido. Ar | cades ambo.

No sólo se han dado estos cortes de frase y de palabra en la cesura de los versos compuestos, sino en la pausa final de los simples. Ej.:

¿Dónde os veré? —En casa de  
Serafina me esperad.

(ROJAS).

No tener oídos, para  
escuchar tantas bajezas.

(MAYOS).

A pesar de Nabuco, embajador, y de



los delegados panamericanos, que  
hicieron lo posible por hacer cosas buenas.

(RUBÉN DARÍO).

Tan rubia es la niña, que  
cuando hay sol no se la ve.

(NERVO).

Y mientras miserable-  
mente se están los otros abrasando.

(FR. LUIS DE LEÓN).

¿Qué criado ves tratar  
de cosa que no sea mar-  
tirizar a su señor?

(CALDERÓN).

Asno blanco; verde y ama-  
rillo de parras de otoño.

(J. R. JIMÉNEZ.)

¡Tu boca! ¡Oh, sí, tu boca hecha divina-  
mente para el amor.

(A. NERVO).

Ni son necesarios tales truncamientos, ni embellecen nada al verso. No han faltado poetas festivos que han sacado partido de ellos, como D. Tomás de Iriarte en una satirilla y Ricardo Palma en aquellos versos:

En Nochebuena a que cene  
me has convidado contigo,  
olvidando que soy tu ene-  
migo.

En tal noche, dirás tú,  
según reza el almanaque,

cena bien todo badu-  
laque.

Poco usadas, y se explica, han sido también otras licencias gramaticales. Véanse algunos ejemplos:

*Sístole* (traslación del tono a una sílaba anterior a la tónica):

Tal vez dentro mi *cérebro* yo escondo.

(BARTHINA).

*Didstole* (traslación del tono a una sílaba posterior a la tónica):

Con curso *retrogrado*.

(GONZÁLEZ CARVAJAL).

*Paragoge* (adición de letras al fin de un vocablo):

Al fin de un *infelice*  
el cielo hubo piedad.

(MELÉNDEZ).

*Apócope* (supresión de letras finales):

Y dél hablando *estó*.

(MELÉNDEZ).

*Solecismos*:

Sembrada de placer, ornada *en* flores.

(QUINTANA)

La selva se estremece *en* sus rugidos.

(ARRIAZA).

Estas y otras licencias no deben tener más uso en el verso que en la prosa. En versificadores geniales, es admisible eso y mucho más; pero de temer es que muchas veces obedezca a la afectación de parecerlo.

## CAPÍTULO XXI

## La rima.

**Rima.**—Otro de los elementos de la versificación castellana, como ya hemos dicho, es la rima. Se entiende por rima la igualdad o semejanza en los sonidos finales de dos o más versos. Hay dos clases de rima: *consonante* o rima perfecta y *asonante* o rima imperfecta.

*Consonante o rima perfecta.*—Consiste en que las letras finales de varios versos, o sus sonidos, sean idénticos, a partir de la última vocal tónica. Las palabras que están en este caso se dice que son *consonantes*. Tal ocurre con las palabras *silla* y *maravilla*, *desdén* y *palafrén*, *ácido* y *plácido*, etc.

Hojas del árbol caídas  
 juguetes del viento son;  
 las ilusiones perdidas  
 ¡ay! son hojas desprendidas  
 del árbol del corazón.

(ESPRONCHDA).

Como la *b* y la *v* tienen en castellano el mismo sonido, se consideran iguales para los efectos de la rima, e igualmente ocurre con la *g* y la *j* delante de las vocales *e*, *i*. Así son consonantes *esclava* y *guayaba*, *imagen* y *ultrajen*, etc.

También suelen considerarse iguales para la consonancia la *d* y *s* finales:

La he visto ¡ay Dios!... Al sueño en que reposa  
yo la cerré los anublados ojos;  
yo tendí sus angélicos despojos  
sobre el negro *ataúd*.

Yo solo oré sobre la yerta losa  
donde no corre ya lágrima alguna.  
Báñala al menos tú, pálida luna,  
báñala con tu *luz*.

(N. P. Díaz).

Algunos poetas andaluces e hispano-americanos, respondiendo a su particular pronunciación, han considerado iguales para la formación de consonantes la *ll* y la *y*. Los últimos, aunque con menos frecuencia, han asimilado también a la *s* la *c* delante de *e*, *i*, y la *z* en todos los casos:

¡Dolor, el alma de la noche es *tuya!*...  
El negro perro del amor *aúlla*.

(F. VILLAESPEÑA).

Y surgió Sucre, el ígneo meteoro  
que bañó en luz las libertarias *mieses*,  
y cuyo nombre en el clarín de oro  
de la Fama, vibrara tantas *veces*.

PÉREZ-ALFONSO.

Tales palabras no son en realidad consonantes.

*Asonante o rima imperfecta*.—Consiste en que sean iguales la última vocal tónica y la final de varios versos, sin serlo las demás letras o parte de ellas. Tal puede observarse en las palabras *oscuro* y *Burgos*, *rodela* y *condena*, etc.:

Muy metido en el embozo  
cruza un galán una *calle*,

cuando tan negra es la noche  
que sus estrellas no **salen**.

ESPRONCEDA.

Cuando las palabras son agudas, bastará con la igualdad de la vocal tónica, puesto que ella es la última de la palabra:

Diz que inventaron la danza  
la alegría y el amor,  
y que tal vez la inocencia  
tuvo parte en la invención.

(B. DE LOS HERREROS).

Para expresar cuál sea el asonante de varios versos o palabras, se enuncian las dos vocales o la vocal que le forman, y así se dice, por ejemplo, que *calle* y *salen* son asonantes en *ae*; *amor* y *sol* son asonantes en *o*.

*Asonantes agudos en diptongo.* Las palabras terminadas en diptongo de primera vocal tónica (*ai, ae, ao, au, ei, oi, ou*), tienen, según la doctrina corriente, el asonante de la citada vocal (*ai, ae, ao, au*, asonantes en *a*; *ei, eu*, asonantes en *e*; *oi, ou*, asonantes en *o*). Pero la verdad es que el oído sólo hasta cierto punto transige con los que tienen como segunda vocal una de las débiles *i, u*, y rechaza los demás:

Mil ejemplos os dijera  
a estar despacio, *señor*;  
mas mi ganado me aguarda  
y ha mucho que ausente *estoy*.

(TIRSO DE MOLINA).

Ya con vuestra hermosa vista  
yerba el prado *brotará*,

por más que la seque el sol,  
pues vos sus campos *pisáis*.

(TIRSO DE MOLINA).

En cuanto a los diptongos de segunda vocal tónica (*ia, ie, io, iu, ua, ue, ui, uo*), no hay dificultad: su asonante es el de dicha vocal tónica.

Muchas veces entre la última vocal tónica y la final de palabra, hay otras vocales átonas que no destruyen el asonante. Esto ocurre cuando la palabra es esdrújula, y cuando la última vocal tónica, o la final, forman diptongo con otra. Así, lo mismo que *rodela* y *condena* son asonantes en *ea* las palabras *rémora*, *América*, *reína*, *sería*. etc.:

... Arias Gonzalo,

del terror como la estatua,  
inmóvil permanecía  
sin acción y sin palabra,  
cual si temiera al moverse  
arrancar del cuerpo el ánima.

(ZORRILLA).

También conviene advertir que la *i*, como vocal última de versos graves, equivale a la *e*, por causar en el asonante parecido efecto. Así, son asonantes *libre* y *Filis*, *numen* y *cutis*, *pasiones* y *Clori*, *solemne* y *Menfis*, etc. Por idéntico motivo la *u* equivale a la *o*, y son asonantes *cielo* y *Venus*, *olvido* y *tribu*, etc.:

Así Venus afligida  
clamaba en busca de Adonis,  
que exánime y desangrado  
yace a la falda de un monte.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

Niña de las redes,  
eres, según creo,  
de la mar nacida  
y hermana de Venus.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

El origen de la rima, tanto asonantada, como aconsonantada, está también en el latín medieval. Ya en el ritmo de San Columbano (fines del siglo VI o principios del VII) se leen versos como estos:

Totum humanum genus ortu utitur pari,  
Et de simili vita fine cadit aequali...  
Quotidie decrescit vita praesens quam amant,  
Indeficienter manet sibi poena quam parant...  
Cogitare convenit te haec cuncta, amice,  
Absit tibi amare hujus formulam vitae.

Ya entre los poetas clásicos latinos se encuentran frecuentes asonancias y consonancias, en lo que se ha llamado *similiter cadens* y *similiter desinens*. Por ejemplo:

Bella per *Emathios* plusquam civilia *campos*.

Estos versos en que la palabra del medio rima con la final, suelen llamarse *leoninos* (de Leonio o Leonino, monje del siglo XII) y se usaron sistemáticamente por los versificadores latinos de la Edad Media. Hasta los prosistas—como San Isidoro en el diálogo *Synonyma*—, emplearon este recurso a modo de elegancia.

**Verso suelto o libre.**—A veces se prescinde en los versos de la rima, y únicamente se los somete a las leyes de la medida. Esto da origen al llamado *verso suelto*, y más impropriamente *libre*:

Sobre el portón de su palacio ostenta,  
grabado en berroqueña, un ancho escudo

de medias lunas y turbantes lleno.  
 Nácenle al pie las bombas y las balas,  
 entre tambores, chuzos y banderas,  
 como en sombrío matorral los hongos.

(JOVELLANOS).

BELLEZAS DE LA RIMA.—En vano se quieren negar los encantos de la rima. Decía Zorrilla:

¿Que los versos no son la poesía?  
 No: pero son su vestidura regia:  
 son de su jerarquía el atributo,  
 la pedrería son de su diadema,  
 de su manto real son los armiños:  
 la poesía por el verso es Reina.

Y Carducci:

Ave, o rimal! Con bell'arte  
 su la carte  
 te persegue il trovadore:  
 ma tu brilli, tu scintilli,  
 tu zampilli  
 su del popolo da'l cuore.

Y Teófilo Gautier:

Oui, l'œuvre sort plus belle  
 D'une forme au travail  
 Rebelle,  
 Vers, marbre, onyx, émail.

Como resumen y complemento de lo dicho, pueden darse acerca de los versos las siguientes reglas, si bien el verdadero poeta no necesita de ellas, y el que no lo sea no conseguirá nada con observarlas:



1.<sup>a</sup> Los versos tendrán siempre el número necesario de sílabas. Verso defectuoso por quebrantar esta regla:

Había en cierta ciudad  
*un hombre de malas costumbres.*

2.<sup>a</sup> Llevarán los acentos convenientemente distribuidos. Verso en que no se cumple esta condición:

Cortaste el árbol con manos dañosas.

3.<sup>a</sup> Se evitarán en lo posible las sinéresis y diéresis. Las sinalefas son naturales y muy frecuentes, pues raro es el verso castellano donde no se encuentran; pero siempre que fueren duras y violentas, deben evitarse. Versos defectuosos por quebrantar estas reglas:

Hermosas ninfas que en el río metidas,  
No las francesas armas odiosas,  
Quiero morir si halla él por mí la muerte.

4.<sup>a</sup> Se evitarán las cacofonías, hiatos y demás vicios contra la armonía. Verso defectuoso por quebrantar esta regla:

Del Nilo a Eufórates fértil y Istro frío.

5.<sup>a</sup> Se evitarán las asonancias interiores. Verso defectuoso por la razón contraria:

Padezca en bravas llamas abrasada.

6.<sup>a</sup> Se evitarán los *ripios*. Reciben este nombre las palabras superfluas o inoportunas que se introducen en los versos para completar el número necesario de

sílabas, y también, en la rima perfecta e imperfecta, las que se colocan violenta y forzosamente como consonantes o asonantes. Ejemplo de versos *ripiosos*:

¡Cuántas comedias por demás humanas  
trocáronse en divinas, cuando hiciste  
papel en ellas sin ficciones vanas!

LOS RIPIOS.—Muchas chacotas se han hecho de los poetas y versos rípiosos. Conocida es la fábula de las *hormigas blancas*, de Hartzenbusch, y aquella redondilla en que un poeta festivo remedó a los vates rípiosos:

Que te cuadre o no te cuadre,  
después de un afán prolijo,  
te diré que no es buen hijo  
el que no quiere a su padre,

Así como aquella otra fabulilla que pone de manifiesto *la fuerza del consonante*:

Éstaba en un peñasco  
un caracol vestido de damasco.  
Y si en vez de peñasco fuera peña,  
estaría vestido de estameña.

Es inútil encarecer, por muy sabidas, las dificultades de la versificación. Son muchos los que hacen versos; pero muy pocos los que hacen versos buenos. Acerca de estas dificultades escribió Ricardo Palma la siguiente fabulilla:

—¿Es arte del demonio o brujería  
esto de escribir versos?—le decía,  
no sé si a Campoamor o a Víctor Hugo  
un mozo de chirumen muy sin jugo.—  
Enséñeme, maestro, a hacer siquiera  
una oda chapucera.

—Es preciso no estar en sus cabales  
 para que un hombre aspire a ser poeta;  
 pero, en fin, es sencilla la receta.  
 Forme usted líneas de medida iguales,  
 luego en fila las junta  
 poniendo consonantes en la punta.  
 —¿Y en el medio?—¿En el medio? ¡Ese es el cuento  
 Hay que poner talento.

## CAPÍTULO XXII

### Los versos castellanos.

**Clases de versos.**—Hay en castellano versos desde dos sílabas en adelante.

En la versificación castellana los primeros que aparecen son los versos largos (10-16 sílabas), divididos en hemistiquios.

El verso *sáfico* y el *senario* de los latinos, acomodados al ritmo, acentual, se usaron en la versificación latina de la Edad Media. Como ejemplo respectivo, pueden citarse los versos del himno de Santa Águeda, atribuídos a San Isidoro, y los de otro himno que se atribuye a Hilario de Poitiers:

Judex iníquus | ipse Quintianus  
 Virginem sanctam | Agatham cum vidit...

Ad coeli clara | non sum dignus sidera  
 Levare meos | infelices oculos...

Bien por influencia directa de estos versos latinos, bien por imitación de los franceses, en nuestros primitivos cantares de gesta se usaron versos divididos en dos hemistiquios, el primero de los cuales tenía casi siempre menos sílabas que el segundo:

Convidar le ien de grado | mas ninguno non osava:  
 el rey don Alfonso | tanto avie le grand saña.  
 Antes de la noche | en Burgos dél entró su carta,  
 con grand recabdo | e fuertemiente seellada.

En todas estas combinaciones de dos hemistiquios, se conservaba el ritmo acentual del senario; por lo cual, como después de la cesura se retardaba el acento del segundo hemistiquio, éste había de ser más largo. En esta circunstancia, a nuestro parecer, es donde se halla el ritmo de estos versos primitivos, que, por otra parte, eran sumamente irregulares.

Era, en suma, la indecisión entre dos tendencias: la de conservar el ritmo y la de igualar en sílabas los dos hemistiquios. Si, con el aumento de una sílaba en el primer hemistiquio se conseguía esto último, inmediatamente venía la vuelta al ritmo con el aumento de otra sílaba en el segundo. En el mismo *Poema de Mio Cid* pueden verse ejemplos de esta fluctuación:

- 5 + 6 La oración fecha, luego cavalgava  
 6 + 6 Salió por la puerta e Arlançon passava  
 6 + 7 Non se abre la puerta, ca bien era cerrada.  
 7 + 7 Tornava la caveça i estávalos catando  
 7 + 8 Que non me descubrades a moros nin a cristianos.  
 8 + 8 Los guadameçis vermejos e los clavos bien dorados  
 8 + 9 Grádanse Raquel e Vidas con averedes monedados.

Esta misma indecisión, que explica la anarquía de los versos, hacía que en ocasiones el primer hemistiquio tuviera más sílabas que el segundo.

Al fin se regularizaron los hemistiquios y aparecieron los correspondientes versos compuestos. Así el *alejandrino*, o verso de catorce sílabas, que aparece ya en nuestra versificación en el siglo XIII:

Estas quatro doncellas | ligeras más que viento,  
 Ovieron con este árbol | placer e pagamento.

Así también el verso de diez y seis sílabas, dividido en dos hemistiquios de ocho:

Quando vino la mañana — que quería alborear,  
hizo abrir las sus ventanas — por la morica mirar.

Con esto, claro es, tuvieron también existencia los versos de siete y ocho sílabas. Esto parece más fundado que el suponerlos directamente derivados del dímeter yámbico cataléctico y del tetrámetro trocaico acataléctico, respectivamente.

Y de este modo apareció también el eneasílabo, que predomina en algunos poemas del siglo XIII, como la *Razón feita d'amor*, la *Vida de Santa María Egipcíaca*, etc.

Pero entiéndase que en estos primitivos poemas los versos de siete, ocho y nueve sílabas no existen todavía con independencia, sino en forma de hemistiquios. Luego, en cambio, se desligan, y en la poesía popular de los siglos XV, XVI y XVII, se cultivan tanto ellos como todos los demás, hasta los de doce sílabas.

Los demás versos de menos de diez sílabas, aparecen ya en las *Cantigas*, de don Alfonso el Sabio (siglo XIII) y en el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (siglo XIV), por derivación de los poemas provenzales.

El endecasílabo procede también del senario latino. Como consecuencia de ello y de lo antes dicho, en los primitivos poemas castellanos se encuentran aquí y allá endecasílabos:

Mió Çid Roi Díaz por Burgos entrove,  
En sue conpañã sessaente pendones,  
(*Poema de Mio Cid*).

Este endecasílabo con cesura después de la quinta sílaba, persistió en la lírica gallega:

E demandei-lle log'o seu amor  
E fiz por ela esta pastorela  
(PER'AMIGO).

Entre los provenzales, el acento de la cuarta sílaba hizo aparecer tras él la cesura, de modo que el endecasílabo vino a estar formado por un hemistiquio agudo de cuatro sílabas y otro de siete:

Al temps d'estiu qan s'alegron l'ausel  
E d'alegrer cánton dolz lais d'amor.

(GUILLEM DE BERGADAM).

También ocurrió esto en la misma lírica gallega, y en los siguientes versos se verá el tránsito:

Osa faz ost'o señor de Navarra  
pois en Proenç'est el rey d'Aragon.

(PERO VELLO DE TAVIROS).

Y el agrado rítmico llevó a poner acento en la 3.<sup>a</sup> sílaba del segundo hemistiquio (7.<sup>a</sup> del verso), con lo cual se produjo el endecasílabo llamado de *gaita gallega*.

En Castilla, aunque otra cosa se venga sosteniendo por obcecación realmente inexplicable, no dejó de cultivarse el endecasílabo ni un solo momento. Endecasílabos se encuentran en el canciller Ayala, y en Micer Francisco Imperial, y en Villasandino, y en todos los poetas de los cancioneros:

Gosen symientes e todas las flores  
Peses e aves e todo ganado.

(IMPERIAL).

Otros que biven en sy descuidados  
Todas sus vidas en grandes dulçores

(FERRANT MANUEL DE LANDO).

Señor tryunfante e muy soberano  
De altas vertudes guarnido e dotado

(JUAN ALFONSO DE BAENA).

Fablen poetas de aquí adelante,  
Los trovadores que estaban callando.

(VILLASANDINO).

Y esto no es por casualidad ni por falta de oído en los poetas, como suele decirse. Este es sencillamente el *arte mayor*, que, como dijo con mucha razón el Marqués de Santillana, vino a Castilla de Galicia y Portugal. El arte mayor, pues, tenía como base el endecasílabo provenzal y galaico-portugués, que muchas veces, por anacrusis en el primer hemistiquio, se convertía en dodecasílabo. Mientras se conservara el ritmo acentual del senario, la alternativa de hemistiquios era indiferente.

Por eso se explica que cuando Boscán trajo de España el endecasílabo, Castillejo pusiera en boca de Juan de Mena aquellas conocidas palabras:

Juan de Mena, como oyó  
aquella trova pulida,  
contentamiento mostró,  
caso que se sonrió  
como de cosa sabida;  
y dijo: «Según la prueba,  
once sílabas por pie,  
no hallo causa por qué  
se tenga por cosa nueva,  
pues yo mismo las usé».

Efectivamente, Juan de Mena y todos los poetas del siglo *xv* usaron los endecasílabos, y no por azar, sino deliberadamente. Lo que hay es que con el siglo *xvi* el octosílabo triunfó sobre el endecasílabo, y que luego Boscán, cuando estaba ya olvidado, trajo a España, no ya ese mismo endecasílabo, sino el acentuado a la italiana, en la sexta sílaba, bien que Boscán, y los mismos poetas italianos, los alternasen con los endecasílabos provenzales y galaico-portugueses, siempre acentuados en la cuarta y casi siempre en la séptima.

De lo dicho puede deducirse el origen del dodecasílabo en hemistiquios. Se usó indistintamente con el ya citado endecasílabo, y poco a poco menudeó más en la combinación. Así, pues, si los poetas adictos al *arte mayor* usaron endecasílabos, no fué, contra lo que se ha creído, porque midieran mal los dodecasílabos, sino que, por el contrario, al endecasílabo, que era el verso matriz, juntaron el dodecasílabo, porque le encontraban, y con razón, análogo ritmo.

Basten estas ligeras indicaciones sobre la procedencia de los versos castellanos. Los no citados en esta breve reseña son de origen más moderno, como veremos en seguida.

Los versos castellanos se dividen tradicionalmente en *versos de arte menor* y *versos de arte mayor*. Ha desaparecido ya el motivo que existía para esta distinción; pero como, según hemos visto, hay positiva diferencia en la acentuación de los versos según que tengan más o menos de ocho sílabas, creemos conveniente llamar versos de arte menor a los que tienen de dos a ocho sílabas, y de arte mayor a los que tienen nueve o más. He aquí algunos ejemplos:

De dos sílabas (bisílabo).

Lento  
soplo  
blando  
dando  
va.

(ZORRILLA).

De tres sílabas (trisílabo):

¡Oh fuente	ya turbia,
queridal	ya limpia,



ya en calles	ya en zarzas
que lilas	y espinas.
y adelfas	¡Tal corre
matizan;	la vida!

(BELLO).

## De cuatro sílabas (tetrasilabo).

Ya del Betis  
por la orilla  
mi barquilla  
libre va.

(G. G. DE AVELLANEDA).

Se ha dicho que los versos de dos, tres y cuatro sílabas no son tales versos, sino hemistiquios de otros, porque admiten la sinalefa con el siguiente, y no causan efecto como esdrújulos. Nada más equivocado. Las sinalefas que se hagan serán viciosas, como en los siguientes versos de Espronceda, de los cuales realmente son tetrasilabos el primero y el tercero, y pentasilabos el segundo y el cuarto:

Y del trueno  
al son violento,  
y del viento  
al rebramar...

En los versos siguientes, el primero y tercero, esdrújulos, conservan siempre su valor de tetrasilabos:

Voces débiles  
resonaban,  
cantos flébiles  
entonaban.

Para observarlo, basta formar con ellos un verso tripartito, que vendrá a ser un dodecasílabo:

Vocés débiles | resonaban | en clausura,  
cantos flébiles | entonaban | con dulzura.

En versos tan breves como los de dos, tres y cuatro sílabas, es difícil desenvolver largos pensamientos, por lo cual se han empleado generalmente como *pies quebrados* de otros versos más largos, e en composiciones cortas.

#### De cinco sílabas (pentasílabo):

¿Tú que no sabes  
me das lecciones?  
Déjalo, Fabio,  
no te incomodes.

(IGLESIAS).

#### De seis sílabas (hexasílabo):

Moza tan fermosa  
non vi en la frontera  
como una vaquera  
de la Finojosa.

(MARQUÉS DE SANILLANA).

Estos versos cortos tuvieron feliz empleo en los siglos XIV y XV, entre los imitadores de la poesía provenzal y en los cantarcillos populares. Desde entonces no se interrumpió ya su cultivo, bien en composiciones enteras, bien alternando con otros.

#### De siete sílabas (heptasílabo):

Tras una mariposa,  
cual zagalejo simple,  
corriendo por el valle  
la senda a perder vine.

(MELÉNDEZ VALDÉS).

Los heptasílabos, que en un principio aparecieron como hemistiquios de los alejandrinos, se desligaron luego para formar versos independientes.

Algunos poetas eruditos de los siglos **xvi** y **xvii** buscaron directamente el heptasílabo en el dímetro yámbico cataléctico, dedicándole principalmente a la composición de *anacreónticas*.

#### De ocho sílabas (octosílabo):

A mis soledades voy,  
de mis soledades vengo,  
porque para andar conmigo  
me bastan mis pensamientos.

(LOPE DE VEGA).

La irregular versificación de los cantares de gesta, por aumento sucesivo de sílabas, dió origen al verso de diez y seis dividido en dos hemistiquios, y éstos, recobrando independencia, vinieron a ser los octosílabos. La separación no se verifica hasta el siglo **xv**, porque, en nuestra opinión, hasta los versos del *Poema de Alfonso XI* son pareados de 16 sílabas.

#### De nueve sílabas (eneasílabos):

*Acento en la 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>.*

Y en la lengua que en otro tiempo  
con la olla el caldero habló,  
a sus dos compañeros dijo:  
—¡Oh, qué buenas alhajas sois!

(IRIARTE).

*Acento en la 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>.*

El llanto enturbia mi pupila  
mientras con lúgubre rumor,  
lenta la lluvia se deshila  
sobre los árboles en flor.

(F. VILLAESPEÑA).

*Acento en la 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>.*

Ya el vértigo loco cediendo  
que ciego siguió a su pesar,  
va su ímpetu loco perdiendo  
y empieza cansancio a mostrar.

(ZORRILLA).

En los primeros tiempos de nuestra poesía no llegaron a cultivarse los eneasílabos sino como hemistiquios de otros versos. Tal en la *Vida de Santa María Egipcíaca*, en el *Auto de los Reyes Magos*, etc.

Los conoció nuestra poesía popular de los siglos XVI y XVII, tan rica en formas métricas. Imitáronlos los poetas eruditos. Así en aquel cantarillo citado por Tirso:

Borbollicos hacen las aguas  
cuando ven a mi bien pasar...

Después de usarlos Iriarte en una de sus fábulas, los resucitaron en el siglo XIX los poetas románticos, y acaso el primero de todos Salas y Quiroga (1834):

¡Con qué dulzura la esperanza  
me ha consolado en mi dolor!  
¡Ah! me engañó la semejanza  
de la amistad y del amor.

También ellos le dieron la acentuación en las sílabas 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>. Los poetas modernos han empleado mucho el eneasílabo.

De diez sílabas (decasílabo).

*Acento en la 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>.*

Para dar un alivio a estas penas  
que me parten la frente y el alma,

me he quedado mirando a la luna  
a través de las finas acacias.

(JUAN R. JIMÉNEZ).

*Acento en la 1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>.*

Cuelga levemente de la bruma,  
con los desgarrones de un girón,  
blanca nubecilla, que se esfuma  
como se disipa la ilusión.

(N. A. C.).

*Con hemistiquio.*

—Cayó a silbidos mi *Filomena*,  
—Solemne tunda llevaste ayer,  
—Cuando se imprima verán que es buena.  
—¿Y qué cristiano la ha de leer?

(MORATÍN).

Absurdo es derivar la primera de estas formas del dímetro anapéstico cataléctico ni de ningún otro verso latino. Los poetas populares y eruditos que la usaron en los siglos XVI y XVII, no iban a buscar versos en la latinidad, sino que los formaban a su propio oído o los traían de Italia. Por entonces se usó casi siempre combinado con los de seis y doce sílabas, como en estos versos de Calderón:

A la sombra de un monte eminente  
que es pira inmortal,  
se desangra un arroyo por venas  
de plata torcida y hilado cristal.

En cuanto a la segunda forma citada de decasílabos (1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>) es consecuencia de lo dicho oportunamente sobre el ritmo par. Es verso que no se ha usado.

La tercera forma (deca sílaba en hemistiquios) se reduce, naturalmente, al acoplamiento de dos pentasílabos. De una manera sistemática no se hizo hasta los comienzos del siglo XIX.

De once sílabas (endecasílabo).

Endecasílabo *propio* (acento en la 6.<sup>a</sup> sílaba).

Dejémosla pasar, como a la fiera  
corriente del gran Betis, cuando airado  
dilata hasta los montes su ribera.

(ANÓNIMO SEVILLANO).

Endecasílabo sáfico (acento en la 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>).

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

(VILLEGAS).

Endecasílabo *anapéstico* o *de gaita gallega* (acento en la 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>).

Libre la frente que el casco rehusa,  
casi desnuda en la gloria del día,  
alza su tirso de rosas la musa  
bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

(RUBÉN DARÍO).

Endecasílabo *provensal* (acento en la 4.<sup>a</sup>).

Seguidas siempre de arrepentimientos.

(GARCILASO).

Ya se ha dicho cuál es el origen de cada una de estas formas. De todas ellas, tuvo preferencia en nuestra métrica la del endecasílabo propio. Por deliberada imitación del sáfico latino, nuestros poetas

de los siglos *xvi* y *xvii* usaron el endecasílabo del mismo nombre. El endecasílabo provenzal, algo desmayado por llevar un solo acento, ha tenido frecuente empleo entre los poetas modernos. Estos tres endecasílabos, realmente, se han combinado y combinan entre sí sin que sufra el ritmo:

La muerte lenta de la tarde fría  
 llena la estancia de melancolía.  
 Los leños encendidos de reflejos  
 salpican muebles y tapices viejos.  
 Un reloj soñoliento da la hora:  
 las cinco; y cada campanada llora.

(DIRZ-CANEDO).

En cambio, el ritmo del verso anapéstico o de gaita gallega, es muy diferente.

De doce sílabas (dodecasílabo).

*Con hemistiquios de seis sílabas.*

En tanto don Félix a tientas seguía,  
 delante camina la blanca visión;  
 triplica su espanto la noche sombría,  
 sus hórridos gritos redobla aquilón.

(ESPRONCEDA).

*Con un hemistiquio de 7 y otro de 5.*

Calcinados los cuerpos por los calores  
 con que el cielo los campos rinde y doblega,  
 van con el hato al hombro los segadores  
 bajo el caliginoso sol de la siega.

(SALVADOR RUEDA).

*Tripartito (4 + 4 + 4).*

¡Musa, canta, que así puedes en un día,  
ya que tiran de este carro tres corceles,  
conquistarte tres imperios de armonía  
y ceñirte tres coronas de laureles!

(J. S. CHOCANO).

El primero de estos dodecasílabos es el mismo de Juan de Mena. El segundo (7 + 5) es el resultado de aparear los versos de una seguidilla, y fué Zorrilla (antes que la Avellaneda y que Blasco) quien primero los usó. El tercero (4 + 4 + 4), es una consecuencia de la sucesión de trozos prosódicos iguales, análogamente a lo que hemos visto en el eneasílabo, cuya forma tripartita (3 + 3 + 3) tenía antiguo uso. Así es que don Sinibaldo de Mas, en su *Sistema musical de la lengua castellana* (1852) dedujo ya un ejemplo:

Voy, señores, a contarles un suceso  
el más grande, más extraño, más curioso.

Otro tanto hizo don Eduardo de la Barra en sus *Estudios sobre la versificación castellana* (1889):

Por la noche su penacho de humo y fuego  
como tea de gigante lleva el tren.

Luego le han usado la mayor parte de los poetas modernos. Y, aunque se le haya querido despojar de este mérito, el primero que escribió versos con este ritmo fué Salvador Rueda, uno de los poetas que más han enriquecido la métrica castellana.

### De trece sílabas (tredecasílabo).

#### *Ritmo impar.*

Aún vagaba en mis labios sonrisa de niño,  
cuando cerca del árbol sagrado pasé;



a sus ramos de flores venían las aves,  
cristalino arroyuelo besaba su pie.

(RUIZ AGUILERA).

*Ritmo par.*

Que cuando el alma del que sufre se alza y vuela,  
sobre el dolor de la escondida callejuela,  
con la piedad de sus caricias baja Dios.

(BALBONTÍN).

Gertrudis Gómez de Avellaneda empleó antes que nadie (1844),  
el primero de estos tredecasilabos. El segundo es de uso reciente.

De catorce sílabas (tetradecasilabo).

*Con hemistiquios (alejandrino):*

Quiero destos fructales tan plenos de dulzores,  
fer unos pocos viessos, amigos e sennores.

(GONZALO DE BERGO).

*Ritmo impar.*

Tú eres el alma del bosque y el sueño del lago,  
dan a tu lírica danza su impulso las aves,  
libre amazona que finges pelea y estrago  
con asechanzas felinas y saltos ingraves.

(DÍAZ-CANEDO).

*Ritmo par.*

Hoja de una espada suspendida en el espacio,  
pasa los cristales del angosto ventanal,  
entra vacilante por la iglesia solitaria,  
vibra entre los muros y se quiebra en el altar.

(N. A. C.).

Ya hemos visto la antigüedad del verso alejandrino. Usado en los poemas del *mester de clerecía* (siglo XIII y XIV), luego fué abandonado, y sólo raramente le usó algún poeta del siglo de oro, como Gil Polo, que le llamó *verso francés*, y Pedro de Espinosa. En el siglo XVIII intentó resucitarlos don Cándido María Trigueros (1774) y los usó Iriarte en sus *Fábulas* (1782); pero no reaparecieron triunfalmente hasta que los adoptaron los poetas románticos, y especialmente Zorrilla.

Ni Berceo ni los demás poetas citados sujetaron el alejandrino a una acentuación determinada, porque como cada hemistiquio es de siete sílabas, acepta diferencias acentuales; pero Zorrilla optó por acentuar cada hemistiquio en la segunda sílaba, y en su defecto en la cuarta:

Aparta de tus ojos la nube perfumada  
que el resplandor nos vela que tu semblante da,  
y tiéndenos, María, la paternal mirada,  
donde el amor, la dicha, y el paraíso está.

Rubén Darío y otros poetas modernos emplearon, con buenisimos efectos, la acentuación invariable en la tercera sílaba de cada hemistiquio:

La princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa?...

El segundo de los tetradecasílabos citados (ritmo impar), fué introducido por la Avellaneda. El tercero (ritmo par) resulta de distribuir conforme a éste las catorce sílabas del verso.

De quince sílabas (pentadecasílabo).

*Ritmo impar.*

¡Qué horrible me fuera, brillando tu fuego fecundo,  
cerrar estos ojos, que nunca se cansan de verte;

en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,  
cuajada sintiendo la sangre por hielo de muertel

(G. G. DE AVELLANEDA).

*Ritmo par (tripartito):*

El viento barre las hojas secas de las campiñas  
con su ola enorme que acariciando va los maizales,  
y el agua turbia de los torrentes, en broncas riñas,  
precipitada corre entonando cantos triunfales.

(CHOCANO).

También fué la Avellaneda quien imaginó el primero de estos versos. El segundo es consecuencia de aplicar el ritmo par, o lo que es lo mismo, de agrupar trozos prosódicos de cinco sílabas, y en tal concepto habló de él D. Eduardo de la Barra.

De diez y seis sílabas (hexadecasílabo).

*Ritmo impar:*

Ya en la selva sagrada no se oyen las viejas salmodias,  
ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos,  
agonizan los dioses que pueblan la selva sagrada  
y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos.

(JAIMES FREYRE).

*Con hemistiquios.*

Aquel canto es la llanura con su austera poesía,  
es el eco de la estepa resonando en su confín;  
sus compases tienen, lentos, la uniforme simetría  
de los surcos, que lo escriben en pentágrama sin fin.

(E. FERRARI).

El primero también se debe a la Avellaneda. El segundo ya hemos visto que fué uno de los primeros versos de nuestra métrica

hasta que cada uno de sus hemistiquios vino a formar verso independiente. No tenía entonces, sin embargo, un invariable ritmo impar, como suele tener entre los poetas que modernamente le han resucitado.

### De diecisiete sílabas (heptadecasílabo)

Deja que al lauro inmortal que tus sienas corona y abruma  
 ose añadir una rama, del Betis cortada a la orilla,  
 noble cantor de ese mar que en sus olas de plata y espuma  
 guarda aun el surco que el barco de Eneas trazó con su quilla.

(M. de SANDOVAL).

Como estos versos largos se forman por la agregación de trozos prosódicos, ya de ritmo par, ya de ritmo impar, claro es que podrían prolongarse indefinidamente. Ya en la imitación de los hexámetros por antiguos poetas, se encuentran versos largos producidos por tales combinaciones. Así, por ejemplo, D. Esteban Manuel de Villegas:

Seis veces la florida Venus con afeite de nácar  
 discreta sazonó la rosa, y discreta mi Filis..

Febó la cumbre seca, que su luz a la sombra recoge  
 Progne lamenta grave, Venus arde, la fuente susurra...

Y don Sinibaldo de Mas:

Cual rápidas hogueras sin cesar mil relámpagos arden  
 y a los ojos ofrecen del humano y valiente Lisandro  
 una escena imprevista que moviera al más bárbaro pecho.

Mediante esta combinación de períodos rítmicos, los poetas modernos han podido también multiplicar considerablemente el número de versos.

Véanse algunos ejemplos:

Un grito de guerra como una saeta se eleva hasta el cielo,  
 rumor de corazas y son de atambores los aires atruena;  
 y allá, en el ocaso, como una paloma se agita el lenzuelo  
 que apenas sostiene la mano devota de doña Jimena.

(BALBONTÍN).

