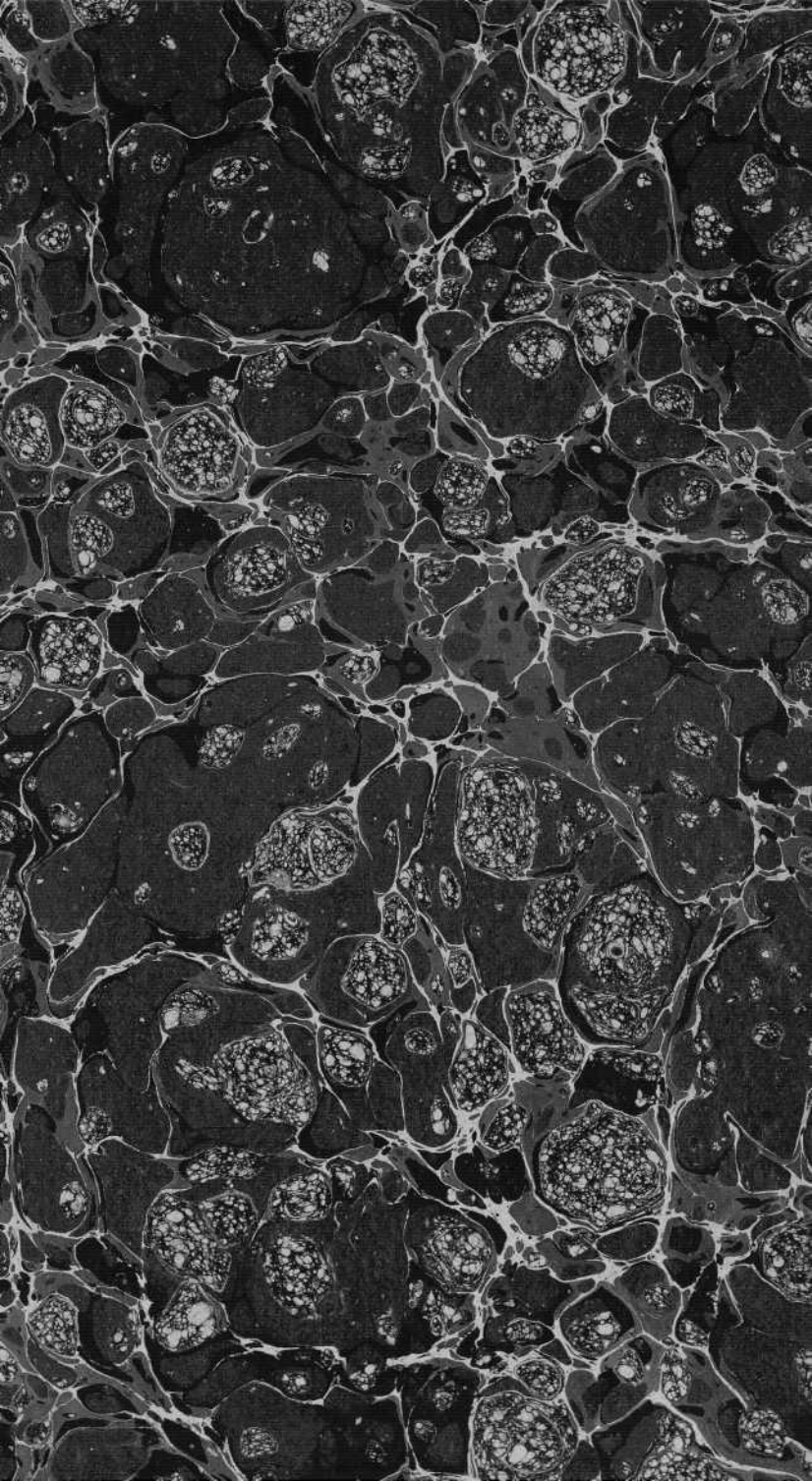
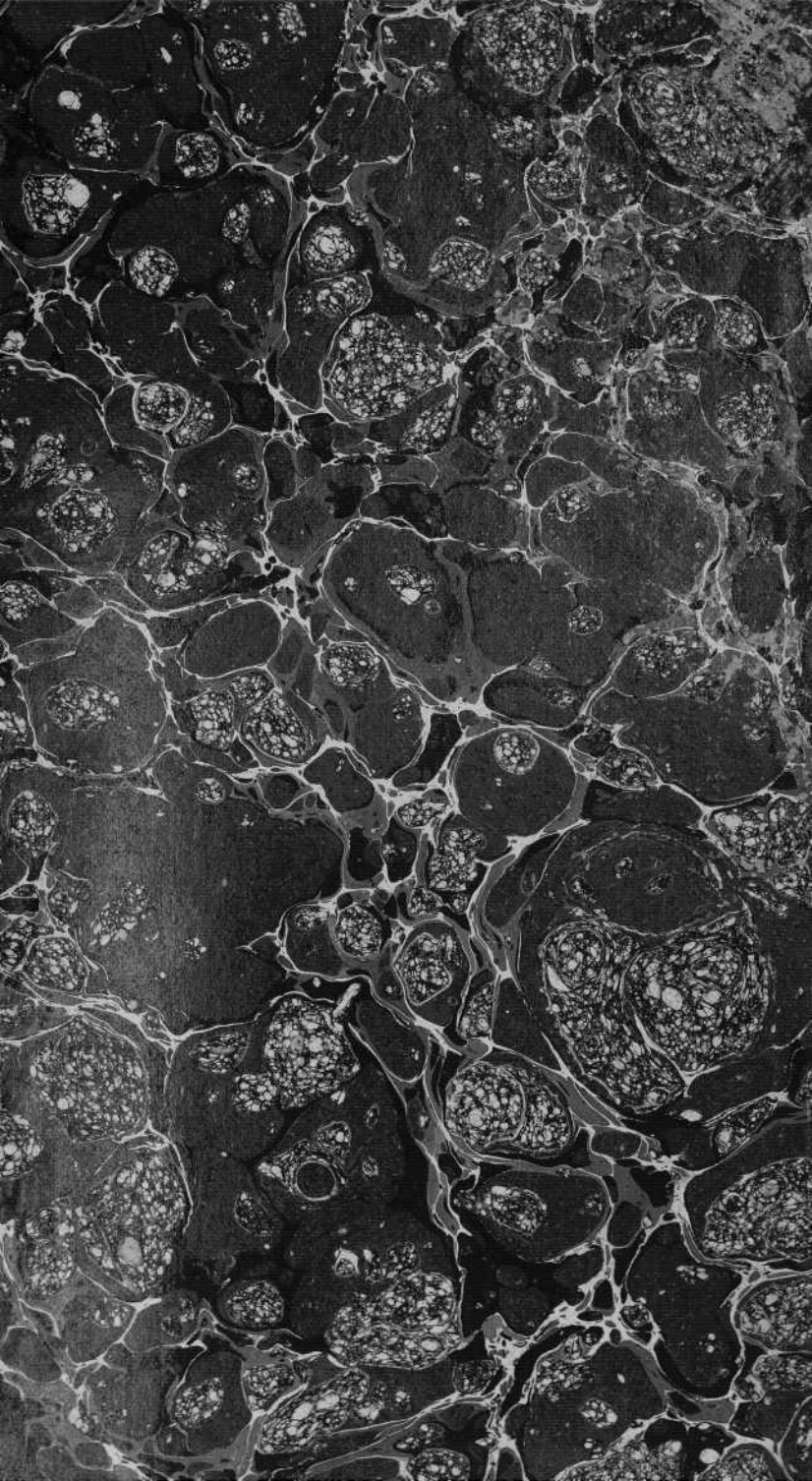


INA
A







5
1
1925

PRINTED BY L. ...
LONDON

BIBLIOTECA
MIGUEL LEONES

ELEMENTOS DE LITERATURA.

(RETÓRICA I POÉTICA.)

A M. Courcelle Senneil
recuerdo afectuoso de su
amigo
Diego Barros Arana

ELEMENTOS DE LITERATURA

(RÉTÓRICA I PÉITICA.)

A M. Comas y L. Comas
reunidos y publicados en
un solo tomo
Alfonso Comas

Enviado por Mr. J. L. Courcelle-Jenevit
R- 5239

ELEMENTOS

DE

LITERATURA

(RETÓRICA I POÉTICA.)

Por Diego Barros Arana.

OBRA APROBADA POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE, I MANDADA
ADOPTAR POR EL MINISTERIO DE INSTRUCCION PÚBLICA
PARA LA ENSEÑANZA EN LOS COLEJIOS DEL ESTADO.



SANTIAGO DE CHILE.

IMPRENTA NACIONAL, CALLE DE LA MONEDA, NÚM. 46.

— 1867. —

N.º 198

R. 239

Elementos

de

LITERATURA

(RETÓRICA Y PÉRTICA)

Por Diego Barros Arana.

OBRA APROBADA POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE, Y MANDADA
ADOPTAR POR EL MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
PARA LA ENSEÑANZA EN LOS COLEJIOS DEL ESTADO.



SANTIAGO DE CHILE

IMPRESIÓN NACIONAL, CALLE DE LA MONEDA, N.º 40.

— 1867 —

M. 193

R. 238

ADVERTENCIA.



Este libro es el resultado de las lecturas que he tenido que hacer durante dos años de profesorado. Deseando desempeñar del mejor modo que me fuera posible la clase de literatura que se me habia confiado interinamente en el Instituto Nacional, estudié con detencion i prolijidad algunas obras majistrales i elementales de retórica i de poética, tomando de ellas numerosos apuntes.

No tardé en convencerme de que el testo empleado hasta ahora para la enseñanza de este ramo en nuestros colejos no satisfacía las necesidades de los jóvenes estudiantes. Puse entónces en órden las notas que habia recojido, i entregué mi manuscrito a los alumnos para que les sirviera de testo. El resultado favorable de este primer ensa-

yo me estimuló a consultar la opinion de otros profesores mas experimentados que yo; i oyendo el parecer de éstos, me determiné a hacer una revision prolija de esas notas i a darles al fin la forma con que fueron presentadas a la Universidad para obtener su aprobacion, i con que ahora salen a luz en el presente libro.

En un tratado elemental como éste, no deben buscarse opiniones orijinales, ni doctrinas innovadoras. En él no se encontrarán mas que los principios fundamentales de las bellas letras espuestos con sencillez i claridad, pero sin la pretension de innovar los preceptos literarios, ni de dar curso a ideas propias distintas de las aceptadas jeneralmente.

Los autores que me han servido de guia para la composicion de este libro son numerosos. Me creo en el deber de indicar los nombres de los principales, no solo para que se sepa que no pretendo atribuirme las observaciones i principios que he tomado de aquellos autores, sino para dar el respeto de la autoridad de ilustres escritores a los preceptos que he consignado en este libro. Esas fuentes pueden clasificarse en la forma siguiente:

1.º Los grandes preceptistas de la antigüedad clásica, Aristóteles, Ciceron, Horacio i Quintiliano, cuyas obras sobre la retórica i la poética contienen principios tan inmutables como la verdad.

2.º Los tratados majistrales de Fenelon, Boileau, Rollin, Blair, Batteux, Marmontel, Domairon i Le-

mercier. He estudiado en sus propias fuentes los primeros de éstos preceptistas; pero los dos últimos solo en los copiosos extractos contenidos en las extensas *Lecciones de literatura* de M. Théry.

3.º Los tratados elementales de Le-Clerc, Géruzez, Jullien, Drioux etc., que gozan en Francia de una merecida reputacion.

4.º Los artículos de literatura contenidos en la *Encyclopédie moderne*, publicada en Paris bajo la direccion de M. Renier, en el *Dictionnaire de la conversation*, i en el *Dictionnaire des lettres et des beaux arts*, publicado por M. M. Bachelet i Dezobry.

5.º Las obras de algunos críticos como Villemain, Daunou, La-Harpe, Voltaire, Macaulay, Schlegel, Hallam, Planche, etc., en que se encuentran los preceptos mas sanos de literatura aplicados al estudio de los grandes escritores.

De todos estos libros he tomado alguna cosa, indicando el nombre del autor cuando la cita era testual i completa, u omitiéndolo cuando me permitia modificar algo o a lo ménos abreviar sus opiniones. Es mui reducida sin duda la parte que hai verdaderamente mia en este libro.

Debo advertir tambien aquí que he consultado las obras de los mas acreditados preceptistas españoles, Herosilla, Capmany, Luzan, Lista, Martinez de la Rosa; pero creo un deber el declarar que en ellas he encontrado mui poco que tomar, i aun esto lo hallaba escrito con mayor se-

lidez i profundidad en los escritores extranjeros que dejo mencionados.

En un libro elemental de la clase del presente, no era posible dar a las materias que contiene todo el desarrollo apetecible. He indicado solo los principios fundamentales, i a veces mui sumariamente, dejando a los profesores el encargo de darles mayor ensanche en las esplicaciones tan indispensables en una clase de literatura.

INTRODUCCION.



1. Diversas acepciones de la palabra literatura.—2. Dominio de la literatura; en qué se distingue de la gramática.—3. Prosa i verso.—4. Retórica i poética; literatura seria i bellas letras.—5. Jenio.—6 Talento.—7. Imajinacion.—8. Gusto; sus caracteres.—9. Reglas literarias; objeciones que se han hecho contra ellas.—10. Crítica.

1.—La palabra literatura tiene un sentido mui complejo. Este nombre designaba primitivamente el alfabeto i el arte de trazar las letras. En nuestro tiempo esa misma palabra tiene dos significaciones diferentes. Segun una de ellas, literatura es el conjunto de producciones escritas de cierto pais, de cierto tiempo o de todos los paises i de todos los tiempos. Así se dice literatura griega, literatura latina, literatura castellana, etc. Cuando se habla de la historia de la literatura, esta voz se refiere a la historia de las producciones escritas o literarias de tal pais o de tal siglo.

Aquí no damos a la palabra literatura aquella significacion. Con este nombre designamos las reglas que la observacion i el buen gusto han sugerido a los hombres ilustrados para juzgar las obras literarias. Si la literatura, comprendida en este último sentido, no aspira a darnos reglas invariables para componer obras literarias,

nos enseña a lo ménos a guiar nuestro juicio i a evitar los defectos que pueden empañar nuestros escritos.

2.—El dominio de la literatura abraza toda la estension del pensamiento humano. Por medio del lenguaje, i bajo formas diversas, nosotros espresamos las creaciones, las concepciones, los conocimientos i las pasiones del alma. Sin embargo, la literatura propiamente dicha examina casi siempre las obras literarias tocando solo los puntos de su superficie sin abrazar los detalles i sin llegar a la profundidad.

Pero la literatura se distingue de la gramática, que examina tambien la parte esterna de los escritos bajo otro punto de vista. La literatura comienza donde acaba la gramática; es decir, cuando la gramática se ocupa del lenguaje, de su forma, de sus cualidades i de sus defectos, la literatura clasifica i estudia las obras en que deben encontrarse todas aquellas condiciones, examinando a la vez el enlace de los pensamientos i la manera mas o ménos vigorosa de espresarlos. La gramática estudia el lenguaje: el dominio principal de la literatura es el estilo; i mas adelante veremos que el lenguaje no es mas que una parte del estilo.

3.—Las producciones literarias de la intelijencia se dividen en dos grandes familias esencialmente distintas por la forma exterior de la espresion. En unas el lenguaje se despliega libremente sin estar sujeto a una forma rigurosa; i en otras está sometido a ciertas reglas sobre el número de la sílabas, sobre la repeticion periódica de ciertos acentos, i muchas veces sobre cierta semejanza en los sonidos finales de las palabras. En el primer caso se llama prosa: en el segundo toma el nombre de verso.

El empleo de estas dos formas jenerales del lenguaje no es arbitrario. Las obras en que dominan la pasion i la imaginacion reclaman naturalmente el verso: aquellas que son mas particularmente el producto del saber i del

raciocinio, toman la forma de la prosa. Sin embargo, esta division es mucho mas accidental de lo que parece i debe considerarse solo en cuanto se refiere a la forma exterior de los escritos. Ilustres ejemplos prueban que la prosa puede espresar con buen resultado las creaciones de la imaginacion, i que los versos se aplican felizmente a las severas concepciones de la razon.

4.—Los antiguos, que compusieron obras tan admirables en estas dos formas de lenguaje, dividieron las reglas en dos cuerpos. La retórica, circunscrita particularmente al arte de hacer i de pronunciar discursos para persuadir, comprendia las composiciones en prosa: la poética las composiciones en verso o de imaginacion, poemas, comedias, tragedias, etc. En nuestro tiempo las reglas de la retórica i de la poética suelen reunirse en un mismo cuerpo con el nombre de literatura. Pero aun cuando las reglas estén reunidas, la division de las obras literarias existe siempre del mismo modo que la comprendieron los antiguos. Así se dice literatura seria, refiriéndose a la historia o a la filosofia, en contraposicion a la literatura amena o bellas letras, que abraza las obras de imaginacion ya sean en prosa o en verso.

El estudio de las bellas letras es tan útil como agradable. Adorna la memoria, enriquece la intelijencia, desarrolla la imaginacion, depura el gusto, forma el corazon e inspira los sentimientos mas nobles i mas elevados. Los que están llamados a hablar en público tienen necesidad de consagrarse a este estudio para espresarse con gracia i con vigor; i los que solo aspiran a funciones mas humildes no pueden descuidarlo sin privar su conversacion de todos los encantos que la acompañan. Los filósofos i aun los sabios, en medio de sus contemplaciones mas sublimes, no desdeñan las bellas letras, porque éstas les permiten hacer mas sensibles las verdades que enseñan i ménos áridos los principios.

Pero, para que el estudio de las bellas letras sea verdaderamente útil, importa conocer las reglas que han fijado el gusto i la observacion. Antes de entrar al estudio de estas reglas, vamos a esponer sumariamente algunas nociones que conviene tener presentes.

5.—Toda composicion literaria regularmente concebida es la obra de la intelijencia, de la imajinacion i del gusto. La intelijencia descubre algun horizonte nuevo, i en este caso toma el nombre de *jenio*; o bien concibe de una manera propia ideas ya conocidas, i entónces toma el nombre de *talento*. La imajinacion reviste con formas i con colores las concepciones de la intelijencia, i las despoja así de toda aridez. En fin, el gusto dirige la imajinacion i contiene sus extravios, autorizando sin embargo su atrevimiento.

El *jenio*, como se ve, envuelve la idea de invencion o de creacion. “El hombre de jenio, dice Marmontel, tiene un modo de ver, de sentir, de pensar que le es propio. Si ha concebido un plan, la disposicion es sorprendente, i no se parece a nada de lo que ántes se habia hecho. Si dibuja algunos caracteres, su sorprendente singularidad, su novedad, la fuerza con que espresa todos los rasgos, la rapidez i el atrevimiento con que traza los contornos, el conjunto i la harmonía que se encuentran en sus concepciones, hacen decir que ha creado hombres; i si los agrupa, sus contrastes, su accion mutua son por su rara verdad una especie de creacion. En los detalles, parece arrancar a la naturaleza secretos que ella no ha revelado mas que a él: penetra en nuestro corazon mucho mas profundamente de lo que nosotros mismos habiamos penetrado. Nos hace descubrir en nosotros i fuera de nosotros fenómenos nuevos. Si el hombre de jenio quiere obrar sobre el pensamiento i subyugar el entendimiento, da a sus razones un peso, una fuerza de impulso a la cual nada puede resistir. Si quiere

obrar sobre el alma, la conmueve, la ajita en todos sentidos con tanto vigor i violencia que llega a dominarla.”

6.—El *talento* se asemeja al jenio, pero es inferior a él. Es simplemente una aptitud para ejecutar una cosa con buen resultado. El talento no exige, como el jenio, un espíritu creador. Un músico, por ejemplo, tendrá talento en su arte si ejecuta bien un trozo de música, i sin necesidad de que sea compositor. Un escritor de talento no necesita tener ideas nuevas ni descubrir nuevos horizontes: basta que disponga hábilmente i espresese con elegancia i claridad las ideas que ha recogido, i que haga así una obra conforme a las reglas del arte i del gusto. El jenio, nótese bien esta diferencia, es una inspiracion en cierto modo pasajera: el talento es una aptitud habitual i permanente.

El talento, así como el jenio, es un don de Dios; pero es mucho ménos raro. Pocos hombres hai que no estén naturalmente dotados de alguna aptitud, de algun talento; pero lo que les perjudica es la falta de reflexion i de estudio. Fácil seria señalar todas las maravillas que puede producir una aplicacion sostenida. Algunos hombres que no prometian nada en el principio, se han hecho sabios distinguidos por el solo hecho de su consagracion al trabajo.

7.—La *imaginacion* es la facultad que da cuerpo i color a los pensamientos. Se le da este nombre porque reviste de imágenes todo lo que se le presenta. Las concepciones mas puras de la razon, los términos mas abstractos reciben de ella una forma sensible que los hace mas palpables. El hombre ejercita con tanta frecuencia esta facultad que todas sus ideas metafísicas son espresadas jeneralmente por palabras tomadas en un principio del orden material, i que por via de comparacion ha trasportado al orden de las cosas espirituales.

8.—La imaginacion nos estraviaria fácilmente sin otra

facultad que la limita i la dirige. Queremos hablar del gusto. El *gusto* es el sentimiento de las bellezas i de los defectos del arte i de la naturaleza. Es una facultad del espíritu comun a todos los hombres, pero que no en todos está desarrollada en la misma estension ni en el mismo grado. Pero si esta diferencia se debe en gran parte a la naturaleza, la educacion i el cultivo la minoran grandemente i casi la hacen desaparecer. El gusto es sin duda la facultad mas susceptible de perfeccion i de modificacion de cuantas posee el hombre. Se perfecciona con el estudio i se modifica segun las ideas jenerales del pais i del tiempo en que se vive i segun los modelos en cuyo estudio se ha fortificado esta facultad. Por eso no es posible decir que haya un gusto universal; i estamos reducidos a dar este nombre a aquella facultad que nos permite juzgar de las obras del arte en conformidad con las ideas i los sentimientos jenerales del mundo en que vivimos.