Eran voces del agua, notas vibrantes de lluvia y riego,  
 llanto como de risa, brindis de alegre desasosiego.

(CHOCANO).

En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría.  
 En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín.  
 En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía  
 como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín

(RUBÉN DARÍO).

## CAPÍTULO XXIII

### Combinaciones de versos.

**Combinaciones de versos.**—Los versos se juntan y combinan entre sí para formar los *poemas*, *poetas* o *composiciones poéticas*. La combinación de versos, cuando éstos tienen el mismo número de sílabas, se llama *parisílaba*; cuando no, se llama *imparisílaba*. Véanse ejemplos de una y otra.

Del sol llevaba la lumbre  
 y la alegría del alba  
 en sus celestiales ojos  
 la hermosísima Rosana.

(MELÉNDEZ VALDÉS).

Ya muerta la luna, mi sueño volvía  
 por la retorcida, moruna calleja.

El sol en Oriente reía  
su risa más vieja.

(A. MACHADO).

En las combinaciones parisílabas formadas por versos de ocho sílabas o menos, éstos pueden, conforme a lo que ya se ha indicado, llevar el acento variablemente. Si los versos fueran de ocho sílabas, acoplan mejor entre sí los versos del mismo ritmo, sea éste par o impar; pero esto no quiere decir que no pueda alterar su ritmo algún trozo prosódico dentro del verso, y aun unos versos respecto de otros. Esto queda al talento del poeta.

Claro está que si éste lo desea, para conservar siempre la misma cadencia, puede adoptar una acentuación determinada aun tratándose de versos que la admitan potestativa. Tal ocurre en los siguientes versos de ocho sílabas, todos los cuales van sistemáticamente acentuados en la tercera:

Las princesas primorosas  
se parecen mucho a ti:  
cortan lirios, cortan rosas,  
cortan astros. Son así.

Pues se fué la niña bella  
bajo el cielo y sobre el mar,  
a cortar la blanca estrella  
que la hacía suspirar.

(RUBÉN DARÍO).

También las combinaciones imparisílabas prefieren los versos del mismo ritmo, aunque el caso contrario sea igualmente frecuentísimo. Llamaban nuestros clásicos *versos de pie quebrado* a aquellas combinaciones

en que de vez en cuando aparece un verso (*pie quebrado*) mucho más corto que los otros, y equivalente casi siempre a uno de sus trozos prosódicos.

Dirán que soy friolero,  
que soy un cierzo, un enero,  
pero  
júrole a usted por mi honor  
que no hay un mueble mejor  
que el brasero.

(BRETÓN DE LOS HERREROS).

En las combinaciones de versos predominan generalmente los graves, por ser de esta clase la mayor parte de las palabras castellanas; pero con ellos se mezclan indistintamente los esdrújulos y agudos. Estos últimos, cuando exceden de ocho sílabas los versos combinados, encajan mejor como terminales solamente.

También suelen escribirse poesías exclusivamente en versos esdrújulos o en agudos. Sirvan de ejemplo el soneto de Ayala, que empieza:

Dame, Señor, la firme voluntad  
compañera y sostén de la virtud...;

y el romance de Bretón de los Herreros:

Si es verdad, mi dulce Flérida,  
que tu corazón angélico...

Las combinaciones imparisílabas que pueden formarse son infinitas. Véanse algunos ejemplos:

Vienen de Sanlúcar  
rompiendo el agua  
a la Torre del Oro  
barcos de plata.

Galericas de España,  
sonad los remos,  
que os espera en Sanlúcar  
Guzmán el Bueno.

Barcos enramados  
van a Triana,  
el primero de todos  
me lleva el alma.

A San Juan de Alfarache  
va la morena  
a trocar con la flota  
plata por perlas.

(LOPE DE VEGA).

Ruiseñor que volando vas,  
cantando finezas, cantando favores,  
¡oh, cuánta pena y envidia me das!  
Pero no, que si hoy cantas amores,  
tú tendrás celos y tú llorarás.

(CALDERÓN).

Vi una doncella  
donosa y bella;  
el pie liviano,  
breve la mano,  
nevado el cuello,  
rubio el cabello...  
y olvidando mi pena,  
el peso no sentí de la cadena.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

Al que a muerte condena le ensalzan...  
¿Quién al hombre del hombre hizo juez?  
¿Que no es hombre ni siente el verdugo  
imaginan los hombres tal vez?



¡Y ellos no ven  
que yo soy de la imagen divina  
copia también!  
Y cual dañina  
fiera a que arrojan un triste animal,  
que ya entre sus dientes se siente crujir,  
así a mí, instrumento del genio del mal,  
me arrojan al hombre que traen a morir.

Y ellos son justos,  
yo soy maldito,  
yo sin delito  
soy criminal.  
Mirad al hombre  
que me paga una muerte; el dinero  
me echa al suelo con rostro altanero,  
¡A mí, su igual!

(ESPRONCEDA).

Si cuestan horas serenas  
penas sin cuento,  
vale un infierno de penas  
este momento.

Di si en tu virtud pasada  
tu alma encontró  
satisfacción más colmada  
— ¡Ay no, ay no!

(CAMPOAMOR).

¿Serán oleajes  
de un mar que está lejos,  
del mar donde han ido  
los seres que locos tras la gloria fueron  
sin poder arribar a la cima  
donde brilla el genio,

y a los cables sonoros se agarran  
para hacer, pujantes, el último esfuerzo?

(SALVADOR RUEDA).

El agua en sombra pasaba tan melancólicamente  
bajo los arcos del puente,  
como si al pasar dijera:

«Apenas desamarrada  
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,  
se canta: no somos nada.

Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.

(ANTONIO MACHADO).

Descienden taciturnas las tristezas  
al fondo de mi alma,  
y entumecidas, haraposas brujas  
con uñas negras  
mi vida escarban.

(GUTIÉRREZ NAJERA).

Margarita, está linda la mar,  
y el viento  
lleva esencia sutil de azahar;  
yo siento  
en el alma una alondra cantar:  
tu acento.  
Margarita, te voy a contar  
un cuento.

(RUBÉN DARÍO).

Lo más frecuente y natural es que las combinaciones métricas, parisílabas o imparisílabas, sean exclusivamente de asonantes o de consonantes, sin que unos y otros se mezclen entre sí. Tanto los versos aconsonantados como los asonantados, pueden o no ir acompañados de otros sueltos.

**Versos asonantados.**—Respecto a las combinaciones asonantadas, debe observarse lo siguiente:

1.º Generalmente son asonantes entre sí solamente los versos alternos; casi siempre los pares, alguna vez los impares. Los demás versos suelen quedar sueltos:

A las márgenes alegres  
que el Guadalquivir fecunda  
y adonde ostenta pomposo  
el orgullo de su cuna,  
vino Rosalba, sirena  
de los mares que tributan  
a España, entre perlas y oro,  
peregrinas hermosuras.

(MAURY).

2.º No faltan frecuentes ejemplos de composiciones de doble asonancia; es decir, que los versos pares combinan por una parte y los impares por otra:

Mis versos van siendo viejos  
y no han recorrido el mundo...  
¡Cuántos otros jovenzuelos  
les arrebatan el triunfo!  
A más de un reciente engendro  
he visto asomar el bulto,  
bajo ropas de mi género,  
aunque no del mismo gusto.

(BALBINO DÁVALOS).

3.º No ha faltado tampoco quien haya empleado los asonantes en versos monorrimos, esto es, sometidos en serie a un mismo asonante:

¡Extintas están las lámparas!  
 ¡Y las ruelas se desmayan  
 entre las manos cansadas!...  
 ¡Y tiemblan las verdes llamas  
 en las urnas funerarias!

(J. J. TABLADA).

4.º Son posibles otras varias combinaciones de los asonantes, bien que convenga en ellas no separar demasiado las asonancias para que no se pierdan los efectos de la rima. Véase un ejemplo:

Cantan unos—viejos, graves—,  
 como viejos trovadores,  
 las cantigas angustiosas del dolor...  
 Otros cantan—los que apenas han vivido;  
 los que gozan de la vida,—  
 con alegre, dulce voz;  
 a la vida y a sus gozos,  
 a los pájaros que cantan  
 y a los rayos hermosísimos del sol...

(FERNÁNDEZ SHAW).

**Versos aconsonantados.**—En cuanto a las combinaciones aconsonantadas, conviene observar:

1.º Cada combinación de esta clase supone por lo general dos o más órdenes de consonantes, que se van entremezclando con mayor o menor uniformidad. Lo más frecuente es que no sean consonantes entre sí más de dos versos inmediatos; pero pueden serlo tres y más:

Por escuchar la sonata  
 fresca y grata  
 que dice el chorro de plata

del cadente surtidor,  
malherido estoy de amor.

DÍAZ-CANEDO.

2.º Los versos próximos de diferente consonante, no deben ser asonantes entre sí. Este defecto, no considerado entonces como tal, es muy común entre nuestros clásicos:

Si el agua te es placentera,  
hay allí fuente tan bella,  
que para ser la primera  
entre todas, sólo espera  
que tú te laves en ella.

(GIL POLO).

3.º Si los consonantes están muy separados entre sí—a distancia de cinco versos o más—suelen perderse los efectos melódicos. Tal ocurre en los siguientes tercetos de B. L. de Argensola:

Vemos que vibran victoriosas *palmas*  
manos inicuas, la virtud gimiendo  
del triunfo en el injusto regocijo.

Esto decía yo, cuando, riendo,  
celestial ninfa apareció, y me dijo:  
¡Ciegol! ¿Es la tierra el centro de las *almas*?

4.º Salvo que el hecho se compense con otras bellezas, conviene escatimar los consonantes llamados *po-bres*, o sean los que abundan mucho (como los terminados en *ado, ido, oso, osa, ante, ente*, etc.).

Decía Teodoro de Banville que hay que evitar «como la peste las consonancias envilecidas por su vulgaridad». Y nuestro Bretón de los Herreros escribía en su poema *La desvergüenza*:

Cuanto es menos vulgar la consonancia,  
 tanto más en el ánimo se imprime  
 ya la sal de un concepto y la elegancia,  
 ya la oportuna máxima sublime.

¿Hay cosa más insulsa que una estancia  
 en que la musa bajo el peso gime  
 de *osos* con *abas*, o con *aras eras*,  
 y no sale de azotes y galeras?

Sin embargo, ni debe buscarse la rareza de los consonantes a costa de la naturalidad, ni a veces importa nada la pobreza del consonante junto a la riqueza del concepto o de la expresión. Recuérdese, en comprobación de esto, el famoso soneto que hoy, con más o menos fundamento, se atribuye a fray Miguel de Guevara:

No me mueve, mi Dios, para quererte  
 el cielo que me tienes prometido,  
 ni me mueve ese infierno tan temido  
 para dejar por eso de ofenderte...

Usaron los poetas de los siglos *xvi* *xvii*, y ha sido resucitada por algunos modernos, la llamada *rima interna*, que consiste en aconsonantar un verso con el primer fragmento métrico del verso siguiente:

Nuestro ganado paca; el viento *espira*;  
 Filomena *sospira* en dulce *canto*,  
 y en amoroso *llanto* se *amancilla*;  
 gime la *tortolilla* sobre el *olmo*;  
 preséntanos a *colmo* el prado *flores*  
 y esmalta en mil *colores* la *verdura*.

(GARCILASO).

Nada hemos de decir de los *ecos*, *laberintos*, *versos encadenados* y otras cosas de que hablaban los antiguos retóricos, por ser alguna vez capricho de poetas, y casi siempre ocupación de poetastros.

Júntanse a veces en una misma serie de versos los consonantes y los asonantes. Es lo más frecuente en estos casos que sean consonantes los impares y asonantes los pares, muy a menudo estos últimos como agudos y en cláusulas finales:

Canto en mi trono. Canto en mi nido  
tan satisfecho.

Desde que olvido  
la paz amable del rubio lecho.

¡Canto, feliz!

Mientras me halaga, con mil delicias  
y halagos mil,

un aire sano, lleno de aromas,  
que, como besos, como caricias  
del aire mismo, llegan a mí.

(FERNÁNDEZ SHAW).

**Versos sueltos.**—Ya parisílabas, ya imparisílabas, las combinaciones de versos sueltos que se pueden hacer, como se comprenderá, son ilimitadas. Careciendo de los encantos de la rima, estos versos habrán de tener valor por su belleza intrínseca. El arbitrio de los buenos poetas podrá hacer, aunque no es lo más usual, que con los versos sueltos se junten a veces asonantes o consonantes.

Véase un ejemplo de versos sueltos:

Y cuando al fin mi espíritu  
las odiadas cadenas  
rompa que le atan a la arcilla vil,  
y sus alas despliegue  
y a volar se aperciba  
a la eterna mansión del sumo Bien,  
¡ángel mío! en los coros

yo esperaré encontrarte  
 que himnos santos entonan al Señor,  
 y a tan plácida idea,  
 sobre el muriente labio  
 sonrisa celestial florecerá.

(CABANYES).

EL VERSO LIBRE.—Modernamente se ha suscitado la cuestión que, con una palabra bárbara, se llama del *versolibrismo*; esto es, el cultivo del verso libre.

Por verso libre se entiende ahora, no ya el que se ha llamado siempre de ese modo, y también *suelto* o *blanco*, sino aquel otro que, combinado en forma imparisílaba, carece de ritmo o de rima, y a veces de ambas cosas. Traído de la métrica francesa a la nuestra, cuenta con algunos partidarios.

Eso del verso libre es cosa convencional y variable. Verso libre es realmente el de muchos cantares de nuestra antigua poesía popular, como el siguiente:

¿Agora que sé de amor  
 me metéis monja?  
 ¡ay Dios, que grave cosa!  
 Agora que sé de amor  
 de caballero,  
 agora me metéis monja  
 en el monasterio:  
 ¡ay Dios, qué grave cosa!

Chocano, en *El verso futuro*, escribe en forma de prosa—análogamente a lo que Pablo Fort, gran defensor del *versolibrismo* en Francia, ha hecho repetidamente—, lo que no por ello deja de ser verso:

«Las luchas de la palabra con la idea—son las luchas del músculo con el nervio:—salta el ritmo en chispazos—como toques de incendio,—cuando empieza la eterna batalla—del Numen con el Verso».



En el mejor de los casos, supuesto un pensamiento trascendente y una expresión gallarda, el llamado verso libre podrá sugerir emociones y, como dice Fort, «marcar la superioridad del ritmo sobre el artificio de la prosodia». Pero eso puede hacerse mejor en verso métrico, que es instrumento más adecuado, o en prosa exenta de las trabas que siempre ha de tener el verso libre. Y si carece de aquellas buenas condiciones, el verso libre degenera en *prosa prosaica*, pase la expresión.

Véanse ejemplos de verso libre:

A la sabia y divina Themis  
colocaron las Parcas, según Píndaro,  
en un carro de oro para ir hacia el Olimpo.  
Que las Tres viejas misteriosas  
hayan pasado en un momento  
—el instante de un pensamiento—  
el trabajo continuo de sus manos,  
cuando, de un lauro y una palma  
precedida, ha pasado el alma  
de Aquel que los americanos  
unieron hace tiempo trasladado y fundido  
en el metal que vence la herrumbre del olvido.

(RUBÉN DARÍO).

En el templo del silencio  
arde el incienso de mi tedio.  
El alma encendida en el crepúsculo  
como una antorcha  
calla su grito ante tu imagen.  
El corazón se me va de las manos  
como una sonrisa.

(ROBERTO A. ORTELLI).

**Estrofas y combinaciones seguidas.**—Los versos se agrupan unas veces en grupos cortos e independientes, formando las *estrofas*. Otras veces forman series largas e ininterrumpidas, dando origen a lo que puede llamarse *combinaciones seguidas*.

## CAPÍTULO XXIV

### Estrofas.—Estrofas asonantadas.

---

Los versos, como ya se ha dicho, pueden juntarse en series breves, que forman grupos de cierta independencia gramatical y métrica. Estos grupos se llaman *estrofas*.

Los ocho versos siguientes, por ejemplo, forman dos estrofas:

Contemplando el camino, e impacientes,  
te aguardan mis sencillas ilusiones,  
como esperan los niños inocentes  
la vuelta de la madre, en los balcones.

La casa, a recibirte preparada,  
adornaron mis genios tutelares.  
Ya verás la escalera salpicada  
con hojitas de rosa y azahares.

(GUTIÉRREZ NÁJERA).

Las estrofas pueden ser simples y compuestas. Estrofa simple es la que forma unidad armónica e indivisible, como cada una de las citadas.

No es condición precisa que cada estrofa encierre íntegramente una cláusula gramatical; puede ocurrir que ésta se inicie en la primera estrofa y termine en la siguiente o siguientes. Ej.:

El crudo invierno, sombrío,  
 del pintado Abril las flores,  
 las galas del bosque umbrío,  
 los rigurosos calores  
 de los meses del estío,  
     pasarán, y contarás  
 hora a hora y mes a mes,  
 y un año y otro verás,  
 y un siglo y otro después  
 sin que se acabe jamás.

(ESPRONCIDA).

Estrofa compuesta es la que está formada por dos o más simples, como la siguiente:

Sumido en las tinieblas y el desmayo,  
 ruda tormenta un pueblo resistía,  
 cuando el incendio que produjo el rayo  
 iluminó la suspirada vía.  
 Llámese rayo, genio, fe o aurora,  
 toda luz es fecunda y salvadora.

(MANUEL DEL PALACIO).

También puede ocurrir que la estrofa compuesta esté formada, no ya por otras simples, sino sencillamente por dos o más *periodos estróficos*, en el primero de los cuales se abren el pensamiento y la factura métrica, que quedan cerrados en el último. El último verso de éste y los que con él riman, llámense *terminales*. Ej.:

Desde el primer latido de mi pecho  
 condenado al amor y a la tristeza,  
 ni un eco en mi gemir, ni a la belleza  
     un suspiro alcancé;  
 halló por fin mi fúnebre despecho  
 inmenso objeto a mi ilusión amante,

y de la luna el célico semblante  
y el triste mar amé.

(NICOMEDES PASTOR DÍAZ).

Innumerables son las estrofas, ya que los versos pueden combinarse en ella de infinitas maneras. Caben en ella indistintamente los versos graves, los esdrújulos y los agudos, ya separados, ya juntos; pero en este último caso, sobre todo cuando pasan de ocho sílabas, los agudos pueden causar alguna displacencia si no ocupan sitios pares o sirven de remate a la estrofa o período estrófico. Natural es también que, cualquiera que sea la combinación, el último verso no quede libre, porque la estrofa quedaría sin cerrar.

**Estrofas simétricas y asimétricas.**—Todas las estrofas que forman una poesía pueden ser exactamente iguales en cuanto al número, medida y combinación de los versos, y en este caso se llaman *simétricas*. Así las siguientes:

¡Que te ampare la fortuna  
y que te proteja Dios!...  
Sólo una lágrima, una  
derramé al decirte adiós...  
Mas ¡ay! desde aquel segundo  
mi pobre corazón sabe  
que todo el dolor del mundo  
en una lágrima cabe.

(F. VILLARSPESA).

Pueden, por el contrario, ser diferentes entre sí las estrofas de una poesía, y en ese caso se llaman *asimétricas*. Ej.:

Eres helada como los metales,  
 y tu alma infantil y matutina  
 es clara aún como los manantiales:  
 ninguna imagen tiembla en sus cristales.

¡Pero en llegando amor, serás divina!

Angélica y Oriana,  
 Melisendra y Cordelia,  
 Margarita y Ofelia  
 te llamarán hermana.

¡Oh!, que no pueda yo, señora mía,  
 aguardar que el botón se vuelva rosa,  
 embotando del tiempo que me acosa

la tiranía!

(AMADO NERVO).

Durante mucho tiempo han predominado en nuestra versificación erudita las composiciones de estrofas simétricas. Hoy siguen usándose, pero no menos que ellas las simétricas, en las cuales, salvo excepciones que no es posible prever, debe haber cierta armonía de conjunto.

RETORNELOS, ESTRIBILLOS, ETC.—Los poetas han tenido a veces el capricho de repetir uno o más versos en las estrofas, dando lugar a los *retornelos*, *estribillos*, *glosas*, etc.

La rima *retornelo*—que los poetas de estos últimos años han resucitado—, consiste en repetir al fin de una estrofa el primer verso de ella.

En el dulce Lambaré  
 feliz era mi cabaña;  
 vino la guerra, y su saña  
 no ha dejado nada en pie  
 en el dulce Lambaré.

(C. GUIDO Y SPANO).

Cosa análoga son repeticiones como la siguiente, que dan mucha gracia a la estrofa:

Novia del campo, amapola  
que estás abierta en el trigo;  
amapolita, amapola,  
¿te quieres casar conmigo?

Te daré toda mi alma,  
tendrás agua y tendrás pan,  
te daré toda mi alma,  
toda mi alma de galán.

(JUAN RAMÓN JIMÉNEZ).

El *estribillo*, que hoy rara vez tendrá uso, está formado por uno, dos o más versos que se repiten al fin de varias estrofas:

En vano a la puerta llama  
quien no llama al corazón.

Zagal, tus cantares deja;  
no el dulce silencio alteres,  
ni te quejes a mujeres  
que no han de escuchar tu queja;  
cesa de observar la reja,  
que rondas sin ocasión;  
que en vano a la puerta llama  
quien no llama al corazón.

De tu voz la melodía,  
por más que agrade al oído,  
si en el alma no ha podido

hacer igual armonía,  
tenla por vana y vacía,  
y aun por disonante son;  
que en vano a la puerta llama  
quien no llama al corazón.

Los oídos que están llenos  
de los ecos de otro amante,  
por gracias que tu voz cante  
ni las aman ni echan menos.

Al fin son ecos ajenos  
del cariño y afición;

que en vano a la puerta llama  
quien no llama al corazón.

(IGLESIAS).

La *glosa*, hoy completamente abandonada, se formaba proponiendo un verso o una estrofillo de varios, y desarrollando en otras estrofas el pensamiento en ellos encerrado, de modo que los versos propuestos sirvieran de remate a las estrofas, ya repitiéndose en todo o en parte, ya agregándose cada uno de los versos a la estrofa respectiva:

*¡Oh dulce suspiro mío!*  
*No quisiera dicha más*  
*que las veces que a Dios vas*  
*hallarme donde te envío.*

Llorando muy agramente  
 de la vida se quejaba,  
 y por su Jesús lloraba  
 Magdalena tiernamente.  
 Salid deste pecho frío,  
 lágrimas, y no ceséis  
 hasta que a Jesús topéis,  
*¡oh dulce suspiro mío!*

Si no pudiera buscarle,  
 como otras veces solía,  
 cobrando en él mi alegría,  
 no dudaría de hallarle.  
 Agora, suspiro, estás  
 donde si yo estar pudiera,

aunque luego me muriera,  
*no quisiera dicha más.*

Pensamientos ya pasados,  
 dejadme, ¿qué me queréis?  
 que de mí ya no seréis  
 como de antes hospedados.  
 No quiero burlarme más,  
 pues que nunca más descanso  
 contigo, suspiro manso,  
*que las veces que a Dios vas.*

Pues te vas y desfalleco,  
 ardiendo en llamas de amor,  
 vuelve a templar este ardor  
 con algún nuevo refresco.  
 ¡Oh quién tuviera tal brío,  
 que luego tras ti se fueral  
 ¡Ay, Dios, y cómo quisiera  
*hallame donde te envío!*

(LÓPEZ DE ÚBEDA).

Claro está que, siendo tantas las estrofas que pueden formarse, no todas ellas tienen un nombre especial. Haremos breve mención de las conocidas tradicionalmente, comenzando por las asonantadas.

Para indicar la rima de los versos, les antepone una letra. Los que llevan la misma letra riman entre sí.

## CAPÍTULO XXV

## Estrofas asonantadas.

**De dos versos.**—Dos versos de cualquier medida, parisílabos o imparisílabos, forman el *pareado*:

- a. Quien da pan a perro ajeno,  
 a. pierde pan y pierde perro.  
 (*Refrán popular*).

- a. Yo soy Duero  
 a. que todas las aguas bebo.  
 (*Refrán popular*).

Se usa mucho el pareado asonantado en refranes y estribillos de cantares populares.

**De tres versos.**—Estrofa llamada *terceto*, generalmente parisílabo, formada por tres versos de cualquier medida, casi siempre asonantes el 1.º y 3.º, libre el 2.º:

- a. Me llama holgazán tu madre,  
 b. ¡cómo si el querer no fuera  
 a. una ocupación muy grande!  
 (A. FERRÁN).

- a. Cantan los gallos,  
 b. yo no me duermo  
 b. ni tengo sueño.  
 (GIL VICENTE).



- a. Hablas de amor, y parece
- a. que su balada perenne
- a. canta sonora la fuente.

(J. J. TABLADA).

Frecuente también en los cantares antiguos y modernos. Se llaman en Andalucía *soledades* los cantares compuestos en un terceto octosilábico, rimado *a b a*, como el de Ferrán arriba citado.

**De cuatro versos.**—Las estrofas de cuatro versos reciben el nombre general de *cuartetos*. Ya parisílabas, ya imparisílabas, dentro de una gran variedad, en ellas por lo general son asonantes los versos 2.º y 4.º, y sueltos el 1.º y 3.º. Véanse unos ejemplos, entre los muchos y muy variados que pudieran citarse:

- a. El placer que rebosa mi alma,
- b. zagalas del Dauro, festivas cantad;
- c. el amor ha dejado los cielos
- b. y el nido en su pecho por siempre hizo ya.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

- a. Entre las ramas del pomposo roble
- b. hipócrita se oculta,
- c. se arrastra por la alfombra de violetas
- b. que tu jardín perfuman.

(M. DEL PALACIO).

La cuarteta de versos cortos, y especialmente la octosilábica, constituye la forma más característica de la *copla o cantar popular*. Suele ser también aconsonantada:

El amor más verdadero  
es el amor de la madre,

y el dolor de los dolores,  
el dolor que no ve nadie.

(CANTAR POPULAR).

Salen de Valencia  
noche de San Juan,  
mil coches de damas  
al fresco del mar.

(LOPE DE VEGA).

La estrofa formada por cuatro versos, heptasílabos y sueltos el 1.º y 3.º, pentasílabos y asonantados entre sí el 2.º y el 4.º, se llama *seguidilla*:

- a. Un pajarito alegre  
b. picó en tu boca,  
c. creyendo que tus labios  
b. eran dos rosas.

(CANTAR POPULAR).

Es frecuente, sin embargo, que las seguidillas tengan, a más de estos cuatro versos, otros tres, pentasílabos y asonantados entre sí el 1.º y 3.º, heptasílabo y libre el del medio; adición que recibe el nombre de *estribillo*:

- a. Al lado de mi choza  
b. mana una fuente,  
c. una fuente fresquita  
b. como la nieve;  
d. y a mi ventana  
e. trepan a darme flores  
d. las pasionarias.

(A. DE TRUBBA).

### También hay seguidillas aconsonantadas.

Al siglo xv corresponden las primeras seguidillas conocidas. Llámanse también *coplas de seguida*. En un principio era estrofa variable, si bien se distinguía porque el primero y tercer verso eran más largos que los otros dos, y no pasaban de ocho sílabas. En el siglo xvii se regularizan bajo la forma expresada y toman el estribillo.

En el siglo xviii hubo verdadera monomanía por las seguidillas y se acomodaron hasta a las composiciones más serias. Hoy su empleo parecerá anacrónico, máxime con la añadidura del estribillo, como no sea en composiciones de índole popular.

Recibe el nombre de *seguidilla gitana* una estrofa de cuatro versos, hexasílabos el 1.º, 2.º y 4.º, de diez a doce sílabas el 3.º, asonantados los pares:

No vayas a misa,  
 porque al campanero,  
 al ver esos ojos le dan tentaciones  
 de tocar a fuego.

(J. ESTREMERÁ).

Se ha empleado modernamente esta estrofa, tal vez por influencia erudita, en los cantares gitanos. Hoy suele confundirse en combinaciones imparisílabas del mismo ritmo.

**De cinco o más versos.**—Fórmanse estrofas asonantadas de cinco y más versos, parisílabas o imparisílabas, y combinadas a gusto del poeta, si bien aquéllos no suelen pasar de ocho, porque en otro caso el efecto de la asonancia sería muy vago. Véase algún ejemplo:

Un San Antonio de plata  
 tengo de mandar hacer;

con una devoción santa  
al cuello me lo pondré,  
porque Antofñito te llamas.

(CANTAR POPULAR ANDALUZ).

- a. Atmósfera en que giran
- b. con orden las ideas,
- c. cual átomos que agrupa
- d. recóndita atracción;
- e. raudal en cuyas ondas
- f. su sed la fiebre apaga;
- g. oasis que al espíritu
- d. devuelve su vigor.

(BÉCQUER)

**Combinaciones seguidas.**—La rima asonantada puede formar combinación métrica en número indeterminado de versos, sin quedar reducida a los límites de una estrofa. Así se forma el *romance*.

Llámase *romance*, pues, a un número indeterminado de versos, de los cuales los pares riman todos con el mismo asonante, y los impares quedan libres. La forma más genuína del romance es la de versos octosílabos; pero también se escribe en versos de otra medida. Los que tienen menos de ocho sílabas se llaman *romancillos*.

#### Octosílabo:

Bajo la sombra y el sueño  
de la dormida arboleda,  
todo está lleno de luces,  
de suspiros y de esencias.

Los frescos labios sonríen,

los ojos mágicos juegan  
en el agregre bullicio  
del amor y de la fiesta, etc.

(JUAN R. JIMÉNEZ)

### Pentasilabo:

El que inocente  
la vida pasa  
no cesita  
morisca lanza,  
Fusco, ni corvos  
arcos, ni aljaba  
llena de flechas  
envenenadas, etc.

(L. F. MORATÍN).

### Hexasilabo o *redondillo*:

De las playas, madre,  
donde rompe el mar,  
parten las galeras,  
con mi bien se van.  
Cuanto más las llamo,  
ellas huyen más.  
Si las lleva el viento  
¿quién las detendrá?

(PRÍNCIPE DE ESQUILACHE).

### Heptasilabo:

Si el cielo está sin luces,  
el campo está sin flores,  
los pájaros no cantan,  
los arroyos no corren,  
no saltan los corderos,

no bailan los pastores,  
 los troncos no dan frutos,  
 los ecos no responden...  
 es que enfermó mi Filis  
 y está suspenso el orbe.

(CADALSO).

Endecasílabo, *real o heroico*:

La tarde, amada de las sombras, viene  
 a refrescar las copas del naranjo  
 cargadas de azahar... El sol se oculta  
 tras de las altas cumbres, desmayado...  
 El toque de oración lento se eleva,  
 besa la tierra al viento suspirando,  
 y deja las espumas de la playa  
 sobre los lirios del agreste prado.

(M. MACHADO).

Claro es que los romances pueden recorrer toda la escala silábica, con hemistiquios o sin ellos, parisílabos o imparisílabos, etc.

Por otra parte, cabe juntar una serie de estrofas de cuatro versos, ya de las antes citadas, ya de otras cualesquiera, rimadas con un mismo asonante, de donde resulta un romance en que cada estrofa tiene su separación. Cuando esto hacían con versos de seis o siete sílabas, nuestros clásicos decían escribir *endechas*:

El pastor más triste  
 que en el valle y sierra  
 por la yerba verde  
 su ganado lleva,  
 con lágrimas dice

a la causa dellas  
sus ansias mortales  
que mucho le aquejan.

(BALTASAR DEL ALCÁZAR).

Y decíanse *endechas reales*, cuando el cuarto verso de cada estrofa era endecasílabo:

¿Dónde voló mi infancia,  
mi juventud florida,  
mis años más dichosos,  
mis gustos, mis encantos, mis delicias?

Todo pasó cual sueño;  
todo finó en un día,  
cual flor que al alba nace  
y al trasmontar del sol yace marchita, etc.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

Véase—como pudiera citarse otra cualquiera—una serie de versos de *seguidilla*:

Enferma está la niña,  
y aunque se cansen,  
no sanará con caldos  
ni con brebajes.  
El doctor que la asiste  
su mal no sabe;  
lo mejor es ponerle  
pronto en la calle.  
Para niñas enfermas,  
es indudable,  
no hay médico tan sabio  
como una madre... etc.

(MANUEL DEL PALACIO).

Ya se ha dicho cuál es el origen del romance octosilábico. A su imitación se formaron luego los demás. El endecasílabo, real o heroico, no apareció hasta fines del siglo xvii, y en el siguiente tuvo mucho cultivo. A medida que se crearon versos nuevos, empleáronse bajo la combinación de romances.

Las endechas existían ya en el siglo xvi, y eran a veces aconsonantadas, aunque siempre en cuartetos de versos cortos. Las endechas reales son obra del siglo xvii.

El romance, en sus diferentes combinaciones, se usa actualmente con tanta intensidad y eficacia como en la época de su formación, y se acomoda perfectamente a toda clase de asuntos.

## CAPÍTULO XXVI

### Estrofas aconsonantadas.

---

**De dos versos.**—Estrofa generalmente parisílabo, compuesta de dos versos aconsonantados de cualquier medida. Llámase también *pareado*:

- a.* Aquí fray Diego reposa,  
*a.* y jamás hizo otra cosa.

(JÉRICA).

- a.* Te vi en un baile; me miré al espejo.  
*a.* ¡Ay qué rabia me dió de verme viejo!

(HARTZENBUSCH).

**De tres versos.**—Estrofa que se llama *terceto*, y puede ser parisílabo o imparisílabo. Admite las siguientes combinaciones:



- a.* Si yo quisiera matar  
*b.* a mi mayor enemigo,  
*a.* me habría de suicidar.

(BARTRINA).

- a.* Aquí enterraron de balde  
*b.* por no hallarle una peseta...  
*b.* No sigas: era poeta.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA)

- a.* Entretanto la muchedumbre  
*a.* grita sin fe, sin pan, sin lumbre,  
*a.* alocada de pesadumbre.

(RUBÉN DARÍO)

En su forma clásica, los tercetos hacen combinación seguida. Se escriben en versos endecasílabos y van encadenándose, de manera que además de rimar el verso 1.º con el 3.º, rima el 2.º con el 1.º y 3.º del terceto siguiente, y así sucesivamente, hasta un número de versos indeterminado. Al último terceto se le agrega otro verso, consonante del 2.º, para que éste no quede suelto:

...Levántanse de presto los feroces  
 rústicos, como hallados en el robo,  
 y aperciben sus hondas, chuzos y hoces;  
 hierén de muerte al miserable lobo,  
 el cual, rindiendo su esperanza al daño,  
 dió desangrado el último corcovo.

Mas dijo: «Para el cielo no hay engaño:  
 él, y mi sangre a una, darán gritos:  
 que no muero por celo del rebaño,  
 sino porque les dije sus delitos».

(B. L. DE ARGENSOLA).

El pareado y terceto aconsonantados, lo mismo que los asonantados, tuvieron abundante empleo en nuestra antigua poesía popular.

En cuanto al terceto endecasílabo de combinación seguida, aunque se dice inventado en el siglo XIII por el italiano Brunetto Latini, no fué introducido en la poesía española hasta el XVI. Hoy, por remembranzas clásicas, se usa todavía alguna vez.

**De cuatro versos.**—Cuatro versos de cualquier medida pueden combinarse formando una estrofa. He aquí algunas de ellas, parisílabas.

*Redondilla.* Cuatro versos octosílabos rimando el 1.º con el 4.º y el 2.º con el 3.º:

- a. Las mujeres y los niños
- b. tienen una condición,
- b. pues se acallan con un don
- a. más que con treinta cariños.

(FRANCISCO DE LA TORRE).

*Cuarteto.* Estrofa combinada como la anterior, pero de versos endecasílabos:

- a. Fulgura el sol en las tostadas frentes;
- b. en las rejas, que brillan como plata,
- b. abre el clavel sus hojas de escarlata
- a. junto a los frescos labios sonrientes.

(MANUEL RRINA)

*Cuarteta.* Cuatro versos octosílabos, rimando 1.º con 3.º y 2.º con 4.º:

- a. Quien llamó a la muerte ausencia
- b. no estaba bien en lo cierto,
- a. que no ha menester paciencia
- b. el hombre después de muerto.

(HURTADO DE MENDOZA).

*Serventesio.* Estrofa combinada como la anterior, pero de versos endecasílabos:

- a.* Laura, Laura, soy yo. Mi triste acento  
*b.* vaya otra vez a lastimar tu oído;  
*a.* eco desgarrador, hondo lamento  
*b.* del amor y el placer desvanecido.

(G. TASSARA).

Ya en los poetas de los siglos *xiv* y *xv* tienen uso redondillas y cuartetas, bien solas, bien formando otras estrofas. La palabra *redondilla* solía usarse en el siglo de oro como sinónima de estrofa, sobre todo cuando era de ocho o de seis sílabas.

Cuartetos y serventesios fueron casi siempre unidos a otras estrofas. Sin embargo, en el siglo *xvi* ya se usan aisladamente, y en época posterior tuvieron, especialmente los serventesios, abundante cultivo.

Cabe combinar toda clase de versos en estrofas de cuatro, por lo cual éstas se multiplican considerablemente. Su nombre genérico es el de *cuartetas* y *cuartetos*, y, tanto en composiciones simétricas como en asimétricas, se cultivan mucho. Cuando son de arte mayor y tienen versos agudos, es lo corriente que sólo sean tales los versos pares, que a veces van asonantados, mientras que los otros dos son consonantes. Ej.:

Rechinan girando las férreas veletas,  
 crujir de cadenas se escucha sonar,  
 las altas campanas, por el viento inquietas,  
 pausados sonidos en las torres dan.

(ESPRONCEDA).

Por su importancia histórica, ya que fué la primera estrofa regular en nuestra versificación, merece citarse la estrofa de cuatro versos alejandrinos, rimados todos con el mismo consonante:

- a. Ardieron los armarios e todos los frontales,  
 a. las vigas, las gateras, los cabrios, los cumbrales,  
 a. ardieron las ampollas, cálices e ciriales,  
 a. sufrió Dios esa cosa como faz otras tales.

(GONZALO DE BERCEO).

Esta clase de versificación recibió el nombre de *cuaderna vía*. Usáronla Gonzalo de Berceo y otros poetas de los siglos XIII y XIV. Modernamente, como ofrenda sentimental a aquellos vates primitivos, la han usado notables poetas.

**De cinco versos.**—Estrofa parisílabo o imparisílabo, que se llama *quintilla* y alguna vez *quinteto*, si es de arte mayor.

Su combinación, desde los primeros tiempos de nuestra poesía, ha sido muy variada. Durante mucho tiempo ha prevalecido una quintilla parisílabo en versos de cualquier medida, aunque más frecuentemente octosílabos, en la cual rimaban los versos a gusto del poeta, si bien solía hacerse la salvedad de que tres seguidos no fueran consonantes, ni terminase la estrofa en un pareado. Estas quintillas podían adoptar, por tanto, las cinco combinaciones siguientes: *a a b b a*.—*a a b a b*.—*a b a b a*.—*a b a a b*.—*a b b a b*.

- a. No los goces me recuerdes  
 a. de remotos años verdes;  
 b. libro fueron que rasgué.  
 a. Rasgas mi seno, y le muerdes,  
 b. tú, sierpe hoy, la que ángel fué.
- a. Penas entonces de un modo  
 b. y de otro asaltarme vi;  
 b. luchaba, empero, y vencí.

- a.* Con amor se vence todo  
*b.* y amor y más hubo en mí.

- a.* Mil veces en mi interior  
*b.* me dije: No lo mereces,  
*a.* y Dios te da su favor  
*b.* mostrándotelo con creces  
*a.* en el lecho del dolor.

(HARTZENBUSCH).

### Heptasilaba:

- a.* Dormido yace el Ciego.  
*a.* cuyo blando sosiego  
*b.* en éxtasis tenía  
*b.* todo cuanto solía  
*a.* arder en vivo fuego.

(VILLEGAS).

### Endecasílabo:

- a.* En la infinita sed que nos aqueja,  
*b.* ¿qué es nuestra vida? El sueño de un momento,  
*a.* onda que pasa, sombra que se aleja,  
*a.* ave tímida y muda que no deja  
*b.* ni el rastro de sus alas en el viento.

Los poetas de los siglos *xv* y *xvi* unían las quintillas octosilábicas de dos en dos, formando las que llamaban *coplas reales*.

Actualmente sigue usándose la quintilla, aunque hayan perdido mucho terreno las formas parisílabo y simétrica.

*Lira.* Entre las estrofas imparisílabas de cinco versos, la más notoria es la *lira*. Consta de tres versos heptasílabos (1.º, 3.º y 4.º), y dos endecasílabos (2.º y 5.º), rimando de una parte el 1.º y 3.º y de otra el 2.º, 4.º y 5.º:

- a.* Abre, Esposa querida;  
*b.* no te detengas, no, consuelo mío,  
*a.* ábreme por tu vida,  
*b.* que yerto estoy de frío,  
*b.* mis cabellos cubiertos de rocío.

(V. DE LA VEGA).

También se llaman *liras*, con menos propiedad, otras estrofas de cuatro y seis versos, como las siguientes:

- a.* Tú, diosa, de purísimos placeres  
*b.* aurora eres divina,  
*a.* tú en las desgracias y tristezas eres  
*b.* celeste medicina.

(ARJONA).

- a.* A los árboles miro  
*b.* con altas ramas de tendidas copas,  
*a.* y que vivan admiro  
*b.* vestidos de alegría y verdes ropas,  
*c.* por ser, ardiente fuego,  
*c.* mi triste llanto de sus ojos riego.

(C. SUÁREZ DE FIGUEROA).

Introdujo la lira en España, tomándola probablemente de Bernardo Tasso, Garcilaso de la Vega, cuya canción *A la flor de Guido*, escrita en esta clase de estrofas, comienza así:

Si de mi baja *lira*  
 tanto pudiera el son, que en un momento...

De vez en cuando se usan todavía las *liras*, en composiciones de sabor clásico. Las de cuatro versos son más usadas.

Véanse dos ejemplos de otras estrofas de cinco versos, entre los muchos que pudieran citarse:

*a.* Por ti de verbena

*b.* ceñido el pastor,

*a.* su avena

*a.* resuena

*b.* cautivo de amor.

(BRETON DE LOS HERREKOS).

*a.* Deja en el céspedes la herrada,

*b.* que es ánfora de villanos.

*a.* Yo quiero el agua encerrada

*b.* en los cálices hermanos

*b.* de tus manos.

(J. CAMINO NRSI).

**De seis versos.**—La estrofa de seis versos, parisílabo o imparisílabo, se llama *sextilla* o *sextina*. Su combinación puede ser muy variada.

Es famosa la copla de Jorge Manrique, llamada así porque este poeta del siglo xv la empleó en las memorables *coplas a la muerte de su padre*. Los versos 1.º, 2.º, 5.º y 6.º son octosílabos; el 3.º y el 6.º tetrasílabos, y alguna vez pentasílabos. Rimaban 1.º con 4.º, 2.º con 5.º y 3.º con 6.º.

*a.* Recuerde el alma dormida,

*b.* avive el seso y despierte

*c.* contemplando,

*a.* cómo se pasa la vida,

*b.* cómo se viene la muerte

*c.* tan callando.

Usaron también nuestros antiguos poetas otra sextina, imitada del italiano, formada de versos endecasílabos, en que rimaban: 1.º y 3.º—2.º y 4.º—5.º y 6.º:

- a.* Retozó con los tiernos recentales
- b.* el lobo carnicero, y humillados
- a.* amaban los más fieros animales
- b.* ser con humanas palmas halagados,
- c.* y en la ley natural que allí observaban,
- c.* los hombres y los brutos descansaban.

(N. F. MORATÍN).

Ejemplos de otras sextillas:

- a.* Sube, pájaro audaz, sube sediento
- a.* a beber en el viento
- b.* del rojo sol la esplendorosa lumbre;
- c.* sube, batiendo las sonantes alas,
- c.* de las etéreas alas
- b.* a sorprender la luminosa cumbre.

(ZORRILLA).

- a.* Franca y prevenida
- a.* tengo mi escondida
- b.* morada interior;
- b.* ven a darle honor,
- a.* amor de mi vida,
- b.* vida de mi amor.

(DÍEZ-CANEDO).

**De siete versos.**—Las estrofas de siete versos, tan numerosas cuanto se quiera, no tienen nombre especial. La combinación y medida, a gusto del poeta.

He aquí algún ejemplo:

- a.* Pues querés que muera agora,
- a.* si me preguntan, señora,
- b.* que por quién,
- a.* diré yo luego adesora,



- a. que vos sois la matadora,  
 a. enemiga robadora,  
 b. de mi bien.

(JUAN ALVAREZ GATO).

- a. ¡Por Dios del cielo que es cosa  
 a. estupenda y asombrosa  
 b. cómo cunde este contagio  
 b. y tanto insípido plagio  
 c. como la prensa derrama  
 b. pidiendo el común sufragio  
 c. en una y otra proclama!

(BRETÓN DE LOS HERREROS).

*Estancias.* Nuestros poetas de los siglos XVI y XVII usaron mucho las llamadas *estancias*. Era una estrofa de versos endecasílabos y heptasílabos, en número variable desde siete a veinte o más, que el poeta distribuía y combinaba a capricho; pero con la condición de que, una vez adoptada una forma dada en la primera estancia, todas las demás habían de tener el mismo número de versos, idénticamente repartidos los endecasílabos y heptasílabos, y con la rima en los mismos lugares.

## CAPÍTULO XXVII

### Estrofas aconsonantadas (continuación).

**De ocho versos.**—La estrofa de ocho versos lleva el nombre genérico de *octava*. Su combinación puede ser variadísima.

*Copla de arte mayor.*—Tiene importancia histórica la *copla de arte mayor*, llamada también de *Juan de Mena*, porque este poeta, del siglo xv la empleó en su poema *El Laberinto*. Constaba de ocho versos bipartitos dodecasílabos—y a veces endecasílabos, por la razón que alegamos oportunamente—, rimando de este modo:  
*a b b a a c c a:*

- a.* Con dos cuarentenas e más de millares
- b.* le vimos de gentes armadas a punto,
- b.* sin otro más pueblo inerme allí junto
- a.* entrar por la vega talando olivares,
- a.* tomando castillos, ganando lugares,
- c.* haciendo por miedo de tanta mesnada
- c.* con toda su tierra temblar a Granada,
- a.* temblar las arenas fondón de los mares.

(JUAN DE MENA).

Poco después de Juan de Mena dejó de usarse esta estrofa.

*Octava real.* Una de las estrofas de más brillante historia es la *octava real*. Consta de ocho versos endecasílabos, rimando el 1.º con el 3.º y 5.º, el 2.º con el 4.º y 6.º, los dos últimos pareados:

- a.* Ricas florestas, huertos y jardines
- b.* con parras de oro y pámpanos de plata,
- a.* rubís por uvas, perlas por jazmines,
- b.* de aljófarg argentada cada mata;
- a.* dorados pavos, bellos francolines
- b.* de azules plumas, nieve y escarlata,
- c.* que por las esmeraldas y cristales
- c.* vuelan, y dan vislumbres celestiales,

(BALBUENA).

La trajo de Italia en el siglo xvi el poeta Boscán, y se usó siempre en los poemas de entonación más elevada. Hoy ya ha pasado e

dominio de la octava real. Será raro que a ningún poeta se le ocurra sacarla a plaza.

*Octava italiana.* Esta estrofa, que si es de arte menor se llama *octavilla*, consta de ocho versos de cualquier medida, casi siempre parisílabos, con la circunstancia de que el 4.º y 8.º son agudos y riman entre sí, bien como consonantes, bien como asonantes. La consonancia de los demás versos queda al arbitrio del poeta, si bien la forma más frecuente es esta:

- a. Hay un templo sostenido
- b. en cien góticos pilares,
- b. y cruces en los altares
- c. y una santa religión.
- d. Y hay un pueblo prosternado
- e. que eleva a Dios su plegaria,
- e. a la llama solitaria
- c. de la fe del corazón.

(ZORRILLA).

Aunque en los siglos anteriores se encuentran octavillas sueltas, no se usaron sistemáticamente hasta el XVIII. Los poetas románticos tuvieron por ellas gran predilección. Ya está en desuso, como no sea que aparezca alguna intercalada en composiciones de estrofas asimétricas.

**De diez versos.**—Llámase *décima* o *espinela*—esto último por deberse su invención al poeta Vicente Espinel—, una estrofa de diez versos octosílabos, rimados en esta forma: 1.º con 4.º y 5.º; 2.º con 3.º; 6.º con 7.º y 10.º; 8.º con 9.º:

- a. Es la música el acento
- b. que el mundo arrobado lanza

- b.* cuando a dar forma no alcanza
- a.* a su mejor pensamiento;
- a.* de la flor del sentimiento
- c.* es el aroma lozano;
- c.* es del bien más soberano
- d.* presentimiento suave,
- d.* y es todo lo que no cabe
- c.* dentro del lenguaje humano.

(A. LÓPEZ DE AYALA).

Poetas de estos últimos tiempos han usado todavía la décima, que realmente es estrofa muy musical; pero es de sospechar que en lo venidero tenga poco o ningún empleo, por la irremediable ley que hace cambiar los gustos y caducar las cosas viejas.

Como de nueve, once y más versos pueden ser infinitas las estrofas, no creemos útil citar algún ejemplo tomado al azar. Solamente, por su celebridad y buena fortuna, hablaremos del *soneto*.

**De catorce versos.**—El *soneto* consta de catorce versos endecasílabos. Los ocho primeros son dos cuartetos enlazados, puesto que riman, por lo general, en esta forma: 1.º, 4.º, 5.º y 8.º—2.º, 3.º, 6.º y 7.º. Alguna vez son, en lugar de cuartetos, serventesios. Los seis versos últimos son dos tercetos, enlazados también entre sí con dos o tres consonantes distribuídos a gusto del poeta, siempre que no lo sean tres versos seguidos. He aquí una de las formas más usadas:

- a.* Como a su parecer la bruja vuela
- b.* y untada se encarama y precipita,
- b.* así un soldado, dentro una garita,
- a.* esto pensaba, haciendo centinela:
- a.* «No me falta manopla ni escarcela;

- b.* mañana soy alférez ¿quién lo quita?  
*b.* y sirviendo a Felipe y Margarita  
*a.* abrazo y tengo paje de rodela.  
*c.* Vengo a ser general, corro la costa,  
*d.* a Chipre gano, príncipe me nombro .  
*c.* y por rey me coronó en Famagosta;  
*d.* reconozco al de España, al turco asombro...  
*c.* Con esto se acabó de hacer la posta  
*d.* y hallóse en cuerpo con la pica al hombro.

(REY DE ARTIEDA).

Nació el soneto en la Toscana y fué perfeccionado por Dante y Petrarca. Estos y otros poetas italianos comenzaron indistintamente el soneto con cuartetos o con serventesios, siempre encadenados, y combinaron los tercetos de muy diferentes maneras. También tuvieron en un principio los sonetos que llamaban *doblados*, *terciados*, *continuos*, el de *codá*, etc., pero luego los fijaron en la forma antes referida. El Marqués de Santillana fué el primero que escribió sonetos en España, y empleó estas siete combinaciones: 1. *a b a b— a b a b—c d c—d c d.* = 2. *a b b a—a c c a—d e d—e d e.* = 3. *a b b a—a c c a—d e f—d e f.* = 4. *a b a b—b c c b—d e d—e d e* = 5. *a b b a—a b b a—c d e—c d e.* = 6. *a b a b—a b a b—c d e—c d e.* = 7. *a b a b—b c c b—d e f—d e f.*

Los sonetistas modernos han empleado principalmente las siguientes combinaciones, además de la citada en el ejemplo:

- |           |   |  |
|-----------|---|--|
| Cuartetos | } | 1.— <i>a b b a—b a a b</i> (dos consonantes).  |
|           |   | 2.— <i>a b a b a b a b</i> (dos consonantes).  |
|           |   | 3.— <i>a b b a a c c a</i> (tres consonantes). |
| Tercetos  | } | 1.— <i>a b c—a b c</i> (dos consonantes).      |
|           |   | 2.— <i>a b a—b b a</i> (dos consonantes).      |
|           |   | 3.— <i>a b c—b a c</i> (tres consonantes).     |
|           |   | 4.— <i>a b a—b c c</i> (tres consonantes).     |
|           |   | 5.— <i>a b a—c b c</i> (tres consonantes).     |
|           |   | 6.— <i>a a b—c c b</i> (tres consonantes).     |

Como se ve, lo característico en el soneto es el encadenamiento de cuartetos y tercetos, en una u otra forma. Así es que no pueden llamarse sonetos, por muy bellos que sean, los que modernamente se escriben con otras combinaciones en los cuartetos, como ésta: *a b b a - c d d c*.

Nuestros clásicos agregaban alguna vez al soneto dos, tres o cuatro versos, alguno de ellos heptasílabo, y le decían *soneto con estrambote*. Puede servir de ejemplo el de Cervantes *Al túmulo elevado en las honras fúnebres de Felipe II*.

Aunque la forma tradicional del soneto es la de versos endecasílabos, claro es que también puede escribirse en versos de otra medida. En estos últimos años se ha cultivado mucho el soneto alejandrino—en que ya se ensayó Pedro de Espinosa, poeta del siglo xvii—, el dodecasílabo, el octosílabo, etc. Los de ocho sílabas o menos, se llaman *sonetillos*:

Como el triste piloto que por el mar incierto  
se ve con turbios ojos sujeto de la pena  
sobre las corvas olas que, vomitando arena,  
lo tienen de la espuma salpicado y cubierto;  
cuando sin esperanza, de espanto medio muerto,  
ve el fuego de Santelmo lucir sobre la antena,  
y adorando su lumbre, de gozo el alma llena,  
halla su nao cascada surgida en dulce puerto,  
así yo el mar sulcaba de penas y de enojos,  
y con tormenta fiera, ya de las aguas hondas  
medio cubierto estaba, la fuerza y luz perdida;  
cuando miré la lumbre ¡oh Virgen! de tus ojos,  
con cuyos resplandores, quitándose las ondas,  
llegué al dichoso puerto donde escapé la vida.

(PEDRO DE ESPINOSA).

Con un chambergo puesto como corona  
y el chal bajando en hebras a sus rodillas,  
baila una sevillana las seguidillas  
a los ecos gitanos que un mozo entona.

Coro de recias voces canta y pregona  
de su rostro y su gracia las maravillas,  
y ella mueve, inflamadas ambas mejillas,  
el regio tren de curvas de su persona.

Cuando enarca su cuerpo como culebra,  
y en ondas fugitivas gira y se quiebra  
al brillante reflejo de las arañas,  
estalla atronadora vocinglería,  
y en un compás amarra la melodía,  
palmas, risas, requiebros, cuerdas y cañas.

(SALVADOR RUEDA).

Entonces, cuando era mía,  
las flores ¡cuán gratamente  
perfumaban el ambiente  
allí donde andar solía!

¡Con qué plácida armonía  
cantaba la alada gente!  
¡Cómo la luna esplendente  
al ver su faz sonreía!

Muertos aquellos amores  
tan dichosos, tan suaves,  
fenecida mi fortuna,  
ni aroma tienen las flores,  
ni dulces trinos las aves,  
ni claro esplendor la luna.

(F. RODRÍGUEZ MARÍN).

Alba en sonrojos  
tu faz parece:

¡no abras los ojos,  
 porque anochece!  
 Cierra, si enojos  
 la luz te ofrece,  
 los labios rojos,  
 ¡porque amanece!  
 Sombra en derroches,  
 luz, ¡sois bien mías!  
 Ojos oscuros,  
 ¡muy buenas noches!  
 Labios maduros,  
 ¡muy buenos días!

(AMADO NERVO).

Mucho se ha ponderado la dificultad de componer sonetos. Gil Ménage dijo que el soneto es lo mismo que el mitológico lecho de Procustes: así como aquel bandolero del Atica cortaba o estiraba los miembros de sus víctimas, para ajustarlas exactamente a la longitud de su famoso lecho, así el poeta ha de alargar o contraer el asunto de su soneto, para encerrarle en los límites invariables de los catorce versos. Boileau dijo que Apolo inventó el soneto para martirio de los malos poetas, y que un soneto sin defectos vale por un largo poema. Muy exagerado es todo esto, pues ciertamente los poetas españoles, tanto antiguos como modernos, tienen sonetos admirables.

**Combinaciones seguidas.**—Como ocurre con los versos asonantes, los consonantes pueden formar combinación métrica en número indeterminado, sin constituir estrofa. En esta forma se pueden agrupar los versos de toda medida, pero la combinación hasta ahora más usada es la que recibe el nombre de *silva*. La *silva* es una serie indeterminada de versos endecasílabos y heptasílabos, distribuidos y aconsonantados a gusto del poeta, siempre que no sean consonantes



tres versos seguidos, y pudiendo quedar alguno libre. Debe procurarse, sin embargo, que los consonantes no estén muy separados, a fin de que no se pierda el efecto de la rima:

Pura encendida rosa,  
 émula de la llama  
 que sale con el día,  
 ¿cómo naces tan llena de alegría  
 si sabes que la edad que te da el cielo  
 es apenas un breve y veloz vuelo?  
 Y no valdrán las puntas de tu rama  
 ni tu púrpura hermosa  
 a detener un punto  
 la ejecución del hado presurosa.  
 El mismo cerco alado  
 que estoy viendo riente,  
 ya temo amortiguado  
 presto despojo de la llama ardiente...

(RIOJA).

La silva sigue modernamente en uso, con mayor libertad en los consonantes y aun admisión de versos más cortos.

Se deriva su nombre del latín *silva*, la selva; porque así como en ésta los árboles no obedecen a un orden y colocación regulares, los versos de la silva están desigualmente repartidos.

### Estrofas libres.

Con versos sueltos hay posibilidad, naturalmente, de formar infinitas estrofas. Sus condiciones quedan al arbitrio del poeta.

Hay una estrofa libre, imitada de griegos y latinos, que de antiguo se usa en castellano: la *sáfico-adónica*.

Consta de cuatro versos, los tres primeros endecasílabos (*sáficos*), con la acentuación correspondiente, y el cuarto pentasílabo (*adónico*):

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

(VILLEGAS).

El *sáfico* se llama así por haberle empleado preferentemente la poetisa griega Safo, y el *adónico* por cierta repetición que se hacía en los cantos a Adonis. En España, durante el siglo *xvi*, ensayaron la estrofa *sáfico-adónica* don Antonio Agustín, el *Brocense*, Jerónimo Bermúdez y otros; pero quien las dió mayor gracia y naturalizó en nuestro parnaso, fué don Esteban Manuel de Villegas. Posteriormente, hasta los últimos tiempos, las han usado diferentes poetas, entre ellos los dos Moratines, Meléndez Valdés, Arjona, Lista, Martínez de la Rosa, Arolas, Tassara, Cabanyes, Zorrilla, Menéndez Pelayo, los Caros, Montes de Oca. Algunos introdujeron en ellas la rima interna, haciendo que el segundo verso aconsonantara con el primer período del tercero:

A ti, Mercurio, nuncio de los dioses,  
a ti, inventor de lira *resonante*,  
a ti, de *Atlante* cantará mi musa  
nieto facundo.

(JAVIER DE BURGOS).

**Combinaciones seguidas.**—También los versos libres pueden agruparse en número indeterminado. Aparte de otras muchas combinaciones posibles, ha tenido abundante empleo en castellano el llamado *verso libre, suelto o blanco*. Es una serie de versos

endecasílabos sin rima alguna, aunque nuestros clásicos solían intercalar de vez en cuando un pareado:

¡Ay! de mi triste juventud, oh Cintio,  
cuál se arrastran inútiles los días  
y sin placer. Un tiempo, de la gloria  
la brillante fantasma su amargura  
con esperanzas halagó mentidas:  
tal centella fugaz, artificiosa,  
lanzada entre las sombras de la noche,  
al inocente rapazuelo alegre  
y sus lágrimas calma mientras brilla...

(CABANYES).

El verso suelto o blanco fué traído de la versificación italiana a la nuestra por Juan Boscán. en el siglo xvi. Aún se usa, con la mayor flexibilidad que le han dado los poetas modernos.

## CAPÍTULO XXVIII

### Caracteres de la elocución.—El estilo.

**Estilo.**—Hemos visto que, ya en prosa, ya en verso, el escritor realiza mediante la *elocución* la operación última de la obra literaria. Los caracteres intrínsecos y extrínsecos de la elocución, en relación con las cualidades del escritor y su especial manera de expresar los pensamientos, constituyen el *estilo*.

El estilo es, por tanto, la suma de circunstancias internas y externas que dan a la elocución de cada escritor un sello particular y distinto.

Los antiguos llamaron *estilo* (del griego *stulos*) a un punzón de cobre, hierro, marfil u otra materia con que escribían sobre tablillas

enceradas o ceruseadas; pero esa misma palabra, por extensión, pasó a significar la cualidad que, más que todas, caracteriza al escritor.

Cuando el escritor escribe, va exteriorizando los rasgos de su peculiar temperamento literario, por decirlo así; y ese *algo* que se revela en el escrito, y que flota sobre todo él, forma lo que se llama *estilo*. Si se dice a varios escritores que escriban sobre un mismo asunto, lo harán de modo diferente, no sólo en las palabras, sino en el giro, en el *espíritu* que infundan a su producción.

El estilo, por tanto, es una cualidad del escritor, en que se manifiesta la singular individualidad artística de éste, impresa en el pensamiento y el lenguaje juntamente.

Buffon, en su *Discours de réception à l'Académie française*, dijo que «le style es *de l'homme même*», queriendo significar que el plan y el orden de las ideas son del escritor, mientras las ideas mismas pueden ser suyas o ajenas. Pero modificada la frase en ediciones posteriores, se hizo establecer a Buffon, sin él pensarlo, la teoría de que *el estilo es el hombre*, muy exacta por otra parte. Dos siglos antes que Buffon, ya el filósofo español Fox Morcillo escribía esto: «Es más fácil conocer el interior de un hombre por su estilo, que por su rostro ni por su trato».

Es de advertir que la palabra *estilo* no se emplea sólo en literatura, sino también en otras artes bellas, y siempre con el mismo significado. Así se dice en Arquitectura *estilo gótico*, *estilo churrigueresco*, etc., y en Pintura *estilo flamenco*, *estilo sevillano*, etc.

Del estilo han hecho los retóricos muchas divisiones, que hoy, por lo general, no tienen más valor que el puramente histórico. He aquí algunas:

Por el ornato le dividieron en *árido*, *llano*, *limpio*, *elegante* y *florido*. Llamáronle también, atendiendo a la misma razón, *lacónico*, *ático*, *asiático* y *rodio*. El primero, que recibió su nombre de

los *lacónicos* o *lacedemonios*, habitantes de Esparta, presentaba los pensamientos concisa y enérgicamente; el segundo, llamado así de los atenienses, se caracterizaba por su sencillez y elegancia; el asiático, denominado de esta manera por recordar la fastuosidad oriental, era abundante en galas y adornos; y el rodio formaba un término medio entre estos dos últimos.

Por su fuerza y vehemencia, en *nervioso* o *enérgico* y *débil* o *lánguido*.

Por la mayor o menor amplitud con que están desenvueltas las ideas, hay estilo *conciso* y *difuso*.

Por la tendencia que en él predomine, puede ser el estilo *patético*, *serio*, *jocoso*, *bello*, *sublime*, *humorístico*, etc., denominaciones que se comprenderán fácilmente, relacionándolas con otros estudios de la Preceptiva literaria. Y por la semejanza que guarde con el carácter propio de cada uno de los géneros literarios, puede ser el estilo *novelesco*, *oratorio*, *epistolar*, *lírico*, *épico*, *trágico*, etc.

Por la singularidad del individuo, el estilo recibe tantos nombres como escritores han sabido crearse un estilo propio e inconfundible, y, al mismo tiempo, de mérito reconocido. Así se dice estilo *pinárico*, *demostino*, *ciceroniano*, *virgiliano*, *horaciano*, *cervantino*, *campoamorino*, etc.

Mucho se ha discutido sobre *si es posible adquirir un estilo propio*. Tratándose de una cualidad en que la educación juega papel importante, es indudable que puede adquirirse un estilo y modificarse el que se tiene, supuestas siempre las indispensables facultades naturales.

Para esto los escritores clásicos, y especialmente Quintiliano, daban las siguientes reglas: 1.<sup>a</sup> Meditar profundamente el asunto sobre que se va a escribir (*Plerumque optima verba rebus coherent, et cernuntur suo lumine*). 2.<sup>a</sup> Componer frecuentemente, para

adquirir costumbre (*Moram et sollicitudinem initiis impero. Nam primum hoc constituendum, et obtinendum est, ut quam optimè scribamus: celeritatem dabit consuetudo*). 3.<sup>a</sup> Familiarizarnos con el estilo de los mejores escritores (*Optima legendo atque audiendo*). 4.<sup>a</sup> No poner tanta atención en el estilo, que nos olvidemos de los pensamientos (*Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem*).

Quien, sin facultades o sin preparación para ello, pretende mostrar estilo propio o imitar el de los grandes escritores, y con este fin va rebuscando palabras, giros y rasgos, sólo consigue caer en la afectación, y en vez de estilo tiene lo que se llama *manera*. También incurre en la *manera* el que, aun teniendo facultades, en su deseo de conseguir un estilo original, diferente al de todos, exagera deliberadamente las distintas circunstancias de la expresión.

En ocasiones aparecen ciertos escritores que tienen un estilo semejante, formando un grupo que se llama *escuela literaria*. Generalmente, estas escuelas son iniciadas por un escritor de superiores facultades, a quien imitan más o menos discípulos; pero puede ocurrir que esa escuela no tenga maestro, sino que sus partidarios coincidan en el estilo por determinadas influencias.

En otras artes es más frecuente el *estilo colectivo*, y las denominaciones *estilo románico*, *estilo gótico*, etc., en Arquitectura, y *estilo flamenco*, *estilo italiano*, etc., en Pintura, expresan los caracteres de una escuela determinada; pero ni en esas artes es raro que un solo artista represente el estilo (*estilo churrigueresco*, *estilo rafaelesco*), ni en Literatura escasean tampoco *las escuelas*.

En todas las épocas ha habido escuelas literarias. Concretándonos a las de España — que siempre han ido en relación con las de otros

países—, baste decir que en el siglo xv predominaron tres tendencias: la *provenzal*, que imitaba por su lirismo a los trovadores provenzales; la *didáctica*, que perseguía fines morales y filosóficos, y la *alegórica*, que se encerraba, por influencia del Dante, en los dominios del símbolo y la alegoría. Las tres tenían mucho de conceptistas, esto es, de alambicadas y abstrusas en la expresión de los pensamientos. Durante el siglo xvi predomina la *escuela italiana*, caracterizada por el empleo del endecasílabo y de las combinaciones métricas imaginadas por los poetas italianos. A principios del xvii surge el *culteranismo*, cuyo principal representante fué don Luis de Góngora, y que se distinguía por la velada expresión del pensamiento en formas refinadamente eruditas.

La escuela *clasicista*, reinante en el siglo xviii, volvió la vista a los retóricos y poetas de la antigüedad, interpretándolos en forma sobradamente restrictiva, por lo cual imponía despóticamente la observación de determinadas reglas. Toda la teoría clasicista reconoce como fundamento, a más de la sumisión a los modelos clásicos, la imitación de la naturaleza y la autoridad de la razón. Por no ser justos ni razonables rechaza, por ejemplo, el *maravilloso cristiano* en la épica y proscribió lo *burlesco*. Para evitar que se incurra en la misma falta, hace hincapié en la famosa regla de *las tres unidades*, ya insinuada por Chapelain y aun por otros escritores de varias naciones, incluso Cervantes.

La tiranía de las reglas pseudo-clásicas, respetada durante el siglo xviii, trajo al fin la reacción, como no podía menos. Algunos autores se alzaron contra sus mandatos, y así surgió el *romanticismo*, entablándose la lucha entre *clásicos* y *románticos*, en que éstos al fin triunfaron. Los románticos prescindían de las reglas; querían que el poeta se dejase llevar de su imaginación, sin trabas de ningún género; con libertad absoluta componían sus obras, tanto respecto al fondo, inspirado casi siempre en las luchas más terribles y dolorosas del corazón humano, como respecto a la forma, que variaba caprichosamente. En profundos errores incurrieron los románticos, pero también produjeron muchas bellezas, y

sobre todo rompieron el yugo impuesto por la preceptiva pseudo-clásica.

Al romanticismo, que imperó durante la primera mitad del siglo XIX, vino a suceder el *realismo*. Esta escuela sostiene que la Literatura debe aspirar a copiar la realidad, principio exacto dentro de ciertos límites y siempre observado, pero que, exagerado, vino a producir el *naturalismo*, que llevó a muchos autores a reproducir las escenas más obscenas y soeces de la vida humana.

Unidas al realismo fueron las tendencias sociales y filosóficas, que pusieron el arte al servicio de los problemas modernos, como secuela de «el arte por la idea». Después de esto se dejaron sentir vivamente las influencias francesas, que sus mantenedores no acomodaron por lo general al espíritu español. No es que desfilaran en nuestra literatura la serie de credos—parnasianos, simbolistas, decadentes, unanimistas, integralistas, naturistas, paroxistas, espiritualistas, neoclásicos, impulsionistas, futuristas, regionalistas, cubistas, creacionistas, dadaístas, etc., etc.,—que han convertido las modernas letras francesas en un galimatías, aunque todos puedan reducirse en el fondo a dos o tres; pero algunos han tenido su repercusión entre nosotros, como si en las demás literaturas no hubiese nada que imitar ni pudiese el arte español sacar de su propio filón muy ricos tesoros. Rubén Darío, inspirado principalmente en Verlaine, Moreas y otros simbolistas franceses, pero con la fuerza de su propio talento, ha sido paladín de la escuela conocida con el inexpressivo nombre de *modernista*, que, si ha caído en grandes desvaríos, como la romántica, ha dado mayor flexibilidad y riqueza a la poesía castellana. Simultáneamente, y no muy distanciada de ésta, hemos tenido una escuela *colorista*, rica en luces y en ritmos; otra *didáctico-social*, de hondas y sutiles relaciones; otra que pudiéramos llamar *animista*, fundada en un misticismo no muy ortodoxo; otra, no ya naturalista, sino francamente inmoral, digna de todo vituperio, y algunas más. Hay otras recientes, importadas de Francia, que tienen cultivadores de talento, aunque puede dudarse si, como dijo M. F. Cormon de los cubistas, son unos socarrones divertidos que



se aprovechan de la tontería humana, o bien, como Lanson dice de los dadaístas, unos mozos de buen humor. Aun así, de ellas ha de quedar algo bueno, como de todas las demás; porque en definitiva ocurre que de las escuelas artísticas se desvanece bien pronto lo que tienen de falso y exagerado, mientras lo sólido y estable se incorpora al acervo común del arte. Lo que hay que pedir es que unos y otros no se conviertan en retóricos más intransigentes que los clasicistas, excomulgando a los que no piensen como ellos, ni den tanta amplitud a sus formas expresivas que a su sombra, como dice el escritor uruguayo José Pereira en un artículo sobre estos asuntos, puedan presunmir de escritores quienes no tienen sentido común.

En definitiva, todas las escuelas literarias han de venir a sustentarse en estas bases: predominio de la razón o del sentimiento; elocución recta o figurada; construcción gramatical y literaria más o menos libre.

CASOS ESPECIALES EN LA FORMACIÓN DE LA OBRA LITERARIA.—En la formación de la obra literaria pueden darse casos especiales, como la *colaboración*, la *traducción* y el *arreglo*.

Denomináse *colaboración* al acto de escribir una obra literaria entre dos o más individuos, que por esta causa se llaman *colaboradores*. Pero hay dos clases de colaboración: una, la de los escritores que contribuyen a formar una obra con trabajos independientes, firmados o no, pero cada uno de autor distinto, y es la empleada generalmente en publicaciones enciclopédicas, periódicos, revistas, etc.; otra, a la que cuadra mejor el nombre de colaboración, en que la labor de los colaboradores se mezcla y confunde para formar un todo homogéneo, y es frecuente en novelas, obras dramáticas, etc.

Claro está que en esta última la invención, disposi-

ción y elocución variarán marcadamente, porque habrán de repartirse entre los diversos colaboradores. En esto no puede haber regla fija, porque los mismos colaboradores, de acuerdo con sus gustos y aptitudes, se distribuirán el trabajo en cada una de las tres operaciones.

*Traducción* es el traslado de una obra de un idioma a otro. Como fácilmente se comprende, el que hace la traducción o *traductor* no interviene para nada en la invención y disposición de la obra, pues esto ya lo encuentra hecho por el autor; sólo realiza, y eso de modo relativo, la elocución, poniendo en un nuevo idioma las palabras del original. Pero por esto no se crea que para traducir bien basta conocer ambos idiomas; es preciso ser un verdadero escritor, para que en la versión brille, no sólo la fidelidad, sino la elegancia, procurando la *nacionalización* del estilo y evitando el incurrir en barbarismos y otros defectos.

El *arreglo* o *refundición* consiste, como lo indica su nombre, en tomar una obra escrita por autor distinto, y utilizando el mismo asunto, con alguna variación a ser preciso, modificarla en la disposición o elocución, no sin aprovechar de ambas lo que parezca conveniente, para adaptarla a los gustos de una época o público determinado. El refundidor, por tanto, casi nunca realiza la invención, y sólo de modo muy parcial la disposición y elocución; pero si han de tener mérito artístico las reformas que introduzca en cualquiera de ellas, necesita habilidad y talento indiscutibles.

Ni el autor de traducciones, ni el de refundiciones son escritores originales; pero claro está que unas y otras no tienen nada que ver

con la *imitación*, que ya estudiamos, y en la cual el escritor, aunque siga las huellas de otro, necesita inventar, disponer y ejecutar; ni con el *plagio*, porque si bien es cierto que el plagiario, como el traductor y el refundidor, no pone nada o casi nada de su cosecha, estos últimos declaran la procedencia de su trabajo, en tanto que aquél la oculta deliberadamente. Cuando no se declara que una obra es traducida o arreglada, pasa igualmente a la categoría de plagio, o de usurpación más bien.

## CAPÍTULO XXIX

### Publicación de la obra literaria.

---

**Publicación.**—La *publicación* es la presentación notoria de la obra literaria al núcleo de las gentes, más o menos numeroso, y puede hacerse de dos maneras: por medio de la palabra oral y por medio de la palabra escrita.