Los caracteres del gusto perfeccionado se reducen a dos, delicadeza i correccion. La *delicadeza* del gusto consiste principalmente en la perfeccion de la sensibilidad, i supone una finura de tacto que hace discernir las bellezas i sentir las faltas mas lijeras que no percibe el vulgo. La *correccion* del gusto depende principalmente de la union de esta facultad con la razon i el entendimiento. El gusto delicado es un don de la naturaleza i tiene su fundamento en la sensibilidad moral: el gusto correcto es el resultado del estudio i de la observacion, i tiene su oríjen en la intelijencia. Estos dos elementos constitutivos del gusto se reunen frecuentemente para dar a las obras del espíritu humano el esplendor a la vez que la solidez. Reducido a la intelijencia, se haria seco i frio como la razon: reducido a la sensibilidad se dejaria arrastrar por el entusiasmo i la imaginacion. Reunidos

ambos, el gusto nos hace discernir con exactitud i distinguir las bellezas de los defectos.

9.—En último resultado, el gusto emanado de la sensibilidad i purificado en el estudio, es el supremo legislador en materias literarias. Sus preceptos no son más que un conjunto de observaciones i de principios fundados en el estudio de los grandes escritores. En efecto, las reglas literarias no son leyes inventadas por los hombres ántes que se hubieran compuesto obras monumentales. Existían majestuosas tragedias i grandiosas epopeyas cuando Aristóteles compuso su *Poética*. De aquí se ha pretendido sacar un argumento contra los preceptos de la literatura diciendo que son innecesarios desde que los primeros escritores no los conocieron, i que sin embargo formaron obras inmortales. Igual cosa ha sucedido con todas las ciencias: los hombres supieron medir la estension ántes que Euclides estableciera las bases de la geometría; i sin embargo seria una aberracion el decir que la geometría es inútil. Las reglas literarias fundadas en la esperiencia, en el estudio comparado de las bellezas i de los defectos de las grandes obras, no son preceptos arbitrarios, si bien admiten diversas modificaciones segun las variedades del gusto i el caracter de los escritores.

No pretendemos sostener que las reglas literarias son indispensables. Los hombres de jenio no las usaron durante muchos siglos, i ahora mismo podrian desentenderse de ellas; pero el jenio es una ecepcion en la naturaleza. Miéntras tanto, ellas ilustran en la concepcion de su plan a los hombres de intelijencia mas limitada, guian su marcha, les muestran el objeto a que deben aspirar i les impiden estraviarse. Las reglas no dan el secreto de encontrar por medios artificiales lo que es necesario decir; pero cuando la intelijencia, el estudio o la práctica, han suministrado los materiales, ellas dan a conocer lo

que conviene aceptar i lo que es preciso dejar a un lado. Los preceptos no bastan por sí solos para formar escritores de los hombres a quienes la naturaleza no dotó de cierta intelijencia; pero facilitan el camino al mayor número de los que se consagran a la carrera de las letras, i purifican el gusto de los que solo buscan la instruccion i el pasatiempo en la literatura.

Todavía se ha hecho otra observacion contra las reglas literarias. Se ha dicho que embarazan al escritor, que ponen trabas a su intelijencia i que coartan por decirlo así su libertad. Es necesario desvanecer este argumento que se hace con ciertas apariencias de verdad. En jeneral, las reglas literarias no son mas que observaciones particulares de una importancia relativa, pero no leyes determinadas invariablemente. El mérito del escritor no tendria nada de extraordinario si se pudiera dar un método infalible i seguro para escribir bien. Bastaria estudiar i seguir este método para conseguir su objeto. Pero, en vez de ser una obra mecánica, el arte de escribir bien exige por el contrario un gran trabajo, un estudio continuo, una larga práctica i un juicio exquisito. Las reglas literarias no son útiles sino a condicion de que dejen al escritor esa conveniente libertad.

Por otra parte, fundados en los principios del buen gusto, los preceptos literarios se arraigan insensiblemente en la intelijencia del escritor, de tal modo que éste los respeta sin darse cuenta de que observa ciertas prescripciones. Un eminente poeta aleman, Schiller, decia a este respecto: "Que las reglas del arte sean para el poeta una segunda naturaleza, que llegue a aplicarlas naturalmente, como un hombre bien educado aplica las reglas de la moral, i entónces la imaginacion encontrará todo su poder i toda su libertad." Seria difícil encontrar una opinion mas autorizada en favor de las reglas literarias.

10.—La aplicacion de estas reglas se llama crítica. De

modo que bajo su verdadera significacion, la *crítica* es el exámen ilustrado i el juicio equitativo de las obras del arte. Su etimología misma confirma esta definicion: proviene de la voz griega κριτικε, que significa arte de juzgar.

Para juzgar acertadamente de una obra, no es necesario ser capaz de ejecutarla mejor o igual por sí mismo. Se puede criticar a Homero con mucha profundidad i exactitud sin alcanzar a hacer uno solo de sus versos. El talento del crítico es casi siempre diferente del talento del poeta; i basta tener un gusto correcto, formado en el estudio i la observacion, para pronunciar un juicio equitativo, i para aplicar las reglas del arte a una obra literaria. La crítica ha nacido del estudio de los buenos libros, el cual purificando el gusto, ha permitido a casi todos los hombres juzgar de las bellezas i defectos de las grandes obras. Los trabajos de los grandes escritores revelan a los hombres la verdad i la pasion en toda su plenitud i en toda su luz. El juicio i el gusto se despiertan, se forma en el estudio de los grandes modelos, i la reflexion corrije los errores de la ignorancia. El tiempo, la comparacion, el progreso de las ideas i de los conocimientos que desenvuelven el sentimiento natural de lo bello, depuran la razon i le muestran el ideal, elevándola al mas alto grado de seguridad i de delicadeza a que puede llegar la intelijencia humana. Los preceptos literarios pueden darnos las primeras nociones sobre el gusto; pero es necesario estudiar detenidamente los grandes maestros en el arte de escribir para llegar a formarnos una verdadera teoria literaria i para conocer a fondo la importancia i el alcance de las reglas de la literatura.

modo que bajo su verdadera significación, la crítica es el examen ilustrado y el juicio equitativo de las obras del arte, su estudio en una palabra, esta definición: pro- viene de la voz griega *kritos*, que significa arte de juz-

gar. La crítica es el arte de juzgar las obras del arte. La crítica es el arte de juzgar las obras del arte, que es necesario ser capaz de ejecutarla mejor a igual por el mismo. Se puede criticar a Homero con tanta profundidad y exactitud sin alcanzar a hacer más solo de sus versos. El talento del crítico es casi siempre diferente del talento del poeta; i basta tener un gusto correcto, formado en el estudio y la observación, para pronunciar un juicio equitativo, i para aplicar las reglas del arte a una obra literaria. La crítica es el arte del estudio de los buenos libros, el cual purificado de gusto, ha permitido a casi todos los hombres juzgar de las bellezas i defectos de las grandes obras. Los trabajos de los grandes escritores se ven a los hombres la verdad i la pasión en toda su plenitud i en toda su luz. El juicio i el gusto se ejercitan se forman en el estudio de los grandes modelos, i la crítica corrige los errores de la ignorancia. El tiempo, la comparación, el progreso de las ideas i de los conocimientos que desarrollan el sentimiento natural de lo bello, forman la razón i lo muestran el ideal, elevándole al más alto grado de exactitud i de delicadeza a que puede llegar la inteligencia humana. Los conceptos literarios pueden dar las primeras nociones sobre el gusto; pero es necesario estudiar detenidamente los grandes modelos en el arte de escribir para llegar a formarnos una verdadera teoría literaria i para conocer a fondo la importancia i el alcance de las reglas de la literatura.

PRIMERA PARTE.

COMPOSICION.

PRIMERA SECCION.

ESTILO O ELOCUCION.

CAPÍTULO PRIMERO.

ESTILO.

1. Invencion.—2. Disposicion.—3. Elocucion.—4. Importancia del estilo en las obras literarias.—5. Diversidad de estilos.—6. Su definicion.—7. Diversas cualidades del estilo.

1.—Cualquiera que sea el asunto que se proponga tratar el orador o el escritor, es menester que lo conozca a fondo, que lo haya meditado en todas sus partes i que estudie todos los recursos que puede ofrecer. En esto consiste la *invencion*. Esta es la primera parte del trabajo del que pretende hablar o escribir para el público. Debe encontrar el asunto que ha de tratar; i el estudio atento de este asunto, le permitirá desenvolverlo metódicamente.

Ciceron, que compuso obras maestras i que dió excelentes reglas literarias, ha establecido este precepto referente a la invencion. “Cuando por el pensamiento, dice, habreis reconocido el terreno entero que pensais recorrer, i cuando habreis medido su estension i sus límites, nada se os escapará, i todo lo que estaba oculto en el fondo del asunto, vendrá a presentarse naturalmente a vuestra mente.”

La invencion exige particularmente un esfuerzo de atencion. Aplicando a un asunto dado todas las fuerzas de la intelijencia, llegará el escritor a concebirlo con claridad i bajo todas sus faces; i sin este trabajo preliminar le será imposible recojer todos los materiales que han de servirle en la ejecucion de su obra.

2.—Cuando se han encontrado las ideas que deben servir para el desarrollo de un asunto, es menester determinar el órden en que deben presentarse. En esto consiste la *disposicion*, trabajo indispensable que viene inmediatamente despues de la concepcion del asunto, i que sirve para desenvolverlo convenientemente. La disposicion de una obra no es otra cosa que el plan que el autor se propone desenvolver para dar claridad a sus ideas.

“Por falta de plan, dice Buffon, por no haber meditado bastante el asunto que se propone tratar, un hombre de talento se encuentra embarazado i no sabe por donde comenzar ni por donde acabar. Recibe a la vez un gran número de ideas; pero como no las ha comparado ni subordinado, no puede determinarse a preferir unas a otras i permanece en la perplejidad. Pero cuando se haya trazado un plan, cuando haya reunido i puesto en órden todos los pensamientos esenciales de su asunto, percibirá facilmente el instante en que debe tomar la pluma, sentirá el punto de madurez de su intelijencia, i tendrá un verdadero placer en escribir. Las ideas se sucederán facilmente, el estilo será natural i fácil, el calor que de-

be nacer de ese mismo placer, se estenderá por todas partes i dará vida a cada espresion. Todo se animará, el tono se elevará, los objetos tomarán color, i el sentimiento uniendose a la luz, la aumentará, la llevará mas léjos, la hará pasar de lo que se dice a lo que se va a decir, i el estilo será interensante i luminoso.”

Estos brillantes preceptos del célebre escritor frances demuestran la influencia que la disposicion debe tener sobre todo escrito. En efecto no basta que una obra literaria esté sembrada de pensamientos brillantes, de jiros atrevidos, de ideas grandiosas: es menester que esté sometida a un plan ordenado i metódico que dé claridad a las ideas i que facilite el desenvolvimiento del asunto de que se trata.

Los escritores de la antigüedad clásica, que compusieron obras tan admirablemente acabadas, daban a la invencion i a la disposicion del asunto toda su importancia, de manera que solo despues de haber meditado mucho el plan de su obra comenzaban a escribirla. Se cuenta que el célebre poeta griego Menandro, cuando terminaba la disposicion de su asunto, solia decir: “Mi comedia está concluida: solo me falta hacer los versos.” En efecto, como lo observa mui bien Buffon, despues de preparado el plan, la elocucion presenta mui pocas dificultades.

3.—Cuando el asunto ha sido meditado suficientemente i cuando sus partes están dispuestas en un órden conveniente, es menester ocuparse del trabajo de elocucion. Como lo indica la etimología de esta palabra (del verbo latino *eloqui*, hablar) esta parte se refiere a la manera de espresar los pensamientos. Así como las palabras no tienen fundamento sino están apoyadas en las ideas, así tambien las ideas no tienen gracia, sino están adornadas por la palabra. La elocucion es en la literatura lo que el colorido en la pintura, es decir, es lo que viene a dar vida

a todo el discurso obrando sobre la imaginacion i los sentidos.

Aunque el trabajo del escritor se desenvuelve de la manera que hemos espuesto, en el estudio de la literatura se sigue un órden diverso, es decir, se comienza por hacer un análisis detenido de la elocucion, para pasar de ahí a los preceptos mas jenerales. Las reglas relativas a la elocucion son adaptables a todas las obras, ya sean escritas en prosa o en verso, ya sean de mero agrado o ya tengan un propósito mas elevado. Los preceptos relativos a la invencion i a la disposicion varian segun el jénero literario de que se trata. Comenzaremos, pues, estas lecciones hablando de la elocucion o del estilo. Estas dos palabras son casi sinónimas i espresan mas o ménos una misma idea: solamente se dice de ordinario estilo cuando se trata de una obra escrita, i elocucion cuando se refiere a un discurso hablado.

4.—Casi siempre las cosas que se dicen sorprenden ménos que la manera que se emplea para decirlas, porque casi todos los hombres tienen las mismas ideas que están al alcance de todo el mundo. La diferencia consiste en la espresion o el estilo. El estilo hace singulares las cosas mas comunes, fortifica las mas débiles, da grandeza a las mas sencillas (VOLTAIRE).

“Lo que me distingue de Pradon, decia Racine, es que yo sé escribir.” Sin embargo, Pradon era un poeta ridículo i Racine era un gran trájico. “Homero, Platon, Virjilio, Horacio, dice La-Bruyère, no están encima de los otros escritores si no por sus espresiones i por sus imágenes.”

La espresion es el alma de todas las obras que son hechas para agradar a la imaginacion. Se exige ante todo del historiador la verdad de los hechos, del filósofo la exactitud del racionio. Si a estas cualidades indispensables, ellos agregan las que constituyen el agrado

del estilo, se les leerá con mayor placer; pero de cualquier manera que hayan escrito, unos i otros merecen ser leidos porque son útiles. No sucede lo mismo con el orador ni con el poeta. El uno quiere conmovernos para persuadirnos; el otro quiere divertirnos agradablemente: es menester que ambos nos despierten continuamente por impresiones que nos mantengan atentos a lo que nos dicen. Nosotros no los escuchamos si no mientras agradan a nuestros oidos i a nuestra imaginacion por los encantos del estilo (RACINE hijo, *Le Clerc*).

5.—La primera i mas esencial diferencia de los estilos es la de los ingenios. Un ingenio claro distingue sus ideas, las desenvuelve sin trabajo; un ingenio fino las analiza, i percibe los matices de cada una de ellas; un ingenio vasto reduce un gran número de ideas a la unidad de percepcion i las abraza de un golpe de vista; un ingenio metódico forma de ellas una larga cadena i un conjunto regular; un ingenio profundo no se detiene jamas en las apariencias superficiales, porque su meditacion se ejercita en sondear el objeto i en sacar de sus entrañas lo que hai de mas rico i de mas oculto; un ingenio luminoso hace salir del centro mismo de su pensamiento rayos de luz que esclarecen todo el horizonte; un ingenio fecundo hace nacer de una idea todas las que tienen relacion con ella; un ingenio elevado no se digna percibir en un objeto mas que las ideas que lo engrandecen. El carácter del escritor se comunica de este modo a sus escritos. La enerjía o la debilidad, el atrevimiento o la timidez, la languidez o la vehemencia del estilo, dependen de las cualidades del alma i de las facultades del ingenio (MAR-MONTEL). Buffon decia por esto: El estilo es el hombre.

6.—Sentados estos antecedentes, no es difícil definir el estilo. El estilo es la manera especial que cada autor tiene de espresar sus pensamientos. Los preceptistas han aplicado a esta manera especial el nombre de un instru-

mento que los antiguos usaban para escribir los borradores de sus obras. El estilo era una especie de punzon de fierro, de bronce o de plata con que trazaban los caracteres sobre tablillas cubiertas de cera: un extremo del estilo terminaba en punta i servia para grabar las letras; el otro era plano i servia para borrar.

7.—El estilo debe ser apropiado a la naturaleza del asunto que se trata; pero cualquiera que sea la materia sobre la cual se escribe, debe poseer ciertas condiciones que son fijas e invariables. El estilo puede ser alegre o serio segun el jénero de la obra a que se le aplique; pero siempre debe ser puro i claro. De aquí nace la distincion que hai en el estilo entre las cualidades jenerales i particulares. Las primeras son habituales e inherentes a todo escrito: las segundas son accidentales o particulares a cada jénero de composicion.

Los antiguos dividieron el estilo en tres jéneros, el sencillo, el templado i el sublime, que corresponden a los diversos grados de elevacion en el lenguaje; pero esta distincion, mui jeneral i absoluta, no puede fijar con exactitud un límite rigoroso a las diversas especies de estilo. Creemos por esto que conviene mas estudiar esta cuestion examinando primero las cualidades jenerales i en seguida las cualidades particulares del estilo.

CAPITULO II.

CUALIDADES HABITUALES DEL ESTILO.

1. Pureza.—2. Defectos contrarios a la pureza; purismo; impropiedad; barbarismo; solecismo; arcaismo.—3. Claridad; defectos contrarios a ella.—4. Precision; pleonasm.—5. Naturalidad.—6. Nobleza o dignidad.

1.—Las cualidades jenerales del estilo, esto es, que constituyen su esencia i que son invariables, pueden reducirse a cinco; pureza, claridad, precision, naturalidad i nobleza o dignidad.

La *pureza* consiste en no emplear mas que palabras i jiros autorizados por el uso i por la índole de la lengua. “Entre todas las diferentes espresiones que pueden reflejar uno solo de nuestros pensamientos no hai mas que una que sea buena. No siempre se la encuentra al hablar o al escribir. Sin embargo, es verdad que existe, que todo lo que no es ella es débil i no satisface a un hombre de ingenio que quiere hacerse entender. Cuando el escritor halla la espresion que busca, se penetra de que era la mas sencilla, la mas natural i la que debia haberse presentado desde el principio sin esfuerzo alguno” (LABRUYÈRE).

En efecto, una espresion empleada con propiedad hace comprender la idea por entero, miéntras que un término poco propio la hace comprender a medias i uno impropio la desfigura completamente. Para evitar este defecto, se necesita unir al conocimiento de la lengua la lectura de sus mejores escritores. Se necesita además conocer el valor comparativo de los sinónimos, es decir de aque-

llas palabras que significan una idea fundamental, pero espresándola cada una de ellas con diversidad de circunstancias. Así por ejemplo, las palabras *viejo*, *antiguo* i *anciano* son términos sinónimos en cuanto a la idea jeneral de vejez que espresan todos; pero lo *anciano* se refiere mas a la edad, como en *padre anciano*, lo *antiguo* a la duracion del tiempo como en *nobleza antigua*, i lo *viejo* a los efectos de la duracion del tiempo, como en *vestido viejo*; así es que lo *anciano* es contrario de lo *jóven*, lo *antiguo* de lo *moderno*, i lo *viejo* de lo *nuevo* (BALAGUER).

2.—Los defectos de estilo opuestos a la pureza son el purismo, la impropiedad, el barbarismo, el solecismo, el arcaismo i el neolojismo.

El *purismo* es el exceso de pureza, o mas bien, es una pureza rebuscada i fundada sobre reglas caprichosas i arbitrarias que no tienen ningun fundamento ni en el uso ni en la razon i que tal o cual gramático impone sin saber por qué (JULLIEN).

Se incurre en la *impropiedad* cuando se da a una voz un significado que no es exactamente el que le corresponde, como si, segun el ejemplo anterior, se dijera *vestido anciano* por *vestido viejo*.

El *barbarismo*, que viene de la palabra bárbaros con que los griegos i los romanos designaban a los estrangeros, consiste en la introduccion de voces tomadas de una lengua estraña. Se le llama galicismo, latinismo o italianismo segun sea la lengua de que ha sido derivado; como cuando se dice *toaleta* (del frances *toilette*) por *toeador*, *mesticia* (del latin *moestitia*) por *tristeza*. El barbarismo puede consistir en el jiro de una frase, como si se dijera: Cada cual se apresuró de salir el primero.

El *solecismo* es el empleo de locuciones viciosas o contrarias a las reglas de la gramática. Esta palabra viene de una colonia griega que se habia establecido en Soles, i que entre los atenienses tenia la reputacion de hablar

muy mal su lengua. El poeta Arriaza ha cometido un notable solecismo en los versos siguientes.

Dadme guirnaldas bellas
 Los que sabeis amar,
 Que de Delfina en ellas
 Quiero la frente ornar.

Debió haber dicho: *que de Delfina con ellas.*

El *arcaismo*, palabra derivada de un verbo griego que significa yo imito, consiste en emplear palabras anticuadas i que han caido en desuso cuando éstas no mejoran en nada el estado actual de la lengua, como cuando se dice oscuro por oscuró, gobernalle por timon, magüer por aunque.

El *neolojismo* es la introduccion de palabras nuevas cuando las ideas que ellas representan estaban designadas en la lengua por otros vocablos. Muchas veces el neolojismo no es otra cosa que el barbarismo, esto es la introduccion de una palabra extranjera en una lengua que no la necesita.

Debe advertirse aquí que la creacion de nuevas palabras, la introduccion de algunas tomadas de las lenguas estrañas, i el empleo de vocablos antiguos son autorizados cuando lo exigen las necesidades del idioma. Los progresos de las ciencias i de las artes hacen indispensable el empleo de esas voces; pero al introductor de ellas corresponde el darles una forma que convenga con la índole de nuestra lengua. Así, por ejemplo, nosotros hemos tomado del ingles la palabra riel, i hemos inventado la palabra ferrocarril; i a nadie se le ocurrirá decir que este barbarismo i este neolojismo, adoptados por la necesidad, sean un defecto.