La publicación oral tiene dos formas de manifestarse: la *lectura* y la *recitación*. En el primer caso, bien el autor, bien otra u otras personas, leen la obra en alta voz, delante de cierta concurrencia; en el segundo, en vez de leerla la *dicen*, sin tener a la vista el original escrito.

Aun antes de estudiar los géneros literarios, sabe todo el mundo que en dos de ellos se emplea generalmente la forma oral, y son la *oratoria* y la *poesía dramática*. Los oradores se valen de la palabra oral para sus discursos, unas veces *leyéndolos* y otras *recitándolos*; los cómicos *recitan* también una obra que ellos no han escrito, pero que llega al público por su conducto. Sin embargo, no se crea que es en absoluto necesario que para ser tales, los discursos

se pronuncien y las obras se representen en el teatro; basta con que unos y otras estén escritos. Por otra parte, todos los géneros literarios pueden tener publicación mediante la palabra oral.

El medio más natural y primitivo de dar a conocer una obra, es la recitación. Antes, y aun después, de que la escritura estuviese generalizada, los poetas populares (*aedas*, *bardos*, *escaldas*, etc.), recitaban en lugares públicos sus versos, que corrían bien pronto de boca en boca.

En los *juegos olímpicos* de Grecia publicáronse obras importantes de aquella literatura; en Roma, los mismos emperadores fomentaron las lecturas públicas; en todas las naciones, en fin, ha habido siempre reuniones donde los escritores daban a conocer sus obras, naciendo así las *academias*, *ateneos*, *liceos* y *salones literarios*.

El segundo procedimiento de publicación—por la palabra escrita—, puede tener también dos formas: la escritura manuscrita y la escritura impresa.

Antes de que se inventara la imprenta, era necesario que las obras se reprodujeran en copias hechas a mano. Llámase *autógrafo* el manuscrito de puño y letra del autor, y *códices*, en general, las diversas copias de una obra. Para sus manuscritos emplearon los antiguos, entre otras materias, el *papiro*, fabricado con las telillas de una planta así llamada, y el *pergamino*, piel de reses convenientemente preparada.

Inventada la imprenta, éste es el medio más extendido de hacer la publicación de obras. La imprenta facilita la rápida multiplicación de ejemplares, y gracias a ella las obras literarias llegan a los puntos más alejados de su origen.

Llámanse las obras *inéditas* cuando aún no se han publicado; *anónimas* cuando se publican y circulan

sin nombre de autor; y se dicen escritas *bajo* el *seudónimo*, si aparecen con un nombre supuesto, bajo el cual el autor encubre el suyo propio. Cosa muy distinta son las obras *apócrifas*, que se publican bajo la atribución de un autor determinado, real o ficticio, y han sido escritas por otro que quiere hacer al público víctima de un engaño. Como ejemplo de obras anónimas en España, pueden citarse los romances populares; de obras escritas con seudónimo, las comedias de fray Gabriel Téllez, que se firmaba *Tirso de Molina*; y de obras apócrifas, los cronicones que falsificó el P. Román de la Higuera, afirmando que los habían escrito Flavio Dextro, Luitprando y otros.

**Público.**—*Público*, con relación a la Literatura, es la totalidad de personas que conocen y aprecian la obra literaria.

Hay un público que es *contemporáneo* y otro *posterior*, más propiamente conocido con el nombre de *posteridad*. Público contemporáneo es el que vive en la misma época del escritor; *posteridad* es el público que vive en tiempos subsiguientes.

El público contemporáneo es el que ejerce mayor influencia en el escritor, hasta el punto de que éste, obligado unas veces por el gusto dominante y contagiado de él otras, puede seguir una corriente extraviada. Por eso debe tener suficiente fuerza de ánimo para sostener sus convicciones, velando porque el arte cumpla sus fines nobilísimos aun contra las tendencias del público.

Hay en éste una parte que se llama público *culto* o *erudito*; otra que forma el público *aficionado*, y otra,

en fin, de público *inculto*. El primero, que es el más escaso, posee conocimientos especiales de literatura; el segundo, más abundante, se distingue por su buen gusto y conocimiento práctico del género correspondiente, aunque no haya profundizado en sus principios; el último, que es el más numeroso, carece de toda educación literaria, y se deja llevar tan sólo de sus impresiones. El público erudito, naturalmente, es el que formula la opinión más exacta sobre las obras literarias, con la cual suele coincidir el público aficionado; pero, por desgracia, prevalece casi siempre la del inculto, por la fuerza del número.

La *posteridad*, que, según se ha dicho, es el público que vive en tiempos subsiguientes al escritor, juzga ya serena e imparcialmente, sin prejuicios de escuela ni apasionamientos de ningún género. Por eso, muchos escritores que en vida permanecieron oscurecidos o poco menos, han sido proclamados genios en siglos posteriores.

# PARTE TERCERA

---

## GÉNEROS LITERARIOS

---

### CAPÍTULO XXX

#### División de la obra literaria.

---

**Géneros.**—Hasta ahora hemos hablado de la obra literaria en general. Ahora vamos a ver las direcciones que ésta puede tomar, dando origen a los llamados *géneros literarios*.

El *fin* de la obra literaria debe ser el fundamento para la diferenciación en géneros. Desde este punto de vista, y aunque por lo general no se haya justificado muy bien el motivo de la clasificación, se admiten tradicionalmente tres géneros literarios: *Poesía*, *Didáctica* y *Oratoria*. La primera persigue un fin estético; las otras dos, un fin práctico.

Dentro de estos tres géneros, y en razón a diferentes causas, hay varios grupos de obras, que de géneros suelen también calificarse. Así se habla de *género en prosa* y *género en verso*; de *género sagrado* y *género profano*; de *género serio* y *género festivo*.

La primera división—género en prosa y género en verso—obedece, naturalmente, a la forma que adopta el lenguaje, sometido o no a una distribución rítmica.

La segunda—género sagrado y género profano—designa que aquél se inspira en asuntos relacionados con la religión, y éste en otros que son ajenos a ella.

Dentro ya de este último, las obras son *filosóficas* si tratan de alguno de los problemas trascendentales de la vida; *morales*, si se encaminan a difundir las buenas costumbres; *eróticas* o *amorosas*, si de asuntos amorosos tratan, etc., etc.

La tercera—género serio y género festivo—se basa en la presencia o ausencia del elemento cómico. Todas las obras serias, por otra parte, pueden ser objeto de una imitación cómica, que se llama *parodia*.

No obstante, la división fundamental de las obras literarias es la arriba indicada—*Poesía*, *Didáctica* y *Oratoria*—, ya que cada una de éstas conserva siempre su virtualidad y dentro de ella se han de mover las otras diferencias de obras.

No se crea, sin embargo, que entre la Poesía, la Didáctica y la Oratoria puede establecerse una separación radical. Muchas veces compenetran sus elementos y aun ocurre que la oratoria, más que un género aparte, es una forma particular de la Didáctica, y en ocasiones de la Poesía.

## POESÍA

---

**Poesía.**—La Poesía es un género literario que tiende a realizar un fin estético, considerando todo lo demás como accesorio. Esto no quiere decir que en las



obras poéticas no haya o pueda haber *asunto y pensamiento capital*; pero tan sólo como medios para conseguir aquel fin.

Prescindimos de explicar el concepto filosófico de la Poesía, ya que aquí solamente usamos esta palabra como expresiva de un género literario. En tal concepto se han dado muchas definiciones de la Poesía. Aristóteles la hacía consistir en *la imitación de la naturaleza*; Platón, en *el entusiasmo*. El Marqués de Santillana dice que es «fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura». Goethe la definía como «el arte de pensar por imágenes», en lo cual coincidía un retórico como Hermosilla al decir que «la esencia del lenguaje poético consiste en reducir a imágenes las ideas abstractas, siempre que sea posible».

El escritor que cultiva este género literario, recibe el nombre de *poeta*. El poeta propiamente tal es hombre de talento superior, y reúne por tanto en alto grado las cualidades que oportunamente atribuímos al escritor. Entre todas, la imaginación será por lo general la que ejerza en él predominio. Como las obras poéticas se escriben casi siempre en verso, habrá de poseer en este punto la suficiente *habilidad técnica*; mas bueno es advertir que esta cualidad sólo sirve de complemento a las otras, y que, sin ellas, producirá *versificadores*, pero no poetas.

«No es lujo—dice González Serrano—, es una necesidad la poesía; no es un sér inútil el poeta, sino colaborador eficaz al proceso de la vida. La necesidad que satisface la primera y la cooperación que con ella presta el segundo a la existencia, arrancan de las entrañas mismas de la condición humana, mezcla de anhelos celestes y de instintos carnales, con deseo insaciable de aquello de que carece y con menosprecio de lo que posee». En relación con esta misión.

social del poeta, decía Diderot que los grandes poetas aparecen después de los grandes desastres y de las grandes desdichas.

**El fondo.**—El fondo de la obra poética es muy extenso. Abarca, en cuanto a su *fin*, todas las modalidades estéticas, y recorre, por su *idea capital* y por su *asunto*, toda la escala de los hechos y de las ideas.

Según la índole de su fin estético, estas obras serán *serias*—si realizan lo bello u otra cualidad análoga—o *festivas*—, si realizan lo cómico u otra cualidad del mismo orden.

Por el asunto, puede haber obras inspiradas en la religión, en la naturaleza o en la vida humana. También puede el poeta, combinando con su fuerza imaginativa unos y otros elementos, componer obras *fantásticas*.

**La forma.**—La forma tiene mucha importancia en este género literario. Se ha discutido largamente sobre si la versificación es esencial en poesía, cosa que queda resuelta en sentido negativo sólo con recordar el fin que ésta persigue. La realización de la belleza en sí misma, con supeditación de otras consideraciones, puede lograrse lo mismo en prosa que en verso. Habrá, pues, obras en prosa que sean poéticas; habrá, por el contrario, obras en verso que no reúnan aquella cualidad. Pero si esto es cierto, no lo es menos que la versificación constituye una de las galas más preciadas en las obras poéticas.

También se ha divagado mucho acerca del *lenguaje y estilo* poéticos. Sin que el lenguaje de este género literario sea distinto al de los demás, ni convenga hacer uso, salvo en raras excepciones, de ciertas

licencias a que los poetas de antes eran muy inclinados, la verdad es que en la poesía tienen su natural cabida las elegancias, los epítetos, etc. Los pensamientos, embellecidos mediante las imágenes y demás formas del lenguaje figurado, deben especialmente responder a sus más altas cualidades, porque sin esto resultaría inútil en absoluto la sonoridad de la forma.

Puede, últimamente, la poesía revestir cualquiera de las formas estudiadas: la enunciativa, la narrativa, la descriptiva, la dialogada o la epistolar.

**División.**—No sin fundamento lógico se divide la poesía en tres géneros: *Poesía épica*, *Poesía lírica* y *Poesía dramática*.

En la poesía épica, el poeta narra hechos que pasan en el mundo exterior.

En la poesía lírica, el poeta expresa los sentimientos que agitan su alma o la de los demás hombres.

En la poesía dramática, el poeta narra hechos y expresa sentimientos, pero poniéndolos en acción por medio de personajes.

Aclaremos la doctrina con un ejemplo.

Un poeta anónimo compone el siguiente cantar:

Tengo una pena, una pena,  
tengo un dolor, un dolor,  
tengo una pena, una pena  
que me parte el corazón.

¿Dónde pasa eso que el poeta dice? En su interioridad, en su alma, como podía pasar en el alma de otro hombre cualquiera. Ese es, por tanto, un cantar *lírico*.

Pero otro poeta—Espronceda—escribe esta octava real:



ejemplo, la épica no se cultiva en grandes poemas; en cambio abundan las poesías breves, de carácter esencialmente lírico, en que suelen mezclarse elementos narrativos y descriptivos.

Un ejemplo. *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, es una *leyenda* (género épico). Mas si de ella tomamos la carta de Elvira, inserta en la parte segunda, hallaremos que es un fragmento totalmente lírico; al paso que en la parte tercera tenemos un cuadro dramático, que pudiera representarse en un teatro.

## CAPÍTULO XXXI

### Poesía épica.—Poemas narrativos.

---

**Poesía épica.**—La poesía épica (del griego *epos*, narración) expresa la belleza de la realidad objetiva. Puede, por tanto, presentar poéticamente los actos de los hombres, las manifestaciones de la Religión, de la Naturaleza y de la Ciencia, los inmutables principios de la verdad y del bien.

Como los actos de los hombres, en todos los órdenes, son resultado natural de sus ideas y sentimientos, claro es que no se puede prescindir de éstos en la poesía épica; pero el objeto de ella no es enunciar esos sentimientos ni esas ideas, sino referir los hechos y resultados que en el mundo exterior producen.

Conviene advertir que aquí tomamos la palabra *épico*, como lo hacen todos los preceptistas modernos, en su sentido lato, abarcando cuanto sea expresión de la belleza objetiva; pero que, en su acepción primera, comprende únicamente los hechos y empresas grandes, ilustres y memorables. En este sentido, sólo la epopeya y el poema heroico caen dentro de la poesía épica.

De lo dicho puede deducirse cuáles son los asuntos de la poesía épica, en la cual hay por lo general *acción*. Los pensamientos diríjense principalmente a expresar lo que en el mundo exterior sucede, por lo cual las formas propias de la épica son la narración y la descripción.

La épica ha perdido hoy gran parte de su importancia, avasallada por la lírica y la dramática. Una excepción hay que hacer, sin embargo: la de *la novela*, en que predomina lo épico, y que es uno de los géneros más cultivados en la actualidad.

De la poesía épica puede hacerse la siguiente división: 1. Poemas narrativos. 2. Poemas didácticos. 3. Novela.

**Poemas narrativos.**—Los llamamos así porque en ellos se encierra una acción más o menos complicada, cuyo desarrollo se hace principalmente por la narración, siquiera utilicen a menudo las demás formas expositivas, incluso el diálogo. Figuran en este grupo: *Epopeya; poema épico-heroico; poemas legendarios; poemas novelescos y fantásticos; poemas religiosos*. De ellos, la epopeya y el poema épico-heroico tuvieron en otro tiempo gran importancia; pero hoy ya no se cultivan. Los estudiaremos, pues, por su valor histórico solamente.

*Epopeya.* Fué el poema épico por excelencia, el que encerró toda la materia épica de una época o de un pueblo. El ideal de una raza y de un período histórico, representado por sus luchas y por su religión, apareció sintetizado en la epopeya.

En este sentido, la epopeya no es creación particular

de un autor, sino producto de la fantasía colectiva. Las razas, las generaciones, elaboran su contenido, y los poetas solamente le dan forma artística.

Por esta razón, no todos los hechos pueden ser objeto de la epopeya, sino solamente los hechos grandes y maravillosos de un pueblo, en los que ve el fundamento de su organización y sus creencias. Y esto hace también que sólo los genios de la poesía sean capaces de escribir epopeyas.

El asunto de las epopeyas, por tanto, está constituido por las tradiciones guerreras y religiosas de un pueblo, en que se cantan los hechos maravillosos de sus dioses y héroes. El poeta recoge y narra esos hechos, embelleciéndolos con la fuerza de su fantasía.

En la epopeya tiene gran importancia la *acción*. A más de las condiciones que en lugar oportuno estudiamos, los preceptistas asignan a la acción épica la *grandeza*, la cual depende, en último término, de que el asunto elegido sea digno de la epopeya. Como recurso para dar mayor grandeza e interés a la acción, se ha empleado la *máquina* o *maravilloso*, esto es, la intervención de seres divinos y sobrenaturales en los acontecimientos humanos. Así como los poetas antiguos utilizaron el maravilloso *paganos*, haciendo que los dioses mitológicos tomasen parte en las contiendas de los hombres, han propuesto algunos el maravilloso *cristiano*, y no faltó quien, como Voltaire, ideara un maravilloso *filosófico*, con la introducción de seres abstractos y morales, como la Fama, la Política, el Fanatismo, etc.

A las tres partes generales de la acción—exposición, nudo y desenlace—, ha sido costumbre anteponer otra llamada *invocación*, en que el poeta implora el auxilio de un Numen, Musa o Divinidad para llevar a feliz término su empresa. En la acción épica tienen natural cabida los *episodios*.

Los personajes de la epopeya, y sobre todo el protagonista, han de ser héroes reconocidos por el común asenso del pueblo, y reunir las salientes cualidades que a ellos corresponden.

La forma narrativa y la descriptiva son las más generales en la epopeya, sin que por esto se excluyan las demás. Suelen los poemas de este género dividirse en partes llamadas *cantos* o *libros*. La *Iliada* consta de veinticuatro, y de otros tantos la *Odisea*.

En las literaturas clásicas, la versificación de las epopeyas fué el hexámetro; en lo moderno, el endecasílabo.

Los poemas considerados generalmente como epopeyas, son: en la literatura griega, la *Iliada* y la *Odisea*, atribuídos a Homero; en las literaturas modernas, la *Divina Comedia*, del italiano Dante Alighieri. También se da el calificativo de epopeyas a los dos poemas indios el *Ramayana* y el *Mahabaratha*, atribuídos a Valmiki y a Vyasa, respectivamente.

*Asunto de la ILIADA.*—En guerra griegos y troyanos, y sitiada Troya por aquéllos, Aquiles, su jefe, disgustado por el rapto de una cautiva, retira su concurso. Los griegos experimentan bien pronto los efectos de esta determinación, sufriendo una derrota. Los troyanos, mandados por Héctor, los persiguen hasta sus navíos. Aquiles, aún no aplacado, sólo consiente en que su lugarteniente Patroclo, ciñendo sus armas, vaya a la lucha. Héctor mata a Patroclo. Entonces el héroe griego, lleno de ira, cúbrese con unas nuevas armas que le forja Vulcano, y corre contra el enemigo. A su paso produce una mortandad espantosa; el mismo Héctor cae bajo su lanza. Los troyanos hacen las exequias de su jefe.

Consta la *Iliada* de 24 cantos.

Hoy, formadas ya las civilizaciones y proscritos de la poesía los poemas extensos, sólo por razones históricas puede hablarse de la epopeya, sin que eso sea negar la posibilidad de que el día de mañana algún poeta escriba una gran epopeya moderna.

Si las epopeyas surgen en forma anónima del



pueblo mismo, cuando éste se halla en su período de formación y consolidación, se llaman *epopeyas populares*. La forma de estos poemas suele ser incorrecta y descuidada, como propia de poetas populares; pero en cambio tiene una energía desusada y respira un ambiente nacional que difícilmente imitarán los poetas eruditos. Como epopeyas populares se consideran generalmente, aunque en este punto haya apreciaciones distintas, la *Chanson de Roland* en Francia, los *Nibelungos* en Alemania y el *Poema del Cid* en España.

*Poema épico-heroico.* Llámase así el poema que, con orientaciones análogas a las de la epopeya, no llega a la categoría de tal, bien porque los hechos que le sirven de asunto no tengan la necesaria importancia, bien porque no revista tanta grandeza en su desarrollo.

Algunos poemas de este género tienen por asunto las tradiciones fabulosas de un pueblo; otros, algún hecho histórico o empresa gloriosa; otros (*caballerescos*), las imaginarias hazañas de aventureros paladines. Los mismos preceptos que a la epopeya son aplicables al poema épico-heroico, en lo relativo a la acción, personajes y forma externa. La versificación generalmente usada en castellano, ha sido el endecasílabo combinado en octavas reales.

Los poemas épico-heroicos más notables, son los siguientes: en la literatura griega, *Los Argonautas*, de Apolonio de Rodas; en la latina, la *Eneida*, de Virgilio, la *Farsalia*, de Lucano, la *Tebaida*, de Estacio, y *La guerra púnica*, de Silio Itálico; en Italia, el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto (1516) y la *Jerusalén libertada*, de Torcuato Tasso (1580); en Portugal, *Os Lusíadas*, de Camoens (1572); en Francia, *La*

*Enriada*, de Voltaire (1728); en España, *La Araucana*, de Ercilla (1569-89) y *El Bernardo*, de Balbuena (1624). Durante los siglos xvi y xvii hubo en nuestra patria verdadera monomanía por esta clase de poemas. Se escribieron más de cincuenta, que no es preciso citar aquí.

*Asunto de LA ARAUCANA.*—La lucha que por la posesión del valle de Arauco, en Chile, sostienen los españoles, cuyo jefe era el marqués de Cañete, contra los araucanos, mandados por Caupolicán. Sostienen los ejércitos, con variable fortuna, diferentes batallas, en una de las cuales muere Lautaro, lugarteniente del caudillo araucano. Caupolicán cae más tarde en poder de los españoles, que le condenan a muerte. Tiene *La Araucana* episodios como el de la batalla de San Quintín, la de Lepanto, el de la reina Dido, etc., y consta de 37 cantos.

Tampoco en la actualidad se escriben poemas épico-heroicos como los citados. La narración o celebración de sucesos memorables tiende a encerrarse en composiciones más breves y cálidas, sin la altisonancia y énfasis del poema épico heroico, del epinicio o de la oda.

*Poema heroi-cómico.* La epopeya y el poema épico-heroico pueden ser objeto de una parodia en los llamados *poemas heroi-cómicos* o *épico burlescos*. Estos poemas, pues, tienden a convertir en motivo de risa la exaltación épica de aquéllos, y para conseguirlo hacen el relato de ridículas contiendas originadas por los hechos más pueriles, o sustituyen otras veces a los héroes guerreros por animales, a quienes presentan realizando toda clase de proezas, con intervención de los dioses, remedan la altisonante versificación de la

poesía épica y, en suma, utilizan todos los recursos para que el efecto sea más marcado.

Los poemas épico-burlescos o heroi-cómicos tienen hoy importancia nula, en relación con el escaso cultivo de los épico-heroicos.

La *Batracomiomaquia* (batalla entre las ranas y los ratones) es un poema épico burlesco de Grecia. Las literaturas modernas tienen, entre otros, el *Morgante*, de Pulci (1481), el *Orlando enamorado*, de Boiardo (1495), y el *Cubo robado*, de Tassoni (1622), en Italia; el *Rizo robado*, de Pope, en Inglaterra (1711); el *Facistol*, de Boileau (1674-1683), en Francia; y en España, la *Gatomaquia*, de Lope de Vega (1634); la *Mosquea*, de Villaviciosa (1615), y la *Perromaquia*, de Nieto de Molina (1765).

*Asunto de LA MOSQUEA.*—La guerra entre las moscas y las hormigas, cuyos reyes respectivos son Sanguileón y Granestor. Alarmados los dioses ante los belicosos aprestos de los combatientes, Júpiter envía a Mercurio para enterarse de la causa del alboroto. Salen vencedoras las hormigas, no sin que perezcan los dos reyes y otros muchos campeones.—Consta *La Mosquea* de doce cantos.

## CAPÍTULO XXXII

### Poemas narrativos (continuación).

**Poemas religiosos.**—Tan extensos como los épico-heroicos, y semejantes a ellos en el desarrollo de la acción y condiciones de forma, estos poemas utilizan

como asunto los misterios de la Religión y vida de los santos.

Esta forma clásica de los poemas religiosos tampoco se cultiva en la actualidad, por tomar la poesía religiosa direcciones más líricas.

Entre otros muchos poemas de esta clase, citaremos: *La Cristiada* (1611) y *La Creación del mundo* (1615), escritos, respectivamente, por Fray Diego de Hojeda y el doctor Alonso de Acevedo, españoles; el *Paraiso perdido*, del inglés Milton (1667); y *La Mesíada*, del alemán Klopstock (1773).

Asunto de *La Cristiada*.—La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, empezando con la última Cena y terminando con la Crucifixión. Consta de 12 libros.

*Narraciones y cantos épicos*.—Hubo otras composiciones parecidas al poema épico-heroico, pero de dimensiones mucho más cortas. Solían llamarse *epinicios* o *cantos épicos*, y referirse a un solo hecho memorable, como una victoria, etc. Citaremos como ejemplo: *Las naves de Cortés destruidas*, de Moratín el padre (1785), *La toma de Granada*, de Moratín el hijo (1779), *La victoria de Junín*, del ecuatoriano D. José Joaquín Olmedo (1824), y el *Triunfo de Ituzaingó*, del argentino Juan Cruz Varela (1827).

*Poemas legendarios*.—Bajo este nombre pueden comprenderse todos los poemas de fondo histórico poetizados por la tradición. Ya en nuestra antigua poesía pueden calificarse de tales algunos como el *Poema de Fernán González* (siglo XIII). En su forma moderna, tuvieron especial cultivo con los poetas

románticos, y a veces en obras tan extensas como la *Leyenda del Cid*, de Zorrilla; pero casi siempre se contrajeron a la brevedad del poema que se llamó *leyenda*.

La leyenda es un poemita en que se encierra un suceso de carácter tradicional, o al que da el poeta apariencias de tal, y que va rodeado casi siempre de circunstancias milagrosas o fantásticas.

Cultivaron mucho la leyenda en el siglo XIX los poetas románticos y sus inmediatos sucesores, entre otros: Zorrilla (*Margarita la Tornera*, *A buen juez mejor testigo*, *El capitán Montoya*, *La Pasionaria*, etcétera); Arolas (*La sílfide del acueducto*, *Las Transaderas*, *Fernán Ruiz de Castro*, etc.); Manuel del Palacio (*La calle de la Cabeza*, *El Hermano Adrián*, etcétera); Serra (*Matador y Santo*, *Baltasar Raya*, etcétera); Velarde (*Teodomiro o la cueva de Cristo*, *La niña de Gómez Arias*, etc.); el argentino Esteban Echeverría (*La Cautiva*), el colombiano Julio Arboleda (*Gonzalo de Oyón*), el ecuatoriano Juan León Mera (*La Virgen del Sol*) y el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (*Tabaré*).

Asunto de *A buen juez mejor testigo*, de Zorrilla.—Diego Martínez parte a Flandes, después de jurar a Inés de Vargas, ante el Cristo de la Vega, casarse con ella. Al regreso, Diego dice que ni siquiera conoce a Inés; ésta le exige ante la justicia que cumpla su juramento, y cita como testigo del mismo al Cristo de la Vega. Reunida la justicia para este acto, el Cristo, interrogado por el notario, coloca la mano sobre los autos y exclama: ¡*Sí juro!* Diego e Inés abrazan la vida religiosa.—Consta *A buen juez mejor testigo* de seis divisiones o capítulos.

Verdaderos poemas legendarios, si bien por su importancia tienen nombre y lugar aparte, son los *romances*, anónimos y de carácter eminentemente popular, que a lo menos desde el siglo xiv circularon en nuestra patria y referían las hazañas de héroes nacionales y personajes caballerescos, como el Cid, Bernardo del Carpio, los Infantes de Lara, etc. Modernamente también se han utilizado los romances para interesantes narraciones, como lo demuestran el *Romancero de Hernán Cortés*, de Antonio Hurtado (1847); el de *Cristóbal Colón*, de Ventura García Escobar (1866); el de la *Guerra de África*, en que colaboraron notables poetas (1860); los *Romances históricos mexicanos*, de José Peón Contreras (1873), y sobre todo los preciosos *Romances históricos*, del Duque de Rivas (1841).

**Poemas novelescos.**—Con el simple nombre de *poemas* se conocen algunas composiciones de este género, donde se desenvuelve una acción de desenlace más o menos feliz, no ya histórica, sino imaginada por el poeta, y que se supone acaecida en la vida ordinaria del hombre. Préstanse a las consideraciones filosóficas y morales, a las digresiones líricas, y en la forma admiten mucha variedad. Sirvan de ejemplo los de Núñez de Arce (*La Pesca*, *Maruja*, etc.), y los *Pequeños poemas* de Campoamor (*El tren expreso*, *Las tres rosas*, etc.). Los argentinos Juan M. Gutiérrez y José Hernández, tienen respectivamente los *Amores del payador* y el *Martín Fierro*, poemas de asunto nacional.

**Asunto de MARUJA.**—Los condes de Vitoria no tienen hijos; el guarda de su finca les presenta cierto día una niña llamada Maruja,

que estaba robando la fruta del huerto; cuenta la niña que sus padres habían perecido en una catástrofe, y los condes la adoptan.

Estos poemas, cuando son breves y tienen asuntos sencillos, suelen llamarse *cuentos*. Ej. *Ave María*, de Serra, y *El niño de nieve*, de Palacio. También en el siglo XIX estuvieron en boga las *baladas*, imitadas de Alemania, y que encerraban una leyenda o cuento breve con tendencia sentimental. Así las *Baladas españolas*, de Vicente Barrantes (1853)

Hay, por último, otros poemas de asunto totalmente fantástico o maravilloso. Sirvan de ejemplo, aunque su época y condiciones sean bien diferentes, *El Laberinto*, de Juan de Mena, y *Los Gnomos de la Alhambra*, de Zorrilla.

*Asunto de EL LABERINTO.*—Extraviado el poeta en una llanura, se le aparece una hermosa doncella, que es la *Providencia*, que le sirve de guía conduciéndole a un gran palacio. Allí ve tres ruedas, las del *pasado*, del *presente* y del *porvenir*, donde se descubren diferentes personajes antiguos y modernos. Cuando va a examinar la rueda del porvenir, se lo impide la Providencia, desapareciendo de su lado.—Consta *El Laberinto* de 297 octavas de arte mayor. Posteriormente se adicionaron algunas más.

**Poesía bucólica.**—Notable cultivo alcanzaron en otros tiempos, hasta el punto de formar un grupo especial, ciertas composiciones, que, por la condición de los personajes que en ellas intervienen, se han comprendido bajo la denominación de *poesía bucólica*.

La poesía bucólica (del griego *bous*, buey, boyero), llamada también *pastoril*, tiene por objeto reproducir poéticamente los cuadros a que da lugar la vida de los

pastores y gente rústica con sus sencillas costumbres, sus ideas y sus sentimientos.

Comprende la poesía bucólica dos clases de composiciones, que se llaman *idilios* y *églogas*, división más aparente que real. Teócrito, poeta griego que es el verdadero creador del género, denominó a sus composiciones *idilios*, lo cual significa *imagen pequeña* o *cuadrado*. Las de Virgilio, su imitador en Roma, se llamaron *églogas*, en el sentido de *escogido, selecto*; pero los caracteres de unas y otras son iguales en el fondo. Después se han considerado como idilios ciertas composiciones amorosas en que predomina la moción de afectos, aun sin ser a veces pastoriles, y como églogas las que tienen cierta complicación dramática y forma dialogada. Hay églogas *pastoriles, piscatorias* y *venatorias*, según que los personajes sean pastores, pescadores o cazadores.

El defecto inherente a este género es la falta de verdad y naturalidad, porque convierte a los pastores en personas instruidas que razonan sutilmente, o, por huir de este peligro, los presenta demasiado rústicos y groseros. Entendida de este modo, a la manera clásica, hoy ya no se cultiva la poesía bucólica.

*Asunto del IDILIO VIII de Teócrito.*—Los boyeros Dafnis y Menalcas cantan en competencia, apostando una flauta de nueve voces, y llaman como juez a un cabrero. En el desafío vence Dafnis, a quien el cabrero entrega el premio.

Como poetas bucólicos florecieron en Roma, después de Virgilio, Calpurnio y Nemesiano; en Italia, que en la época del Renacimiento resucitó el gusto por este género, Sannazaro (1458-1530), Tasso (1544-1595),



Guarini (1537-1612), Tansilo (1510-1568) y otros varios; en España, Garcilaso (1503-1536), Balbuena (1568-1625?), Francisco de Figueroa (1536-1617?), Espinosa (1578-1650), Meléndez Valdés (1754-1817), etc.

Renovada de este modo la poesía bucólica por los italianos del Renacimiento, tuvo cultivadores en todas las literaturas. En Francia sobresalieron Vauquelin de La Fresnaye y Fontenelle, si bien este último es afectadísimo. Con mucho más sentimiento imitó el antiguo idilio Andrés Chénier, en el siglo XVIII. En Portugal, Antonio Ferreira, «el Horacio portugués», Sá de Miranda, Diego Bernardes, etc. En Inglaterra, Spenser, Milton y otros. La literatura alemana tuvo en el siglo XVIII uno de los más famosos bucólicos, Gessner, nacido en Suiza, que dejó sentir su influencia en toda Europa.

## CAPÍTULO XXXIII

### Poemas didácticos.

---

**Poemas didácticos.**—Estos poemas tienen por objeto presentar en forma poética las bellezas, verdades y enseñanzas de la naturaleza, de la ciencia y de la moral. Su fondo es muy diferente al de los que acabamos de estudiar, y sólo por expresar la belleza de lo externo se pueden incluir en la poesía épica.

Dada la índole de su asunto, en la mayor parte de estos poemas no hay acción ni personajes. Sin abandonar en absoluto la forma narrativa, predomina en ellos la enunciativa y la descriptiva. La versificación, muy variada.

Las manifestaciones más sencillas de este género y de la didáctica en general, hállanse en ciertas máximas o sentencias breves de moral y enseñanza práctica: los *proverbios* de los hebreos, los *gnomos*, griegos, los *refranes* y *adagios* de todos los pueblos.

De los poemas didácticos hay algunos—los llamados *naturalistas* y *descriptivos*—que se inspiran en las bellezas y secretos de la naturaleza; otras hay que presentan poéticamente los principios de una ciencia o arte cualquiera.

A esta clase de poemas pertenecen, entre otros muchos que pudieran citarse, los siguientes: *Trabajos y días* y *La Teogonía*, de Hesiodo, en la literatura griega; las *Geórgicas*, de Virgilio, las *Metamorfosis*, de Ovidio, y el *De la naturaleza de las cosas*, de T. Lucrecio Caro, en la latina; *La Pintura*, de Céspedes (1604?), el *Ejemplar poético*, de Juan de la Cueva (1606), el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega (1609), *La Música*, de Iriarte (1779), el *Arte poética*, de Martínez de la Rosa (1827), las *Silvas americanas*, del venezolano D. Andrés Bello (1823-27) y *El cultivo del maíz*, del colombiano D. Gregorio Gutiérrez González (1866).

En el siglo xviii se despertó extraordinariamente la afición por esta clase de poemas, en que se encerraba toda clase de enseñanzas. En Francia, por ejemplo, Luis Racine y Bernis trataron de la religión; Dorat, de la declamación; Lemierre, de la pintura; Esménard, de la navegación, etc. En Inglaterra, Dryden y Pope escribieron sobre la crítica; Akenside, sobre los placeres de la imaginación; King, sobre la cocina, etc. Y así en las demás naciones. Entretanto, circulaban con igual abundancia ciertos *discursos*, de la misma índole, a modo de disertaciones en verso, destinados a la enseñanza

religiosa y moral, y cultivados en España por Forner, Meléndez Valdés, Arriaza, etc.

Hoy ya se han olvidado estos poemas, sin que por eso los poetas hayan de abandonar los asuntos filosóficos, naturalistas, morales y descriptivos.

**Poema filosófico-social.**—De origen moderno—siglo XIX—son los poemas *filosófico-sociales*. Estos poemas consideran a la humanidad desde el punto de vista filosófico, fijándose en los grandes problemas de la vida, como el que se refiere al destino del hombre y de las naciones. No se crea por esto que tales poemas se cifien a la seca y estricta investigación filosófica; por el contrario, admiten una gran libertad, tanto por lo que hace al fondo, que utiliza todos los recursos de la imaginación y toca alguna vez en el lirismo, como respecto a la forma, que varía a capricho del poeta. El elemento fantástico y alegórico tiene particular intervención en estos poemas.

Como ejemplos, pueden citarse el *Fausto* (1831), del alemán Goethe; el *Don Juan* (1822), del inglés lord Byron, y el *Ahasvero* (1833), del francés Quinet. En nuestra literatura, *El Diablo Mundo* (1840), de Espronceda; *El drama universal* (1860), de Campoamor; *Un diablo más* (1852), de Tassara, y *Prometeo* (1872), del argentino Olegario V. Andrade.

*Asunto de EL DIABLO MUNDO.* Un viejo restituído a la juventud por intervención sobrenatural, robusto de cuerpo y sencillo de alma, va buscando ávidamente la realización de sus sueños en el amor, en la riqueza, etc. Parece tender *El Diablo Mundo* a poner de relieve los esfuerzos baldíos del espíritu humano, que siempre busca el *más*

*allá* y nunca queda satisfecho. Consta *El Diablo Mundo* de seis cantos; pero le dejó Espronceda sin concluir.

**Otros poemas.**—Además de los poemas didácticos que van citados, hay algunas composiciones más breves, que por tender a la enseñanza deben incluirse en la poesía didáctica. Tales son la *fábula*, la *sátira* y la *epístola*.

*Fábula.* Es una composición de cortas dimensiones, en que se desarrolla una acción de carácter alegórico, con el fin de producir cierta enseñanza. Los personajes que intervienen en la fábula suelen ser animales, y aun plantas y objetos inanimados, a quienes el poeta hace hablar y ejecutar actos.

La enseñanza que de la fábula se desprende, suele sintetizarse en varios versos, que reciben el nombre de *móraleja*.

Semejantes a la fábula, si bien de más profunda alegoría, son el *apólogo* y la *parábola*. Uno y otra pueden también escribirse en prosa. En la parábola el ejemplo se saca siempre de hechos humanos.

Este género nació en las literaturas orientales. Las más notables fábulas atribúyense a Bidpai en la literatura india, a Esopo en la griega, a Fedro en la latina y a Lokman en la árabe. En Francia, es celeberrimo fabulista La Fontaine (1621-1695); y en España, los mejores son Samaniego (1745-1801), Iriarte (1750-1791), Jérica (1731-1841) y Hartzenbusch (1806-1880).

A más de los citados fabulistas, se distinguieron en nuestra literatura otros como Ibáñez de la Rentería, Príncipe, Campoamor, Trueba, el ecuatoriano García Goyena, el colombiano Rafael Pombo

y el chileno la Barra. En Francia, La Motte, Florian, Dutremblay, Boisard, Arnault, etc.; en Italia, Alberti, Capaccio, Baldi, Passeroni, Pignotti, Casti, etc.; en Inglaterra, Gay y Dodsley; en Alemania, Hagedom, Lichtwer, Gleim, Pfeffel, Lessing, etc.; en Portugal, Curvo Semedo y Pimentel Maldonado; en Rusia, Krilof.

El apólogo se dirige más que la fábula a la reflexión. Aristóteles no admitía como personajes del apólogo más que a los animales, con exclusión de los hombres y de las plantas; pero esta es regla que no se ha observado. Famoso es el libro de apólogos indio *Panchatantra*, atribuido a Bidpai o Pilpai (Vichnu-Sarma).

La parábola fué preferida de los pueblos semitas. La Biblia, sobre todo en el Nuevo Testamento, contiene muchas: la del sembrador, la de la cizaña, la del samaritano, la del siervo despiadado, la del hijo pródigo, la de los malos viñadores, etc.

#### EL PATO Y LA SERPIENTE (1)

A orillas de un estanque  
diciendo estaba un Pato:  
—¿A qué animal dió el cielo  
los dones que me ha dado?

Soy de agua, tierra y aire.  
Cuando de andar me canso,  
si se me antoja vuelo,  
si se me antoja, nado.—

Una serpiente astuta  
que le estaba escuchando,

le llamó con un silbo  
y le dijo:—Seo guapo,  
no hay que echar tantas plantas,  
pues ni anda como el gamo,  
ni vuela como el sacre,  
ni nada como el barbo.  
Y así, tenga sabido  
que lo importante y raro  
*no es entender de todo,*  
*sino ser diestro en algo.*

(TOMÁS DE IRIARTE).

Apólogo IX, libro V del *Panchatantra*.—Vivía en cierta ciudad un brahmán llamado Svabhavakripana, el cual tenía un bote que había llenado con la harina que de limosna le habían dado y le había

(1) Cuando la extensión de las composiciones lo consienta, se insertará un ejemplo de cada una.

sobrado de la comida. Colgó este bote de un clavo en la pared, puso su cama debajo de él, y con la mirada fija siempre allí no cesaba de contemplarle. Una noche, acostado ya el hombre, pensó: «Tengo ya el bote lleno de harina; si sobreviniera una carestía, podría sacar de él cien monedas de plata, con las cuales puedo comprar un par de cabras. Y como éstas paren cada seis meses, reuniré un ganado. Con las cabras compraré muchas vacas; con las vacas, búfalas, y con las búfalas, yeguas. Parirán las yeguas y tendré muchos caballos, de cuya venta sacaré abundancia de oro. Con el oro me haré una casa de cuatro salas. Entonces cualquier brahmán vendrá a mi casa y me dará en matrimonio a su hija hermosa y rica, la cual me habrá elegido por marido. Tendré un hijo de ella, a quien le pondré el nombre de Somazarmam. Cuando él pueda ya saltar sobre mis rodillas, cogiendo yo un libro me sentaré detrás de la caballeriza y estudiaré. Entonces Somazarmam que me verá, desasiéndose de su madre por el deseo de montar en mis rodillas, vendrá cerca de mí, aproximándose a los cascotes de los caballos. Yo entonces, enfadado, diré a mi brahmana: «Coge este niño». Ella, ocupada en los quehaceres de la casa, no oirá mis palabras. Yo me levantaré entonces y le daré un puntapié». Tan embargado estaba el hombre en esta meditación, que dió un puntapié y rompió el bote; le cayó encima la harina, y quedó todo blanco. Por esto digo yo:

Quien conciba un proyecto irrealizable, se queda blanco en la cama como el padre de Somazarmam. (*Traducción de D. José Alemany*).

Parábola de *La cizaña* (San Mateo, XIII, 24-30). Semejante es el reino de los cielos a un hombre, que sembró buena simiente en su campo. Y mientras dormían los hombres, vino su enemigo, y sembró cizaña en medio del trigo, y se fué. Y después que creció la yerba, e hizo fruto, apareció también entonces la cizaña. Y llegando los siervos del padre de familias, le dijeron: Señor, ¿por ventura no sembraste buena simiente en tu campo? ¿Pues de dónde tiene cizaña? Y les dijo: Hombre enemigo ha hecho esto. Y le dijeron los siervos: ¿Quieres que vayamos y la cojamos? No, les respondió: no sea que

cogiendo la cizaña, arranquéis también con ella el trigo. Dejad crecer lo uno y lo otro hasta la siega, y en el tiempo de la siega diré a los segadores: Coged primeramente la cizaña y atadla en manojos para quemarla; mas el trigo recogedlo en mi granero. (*Trad. del P. Scio*).

*Sátira.* Es una composición destinada a censurar los vicios de los hombres o de la sociedad. Puede tener cierto carácter lírico; pero por los hechos que le inspiran y el fin moral que persigue, es principalmente épica.

La sátira puede ser *seria y festiva*. En la primera, la censura se hace austera y enérgicamente; la segunda se vale de la burla y la ironía para ridiculizar los vicios humanos.

La sátira tiene mucha importancia social, porque puede servir para poner de manifiesto los vicios de un pueblo o de una clase, e influir directamente en la mejora de costumbres. Pero debe procurarse que se mantenga siempre en los límites de lo comedido, sin atacar a personas determinadas—*parcere personis, dicere de vitiis*, preceptaban los romanos—, porque de lo contrario es muy fácil llegar a la injuria.

El elemento satírico, por otra parte, tiene cabida en otros géneros literarios, y puede haber novelas satíricas, comedias satíricas, etc.

Aunque la versificación puede ser variada, los antiguos poetas españoles han empleado casi siempre el verso libre y los tercetos. Otro tanto puede decirse de la *epístola*, de que hablamos a continuación, dándose la circunstancia de que las sátiras adoptan a menudo la forma de epístolas.

Como satíricos notables citaremos a Alceo y Arquíloco de Paros, en Grecia; a Horacio, Persio y Juvenal, en Roma. Quevedo, Góngora y los Argensolas son los mejores satíricos españoles de los siglos xvi y xvii; en el xviii merecen especial mención Vargas Ponce, Hervás, Forner y los Moratines, y en el xix, Bretón de los Herreros, Villergas y Ruiz Aguilera (1). Agréguese no pocos americanos, como el uruguayo Francisco Acuña de Figueroa, el peruano Felipe Pardo, el colombiano Joaquín Pablo Posada, etc., etc.

*Satira quidem tota nostra est*, decía Quintiliano, dando a entender que la sátira era género propio de la literatura latina. Cosa análoga decía Horacio. No es esto totalmente exacto, porque entre los griegos también hubo poetas satíricos; pero fueron ciertamente los romanos quienes perfeccionaron la sátira. Esta palabra procede de *satura*, que en latín antiguo significaba mezcla, plato compuesto de distintas sustancias.

*Epístola*. Es una composición poética en forma de carta. Según esto, no puede decirse en rigor que sea épica exclusivamente, pues claro está que en una carta pueden contenerse asuntos de muy diversa índole; pero lo más frecuente es que en ella se desarrolle un pensamiento de carácter didáctico, filosófico o moral.

---

(1) Horacio tiene sátiras contra el afán de las riquezas, contra los maldicientes, etc.; Persio contra la manía de hacer versos, contra la ociosidad, etcétera; Juvenal, contra las costumbres licenciosas, contra el lujo, etc.; Quevedo, contra los riesgos del matrimonio, etc.; los Argensolas, contra las mujeres, contra los ambiciosos, etc.; Hervás (*Jorge Pitillas*), contra los malos escritores; Vargas Ponce, contra las mujeres; Forner, contra la perversión de la corte, contra los vicios introducidos en la poesía castellana; etc.; D. Leandro F. de Moratín sobre este último asunto, contra los charlatanes, etcétera; Bretón de los Herreros, contra la hipocresía, contra los viajes, etc.; Villergas, contra los estafadores, contra las condecoraciones, etc.



Dada esta variabilidad de la epístola, las hay filosóficas, como la de Moratín, *A un ministro, sobre la utilidad de la Historia*; morales, como la de Andradá, *A Fabio*; literarias, como la de Iriarte, *A Cadalso*, y la de Menéndez Pelayo, *A mis amigos de Santander*; descriptivas, como la de Jovellanos, *Al Duque de Veraguas*; sociales, como la de Meléndez, *Al Príncipe de la Paz*, etc.

## EL FILOSOFASTRO

### EPÍSTOLA A CLAUDIO

Ayer don Ermeguncio, aquel pedante,  
Locuaz declamador, a verme vino  
En punto de las diez. Si de él te acuerdas,  
Sabrás que no tan sólo es importuno,  
Presumido, embrollón, sino que a tantas  
Gracias añade la de ser goloso,  
Más que el perro de Filis. No te puedo  
Decir con cuántas indirectas frases,  
Y tropos elegantes y floridos,  
Me pidió de almorzar. Cedí al encanto  
De su elocuencia, y vieras conducida,  
Del rústico gallego que me sirve,  
Ancha bandeja con tazón chinesco  
Rebosando de hirviente chocolate  
(A tres pajes hambrientos y golosos  
Ración cumplida), y en cristal luciente  
Agua que serenó barro de Andújar;  
Tierno y sabroso pan, mucha abundancia  
De leves tortas y bizcochos duros,  
Que toda absorben la poción suave  
De Soconusco, y su dureza pierden.

No con tanto placer el lobo hambriento  
Mira la enferma res que en solitario  
Bosque perdió el pastor, como el ayuno  
Huésped el dón que le presento opimo.  
Antes de comenzar el gran destrozo,  
Altos elogios hizo del fragante  
Aroma que la taza despedía,  
Del esponjoso pan, de los dorados  
Bollos, del plato, del mantel, del agua;  
Y empieza a devorar. Mas no presumas  
Que por eso calló; diserta y come,  
Engulle y grita, fatigando a un tiempo  
Estómago y pulmón. ¡Qué cosas dijo!  
¡Cuánta doctrina acumuló, citando,  
Vengan al caso o no, godos y etruscos!  
Al fin en ronca voz: «¡Oh edad nefanda!  
¡Vicios abominables! ¡Oh costumbres!  
¡Oh corrupción!» exclama; y de camino  
Dos tortas se tragó. «¡Que a tanto llegue  
Nuestra depravación, y un placer solo  
Tantos afanes y dolor produzca  
A la oprimida humanidad! Por este  
Sorbo llenamos de miseria y luto  
La América infeliz; por él Europa,  
La culta Europa en el Oriente usurpa  
Vastas regiones, porque puso en ellas  
Naturaleza el cinamomo ardiente;  
Y para que más grato el gusto adule  
Este licor, en duros eslabones  
Hace gemir al atezado pueblo,  
Que en Africa compró, simple y desnudo.  
¡Oh, qué abominación!» Dijo; y llorando  
Lágrimas de dolor, se echó de un golpe  
Cuanto en el hondo canjilón quedaba,

Claudio, si tú no lloras, pues la risa  
Llanto causa también, de mármol eres;  
Que es mucha erudición, celo muy puro,  
Mucho prurito de censura estoica  
El de mi huésped; y este celo, y esta  
Comezón docta, es general locura  
Del filosofador siglo presente.  
Más difíciles somos y atrevidos  
Que nuestros padres, más innovadores,  
Pero mejores no. Mucha doctrina,  
Poca virtud. No hay picarón tramposo,  
Venal, entremetido, disoluto,  
Infame delator, amigo falso,  
Que ya no ejerza autoridad censoria  
En la Puerta del Sol, y allí gobierne  
Los estados del mundo; las costumbres,  
Los ritos y las leyes mude y quite.

Próculo, que se viste y calza y come  
De calumniar y de mentir, publica  
Centones de moral. Nevio, que puso  
Pleito a su madre y la encerró por loca,  
Dice que ya la autoridad paterna  
Ni apoyos tiene ni vigor, y nace  
La corrupción de aquí. Zenón, que trata  
De no pagar a su pupila el dote,  
Habiéndole comido el patrimonio  
Que en su mano rapaz la ley le entrega,  
Dice que no hay justicia, y se condeuele  
De que la probidad es nombre vano.  
Rufino, que vendió por precio infame  
Las gracias de su esposa, solicita  
Una insignia de honor. Camilo apunta  
Cien onzas, mil, a la mayor de espadas,  
En ilustres garitos disipando

La sangre de sus pueblos infelices;  
 Y habla de patriotismo... Claudio, todos  
 Predican ya virtud como el hambriento  
 Don Ermeguncio cuando sorbe y llora...  
 ¡Dichoso aquel que la practica y calla!

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN.

## CAPÍTULO XXXIV

### La Novela.

**Novela.**—La novela es una obra literaria, escrita en prosa y en una o varias de las formas de exposición ya estudiadas, en que se desenvuelve un asunto ficticio las más veces, real algunas, pero en este caso adornado de circunstancias imaginadas por el escritor.

La novela es una obra poética, puesto que tiende directamente a un fin estético, dando por secundarias otras consideraciones. Aunque en ella predomina lo épico—y por eso la estudiamos aquí—, la novela es un género muy complejo. Narra y describe lo externo, como la épica; da calor y vida a los sentimientos interiores, como la lírica; pone en movimiento a sus personajes, mediante un diálogo, como la dramática.

Puede haber en la novela un pensamiento o idea de mayor o menor trascendencia; mas, como se trata de un género poético, este elemento es accidental. Los asuntos de la novela, que son variadísimos, están casi siempre tomados de la vida del hombre. Todos los hechos de carácter humano, las mil incidencias tristes o alegres, sublimes o vulgares, que surgen en

las relaciones sociales, las acciones heroicas o perversas que realiza el hombre, sus aspiraciones y sus deseos, todo, en fin, lo que a la vida pertenece, cae dentro de su esfera de acción.

Pero la novela va más allá todavía de los hechos reales de la vida: puede encerrar acciones de carácter puramente imaginario, que no han sucedido nunca ni pueden suceder. Tal ocurre, por ejemplo, en las novelas fantásticas.

En la novela, según esto, hay acción y personajes, que, en términos generales, deben atemperarse a las condiciones ya estudiadas. Tomados los asuntos de las novelas, en la mayor parte de los casos, de la vida humana, acción y personajes deben responder a lo que en ésta sucede, revelando la hábil observación del novelista, sin menoscabo del elemento artístico.

Todas las bellezas de pensamiento y lenguaje que en los demás géneros poéticos, caben en la novela. Escríbese ésta, según ya se ha dicho, en prosa, y utilizando todas las formas de exposición.

**IMPORTANCIA DE LA NOVELA.**—La novela reviste extraordinaria importancia social. La diversidad de sus asuntos, la impresión profunda que causa en los innumerables lectores que con todo detenimiento van infiltrándose en sus ideas, el realismo que en ella casi siempre resplandece, y en que los hombres ven reflejados sus pensamientos y tendencias, hacen que su influencia exceda a toda ponderación. No ha faltado por eso quien, como al teatro, acuse a la novela de producir perniciosos efectos; pero si el novelista no rebasa los límites de su cometido, ni el público le toma de pretexto

para sus desmanes, a buen seguro la acusación carecerá de fundamento.

**DIVISIÓN.**—Como el asunto de la novela puede ser tan vario, no hay posibilidad de hacer una clasificación completa; pero las especies más importantes son las siguientes:

*Novela psicológica*, en que se analizan los sentimientos y pasiones del hombre.

*Novela filosófica*, en cuyo asunto va envuelto algún problema social, religioso, moral, político, etc.

*Novela fantástica*, de asunto sorprendente y maravilloso.

*Novela científica*, que en forma amena da a conocer los hechos y adelantos de la ciencia.

*Novela histórica*, que se basa en un suceso histórico, pintando con bello colorido la época correspondiente.

*Novela de costumbres*, que busca sus asuntos en hechos corrientes de la vida social. De ella es una manifestación la *novela picaresca*, nacida en España en el siglo **xvi**, y en que se retrataba la vida de pícaros, rufianes y gente baja.

*Novela de aventuras*, que encierra acciones complicadas y fecundas en lances extraordinarios. En este grupo figuran los *libros de caballerías*, famosos en la Edad Media.

Hay también *novela cómica*, si trata de buscar el lado cómico de los hombres y de las cosas; *novela satírica*, si se propone zaherir los vicios, errores y ridiculeces, etc., etc.

*El cuento y el artículo de costumbres.*—El cuento

es una novela corta, en que se encierra un asunto ficticio. Puede haber, por tanto, tantas clases de cuentos como las de novela citadas. A más de los cuentos compuestos por escritores profesionales, hay desde tiempos remotos cuentos populares, anónimos, de singular mérito. Estos cuentos son con frecuencia de asunto maravilloso, y tienen todo el sabor que corresponde a la literatura del pueblo.

También es un relato corto el *artículo de costumbres*, pero, como lo indica su denominación, tiene por asunto un cuadro de la vida contemporánea. Tienen gran importancia para el conocimiento interior de un pueblo en una época dada.

INDICACIONES HISTÓRICAS.—La novela aparece en las literaturas orientales bajo su forma elemental de cuentos, en colecciones como el *Pañchatantra*. En las literaturas clásicas no hay verdaderas novelas, pero sí algunas obras que con ellas guardan semejanza. Tales son, en Grecia, *Los amores de Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio; la historia de *Teágenes y Clariquea*, de Heliodoro; el *Dafnis y Cloe*, de Longo. Y en Roma, el *Satyricon*, de Petronio, y el *Asno de Oro*, de Apuleyo.

En la Edad Media la novela reaparece para tomar diversas tendencias. El cuento en forma de ejemplos morales, imitado de la literatura oriental, se ensaya con buen éxito, contando en España con un cultivador tan ilustre como don Juan Manuel. El *Decamerón*, del italiano Boccaccio, sirve también de pauta para distintas colecciones de cuentos—como los de Bandello, también italiano, los de Chaucer, inglés, y los de Margarita reina de Navarra—, y simultáneamente florecen

*los libros de caballerías*, relativos a las fabulosas proezas de caballeros andantes.

En el siglo xvi aparece en España la novela picaresca, que iniciándose con el *Lasarillo de Tormes*, de autor anónimo, tuvo continuadores como Mateo Alemán, Vicente Espinel, Quevedo, etc. En Italia, Sanzaro dió vida a la novela pastoril, imitada en nuestra patria por Montemayor, Gil Polo, Cervantes, Lope de Vega, Suárez de Figueroa y otros. Por lo afectada y falsamente que se hacía en estas novelas la pintura de la vida pastoril, cayeron bien pronto en abandono.

Al comenzar el siglo xvii apareció la gran novela española, el *Don Quijote de la Mancha*, original de Miguel de Cervantes Saavedra, que había de colocar a su autor entre los genios de la literatura.

En el siglo xviii domina en Europa la novela didáctica de Voltaire y Rousseau, la sentimental de Richardson y Goldsmith y la arqueológica de Marmontel y Barthélemy. Esta última tuvo en España un representante de cierto mérito, el P. Montegón. Obra importante en nuestra literatura de este siglo, es el *Fray Gerundio de Campazas*, ingeniosa novela satírica del P. Isla.

Poco después priva la novela truculenta de Ana Radcliffe, del Vizconde d' Arlincourt y de otros autores semejantes, bien que entre los cultos se impusiera la histórica de Walter Scott. Esta última tuvo en España cultivadores como Larra, Espronceda, Enrique Gil, etc.

En el siglo xix predominó la novela realista, llevada hasta el naturalismo por Zola y sus discípulos. Después de esto se han marcado tendencias varias, con la novela psicológica, la neo-mística, la de aventuras, etc. Nuestra literatura tiene en esta época moderna



novelistas como Cecilia Böhl de Faber (*Fernán Caballero*), Alarcón, Valera, Pereda, Pérez Galdós, Condesa de Pardo Bazán, los colombianos Eugenio Díaz y Jorge Isaacs, el argentino José Mármol, los chilenos Alberto Blest Gana y Daniel Barros Grez, el ecuatoriano Juan León Mera y el mejicano Rafael Delgado.

No es posible hacer aquí una enumeración completa de novelistas extranjeros, ni menos indicar la diferente tendencia de sus obras. Baste citar, como más salientes, a Rabelais, Lesage, Bernardino de Saint-Pierre, Chateaubriand, Dumas, Víctor Hugo, Jorge Sand, Balzac, Flaubert, Daudet y Verne en Francia; a Swift, Daniel Defoe, Dickens, Thackeray y Bulver-Lytton en Inglaterra; a Hugo Foscolo, Silvio Pellico, Manzoni, d'Azeglio, Fogazzaro y Salgari en Italia; a Herculano, Almeida Garrett y Eça de Queiros en Portugal; a Wieland, Goethe, Hoffmann, Freitag, Auerbach y Keller, en Alemania; a Nicolás Gogol, Turgueneff y Tolstoy en Rusia.

Cuentistas españoles de los siglos *xvi* y *xvii* son Juan de Timoneda, Antonio de Eslava, etc. Y de los tiempos modernos, Miguel de los Santos Alvarez, Narciso Campillo, Ricardo Becerro de Bengoa, José Fernández Bremón, Leopoldo Alas, etc. En Francia, Balzac, Jorge Sand, Carlos Nodier, Janin, Maupassant, Daudet, etc.; en Alemania, Hausmaerchen, Wieland, Hoffmann, etc.; en Inglaterra, Hawkesworth, Miss María Edgeworth, etc.; en los Estados Unidos, Edgardo Poe; en Portugal, Eça de Queiros, Trinidad Coelho, etc.; en Rusia, Andreiev y Korolenko.

Los artículos de costumbres cuentan en España con el notable precedente de Juan de Zabaleta, que en *El Día de fiesta* pintó a maravilla las costumbres del siglo *xvii*. En el siglo *xix*—debido en parte a la influencia del escritor francés Víctor José de Jouy—hubo notables costumbristas, como Larra, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, etc., seguidos de otros como Frontaura, Taboada, etc.

Los cuentos populares españoles, coincidentes a veces con los del folk-lore universal, tienen especial encanto. Lástima es que de ellos no se hayan hecho colecciones, como en otros países. A su imitación han escrito cuentos Cecilia Böhl de Faber (*Fernán Caballero*), Antonio de Trueba, Teodoro Baró, etc. Célebres son los cuentos populares de los franceses Perrault y María Le Prince de Beaumont, de los alemanes hermanos Grimm y canónigo Smichdt, y del dinamarqués Andersen.

### LA PRINCESA SOBRE UN GUISANTE

(CUENTO)

Había una vez un príncipe que quería casarse con una princesa, pero con una princesa de verdad. Dió la vuelta al mundo buscando una, y aunque a la verdad no faltaban princesas, no podía nunca asegurarse de si eran verdaderas princesas; siempre había alguna cosa en ellas que le parecía sospechosa. En su consecuencia, se volvió muy afigido por no haber encontrado lo que deseaba.

Una noche hacía un tiempo horrible, los relámpagos se cruzaban, el trueno retumbaba, la lluvia caía a torrentes, era espantosa. Alguien llamó a la puerta del castillo, y el viejo rey se apresuró a abrir.

Era una princesa. ¡Pero gran Dios, de qué manera la habían puesto la lluvia y la tormenta! El agua escurría por sus cabellos y sus vestidos, le entraba por el cogote y le salía por los talones. Sin embargo, se presentó como una verdadera princesa.

—Eso lo sabremos bien pronto, pensó la vieja reina. Y en seguida, sin decir nada a nadie, entró en la alcoba, deshizo la cama y puso un guisante sobre el tablado. En seguida tomó veinte colchones y los extendió sobre el guisante, y además veinte almohadones que amontonó encima de los colchones.

Era esta la cama destinada a la princesa; a la mañana siguiente le preguntaron cómo había pasado la noche.

—Muy mal, contestó; apenas si en toda la noche he cerrado los ojos. Dios sabe lo que había en esta cama, pero una cosa tan dura, que me ha llenado la piel de cardenales. ¡Qué suplicio!

Por esta respuesta se conoció que era una verdadera princesa, pues que había sentido un guisante al través de veinte colchones y veinte almohadones. ¿Qué mujer sino una princesa podía tener el cutis tan delicado? El príncipe, perfectamente convencido de que era una verdadera princesa, la tomó por esposa y el guisante fué colocado en el museo, donde debe hallarse, a no ser que algún curioso se lo haya llevado.

He aquí una historia tan verdadera como la princesa.

CRISTIÁN ANDERSEN.

## CAPÍTULO XXXV

### Poesía lírica.

---

**Poesía lírica.**—La poesía lírica se caracteriza por expresar algo interior, algo que ocurre en el alma del poeta o de otros hombres. Es, pues, eminentemente subjetiva. Llámase lírica (del griego *lyre*, lira) porque tiene su precedente en composiciones poéticas que iban acompañadas de la música.

Tanto más interesará la poesía lírica, cuanto más reflejado esté en ella lo que la humanidad piensa, siente y quiere. No significa esto que el poeta no pueda expresar lo que sólo pasa en su alma, pero será defecto grave que, por manifestar sentimientos o ideas diferentes a las de otros hombres, incurra en la extravagancia, o por extremar el elemento subjetivo, girando siempre en derredor del *yo*, degenerare en el *lirismo*, que es un verdadero vicio literario.

No obstante este carácter de la poesía lírica, el poeta se inspira muchas veces en los objetos y hechos

exteriores; pero en vez describirlos o narrarlos simplemente, como hace el poeta épico, expresa la impresión que producen en su espíritu o en el de sus semejantes.

**EL FONDO.**—El fondo de la poesía lírica es muy extenso, porque abarca, como decía Hegel, todo el mundo interior del alma, sus concepciones, sus alegrías y sus sufrimientos. Como un hecho cualquiera, por insignificante que sea, puede impresionar el alma del poeta, bien puede decirse que la poesía lírica no tiene límites. Las pasiones humanas, y sobre todo el amor, son manantial inagotable de la poesía lírica. Los asuntos pueden ser tantos, cuantos conduzcan a la expresión de esos sentimientos o ideas.

Como las composiciones líricas tienden a expresar un estado de alma del poeta, se comprenderá que, salvo en contadísimos casos, no haya acción. Por ese mismo motivo, los pensamientos y el lenguaje suelen ostentar mayor fuego, mayor animación que en la épica, y la forma es casi siempre la enunciativa o la descriptiva, propias para reflejar directamente la interioridad del poeta. En las composiciones líricas, menos extensas que las épicas y dramáticas, cabe todo género de combinaciones métricas.

La poesía lírica ha tenido siempre, y sigue teniendo, especial importancia y abundante cultivo.

**Composiciones líricas.**—La mayor parte de las composiciones líricas carecen de una denominación especial. Serán tales siempre que respondan a las condiciones indicadas. Pueden ser serias y festivas, y, según la índole de su asunto, amorosas, morales, religiosas, filosóficas, etc.

Tradicionalmente se han perpetuado determinadas composiciones del género lírico, algunas de las cuales subsisten aún, en tanto que otras han desaparecido. Haremos mención de las más importantes.

*Himno.* Es una composición de corte musical, que tiene por objeto celebrar un acontecimiento importante, ya religioso, ya profano.

Los himnos, según esto, pueden ser *religiosos* y *profanos*, cuyos caracteres se comprenden sin explicación. Himnos religiosos son los *cánticos* y los *salmos* del pueblo hebreo; los contenidos en los *Vedas*, de la literatura india, los que se llamaron *órficos* y *homéricos*, así como el *pean*, *himeneo*, etc., en Grecia; los de los hermanos Arvales y Saliarés en Roma; y, en la iglesia católica, los de San Ambrosio, de San Gregorio, del español Prudencio, etc.

Los himnos profanos tienen unas veces tendencia nacional y patriótica, y suelen ir acompañados de la música, como ocurre con la *Marsellesa*, el *Himno de Riego*, etc. Otras veces cantan un hecho o espectáculo grandioso, que causa profunda impresión en el ánimo, y revisten carácter de verdaderas odas. Sirvan de ejemplo los de Píndaro y Calímaco, y modernamente, en castellano, el de Espronceda *Al Sol* y el de Gallego *Al dos de Mayo*.

En la actualidad esta clase de composiciones sólo de vez en cuando aparece para servir de letra a himnos musicales, y casi siempre con escaso valor poético.

## HIMNO SACRO

## CORO

Al Dios de Sabaath honor y glorial  
 Cantemos su poder y su bondad:  
 Al débil da la palma y la victoria;  
 Confunde la altivez y la maldad.

Tú diste luz al vasto firmamento,  
 Su asiento al mundo, su lindero al mar;  
 Su trono al sol, sus alas diste al viento;  
 Los cielos ves bajo tus pies rodar.

## CORO

Al Dios de Sabaath honor y glorial  
 Cantemos su poder y su bondad:  
 Al débil da la palma y la victoria;  
 Confunde la altivez y la maldad.

Tu diestra vierte el aura y el rocío;  
 Conduce el trueno, el rayo en tempestad:  
 Da pompa a mayo, y mieses al estío,  
 Riqueza a octubre, a enero majestad.

## CORO

Al Dios de Sabaath honor y glorial  
 Cantemos su poder y su bondad:  
 Al débil da la palma y la victoria;  
 Confunde la altivez y la maldad.

Sonó tu acento: y descubrióse el mundo.  
 Tus obras llenas de tu gloria están;  
 La tierra, el aire, el fuego, el mar profundo  
 Augusta muestra de tu ciencia dan.

## CORO

Al Dios de Sabaath honor y glorial  
 Cantemos su poder y su bondad:

Al débil da la palma y la victoria;  
Confunde la altivez y la maldad.

Cual fuerte cedro encúmbrese el potente;  
Su altiva cima al cielo toca ya:

Igual a ti proclámase insolente;  
Moviste el labio... ¿en dónde, en dónde está?

## CORO

Al Dios de Sabaoth honor y gloria!  
Cantemos su poder y su bondad:

Al débil da la palma y la victoria;  
Confunde la altivez y la maldad.

Estalla y cruje un polo y otro polo,  
Al dar el Angel la postrer señal;  
Quedó el sepulcro despoblado y solo;  
Revivió el polvo y se tornó inmortal.

## CORO

Al Dios de Sabaoth honor y gloria!  
Cantemos su poder y su bondad:

Al débil da la palma y la victoria;  
Confunde la altivez y la maldad.

Jehová!... Jehová!... Los cielos se estremecen;  
Cercado está de fuego y majestad:  
Mil siglos, mil, a un soplo desaparecen...  
El tiempo fué: nació la eternidad.

## CORO

Al Dios de Sabaoth honor y gloria!  
Cantemos su poder y su bondad;

Al débil da la palma y la victoria;  
Confunde la altivez y la maldad.

FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA.

*Oda.* La palabra *oda* (del griego *ode*, canto) indica suficientemente el carácter musical que esta composición tuvo en la antigüedad. La oda es una composición que tiene por objeto cantar el entusiasmo y exponer las reflexiones que en el ánimo del poeta sugiere algún hecho trascendental, ya en el orden religioso, ya en el humano, ya en el moral. Por la naturaleza de los asuntos que la inspiran, la oda participa algo del elemento épico.

Los poetas castellanos han empleado generalmente, para la versificación de la oda, la silva y la lira; pero claro está que no porque se escriba en otra combinación métrica, dejará de serlo.

La oda puede abarcar todos los asuntos grandes, pero las clases más admitidas son: odas *religiosas*, que expresan la admiración y entusiasmo producidos por la grandeza divina; *heroicas*, en que el poeta se siente conmovido por un hecho humano de abnegación, de heroísmo o talento; y *filosóficas* o *morales*, que reflejan la impresión causada por alguno de los problemas de la vida, de los cambios de fortuna, los peligros de las posiciones elevadas y tranquilidad de las humildes, etc. Caracteriza a las odas religiosas el reposo y la majestuosidad, y en ocasiones la vehemencia; a las heroicas, la virilidad y la energía; a las filosóficas, la profundidad de pensamientos.

Existía también la oda *anacreóntica*, composición de tono festivo y juguetón, destinada a cantar los goces del amor y del vino, y que recibió su nombre del poeta griego Anacreonte. Por su índole especial, cuadra a la anacreóntica la ligereza de versificación, por lo cual



generalmente se han empleado en castellano los heptasílabos y hexasílabos. Tenemos en nuestra poesía bellas anacreónticas de Villegas, Cadalso, Iglesias, Meléndez, etc.

El cambio de gustos ha hecho que hoy no se cultive la oda, sin que por eso dejen de desenvolverse, en composiciones más jugosas y variadas, los asuntos de ella propios.

Célebres son, como autores de odas, Alceo, Píndaro, Tirteo y la poetisa Safo, en Grecia; y en Roma, el incomparable Horacio. En España, el poeta más justamente alabado en tal concepto es Fray Luis de León (1529-1591), que tiene odas de todas clases. Además, y entre otros muchos, escribieron odas *religiosas* San Juan de la Cruz (1542-1591) y Lista (1775-1848); *heroicas*, Fernando de Herrera (1534?-1597), Gallego (1777-1853) y Quintana (1782-1857); *morales*, estos mismos y otros como los Argensolas (1559-1631), Francisco de la Torre (S. xvi), Rioja (1583-1659), Martínez de la Rosa (1787-1862), etc. En América, entre otros, el cubano Heredia (1803-1839), y los colombianos Ortiz (1814-1892) y los Caros (1817-1909).

#### ODA

Entre todos tus genios sobrehumanos,  
sacra filosofía,  
¿cómo podrás negar la primacía  
a tu gran hijo Tales? Los arcanos  
de tus divinas fuentes  
al noble observador fueron patentes,  
cuando dijo que el agua es de este mundo,  
si no el primero sér, un dios segundo.

¡Agua, celeste don! Tú eres del cielo  
el néctar y ambrosía;  
tú, con las nieves preservadas fría,  
eres la copa de inmortal consuelo  
que al padre omnipotente  
ministra el rubio joven. Solamente  
tú eres la sangre plácida y hermosa  
que, herida de mortal, vertió la diosa.

¿A qué elemento cupo igual fortuna?  
En tus claros licores  
la suave deidad de los amores  
tuvo su bella y deliciosa cuna,  
dejando en tus cristales  
embebidas sus gracias celestiales.  
¡Oh, pues, cuna de Venus y retrato,  
quien no te adora es un mortal ingrato

Todos el himno repetir debemos  
en que tus glorias muestra  
el cantor de la olímpica palestra:  
«A Júpiter por rey reconocemos  
del sacro eterno coro;  
el rey de los metales es el oro;  
rey es el sol del estrellado suelo  
y reina el agua del terrestre suelo.»

Al repartir el alto poderío  
de cielos y de tierra  
el fiero rayo, que al mortal aterra,  
tocó al supremo Jove; el mundo umbrío  
tocó al dios que domina  
los reinos de la negra Proserpina;  
y de las aguas el imperio hermoso  
a ti tocó, Neptuno venturoso.

MANUEL MARÍA DE ARJONA.

## ANACREÓNTICA

Unos pasan, amigo,	Sus mal habidos pesos,
Estas noches de enero	Atando y desatando
Junto al balcón de Cloris,	Los antiguos talegos.
Con lluvia, nieve y hielo;	Pero acá lo pasamos
Otros la pica al hombro,	Junto al rincón del fuego,
Sobre murallas puestos,	Asando unas castañas,
Hambrientos y desnudos,	Ardiendo un tronco entero,
Pero de gloria llenos;	Hablando de las viñas,
Otros al campo raso,	Contando alegres cuentos,
Las distancias midiendo	Bebiendo grandes copas,
Que hay de Venus a Marte,	Comiendo buenos quesos;
Que hay de Mercurio a Venus;	Y a fe que de este modo
Otros en el recinto	No nos importa un bledo
Del lúgubre aposento,	Cuanto enloquece a muchos,
De Newton o Descartes	Que serían muy cuerdos
Los libros revolviendo;	Si hicieran en la corte
Otros contando ansiosos	Lo que en la aldea hacemos.

JOSÉ CADALSO.

Parecidas a la oda se han escrito ciertas composiciones gratulatorias, o que expresan la alegría por un acontecimiento feliz. Sirvan de ejemplo los *epitalamios*, cantos destinados a la celebración de una boda.

## CAPÍTULO XXXVI

## Poesía lírica (continuación).

*Elegía.* Es una composición que tiene por objeto expresar el sentimiento producido por una desgracia particular o general. De acuerdo con esto, se ha establecido la división, que admitimos sin inconveniente,

de elegía *privada*, en que el poeta lamenta una desdicha que a él solo afecta, y *heroica*, originada por un acontecimiento triste para una colectividad entera.

La principal condición de la elegía es que revele el íntimo y sincero dolor del poeta. No es posible imponer a éste un estilo ni combinación métrica determinada.