3.—La *claridad* es la transparencia del lenguaje que deja ver las ideas del autor al travez de las palabras con que las ha revestido. La claridad es la cualidad fundamental del estilo, porque sin ella las obras mejor conce-

bidas pierden casi todo su mérito. “No basta, dice Quintiliano, que el lector pueda entendernos, es menester que en ningun caso deje de entendernos.”

La claridad depende sobre todo de la pureza del estilo, de la eleccion de las palabras, de la construccion de las frases i del encadenamiento de las ideas. Deben evitarse los términos equívocos, a menos que se trate de una composicion jocosa en que el equívoco sea uno de los resortes del autor. Deben evitarse igualmente las construccioncs incorrectas i los períodos demasiado largos.

La impropiedad en el empleo de las voces es muchas veces causa de oscuridad. Nada es mas comun que oír locuciones como ésta: Pedro está sospechoso; para dar a entender que Pedro sospecha alguna cosa. Sin embargo, el adjetivo empleado del modo que lo vemos en este ejemplo, significa que las sospechas están recayendo sobre Pedro.

La construccion de la frase es muchas veces causa de oscuridad. Racine, uno de los escritores clásicos con que se honra la literatura francesa, escribió las palabras siguientes en un discurso leído en la Academia: “Se creerá añadir algo a la gloria de nuestro augusto monarca cuando se diga que ha estimado, que ha honrado con sus beneficios al gran Corneille, i que aun dos dias ántes de *su* muerte, cuando no *le* quedaba ya mas que un rayo de conocimiento, le envió aun algunas pruebas de su liberalidad.” *Su* i *le* son equívocos: se creeria que se refieren a Luis XIV; i sin embargo, Racine habla de Corneille. El autor pudo haber dicho: “i aun dos dias ántes de la muerte de este gran poeta,” etc.

La tercera causa de oscuridad consiste, como hemos dicho, en la falta de encadenamiento de las ideas. Este defecto, que suele notarse en algunos escritores de verdadera intelijencia, es ordinariamente el resultado de

la falta de ideas, o mas bien, de la poca fijeza que el autor tiene sobre la materia que trata.

El poeta español Ulloa, despues de haber contado en su *Raquel* como el rei Alfonso sali6 a caza, i ponderando lo impaciente que estaba por volver a Toledo, dice que ent6nces empezaba ya el verano, i continúa con la siguiente octava:

“I aunque la hermosa amante ver quisiera
El calor en la noche remitido;
No deja su epiciclo, por esfera
De las divinas luces elejido,
Que, si no aljaba de las flechas, era
Taller de los arpones de Cupido;
Con que todos los tiros son mortales
Afiladas las armas en cristales.”

Se puede asegurar a primera vista que el poeta no se ha entendido a sí mismo.

4.—La *precision* consiste en no decir nada que sea supérfluo, diciendo sin embargo todo lo que es necesario a la claridad i a la elegancia del lenguaje. Cuando el estilo ha llegado a la precision, no se puede agregar nada sin debilitarlo, ni quitarle nada sin oscurecerlo. “La mayor parte de las faltas del lenguaje, dice Voltaire, proviene en el fondo de falta de precision. El estilo preciso tiene el primero de todos los méritos, el de hacer la marcha del discurso semejante a la marcha del espíritu.”

La precision no escluye la riqueza ni los agrados del estilo. “El espíritu es con frecuencia el juguete del corazon,” dice La Rochefoucauld. Este mismo pensamiento pudo haberse vertido en esta otra forma: “el amor, el gusto que tenemos por una cosa, nos hace con frecuencia encontrarla diferente de lo que es en realidad.” El pensamiento es el mismo, pero espresado de la segunda manera ha perdido todo su vigor.

Es necesario no confundir la precision con la concision: la primera dibuja exactamente el pensamiento, la segunda abrevia el discurso sacrificando la exactitud de su significacion; la una lo dice todo, la otra deja algo que adivinar o que desear.

El defecto contrario de la precision es el pleonasma, vicio por el cual se agrega a la frase una o muchas palabras inútiles para el sentido. Ovidio, describiendo un diluvio, dice así:

Omnia pontus erant; decrant quoque littora ponto

(Todo era mar; al cual mar faltaban las riberas).

La primera parte de este verso es un buen ejemplo de precision: la segunda es una redundancia, un pleonasma. El *pleonasma* (de una voz griega que significa abundancia), que suele servir para dar fuerza a una afirmacion, es ordinariamente un grave defecto de estilo. Los escritores que no están perfectamente penetrados de la materia sobre que escriben son de ordinario muy poco precisos.

5.—La *naturalidad* del estilo consiste en espresar una idea, una imájen, un sentimiento sin esfuerzo i sin aparato. La espresion mas brillante pierde su mérito desde que se deja percibir el trabajo que ha costado.

El efecto de la naturalidad, cuando es llevada a la perfeccion, es hacer creer que la obra no ha costado trabajo alguno al autor. Se creeria al leerla que nosotros mismos la habriamos podido hacer; pero emprendiendo el trabajo conocemos cuán difícil es realizar lo que creíamos tan fácil. Esta preciosa naturalidad es el fruto de un juicio maduro i de un gusto ejercitado. Los jóvenes, sobre todo cuando comienzan a ensayar su talento, están sujetos a los defectos opuestos: caen en la exajeracion i en la afectacion, i hacen grandes esfuerzos para

producir composiciones rebuscadas i defectuosas (ANDRIEUX).

La naturalidad debe existir en todos los tonos del estilo, aun en el mas elevado. “Es menester que nuestras espresiones, decia Fenelon, sean la imájen de nuestros pensamientos, i que nuestros pensamientos sean la imájen de la verdad.”

Un distinguido escritor aleman, Juan Pablo Richter, que ha dado excelentes preceptos de buen gusto, i que los ha practicado en sus obras, dice en una de ellas: “Herder i Schiller quisieron hacerse cirujanos en su juventud, pero el destino se los impidió.—Existen, les dijo, heridas mas profundas que las del cuerpo. Curadlas. I ámbos escribieron.” Este pensamiento grandioso i elevado está escrito con una naturalidad notable.

El vicio de estilo contrario a la naturalidad es la afectacion, que consiste en emplear siempre formas rebuscadas, aun para espresar las cosas triviales i comunes. Este defecto, mui comun en un gran número de escritores españoles, dá a las composiciones literarias un aire ridículo. Lope de Vega, refiriendo que muchos hombres disparaban piedras al mar, dice:

“No escupe celestial artillería
Mas balas de granizo, que la fiera
Jente, peñas al mar.”.....

6.—La *nobleza* o *dignidad* del estilo, llamada tambien decencia, consiste en evitar las imájenes vulgares i los términos bajos. “El estilo menos noble, dice Boileau, tiene sin embargo su nobleza.” En efecto, los hombres cultos i las personas groseras no se espresan del mismo modo aun en circunstancias absolutamente semejantes. El lenguaje de los primeros es noble: el de los segundos es bajo. Conviene elejir siempre el primero. Las palabras vulgares pueden ser ennoblecidas mediante la ve-

cindad de otras mas elevadas i la disposicion artística del escritor.

Sin embargo, no hai bajeza de estilo en describir las cosas mas ordinarias i aun repugnantes si en esa descripcion hai una utilidad real. Un médico que describe una enfermedad de la cútis, por ejemplo, o que sigue sus estragos, aunque emplee los términos mas comunes, no incurre en el reproche de escribir bajamente, porque la utilidad hace desaparecer lo que hai de feo i de odioso (JULLIEN).

Es frecuente hallar en las composiciones burlescas expresiones bajas i triviales; pero ellas, aun cuando causen la risa del vulgo de los lectores, son contrarias al buen gusto i lastiman a los hombres ilustrados.

CAPITULO III.

CUALIDADES ACCIDENTALES DEL ESTILO.

1. Estilo sencillo.—2. Jocosos.—3. Ingenioso.—4. Enérgico.—5. Profundo.
- 6. Rico.—7. Magnífico.

1.—Las cualidades habituales o jenerales del estilo son siempre las mismas. El estilo, como hemos visto, debe ser siempre correcto, claro, preciso, natural i digno; pero hai otras cualidades particulares que cambian segun la naturaleza de los asuntos que se tratan o de los objetos que se quieren describir. ¿Podría ser el mismo el estilo en los asuntos lijeros que en los patéticos i elevados? No; i las reglas literarias, fundadas en la observacion de la naturaleza, distinguen con mucha razon esta diversidad de matices en el estilo. Son estos matices lo que nosotros llamamos cualidades accidentales. Vamos a emprender su clasificacion, comenzando por el tono mas familiar para concluir por el mas elevado.

La sencillez del estilo consiste en buscar solo la claridad del pensamiento desechando los adornos brillantes, los movimientos apasionados i las pomposas galas del lenguaje. Es ésta una cualidad mas preciosa i mas rara de lo que jeneralmente se cree, i en que han sobresalido muy pocos escritores. En apariencias, decia Ciceron, nada es mas fácil que imitar el estilo sencillo; una vez en la prueba se ve que nada es mas difícil. Se necesita de un feliz ingenio para producir esos acentos naturales i verdaderos que no pueden reemplazar todos los artificios de un lenguaje brillante. Los pensamientos mas sublimes i pro-

fundos pueden espresarse en estilo sencillo. El Génesis cuenta la creacion de la luz del modo siguiente: “I Dios dijo: Hágase la luz, i la luz fué.”

2.—El estilo *jocoso* es aquel en que el autor espone con lijereza, o bajo una forma grotesca i algunas veces burlándose de lo que él mismo dice, las circunstancias de una accion o los detalles de un discurso. Bajo la apariencia de burla, se suele ocultar mucha filosofía i mucho ingenio. El objeto moral de los escritos en que se emplea este estilo es desconcertar la vanidad humana presentando las cosas mas grandes i mas serias por el lado ridículo i bajo. De este contraste de lo grande a lo pequeño, continuamente opuestos el uno al otro, nace para las almas susceptibles de la impresion del ridículo un movimiento de sorpresa i alegría tan vivo, tan repentino, tan rápido que sucede con frecuencia al hombre mas melancólico, prorrumpir en carcajadas de risa (MAR-MONTEL).

Esta forma de estilo se toma licencias que no son permitidas en los escritos serios. Emplea con frecuencia los equívocos, i se aparta muchas veces del encadenamiento lógico de las ideas; pero deben respetarse siempre las reglas de la decencia, evitar las palabras bajas i los pensamientos groseros. Cuando el estilo jocoso incurre en estos defectos, la gracia se convierte en chocarrería: puede agradar a los lectores vulgares, pero, como ya hemos dicho, causa disgusto a los hombres ilustrados.

3.—El estilo *ingenioso* es aquel por medio del cual se deja comprender el pensamiento bajo ciertas apariencias que lo encubren en parte. Empleado con mucha frecuencia, este estilo se convierte en pretensioso i muchas veces en oscuro. Molière ridiculiza en una de sus comedias el abuso del estilo ingenioso haciendo decir a uno de sus personajes que despues que ha hablado un poeta se trata de averiguar qué es lo que ha dicho. “Se busca el

amigo en el corazon i no en la antecámara,” ha dicho Séneca; pero en este pensamiento, en que el autor ha querido ser ingenioso, se ve una contraposición, pero no se descubre nada mas, i aun el sentido es ininteligible.

El estilo ingenioso, usado por grandes escritores, i ajeno a toda afectacion, es una de las dotes mas preciosas en las obras literarias. La-Bruyère ha dicho: “La induljencia para sí i la dureza para los otros no son mas que un solo i mismo vicio.” No se podria espresar este pensamiento de una manera mas ingeniosa.

4.—La *energía* en el estilo condensa el pensamiento i da, por decirlo así, una significacion mas profunda a las palabras. Los pensamientos mas grandiosos se espresan en este estilo por las palabras mas sencillas; i sin embargo hacen comprender el sentido mucho mejor que si se emplearan todas las figuras posibles i todos los embellecimientos del lenguaje. En la tragedia de Corneille titulada *Horacio*, este viejo romano recibe la noticia del combate de sus tres hijos con los tres Curiacios; i sin sentir la pérdida de sus dos hijos muertos tan gloriosamente, se afiije solo de la fuga vergonzosa del último, que segun él ha impreso un oprobio eterno al nombre de Horacio. Su hermana, que estaba presente, le dice—“¿Qué queriais que hiciera contra tres.” Horacio responde bruscamente—“Que muriese.”

En el *Macbeth* de Shakespeare, se anuncia a Macduff que su castillo ha sido tomado, i que Macbeth ha hecho asesinar a su mujer i a sus hijos. Macduff se entrega a un dolor silencioso. Su amigo quiere consolarlo: él no lo escucha; i meditando sobre el medio de vengarse de Macbeth, solo pronuncia estas terribles palabras: “Él no tiene hijos!” Las breves palabras de Corneille i de Shakespeare que dejamos señaladas, son excelentes ejemplos de estilo enérgico.

5.—El estilo *profundo* es aquel en que el autor espresa

pensamientos profundamente verdaderos i que exigen un momento de atencion para comprender todo su alcance. La profundidad es un carácter distintivo del pensamiento mas bien que del estilo; pero el autor que emite pensamientos profundos tiene que revestirlos con cierta apariencia de sencillez para darles toda la claridad apetecible. Voltaire, que ocultaba a veces una gran profundidad de pensamiento bajo formas delicadas i ligeras, decia: “La física es una mina a la cual no se puede bajar sin el auxilio de ciertas máquinas que los antiguos no conocieron. Estos se han quedado al borde del abismo, i han raciocinado sobre lo que contenia sin verlo.” Se pueden escribir volúmenes sobre la física de los antiguos, entrar en mas detalles, explicar mas detenidamente sus doctrinas, pero la conclusion de todo será la misma que Voltaire ha escrito en tres líneas.

La profundidad se puede encontrar tambien en el estilo elevado i grandioso; pero es menester que exista en el fondo del pensamiento, i que no se pretenda aparentarla por medio de un lenguaje pretensioso i hueco. Muchas veces, bajo esas apariencias esternas de profundidad, se halla el vacio. Otras dejenera en oscuridad.

6.—La *riqueza* del estilo consiste en la reunion de los adornos i de la figuras mas brillantes i agradables. Este jénero de estilo está lleno siempre de pensamientos mas agradables que sólidos, de imágenes mas brillantes que sublimes, de términos mas rebuscados que enérgicos; así es que en muchas ocasiones el estilo rico, denominado con mas frecuencia estilo florido, no tiene mas que un falso brillo. La verdadera riqueza consiste en el número de las ideas que una sola palabra despierta en nuestro espíritu, en los horizontes que ella abraza i en la importancia de los objetos que nos muestra. Virjilio, despues de haber representado en los campos Eliseos la asamblea de

los hombres virtuosos, hace de un solo rasgo el elogio de Caton añadiendo que éste los preside:

Secretosque pios, his dantem jura Catonem.

Los hombres piadosos están aparte: Caton les da las leyes.

(*Eneida*, VIII, 670.)

El historiador romano Floro, hablando de los soldados que se encontraron muertos sobre sus enemigos despues de la batalla de Tarento, dice que sus rostros conservaban aun un aire amenazador; i añade que la “cólera que los habia animado durante el combate vivia en la muerte misma.” Séneca el trájico pinta al viejo rei de Troya privado de los honores de la sepultura diciendo: “Este padre de tantos reyes no tiene tumba; i le falta el fuego en Troya incendiada.” Esta cólera que vive en la muerte, esta falta de fuego en el incendio de una ciudad, tienen algo de mui rebuscado. Pensamientos de esta especie pueden fascinar al principio, pero parecen frívolos cuando se les examina de cerca.

7.—La *magnificencia* del estilo, llamada tambien sublimidad, consiste en el empleo de los adornos mas pomposos, las figuras mas elevadas, las descripciones mas ricas, los períodos mas armoniosos, para espresar pensamientos grandes i elevados. David dice en el salmo 17: “El Eterno inclinó los cielos i descendió llevando una oscura niebla bajo sus pies.” Milton describiendo a Satanás dice: “Su frente estaba cicatrizada por el rayo.” Homero i Virjilio han espresado de un mismo modo el poder de Júpiter.

Annuil, et totum nutu tremefecit Olímpum.

Dice Virjilio,

Hizo un ligero movimiento de cabeza, i se estremeció todo el Olimpo.

(*Eneida*, lib. IX, v. 106, lib. X, v. 115).

El defecto en que suelen incurrir los autores que quieren emplear el estilo magnífico es la hinchazon: se busca la pompa de las palabras i se cree haberlo conseguido todo con solo reunir algunas frases sonoras i pensamientos vagos. La profusion de las imájenes conduce muchas veces a quitar al estilo la grandiosidad que se quiere darle. En las espresiones de sentimiento, la sencillez eleva mas el tono que el empleo de figuras enfáticas. Un personaje dice en la escena que ha sufrido una tempestad i que ha visto perecer a su amigo. Hierde nuestro corazon si habla con dolor de su pérdida. Pero si habla del arroyo de fuego ardiente sobre las aguas, i del rayo que abre a surcos redoblados el cielo i las ondas, hace desaparecer el sentimiento i se convierte en ridículo. La hinchazon es el defecto mas comun de los escritores castellanos que han querido emplear el estilo magnífico o sublime. Calderon de la Barca en *La vida es sueño*, abre la escena con la presencia de una dama disfrazada de hombre que dirige a su caballo desbocado las palabras siguientes:

Hipógrifo violento

Que corriste parejas con el viento,

¿Donde, rayo sin llama,

Pájaro sin matiz, pez sin escama,

I bruto sin instinto

Natural, al confuso laberinto

De estas desnudas peñas

Te desbocas, te arrastras i despeñas?

La magnificencia con que el autor quiso espresar su pensamiento se ha convertido en oscura hinchazon.

Conviene indicar aquí que no debe confundirse lo sublime de pensamiento o de sentimiento con el estilo sublime, por mas que tengan algunos puntos de contacto. Lo

sublime, como lo enseña la estética, se espresa de ordinario por el estilo mas sencillo.

Hai todavía otra cualidad accidental del estilo que parece innecesario analizar aquí. Constituye ésta el estilo poético, de que se hablará al estudiar las composiciones en verso.

CAPITULO IV

FORMA EXTERNA DEL ESTILO

1. Clases de lenguaje ordinario. 2. Partes del lenguaje poético. 3. Lenguaje oculto. 4. Tipos de las palabras. 5. Uso del lenguaje. 6. Diversos modos de armonía. 7. Armonía rítmica. 8. Armonía de sonidos. 9. Armonía de colores. 10. Armonía de olores. 11. Armonía de sabores. 12. Armonía de tactos. 13. Armonía de olores. 14. Armonía de sabores. 15. Armonía de tactos.

1.—Hasta ahora hemos estudiado la esencia del estilo en su parte intrínseca, esto es, el pensamiento. No falta todavía estudiar la parte externa del estilo, es decir el lenguaje con que se reviste el pensamiento.

Se llama *forma* una reunión de palabras que forman un sentido completo.

La *forma* puede ser simple o compleja, es decir, puede constar de una o de muchas palabras estrechamente ligadas o no es posible desprender una sin irrogar el sentido. "El espíritu es con conciencia el lenguaje del espíritu" he aquí una forma simple. Por grandes que sean los descubrimientos que ha hecho la ciencia moderna, quedan aun muchas verdades desconocidas. Esta es una *forma* compleja. Si se aparta de ella una de sus proposiciones, se pierde el sentido y no se comprende el pensamiento. Como ésta es la forma preferida y habitual en los escritos, se llama con frecuencia *forma ordinaria* aquí es que ella predomina.

2.—A veces las diversas proposiciones de la *forma* están unidas entre sí por conjunciones, o por simples signos ortográficos. La *forma* se divide entonces en *periodos*, nombre que es la *forma* más de sus partes. Un

anímico, como lo muestra la estética, se espresan de otro modo por el estilo más sencillo.

Haí todavía otra cualidad accidental del estilo que parece necesario analizar aquí. Constituye ésta el estilo poético, de que se habla al estudiar las composiciones en verso.

Un estilo es poético cuando se refiere al mundo ideal y a las cosas que en él existen, y no al mundo real y a las cosas que en él existen. Este mundo ideal es el mundo de la poesía, y no el mundo de la prosa. La poesía es un mundo aparte, un mundo que se crea por la imaginación del poeta, y no por la observación del mundo real. Este mundo ideal es el mundo de la poesía, y no el mundo de la prosa. La poesía es un mundo aparte, un mundo que se crea por la imaginación del poeta, y no por la observación del mundo real. Este mundo ideal es el mundo de la poesía, y no el mundo de la prosa. La poesía es un mundo aparte, un mundo que se crea por la imaginación del poeta, y no por la observación del mundo real.

El estilo poético se caracteriza por su lenguaje figurado y su ritmo. El lenguaje figurado consiste en el uso de metáforas, símiles y otros recursos que permiten al poeta expresar sus sentimientos y pensamientos de una manera más vívida y emocional. El ritmo es el conjunto de elementos que dan lugar a una cadencia o armonía en el lenguaje, y se logra mediante el uso de versos, estrofas y otros recursos métricos. El estilo poético también se caracteriza por su mayor libertad y creatividad, ya que el poeta no está sujeto a las mismas reglas y convenciones que el prosista.

En resumen, el estilo poético es un estilo que se caracteriza por su lenguaje figurado, su ritmo y su mayor libertad y creatividad. Este estilo es el que se utiliza en la poesía, y es el que permite al poeta expresar sus sentimientos y pensamientos de una manera más vívida y emocional.

CAPITULO IV.

FORMA ESTERNA DEL ESTILO.