La expresión de la tristeza ha sido propia de todos los pueblos; por eso la elegía existe en todas las literaturas. Los *trenos* de Jeremías y algunos salmos, en la literatura hebrea, son elegías delicadísimas. En Grecia, recibió el nombre de elegía toda composición en que entraban el verso hexámetro y el pentámetro, cualquiera que fuese su asunto; pero, aun con asuntos como el que hoy la distingue, contó con poetas como Calímaco y Simónides de Ceos. En Roma sobresalieron Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio. En nuestra poesía tenemos, a más de las famosas *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre (S. xv), elegías tan notables como la de Rodrigo Caro (1573-1647) *A las ruinas de Itálica*, la de Herrera (1534-1597) *A la pérdida del rey don Sebastián*, y varias más de Moratín (1760-1828), Gallego (1777-1853), Martínez de la Rosa (1787-1862), el cubano Zenea (1832-1871), el mejicano J. J. Pesado (1801-1861), etc.

Capullo de rosa blanca  
de su alma fué la inocencia;  
su boca el candor tenía  
de la pálida azucena,  
y eran humildes sus ojos  
como azuladas violetas.

Un jardinito hacer quiero  
para que entre flores duerma  
a los rayos de la luna  
aquella adorada prenda,  
y amorosas aves canten  
su gloria, y lloren mi pena.

Y quiero con estas manos	veréis, veréis brotar frescas,
de abrojos limpiar la tierra,	de su frente y boca, y ojos,
y con mi llanto regarla	como elocuentes emblemas,
si llanto a mi alma le queda.	violetas y rosas blancas,
Y en la estación de las flores	y pálidas azucenas.

(VENTURA RUIZ AGUILERA).

*Canción.* Se da generalmente este nombre a las composiciones que, imitadas de las *canzoni* italianas, escribieron nuestros poetas del Siglo de Oro, expresando los sentimientos producidos por un hecho amoroso, sentimental o elegiaco. Son, pues, verdaderas odas o elegías, de las que se diferencian solamente por estar escritas en estancias regulares y terminar a veces en la llamada *vuelta* o *remate*, estrofa más corta que las otras, en que el poeta fingía hablar a la canción misma. Garcilaso, Herrera, La Torre, Mira de Amescua, Lope, Quevedo y otros, tienen notables ejemplos de este género de canciones. También hay *canciones trovadorescas*, que los poetas del siglo xv compusieron en versos ligeros, conteniendo un asunto amoroso, religioso o moral.

Por último, reciben también el nombre de *canciones* ciertas poesías modernas de corte simétrico y acompañado (como el *Canto del Cosaco* y *El Pirata*, de Espronceda) y otras que sirven de letra a determinadas composiciones musicales.

Si alegres y risueñas  
corren las claras fuentes  
entre perlas lucientes,  
a reír las enseñas;

y si corren aprisa,  
imitan más la gracia de tu risa.

No ríe la mañana,  
que soñolienta y fría  
sale a hospedar el día,  
vestida de oro y grana,  
si primero no ríes  
y dejas qué copiar en tus rubíes.

También quiere imitarte,  
cuando el sol reverbera,  
la dulce primavera;  
y cuando abril se parte,  
hace el primer ensayo  
al paso de tu risa el suave mayo.

Pensaban, engañados,  
que las selvas refan  
los mismos que creían  
la risa de los prados.  
Todos, Silvia, mintieron;  
que, sin verte reír, jamás rieron.

Los más fieros tiranos,  
que menos se recatan  
no ríen cuando matan;  
y aunque muere a sus manos  
con piedad el aurora,  
la dulce muerte de la noche llora.

Tu risa son enojos,  
porque matan riendo,  
y lloran (desmintiendo  
a tu boca) mis ojos;  
y es lo que precian tanto,  
risa en tus labios, y en mis ojos llanto.

(PRÍNCIPE DE ESQUILACHE).

Dezidle nuevas de mí,  
 et mirat si avrá pesar  
 por el placer que perdí.  
 Contadle la mi fortuna  
 et la pena en que yo vivo.

et dezid que soy esquivo,  
 que non curo de ninguna.  
 Que tan hermosa la vi,  
 que m'oviera de tornar  
 loco el día que partí.

(SUERO DE QUIÑONES).

¡Sale ya la aurora hermosa  
 y están cerradas tus puertas!  
 Cuando despierta la rosa,  
 ¿cómo, amada, no despiertas?  
 Sacude el sueño al instante,  
 mi señora,  
 y escucha al amante  
 que canta y que llora.

Suena a tu puerta un clamor;  
 el sol dice:—soy el día;—  
 el ave:—soy la armonía;—  
 mi corazón:—¡soy amor!—  
 Sacude el sueño al instante,  
 mi señora,  
 y escucha al amante  
 que canta y que llora.

(GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA).

*Madrigal*. Composición de muy cortas dimensiones (no suele pasar de veinte versos), en que se desenvuelve un pensamiento delicado, no exento de profundidad y casi siempre amoroso. En nuestro Siglo de Oro los hay tan notables como los de Cetina, Luis Martín de la Plaza, doña Feliciana Enríquez de Guzmán, etc.

La palabra *madrigal* procede de *mandriale*, canto rústico de algunas comarcas italianas en lo antiguo.

En Italia se distinguieron como autores de madrigales Petrarca, Sacchetti y Lemene.

Ojos claros, serenos,  
 si de un dulce mirar sois alabados,  
 ¿por qué, si me miráis, miráis airados?  
 Si cuanto más piadosos  
 más bellos parecéis a quien os mira,

no me miréis con ira,  
 porque parezcáis menos hermosos.  
 ¡Ay tormentos rabiosos!  
 Ojos claros, serenos,  
 ya que así me miráis, miradme al menos.

(GUTIERRE DE CEINA).

*Epigrama.* La composición denominada *epigrama* ha sufrido una transformación grande. En la literatura clásica, no fué primero más que una inscripción que se grababa en los monumentos, en las estatuas, en las tumbas. Después pasó a ser una composición erótica unas veces, filosófica otras, satírica algunas, pero siempre encerrando en muy pocos versos un pensamiento enérgico o profundo.

En la moderna literatura, el epigrama se contrajo a la índole cómica y satírica, y es una composición de muy pocos versos, llena de malicia, en que con el equívoco u otro recurso ingenioso se produce el chiste o se zahieren las ridiculeces de los hombres. Participa mucho de la sátira, y en realidad tiene más de épico que de lírico; pero por su vivacidad y cortas dimensiones, se suele incluir en este último género.

Don Juan de Iriarte, interpretando un dístico latino, resumió de este modo las condiciones del buen epigrama:

A la abeja semejante,  
 para que cause placer,  
 el epigrama ha de ser  
 pequeño, dulce y punzante.

Entre los griegos cultivaron el epigrama, en sus diferentes especies, Meleagro, Simónides, Antífanos,



etcétera. En Roma sobresalieron Catulo y Marcial. En España hay notables epigramistas: tales son, en los siglos XVI y XVII, Cristóbal del Castillejo, Baltasar del Alcázar y Gabriel de Corral; en el XVIII, Iriarte, Iglesias y Moratín; en el XIX, Martínez Villergas, M. A. Príncipe, etc., etc.; y entre los hispano-americanos, el uruguayo Acuña de Figueroa, el cubano *Plácido*, el ecuatoriano Luis Cordero, etc.

«¿Qué es lo que más te ha gustado de mi libro?», al buen Trifón preguntó un autor finchado; y al punto al interrogado dijo: «La encuadernación».

(J. MARTÍNEZ VILLER GAS).

*Letrilla.* Composición corta que se distingue porque la intención de su pensamiento, vivo y ligero, se resume en un estribillo de uno, dos o tres versos, repetido al final de cada estrofa. Las letrillas suelen ser amorosas o satíricas. Introducidas las primeras en España por los imitadores de la poesía provenzal, nuestros poetas del Siglo de Oro prefirieron las últimas, y notabilísimas son las de Góngora y Quevedo. Hoy estas composiciones van cayendo en el olvido, y apenas se ha escrito alguna después de las de Iglesias, Meléndez, Bretón de los Herreros y Ruiz Aguilera.

Que pretenda el mercader,  
sin que al grande y sin que al chico  
restituya un alfiler,  
en nombre de Dios tener  
lo que ganó en Puerto Rico,  
*¡oh qué lindico!*

Que disimule un pariente,  
 sin que a risa me provoque,  
 que en el espejo luciente  
 nunca se ha visto la frente  
 coronada de alcornoque,  
*¡oh qué lindoque!*

Que una necia que bien charla,  
 dama entre picaza y mico,  
 me quiera obligar amarla,  
 siendo su pico de Parla  
 y de Jetafe su pico.  
*¡oh qué lindico!*

Que piense un bobalicón  
 que no hay quien su dama toque,  
 y en la casa del rincón  
 sé que la tomó un peón  
 y que no la quiso un Roque,  
*¡oh qué dindoque!*

Que pretenda un estudiante,  
 sin que sea galán ni rico,  
 rendir a doña Violante  
 con hacer muy de lo amante  
 sin dejar flaco el bolsico,  
*¡oh qué lindico!*

(LUIS DE GÓNGORA).

*Otras composiciones líricas.* Como ya se ha dicho, en la actualidad la poesía lírica no suele contenerse dentro de las composiciones citadas. Toma diferentes tendencias y variado colorido, en composiciones ya amorosas, ya sentimentales, ya morales, ya religiosas, etc., etc. Algunos poetas han adjudicado a sus composiciones nombres especiales, bien que, dentro de su mayor o menor originalidad, no puedan salir de esa

gama de asuntos. Así, Bécquer llamó a las suyas *rimas*, composiciones sentimentales, y Campoamor dió forma a las *doloras* y *humoradas*, en que sobresale la sutileza de pensamiento y la delicadeza humorística, a semejanza las últimas de los epigramas clásicos.

Tan numerosos son los poetas líricos en nuestra lengua, que hemos de contentarnos con mencionar a una pequeña parte. Al Siglo de Oro pertenecen: Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, los Argensolas, el Príncipe de Esquilache, etc.; al siglo XVIII, Cadalso, los Moratines, Iglesias, Forner, Meléndez Valdés, Arriaza, Cienfuegos, etc. En el siglo XIX han florecido Quintana, Gallego, Lista, Martínez de la Rosa, Espronceda, Zorrilla, S. Bermúdez de Castro, N. Pastor Díaz, Campoamor, Carolina Coronado, Bécquer, Tassara, M. del Palacio, Ruiz Aguilera, Trueba, Núñez de Arce, Bartrina, Ferrari, Manuel Reina, Querol, Gabriel y Galán; los argentinos Andrade, Obligado, Oyuela y Pedro B. Palacios; los bolivianos Ricardo José Bustamante y José Vicente Ochoa; los colombianos José y M. A. Caro, Diego Fallón, Rafael Pombo y José A. Silva; los costaricenses Pedro Jovel, Pío J. Víquez y Aquiles J. Echeverría; los cubanos Gertrudis G. de Avellaneda, Zenea, Milanés, José Martí y Julián del Casal; los chilenos Guillermo Blest Gana, Guillermo Matta y Ricardo G. Montalvo; los dominicanos Salomé Ureña de Henríquez y Gastón F. Deline; los ecuatorianos Olmedo, Llona y Cordero; los guatemaltecos Antonio José de Irisarri y Juan Diéguez; los mejicanos Agustín F. Cuenca, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón y Amado Nervo; los nicaragüenses Luis Angel Villa y Rubén Darío; los panameños Tomás Martín Feuillet y Jerónimo Ossa; los peruanos Felipe Pardo, Pedro Paz Soldán y Carlos Augusto Salaverry; los puertorriqueños José Gautier y José de Diego; los salvadoreños Isaac Ruiz Araújo y Francisco E. Galindo; los uruguayos Juan Carlos Gómez y Julio Herrera Reissig; y los venezolanos Andrés Bello, José A. Maítín, Abigail Lozano, J. A. Pérez Bernalde y Víctor Racamonde.

En la poesía festiva de estos últimos tiempos, se han distinguido Bretón de los Herros, Villergas, José Estremera, Vital Aza, Constantino Gil, Felipe Pérez y González, etc., etc.

A modo de ejemplo—ya que es imposible dar idea de los infinitos matices que puede tener el género lírico—reproducimos a continuación algunas poesías de diferentes épocas y autores.

### SONETO

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?  
 ¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,  
 Que a mi puerta, cubierto de rocío,  
 Pasas las noches del invierno oscuras?  
 ¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,  
 Pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío  
 Si de mi ingratitud el hielo frío  
 Secó las llagas de tus plantas puras!  
 ¡Cuántas veces el ángel me decía:  
 «Alma, asómate agora a la ventana;  
 Verás con cuánto amor llamar porfial»  
 Y ¡cuántas, hermosura soberana,  
 «Mañana le abriremos,» respondía,  
 Para lo mismo responder mañana!

(LOPE DE VEGA.—1562-1635).

### ROMANCE

Servía en Orán al Rey  
 Un español con dos lanzas,  
 Y con el alma y la vida  
 A una gallarda africana,  
 Tan noble como hermosa,  
 Tan amante como amada,  
 Con quien estaba una noche  
 Cuando tocaron al arma.

Trescientos Zenetes eran  
 Deste rebato la causa;  
 Que los rayos de la luna  
 Descubrieron las adargas;  
 Las adargas avisaron  
 A las mudas atalayas,  
 Las atalayas los fuegos,  
 Los fuegos a las campanas;

Y ellas al enamorado,  
Que en los brazos de su dama  
Oyó el militar estruendo  
De las trompas y las cajas,

Espuelas de honor le pican  
Y freno de amor le para;  
No salir es cobardía,  
Ingratitud es dejalla.

Del cuello pendiente ella,  
Viéndole tomar la espada,  
Con lágrimas y suspiros  
Le dice aquestas palabras:

«Salid al campo, señor,  
Bañen mis ojos la cama:  
Que ella me será también  
Sin vos, campo de batalla.

Vestíos y salid apriesa,  
Que el general os aguarda;

Yo os hago a vos mucha sobra,  
Y vos a él mucha falta.

«Bien podéis salir desnudo  
Pues mi llanto no os ablanda;  
Que tenéis de acero el pecho  
Y no habéis menester armas.»

Viendo el español brioso  
Cuánto le detiene y habla,  
Le dice así: «Mi señora,  
Tan dulce como enojada.

«Porque con honra y amor,  
Yo me quede, cumpla y vaya,  
Vaya a los moros el cuerpo,  
Y quede con vos el alma.

«Concededme, dueño mío,  
Licencia para que salga  
Al rebato en vuestro nombre,  
Y en vuestro nombre combata.»

(LUIS DE GÓNGORA—1561-1627).

### CANTILENAS

Pastorcito del alma,  
No me abandones;  
Que cercan mi camino  
Mil salteadores.

Esta selva vecina  
Llena está de leones,  
Y sus fieros rugidos  
Estremecen los bosques.

¡Ay! qué difícil,  
¡Ay! qué intrincada  
Es esta senda toda  
¡Pastor del alma!

Fatigada y rendida,  
Quiero sentarme,  
Pero temo traiciones  
Por todas partes.

¡Ay de mí, desdichada,  
Mísera pastorcilla,  
Que mi amante me deja  
Entregada a mí misma!

Sufro cuitada  
Mi cruda suerte  
Y sólo gozo ¡ay triste!  
Sombras de muerte.

Ni aun la cumbre del monte	Y si el tigre te asalta,
Donde tú habitas,	Si el oso fiero,
Las lágrimas me dejan	Si el dragón sanguinario,
Que yo perciba.	No tengas miedo.
¿Me volveré a mi patria	De tu amor en las alas
Y al olvidado suelo?	Lograrás sublimarte,
Mas ni tú, amante, quieres,	Y sus necios furores
Ni yo puedo, ni quiero.	Despreciarás triunfante.
Sigue constante,	¡Ay, amor mío!
Triste pastora;	Sin luz ni guía,
Que en tan dichosa empresa	Me bastarán las armas
Morir es gloria.	De mi osadía.

(MANUEL MARÍA DE ARJONA.—1771-1820).

### LOS DOS ESPEJOS

En el cristal de un espejo  
a los cuarenta me vi,  
y hallándome feo y viejo,  
de rabia el cristal rompí.

Del alma en la transparencia  
mi rostro entonces miré,  
y tal me vi en la conciencia  
que el corazón me rasgué.

Y es que, en perdiendo el mortal  
la fe, juventud y amor,  
¡se mira al espejo, y... mall  
¡se ve en el alma, y... peor!

(RAMÓN DE CAMPOAMOR.—1817-1901).

### RIMAS

Del salón en el ángulo oscuro,  
De su dueño tal vez olvidada,

Silenciosa y cubierta de polvo

Véase el arpa,

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,

Como el pájaro duerme en las ramas

Esperando la mano de nieve

Que sabe arrancarla!

¡Ay, pensél ¡cuántas veces el genio

Así duerme en el fondo del alma,

Y una voz, como Lázaro, espera

Que le diga: «¡Levántate y anda!»

Asomaba a sus ojos una lágrima

Y a mi labio una frase de perdón;

Habló el orgullo y se enjugó su llanto,

Y la frase en mis labios espiró.

Yo voy por un camino, ella por otro;

Pero al pensar en nuestro mutuo amor,

Yo digo aún: «¿por qué callé aquel día?»

Y ella dirá: «¿por qué no lloré yo?»

(GUSTAVO A. BÉCQUER.—1836-1870).

#### VELUT UMBRA

¡Oh incesante desvarío            ese sol, desde la altura  
del hombre! ¡Oh mentida glòria,    en que gira indiferente!  
tan fugaz y transitoria

como las ondas de un río!            A medida que hacia el puerto

El tiempo impasible y frío        va marchando del olvido,

va empujando tu memoria,        aparece cuanto ha sido

que brilla un punto en la Historia    de espesas brumas cubierto,

y se pierde en el vacío.            Ese polvo, árido y yerto,

¡Cuánto César ya olvidadol        ha pensado y ha sentido;

¡Cuánta vieja desventura,        es el despojo perdido

que ni aún recuerda la gente,        de la humanidad que ha muerto.

habrá visto, habrá alumbrado      De esos átomos sin nombre,

¿quién el misterio adivina?  
¿quién a descifrarlo alcanza?

Tan oscuro es para el hombre  
lo pasado que declina,  
cual lo porvenir que avanza.

¿Dónde está la oculta fuente  
del hondo raudal humano?  
¿A qué incógnito Oceano  
va a parar esa corriente?

Principio y fin, velozmente  
se buscan y dan la mano;  
y en el germen bulle el grano,  
y en el grano la simiente.

La flor, que arrebató el viento,  
préstale al campo marchito  
nuevo jugo y nueva vida;  
mas ¿quién en el movimiento

del génesis infinito,  
recuerda la flor caída?

¡Vanidad de vanidades!  
En nuestras horas inciertas,  
sobre las ciudades muertas  
álzase nuevas ciudades.

En ignotas soledades,  
en regiones, hoy desiertas,  
yacen de polvo cubiertas  
las glorias de otras edades.

Cae en mortal cautiverio  
cuanto el alma, inquieta y muda,  
busca y ama, anhela y nombra.

Nuestra vida en el misterio,  
nuestro destino en la duda,  
nuestro término en la sombra.

(GASPAR NÚÑEZ DE ARCE.—1832-1903).

### BLASÓN

El olímpico cisne de nieve,  
con el ágata rosa del pico,  
lustra el ala eucarística y breve  
que abre al sol como un casto abanico.

En la forma de un brazo de lira  
y del asa de un ánfora griega  
es su cándido cuello que inspira  
como prora ideal que navega.

Es el cisne, de estirpe sagrada,  
cuyo beso, por campos de seda,  
ascendió hasta la cima rosada  
de las dulces colinas de Leda,



Blanco rey de la fuente Castalia,  
su victoria ilumina el Danubio;  
Vinci fué su barón en Italia  
Lohengrín es su príncipe rubio.

Su blancura es hermana del lino,  
del botón de los blancos rosales  
y del albo toisón diamantino  
de los tiernos corderos pascuales.

Rimador de ideal florilegio,  
es de armiño su lírico manto,  
y es el mágico pájaro regio  
que al morir rima el alma en un canto.

El alado aristócrata muestra  
lises albos en campos de azur,  
y ha sentido en sus plumas la diestra  
de la amable y gentil Pompadur.

Boga y boga en el lago sonoro  
donde el sueño a los tristes espera,  
donde aguarda una góndola de oro  
a la novia de Luis de Baviera.

Dad, condesa, a los cisnes cariño,  
dioses son de un país halagüeño  
y hechos son de perfume, de armiño,  
de luz alba, de seda y de sueño.

(RUBÉN DARÍO.—1867-1916).

LÍRICA POPULAR.—Hay en España, como en todas las naciones, una lírica popular, riquísima, compuesta en su mayor parte por cantares que van acompañados de la música. Tanto ésta como la letra son anónimas, y rebosan delicadeza e ingenio. Nadie como el pueblo

sabe expresar toda clase de sentimientos, desde los más tiernos a los más jubilosos.

Conócense los cantares líricos que circulaban en España desde el siglo xv. Los más populares eran los *villancicos*, así llamados por ser propios de los *villanos*, o sea, según la antigua acepción de esta palabra, de los aldeanos y gente del pueblo. Villancicos eran unos cantares de varios versos, asonantados o aconsonantados, parisílabos o imparisílabos, que terminaban con un estribillo. Ejemplo:

¡Ay, luna, que reluces,  
toda la noche me alumbres!

¡Ay, luna, tan bella,  
alúmbrame a la sierra,  
por do vaya y venga!

¡Ay, luna, que reluces,  
toda la noche me alumbres!

(VILLANCICO DEL SIGLO XV).

¿Con qué la lavaré  
la tez de mi cara?  
¿Con qué la lavaré  
que vivo mal penada?

Mi gran blancura y tez  
la tengo ya gastada:  
¿con qué la lavaré  
que vivo malpenada?

Lávanse las casadas  
con agua de limones:  
¡lávome yo, cuitada,  
con penas y dolores!

(ID. ID.).

En el siglo xviii, los villancicos se contrajeron a los cantares religiosos para la celebración de festividades en las iglesias, y en especial la de Nochebuena.

A más de los villancicos, había numerosos cantares de cuatro y más versos. Ej.:

¿A quién contaré yo mis quejas,  
mi lindo amor?  
¿A quién contaré yo mis quejas,  
si a vos no?

(CANTAR DEL SIGLO XVI).

Si los delfines  
mueren de amores  
triste de mí  
¿qué harán los hombres,  
que tienen tiernos  
los corazones?

(ID. ID.).

También se cantaron numerosos romances líricos. Véase como ejemplo uno de los más breves:

Estando desesperado,  
por mayor dolor sentir  
acordéme de mi amiga  
por deseo de morir,  
pues que ya como solía  
nunca la podré servir,  
y en verme partido de esto  
siento la muerte en vivir:  
que tal vida como vivo  
más que muerte es de sufrir.

(ROMANCE DEL SIGLO XV).

En la actualidad, los cantares populares suelen componerse en cuartetos octosilábicos, asonantados o aconsonantados, y en seguidillas, con estribillo o sin él.

## Ejemplos:

Para olvidar tu querer  
 he de ver yo dos señales:  
 que se caigan las estrellas  
 y que se sequen los mares.

¿Cómo quieres que yo vaya  
 al jardín de la alegría,  
 si se marchitan las flores  
 al ver la tristeza mía?

Arrierito es mi amante  
 de cinco mulas,  
 tres y dos son del amo,  
 las demás tuyas.

Calabazas en marzo  
 ¿cuando se han visto?  
 y a mí me las han dado  
 siendo tan listo.

La niña que yo quiero  
 tiene estas señas:  
 negros son sus cabellos,  
 negras sus cejas;  
 con unos ojos  
 que hacen pasar las penas  
 del purgatorio.

También los cantares de cuatro versos octosilábicos suelen llevar  
 estribillos invariables:

Ojos que te vieron ir  
 por aquel camino llano,  
 ¿cuándo te verán volver  
 con la licencia en la mano?

*Me llevan quinto,  
mi madre llora,  
la mi morena  
la dejo sola.*

¡Olé, que me corté un dedo!  
¡Olé, que me salió sangre!  
¡Olé, que salió una niña  
con el pañuelo a limpiarme!

*Que no la llames,  
que ya no viene,  
que no la llames,  
que no te quiere,  
que se ha quedado dormida  
debajo de los laureles.*

También se cantan con frecuencia dos o más coplas enlazadas:

Deja que ruede la bola,  
que corriendo se divierte.  
Así me divierto yo  
cuando voy, morena, a verte.

Cuando voy, morena, a verte  
siempre voy con alegría,  
que vivo con esperanza  
de ser tuyo y tú ser mía.

De ser tuyo y tú ser mía  
aunque tus padres no quieran.  
La palabrita de amor  
a ninguno se le niega.

El cantar quiere gracia  
y el hablar garbo;  
el hablar con los hombres  
mucho cuidado.  
Mucho cuidado, niña,

que son traidores,  
que muchos de ellos tienen  
falsos amores.

En Andalucía se cultiva también la copla de tres versos octosílabos (*soledad* o *soled*); la de un verso trisílabo y dos octosílabos (*soleariya*, diminutivo de *soled*); la de dos versos, bien pentasílabo el primero y decasílabo con hemistiquios el segundo, bien el primero hexasílabo y el segundo endecasílabo de gaita gallega (*alegría*); y la que ya conocemos bajo el nombre de *seguidilla gitana*, llamada también *playera*, y que a veces tiene tan sólo tres versos en lugar de cuatro. Véanse algunos ejemplos:

Te estás portando muy mal;  
me estás haciendo creer  
cosas que no son verdad

Por ti  
las horitas de la noche  
me las paso sin dormir.

Vente conmigo  
a las retamas de los caminos.

Sale de la alcoba  
coloradita como una amapola.

No sé lo que tiene  
la yerbabuena de tu huertecito  
que tan bien me huele.

Tanto en Castilla como en otras regiones españolas, hay diferencia de cantares populares, como los llamados *marzas*, los de boda, los de cuna, etc., etc., compuestos en variedad de metros.

A imitación de los cantares del pueblo, han compuesto cantares de sabor popular algunos poetas.

Tales son Ruiz Aguilera, Ferrán, Palau, Teodoro-  
Guerrero, etc.

Véanse algunos:

El día en que tú naciste  
cayó un pedazo de cielo:  
cuando mueras y allá subas,  
se tatará el agujero.

La niña que yo adoro  
tiene un molino,  
que muele mi esperanza  
mejor que el trigo.

(V. RUIZ AGUILERA).

Ojos azules tenía  
la mujer que me engañó;  
ojos de color de cielo,  
¡mira tú si fué traición!

(M. DE PALAU).

El amigo verdadero  
debe ser como la sangre,  
que acuda siempre a la herida  
sin esperar que la llamen.

Hombres como carretas  
conozco muchos  
que solamente chillan  
por falta de unto.

(M. DEL PALACIO).

Silencio, que duerme  
mi madre la siesta,  
la pobrecita no duerme de noche  
para que yo duerma.

(A. FERRÁN).

Nunca se van del pecho  
las esperanzas,  
siempre hay un rinconcito  
donde guardarlas.

(CONSTANTINO GIL).

## CAPÍTULO XXXVII

### Poesía dramática.

---

**Poesía dramática.**—La poesía dramática se caracteriza por el desarrollo *activo*. Mientras la poesía épica narra los hechos, y la lírica expone los estados del alma humana, la dramática realiza aquéllos y expresa éstos por medio de personajes.

Hay, por tanto, en la dramática, como en la épica y en la novela, una acción; pero en éstas el escritor desarrolla esa acción directamente por medio de un relato, siquiera en ocasiones se valga del diálogo, mientras que en la dramática la acción es *ejecutada* por los personajes, tras de los cuales desaparece la personalidad del poeta. De aquí que las obras dramáticas se destinen a ser representadas en un teatro.

En la dramática, como en la épica, hay elemento objetivo, puesto que se presentan hechos externos, y hay también, como en la lírica, elemento subjetivo, representado por los sentimientos e ideas que el escritor pone en sus personajes.

Analizando el fondo de la obra dramática, vemos que el *pensamiento* o *idea capital* tiene a menudo en ella gran importancia. Suele llamarse *tesis* cuando



encierra un profundo alcance moral, filosófico o social. Sin embargo, puede ocurrir que el pensamiento capital sea insignificante, o que no exista siquiera.

Hay quien, convirtiendo al teatro en *escuela de las costumbres*, quiere que la obra dramática produzca siempre alguna enseñanza. Otros han dirigido graves censuras al teatro suponiendo que las representaciones dramáticas son un peligro para la sociedad, por las ideas inmorales o subversivas que puedan propagar. Ambas opiniones son equivocadas. Ni el teatro, si se mantiene en su terreno propio, puede producir consecuencias funestas, como las gentes no le tomen de pretexto, ni debe erigirse en cátedra de moralidad, ya que la misión de la obra literaria es muy distinta. Puede, en efecto, resultar de la obra dramática una enseñanza, pero será de modo accidental y secundario. Al teatro no vamos a aprender cosas buenas o malas; vamos a gozar las puras emociones del arte.

M. J. de Chénier, en su dedicatoria de *Carlos IX*, decía: «El teatro es de una influencia inmensa sobre las costumbres generales. Fué durante mucho tiempo una escuela de adulación, de favoritismo y de libertinaje; hay que hacer de él una escuela de virtud y de libertad». En España hemos tenido frecuentes ejemplos de obras partidistas: tales son el *Carlos II*, de Gil y Zárate, y *La Carmañola*, de Ramón Nocedal.

Se citan casos en que una obra teatral inició graves acontecimientos. En 1880, después de asistir el público de Bruselas a una representación de *Mutta di Portici*, promovió una revolución cantando los coros de aquella obra. Pero ya se comprende que la revolución se hubiera producido de todos modos.

El asunto puede ser variadísimo. Lo más frecuente es que esté tomado de la vida humana; pero también puede haber obras de asunto religioso, fantástico, etc. La acción dramática responderá a las condiciones de toda acción.

El *interés* en ella es condición principalísima, y depende por lo general de la hábil complicación de los hechos y de las relevantes cualidades de los personajes. No debe el autor dramático, sin embargo, sacrificar en aras del interés los nobles ideales del arte, ni poner en práctica la conocida opinión de Lope de Vega:

Porque como lo paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto.

Incluyen los preceptistas la *verosimilitud* entre las condiciones que convienen a la acción dramática; pero sólo será necesaria cuando se hayan de reflejar los hechos y circunstancias de la vida real.

Apoyándose en la verosimilitud, los pseudo-clásicos establecieron las famosas *unidades* de tiempo y de lugar. Por la primera, y con pretexto de que Aristóteles dijo que la tragedia «procura contenerse dentro de un giro de sol, o excederle en poco», exigían que la acción de la obra dramática no abarcase más que el período de un día. Decían que era *inverosímil* que en la escasa duración de la obra dramática se supusiera transcurrido más tiempo. La unidad de lugar preceptuaba que la acción se desarrollase en un solo punto, por ser *inverosímil* que el espectador, sin moverse del teatro, se trasladara de una parte a otra. Sometiéndose a tan tiránica limitación escribieron tragedias Corneille, Racine y los que en otras naciones imitaron la escuela francesa, sin tener en cuenta que incurrían en mayores inverosimilitudes, y que, después de todo, son muchos los convencionalismos que en el teatro hay que admitir.

Hay una verosimilitud moral, según la cual los hechos deben desarrollarse conforme a las exigencias lógicas de tiempo, de lugar, de estados psíquicos, etc. Natural es que esa verosimilitud se mantenga en la obra dramática, pero sin olvidar que, según una frase

exacta, *nada hay más inverosímil que la verdad*, y que a veces los acontecimientos toman en la vida rumbos desusados y sorprendentes. Hay otra verosimilitud material, que tiende a la evitación de anacronismos, tanto en el diálogo como en la presentación escénica.

La verdad artística nada tiene que ver con la verdad real. No existe la llamada ilusión escénica, porque nadie, por muy verdaderas que parezcan las cosas que ve y oye en el teatro, llega nunca a suponer que lo son, ni siquiera a impulsos de la ilusión; lo que hace el espectador es aceptar, por lo que tiene de bello y de interesante, todo aquello que se le da en imitación de la realidad, y que en aquel medio convencional le complace más que la realidad misma. Si en vez de una hermosa decoración de bosque, por ejemplo, se colocaran en escena unos cuantos árboles auténticos, ¿quedaría el público satisfecho?

En la acción dramática suelen ser claras y distintas la *exposición*, *nudo* y *desenlace*. La exposición es uno de los puntos más difíciles del arte dramático, porque exige que se entere hábilmente al público de los antecedentes de la acción. Los antiguos emplearon varios procedimientos, formalistas con exceso. Griegos y latinos se valieron del *prólogo*: un personaje salía a escena antes de comenzar la representación, y explicaba el asunto de la obra en breves palabras. En la Edad Media, y aun en los siglos posteriores, se dan algunos ejemplos de prólogos (*misterios* religiosos, *Anfitrión* de Molière, *Esther* de Racine, *Wallenstein* de Schiller), pero con más frecuencia los autores dramáticos hacían la exposición por medio de *confidencias*, en que un autor comunicaba largamente a otro cuanto pudiera servir de antecedente.

En España también existieron estos prólogos o introducciones. Se encuentran ya en las obras de Juan del Encina (1468-1529) y de

Bartolomé de Torres Naharro (m. 1531). Este los llamó *introito* y *argumento*, nombres que conservaron sus continuadores. Luego se llamaron *loas*, y si en un principio habían servido para exponer sucintamente el asunto de la obra y preparar favorablemente al público, ahora se convirtieron en un simple elogio de personas o cosas que no tenían nada que ver con la comedia, y hasta en una historia o relato entretenido. Sirvan de ejemplo las loas de Agustín de Rojas Villandrando (n. 1572).

Estos recursos son pobres y han caído en desuso. Hoy la exposición debe ser *realizada*, esto es, des-  
envuelta a medida que la acción se desarrolla: colócase desde luego en medio del asunto a los espectadores, quienes, sin darse cuenta, se van enterando de todo cuanto necesitan saber.

El *nudo*, por mucho que se complique, debe ser lo bastante claro para no producir confusión en los espectadores. Se llaman *situaciones* aquellos momentos en que la acción, por el enlace natural de los sucesos, llega a su interés culminante. Mas si estas situaciones revelan demasiada preparación y deseo de impresionar viva y artificiosamente al público, degeneran en viciosas y se llaman *efectismos*.

El desenlace, por regla general, debe ser inesperado, natural y lógico. Será funesto o feliz, según lo exija el asunto.

Los personajes tienen en la obra dramática una gran importancia, como que son ellos los que desarrollan la acción. Uno de los mayores aciertos del autor dramático, por tanto, es la creación de *caracteres*, así como también el hábil manejo de los personajes, que han de moverse suelta y naturalmente, y no como muñecos sin animación ni vida.

Los pensamientos puestos en boca de los personajes, pueden tomar los mismos matices que en los demás géneros poéticos. Otro tanto puede decirse del lenguaje, que será siempre bastante claro para llegar a un público muy heterogéneo.

El teatro antiguo limitaba el número de personajes que habían de tomar parte en una obra, y reducía a tres los que podían salir juntamente a escena. Hoy no hay semejantes limitaciones. Habrá tantos personajes cuantos sean necesarios para desenvolver debidamente la acción.

Las obras representadas por uno o por dos personajes, se llaman, respectivamente, *monólogos* y *diálogos*.

La forma propia de la poesía dramática es la *dialogada*, en la cual, como hemos dicho, tienen entrada la enunciativa, la narrativa y la descriptiva. *Monólogos* se llaman también las consideraciones hechas en alta voz por un personaje que queda solo en escena, y *apartes* las palabras que pronuncia delante de los demás y que se supone no oyen éstos. Unos y otros descansan realmente en la hipótesis de que el espectador oye, no ya las palabras de los personajes, sino sus pensamientos.

El diálogo debe ser natural, sin perjuicio de adoptar todas las tonalidades que puedan comunicarle las pasiones y de conservar su decoro literario. El teatro actual tiende a evitar los largos parlamentos y los monólogos, esto último sin verdadera justificación, pues no son más artificiosos que otros recursos teatrales.

Las obras dramáticas pueden escribirse igualmente en verso que en prosa, y aun mezclarse ambas formas.

Mucho se habla sobre la mayor o menor virtualidad del *teatro*

*poético*, entendiendo por tal el que, no sólo busca su expresión en el verso, sino se inspira en asuntos de sutil idealidad. Como delicada manifestación del arte, el teatro poético conservará siempre un valor positivo, sin menoscabo del que, en contraposición, pudiera llamarse teatro realista.

Tienen las obras dramáticas una división formal en *actos* o, como decían nuestros clásicos, *jornadas*, cuyo número es variable, si bien no suele pasar de tres o cuatro. El cambio de decoración dentro de un mismo acto, se llama *cuadro*. Los actos se dividen en *escenas*, que se distinguen por la entrada o salida de algún personaje.

Trataron los preceptistas de reducir los actos a un número determinado, regla que hoy, naturalmente, no se observa. Horacio se expresaba de este modo:

*Neve minor, neu sit quinto productior actu  
Fabula, quae posci vult, et spectata reponi.*

(La fábula dramática que haya de repetirse en el teatro, no ha de tener ni más ni menos que cinco actos).

Nuestro Torres Naharro, en su *Propalladia* (1517), acepta esa división en cinco actos, si bien dice que deben llamarse *jornadas*, porque «más parecen descansaderos que otra cosa».

La importancia de la poesía dramática es en la actualidad muy grande. Ello se debe principalmente a la forma de su publicación, que se hace en el teatro por medio de personajes que hablan y se mueven, con lo cual pueden conocerla espectadores de muy variada condición y cultura.

Al hablar de la tragedia y de la comedia, veremos cuál fué el origen de las representaciones dramáticas.

En España, durante la Edad Media, se hicieron ciertas representaciones religiosas, llamadas *misterios*, *autos* y *farsas*, referentes al nacimiento de Cristo, la Epifanía, Semana Santa y Resurrección. Paralelamente con esta manifestación religiosa, se desarrolló otra de carácter profano, con los *juegos de escarnio*, un tanto groseros e inmorales, los *momos*, en que predominaba el baile, los *entremeses*, diferentes a las obras que después recibieron este nombre, pues se reducían a mascaradas y cantos coreados, etc.

Dividiremos la poesía dramática, para su estudio, en la forma siguiente:

- 1.º Obras fundamentales (*tragedia, comedia y drama*, con sus afines).
- 2.º Obras dramático-musicales (*ópera y zarzuela*).

## CAPÍTULO XXXVIII

### Tragedia.

**Tragedia.**—La *tragedia* es una obra dramática en la cual, en virtud de la lucha y conflicto de pasiones, se desarrolla una acción que excita el terror y la compasión, y que termina con un desenlace funesto.

La tragedia se llama así (*de tragos*, macho cabrío, y *ode*, canto), porque tuvo su origen en las fiestas que los vendimiadores de Grecia consagraban al dios Baco, cantando coros y sacrificando un macho cabrío. Después se introdujo el diálogo, y el coro pasó a ser un personaje colectivo que contribuía como los individuales al desarrollo de la obra trágica. La tragedia griega

se distinguió por su acción poco complicada, por cierto carácter épico, por intervenir en ella personajes divinos, o cuando menos héroes, reyes o magnates, y por la gran importancia que tenía el *fatum* o destino como resorte dramático. El conflicto de las tragedias clásicas, en efecto, nacía de una lucha desigual entre un mortal, víctima de la fatalidad implacable, y los dioses; en esa lucha, que excitaba el terror y la compasión, el mortal sucumbía, pero no sin cierta grandeza. Este desenlace desgraciado se llamaba *catástrofe*.

La tragedia moderna busca sus asuntos en la lucha de pasiones, en la colisión de caracteres, en la concurrencia de acontecimientos que perturban la vida del hombre, sumiéndole en la desdicha o arrastrándole a las más graves determinaciones. Origínase así una acción que, produciendo el sublime artístico o *trágico*, da fin con un desenlace rodeado de terribles circunstancias.

Aunque grande y conmovedora, la acción de la tragedia no ha de ser nunca horripilante, hasta causar mala impresión en el ánimo de los espectadores. El desenlace es siempre funesto. Compréndese que no siendo posible en el conflicto una solución armónica y feliz, se rompa el nudo con un acontecimiento desgraciado, que sirva de adecuado término a una acción de aquel género.

La acción de la tragedia moderna puede suponerse desarrollada en cualquier época y entre toda clase de personajes. No es necesario, aunque sí lo más frecuente, que haya un protagonista. Éste no necesita ser la personificación de un ideal moral: puede ser un hombre



perverso, como el *Orestes* de Eurípides o el *Macbeth* de Shakespeare.

Algunos poetas modernos (D'Annunzio, Corradini, Hugo von Hofmannsthal), han tratado de resucitar la tragedia al modo griego. Como el poder que palpita en el arte es eterno, esa clase de tragedias emocionará sin duda alguna a los públicos de ahora; pero a las pasiones e ideales del hombre actual ha de responder otro género de tragedia muy distinto.

La tragedia, tanto en la literatura clásica como en la moderna, se ha escrito generalmente en verso, eligiéndose siempre las combinaciones métricas más majestuosas y rotundas; pero hay también, naturalmente, tragedias en prosa.

INDICACIONES HISTÓRICAS.—Los grandes poetas trágicos de Grecia son Esquilo, Sófocles y Eurípides. De Roma, a más de otras tragedias que han desaparecido, hay varias atribuidas a Séneca.

En la época del Renacimiento la tragedia clásica reaparece en las naciones modernas. Fernán Pérez de Oliva, Fray Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva y Cervantes son en España sus principales cultivadores. Los clasicistas franceses, algo más tarde, cultivaron con especialidad este género de tragedia. Sobresalieron en aquella literatura Corneille (1606-1684); Racine (1639-1699) y Voltaire (1694-1778); Maffei (1676-1755) y Alfieri (1749-1803) en Italia; y en España hicieron ensayos, más o menos felices, Montiano y Luyando (1697-1764), Moratín el padre (1737-1780), García de la Huerta (1734-1778), Cienfuegos (1764-1809) y otros.

Verdaderos creadores de la tragedia moderna, que más bien debe llamarse *drama trágico*, y que busca

sus efectos en el conflicto de pasiones, fueron, en el siglo xvi, Lope de Vega y Shakespeare, en España e Inglaterra, respectivamente. Continuaron en España la obra de Lope, Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Calderón de la Barca, etc.

En los últimos tiempos se han distinguido, entre otros, el Duque de Rivas y Tamayo, en España; Cossa, Ferrari y Giacosa, en Italia; Víctor Hugo y Delavigne, en Francia; Lessing, Goethe y Schiller, en Alemania.

*Asunto de DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO, del Duque de Rivas.*—Don Álvaro, enamorado de Leonor, tiene con ella una entrevista, y al salir mata involuntariamente al padre de la joven. Marcha a la guerra y allí adquiere íntima amistad con un compañero, Carlos, que resulta ser hermano de Leonor. Al saber Carlos que don Álvaro es el matador de su padre, le desafía; en el duelo cae muerto Carlos. Retírase D. Álvaro a un convento, y allí va a buscarle Alfonso Vargas, hermano de Carlos y Leonor, que quiere vengarse. Luchan, y D. Álvaro hiere gravemente a su rival a la vez que reconoce a Leonor en un supuesto monje que habitaba aquellos lugares. Alfonso, ya moribundo, atraviesa con un puñal a su hermana Leonor, y entonces D. Álvaro, causa inocente de tantos males, se arroja por un despeñadero.—Tiene *Don Álvaro* cinco actos.

## CAPÍTULO XXXIX

## Comedia.—Obras cómicas.

**Comedia.**—La comedia es una obra en la cual se desenvuelve una acción de feliz desenlace, generalmente inspirada en los incidentes de la vida común, vistos por el lado cómico.

La palabra comedia se deriva, probablemente, de los vocablos griegos *comos* (aldea) y *ode* (canto), porque con ella se designó en un principio el canto o ronda de los aldeanos griegos. Otros quieren que signifique *canto del festín* (de *come*, festín o banquete). Hoy tiene un sentido muy diferente.

La tragedia y la comedia son los dos extremos opuestos del género dramático. Aquélla presenta los más conmovedores e imponentes sucesos de la vida; ésta, los más alegres y regocijados. Aquélla aspira a la manifestación de lo *sublime*; ésta a la de lo *cómico*. Aquélla produce el terror y la compasión; ésta el solaz y la alegría del espíritu.

Para conseguir lo cómico, la comedia puede abarcar la realidad entera. Sin embargo, lo más frecuente es que la comedia desenvuelva un asunto de poca trascendencia, perteneciente casi siempre a la vida común, ordinaria y familiar, en que por la índole de los caracteres o por el mismo desarrollo y complicación de los sucesos, se produce lo cómico y como consecuencia una impresión alegre y regocijada en los espectadores.

No se crea, sin embargo, que lo cómico es elemento exclusivo de la comedia; puede también tener elementos serios, con lo cual resaltará más lo cómico y causará mayores efectos. Y aun a veces una comedia lo es con escasos elementos cómicos, por la sola ausencia de lo trágico y lo patético.

La acción de la comedia requiere muy hábil desarrollo, para que la atención del espectador pueda fácilmente seguir sus varios incidentes. Las *situaciones cómicas* tienen mucha importancia, y son uno de los recursos más eficaces para que la obra consiga su objeto. El desenlace de la comedia, como desde luego se comprende, es siempre feliz.

Los personajes de la comedia pueden pertenecer a todas las clases sociales, y no, como preceptuaban los clásicos, a las bajas y humildes solamente. En el teatro antiguo había cierto número de tipos que personificaban la comedia y de que se echaba siempre mano para conseguir lo cómico (el avaro, el fanfarrón, *Polichinela*, *Arlequín*, *Scaramucha*, el gracioso de la comedia española, etc.); hoy no hay un límite en esto, porque todos los hombres pueden ser, en determinadas circunstancias, personajes cómicos, y la habilidad del autor está en crear con ellos verdaderos caracteres.

El lenguaje de la comedia ha de ser natural, como lo es en los personajes que allí se representan. Suelen hacer uso los autores, para producir el efecto deseado, de los *chistes* o frases cómicas; y si bien el recurso es perfectamente lícito, aquéllos deben ser espontáneos, arrancados de la conversación misma, y nunca violentos ni prodigados hasta el abuso. Las comedias

pueden escribirse lo mismo en verso que en prosa, que en ambas cosas unidas. La versificación preferida en castellano ha sido el octosílabo en sus diversas combinaciones, aunque no es raro el uso de otra clase de versos.

**DIVISIÓN.**—Tradicionalmente se clasifica la comedia en *comedia de carácter*, *comedia de costumbres* y *comedia de intriga* o *de enredo*.

La comedia de carácter, llamada también *psicológica*, es aquella que presenta perfectamente estudiados uno o varios caracteres cómicos. Nuestros clásicos llamaban *comedia de figurón* aquella en que los rasgos del personaje correspondiente se exageraban hasta tocar en la caricatura.

La comedia de costumbres presenta un episodio de la vida social. Fijase principalmente en el lado cómico de ésta, pero no es raro tampoco que se limite a reproducir simples cuadros de costumbres, que por sus circunstancias especiales, ofrezcan interés. A este género pueden referirse las comedias *históricas*, que aprovechan algún asunto de la historia, las *satíricas*, en que se fustigan las costumbres, las *políticas*, en que se busca el aspecto cómico de personajes y sucesos políticos, y las de *circunstancias*, inspiradas en algún acontecimiento de actualidad.

Comedia de intriga o enredo es la que, por lo complicado de su acción y la diversidad de situaciones que de ella se originan, sorprende de continuo la atención de los espectadores. Idéntico fin se proponen la comedia *fantástica* y la de *magia*, con sus transformaciones y movimiento escénico.

INDICACIONES HISTÓRICAS.—La comedia cuenta en la literatura clásica con famosos cultivadores. En Grecia, Aristófanes escribió numerosas de índole marcadamente satírica; siguióle Menandro, de cuyas obras sólo se conservan fragmentos. Imitadores suyos fueron los autores romanos, entre los cuales Plauto, por su fuerza cómica, y Terencio, por su hábil manejo de los resortes teatrales, lograron merecida fama.

En la época del Renacimiento se imitó, especialmente por los italianos, la comedia clásica. No faltó en España quien se ejercitara en esta imitación, hasta que, a vuelta de otros ensayos, quedó triunfante la comedia genuinamente nacional, con las obras de Lope de Vega, Calderón, Tirso, Moreto, Rojas, Alarcón y algunos otros más.

Casi por la misma época—bajo el reinado de Luis XIV—florece en Francia Molière, uno de los más grandes autores cómicos.

Obscurecida la comedia en España durante el siglo XVIII, al comenzar el siguiente tuvo un restaurador tan ilustre como don Leandro Fernández de Moratín, con *El Sí de las niñas*, *La comedia nueva* y otras obras. Con posterioridad florecieron otros de mérito reconocido, como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Narciso Serra, López de Ayala, Tamayo y Baus, Enrique Gaspar, Vital Aza, etc. En Chile, Román Vial y Ureta (1833-1896) y Juan Rafael Allende (1850-1909); en Méjico, Fernando Calderón (1809-1845); en el Perú, Manuel Segura (1805-1871).

*Asunto de ¡MUÉRETE Y VERRÁS!*, de Bretón de los Herreros.—Pablo, oficial del ejército, marcha a la guerra. Poco después llega a

Zaragoza la noticia de que ha muerto en el combate, y Jacinta, su prometida, concierta su matrimonio con otro. En cambio Isabel, hermana de Jacinta, no hace más que llorarle. Pablo, que no había muerto, vuelve a Zaragoza, y sin darse a ver, se entera de que Jacinta le ha olvidado y de que sus amigos le tenían en muy poca estima. Y después de dar un susto a los convidados de la boda de Jacinta, presentándose de pronto, se casa con Isabel. —Tiene esta comedia cuatro actos.

**Otras obras cómicas.**—Hay otras obras de índole cómica y menos extensas que la comedia.

*Juguete cómico.* Este nombre se ha dado modernamente a ciertas comedias de asunto ligero y casi siempre en un acto. Sirvan de ejemplo las de Ramos Carrión, Vital Aza, Estremera, etc.

*Sainete.* Es una obra de argumento sencillo y cierta índole picaresca, en que se reproducen las costumbres y pasiones del vulgo en general y de las clases populares en particular. El autor de sainetes o *sainetero* necesita, pues, un perfecto conocimiento del grupo social que quiere llevar a sus obras y de su lenguaje propio y peculiar, así como una habilidad exquisita para hacer el traslado. En el siglo XVIII vivió el gran *sainetero* español D. Ramón de la Cruz, y a la misma época corresponde D. Juan Ignacio González del Castillo, igualmente notable. Posteriormente han sobresalido Javier de Burgos, Ricardo de la Vega, etc.

La denominación *sainete* aplicóse en un principio a las sustancias que, a modo de aliciente, se tomaban durante las comidas; y de ahí, por extensión, pasó a significar las poesías breves, de cualquier género que fuesen, incluso bailes, que servían de intermedios en las representaciones teatrales. Luego se usó la palabra *sainete* como

sinónima de *entremés*, hasta que al desaparecer este nombre del teatro, en el último tercio del siglo XVIII, quedó aquella otra como exclusiva.

*Asunto de EL MUÑUELO, de D. Ramón de la Cruz.*—Vuelven de presidio Roñas y el Pizpierno, hermanos, respectivamente, de la Pepa y la Curra. Tenían entre los cuatro concertado un doble matrimonio; pero mientras aquéllos estaban en presidio, éstas habían venido un día a las manos disputándose un buñuelo. Al llegar Roñas y el Pizpierno, saben lo sucedido y se desafían. Al fin todo termina amigablemente, y se confirman las dos bodas. —Tiene *El Muñuelo* un acto con quince escenas.

Los precedentes del sainete son el *pasillo* o *paso de risa* y el *entremés*. El *pasillo* es una obra muy breve, sencilla y de pocos personajes, que ponen en acción un cuadro de la vida corriente, alegre y regocijado. Cultivó este género, en el siglo XVI, el donoso Lope de Rueda. El *entremés*, parecido al *pasillo*, es algo más extenso y complicado. A los entremeses del siglo XVII—en que sobresalieron Cervantes y Quiñones de Benavente—, vino a suceder el *sainete*.

*Asunto del paso EL RUFÍAN COBARDE, de Lope de Rueda.*—Sigüenza, el rufián cobarde, alardea de valiente delante de Sebastiana, al saber que la han ofendido, y promete vengarla. Ponderando su valor, dice que en cierta ocasión le agredieron siete soldados: mató a cinco y rindió a los otros dos; pero antes, para que no le hiciesen presa en las orejas, se las arrancó de cuajo y las arrojó a la cara de uno de sus enemigos, rompiéndole once dientes. Desde entonces estaba desorejado. En esto llega Estepa, contra quien había lanzado sus bravatas, humilla a Sigüenza, le obliga a retractarse de todo lo dicho, y, por último, hace que se arrodille y que la propia Sebastiana le dé tres *pasagonxalos* en las narices. Después de lo cual se va con Sebastiana.

*Asunto del sainete EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS, de Cervantes.*—Unos saltimbanquis llegan a un pueblo, llevando un retablo, y hacen saber que sólo aquellos que no sean bastardos o de origen judío, podrán ver las figuras que por él desfilan. En seguida, dando principio



a la función, anuncian sucesivamente que en el retablo aparece Sansón, un toro, una manada de ratones, una fuente, etc.; y aunque la verdad es que en el retablo no hay nada, los que están presentes afirman verlo todo, para que no se crea que tienen aquellas tachas.

*Parodia.*—La parodia en poesía dramática, como en los demás géneros literarios, es un remedo cómico de cualquiera obra seria.

## CAPÍTULO XL

### Drama.—Obras dramático-musicales.

**Drama.**—La palabra *drama* se deriva de otra griega que significa *acción*, y en tal sentido aplícase este nombre a todas las obras del género dramático, especialmente si su asunto es serio, aunque no sea conmovedor ni patético. En su acepción moderna, sin embargo, drama es una obra en la cual se desarrolla una acción rodeada de graves circunstancias, mas sin que ni por éstas ni por la naturaleza del desenlace, llegue a la exaltación trágica.

También en el drama surgen conflictos morales por la lucha de pasiones, pero sin las apariencias de terror o crueldad que muestran en la tragedia. Esos conflictos terminan unas veces con una solución armónica, otras con un funesto desenlace; pero sin que, en este último caso, acompañen las violentas circunstancias, excepcionales en la realidad, que se dan en la tragedia.

Conmovedora o patética es, por tanto, la acción del drama. Admite también elementos cómicos, pero mientras en la comedia predominan éstos, o a lo menos los familiares y sencillos, en el drama imperan los serios:

Hay dramas que, siéndolo por lo conmovedor de su acción, tienen desenlace feliz; hay otros que, aproximándose por su acción a la comedia, son dramas por el funesto desenlace. Los personajes pueden pertenecer también a cualquiera de las clases sociales.

En cuanto a la forma, no hay sino repetir lo dicho antes de ahora. El lenguaje será natural, elevándose cuando sea preciso, aunque sin afectaciones, y lo mismo puede estar en prosa que en verso.

Puede haber diversas especies de drama, entre ellas las siguientes: *Drama trágico*, verdadera tragedia en su manifestación moderna; *drama histórico*, inspirado en algún asunto de la historia; *drama psicológico*, que gira en derredor de un carácter vigorosamente trazado; *drama sentimental*, a que llaman los franceses *alta comedia*, y en el cual, después de conmoverse profundamente el ánimo de los espectadores, sobreviene un desenlace feliz. También, dando a la palabra drama su acepción más amplia, hay dramas *religiosos*, *filosóficos*, *pastoriles*, *fantásticos*, etcétera, cuyo asunto, indicado en las mismas denominaciones, es por lo general serio sin llegar a lo conmovedor.

El *auto sacramental* es una obra de carácter alegórico, en que intervienen personajes divinos o abstractos, como la Fe, la Virtud, el Pensamiento, etc., con el fin de enaltecer el Santísimo Sacramento y, en general, los misterios de la religión. Este género estuvo muy en boga en los siglos *xvi* y *xvii*. Los autos sacramentales de Calderón son los de mayor mérito; también Lope y Valdivieso los escribieron notables.

*Asunto de LA VIÑA DEL SEÑOR, de Calderón. El Lucero del día,*

por encargo del *Padre de familias*, mayoral de la viña, llama a los hombres para que cultiven ésta. La *Malicia* y el *Lucero de la noche* se conjuran en contra. Acuden la *Gentilidad* y el *Hebraísmo*, que conversan con la *Inocencia*. El *Hebraísmo* se concierta con el *Padre de familias*, pero luego, influido por su mujer la *Sinagoga* y por la *Malicia*, que se hace pasar por la *Inocencia*, falta a su palabra. El *Hijo de familias* se ofrece a ir a cuidar de la viña. Va, efectivamente, en compañía de la *Inocencia*, y el *Hebraísmo* le condena a suplicio en un madero. La *Gentilidad* quiere matar al *Hebraísmo* y la *Sinagoga*, pero lo impide el *Padre de familias*, condenándolos a vagar errantes por el mundo.

El drama, como género aparte y con este nombre, es de fecha moderna. Los preceptistas antiguos, como Aristóteles, sólo hablan de la tragedia y de la comedia, y todavía Boileau, que escribía su *Poética* en la segunda mitad del siglo xvii, menciona únicamente ambos géneros. Sin embargo, en opinión de algunos las literaturas clásicas tuvieron verdaderos dramas, a que los romanos llamaban *rhintonica fábula* o *hilarotragedia*; tal es *Los cautivos*, de Plauto. En la India hubo también algunas obras, como el *Sakúntala*, del poeta Kalidasa, de carácter parecido.

Verdadero creador del drama moderno, siquiera ni él ni sus imitadores le llamaran *drama*, sino simplemente *comedia*, fué el gran Lope de Vega. Lope, Calderón, Tirso, Rojas, Moreto y otros autores de nuestro Siglo de Oro, tienen comedias dramáticas de todo género. Casi simultáneamente con Lope, Shakespeare en Inglaterra componía sus admirables obras.

En el siglo xviii, el alemán Lessing y el francés Diderot fijaron los límites del drama, que vino a recibir este nombre. Después de aquella fecha ha habido

en España notables dramaturgos, como Hartzenbusch, García Gutiérrez, López de Ayala, Zorrilla, Echeagaray, etc. En Chile, Daniel Caldera (1852-1896) y Luis Rodríguez Velasco (1838-1919); en Méjico, Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842); en el Perú, Manuel Nicolás Corpancho (1830-1863); en la Argentina, Florencio Sánchez (1875-1910).

*Asunto de CONSUELO, de López de Ayala.*—Fernando, huérfano desde niño, habiendo conseguido con su honrado trabajo una modesta colocación, va a celebrar sus bodas con Consuelo, hija de Antonia, en cuya casa habíase criado el joven. Consuelo, ávida de ostentación y riquezas, abandona a Fernando y se casa con Ricardo, causando a su madre un profundo disgusto. Consuelo observa bien pronto desvío de parte de su marido, que la deja al fin para marchar a París, en uno de sus devaneos. Muere su madre; aléjase Fernando, que con su laboriosidad se ha granjeado ya una elevada posición; y al verse sola en el mundo, Consuelo cae desplomada, exclamando: *¡Qué espantosa soledad!*—Tiene *Consusuelo* tres actos.

**Obras dramático-musicales.**—La Poesía y la Música van naturalmente hermanadas desde los orígenes del teatro. En la primitiva tragedia griega, el canto tuvo parte principalísima.

Las piezas teatrales que, en los comienzos del teatro español, escribieron Juan del Encina y Lucas Fernández, bajo el título de *farsas* y *églogas*, tenían villancicos cantados. Más tarde se intercalaron cantares en las comedias—Calderón tiene frecuentes ejemplos—, aparecieron las *jácaras*, canciones de asunto picaresco, y las *tonadillas*, que se entonaban en los teatros antes de comenzar la representación.

Hoy existen dos géneros muy importantes en que la

dramática se combina con la música: la *ópera* y la *zarzuela*. Tanto una como otra son por sus asuntos verdaderos dramas y comedias, más raramente tragedias; sólo que en su desarrollo interviene la música con más o menos intensidad.

En la ópera, el canto acompaña constantemente a la acción; la parte literaria, que se llama *libreto*, va unida intimamente a la musical. No se crea por esto que el poeta ha de someterse al músico; éste, cuando más, será quien deba traducir en notas el pensamiento del poeta, identificándose ambos en su inspiración.

El origen de la ópera está en Italia. Entre los pocos que en España han cultivado este género, merecen citarse Ramos Carrión, Fernández Shaw y Dicenta, como libretistas; y Carnicer, Saldoni, Eslava, Arrieta, Chapí y Granados, como músicos.

En la *zarzuela* hay parte dramática hablada; la parte musical se reserva para ciertos momentos que suelen coincidir con situaciones de importancia. La zarzuela, como ya se ha insinuado, y salvando los *cantables*, es en realidad una comedia, un drama, una tragedia y aun un sainete, según los casos.

La zarzuela es un género netamente español. Tomó su nombre del sitio real llamado *la Zarzuela*, próximo al Pardo, y en el cual, durante el siglo xvii, se representaron las primeras obras de esta clase. La zarzuela moderna tomó estado en 1849 con *El Duende*, de Olona y Hernando. Luego se han distinguido como libretistas Ventura de la Vega, López de Ayala, José Picón, Frontaura, Luis M. de Larra, Eusebio Blasco, Ramos Carrión, Vital Aza, etc., y como músicos, los

antes citados y Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Fernández Caballero, Chueca, etc.

Llámanse *melodramas* aquellas zarzuelas en que se exagera la parte sentimental para producir efectos dramáticos. Por extensión, se da el nombre de *melodramas* a otras obras dramáticas de la misma índole, aun sin tener música.

## CAPÍTULO XLI

### Didáctica.—Obras doctrinales.

---

**Didáctica.**— La palabra *didáctica* se deriva del verbo griego *didáskein*, que significa *enseñar*. Es, en efecto, un género literario que tiene por objeto la exposición artística de la verdad, para producir la enseñanza.

El hombre tiene tendencia natural a saber, a ilustrarse, y cuando sabe una cosa quiere comunicarla a los demás, para que se haga de dominio general. Todas las cosas, lo mismo las de orden real que las de orden ideal, son susceptibles de investigación, y el hombre, en su deseo de penetrar lo desconocido, llega hasta el punto de establecer teorías, de fundar hipótesis, para explicar aquello que de otro modo no está a su alcance. Todo esto que ha observado, ha investigado o ha supuesto, lo consigna después, para enseñarlo a sus semejantes, y tal es el contenido de las obras didácticas.

Todas las obras donde se persiga la enseñanza son didácticas; lo mismo da que se trate de una obra de psicología que de otra de matemáticas. No por la

índole de sus asuntos perderán el carácter de literarias: el fondo, por lo que tiene de científico, aspirará a la enseñanza; por lo que tiene de artístico, a la belleza, ya que con ella no son incompatibles las verdades de la ciencia, ni mucho menos. La forma, sin perjuicio de adaptarse a las necesidades de la exposición, se atenderá a los consejos de la Literatura.

En las obras didácticas, por tanto, se contiene siempre un asunto científico, literario o artístico. Para desarrollar el mismo es de gran importancia el *plan*. El desarrollo del asunto ha de distinguirse ante todo por su claridad.

Los pensamientos y el lenguaje deben reunir las cualidades que hemos señalado como esenciales, sin que estén de más aquellas otras que comuniquen a la obra mayor amenidad y belleza. Elementos de importancia en el lenguaje didáctico es el *tecnicismo*, que debe emplearse con oportunidad y explicando el significado de los términos cuando se supongan desconocidos del lector.

Dada la índole de las obras didácticas, se comprenderá que han de escribirse en prosa. Alguna hay, por rara excepción, escrita en verso.

La forma más generalmente usada en este género de obras es la expositiva, que se presta muy bien a que el autor dé a conocer directamente sus ideas. Las narraciones y descripciones suelen ser necesarias, sobre todo en cierta clase de conocimientos. La forma *epistolar*, como especie particular de la expositiva, se ha utilizado también alguna vez, pero más frecuente y brillante empleo ha tenido la *dialogada*, que da ocasión

para presentar con claridad, no sólo la opinión que el autor sustente, sino las opuestas. Si el diálogo está en preguntas y respuestas, la forma se llama *erotemática*.

Algunas obras didácticas están escritas en forma de *diccionario*. Llámense *diccionarios* aquellos libros en que se hace la exposición de materias siguiendo el orden alfabético de las dicciones o voces.

Las obras didácticas pueden dividirse en tres clases: 1.º *Obras doctrinales*. 2.º *Obras de Historia*, o simplemente *Historia*. 3.º *Obras de Crítica*, o *Crítica* tan sólo. Todas ellas se proponen la enseñanza; pero las primeras presentan los principios fundamentales, o simplemente los hechos, de las diversas manifestaciones del saber a que la actividad del hombre ha dado lugar; las segundas estudian lo que en esa actividad hay de variable y transitorio; las últimas juzgan del producto de su actividad y manera más recta y adecuada para su ejercicio. Todas ellas, por otra parte, mezclan y compenentran sus procedimientos, prestándose mutua ayuda.

Por la intensidad de su contenido, estas obras se dividen de ordinario en tres clases: *Tratados elementales* (que suelen llamarse *epítomes*, *compendios*, *manuales*, etc.), donde se contienen sólo las nociones o rudimentos de una ciencia o arte cualquiera, y están dedicadas a los que en ella se inician; *tratados magistrales*, que tratan con cierta amplitud la materia respectiva, porque se escriben para personas ya iniciadas en ella; y *monografías*, llamadas también *dissertaciones* y *tratados*, que contienen una detenida y erudita investigación sobre un punto concreto, estando



dedicados a lectores muy versados en la materia. Hay además *artículos didácticos*, que son trabajos de dimensiones relativamente cortas, y que pueden abarcar los mismos asuntos que las obras. Unos y otros han de guardar acuerdo, así en el fondo como en la forma, con el objeto a que se destinan y los lectores a quienes van dirigidos.

**OBRAS DOCTRINALES.**—Son éstas las que estudian el contenido de ciencias, artes, oficios, o de algún punto a ellos concerniente. Dedúcese de aquí que el autor de obras doctrinales, supuestas las correspondientes cualidades intelectuales, ha de poseer una cultura muy extensa, sobre todo en aquel punto a que la obra se refiere.

Por su asunto, las obras doctrinales pueden ser tantas y tan variadas, que ni es fácil enumerarlas, ni mucho menos examinar las condiciones de cada una. Hay obras de *religión y moral*, de *ciencias teológicas*, de *ciencias filosóficas*, de *ciencias políticas y militares*, de *ciencias físicas, naturales y exactas*, de *bellas artes*, de *industrias y oficios*, y, en una palabra, de cuantas manifestaciones pueda abarcar el saber humano.

Al primero de los grupos citados (religiosas y morales) corresponden los libros *místicos y ascéticos*, encaminados a expresar el amor a Dios y la virtud, y que tan brillante cultivo tuvieron en el Siglo de Oro de nuestra literatura.

Hay también obras, y más especialmente artículos, que pudiéramos llamar *informativos*. En ellos se trata de dar a conocer a los lectores alguna cosa, de

enterarlos de algo; pero sólo con el propósito de hacerlos saber y sin una mira científica, artística o moral. Didácticos son estos trabajos, puesto que se enseña a los lectores algo que ellos no saben; pero los fines de la didáctica se dan sólo de modo relativo. Tales son las *cartas* y los *artículos informativos* de los periódicos, de que trataremos en seguida.

Por la multiplicidad de ramas del género didáctico y sus numerosos cultivadores, sería prolijo citar modelos. No debe, sin embargo, omitirse en este punto a Platón, Aristóteles y Cicerón. Justa celebridad alcanzaron también, en nuestra literatura, los *místicos* y *ascéticos*, como Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, etc., y los *humanistas*, como Mal-Lara, Pedro Simón Abril, Huarte, Valdés, López *Pinciano* y otros muchos. En los siglos XVIII y XIX, los didácticos son tan numerosos como brillantes.

**DIDÁCTICA POPULAR.**—El pueblo tiene también sus manifestaciones didácticas, de un carácter rudimentario y conciso, naturalmente. Tales fueron los *gnomos* del pueblo griego y los *proverbios* del hebreo; tales son los *refranes* o *adagios* de los pueblos modernos.

Son los refranes ciertas proposiciones breves compuestas generalmente en verso más o menos defectuoso, en que el pueblo consigna sus observaciones prácticas sobre materias muy diferentes. Por la substancia de los refranes, por los pensamientos que encierran, de alcance muchas veces transcendental, por lo que enseñan a conocer las ideas, sentimientos y

costumbres de un pueblo, hoy se concede mucha importancia a su estudio, del cual está encargada la *Paremiología*.

Los refranes son anónimos; no se sabe quién los hace. Pero revelan siempre una observación profunda y un sutil ingenio.

En España ha habido insignes paremiólogos, que coleccionaron y comentaron los refranes populares. Tales son el Marqués de Santillana, Hernán Núñez *Pinciano*, Juan de Mal-Lara, Pedro Vallés y otros modernos.

Parecidos a los refranes, aunque tienen un carácter erudito y filosófico-moral, son los *proverbios*, *máximas*, *sentencias* y *apotegmas*, obra por lo general de autores conocidos, en que se sientan principios de cierta profundidad o se dan consejos saludables. Los *aforismos* tienen generalmente carácter científico.

#### *Refranes:*

Piedra movediza, nunca moho cobija.

A buey viejo, cámbiale de pesebre y perderá el pellejo.

#### *Máximas, sentencias y apotegmas:*

Para saber hablar, es preciso saber escuchar.—(*Plutarco*).

La amistad conserva la pureza del alma y la guía a la inmortalidad.—(*Eclesiastés*).

La naturaleza nos ha dado dos oídos y una sola lengua, para enseñarnos que vale más escuchar que hablar.—(*Zenón*).

#### *Aforismos:*

Si la cabeza, las manos y los pies se pusieren fríos, estando el vientre y los costados calientes, es malo.—(*Hipócrates*).

Otra forma de la didáctica popular es la de los *acertijos* o *adivanzas*. Se da este nombre a las proposiciones que enuncian en

forma encubierta, mediante ciertos indicios o cualidades que le convienen, el concepto de una cosa determinada, para someter al oyente su interpretación. Ej.:

Doce señoritas  
en un corredor,  
todas tienen medias  
y zapatos no.

(*Las horas del velo*).

Antes que nazca la madre  
ya anda el hijo por la calle.

(*El humo*).

Las varias manifestaciones de la literatura popular, como son refranes, acertijos, cantares, cuentos, etc., se designan con la palabra inglesa *folklore* (saber del pueblo).

## CAPÍTULO XLII

### La Historia.

---

La Historia (de una palabra griega que significa *investigación*) es una obra literaria en que se refieren acontecimientos importantes, de índole varia y ocurridos en un período de tiempo más o menos largo.

El autor de la obra histórica o *historiador*, investiga, por tanto, los hechos que han realizado los hombres y las ideas que han profesado a través de los tiempos, y los da a conocer en su obra bajo una forma literaria.

El historiador necesita ante todo exquisitas cualidades morales; si es hombre de poca conciencia, no reparará en falsear los hechos a capricho. Indispensable le es también un entendimiento claro y despejado, acostumbrado a la observación aguda y a la honda reflexión, que le permita juzgar con seguridad de criterio. De otras facultades, la memoria le ayudará en algo, aunque no debe confiar en ella, sino valerse de datos seguros y fehacientes; y la imaginación contribuirá tan sólo a la mayor amenidad del relato. Más necesita de una voluntad firme y decidida para no retroceder ante las dificultades que ofrece la investigación histórica, para examinar documentos, compulsar datos y agotar pesquisas.

A más de los conocimientos de cultura general y del relativo a las costumbres y pasiones humanas, el historiador necesita un estudio especialísimo de las llamadas *ciencias auxiliares de la Historia*. Tales son la Geografía y la Cronología, llamadas *los dos ojos de la Historia*, ciencias, respectivamente, del *espacio* y del *tiempo*; la Arqueología (de los monumentos antiguos), la Numismática (de las monedas), la Epigrafía (de las inscripciones), la Paleografía (de la escritura antigua), la Indumentaria (del traje y decorado), la Sigilografía (de los sellos), la Heráldica (de los blasones), etc.

Con este conjunto de cualidades seguramente tendrá el buen historiador otras dos que los retóricos le señalan, y que son en efecto muy importantes: la *veracidad* y la *imparcialidad*. La veracidad, como lo indica la misma palabra, consiste en decir cosas

verdaderas y ciertas, no falsas y erróneas, y claro está que esto no se cumplirá sin que el historiador tenga la honradez suficiente para no mentir a sabiendas, y el talento y la cultura precisos para no cometer errores. Lo mismo puede decirse de la *imparcialidad*, que consiste en expresar el juicio exacto y sincero sobre una cosa, sin apasionamiento y simpatía en determinado sentido.

El asunto de las obras históricas es siempre una serie de acontecimientos importantes acaecidos en la vida. Para su desarrollo se han seguido generalmente dos procedimientos distintos: el llamado *ad narrandum* o *descriptivo*, y el *ad probandum* o *pragmático*. El primero consiste en narrar los hechos del modo más ameno, sin aquilatar su mayor o menor certeza. El segundo tiende a sacar de la historia una enseñanza, deduciendo de los hechos referidos un ejemplo pertinente. Sin que deba proscribirse el uso oportuno de ambos, hoy predomina la historia llamada *genética*, que no solamente refiere y ejemplariza los hechos, sino que investiga sus causas y origen. En todo caso, en el desarrollo del asunto debe guardarse un perfecto orden lógico y cronológico, efecto de un plan acertado.

Las cualidades esenciales del pensamiento y del lenguaje deben resplandecer en la obra histórica, que frecuentemente acepta como oportunas la profundidad del primero y la elegancia del último. Empléanse mucho en la historia los llamados *retratos*, o sea la pintura material y moral de los personajes históricos, género de descripción que, hábilmente manejado,

puede ser útil, porque da más cabal idea del personaje correspondiente. También prodigaron mucho los clásicos las *arengas* o discursos puestos en boca de esos mismos personajes, admisibles sólo cuando conste que son auténticas.