1. Cláusulas; lenguaje ordinario.—2. Períodos; lenguaje periódico.—3. Lenguaje cortado.—4. Eleccion de las palabras.—5. Su colocacion.—6. Diversas especies de armonia.—7. Armonia eufónica.—8. Armonia rítmica.—9. Armonia imitativa.—10. Armonia onomatopéyica.

1.—Hasta ahora hemos estudiado la cuestion del estilo en su parte intrínseca, esto es, el pensamiento. Nos falta todavia estudiar la parte esterna del estilo, es decir el ropaje con que se reviste el pensamiento.

Se llama *cláusula* una reunion de palabras que forman un sentido completo.

La cláusula puede ser simple o compleja, es decir, puede constar de una o de muchas partes tan estrechamente ligadas que no es posible desprender una sin incompletar el sentido. “El espíritu es con frecuencia el juguete del corazon:” hé aquí una cláusula simple. “Por grandes que sean los descubrimientos que ha hecho la ciencia moderna, quedan aun muchas verdades desconocidas:” ésta es una cláusula compleja. Si se aparta de ella una de sus proposiciones, se pierde el sentido i no se comprende el pensamiento. Como ésta es la forma esternas habitual en los escritos, se llama con frecuencia lenguaje ordinario aquel en que ella predomina.

2.—A veces las diversas proposiciones de la cláusula están unidas entre sí por conjunciones, o por simples signos ortográficos. La cláusula se divide entónces en *períodos*, nombre que se da a cada una de sus partes. Un

ejemplo hará comprender mejor esta distincion. “Haber recorrido uno i otro hemisferio, atravesado los continentes i los mares, escalado las cimas de las montañas en que los hielos eternos desafian igualmente los fuegos subterráneos i los ardores del mediodia; haberse entregado a las rápidas pendientes de esas cataratas espumosas, cuyas aguas parecen mas bien descender de las nubes que correr por la superficie de la tierra; haber penetrado en esos desiertos, en esas inmensas soledades en que la naturaleza acostumbrada al mas profundo silencio, debió sorprenderse de oirse interrogar por la primera vez; en una palabra, haber hecho por la gloria de las letras mucho mas de lo que jamas se hizo por la sed del oro: hé ahí los hechos vuestros que la Europa conoce i que repetirá la posteridad.”

En este brillante trozo en que Buffon trazaba el elojio del célebre viajero i matemático La-Condamine, se notan cuatro períodos diferentes. El primero de ellos, ademas, está dividido en tres particillas, a las cuales se les da el nombre de miembros del período. Los escritos en que domina la forma del fragmento anterior están clasificados bajo el punto de vista de su forma esterna, en el lenguaje denominado periódico.

El estilo periódico acumula las ideas sin confundirlas, les da mas claridad por el orden i mas fuerza por el enlace recíproco. La disposicion de este jénero de estilo exige mucho trabajo i mucho gusto. Es preciso colocar los períodos o los miembros del período disponiendo las ideas en un orden progresivo para que produzcan efecto i para la mejor intelijencia. Así, en el ejemplo anterior, Buffon ha espuesto en orden ascendente las dificultades que venció el viajero para llevar a cabo sus trabajos científicos.

3.—Hai escritos en que predominan las cláusulas simples e independientes. “Colbert, salido de un mostrador,

tenia el sentimiento de la grandeza de la Francia. Olvidaba su economía cuando se trataba de gastos gloriosos. Los principales monumentos de Luis XIV, sus mas hermosos establecimientos, observatorio, biblioteca, academias, todo proviene de Colbert. Hizo dar pensiones a los literatos, a los artistas de Francia i aun a los extranjeros. No habia sabido distinguir a quien no alcanzasen sus gratificaciones.” Este fragmento del célebre historiador frances Michelet, está escrito en lenguaje cortado.

Esta forma de estilo empleada por grandes escritores da brillo i realce a las ideas; pero suele tambien producir la monotonía. El abuso del lenguaje cortado da lugar a un vicio que consiste en dejar incompleto el sentido de cada cláusula. Entónces toma el nombre de lenguaje truncado.

El estilo truncado es casi siempre un defecto; pero cuando en las obras de imaginacion, en una tragedia, por ejemplo, se supone a un hombre dominado de una passion violenta, este último lenguaje se emplea con buen éxito.

En un drama titulado el *Indijente*, el poeta frances Mercier, supone que un personaje recibe un bolsillo con cuyo contenido espera sacar a su padre de la prision, i lo hace decir:—“¡Es mio!..... hombre jeneroso!..... Me arrojó a vuestros piés, los beso!..... Sí, lo llevaré..... Seria un hombre desnaturalizado si lo rehusase!..... Él contiene la libertad de un padre, la felicidad de nosotros tres..... Pero tiemblo ante la idea de engañarme... no sé si debo..... Me lo dais, ¿no es cierto que me lo dais?” El estilo truncado se reconoce fácilmente en este fragmento.

4.—La formacion de los períodos i de las cláusulas está sujeta a otro trabajo penoso para los principiantes, pero que es indispensable si se quiere formar un lenguaje

correcto i asentado. Hablamos de la eleccion de las palabras i de su colocacion en el discurso.

Destinadas a espresar nuestros pensamientos, las palabras deben nacer del pensamiento mismo. Las mas naturales son las mejores. Es un error el creer que sea necesario rebuscarlas violentando su significado. El conocimiento de la lengua i la lectura de los buenos escritores enseña mucho mas que todos los preceptos. La eleccion de las palabras cuesta al principio tiempo i trabajo porque es necesario examinar i comparar su significado; pero en seguida se hace tan fácil i natural que las palabras se presentan por sí mismas i se desprenden de la pluma sin que se perciba la menor dificultad. Los principiantes deben tener un cuidado escrupuloso; pero ese trabajo disminuye i desaparece en poco tiempo.

Al hacer esta eleccion se han de apartar no solo las voces impropias, sino muchas otras cuyo empleo ofrece inconvenientes de otro jénero. Pertenecen a este número los vocablos anticuados (arcaismos), las voces técnicas de las ciencias o de las artes, como si para nombrar la sal se le diese su denominacion química i se le llamase *cloruro de sodio*; i las voces cultas, derivadas de los idiomas antiguos cuando las ideas que ellas representan pueden espresarse en nuestra lengua por una palabra jeneralmente conocida, como cuando se dice *plastro* por *carro*. Casi parece inútil advertir que deben eliminarse las voces bajas, empleando en lugar de ellas otras mas cultas o un pequeño circunloquio que hace desaparecer la fealdad del objeto de que se habla.

Hemos dicho i volvemos a repetir, que la naturalidad en la espresion constituye uno de los méritos mas sólidos de todo escrito. Es verdaderamente maravilloso, dice Rollin, como las palabras que andan en boca de todo el mundo i que por sí mismas no tienen ninguna belleza particular, adquieren brillo cuando son empleadas con

arte. La palabra *alimentar* no tiene por sí propia belleza ni elevación ninguna; sin embargo en el ejemplo que sigue da realce i colorido a un pensamiento vulgar. “Las numerosas corrientes que bajan de la sierra, alimentan estensos bosques de eterna magnificencia.”

5.—La colocacion de las palabras presenta tambien a los principiantes dificultades no menos serias. La regla primera i principal que puede darse para conseguir este resultado es el conocimiento de la gramática i de la índole de una lengua. Es menester ante todo que la cláusula esté arreglada al orden lójico del lenguaje, que sus palabras estén distribuidas de tal manera que sea fácil percibir qué oficio desempeña cada una de ellas en la proposicion.

El orden mas natural de todos seria aquel en que se diese el primer lugar al sujeto i sus modificativos, el segundo al verbo i el tercero a los complementos, colocándolos segun su importancia. “Las buenas leyes forman la grandeza de los pueblos por medio de la reforma de las costumbres.” En este ejemplo se ha seguido el riguroso orden gramatical; primero el sujeto con sus modificativos, en seguida el verbo, i despues los complementos, colocando primero el directo i despues el ordinario. Pero, como es fácil comprender, si se sigue rigurosa e invariablemente ese sistema, el lenguaje se hace de tal modo monótono, que seria mui fatigosa i difícil la lectura de un libro escrito de esa manera. La lengua se presta fácilmente a otras combinaciones i jiros, de tal modo que sin violar los preceptos gramaticales es posible imprimir mas variedad i animacion al estilo. Entónces es cuando mas conviene examinar el encadenamiento de las palabras a fin de evitar no solo la incorreccion sino tambien la ambigüedad i la oscuridad. “Por grandeza no *solamente* entiendo el tamaño de un objeto particular si no la estension de toda una pers-

pectiva.” En este ejemplo, la colocacion del adverbio *solamente* como modificativo del verbo limita la significacion de éste, cuando lo que se ha querido decir es que por grandeza se entienden dos cosas. El lugar propio de ese adverbio está despues del primer complemento que modifica; i entónces habria debido decirse: “Por grandeza no entiendo el tamaño de un objeto particular *solamente*, sino la estension de toda una perspectiva.”

Esta dificultad en la colocacion de las palabras, es todavia mayor en aquellas cláusulas en que intervienen los relativos i los posesivos. En efecto, el relativo *que* puede referirse a una o muchas personas, al masculino o al femenino. El posesivo apocopado *su* i el terminal *le* dan lugar a mayores ambigüedades. Cervantes dice: “Esta es cadena de galeotes, jente forzada del rei, *que* va a galeras.” El relativo *que* parece referirse al rei en la cláusula anterior; i sin embargo, era la jente forzada la que iba a galeras. En el capítulo II (página 20), cuando tratamos de la claridad del estilo, citamos un ejemplo de Racine en que las palabras *su* i *le* daban lugar a oscuridad i confusion.

Pero no basta que se respeten las reglas de la gramática en la colocacion de las palabras para que desaparezca la imperfeccion de la cláusula. Es necesario además observar ciertos principios cuyo conocimiento se adquiere con la lectura de los buenos autores i con la práctica de escribir. Nos limitaremos solamente a señalar dos reglas que creemos de importancia capital.

Jamas se deben acumular en una cláusula cosas que tienen entre sí tan poca relacion que pueden dividirse en dos o mas cláusulas. “En esta situacion Ciceron se vió angustiado de nuevo por la muerte de su hija Tulia, la cual aconteció poco despues de haberse divorciado de Dolabela, cuyas costumbres i mal jenio le desagradaban en extremo.” En esta cláusula, hai tres ideas diferen-

tes: la muerte de Tulia, la época de su divorcio i el desagrado que las costumbres de Dolabela producian a Ciceron. Las dos primeras pudieron entrar perfectamente en una misma cláusula: la tercera exijia una cláusula separada. En este ejemplo se ha violado, pues, la unidad que indispensablemente debe existir en toda cláusula, amalgamando en un solo pensamiento ideas que no tienen una íntima relacion.

Deben suprimirse tambien todas las palabras que no añaden algo al sentido de una cláusula. Quintiliano dice que en materia de lenguaje, lo que no ayuda embaraza. Conviene por lo tanto dejar de espresar todo lo que se puede suplir fácilmente. El lenguaje adquiere mas vigor i enerjía cuanto mas limpio esté de palabras o de frases supérfluas. Vale mas decir: “Contento con merecer el triunfo, rehusó los honores;” que verter este mismo pensamiento en esta otra forma: “Estando contento con merecer un triunfo, él rehusó los honores de él.”

6.—Las condiciones exijidas para la buena disposicion de la parte esterna del estilo no son las únicas que reclaman los preceptistas. No basta que las cláusulas sean claras i correctas: conviene tambien que sean armoniosas.

La armonia es una cierta relacion entre las partes que concurren a formar un conjunto regular i agradable, con el propósito de halagar los sentidos. En el lenguaje, la armonia resulta de la feliz union de los sonidos, de la hábil combinacion de las palabras i de las sílabas cuyo contacto es aparente para agradar al oido, i de la relacion entre la palabra i la idea, entre el pensamiento i la expresion.

La armonia del lenguaje depende, pues, de tres circunstancias diversas, lo que da oríjen tambien a tres especies de armonia. La primera, llamada eufónica, es el fruto de la eleccion de las palabras i resulta exclu-

sivamente del sonido de éstas. La segunda, denominada rítmica, es el resultado de la hábil distribución de las palabras i se desprende en gran parte de la distribución de los acentos en la cláusula. La tercera es la armonía imitativa, que tiene por objeto el espresar las imájenes por medio de los sonidos.

7.—La armonía eufónica tiene por único maestro el oído. El escritor debe economizar cuanto sea posible el empleo de palabras de difícil pronunciación; debe alternar convenientemente las voces en que abundan las vocales con aquellas en que predominan las consonantes; debe evitar, en cuanto es dable, la consonancia i la asonancia de las palabras empleadas en la misma cláusula; i debe también evitar el hiato i la cacofonía. El hiato es la separación que es preciso hacer entre la vocal final de una palabra i la inicial de la otra, lo que da origen muchas veces a sonidos desagradables, como cuando se dice *puro oro, va a América*. La cacofonía consiste en la repetición de consonantes fuertes con mucha proximidad, como cuando se dice *error remoto*.

9.—La armonía rítmica exige todavía más observación i mayor prolijidad. Es preciso estudiar el tejido, el corte i el encadenamiento de las frases i de las cláusulas. Para conseguirla, conviene no dejar mucha desigualdad entre los miembros de un período i evitar igualmente los períodos muy largos i las frases muy cortas, esto es, el lenguaje que hace suspender el aliento, i aquel que obliga a cada instante a detenerse. Para conseguir este resultado, además, se necesita fijar mucho la atención en el acento de las palabras, cuidando siempre que el fin de la cláusula sea siempre lleno i sonoro. Un ejemplo hará ver la importancia que tiene la colocación de las palabras, mucho mejor que todas las reglas que a este respecto podrían darse, i las cuales nunca serían completas. “Me propongo ensalzar la vida i deplorar la muerte del sa-

bio i valiente Macabeo.” En esta cláusula se puede hacer una modificación en el orden de las palabras: “Me propongo ensalzar la vida del valiente i sabio Macabeo i deplorar su muerte.” El sentido es el mismo: la corrección es igual, pero la armonía ha desaparecido.

9.—La armonía eufónica i la armonía rítmica pueden considerarse mecánicas, porque dependen en gran parte del mecanismo de la cláusula, i del orden que se ha dado a las palabras. Ambas se dirijen esclusivamente al oído. La armonía imitativa pinta la idea o el objeto por los sonidos que emplea.

La armonía imitativa es de dos especies diferentes. Se manifiesta a veces por la analogía del ritmo con el objeto o el sentimiento que se quiere espresar. Otras pinta un movimiento por la semejanza del sonido, i por esto se la llama onomatopeya.

Seria mui difícil explicar por qué misteriosa influencia la armonía del estilo sigue ordinariamente a la armonía de las ideas. La verdadera inspiración encuentra un secreto poder para transmitir al espíritu de los lectores las impresiones i los sentimientos del escritor. Los grandes poetas i los grandes prosadores ofrecen con mucha frecuencia hermosísimos ejemplos de este jénero de armonía imitativa. “Al oír estos gritos, Jerusalem redobló su llanto, las bóvedas del templo se conmovieron, el Jordan se turbó, i todas sus riberas resonaron con el eco de estas lúgubres palabras: ¿Cómo ha muerto el hombre poderoso que salvaba al pueblo de Israel?” En este fragmento, tomado de una de las oraciones fúnebres de Flécher, se percibe el pavor i la sorpresa que se siguieron a la muerte de un gran guerrero. El mismo escritor ha imitado con igual tino la actividad de un jeneral, empleando el estilo periódico o cortado. “Pasa el Rhin (Turena); observa los movimientos de los enemigos; fortalece el valor de los aliados; utiliza la fé sospe-

chosa i vacilante de los vecinos; quita a los unos la voluntad, a los otros los medios de dañar.”

10.—La armonia por onomatopeya reproduce el objeto o el movimiento por medio de su semejanza con el sonido.

Virjilio ha imitado el ruido producido por la sierra.

Tum ferri rigor, atque argutae lamina serrae.

Entónces fué empleada la dureza del fierro i la hoja de la áspera sierra.

(*Georgicas*, lib. I, v. 143.)

En otra parte imita el ruido del rastrillo.

Ergo aegre rastris terram rimantur.

En consecuencia, los hombres entreabren penosamente la tierra con [rastrillos

(*Georgicas*, lib. III, v. 534.)

Peró el mejor ejemplo de este jénero de armonia imitativa que se halla en Virjilio está en la *Eneida* para imitar el galope de un caballo.

Quadrupedante putrem, sonitu quatit ungula campum.

La uña conmueve el polvoroso campo con el sonido de las cuatro patas.

(Lib. VIII, v. 596.)

La armonia imitativa por onomatopeya no es con frecuencia mas que un pueril juego de ingenio. Para que sea recomendable, es necesario que siempre resulte de la inspiracion i no del trabajo, i ni aun así constituye un mérito del escritor. El otro jénero de armonia imitativa no solo es mas difícil sino que forma uno de los títulos mas indisputables de los grandes maestros.

Jeneralmente se mira con mucho desden la armonia de las cláusulas. Para probar su importancia, bastaria hacer un esperimento mui sencillo. Tómese un fragmento literario escrito en prosa que sea susceptible de

ser dividido en particillas de igual cantidad de sílabas, i se verá, sin embargo, que no resultan versos porque les falta la cadencia rítmica, es decir, la armonia especial que el poeta sabe imprimir a sus escritos. Pero en éste, como en los demas puntos de la literatura, el estudio atento de los buenos escritores enseña mucho mas que todas las reglas que pudieran darse.

FIGURAS.

1. Definición; 2. de las figuras.—3. Figuras de palabras o elegancias.—4. Figuras de significacion o tropos.—5. Figuras de pensamiento.—6. Importancia de las figuras en el estilo.

1.—Las figuras son jiros del estilo que por la manera con que vierten el pensamiento le dan fuerza o elegancia. Propiamente, son la espression del sentimiento en el discurso, como las actitudes en la escultura i la pintura.

Las figuras nacen naturalmente de las necesidades del pensamiento i de la vivacidad de la imaginacion. El estilo familiar las admite tan bien como las composiciones mejor elaboradas. No son únicas invenciones del arte sino que el arte las toma de la naturaleza, como un tiempo preciso.

Quando el alma está vivamente impresionada, se levanta, interroga, hace hablar a los ojos i a las manos i hasta a los seres inanimados: el niño quiere ver ciertos objetos, a expresar las relaciones de éstos con otros, se ayuda de comparaciones, transporta el sentido de las palabras, modifica su significacion figurándola o retoriéndola, expresa la contraria de lo que se propone hacer comprender, etc. etc. cuando quiere hablar el niño se ayuda de los choques de las palabras i de las ideas; i para proceder así, no ha necesidad de haber estudiado la retórica.

Las principales figuras nacen de la pasion i de la imaginacion. Por ejemplo, cuando la idea toma la forma

CAPITULO V.

FIGURAS.

1. Definición; uso de las figuras.—2. Figuras de palabras o elegancias.—3. Figuras de significacion o tropos.—4. Figuras de pensamiento.—5. Importancia de las figuras en el estilo.

1.—Las figuras son jiros del estilo que por la manera con que vierten el pensamiento le dan fuerza o elegancia. Propiamente, son la espresion del sentimiento en el discurso, como las actitudes en la escultura i la pintura.

Las figuras nacen naturalmente de las necesidades del pensamiento i de la vivacidad de la imajinacion. El estilo familiar las admite tan bien como las composiciones mejor elaboradas. No son fútiles invenciones del arte sino que el arte las toma de la naturaleza como un recurso precioso.

Cuando el alma está vivamente impresionada, esclama, interroga, hace hablar a los vivos i a los muertos i hasta a los seres inanimados: si el ingenio quiere verter ciertas imájenes o espresar las relaciones de éstas con otras, se ayuda de comparaciones, trasporta el sentido de las palabras, modifica su significacion limitándola o estendiéndola, espresa lo contrario de lo que se propone hacer comprender, exajera, atenúa, hace brillar rápidas chispas del choque de las palabras i de las ideas, i para proceder así, no hai necesidad de haber estudiado la retórica.

Las principales figuras nacen de la pasion i de la imajinacion. Por ejemplo, cuando la idea toma la forma

de exclamacion o de apóstrofe, esta forma está determinada por el movimiento del alma; cuando en lugar de designar un objeto por su propio nombre se sustituye a este nombre el de una de las partes del objeto, es porque esa parte ha herido mas particularmente nuestra imaginacion. Así se dice cien velas en lugar de cien naves, porque las velas representan mas vivamente el objeto que se quiere pintar.

2.—Hai figuras que consisten solo en un cambio en el órden de las palabras, en la supresion de una de ellas o en la artificiosa repeticion de otras. Tienen éstas el nombre de *figuras de palabras*, o simplemente *elegancias*.

3.—Hai otras figuras que cambian la significacion de las palabras, esto es, que presentan una voz en una acepcion diversa de su sentido propio. Estas figuras son denominadas *tropos*, de una voz griega que significa cambiar; pero su verdadero nombre debe ser *figuras de significacion*.

De todas las figuras, son quizá estas últimas las que producen mas efecto en el escrito i las que le dan mas brillo i colorido. Sin embargo, son éstas tambien las mas comunes en el uso ordinario de la conversacion. En el siglo pasado algunos preceptistas i filólogos, desarrollando una teoría de Montesquieu sobre la influencia de los climas en el carácter de los hombres, dijeron que el estilo figurado, comprendiendo bajo este nombre solo los tropos, era habitual en los escritores i oradores de los climas ardientes, cuya imaginacion era por lo mismo ardorosa i pintoresca. Se señalaban al efecto las sagradas escrituras i las grandes producciones de la literatura oriental. Un eminente filósofo francés, Turgot, demostró que la abundancia de imájenes en los escritores citados, mas que de su imaginacion ardiente, provenia de pobreza del idioma o de falta de cultivo de éste. Turgot indicó tambien que los salvajes de los climas frios, los iro-

queses de la América del norte, debian usar en sus discursos los tropos o figuras de significacion. Nada mas natural que llamar cabeza de la familia al que es jefe de ella, fresco lirio a una jóven, leon a un valiente, cometiéndolo así verdaderas figuras de significacion.

Los tropos fueron, pues, una necesidad del lenguaje ántes que éste hubiera alcanzado su completo desarrollo: despues han sido su mejor adorno. “La traslacion del significado de una palabra, dice Ciceron, fué enjendrada en el principio por la necesidad i por el reducido caudal del idioma; despues la sostuvo el placer i el agrado. Porque así como el vestido fué destinado al principio para resguardar del frio a los hombres, i sirvió mas tarde al ornato i dignidad del cuerpo, así la traslacion del significado de una palabra fué inventada para satisfacer una necesidad i usada despues para deleitarnos.”

4.—Otras figuras consisten en la forma particular con que se reviste el pensamiento. Nacen sobre todo del sentimiento que anima al escritor o al orador i del efecto que quiere producir. Estas figuras están destinadas a atraer la atencion o a despertar la imaginacion, produciendo a veces de un mismo golpe este doble resultado. Se les denomina *figuras de pensamiento*.

5.—El empleo del lenguaje figurado, como lo veremos mas adelante, ofrece utilidades mas positivas que el mero placer. Las figuras dan colorido a la espresion, esplican muchas veces con mayor claridad las ideas que el escritor quiere espresar i dan realce a los pensamientos. Un historiador de la antigüedad dice: “Marcelo era la espada de Roma i Fabio el escudo.” Esta cláusula contiene tres figuras (dos tropos i una elegancia) i espresa con una claridad i con una concision inimitables pensamientos complejos que no pueden representarse si no por medio de muchas palabras, i perdiendo al fin el vigor de la espresion.

Los preceptistas han clasificado las figuras de diferentes maneras. Algunos las han distribuido en muchas familias: otros las han dividido segun el objeto a que se refieren, llamándolas de colorido, de movimiento i de dibujo. Hemos preferido la clasificacion adoptada jeneralmente porque nos parece la mas sencilla de todas.

CAPITULO VI.

FIGURAS DE PALABRAS.

1. Clasificación de las figuras de palabras.—2. Figuras de primera clase; hipérbaton; silépsis.—3. Figuras de segunda clase; repetición; conversión; complexión; conduplicación; conmutación.—4. Figuras de tercera clase; elípsis; adjunción; disolución.—5. Figuras o licencias gramaticales i poéticas.

1.—Como ya hemos visto, estas figuras consisten solo en la disposición i órden de las palabras en el discurso. Algunas de ellas no son mas que una simple trasgresión de las reglas gramaticales. Otras consisten en una repetición de palabras. Por último, las otras están fundadas en la supresión de algunas voces que no son necesarias para comprender el pensamiento. Sin embargo, todas ellas dan vigor i lucimiento al estilo, i aun contribuyen a darle mas claridad.

2.—Pertencen a la primera especie de figuras de palabras el hipérbaton i la silépsis.

El *hipérbaton*, derivación de dos voces griegas que significan ir mas allá, consiste en la trasposición de las palabras, esto es en darles un órden diverso del que tendrían segun las reglas de la gramática. El hipérbaton es mui usado en la prosa; pero en el verso es indispensable para dar a las espresiones el ritmo indispensable. Un poeta americano, don Juan Cárlos Gomez, ofrece el ejemplo siguiente:

Al triunfo, la agonía siguió del moribundo,
Al viva del combate, de servidumbre el ¡ai!

En la literatura antigua, el hipérbaton tomaba formas muy variadas, i tenia diversas denominaciones. Llamábase *anástrofe* la conversion de las palabras, como cuando se decia *me cum* (conmigo) en lugar de *cum me*; *tnesis* la cortadura de una palabra en dos, como en *septem subjecta trioni*, en vez de *septemtrioni subjecta* (colocada bajo el septentrion) etc., etc.; pero estas denominaciones no son conocidas en nuestra lengua, ni tienen importancia alguna.

La *silépsis*, de una voz griega que significa comprension, destruye la concordancia gramatical, o mas bien hace concordar la palabra con la idea. Esta figura era muy comun en los idiomas antiguos. Horacio llama a Cleopatra *fatale monstrum* (monstruo fatal, que en latin es neutro), i a Asinio Polion: *insigne presidium* (insigne amparo, que tambien es neutro), destruyendo así la concordancia. En nuestra lengua se comete con frecuencia esta figura, sin que se note la falta de concordancia, como se puede ver en estos ejemplos: "Un puñado de hombres atacaron la plaza." "El enemigo se creia vencedor cuando apareció entre ellos la discordia."

3.—Pertencen a la segunda clase de figuras de palabras, aquellas en que se repiten una o varias voces, para dar mayor vigor al lenguaje. De este número son la repeticion, la conversion, la complexion, la conduplicacion, i la conmutacion.

La *repeticion* es una de las mas comunes i de las mas enérgicas entre todas estas figuras. La palabra importa su definicion. Ejemplo: "No hai mal, no hai vicio, no hai abuso que no tenga su particular declamador." La repeticion puede ser de verbo, como en el ejemplo anterior, de sustantivo o de adjetivo. En latin suele hallarse repetida la conjucion *et* (i), dando mas fuerza a las expresiones que liga. En castellano esta repeticion es mucho

menos comun, pero suele encontrarse en algunos poetas. Fernando de Herrera ha dicho:

I el santo de Israel abrió su mano
I los dejó, i cayó en despeñadero
I el carro, i el caballo i caballero.

La *conversion* consiste en terminar los diversos miembros o períodos de la oracion con un mismo jiro o con una misma palabra. En un sermon del padre Bourdaloue se encuentran estas palabras que pueden servir de ejemplo. “Todo el universo está lleno del espíritu del mundo; se juzga segun el espíritu del mundo; se obra i se gobierna segun el espíritu del mundo; ¿diré mas todavía? se querria aun servir a Dios segun el espíritu del mundo.”

Es clásico este otro ejemplo tomado de una de las *Filípicas* de Ciceron. “¿Llorais, la pérdida de tres ejércitos? Se la debeis a Antonio. ¿Sentís la muerte de nuestros mas ilustres ciudadanos? os los robó Antonio. ¿Veis hollada la autoridad de esta órden? Hollóla Antonio.”

La *complexion* repite una palabra al principio i otra al fin de cada miembro o inciso. “¿Buscas en los turcos humanidad? no la tienen; ¿buscas templanza en sus costumbres? no la tienen; ¿buscas entre ellos el culto del verdadero Dios? tampoco le tienen.”

La *conduplicacion* consiste en repetir al principio de un inciso la palabra con que termina el anterior. Un poeta moderno ha dicho:

Desde entónce está vacío,
Vacío mi corazon,
I para vivir me falta,
Me falta, señora, amor.

La *commutacion*, vulgarmente llamada *retruécano*, consiste en repetir dos palabras invirtiendo sus ideas res-

pectivas. Ejemplo: “Esta ciudad es rica de ingenios pobres, pero es pobre de ingenios ricos.”

4.—Pertenece a la tercera clase de figuras de palabras, aquellas en que se suprimen una o varias voces para dar mas fuerza al lenguaje. De este número son la elípsis la adjuncion i la disolucion.

La *elípsis* suprime una o muchas palabras para dar mas enerjia i rapidez a la espresion. “La paz hace felices a los pueblos i débiles a los hombres.” “Hai reproches que son una alabanza, i alabanzas que son una maldicion.” En el primero de estos ejemplos se ha suprimido el verbo *hace*, i en el segundo el verbo *hai*. En las supresiones de los verbos debe cuidarse que el verbo suprimido se halle en el mismo tiempo que el verbo enunciado, regla que rije con los derivados verbales. Por eso es mala esta elípsis: “El que no sabe amar no es digno de serlo.”

La *adjuncion* suprime en cada período de la cláusula el verbo que se enuncia en el primero de ellos. Ejemplo: “El siglo diez i siete es la edad de oro de la literatura moderna: Cervantes escribia en él su Quijote, Shakespeare sus dramas, Corneille sus tragedias, La-Fontaine sus fábulas, Molière sus comedias, Milton, en fin, su *Paraiso perdido*.”

La *disolucion* se comete cuando se suprimen las partículas copulativas que unen los miembros del discurso. Frai Luis de Leon ha dicho:

Acude, corre, vuela,
Traspasa el alta sierra,
Ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz a la mano,
Menea fulminando el hierro insano.

5.—Hai todavia otras figuras de palabras que los preceptistas enumeran con gran prolijidad; pero todas ellas están comprendidas en las que dejamos enumeradas. He-

mos creído tambien conveniente no mencionar entre las figuras de palabras ciertas licencias gramaticales i poéticas que permiten acortar o alargar las voces, ya sea que se quite una o mas letras en el medio de la palabra, en cuyo caso se llama *síncope* (como cuando se dice desaparecer por desaparecer), ya sea al fin de la palabra, en cuyo caso se llama *apócope* (como do por donde, diz por dice), ya sea alargando una sílaba, que es lo que se llama *paragoga* (como feroce por feroz, felice por feliz). Estas licencias, usadas particularmente en el verso, no pueden ser consideradas como figuras de estilo.

1.—Hemos designado las figuras de significación con el nombre de tropos, de una voz griega que significa cambiar, i que este término se aplica a todas las figuras que consisten en violentar el significado de una voz haciéndola expresar ideas que no representa por sí misma. Intervenidas en el lenguaje por la necesidad, los tropos han llegado a ser un adorno indispensable del estilo; empleándose oportunamente sirven en gran manera para dar claridad a los pensamientos.

Los preceptos han distinguido muchas especies de tropos, pero los más conocidos de ellos, e indudablemente los más importantes, son: la metáfora, la alegoría, la comparación, la personificación, la ironía, la hipérbole i la antiphrasis.

1.—La metáfora, que en griego significa llevar, o transportar, es una figura por la cual se transporta el significado propio de una palabra a otro significado que no le conviene, más que en virtud de una comparación que se hace en el espíritu. Toda metáfora encierra, pues, una comparación; pero ésta no es viva i no vive en una expresión. Cuando Horacio dice que Aquiles se lanza como un león, hace una comparación viva; pero cuando dice: "El león se lanza," encierra una metáfora.

das erliche tathen conuenen no mechnen entre las
 figuras de palabras entre las palabras gramaticales; por
 tior que pormen seoran a aliger las voces, ya sea
 que se dille una o mas letras en el medio de la palabra,
 en cuyo caso se llama simple como cuando se dice des-
 parcer por desaparacer, ya sea al fin de la palabra, en
 cuyo caso se llama simple como cuando se dice des-
 licio, ya sea al principio de la palabra, que es lo que se
 llama preposico (como feror por feror, talio por talio).
 Estas divisiones se hacen particularmente en el verso, no
 pueden ser consideradas como figuras de estilo. En el verso
 se divide el verso en versos de un, dos, tres, cuatro, cinco,
 seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce,
 quince, dieciseis, diecisiete, dieciocho, diecinueve, veinte,
 veintiuno, veintidós, veintitres, veinticuatro, veinticinco,
 veintiseis, veintisiete, veintiocho, veintinueve, treinta,
 treinta y uno, treinta y dos, treinta y tres, treinta y cuatro,
 treinta y cinco, treinta y seis, treinta y siete, treinta y ocho,
 treinta y nueve, cuarenta, cuarenta y uno, cuarenta y dos,
 cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cuarenta y cinco, cuarenta y seis,
 cuarenta y siete, cuarenta y ocho, cuarenta y nueve, cincuenta,
 cincuenta y uno, cincuenta y dos, cincuenta y tres, cincuenta y cuatro,
 cincuenta y cinco, cincuenta y seis, cincuenta y siete, cincuenta y ocho,
 cincuenta y nueve, sesenta, sesenta y uno, sesenta y dos, sesenta y tres,
 sesenta y cuatro, sesenta y cinco, sesenta y seis, sesenta y siete,
 sesenta y ocho, sesenta y nueve, setenta, setenta y uno, setenta y dos,
 setenta y tres, setenta y cuatro, setenta y cinco, setenta y seis,
 setenta y siete, setenta y ocho, setenta y nueve, ochenta,
 ochenta y uno, ochenta y dos, ochenta y tres, ochenta y cuatro,
 ochenta y cinco, ochenta y seis, ochenta y siete, ochenta y ocho,
 ochenta y nueve, noventa, noventa y uno, noventa y dos,
 noventa y tres, noventa y cuatro, noventa y cinco, noventa y seis,
 noventa y siete, noventa y ocho, noventa y nueve, cien.

La division de las palabras en simples y compuestas se
 hace segun el numero de palabras que las componen. Las
 palabras simples son aquellas que no se componen de
 otras palabras. Las palabras compuestas son aquellas que
 se componen de dos o mas palabras. Las palabras compuestas
 se dividen en palabras compuestas por union y palabras
 compuestas por derivacion. Las palabras compuestas por
 union son aquellas que se componen de dos o mas palabras
 que se unen sin que se cambie su significado. Las palabras
 compuestas por derivacion son aquellas que se componen de
 una palabra simple y una palabra que se deriva de ella.

La division de las palabras en simples y compuestas se
 hace segun el numero de palabras que las componen. Las
 palabras simples son aquellas que no se componen de
 otras palabras. Las palabras compuestas son aquellas que
 se componen de dos o mas palabras. Las palabras compuestas
 se dividen en palabras compuestas por union y palabras
 compuestas por derivacion. Las palabras compuestas por
 union son aquellas que se componen de dos o mas palabras
 que se unen sin que se cambie su significado. Las palabras
 compuestas por derivacion son aquellas que se componen de
 una palabra simple y una palabra que se deriva de ella.

FRANZOSISCHES — DEUTSCHES

La division de las palabras en simples y compuestas se
 hace segun el numero de palabras que las componen. Las
 palabras simples son aquellas que no se componen de
 otras palabras. Las palabras compuestas son aquellas que
 se componen de dos o mas palabras. Las palabras compuestas
 se dividen en palabras compuestas por union y palabras
 compuestas por derivacion. Las palabras compuestas por
 union son aquellas que se componen de dos o mas palabras
 que se unen sin que se cambie su significado. Las palabras
 compuestas por derivacion son aquellas que se componen de
 una palabra simple y una palabra que se deriva de ella.

CAPITULO VII.

TROPÓS O FIGURAS DE SIGNIFICACION.

1. Diversas especies de tropos.—2. Metáfora.—3. Alegoría.—4. Catacrésis.—5. Metonimia.—6. Sinécdoque.—7. Antonomasia.

1.—Hemos dicho que las figuras de significacion toman el nombre de tropos, de una voz griega que significa cambiar; i que este jénero de figuras consiste en violentar el significado de una voz haciéndola espresar ideas que no representa por sí misma. Introducidos en el lenguaje por la necesidad, los tropos han llegado a ser un adorno indispensable del estilo; i empleados oportunamente, sirven en gran manera para dar claridad a los pensamientos.

Los preceptistas han distinguido muchas especies de tropos; pero los mas conocidos de ellos, e indudablemente los mas importantes son seis, la *metáfora*, la *alegoría*, la *catacrésis*, la *metonimia*, la *sinécdoque* i la *antonomasia*.

2.—La *metáfora*, que en griego significa accion de trasportar, es una figura por la cual se trasporta el significado propio de una palabra a otro significado que no le conviene mas que en virtud de una comparacion que se hace en el espíritu. Toda metáfora encierra, pues, una comparacion; pero hace mas rápida i mas viva la espresion. Cuando Homero dice que Aquíles se lanza como un leon, hace una comparacion; pero cuando dice: "El leon se lanza," comete una metáfora.

Esta figura, que es considerada el primero de los tropos, i que casi encierra en sí a todos los demas, sirve para dar cuerpo a los objetos mas espírituales, de tal modo que todo lo que pertenece a nuestra alma puede espresarse en el lenguaje comun por imájenes sensibles. Cuando se dice el fuego de la pasion, la penetracion de la intelijencia, la rapidez del pensamiento, el calor del sentimiento, se cometen metáforas que espresan con todo colorido i animacion ideas inmateriales.

Pero la metáfora no solo hace sensible lo que no lo es, sino que pinta un objeto sensible con rasgos mas agradables o mas enérgicos. Virjilio, queriendo pintar la entrada de los griegos a Troya miéntras dormian sus habitantes, lo ha hecho por medio de una metáfora:

Invadunt urbem somno vinoque sepultam.

Invaden la ciudad sepultada en el sueño i en el vino.

(*Eneida*, II, 265.)

El empleo de las metáforas exige cierto tino de parte del escritor, del mismo modo que el uso de las comparaciones. No deben sacarse de objetos bajos i triviales, como una mui conocida de Tertuliano por la cual llamó al diluvio la lejía de la naturaleza. No deben tampoco buscarse en objetos lejanos, como se halla en Teófilo: “Bañaré mis manos en las óndas de tus cabellos.” Deben por fin evitarse los términos metafóricos que despiertan ideas que no pueden ligarse, como si se dijese de un orador que es un torrente que inflama, en vez de llamarlo torrente que arrastra.

3.—La *alegoria* no es mas que una metáfora continuada. Cuando se llama tierna planta a una jóven, se comete una metáfora; pero se convierte en alegoria cuando se dice: “Esta tierna planta, regada por las aguas del cielo, no tardó mucho en dar fruto.” Se puede hacer desapare-

cer la alegoria i decir: “Esta jóven, favorecida por las gracias del cielo, no tardó mucho en practicar la virtud.” La alegoria suele estenderse mucho mas i servir de ropaje para encubrir en los escritos lo que se quiere ocultar con un ingenioso velo.

4.—La *catacrésis*, que en griego significa abuso, es una especie de metáfora a la cual se ha recurrido por necesidad, cuando no se encuentra en el idioma una palabra propia para espresar lo que se quiere decir. Así se dice una hoja de papel, la hoja de la espada, la pata de la mesa, una herradura de plata, etc., etc., espresiones figuradas a que hemos recurrido por necesidad.

5.—La *metonimia* que en griego significa cambio de nombres, es una figura de formas mui varias. Consiste:

1.º En tomar la causa por el efecto. Ejemplo: “El hombre vive de su trabajo.”

2.º El efecto por la causa. Ejemplo: “El monte no tenia sombra,” es decir habia perdido el follaje que produce la sombra; “la triste vejez;” “la pálida muerte.”

3.º El continente por el contenido. Ejemplo: “Sócrates bebió la copa fatal” “La tierra enmudeció delante de Alejandro,” en vez de decir los pueblos de la tierra.

4.º El signo por la cosa que representa. Así se dice, la espada, la toga, el cetro, el capelo, etc., para designar la profesion o la dignidad del militar, del jurisconsulto, del rei i del cardenal.

5.º El nombre abstracto por el concreto. Ejemplo: “El odio ajita a los hombres, pero la caridad los tranquiliza.”

6.º Designar un objeto con el nombre del pais que lo produce. Ejemplo: “Una botella de Burdeos”

7.º Una obra de arte con el nombre de su autor. Ejemplo: “Virjilio era su lectura favorita.”—“No to-

dos los museos poseen un Rafael," en lugar de un cuadro de este famoso pintor.

6.—La *sinécdoque*, que en griego significa inclusion, tiene mucha semejanza con la figura anterior, i quizá pudiera decirse que es solo una especie de metonimia. La *sinécdoque* es tambien mui variada en sus formas, pero las principales de éstas consisten:

1.º En tomar el jénero por la especie. Ejemplo: "Dios juzga a los mortales con una lei igual." Los mortales son aquí los hombres, i no todos los seres de la creacion que están sujetos a la misma lei de la muerte.

2.º La especie por el jénero. Así la primavera es llamada la estacion de las rosas, en vez de decir que es la estacion de las flores. Se dice que le falta el pan al hombre que no tiene que comer.

3.º El singular por el plural. Ejemplo: "El marinero se rie de los peligros del mar."

4.º El plural por el singular. Así se encuentra con frecuencia esta espresion: "Está escrito en los profetas;" i sin embargo la opinion que se enuncia está contenida en un solo profeta.

5.º La parte por el todo. De una fábrica que emplea diez mil hombres se dice que emplea diez mil brazos; de una plaza sitiada por el hambre se dice que contenia diez mil bocas.

6.º El todo por la parte. Ejemplo: "El olivo fué el premio de sus hazañas." Se ha tomado el olivo por la rama de esta planta de que se hace una corona.

7.º En dar a un objeto el nombre de la materia de que es hecho. Así se dice el acero por la espada, el bronce por el cañon, el plomo por las balas.

7. La *antonomasia* es una especie de metonimia por la cual se emplea un nombre comun por un nombre propio, o bien un nombre propio por un nombre comun.

Segun esta definicion, la *antonomasia* es de dos espe-

cies. La primera sirve para designar una persona con un nombre jenérico. Los antiguos decian el filósofo para designar a Arístoteles, el orador para indicar a Demóstenes, si eran griegos los que hablaban, i a Ciceron si eran latinos; i la palabra poeta servia para designar a Homero entre los griegos i a Virjilio entre los latinos. En los tiempos modernos no es tan fácil designar a un escritor con un apodo como los que hemos citado; sin embargo, cuando se dice el apóstol parece designarse a San Pablo; i cuando se habla del rei o del presidente parece referirse al jefe del pais en que se reside.

Todos los anteriores son ejemplos de antonomasia directa; pero esta figura puede ser tambien inversa, es decir, un nombre propio puede servirnos para designar ciertas cualidades. Así un hombre voluptuoso es llamado Sardanapalo, un príncipe cruel Neron, un protector de las letras Mecenas.