«Don Alonso Enríquez, Almirante de Castilla, fué hijo bastardo de Don Fadrique, Maestre de Santiago, hijo del rey Don Alonso. Fué hombre de mediana estatura; blanco e roxo, espeso en el cuerpo, la razón breve e corta, pero discreto e atentado, asaz gracioso en su decir. Turbábase mucho a menudo con saña, y era muy arrebatado con ella; de grande esfuerzo e de buen acogimiento a los buenos. De los que eran del linaje del Rey, e no tenía tanto estado, hallaban en él favor e ayuda. Tenía honrada casa; ponía buena mesa; entendía más que decía. Murió en Guadalupe año de veinte e nueve, en edad de setenta e cinco años: está sepultado en Santa Clara, de Palencia, que él fundó, e Doña Juana de Mendoza, su mujer». (Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

He aquí la arenga que el general Prim dirigió a sus soldados en la batalla de los Castillejos, según la reproduce Alarcón: «¡Soldados! Vosotros podéis abandonar esas mochilas, porque son vuestras; pero no podéis abandonar esta bandera, porque es de la patria. Yo voy a meterme con ella en las filas enemigas... ¿Permitiréis que el estandarte de España caiga en poder de los moros? ¿Dejaréis morir solo a vuestro general? Soldados... ¡Viva la reinal!». No obstante ser esta arenga tan breve, otros narradores de la guerra de África la trasladan en diferentes palabras. Por aquí se deducirá cuán expuesto está el historiador, tratándose de arengas largas, a incurrir en inexactitudes.

La forma propia de la Historia es la narración, aunque no excluye a las demás. La descripción es también muy necesaria.

Cicerón llamaba a la Historia maestra de la vida, testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, mensajera de la antigüedad, y añadía: *Nihil est magis oratorium quam historia*. Análogamente, Cervantes la elogiaba como «madre de la verdad, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir». Durante mucho tiempo, la Historia tuvo un carácter puramente artístico, a veces retórico, en que se atendía tan sólo a las galas de la forma para dejar en segundo término la importancia de los hechos. Esta idea ha perdurado hasta tiempos modernos, bien que Hegel negase a la Historia, como a la Oratoria, su carácter literario, por considerarla como géneros utilitarios y prosaicos. «Durante el período romántico—escribe G. Pellisier—la historia, tal como la concebían los Chateaubriand, los Agustín Thierry, los Michelet, era un arte más que una ciencia. Hacia mediados del siglo sufrió, como todos los géneros literarios, la influencia del realismo, y en consecuencia tendió a ser una ciencia más que un arte. Reduce cuanto es posible la parte de la imaginación y de la sensibilidad, y renuncia a las construcciones sistemáticas. El historiador se impone cada vez más la ley de velar su personalidad, de someterla «al objeto», esto es, a los textos, a los documentos».

La Historia es género muy importante, porque nos da a conocer la vida y hechos de nuestros antepasados. Si ellos nos sirven de ejemplo, la Historia puede llamarse propiamente, como decía Cicerón, maestra de la vida.

La Historia se divide por su asunto en *sagrada* y *profana*, denominaciones que fácilmente se comprenden. Aquélla se llama *hagiografía* cuando trata de la vida y escritos de los santos. La profana puede ser *civil*, *militar*, *política*, etc., divisiones que para los efectos literarios tienen poca importancia.



Por su extensión, hay Historia *universal*, que comprende la vida total de la humanidad, como la *Historia Universal* de Cantú; *general*, que comprende los hechos realizados por una nación, como la *Historia de España*, de Mariana; *particular*, que trata de un solo suceso, como la *Conquista de Méjico*, de Solís; *genealógica*, referente a una sola familia, como *La casa de Lara*, de Salazar y Castro; e *individual*, que refiere únicamente la vida de una persona. Esta última se llama *biografía* (ejemplo, las *Vidas de Españoles célebres*, de Quintana); y si una persona escribe su propia vida, dicese *autobiografía*.

Por su forma, y dejando a un lado las *inscripciones*, en que públicamente se consigna un acontecimiento notable, la Historia recibe distintos nombres. Las *efemérides* o *diarios* consignan en pocas palabras los hechos por días; los *anales* son relaciones escritas por años, llamándose *décadas* si éstos van divididos de diez en diez; las *crónicas* contienen la relación contemporánea de los sucesos acaecidos en un reinado o época dada; las *memorias* son anotación de los sucesos que el autor ha presenciado o de que ha tenido inmediata y fidedigna noticia.

Raramente reviste hoy la Historia la forma de *anales*, *décadas* y *crónicas*. Hoy la Historia se cultiva en las diferentes manifestaciones que hemos visto comprende por su asunto y extensión, pero de modo científico, con perfecta investigación y aquilatamiento de datos, con juicio madurado de los hechos; cosa que no está reñida con la amenidad. Además de las obras puramente doctrinales, se escriben otras de menos

alcance; cultívase bastante, por ejemplo, la forma de *Memorias*, que suelen tener interés histórico o literario. También hay *artículos históricos*, trabajos de menor extensión, pero que pueden igualmente ser importantes.

La literatura clásica cuenta con ilustres historiadores. Tales son, en Grecia, Herodoto, llamado el *Padre de la Historia*, Tucídides y Jenofonte; en Roma, César, Salustio, Tito Livio y otros.

En España, durante el Siglo de Oro, se distinguieron Ocampo, Garibay, Hurtado de Mendoza, el P. Mariana, Solís, Moncada, Melo, López de Gómara y otros muchos. Con posterioridad han florecido los PP. Flórez y Burriel, el conde de Toreno, D. Modesto Lafuente, Ferrer del Río, Pirala, etc. En Méjico, Joaquín García Icazbalceta (1835-1894); en Guatemala, José Milla (1809-1844); en Cuba, José de la Luz y Caballero (1800-1862); en Venezuela, Arístides Rojas (1826-1894); en Colombia, José María Vergara (1831-1872); en el Ecuador, el P. Juan de Velasco (1727-1819); en Bolivia, Manuel José Cortés (1830-1865); en la Argentina, Vicente Fidel López (1819-1898); en Chile, Diego Barros Arana (1830-1908); en el Uruguay, Andrés Lamas (1817-1891).

## CAPÍTULO XLIII

### La Crítica.

---

La *Crítica*—del verbo griego *crinein*, juzgar—, comprende todas las obras literarias destinadas a juzgar los hechos, ideas o producciones de los hombres.

Así, por ejemplo, los juicios fundamentales que se formulen sobre las costumbres e instituciones de un país, sobre la conducta de un personaje, sobre los cuadros de un pintor, etc., etc., pertenecen a la *Crítica*.

Singulares han de ser las cualidades de todo buen crítico. Para juzgar una obra como es debido, se necesitan imprescindiblemente un gran fondo de razón y buen sentido, revelados en la observación y la reflexión; un gusto exquisito y depurado por la práctica; un conocimiento profundo del tecnicismo respectivo; una erudición sólida en las diversas materias relacionadas con la obra. Y al lado de esto ha de poseer, como cualidades puramente morales, una conciencia delicada, un desinterés grande y una abnegación a toda prueba para decir la verdad sin temor a incurrir en enojos y enemistades. Consecuencia de todo ello será la imparcialidad, necesaria en el crítico como en el historiador.

El asunto de las obras de crítica, está proporcionado siempre por la misma cosa que se va a juzgar. El crítico ha de exponer sus ideas con claridad y basar su opinión en razones sólidamente cimentadas. El lenguaje, como en toda obra didáctica, reposado por lo general y transparente. La forma expositiva es regularmente la que exige toda obra crítica, si bien, para poner de manifiesto aquello que se juzga, serán necesarias a veces la narración y la descripción.

La Crítica puede contenerse, como fácilmente se comprende, no sólo en obras extensas, sino en *artículos críticos* de dimensiones variables. Si estos artículos reflejan sólo una impresión rápida, más atenta a

señalar hechos que a depurar méritos con todos los recursos de la crítica, se llaman *revistas*.

La Crítica ejerce una misión muy importante. No basta que los sabios, los literatos, los artistas, produzcan obras; es necesario que haya quien, con autoridad suficiente, señale las excelencias y defectos de esas obras, para que aparezca ante todos de manifiesto su verdadero mérito.

Como las manifestaciones de la actividad humana son muchas, muchas son también las clases de Crítica. Hay crítica histórica, crítica social, artística, literaria, jurídica, filosófica, etc.

Para nosotros la que ofrece mayor interés, es, naturalmente, la Crítica literaria, que tiene por objeto juzgar las obras literarias, reconociendo y señalando sus bellezas y defectos. Nada más necesario para el literato que una adecuada distinción entre las obras buenas y las malas, de modo que pueda percibir claramente sus diferencias para la mayor perfección de las que nuevamente aparezcan.

Los artículos destinados a esta de clase crítica, reciben el nombre de *bibliografía*.

El crítico literario necesita las cualidades ya indicadas. Como educación especial, habrá estudiado a fondo el organismo literario y tendrá un conocimiento bastante extenso de las literaturas de todas las épocas.

En nuestra literatura se han distinguido modernamente como críticos Durán, Lista, Quintana, Larra, Revilla, Alas, Menéndez Pelayo, el P. Blanco García, Francisco F. Villegas, el puertorriqueño Luis

Bonafoux, el cubano Emilio Bobadilla, el uruguayo José Enrique Rodó.

Acertadamente dice el crítico italiano Zumbini que las cualidades del buen crítico son tres: el sentimiento estético o gusto, la penetración psicológica y el sentido histórico.

Las modernas direcciones de la Crítica extranjera—el misticismo de Ruskin, la crítica realista de Sainte-Beuve, la naturalista de Taine, la científica de Hennequin, la dogmática de Brunetière, la impresionista de Lemâitre, etc., etc.,—apenas han tenido trascendencia en nuestra literatura, porque la crítica española, generalmente ecuánime y comprensiva, ha sabido utilizar indistintamente toda clase de elementos para su labor más perfecta. Tenía razón Goethe: «Hay—decía—una crítica destructora y otra productora: aquélla es muy fácil, porque basta formarse en el pensamiento una norma y censurar toda obra que no se conforme con ella. La productora es mucho más difícil. Ésta se pregunta: «¿Qué se ha propuesto el autor? Esa tentativa, ¿es cuerda y plausible? ¿Hasta qué punto la ha logrado?»

## CAPÍTULO XLIV

### Género epistolar.—Periódicos.

**GÉNERO EPISTOLAR.**—Las cartas, que constituyen el llamado *género epistolar*, son aquellos escritos mediante los cuales nos comunicamos con los ausentes.

En todo rigor, las cartas no son obras didácticas; pero como en ellas se informa a otro de algo que no sabe, se le da a conocer alguna cosa, parece lo más propio estudiarlas en este lugar. Claro es que no todas las cartas pueden llamarse literarias, y que aquí sólo

nos referimos a las que por sus condiciones especiales merezcan ese nombre.

Los preceptistas dividen las cartas en *públicas*, destinadas a desenvolver asuntos de interés general, de ciencias, artes, etc., y *privadas*, dirigidas de una persona a otra sobre asuntos íntimos y familiares. Pero las primeras no deben incluirse realmente en este género, sino en aquel a que pertenecen los asuntos respectivos. Así, en forma de cartas se han escrito novelas, obras didácticas, etc.

Aquí sólo nos referimos a las cartas privadas, de las cuales, como se ha dicho, muy pocas merecen el dictado de literarias. En ellas se ha de reflejar el alma del autor, pero un alma que se aparte de lo vulgar, y su especial manera de pensar, con pensamientos elevados y peculiares. Esta especie de imagen de su espíritu se vestirá en forma tal vez descuidada, por su espontaneidad, pero señalada con alguna cualidad sobresaliente, con la energía, con la delicadeza, con el estilo original y brillante. Y todo ello lo ha de hacer el autor de las cartas o *epistológrafo* con naturalidad absoluta, sin saber que lo hace ni que ha de trascender al público aquello que escribe; pensando sólo en comunicarse con la persona a quien la carta va dirigida.

Claro está, pues, que el epistológrafo no puede ser una persona vulgar. Sus facultades variarán según los casos, pero siempre poseerá algunas en alto grado; su educación discrepará en sujetos distintos, y aun puede ser escasa, pero tendrá siempre naturales disposiciones de literato.

La esencial condición de las cartas, como ya se ha dicho reiteradamente, es la naturalidad. Admiten todos los tonos, desde el más sencillo al más elevado, pasando por la gracia, la ironía, la delicadeza, la sublimidad misma, pero a condición de que todo sea natural. Sus formas suelen ser la narrativa y expositiva, aunque a veces contengan también descripciones.

En la literatura romana hay dos epistológrafos muy notables: Cicerón y Plinio el Joven. En España se han distinguido Fernán Pérez de Guzmán (¿1376-1460?), el Beato Juan de Avila (1500?-1569), Antonio Pérez (1540-1611), Santa Teresa (1515-1582), Quevedo (1580-1645), el P. Isla (1703-1781), etc.

Hija mía: Tus flemones, por un lado; la flema con que la nieve ha tomado esto de estarse regodeando sobre los puertos, por otro; la que en consecuencia de la misma gasta Don Antonio de Piña en la Coruña y en el Ferrol, sin que yo me atreva a condenarla; los dolores que afligen a madre con tanta porfía; y el tener desahuciado a este Padre Rector, sin que pueda vivir sino que sea por una especie de milagro, perdiendo en él mucho todos, y yo un buen amigo, me han retirado el gusto de manera que sólo le siento en suspirar, y aun esto me lo recatea el corazón, porque está muy sofocado. Añádese a esto que en las primaveras y en los otoños regularmente se me desenfrena la hipocondría, siendo estas las flores y los frutos que produce mi terreno. Hoy extraño menos esta visita, porque solo la dilación de la tuya, aunque faltaran los demás motivos alegados, bastaría para desazonarme toda la gracia; y así, por lo que toca a esta carta, no temo que me repitas la desvergüenza de llamarme «el atrevido gracioso», y estará más en su lugar el epíteto del «vejete insulso», o el de «Marica con barbas». Con efecto, teniendo poblado de cerdas el corazón para algunas cosas, cuando se trata de perder a quien

quiero bien, le tengo tan lampiño, que es una lástima. En fin, hija mía, no está gracia en casa, ni ya lo estará hasta que te vea, que será cuando Foncebadón lo permita, el Cebrero dé licencia y a Don Antonio de Piña se le antoje.—Tu amante, *Pepe*.—Mi amada Maruja.

(Del *P. Isla* a su hermana. En Villagarcía, a 28 de Marzo de 1755).

**PERIÓDICOS.**—Los periódicos son publicaciones destinadas a la divulgación didáctica o simplemente a la comunicación de noticias, y que aparecen con determinados intervalos de tiempo. Así, pueden publicarse todos los días, una, dos o tres veces por semana, quincenal o mensualmente, etc.

La tendencia general que domina en los periódicos es la de ilustrar a sus lectores sobre alguna cosa, la de comunicarles noticias; por eso hablamos de ellos en este lugar. Pero entiéndase que el periódico, aun con predominio del elemento didáctico, no constituye un determinado género literario, sino que es un compuesto de todos ellos. De igual manera puede insertarse en el periódico una composición poética, que un cuento o novela, que un discurso de cualquier especie, que un artículo científico, histórico o crítico.

Pero, esto aparte, hay algunos artículos dedicados a referir y comentar los sucesos de actualidad, que son lo más característico del periódico. Tales son los *artículos de fondo*, que aparecen en primer lugar del periódico conteniendo juicios sobre algún acontecimiento de particular interés; las *crónicas*, en que se comenta todo aquello que, siendo digno de nota, ha ocurrido en los días anteriores; las *revistas*, en que se da cuenta de las obras dramáticas estrenadas, de los libros publicados, etc., y últimamente, los *artículos*,



*gacetillas y sueltos*, que contienen una relación de los hechos más salientes en la política, en la ciencia, en el arte, en la vida social, finalmente, y a veces un juicio rápido acerca de ellos.

Se comprenderá por esto que el periodista necesita poseer, entre otras cualidades, un delicado instinto de observación, un juicio reposado y sereno, una cultura muy variada, una perfecta habilidad técnica y un dominio completo del lenguaje.

Hay dos clases de periódicos: la *revista* y el *diario*.

Las revistas son publicaciones que aparecen con intervalos un tanto largos de tiempo—semanal, quincenal o mensualmente—conteniendo trabajos de cierta importancia y profundidad en el género respectivo.

Hay *revistas generales*, cuyo campo de acción es muy extenso, pues contienen trabajos de todo género; hay revistas *científicas, literarias y artísticas, religiosas*, etc., cuya índole fácilmente se comprende.

El *diario* es un periódico que aparece en la forma indicada por su título, si bien con el mismo aspecto y condiciones, algunos periódicos se publican dos o tres veces por semana.

El diario tiene un carácter esencialmente informativo, aunque admite trabajos de todo género.

La importancia del diario en la actualidad es extraordinaria. La complejidad de relaciones de la sociedad actual, el carácter de publicidad que deben tener los actos de gobierno, el interés del hombre moderno hacia todo cuanto influya en el progreso y mejora de los pueblos, son circunstancias que hacen indispensable la publicación de *diarios*.

Ya en el siglo xv circulaban por la república de Venecia unas hojas, escritas principalmente para informar a los viajeros que llegaban al puerto, de los sucesos acaecidos durante su ausencia, y que se vendían por una moneda llamada *gaceta*. De aquí vino el nombre de *gacetas* que se dió a los primeros periódicos. Inventada la imprenta, aquellas hojas pasaron bien pronto a Génova, Holanda y otros países.

En España, durante la casa de Austria, se imprimían cartas y relaciones con noticias diversas para el público, algunas de las cuales aparecieron con carácter periódico. A principios del año 1661 se publicó en Madrid la primera *Gaceta*, mensual, a la que siguieron otras varias. Bajo la protección de Felipe V apareció en Madrid en 1737 el *Diario de los Literatos de España*, periódico con cierto carácter de revista.

## ORATORIA

---

### CAPÍTULO XLV

#### Oratoria.—Cualidades del orador.

---

**Oratoria.**—La *Oratoria*—de *os-oris*, la boca—, es un género literario que aspira a la expresión bella de la verdad, por medio de la palabra hablada, para convencer y persuadir a los hombres a un fin determinado.

Son notas distintivas de la oratoria, por tanto: que tiende a exponer la verdad; que trata de convencer y persuadir a los hombres para que aprueben y realicen

los hechos con que aquella verdad queda sancionada; que todo esto lo hace mediante la palabra oral

Claro es que si un orador escribe un discurso y no llega a pronunciarle, no por eso dejará de ser tal discurso; lo mismo que una obra dramática lo será aunque no se represente. Pero la forma natural de publicación es la palabra hablada.

Aquel que, reuniendo las necesarias facultades, cultiva la oratoria, se llama *orador*; la obra producto de la oratoria, en general, *discurso*, recibiendo nombres especiales según su asunto y finalidad. Hablaremos primero del orador y después del discurso.

**Cualidades del orador.**—La facultad más excelente en el orador, porque refleja todas las demás, es la *elocuencia*, o sea el don de persuadir. Nace principalmente la elocuencia de la hábil coordinación de los pensamientos y de su expresión enérgica y brillante.

Ha de poseer el orador, naturalmente, las cualidades que dijimos comunes a todo escritor, y algunas en muy alto grado, pues por la naturaleza de este género literario, son en él frecuentes las *improvisaciones*. Ha de poner en juego, pues, la razón, que le prestará acierto en la concepción y desarrollo de su discurso; la imaginación, que dará a éste más atractivos que los del simple razonamiento científico; la memoria, para el acopio de los datos necesarios en cada caso; el buen gusto, que no le extravíe por rumbos errados; el sentimiento, que preste calor y vida a sus palabras, y, en suma, las facultades que oportunamente hemos estudiado. Innecesario es decir que ha de poseer también la correspondiente educación literaria y científica, con

los conocimientos de todo hombre culto en general, y en particular con los de la materia sobre que verse la Oratoria por él cultivada. El conocimiento del lenguaje, con un abundante vocabulario y un perfecto dominio de la sintaxis, le es indispensable. Mucho le con vendrá también ejercitar sin descanso la observación, que le lleve al conocimiento del mundo y del corazón humano; pero sin que se crea que por ello deba ni pueda con medios artificiosos seducir engañosamente al auditorio.

Además de las cualidades intelectuales, es corriente señalar al orador cualidades *morales y físicas*. Las primeras, respondiendo a la definición que los clásicos daban del orador—*vir bonus dicendi peritus*—, requieren que sea hombre honrado y de intachable conducta; y aunque la elocuencia nada tiene que ver con la moralidad, nada más natural que quien ha de defender buenas causas empiece por ser bueno.

Las cualidades físicas son las referentes a la postura exterior, la voz, la pronunciación y la acción, y ocupan un lugar muy secundario. La buena figura del orador predispondrá tal vez en su favor; pero no se le ha de rechazar porque no la tenga. Más necesario es que posea una voz clara y bien timbrada, aunque no faltan ejemplos de oradores con la voz débil y aun desagradable. Lo que sí debe procurar, en todo caso, es articular con precisión, para que sus palabras se entiendan perfectamente por el auditorio.

En cuanto a la acción, o sea el movimiento de la cabeza, tronco y brazos, nada es necesario preceptuar. Los ademanes acompañan naturalmente a la palabra,

y si el orador siente lo que dice, su acción responderá con oportunidad al estado de su ánimo. No faltan buenos oradores que no accionan o accionan poco, y esto es preferible a moverse exageradamente o con afectación que desde luego salta a la vista.

## CAPÍTULO XLVI

### El discurso oratorio.

---

El pensamiento o idea capital del discurso es, como ya hemos dicho, la demostración de una verdad, para persuadir a la realización de los hechos que de ella se desprendan. Esa verdad puede pertenecer al orden de la religión, de la justicia, de la política o de la ciencia. Los asuntos, sin que varíe el pensamiento capital correspondiente, pueden ser muy diferentes (1). Unas veces serán de libre elección del orador; otras, impuestas por las circunstancias.

El desarrollo del asunto comprende varias partes que los retóricos han desmenuzado en esta forma: *exordio, proposición, división, narración, confirmación, refutación, epílogo y peroración.*

Es el *exordio* la primera parte del discurso, donde

---

(1) Fray Luis de Granada, por ejemplo, en su sermón de Pentecostés, pone de manifiesto el beneficio de que Dios llegue al alma de los hombres, ya que todos los buenos pensamientos, sentimientos y deseos son como exhalaciones de su divino espíritu; evidencia que esa obra de nuestra santificación débese al Espíritu Santo, cuya venida refiere, conforme a los libros sagrados; y con todo ello dirígese a probar la grandeza y bondad de Dios.

se prepara el ánimo del auditorio para hacerle benévolo, y ha recibido los nombres de *natural*, por *insinuación* y *exabrupto*, según que el orador demande directa y naturalmente la benevolencia, se valga para ello de un rodeo, o, prescindiendo de toda preparación, prorrumpe de pronto en apóstrofes y exclamaciones; en la *proposición*, se expone el asunto de que se va a tratar; en la *división*, se indican las varias partes que en dicho asunto pueden distinguirse; en la *narración*, se exponen los hechos diversos que comprende; en la *confirmación*, se prueba la verdad de lo enunciado en la proposición; en la *refutación*, se demuestra la falsedad de la opinión contraria; en el *epílogo*, se recapitula todo lo dicho en el discurso para dejar una impresión más profunda en el público; y, últimamente, en la *peroración* se mueve el ánimo del auditorio, con patéticas y apasionadas consideraciones.

Todas estas partes pueden reducirse a cuatro: el *exordio*, la *proposición*, la *confirmación* y el *epílogo*. El exordio no es de todo punto necesario, pero parece natural que al cuerpo total del discurso preceda un preámbulo. La proposición, que suele unirse a la división y a la narración, debe hacerse con la suficiente claridad para que el auditorio se penetre del pensamiento capital del discurso y de sus incidencias. La confirmación es la parte más importante, puesto que sirve para demostrar la certeza de ese pensamiento; a ella se une, cuando es necesaria, la refutación, en que se trata de destruir las opiniones opuestas. Por último, el epílogo es muy conveniente, porque en él se resume todo lo dicho, presentando en pocas palabras la

esencia del discurso, que de este modo se graba más hondamente en el auditorio. Al epílogo suele ir unida, cuando hace falta, la peroración, por la que se excitan los sentimientos del auditorio con palabras patéticas, y que debe ser justificada, porque nada hay más ridículo que pretender la moción de afectos sobre un hecho vulgar y ordinario.

Los pensamientos contenidos en el discurso han de dirigirse, con la debida oportunidad, a conseguir tres objetos: *convencer* al auditorio, *conmoverle* y *agradarle*.

El orador necesita convencer a su público, y aun persuadirle a obrar en cierto sentido. Esto se obtendrá ante todo de la verdad y bondad de la causa defendida, pero además es preciso que esas dos circunstancias se demuestren. A los medios que para ello emplea el orador, denominaban los antiguos retóricos *argumentos* o *pruebas*.

Llámanse, pues, argumentos, los pensamientos o razones que prueban la verdad de una proposición. Los retóricos los han dividido en *argumentos positivos*, que se fundan en principios generales o axiomas por todos admitidos; *personales* o *ad hominem*, que se apoyan en las mismas aseveraciones del contrario; *condicionales*, basados en un hecho hipotético; *de ejemplo* y *de semejanza*, que intentan probar un hecho por analogía con otro, etc.

Las reglas que daban los retóricos para la elección y colocación de argumentos, son, más que inútiles, perjudiciales, y han reducido la oratoria durante mucho tiempo a una rutina sofística. Del talento del

orador depende nada más el acierto y brillantez de los argumentos.

Para *conmover* al auditorio, el orador tocará el resorte del sentimiento, empleando los oportunos pensamientos; para *agradarle*, ha de procurar que éstos, y también el lenguaje, respondan a sus más excelentes cualidades. La forma tiene gran importancia en la oratoria; porque si bien es cierto que no puede ocultarse la vacuidad del pensamiento con la hojarasca del lenguaje, la belleza de éste hará resplandecer mejor las buenas cualidades de aquél.

La forma propia de los discursos es la enunciativa, con intervención de la narrativa y descriptiva; todo ello en prosa, naturalmente, aunque por raro capricho se haya compuesto alguno en verso.

La oratoria suele dividirse en cuatro clases: *oratoria religiosa* o *sagrada*, *oratoria política*, *oratoria forense* o *judicial* y *oratoria académica* o *didáctica*.

## CAPÍTULO XLVII

### Oratoria sagrada, política, forense y académica.

---

ORATORIA SAGRADA.—La oratoria sagrada comprende todos los discursos encaminados a persuadir a los hombres de las verdades de la Religión.

Compréndese, pues, que para difundir y propagar las creencias religiosas, este género de oratoria ha de tener gran importancia. Es el medio más obvio y eficaz de llevar aquéllas a toda clase de personas.



El discurso religioso ha de ser ante todo persuasivo. La moción de afectos tiene en él natural cabida. La forma debe distinguirse por su claridad y sencillez.

Los discursos religiosos se pronuncian casi siempre en los templos, y reciben la denominación genérica de *sermones*. Por su diferente asunto hay sermones *catequísticos*, *dogmáticos*, *apologéticos* y *morales*.

Los sermones *catequísticos* o *de propaganda* tienen por objeto iniciar en las verdades de la Religión a aquellos que las ignoran, o bien atraer a su seno a los que profesan otras ideas.

Los sermones *dogmáticos* versan sobre principios invariables de la Religión, o consecuencias que de ellos se deducen. Son los más cultivados, y también los más difíciles, por la propensión a caer en la vulgaridad.

Son sermones *apologéticos* los pronunciados en alabanza de la Religión y de sus santos, o también de personajes ilustres. En el primer caso se llaman *panegíricos*; en el segundo *oraciones fúnebres*.

Los sermones *morales* tienen por objeto la corrección y mejora de las costumbres, de acuerdo con los preceptos religiosos. Las *homilias* son explicaciones, en tono familiar, de algún pasaje de la Escritura o de un tema de fe; las *pláticas*, sencillas lecciones de doctrina cristiana.

Aunque en las religiones paganas y de Oriente se encuentra alguna noticia de oratoria religiosa, puede decirse que ésta nace con el cristianismo. Los Padres de la Iglesia—así se llaman los varones insignes, dedicados en los primeros siglos de la Religión

cristiana a difundir sus excelencias—, llevaron por todo el mundo sus predicaciones vehementes y sentidas. Tales fueron, en la iglesia griega, San Justino, San Clemente, San Juan Crisóstomo, San Basilio y San Gregorio Nacienceno; y en la iglesia latina, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, Tertuliano y Lactancio.

En España ha habido muy buenos oradores religiosos: díganlo los nombres del P. Juan de Avila (1500?-1569), fray Luis de Granada (1504-1588), fray Diego de Cádiz (1743-1801), etc.

Por su notoriedad mencionaremos también entre los predicadores célebres, a los franceses Bossuet (1627-1704), Bourdaloue (1632-1710) y Massillon (1663-1742).

ORATORIA POLÍTICA.—La oratoria política comprende todos los discursos que afectan al régimen y gobernación del Estado.

Si la organización de los pueblos es indispensable para la vida social, si de la discusión pública han de nacer las leyes y reformas que más convengan para su adelantamiento y bienestar, compréndese cuánta importancia tiene la oratoria política. Ella ejerce en las naciones una influencia desusada; la palabra del orador político es capaz, no sólo de torcer el rumbo de la legislación y de la costumbre, sino de arrastrar a un pueblo, cuando las circunstancias se prestan, al motín y la revolución.

El discurso político es entre todos el que puede revestir mayor fogosidad y vehemencia; mas siempre descansando en el firme apoyo de una base lógica.

La oratoria política se divide generalmente en tres

clases: *oratoria parlamentaria*, *oratoria popular* y *oratoria militar*. La primera comprende los discursos pronunciados en las Cámaras (Congreso y Senado) para formar y discutir las leyes; la segunda, los que se dirigen al pueblo, para conseguir su adhesión a determinadas opiniones políticas o ilustrarle sobre sus derechos; la última, las arengas con que los generales excitan a sus soldados en la campaña.

La oratoria política se cultivó con notable brillantez en los dos pueblos de la antigüedad clásica. Celeberrimos son los nombres de Demóstenes y Esquines en Grecia, y el de Marco Tulio Cicerón en Roma.

En la oratoria política española de la época moderna, se han distinguido, entre otros muchos, el conde de Toreno (1786-1843), Argüelles (1776-1844), Aparisi Guijarro (1815-1872) y Castelar (1832-1899).

**ORATORIA FORENSE.**—La oratoria forense comprende los discursos pronunciados ante los Tribunales para la defensa y restablecimiento de la justicia.

Esto mismo da ya idea de su importancia. Trascendental es para la sociedad que se restablezca el derecho perturbado; que se dé a cada cual lo suyo, evitando que otro le despoje de ello; que se condene al acusado de un delito, si en efecto le ha cometido, o se le absuelva si es inocente. Para conseguir todo esto se han establecido los Tribunales de justicia, en los cuales pueden hacer oír su voz los representantes de la ley y de las personas interesadas.

Dos son, por tanto, los objetos principales de la oratoria forense: fijar la existencia de un derecho, y defender o acusar a los culpables de un delito. Al

primer objeto se refiere la oratoria *civilista*; al segundo, la oratoria *criminalista*.

El discurso forense debe dirigirse más al convencimiento que a la persuasión; será, pues, abundante en pruebas. En los discursos sobre asuntos criminales puede ser oportuna alguna vez la moción de afectos y la mayor galanura de lenguaje.

Demóstenes y Esquines en Grecia, Cicerón en Roma, son también los oradores forenses más famosos de la antigüedad. En España se han distinguido, entre otros, Jovellanos (1744-1811), Meléndez Valdés (1754-1817), Pacheco (1808-1865) y Cortina (1802-1879).

**Oratoria académica.**—La oratoria académica comprende todos los discursos que versan sobre materias científicas, literarias y artísticas. Los lugares adecuados para este género de oratoria, son las Academias, sociedades artísticas y científicas, y otros centros análogos.

Los discursos académicos, por su pensamiento capital, tratan de producir la enseñanza en la mayoría de los casos. Procuran más demostrar una verdad que persuadir a la realización de actos con esa verdad relacionados. Por esta circunstancia, que la aparta algo de los fines propios de la oratoria, la incluyen algunos dentro de la Didáctica.

Asuntos didácticos son, efectivamente, los que la oratoria académica desenvuelve casi siempre; pero a veces invade también la esfera de acción de los demás géneros literarios. Hay, pues, dentro de la oratoria académica, discursos filosóficos, científicos, artísticos, literarios, meramente informativos, etc., etc. Cuando,

con esta tendencia didáctica, se pronuncian en público, suelen llamarse *conferencias*.

El discurso académico es por naturaleza templado, razonador y lógico, sin que por eso excluya los recursos de la imaginación oportunamente empleados.

En la oratoria académica española pueden citarse los nombres de Jovellanos, Alcalá Galiano, Durán, Moreno Nieto y muchos más.

## ERRATAS

---

Pág. 13, lín. 19. *Debe decir:* solas. Oraciones compuestas por subordinación son las formadas por.

Pág. 97, lín. 4. *Debe decir:* a asimilarla al acento.

Pág. 125, lín. 16. *Debe decir:* aquesta trova pulida.



# ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
<b>Preliminares.</b>	
Cap. I.—El arte y la literatura. . . . .	6
<b>Parte primera.—ELEMENTOS DE LA OBRA LITERARIA.</b>	
Cap. II.—El lenguaje y sus clases. . . . .	9
Cap. III.—Elementos del lenguaje.—Cláusula. . . . .	12
Cap. IV.—El lenguaje en la obra literaria.—Sus cualidades. . . . .	16
Cap. V.—Cualidades del lenguaje. . . . .	20
Cap. VI.—Cualidades del lenguaje. . . . .	24
Cap. VII.—El pensamiento y sus cualidades. . . . .	32
Cap. VIII.—Otras cualidades del pensamiento. . . . .	36
Cap. IX.—Lenguaje figurado. . . . .	39
<b>Parte segunda.—FORMACIÓN DE LA OBRA LITERARIA.</b>	
Cap. X.—El escritor.—La aptitud. . . . .	50
Cap. XI.—Cualidades del escritor. . . . .	52
<b>INVENCION.</b>	
Cap. XII.—Fin de la obra.—Lo bello. . . . .	59
Cap. XIII.—Lo sublime.—Lo cómico.—Lo humorís- tico.—Lo gracioso. . . . .	64
Cap. XIV.—Pensamiento o idea capital. . . . .	69
Cap. XV.—El asunto de la obra. . . . .	71
Cap. XVI.—Acción. . . . .	75
<b>DISPOSICIÓN.</b>	
Cap. XVII.—La disposición y sus condiciones. . . . .	78

	<u>Págs.</u>
<b>ELOCUCIÓN.</b>	
Cap. XVIII.—La elocución y sus formas.—Versificación. . . . .	80
Cap. XIX.—Versificación castellana.—La medida.—Cómputo de sílabas. . . . .	85
Cap. XX.—Los acentos. . . . .	96
Cap. XXI.—Las pausas.—Versos compuestos. . . . .	106
Cap. XXII.—La rima (1). . . . .	113
Cap. XXIII.—Los versos castellanos. . . . .	121
Cap. XXIV.—Combinaciones de versos. . . . .	139
Cap. XXV.—Estrofa.—Estrofas asonantadas. . . . .	152
Cap. XXVI.—Estrofas asonantadas. . . . .	158
Cap. XXVII.—Estrofas aconsonantadas. . . . .	166
Cap. XXVIII.—Estrofas aconsonantadas (continuación).—Estrofas libres. . . . .	175
Cap. XXIX.—Caracteres de la elocución.—El estilo. . . . .	185
Cap. XXX.—Publicación de la obra literaria. . . . .	193

**Parte tercera.—GÉNEROS LITERARIOS.**

Cap. XXXI.—División de la obra literaria. . . . .	197
Cap. XXXII.—Poesía épica.—Poemas narrativos. . . . .	203
Cap. XXXII.—Poemas narrativos (continuación). . . . .	209
Cap. XXXIII.—Poemas didácticos. . . . .	215
Cap. XXXIV.—La Novela. . . . .	226
Cap. XXXV.—Poesía lírica. . . . .	233
Cap. XXXVI.—Poesía lírica (continuación). . . . .	241
Cap. XXXVII.—Poesía dramática. . . . .	262
Cap. XXXVIII.—Tragedia. . . . .	269
Cap. XXXIX.—Comedia.—Obras cómicas. . . . .	273
Cap. XL.—Drama.—Obras dramático-musicales. . . . .	279

---

(1) La numeración de este capítulo y sucesivos va en el texto retrasada en un número, por error.



	<u>Págs.</u>
Cap. XLI.—Didáctica.—Obras doctrinales. . . . .	284
Cap. XLII.—La Historia. . . . .	290
Cap. XLII.—La Historia. . . . .	290
Cap. XLIV.—Género epistolar.—Periódicos. . . . .	299
Cap. XLV.—Oratoria.—Cualidades del orador. . . . .	305
Cap. XLVI.—El discurso oratorio. . . . .	307
Cap. XLVII.—Oratoria sagrada, política, forense y académica. . . . .	310







**JG - 4116**