La antonomasia, bajo esta segunda forma, puede ir mas léjos todavia. El jenio de algunos hombres ha llegado a crear tipos ideales que representan grandes virtudes o grandes defectos, i cuyos nombres han pasado al lenguaje vulgar como símbolo de ciertas ideas. Un seductor es denominado Lavelace, un hipócrita Tartufo, don Juan el galan audaz i pendenciero; i el héroe de la inmortal novela de Cervantes, don Quijote, simboliza a nuestros ojos la caballeria ridícula e indiscreta.

Por los ejemplos citados se verá que el empleo de los tropos o figuras de significacion es frecuente aun en el lenguaje ordinario. Los escritores de verdadero talento las convierten en adornos ricos i brillantes.

CAPITULO VIII.

FIGURAS DE PENSAMIENTO.

1. Diversas clases de figuras de pensamiento.—2. Figuras descriptivas; definicion; descripcion; enumeracion.—3. Figuras lógicas; comparacion; antítesis; paradoja; concesion; gradacion; epifonema.—4. Figuras patéticas; interrogacion; sujecion; exclamacion; deprecacion; conminacion; comunicacion; hipérbole; prosopopeya; dialojismo.—5. Figuras indirectas u oblicuas; alusion; pretericion; reticencia; correccion; dubitacion; atenuacion; perifrasis; ironía.

Las figuras de pensamiento tienen por objeto espresar la pasion o herir la imaginacion del lector. Unas son meramente descriptivas, i sirven para dar a conocer los objetos en sí mismos; otras comunican fuerza a nuestros raciocinios: otras espresan la enerjia de las pasiones: por fin, hai otras que encubren la idea con cierto disfraz o disimulo para darle mas gracia i muchas veces mas vigor. De modo, pues, que las figuras de pensamiento se dividen en cuatro familias: primera las *descriptivas*; segunda las *lógicas*; tercera las *patéticas*; cuarta las *indirectas* u *oblicuas*.

§ I.

FIGURAS DESCRIPTIVAS.

Las figuras descriptivas pueden reducirse a tres, la definicion, la descripcion i la enumeracion.

La *definicion*, como lo indica su nombre, sirve para

definir una cosa. Sin embargo, la definicion literaria no es rigorosa como lo exigen los principios de la lójica. Retóricamente, la definicion considera el objeto, bajo sus diferentes aspectos. Un ejemplo hará comprender mejor la diferencia que hai entre la definicion lójica i la definicion literaria.

“Ejército es un número considerable de tropas de infanteria i de caballeria combinadas para obrar contra el enemigo.” Esta definicion es lójica.

Hé aquí una definicion literaria del ejército trazada con singular maestria por un célebre predicador frances, Flechier. “Es un cuerpo animado de una infinidad de pasiones diferentes que un hombre hábil hace mover para la defensa de la patria; es una tropa de hombres armados que siguen ciegamente las órdenes de un jefe cuyas intenciones no conocen; es una multitud de almas en su mayor parte viles i mercenarias que, sin pensar en su propia reputacion, trabajan por la de los reyes i los conquistadores; es un confuso agrupamiento de libertinos que es preciso someter a la obediencia, de cobardes que es preciso conducir al combate, de temerarios que es preciso contener, de impacientes que es preciso acostumar a la constancia.”

La definicion literaria puede ser mui corta. Swift ha dicho: “La caña de pescar es un instrumento que comienza por un anzuelo i acaba por un tonto.”

La *descripcion* es una figura por medio de la cual damos a conocer un objeto individualizando sus propiedades i circunstancias de tal modo que parezca que le tenemos a la vista. Los retóricos la denominan *hipotiposis*, voz griega que significa representacion viva i animada.

La descripcion literaria no se limita únicamente a referir un hecho o a dar a conocer un objeto bajo sus diversas faces; es necesario que lo pinte con colores tan vivos i con imágenes tan verdaderas que lo ponga en

cierto modo a nuestra vista. “Un historiador frio que contase la muerte de Dido, dice Fenelon, se contentaria con decir:—“Despues de la partida de Eneas, se sintió tan agoviada de dolor que no pudo soportar la vida, subió a lo alto de su palacio, se arrojó sobre una hoguera i se suicidó.” Al leer estas palabras se conoce el hecho pero no se le ve. Virjilio lo pone delante de nuestros ojos. Cuando reúne todas las circunstancias de esta desesperacion, cuando nos muestra a Dido enfurecida dejando ver en su rostro las señales de la muerte, nuestra imaginacion nos trasporta a Cartago i creemos ver la flota de los troyanos que se aleja de la ribera i a la reina inconsolable.”

La hipotiposis, o descripcion literaria, puede ser breve. Virjilio pinta en verso i medio la consternacion de la madre de Euriale cuando supo la muerte de éste;

*At subito miseræ calor ossa reliquit;
Excussi manibus radii, revolutaque pensa.*

(Eneida, lib. IX, v. 475.)

Es difícil reflejar la concision de este fragmento del gran poeta; pero la idea contenida en él es la siguiente: “De repente la desventurada siente que el calor abandona su cuerpo: la rueca cae de sus manos desfallecidas, la lana se desliza a sus piés.”

Para dar colorido a sus descripciones los escritores emplean con mucha frecuencia los modificativos, es decir, los adjetivos destinados a dar realce a los nombres. Esto es lo que en literatura se llama epíteto. Bien escogidos i colocados con discrecion, los epítetos dan colorido al escrito; pero empleados con profusion e innecesariamente, lo enervan i degradan. “¡Cuántas veces trató de arrancar con mano impotente la venda fatal que ce-

rraba sus ojos a la verdad." Impotente i fatal son excelentes epítetos.

Otro ejemplo hará comprender mejor la importancia de los epítetos. En un discurso que el poeta Ercilla pone en boca de uno de sus héroes, Lautaro, se encuentran estos dos versos:

Huid el *grave* hierro i servidumbre,
Al *Juro* hierro osado pecho demos.

El sustantivo hierro cambia de significacion mediante los epítetos que lo preceden. En el primer caso significa cadena, i en el segundo espada.

Los preceptistas dan diferentes nombres a la descripcion segun sea que ésta se ocupe de lugares, de tiempos, de personajes, etc. Esas denominaciones no tienen la importancia que se les atribuye.

La *enumeracion* tiene mucha semejanza con la figura anterior; pero no describe un objeto sino que separa todas sus partes i las enumera sucesivamente. Un moralista frances, Nicole, hablando del amor propio, hace la enumeracion siguiente: "Esta disposicion tiránica está impresa en el corazon de todos los hombres, i los hace violentos, injustos, crueles, ambiciosos, lisonjeros, envidiosos, insolentes, pendencieros: en una palabra, el amor propio encierra las semillas de todos los crímenes i de todos los desarreglos de los hombres."

La enumeracion suele hacerse en orden ascendente o descendente, pero entónces toma otro nombre i pasa a formar parte de las figuras de pensamiento de la segunda clase.

§ II.

FIGURAS LÓJICAS.

Las figuras de pensamiento de la segunda clase, o figuras lójicas, pueden reducirse a la *comparacion*, la *antítesis*, la *paradoja*, la *concesion*, la *gradacion*, i la *epifonema*.

La *comparacion* o *símil* consiste en acercar una cosa de que se habla a otra que se le parece en algo i que sirve para hacerla comprender. Unas veces sirve simplemente para recrear al lector; pero de ordinario se emplea para dar a conocer mejor un objeto de que se trata. En un fragmento de Ciceron que hemos citado al hablar de las figuras de significacion, se encuentra un hermoso *símil*: esas figuras están comparadas con gran maestria al vestido de los hombres. Lucrecio esplica por una *comparacion* el propósito que tenia al dar forma poética a los preceptos filosóficos consignados en su inmortal poema: “Así como los médicos, dice, cuando quieren hacer tomar a los niños una tisana amarga, ponen miel en los bordes del vaso para atraerlos con la dulzura de esta sustancia, i hacerles tragar la bebida sanitaria, así, porque los preceptos de la filosofía parecen fastidiosos al vulgo i a todos los que no están ejercitados en ella, he querido esponerlos bajo la forma armoniosa de los versos, impregnándolos, por decirlo así, con la miel pura de las musas.”

Las *comparaciones* no deben ser tomadas de los objetos demasiado cercanos ni tampoco mui remotos o desconocidos. Comparar un gran lago al mar es tan defectuoso como comparar la luna a una lámpara, o un perfume a la fragancia de una flor de climas lejanos.

Cuando se comparan dos personajes, la *comparacion* toma el nombre de *paralelo*, figura especial i ordina-

riamente muy prolongada, en que mas que la semejanza, se notan las diferencias de dos caracteres. Este sistema de comparacion suele usarse tambien con los objetos o con los pensamientos, i entónces toma el nombre de *disimilitud*, que consiste en señalar que no hai ninguna semejanza entre el objeto de que se habla i otro objeto determinado.

La *antítesis* opone dos pensamientos o dos palabras. Pocas figuras hai de que se haga un uso mas frecuente. Empleada oportunamente produce un efecto admirable; pero es menester que tenga un fundamento verdadero i sólido i que no jire sobre palabras faltas de sentido. Ejemplo:

*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turreas.*

La pálida muerte pisa con planta igualmente segura la cabaña de los pobres i el alcázar de los reyes.

(HORACIO, oda IV, lib 1.º)

El empleo de la antítesis da animacion i realce al estilo i aclara muchas veces los pensamientos; pero el abuso de ella fatiga la atencion del lector. Por otra parte, la antítesis debe nacer del contraste de las ideas i no del agrupamiento forzado de las palabras, como sucede con frecuencia. “Los que hacen antítesis forzando las palabras, son como los arquitectos que simulan ventanas para la simetria del edificio.” Esta ingeniosa comparacion pertenece a Pascal.

La *paradoja*, voz derivada de dos palabras griegas que significan contra opinion, reúne en sí dos pensamientos contradictorios, dando al racionio un aire de absurdidad porque afirma o niega una cosa contraria a lo que se está espresando. Bossuet, hablando de la reina de Inglaterra, obligada a dejar sus estados para buscar un asilo en Francia, dice: “Esta reina fujitiva para quien su pro-

pia patria no es mas que un lugar de destierro.” “Galileo, dice Delavigne, espíó con tres años de prision el inescusable error de tener mucha razon.”

La *concesion* es una figura por la cual se concede algo a su adversario, pero solo para sacar provecho inmediato de lo que se ha concedido. Ejemplo: “Los pintores i los poetas han tenido siempre el derecho de crear algunas cosas; lo confieso, porque es un favor que concedo gustoso, puesto que tambien lo reclamo para mí: pero es menester que este derecho no se lleve hasta reunir cosas incompatibles, como agrupar las aves i las serpientes, o hacer nacer corderos de las panteras.” En este ejemplo, tomado del *Arte poética* de Horacio, el autor concede una facultad a los poetas, que luego limita.

La *gradacion*, denominada tambien *climax* (escala), consiste en pasar de una cosa a otra disponiendo las ideas de tal modo que la segunda sea mas enérgica que la primera, la tercera que la segunda, i así sucesivamente hasta llegar a la última que debe sobrepasarlas i resumirlas todas. Ciceron, en una de sus oraciones contra Verres, dice: “Es un crimen encadenar a un ciudadano romano, es un atentado hacerlo azotar, es casi un parricidio hacerlo morir; qué será crucificarlo?”

La gradacion, que en algunas ocasiones puede considerarse como simple elegancia, debe ser ascendente o descendente, segun la disposicion de las palabras o de las ideas. Ciceron, acusando a Catilina, le dice: “Nada haces, nada tramas, nada proyectas sin que yo lo sepa, o mas bien, sin que yo lo vea i lo penetre.” La primera parte de este fragmento es gradacion en escala descendente: la segunda es gradacion en escala ascendente.

La *epifonema*, que en griego significa exclamacion, es una especie de exclamacion sentenciosa que termina un razonamiento o una relacion. Virjilio, despues de

anunciar en el primer libro de la *Eneida* que se propone cantar los trabajos de Eneas i los sufrimientos a que lo redujo la cólera de la reina de los dioses, esclama:

Tantane animis caelestibus irae!

¡Tamañas iras en celestes pechos!

(*Eneida*, lib. I, v. 11.)

Entre la epifonema i los pensamientos denominados sentencias, hai una línea de separacion que es necesario tener presente. La epifonema es una exclamacion final que puede mui bien no encerrar un pensamiento completo porque puede referirse a lo que ya se ha dicho ántes. La sentencia puede colocarse en cualquiera parte del discurso, i debe contener el pensamiento completo.

§ III.

FIGURAS PATÉTICAS.

Hemos dicho ya que pertenecen al tercer grupo de figuras de pensamientos aquellas que sirven para expresar los afectos revistiendo la expresion de formas enérgicas i animadas. En este grupo colocan los retóricos numerosas figuras, algunas de las cuales no son mas que derivaciones de las otras. Por esta razon, nos limitamos a indicar aquí solo los principales, esto es la *interrogacion*, la *sujecion*, la *exclamacion*, la *deprecacion*, la *imprecacion*, la *conminacion*, la *hipérbole*, la *prosopopeya* i el *dialogismo*.

La *interrogacion* es un movimiento casi natural del estilo por el cual el escritor o el orador dirige una o muchas preguntas que no necesitan contestacion porque

la llevan en sí mismas. Ciceron comienza su primer discurso contra Catilina con las palabras siguientes: “¿Hasta cuándo Catilina, abusarás de nuestra paciencia? ¿Seremos por largo tiempo mas juguete de vuestro furor? ¿Cuáles serán los límites de esta desvergonzada audacia?” Si el escritor o el orador preguntase algo para saber una respuesta, no habria cometido la figura denominada interrogacion: ésta exige que el lector o el auditor sepa de ante mano la respuesta, o que no pueda darse ninguna.

Esta figura toma el nombre de *sujecion* cuando el autor mismo contesta la pregunta, particularmente cuando ésta es de tal naturaleza que la respuesta no se da directamente. Ejemplo: “¿Puede llamarse héroe al que ha encadenado uno o dos pueblos? Tiberio tuvo este honor.”

La *esclamacion* es la expresion de todo sentimiento vivo i súbito que sobrecoje el alma. Esta figura se manifiesta de ordinario por medio de interjecciones. Ejemplo: “¡Oh madre! ¡oh esposa! ¡oh reina admirable i digna de mejor fortuna, si la fortuna de la tierra valiese algo!”

A veces, la esclamacion envuelve el pensamiento de ruego o súplica, i entónces toma el nombre de *deprecacion*. En el *Telémaco*, Filoctétes abandonado en una isla desierta, dice a Neptolemo: “¡Ah, hijo mio! Te conjuro por los manes de tu padre, por tu madre, por todo lo que tienes de mas caro en el mundo que no me dejes abandonado en los males en que me ves!”

Cuando por medio de la esclamacion se invoca el cielo, los infiernos o algun otro poder superior contra un objeto odioso, toma el nombre de *imprecacion*. El Deuteronomio contiene la siguiente imprecacion contra los malos: “Maldito serás en la ciudad i maldito en el campo; maldito el sillero i malditas las sobras de tu

mesa; maldito el fruto de tu vientre, i el fruto de tu tierra, i los hatos de tus bueyes, i las manadas de tus ovejas. Enviará el Señor sobre tí esterilidad i hambre, i confusion en todas las obras de tus manos. Sea el cielo que está sobre tí de metal, i la tierra que hollares de hierro; i el Señor envíe sobre ella polvo en lugar de agua; i del cielo descienda sobre tí ceniza hasta que destruido seas.”

La *conminacion*, que es solo una forma de la figura anterior, consiste, como lo indica su nombre, en amenazar a otro con males terribles. En un sermón del predicador francés Masillon se encuentra este bellissimo ejemplo de conminacion: “Vos, Señor, nos lo advertis en los sagrados libros; su fin será semejante a sus obras. Viviste impúdico; morirás como tal: fuiste ambicioso; morirás sin que el amor del mundo i de sus vanos honores muera en tu corazón: viviste en la indolencia, sin vicio ni virtud; morirás infamemente, i sin compuncion: viviste irresoluto haciendo siempre proyectos de penitencia, sin ponerlos jamas por obra; morirás lleno de deseos i vacío de buenas obras.”

La *hipérbole* que en griego significa exceso, consiste en ponderar o encarecer las cualidades de un objeto para realzarlo o deprimirlo. Esta figura espresa mas que la verdad para hacer que ésta sea mejor conocida. “Arroyos de lagrimas corrieron de los ojos de todos los habitantes.” En este pensamiento hai dos hipérbolés que es fácil distinguir. Nada mas comun que el empleo de esta figura aun en la conversacion mas vulgar. Así se dice:—blanco como la nieve—lijero como el pensamiento.

Hemos definido ya la exclamacion; pero a veces toma una forma especial. El orador o el escritor suspende el discurso para dirigir la palabra ya sea a una persona ausente o presente, ya a un objeto o a un ente moral. Entónces toma el nombre de *apóstrofe*. David llorando

a Saul i a Jonatas, interrumpe su discurso i esclama: “Montes de Jelboé, ni el rocío ni la lluvia caigan jamas sobre vosotros; ni campos haya de donde sacar la ofrenda de las primicias; puesto que allí es donde fué arrojado por el suelo el escudo de los fuertes, el escudo de Saul, como si no hubiese sido unjido rei con el óleo santo.”

La pasion puede ir mas lejos todavia: puede hacer hablar a los ausentes, evocar los muertos, animar los objetos insensibles. Esta figura que se emplea no solo en la poesia sino en el estilo vulgar, se llama *prosopopeya*, de una voz griega que significa *personificacion*.

La prosopopeya puede ser de cuatro especies. Por la primera se atribuyen a los objetos inanimados algunas propiedades de las criaturas vivientes. Así se dice, cruel invierno, risueña esperanza, amor ciego, etc.

Por la segunda forma de la prosopopeya, se hace obrar a estos objetos como si tuvieran vida. Así se dice el invierno se acerca: la discordia ha invadido el campo enemigo: el tiempo amenaza lluvia, etc.

Por la tercera, se dirige la palabra a esos mismos objetos, en cuyo caso esta figura tiene gran semejanza con el apóstrofe.

Por la cuarta, se hace hablar a los objetos inanimados o a los muertos. Ciceron, en su primera oracion contra Catilina, introduce a la patria i la hace hablar. Dice así: “Catilina, la patria te habla i te dice: En tantos años no he visto maldad que no hayas cometido; no he visto calamidad que no haya venido por tí.”

Por esta esplicacion i por estos ejemplos se verá que las dos primeras formas de la prosopopeya son adaptables aun al estilo mas sencillo, i que las dos últimas exigen cierta elevacion que si bien, no es mui comun en la prosa, es mui frecuente en la poesia.

La prosopopeya produce a veces el *dialogismo*. Esta figura consiste en suponer un diálogo entre dos o mas

personas. De este modo, se esponen con mas vivacidad las opiniones que queremos poner a la vista ya sea para sostenerlas, o bien para combatir las o para hacerlas mas palpables al lector o al oyente. Ciceron en la defensa que hizo en favor de Roscio, supone un corto dialogo entre éste mismo i el acusador: “Roscio ha querido desheredar a su hijo! ¿por qué razon?—Lo ignoro—¿Lo ha desheredado?—No—¿Quién se lo ha impedido?—Tenia la intencion de hacerlo—¿A quién se lo ha dicho?—A nadie.”

Como es fácil comprender, las figuras que hemos clasificado en esta tercera clase suelen confundirse con mucha frecuencia. Así una interrogacion puede ser a la vez apóstrofe, o prosopopeya e hipérbole, como puede notarse en el siguiente ejemplo tomado de una elejia de frai Luis de Leon en la muerte de un obispo:

¿I dejas, pastor santo,
Tu grei en este valle hondo i oscuro
Con soledad i llanto?

§ IV.

FIGURAS INDIRECTAS U OBLÍCUAS.

De todas las figuras de pensamiento son estas últimas las que dan mas gracia, sino mas enerjía a los escritos. Sirven para encubrir en apariencia las ideas que se quieren espresar, pero con el propósito de llamar sobre éstas la atencion del lector. Pueden reducirse a las siguientes: la *alusion*, la *pretericion*, la *reticencia*, la *correccion*, la *dubitacion*, la *atenuacion*, la *perífrasis* i la *ironia*.

La *alusion* es una comparacion que se hace en el es-

píritu, i por medio de la cual se dice una cosa que tiene relacion con otras, pero sin hacer mencion espresa de esta última. Esta figura nace de recuerdos de la historia, de costumbres jeneralmente conocidas o de palabras i máximas célebres. Buffon describiendo el ganzo en su historia natural se espresa así: “Su cuerpo estrecho, su aire grave, su plumaje limpio i lustroso, su natural social que lo hace susceptible de una fuerte adhesion i de un largo reconocimiento, en fin su vîgilancia celebrada desde los tiempos antiguos, todo concurre a presentarnos, etc, etc.” El lector percibe fácilmente que el ilustre naturalista alude en esas palabras a los ganzos que salvaron el Capitolio. Chateaubriand, pintando los remordimientos i la inquietud del hombre culpable, dice: “Su mirada está inquieta i ajitada: no se atreve a fijarla en la pared de la sala del festin, temiendo encontrar en ella caracteres funestos.” Estas palabras son una alusion a un pasaje mui conocido de la historia sagrada.

La alusion se emplea las mas veces en un sentido picante i agresivo, ya sea para herir o ya para burlar a una persona. Francisco I preguntaba a una dama vieja cuándo habia vuelto del pais de la belleza. “Cuando vos llegateis de Pavía,” contestó la dama.

La *pretericion*, voz derivada de un participio latino que significa pasado, es una figura por la cual se finje pasar en silencio lo que se quiere decir. Flechier dice en la oracion fúnebre de Turena: “No espereis, señores, que abra aquí una escena trájica, que os presente a este grande hombre tendido sobre sus propios trofeos, que descubra ese cuerpo pálido i ensangrentado cerca del cual humea aun el rayo que lo ha herido, etc” De este modo, el orador presenta el cuadro de la muerte de Turena.

La *reticencia* es una figura por la cual el autor comienza la espresion del pensamiento, i se detiene ántes de

haberlo acabado. En una de las mas célebres tragedias de Sófoeles, presentan a Edipo los hijos que él ha tenido en su propia madre, les estiende los brazos i les dice: “Acercaos, abrazad a vuestro.....” Edipo no termina su discurso; i en este caso la reticencia es un hermoso rasgo de sublimidad. En el primer libro de la *Eneida* de Virjilio, Neptuno se enfurece contra los vientos por haberse desencadenado para destruir la escuadra de los troyanos i quiere amenazarlos con un castigo terrible, pero se detiene.

“*Quos ego.... Sed motos præstat componere fluctus.*”

Yo os juro... Mas los mares removidos conviene sosegar.

(*Eneida*, lib. I, v. 135.)

La reticencia suele tomar una forma especial que consiste en dejar en suspenso el pensamiento que se emite para corregirlo. Esto es lo que se llama *correccion*. Ciceron en la oracion en favor de Murena dice: “Cuando todas estas cosas, ciudadanos... ciudadanos, digo, si son dignos de tal título los hombres que así piensan de su propia patria.” La correccion puede recaer solamente en las palabras.

En ciertas ocasiones el escritor finje deliberar sobre lo que se debe hacer, o vacilar entre muchos partidos que se pueden tomar. Esta figura toma el nombre de *dubitacion*. El historiador Tácito pone en boca de Germánico la siguiente arenga dirijida a sus tropas rebeldes: “¿Qué nombre dar a esta sediciosa multitud? ¿Os llamaré soldados a vosotros que sitiáis en vuestro campamento al hijo de vuestro emperador amenazándolo con vuestras armas? ¿Ciudadanos, a vosotros que pisoteáis con tanto desprecio la autoridad del senado? ¿Enemigos siquiera? ¡Nó! Habeis violado los derechos de la guerra, de los embajadores, i de la humanidad.”

La *atenuacion* consiste en rebajar artificiosamente el pensamiento para darle mas fuerza. Esta figura denominada tambien *litote*, es lo contrario de la hipérbole; i sin embargo, está destinada a producir el mismo resultado que ésta. Así como la hipérbole aumenta los objetos para darlos a conocer en su verdaderas proporciones, así la *atenuacion* produce el mismo resultado por el medio opuesto. *Nec sum adeo informis*, dice un pastor en una de las églogas de Virjilio. Esta espresion por la cual el pastor manifiesta que no se cree bastante feo, equivale a decir que se creia hermoso.

Muchas veces el escritor se guarda de citar un objeto por su propio nombre i apela a un circunloquio para espresar la idea. Entónces se comete la figura denominada *perífrasis*, voz derivada de dos palabras griegas que significan hablar con rodeos. El águila es denominada el ave de Júpiter, Napoleon el capitán del siglo, Roma la señora del mundo, o la ciudad eterna. Estas son verdaderas *perífrasis*, aunque son locuciones demasiado vulgares.

La *ironia*, llamada tambien *contra verdad*, se emplea cuando se dice precisamente lo contrario de lo que se piensa i de lo que se quiere hacer entender. De este modo, la censura toma la forma del elogio i del cumplimiento. Cuando la *ironia* es mui fina, toma el nombre de *socrática*, porque era la que a menudo empleaba Sócrates en sus discusiones filosóficas. Ciceron ha recurrido a esta figura para burlarse de Pison, que decia que si él no habia triunfado en Macedonia, era porque jamas habia deseado los honores del triunfo: “Cuán desgraciado es Pompeyo por no poderte imitar! Se ha engañado porque no habia estudiado la misma filosofia que tú. ¡Insensato! Haber triunfado tres veces!”

Al terminar estos preceptos relativos a las figuras nos ha parecido conveniente reproducir el trozo siguiente compuesto por Marmontel i publicado en sus *Elementos de literatura*, en que ha agrupado casi todas las figuras de pensamiento, empleando para ello un estilo sencillo i familiar. Hélo aquí:

UN ARTESANO QUEJÁNDOSE DE SU MUJER.—Vaya una vida triste la mía! vaya un infierno en el que estoy metido! (*Hipérbole*) Con que es decir que yo no puedo seramo en mi casa!... Si digo que sí, mi mujer dice que no (*Antítesis*). Siempre rabiando, siempre gruñendo de día i de noche. Es el cuento de nunca acabar. Pero ven acá, infeliz, dime, dime... (*Apóstrofe-Repeticion*). Qué culpa he cometido! qué te hecho yo! de qué te quejas! (*Interrogacion*). Dios mío! qué locura la mía de casarme contigo! (*Esclamacion*). Mejor hubiera sido tirarme al mar! (*Execracion*). No es que te eche en cara lo que me debes, las penas del purgatorio que paso por tí, nó, nó, (*Pretericion*); pero mira, te lo suplico, te lo ruego, te lo pido por todos los santos del cielo! (*Deprecacion*); déjame trabajar en paz! Como no te enmiendes, mal rayo me parta sí... (*Suspension-Reticencia*). Tiembla de arrastrarme a la desesperacion (*Conminacion*).

Calla! i está llorando! miren Udes. el anjelito! la mosca muerta! Siempre vendremos a parar en que yo tendré la culpa de todo, por supuesto! (*Ironía*). Pues bien, vamos a ver, quiero suponer que así sea; yo lo conozco, soi demasiado vivo, demasiado sensible... (*Concesion*). Les que, bien mirado, es una mujer como un ánjel! (*Comparacion*). Cien veces he deseado que fuera fea, i he maldecido i detestado esos ojos perdidos, ese rostro engañador que supo cautivarne (*Atenuacion*). Sí, ojalá me hiciera Dios la merced de mandarte a lo menos unas viruelas que te dejen tuerta! (*Imprecacion*).

Aí! qué tiempos aquellos, cuando yo te decia:—me quieres? i tú me contestabas, como quien dice que sí i no se atreve:—Veremos! (*Dialogismo*). Cuando no que ahora... si te lo digo ahora... me contestas... me contestas... (*Dubitacion*). En fin, buenas cosas me contestas.

Lindo cuadro de felicidad es nuestro matrimonio! Es fuerte cosa que nuestros hijos, nuestros amigos, nuestros vecinos, todo el mundo en fin, se haya de enterar de lo que no les interesa (*Enumeracion*). Ya se ve, como que oyen tus gritos, tus lamentos, las injurias que sin cesar salen de tus labios (*Amplificacion*); como que te han visto desenejado el rostro; echando chispas los ojos, en desórden los cabellos, perseguirme, amenazarme, hablan de nosotros con asombro, nos señalan con el dedo; las vecinas se reúnen i en sus corros nos satirizan que es un gusto, dicen de tí que eres una tál i de mí que soi un cuál, somos el hazme reir de todas las conversaciones i acabamos por ser la fábula del lugar (*Conminacion*).

Muchos creen que yo soi un bruto, un hotentote, un mal hombre, que te dejo carecer de todo, que te sacudo, que te mato a palos... (*Gradacion*). Pero no, ya saben que te amo, ya les consta que tengo buen corazon en el fondo, que mi gusto seria verte contenta i tranquila (*Correccion*). Les que el mundo no es tan injusto como muchos se creen, no señor; él conoce las cosas i da la culpa al que verdaderamente la tiene (*Epiísonema*).

Oh! tu madre me habia prometidô tanto que le parecerias! Qué dirá ahora! qué dice?... porque ve todo lo que pasa. Si, yo espero que me escucha desde el fondo de su sepulcro, i aun me parece que la oigo reprocharte el haberme hecho tan infeliz.—Ah! pobre yerno mío, está diciendo, tu merecías i eras digno de mejor suerte! (*Prosopopeya*).

SECCION II.

MÉTRICA.

CAPITULO PRIMERO.

POESIA I VERSIFICACION.

1. Poesía.—2. Inspiración.—3. Diferentes especies de poesía; ventajas que sobre todas ellas tiene la poesía oral.—4. Importancia del verso.—5. Estilo poético.—6. La poética i la métrica.—7. Diferencia entre la métrica castellana i la latina.

1.—La palabra poesía envuelve la idea de creación; pero como no toda creación es poética, es menester añadir otro elemento característico, que es la inspiración. Podemos pues decir que en el alma, la poesía es el don de crear con inspiración; i que entre las obras de la inteligencia, la poesía es una creación inspirada.

Crear para la inteligencia del hombre, no es esa obra divina que consiste en sacar de su propio poder la materia i la forma; crear en este sentido es emplear los elementos dados por la naturaleza en la realización de un modelo nacido en la inteligencia. Hai siempre creación en el sentido de que lo que no existia ántes alcanza a tener existencia por vía de concepción i de composición.

2.—La inspiración es un impulso del alma que vivifica interiormente las concepciones de la inteligencia, i que las arroja con tal poder que el poeta, dominado por la necesidad de producir, se cree el instrumento de una fuerza superior. Este fenómeno ha dado origen a una teoría platónica que despoja al poeta de toda libertad i lo hace el intérprete de Dios. Este sistema haría responsable al espíritu divino de muchas extravagancias. Lo que proviene de Dios en la poesía es la vocación. La inspiración no es mas que la plenitud del pensamiento i la exaltación de las fuerzas de la inteligencia. Cuando un vaso está lleno, se desborda al menor choque: cuando los desarrollos interiores del pensamiento han dado alas al alma, ésta toma bríos i vuela; pero mide su vuelo i dirige sus bríos.

3.—La poesía no tiene mas que dos instrumentos, dos medios de expresión, el sonido i la materia; es fonética o plástica. El sonido es el mas poderoso de sus órganos. Por sus diversas articulaciones se presta a la expresión de todos los sentimientos, de todas las ideas, i aun a la pintura de todas las formas físicas. La música, que se forma por las modulaciones del sonido, no conviene mas que a la expresión de los sentimientos, pero les presta un maravilloso poder. La poesía plástica, es decir la pintura, la escultura i la arquitectura, produce efectos análogos, pero en una esfera menos estensa.

Solo la poesía oral, es decir, la poesía fonética que tiene su expresión en la palabra, puede descubrir con admirable verdad todo el fondo del alma humana, i puede incorporar a nuestro espíritu por medio de la percepción todo el mundo exterior. Esta especie de poesía fonética, conocida ordinariamente con el nombre jénrico de poesía, tiene sobre las otras la ventaja inapreciable de reflejar el sonido, el color i el movimiento, es decir, no solo sirve para expresar nuestros sentimientos,

sino para dar a conocer el mundo exterior, la accion i la vida de los seres animados.

4.—El jenio poético es el mas noble de los poderes del pensamiento humano; i la poesia no tiene espresion mas digna de representarla que los hermosos versos. “Así como la voz, comprimida en el estrecho tubo de una corneta sale mas aguda i mas fuerte, dice Montaigne, así me parece que la sentencia, reducida al réjimen riguroso de la versificacion, se lanza mas enérgicamente i produce una conmocion mas viva.” La versificacion impone al pensamiento trabas saludables bajo las cuales adquiere mas vivacidad i mas relieve. Esto, sin embargo, no quiere decir que la poesia no pueda hallarse en la prosa; i mucho ménos que los procedimientos de la versificacion basten para dar la esencia poética a un escrito. La poesia es un don superior del alma concedido a un pequeño número de escojidos: la versificacion no es mas que un conjunto de procedimientos mecánicos que un esfuerzo de atencion i de hábito puede poner al alcance de los espíritus mas vulgares.

5.—La poesia no reside, pues, en la forma de la versificacion sino en el fondo de los pensamientos, i en el estilo en que éstos se espresan. El estilo de la poesia, aunque ésta esté privada de la versificacion, tiene caracteres particulares que hacen de él como una segunda lengua en la lengua de un país. Frecuentemente el principal mérito de una obra poética reside en el estilo; de tal modo que la palabra *poesia* es tomada de ordinario en el sentido restrinjido de *estilo poético*.

La poesia del estilo consta de tres elementos que pueden hallarse indiferentemente en la prosa o en el verso. Estos elementos son: 1.º Los términos poéticos; 2.º El uso poético de los términos usuales; 3.º Los jiros poéticos. Vamos a indicar sumariamente en que consiste cada uno de estos elementos.

No hai lengua que no tenga términos reservados a la poesia, i otros que están desterrados de ella. En el lenguaje poético castellano, no se emplean de ordinario las voces caballo, cielo, hombres, matrimonio, agua, buque, chalupa, vientre, viento fresco, viento fuerte, espacio de cinco años, etc. En su lugar se dice: corcel, Olimpo, mortales, himeneo, onda, nave, esquife, seno, céfiro, aquilon, lustro, etc. Las voces escluidas del lenguaje poético son ordinariamente las que representan objetos o ideas desagradables o indiferentes para la imaginacion. Tambien se proscribe de la poesia la voz i no la cosa que representa, cuando esa voz es demasiado vulgar, es desagradable al oido, o se presta poco al ritmo del lenguaje poético. En este caso se hace necesario designar el objeto por medio de términos diferentes del lenguaje vulgar, empleando lo que se llama sinónimos poéticos.

A falta de una lengua que le sea propia, i aun cuando ella tenga un vocabulario particular, la poesia se apropia las voces del lenguaje ordinario dándoles un valor que no tienen en sí mismas. El poeta español Rioja ha dicho:

Este despedazado anfiteatro,
 Impio honor de los dioses cuya ofrenda
 Publica el amarillo *jaramago*,
 Ya reducido a trájico teatro
 ¡O fábula del tiempo! representa
 Cuánta fué su grandeza i es su estrago.

.....
 La casa para el César fabricada,
 ¡Aí! yace de *lagartos* vil morada (1).

(1) El célebre poeta i crítico español don Manuel J. Quintana, comenta estos pasajes con las palabras siguientes: "Lo mas notable es la facilidad de algunas espresiones i palabras que, siendo en lo comun bajas i triviales, aquí por el lugar en que están puestas i por los accesorios que las acompañan, se hacen tan nobles como espresivas. El *amarillo jaramago* (planta ordinaria i fea) afrentará los templos de las falsas divinidades. El *vil lagarto* hará su morada donde rodaron las cunas de oro i marfil de los Césares i donde ellos en otro tiempo se veían adornados con jazmines o con laureles."

Como se ve, Rioja ha ennoblecido, por decirlo así, palabras vulgares. El poeta las asocia entre sí para darles significaciones nuevas, para elevar las unas por medio de las otras, o para prestarles una gracia i una enerjia accidentales. Esto último es lo que enseña la teoria de las figuras, que son de grande uso en la poesia. En jeneral, la poesia busca las espresiones que representan el pensamiento bajo una forma sensible; porque, para apoderarse del espíritu, es menester hacerle ver i sentir las cosas de que se le habla.

En fin, la poesia toma un aire particular por el atrevimiento i la libertad con que se desembaraza de ciertas trabas de la gramática. Las supresiones de algunas palabras, las repeticiones de otras, las inversiones violentas i contrarias al órden gramatical de la frase, son algunos de los resortes con que cuenta el escritor para dar a sus escritos el jiro poético; pero debe ser sumamente cauto en el empleo de estos expedientes si no quiere que su estilo sea incorrecto i oscuro.

6.—La poesia, como hemos visto, puede residir en el verso o en la prosa. Las obras de Homero i Virjilio no dejan de ser poéticas porque se las traduce en prosa en las lenguas modernas. Pero los mas insignes poetas de todos los tiempos han revestido sus obras con el hermoso ropaje de la versificacion, es decir que para componer sus cantos inspirados i para espresar nobles ideas, han elegido, medido i dado cadencia a las palabras de manera que éstas formen el conjunto armonioso al oido que se llama verso.

La poética, es decir el conjunto de reglas necesarias para juzgar del mérito de las obras en que dominan la imaginacion i la pasion, i que están escritas en ese lenguaje especial que se llama verso, consta de dos partes distintas. La primera enseña la métrica, es decir, los procedimientos mecánicos para formar los ver-

tos, la segunda enseña la poética propiamente dicha.

7.—Se puede decir que el verso es una frase corta i musical, que tiene su medida, su ritmo i su cadencia. La medida del verso es diferente en las lenguas modernas de la que usaron en su versificación los griegos i los latinos. Provenia entre éstos de la duracion empleada en la pronunciacion de las sílabas largas o breves; de manera que el número de sílabas variaba, pero todos sus piés eran equivalentes. Así en el verso siguiente.

1 2 3 4 5 6
 ārmā vī | rūmquē cā | nō Trō | jaē qūi | prīmūs āb | ōris

el primero, el segundo i el quinto pié encierran tres sílabas, pero esas tres sílabas equivalen a las dos que se encuentran en el tercero, el cuarto i el sexto pié, puesto que estas son largas, miéntras que las otras dan una larga i dos breves. La duracion de la pronunciacion de cada uno de esos piés era igual.

En castellano, como en casi todas las lenguas modernas, no se miden la sílabas sino que se las cuenta; i las diferentes especies de versos se distinguen segun el número de sílabas que contienen. No hai breves ni largas, como en latin; i se emplea el mismo tiempo en pronunciar cada una de las sílabas. *Tras*, *por* i *a* son lo mismo para el verso, como se ve en este ejemplo:

A la selva se encamina.

Tras la selva se encamina.

Por la selva se encamina.

El ritmo i la cadencia en la versificación castellana resulta de la armonia propia de las palabras, de su posición i del lugar de los acentos. Pero la versificación moderna posee otro elemento de armonia de que carecia la de los griegos i romanos, porque era innecesaria. Ese elemento es la rima, es decir la semejanza de sonidos finales en los versos.

Las reglas de la versificación castellana se apartan, pues, radicalmente de las que componen la métrica latina. Es menester estudiarlas mediante la observación prolija de la índole de nuestra lengua i particularmente de nuestra prosodia (1).

(1) Las reglas de métrica contenidas en este libro están tomadas de la obra majistral compuesta por el señor don Andres Bello con el título de *Principios de la Ortología i Métrica de la lengua castellana*, en que apartándose de los preceptos arbitrarios con que se habia querido amoldar nuestra versificación a los principios de la métrica latina, ha establecido los fundamentos de la versificación castellana. Muchas veces he copiado testualmente sus preceptos. De ordinario los he abreviado para adaptarlos a la forma de estos *Elementos*.

CAPITULO II.

PAUSAS.

1. Elementos constitutivos del metro. —2. Pausas; sus diversas especies. —3. Pausa mayor. —4. Pausa media. —5. Pausa menor. —6. Propiedad particular de las pausas.

1.—El metro, en la literatura, es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un órden fijo de pausas, acentos i rimas, con el objeto de agradar al oído.

Analicemos, por ejemplo, los siguientes versos de don Andres Bello:

¡Ah, qué de marchitas rosas
En su primera mañana!
¡Ah, qué de niñas donosas
Muertas en su edad temprana!
Mezclados lleva el carro de la muerte
Al viejo, al niño, al delicado, al fuerte.

Examinando estos versos, hallamos: 1.º Despues de cada verso, el lector hace involuntariamente un descanso: esto es lo que se llama pausa; 2.º todos los versos tienen acentuada la penúltima sílaba, i este acento contribuye poderosamente a la armonia: esto es lo que constituye el ritmo; i 3.º las finales de los versos primero i tercero, como las del segundo i cuarto i las del quinto i sexto, son semejantes: esto es lo que se llama rima. Estos tres elementos forman el verso en la lengua castellana. Los dos primeros, es decir las pausas i los

acentos, son de necesidad absoluta: la rima puede faltar, como veremos mas adelante.

Vamos a estudiar estos tres elementos comenzando por las pausas.

2.—*Pausa*, en jeneral, es el intervalo de tiempo que solemos gastar entre palabra i palabra.

La pausa, como es fácil comprender, existe tanto en prosa como en verso, i depende del órden gramatical de las palabras i de cierto descanso que es preciso hacer, no solo para facilitar la respiracion, sino tambien para dar mas claridad al encadenamiento del discurso. Esta pausa, que llamaremos gramatical, está marcada por los signos ortográficos de puntuacion.

Pero aparte de éstas, el metro exige otras pausas que se denominan métricas, i que consisten en el descanso natural que se hace al fin de cada verso. Vamos a examinar estas pausas en otros versos de don Andres Bello:

Quando por mí se eleva a Dios tu ruego,
 Soi como el fatigado peregrino,
 Que su carga a la orilla del camino
 Deposita i se sienta a respirar.
 Porque de tu plegaria el dulce canto
 Alivia el peso a mi existencia amarga,
 I quita de mis hombros esta carga,
 Que me agovia de culpa i de pesar.

Basta una lijera observacion para notar que las pausas que se hacen al fin de cada verso no son exactamente iguales. La que se hace en *pesar*, equivale al punto acápite o final, i se denomina pausa mayor: sirve para terminar una estrofa. La que se hace en *respirar*, equivale al punto seguido o los dos puntos, i se denomina pausa media: sirve para separar las partes simétricas de una estrofa. La que se hace en los otros seis versos equivale solo a la coma, i se denomina pausa menor: sirve para separar un verso de otro.

3.—La pausa mayor, hemos dicho, sirve para terminar una estrofa. Sucede con frecuencia que un mismo período ocupa dos o mas estrofas, de manera que la pausa colocada al final de cada una de ellas no importa verdaderamente un punto acápite; pero es indispensable que esa pausa marque a lo menos los grandes períodos de una sentencia. El ejemplo siguiente, tomado tambien de don Andres Bello, hará comprender mejor esta regla:

Virjen! si compadecida
 Te halló siempre el ruego humano,
 Deten la fiera avenida;
 Tiende el manto soberano
 Sobre tu mansion querida;

Sobre tu bella morada,
 Donde con ardientes votos
 Has sido siempre invocada;
 Donde mis labios devotos
 Te llamaron abogada.

La palabra *querida* señala el fin de una estrofa; pero no el fin de una cláusula. Sin embargo, el poeta ha hecho desaparecer esta violacion de la regla jeneral haciendo que la pausa colocada allí marque el fin de uno de los grandes períodos de una sentencia.

4.—La pausa media, como hemos visto, separa las partes simétricas de una estrofa. Estas separaciones deben estar distribuidas de tal manera que coincidan perfectamente con las divisiones de la cláusula gramatical, es decir, que los diferentes períodos que componen la cláusula correspondan con la division simétrica de la estrofa. La siguiente octava de Ercilla hará comprender mejor la importancia de esta regla:

Manchais la clara stirpe i descendencia,
 I enjeris en el tronco jeneroso
 Una incurable plaga, una dolencia,
 Un deshonor perpetuo, ignominioso:

Mirad de los contrarios la impotencia,
 La falta del aliento i el fogoso
 Latir de los caballos, las hijadas
 Llenas de sangre i en sudor bañadas.

Como se ve, la cláusula está dividida en dos grandes períodos marcados por la pausa media que hai despues de la palabra *ignominioso*.

La pausa media, si bien conviene que marque la division simétrica de una estrofa, admite mucha variedad en su distribucion. Esta variedad diversifica los cortes de las estrofas, i evita la monotonia; pero siempre debe depender del orden de los períodos o partes de una cláusula. La siguiente octava de Ercilla mostrará otra distribucion de la pausa media no menos artificiosa que la anterior:

Fijad esto que digo en la memoria,
 Que el ciego i torpe miedo os va turbando;
 Dejad de vos al mundo eterna historia,
 Vuestra sujeta patria libertando;
 Volved, no rechaceis tan gran victoria,
 Que os está el hado próspero llamando;
 A lo ménos firmad el pié lijero
 A ver como en defensa vuestra muero.

El poeta ha dividido la cláusula en cuatro períodos, i ha colocado las pausas medias despues de cada dos versos de su estrofa.

5.—La pausa menor marca solo la separacion entre verso i verso, i equivale al descanso que hacemos al leer cada vez que encontramos una , (coma).

De aquí se desprende una regla jeneral i sencillísima. Todo verso debe terminar con una palabra despues de la cual exista o pueda ponerse sin grave dificultad una , (coma), es decir el sentido de cada verso debe exijir cierto descanso natural que pueda señalarse con aquel signo ortográfico. Basta fijar un poco la atencion en todos los versos que dejamos copiados mas arriba para

comprender cuanto conviene observar esta regla. Vamos a ver por medio de algunos ejemplos, lo que resulta de violar este precepto.

Frai Luis de Leon, usando de una licencia poética de los latinos, de que se encuentran algunos ejemplos en Horacio (1), ha dividido una palabra en dos partes, colocando la primera en el final de un verso i la segunda en el principio del otro:

I miéntras *miserable*
Mente se estan los otros abrasando
 Con sed insaciable
 Del peligroso mando,
 Tendido yo a la sombra esté cantando.

El oido percibe fácilmente el defecto que hai en la pausa que se hace despues del primer verso.

Tampoco pueden separarse entre un verso i otro los artículos i las preposiciones de las palabras que las siguen, porque éstas i aquellos forman, por decirlo así, voces compuestas que no es posible dividir con una coma. Solo en la poesia familiar i festiva podrian soportarse versos como éstos:

Maticen los campos el
 albo jazmin i el clavel.
 Quéjase en vano de
 la quebrantada fé.

Menos violenta i desapacible es la separacion entre el adjetivo i el sustantivo a quien modifica, sin embargo de que no siempre es admisible.

(1) En la oda II del libro I se encuentran estos versos:

Labitur ripá, Jove non probante u-
rorius umnis.

En la oda XVI del libro II se encuentran estos otros:

Grospe, non gemmis, neque purpura ve-
nale, nec auro.

Eco repite Itálica, en la hojosa
Selva que se le oponden resonando.

(FRANCISCO DE RIOJA.)

¿Viste de la empinada
Cumbre sacar a Febo la cabeza?

(FRANCISCO DE LA TORRE.)

Este inconveniente desaparece del todo cuando el sustantivo tiene uno o varios modificativos i uno de éstos se coloca en el segundo verso; porque, como se sabe, esos modificativos pueden separarse con una , . Así se ve en el ejemplo siguiente:

Vendrá la temerosa,
Desventurada noche.

6.—Las pausas, como se ve, marcan el fin del verso, es decir, están distribuidas despues de cierto número fijo de sílabas. Por lo que toca a la cantidad silábica, los versos castellanos pueden ser de trece clases, desde de a dos, que son los mas cortos, hasta de a catorce sílabas, que son los mas largos.

Es una propiedad de las pausas el hacer en cierto modo indiferentes al metro las sílabas que siguen al último acento. Como el mayor número de las voces castellanas es grave por su acentuacion, se supone que la mayor parte de los versos debe acabar en palabra grave. El oído, sin embargo, no percibe la influencia de la sílaba o de las sílabas que siguen a la última vocal acentuada, de manera que para la armonia rítmica basta que el verso llegue hasta esa vocal. Un ejemplo hará comprender mejor esta observacion.

Abandono tu suelo pintoresco.

Es un verso de once sílabas o endecasílabo, i tiene en efecto su número cabal. Esta es la forma típica.

Marcado con su pálido color.

Es igualmente un verso endecasílabo, que puede entrar en la misma estrofa con el anterior, a pesar de que el número de sus sílabas es menor, puesto que solo tiene diez.

Los versos terminados en palabra esdrújula están sujetos a una regla análoga. Así un verso endecasílabo, terminado, con una voz cuyo acento estuviera en la penúltima tendrá precisamente doce sílabas. El verso siguiente debe ser considerado como endecasílabo:

Su mente turban pensamientos tétricos.

El poeta español Quintana ha dicho:

Hoi sola i mísera
Me ves llorando
A par de tí.

Estos tres versos se consideran como de cinco sílabas, aunque el primero tiene seis, i el tercero solo cuatro. El oído percibe en todos ellos la misma armonia i los considera iguales por su metro.

La misma cosa se observa en estos heptasílabos (de siete sílabas) de don Leandro Fernandez de Morátin.

.....
Acciones jenerosas
La edad que vuela rápida
Memorias te dictó.

En resúmen, para saber el número de sílabas de un verso, contaremos una sola despues de la última vocal acentuada, aun quando esta sílaba no esté escrita, como sucede en el último de los versos que acabamos de copiar.

CAPITULO III.

EL RITMO I LA CESURA.

1. El ritmo—2. Cláusulas rítmicas, sus diversas especies—3. Acentos necesarios e innecesarios—4. Rítmicos i antirrítmicos—5. Sinalefa; hiato; diéresis; sínéresis—6. Cesura—7. Su diferencia de la pausa.

1.—La distribución regular de los acentos da a cada especie de versos cierto aire i marcha característica que se llama ritmo, de una voz griega que significa regularidad en los movimientos. *Ritmo*, en este sentido, es la división de verso en particillas de una duración fija señaladas por el acento.

Vamos a examinar en qué consiste el ritmo, tomando por ejemplo los versos siguientes de Iriarte.

De sus hijos la torpe abutarda
El pesado volar conocia:
Deseaba sacar una cria
Mas lijera aunque fuese bastarda.

Desde luego se ve que estos cuatro versos son decasílabos, es decir de a diez sílabas; i además que los acentos están repartidos cada tres sílabas, de una manera invariable. Esos acentos no están siempre marcados con el signo ortográfico; pero existen, i en rigor podrian escribirse sobre las vocales a cuya pronunciación hacen sufrir una inflexión. Vamos a verlo:

De sus hí | jos la tór | pe abutár | da
El pesá | do volár | conocí | a:
Descá | ba sacár | una crí | a
Mas lijé | ra aunque fué | se bastár | da.

Como se vé en este ejemplo, no es necesario que el principio i el fin de cada una de estas particillas coincida con el principio i el fin de cada palabra. Se observará tambien que el último acento del verso pertenece siempre a la última cláusula, de manera que si como sucede en los versos anteriores, el último acento completa la cláusula rítmica, no se toman en cuenta las sílabas que le siguen.

2.—Estas particillas en que el ritmo divide el verso se llaman cláusulas rítmicas. Se les da tambien el nombre de piés, con que los griegos i latinos designaban las cláusulas de sus versos.

En la lengua castellana, las cláusulas rítmicas pueden ser de tres sílabas, como en el ejemplo anterior, o simplemente de dos como en este verso:

álza a | véces | púras | gótas.

I como el acento puede cargar sobre las diversas sílabas que componen cada cláusula, tendremos que las cláusulas disílabas son de dos especies; i que las trisílabas son de tres. Para darles una denominacion, se han empleado los nombres que los griegos i latinos daban a los piés de sus versos, suponiendo al efecto, que las sílabas acentuadas de nuestra lengua corresponden a las largas de los griegos i latinos, así como las inacentuadas corresponden a las breves.

Las cláusulas disílabas pueden estar acentuadas en la primera sílaba, como *róstro*, en cuyo caso se llaman *trocaicas*; o en la segunda, como *amór*, en cuyo caso se denominan *yámbicas*. Será trocaico el verso citado mas arriba i el siguiente:

Díme |pués pas | tór ga | rrído.

Será yámbico este otro verso:

¿A dón | de vás | perdí | da,
a dón | de dí | te en gól | fas.

Las cláusulas rítmicas trisílabas, como es fácil comprender, son de tres clases: acentuadas en la primera, como *ánimo*, toman el nombre de *dactílicas*: en la segunda, como *sepúlcro*, toman el nombre de *anfibráquicas*; i en la tercera, como *pedestál*, se denominan *anapésticas* (1). Serán dactílicos los versos siguientes:

Súban al | céreo de O | límpo lu | cíente....
Vuélve la | páz a los | hómbrés

Los versos siguiente son anfibráquicos:

El cónde i | los súyos | tomáron | la tierra....
I luégo el | estrépi | to créce....
Suspira
La líra....

Los decasílabos de Iriarte que hemos citado mas arriba (páj. 93) son anapésticos, como lo son los siguientes del mismo autor:

Escondí | do en el trón | co de un ár | bol....
I pasán | do no lé | jos un sá | po.....
No presú | mo de mó | zo gallár | do....

3.—Pero no todos los versos tienen completos los acentos que exigen las cláusulas rítmicas. Difícil seria agrupar muchos ejemplos en que las espresadas cláusulas tuvieran marcados todos los acentos requeridos por el

(1) Para que se comprendan mejor estas denominaciones, tomadas de las lenguas clásicas, vamos a esplicar lijeramente su oríjen.

El *troqueo* es un pié de la versificación griega i latina, compuesto de una larga i una breve, como *tētā*, tejido. La palabra troqueo significa propiamente vivo i rápido como el movimiento de una rueda.

El *yambo* es un pié compuesto de una breve i una larga, como *diēs*, el día.

El *dáctilo* es un pié formado por una larga i dos breves, como *tēmpōrā*, los tiempos. Dáctilo en griego significa dedo; i se le ha dado este nombre por su semejanza con el dedo que tiene una falanje larga i dos cortas.

El *anfibráco* es un pié formado por una breve, una larga i una breve, como *minōra*, las cosas menores.

El *anapesto* es un pié formado por dos breves i una larga, como *venñānt*, vengan. Anapesto quiere decir dáctilo al revés.

ritmo. Sin embargo, no puede decirse que los versos a los cuales faltan todos los acentos exigidos no sean buenos, como vamos a verlo por un ejemplo:

Proclá | man a | Bolí | var en | la tié | rra
 Arbí | tro de | la páz | i de | la gué | rra

Estos dos versos son endecasílabos yámbicos, es decir, debieran estar acentuados en todas las sílabas pares; i sin embargo, ambos tienen algunas cláusulas (la segunda i la cuarta) sin acento alguno (2), sin que por esto les falte la armonía del ritmo. Los dos versos tienen acentuadas la sexta i la décima sílaba, i este acento es tan indispensable, que si faltara el verso desaparecería, como es fácil verlo, haciendo en él un ligero cambio:

Proclá | man a | Santan | dér en | la tié | rra....

De aquí deducimos que en la versificación castellana hai acentos que son indispensables i otros que pueden faltar sin destruir la armonía del verso. Los primeros son llamados necesarios; a los segundos se les denomina innecesarios.

4.—Puede suceder también que el acento caiga sobre una sílaba que no debe ser acentuada, i que por lo tanto interrumpa el ritmo de las cláusulas del verso, como sucede en uno de los que acabamos de citar.

árbi | tro de | la páz | i de | la gué | rra.

La primera cláusula de este verso debiera ser un yambo; pero el acento que carga sobre la *a* de árbitro, la ha

(2) Conviene recordar aquí que no todas las palabras tienen acento prosódico en la lengua castellana. En efecto, carecen de acento los artículos definidos *el, la, los, las, lo*; los casos pronominales *me, te, os, le, lo, la, se*; los pronombres posesivos sincopados *mi, mis, tu, tus, su, sus*; el relativo *que*; i las preposiciones i conjunciones monosílabas como *o, de, en, por, i, ni, etc.*

convertido en un troqueo. La armonia, sin embargo, se conserva perfectamente. De aquí debemos deducir que los acentos de los versos son rítmicos, cuando marcan sus cláusulas rítmicas; i antirítmicos cuando no las marcan, o mejor dicho, cuando interrumpen su sucesion regular. El acento antirítmico, como acabamos de verlo, ademas, no destruye la armonia del verso, i ántes por el contrario se usa con mucha frecuencia, i como un medio de dar variedad al ritmo en aquellas composiciones que no están destinadas al canto. En estas últimas se exige mas regularidad en la distribucion de los acentos.

5.—Hemos dicho ántes de ahora que la versificación castellana está basada en la cantidad de las sílabas que entran en la composicion de cada verso. En nuestra lengua, medir un verso es dividirlo en cláusulas rítmicas, o mas bien dicho, contar sus sílabas, puesto que las cláusulas que lo componen deben ser iguales. Pero la medida de un verso está sujeta a ciertos preceptos que es indispensable conocer. Vamos a verlo con un ejemplo:

Dicen que el pueblo espléndido aprestos
Tiene para ensalzarlos preparados.

Estos dos versos son endecasílabos; sin embargo, contando sus sílabas encontramos que el primero tiene trece i el segundo doce, pero al leerlos sufren una contraccion de tal manera que las combinaciones *que el, blo es, ra en,* forman al oido una sola sílaba. Esta contraccion de la vocal final de una palabra con la inicial de otra se llama *sinalefa*. De ordinario es de dos vocales, pero puede ser tambien de mas, i no es difícil hallar sinalefas de cinco letras, como en el siguiente endecasílabo:

Del helado Danubio a Eufrates fértil.

Como se vé, el oido no percibe la contraccion de esas vocales en una sola sílaba.

Por el contrario, por una licencia muy permitida i denominada *hiato*, el poeta puede disolver esa contraccion de las vocales finales e iniciales; pero el oido percibe inmediatamente cierta dificultad en la pronunciacion del verso, como se nota en este otro endecasílabo de Garcilaso:

Quasi los paso i cuento | uno a | uno.

Los poetas se toman una licencia semejante para disolver los diptongos que se encuentran en medio de diction, i completar así el número de sílabas requeridas para el verso. Esta licencia, denominada *diéresis*, se encuentra en los versos siguientes:

Adorna el *morrión* plumero ufano....
 Con un manso *ruído*
 Que del oro i del cetro pone olvido....

En otras ocasiones, los poetas contraen en medio de diction dos vocales o dos sílabas en una sola. Esto es lo que se llama *sinéresis*. Las palabras *leon*, *sea*, *leal* constan de dos sílabas que el oido percibe distintamente. Sin embargo, vamos a ver como la *sinéresis* ha contraido esas palabras en los versos siguientes:

• El *leon*, rei de los bosques poderoso...
 I no hai *playa*,
Sea cualquiera,
 Ni bandera.....
 I le aconsejo *leal* cuanto hacer debé....

En resúmen, para contar las sílabas de un verso es preciso tener presentes las contracciones operadas por la *sinalefa* i la *sinéresis*, i la disolucion de sílabas que se verifica mediante el *hiato* i la *diéresis* (3).

(3) El señor Bello ha tratado con gran profundidad estas diversas cuestiones en sus *Principios de ortología* que preceden a su *Métrica*. Allí podrá encontrarse el desarrollo de las teorías que enunciamos lijeramente en el testo.

6.—Basta leer algunos versos para notar que de ordinario se hace en la mitad de aquellos de mayor cantidad de sílabas un descanso natural que contribuye a su cadencia i armonia. Ese descanso se llama *cesura*; i las partes en que la cesura divide el verso se denominan *hemistiquios*. Uno i otro nombre son tomados de la versificación latina, si bien la cesura tenia una importancia diferente en la lengua de Virjilio i de Horacio.

En la lengua castellana, la cesura comienza a notarse distintamente en los versos de diez sílabas, i sigue observándose en los siguientes hasta los de catorce sílabas. Los ejemplos siguientes harán comprender mejor en qué consiste la cesura:

Versos de diez sílabas.	{	Quieres decirme zagal garrido. Si en este valle naciendo el sol.....
Id. de once.	{	Ves el furor del animoso viento embravecido en la fragosa sierra.
Id. de doce.	{	Tus hijos proscritos el pan ablandamos con lágrimas tibias de ingrato dolor.
Id. de trece.	{	Por esto i ser mayor de la ordinaria marca, Celebrada fué siempre en toda la comarca.
Id. de catorce.	{	Prestadme, tempestades, vuestro rujir violento Para lanzarle eterna, terrible maldicion.

Como es fácil ver por estos ejemplos, la cesura divide regularmente en partes iguales los versos parisilábicos.

7.—Hemos dicho ya que la cesura es un descanso natural como la pausa; pero se distingue de ésta en tres circunstancias que conviene tener presentes.

1.ª La pausa robustece los acentos métricos que están juntos o vecinos a ella, i la cesura no. Vamos a verlo en este verso de Mora:

Narcótico eficaz i activo *cón* que
Abra la mano, caiga el libro i ronque.

La pausa ha dado acento a *con*, que naturalmente no lo tiene.

2.^a La pausa hace indiferente al metro las sílabas que siguen al último acento, i la cesura no. Ya sabemos que un verso de diez sílabas, como el que sigue, debe ser considerado como endecasílabo por tener acentuada la décima:

I devora en silencio su dolor.

3.^a La pausa no admite la sinalefa, es decir la vocal en que termina un verso no puede contraerse con la vocal con que principia el verso siguiente. Ejemplo:

Dia i noche me seguía
Tu imájen en el paseo,
En el bosque, en la campaña
I aun en el tranquilo lecho.

Es fácil percibir que hai separacion de vocales, o si se quiere hiato, entre el segundo i el tercero, i entre el tercero i el cuarto de estos versos.

Mientras tanto la cesura admite la sinalefa i repugna el hiato. En estos versos

Embravecido | en la fragosa sierra...
Del helado Danubio | a Eufrates fértil...

existe la sinalefa en las mismas sílabas en que se halla la cesura.

En este otro verso del poeta español Figueroa, el hiato que coincide con la cesura, desagrada al oído:

Cual la agua al río, | al prado la verdura.

Sucede, sin embargo, con frecuencia que la vocal que sigue a la cesura es una *i* (conjucion), i entónces desaparece la sinalefa que parece exijirse sin que el oído perciba la mas lijera falta de armonia. Véanse estos ejemplos:

Llenas de sangre | i en sudor bañadas....
Oye un punto | i aléjate Mariana....

i se verá que hai hiato entre *gre i*, como entre *to i*. En realidad, ésta no es una escepcion de la regla sentada mas arriba: al contraerse la *i* con la vocal de la palabra siguiente, parece convertirse en una consonante, i el oido percibe *yen*, *yale*.

Estas observaciones marcan perfectamente la separacion que hai entre pausa i cesura.

1.—Hemos dicho que los versos castellanos se diferencian entre sí por el número de sus sílabas, i que pueden ser de trece especies, desde dos hasta catorce sílabas. Como es fácil comprender, no es posible formar versos de una sola sílaba; i aun cuando a veces de trabajo llegaran a formarse, esa sílaba debería tener un acento, i entonces pasaría a considerarse como verso disílabo.

Los versos *disílabos* son sumamente raros, i solo se usan como por juego. ~~Normalmente~~ están sometidos al ritmo trocaico, como se ve en este ejemplo que nos suministra la poesía americana deña Jarrada (Gómez de Avellaneda).

Nóche	Ave
Troie	Chin
Visto	Sudo
YE	Má

El *tristiteo* es un trastorno, es decir, está acentuado en la sílaba del medio. Podría también considerarse también haciendo abstraccion de la última sílaba como se hace en muchos versos, segun hemos visto al tratar del ritmo. Ejemplo:

CAPITULO IV.

DIFERENTES ESPECIES DE VERSOS.

1. Versos disílabos.—2. Trisílabos.—3. Tetrasílabos.—4. Pentasílabos.—5. Hexasílabos.—6. Heptasílabos.—7. Octosílabos.—8. Enneasílabos.—9. Decasílabos.—10.—Endecasílabos.—11. Dodecasílabos.—12. Alejandrinos a la francesa.—13. Alejandrinos de los antiguos poetas.

1.—Hemos dicho que los versos castellanos se diferencian entre sí por el número de sus sílabas, i que pueden ser de trece especies, desde dos hasta catorce sílabas. Como es fácil comprender, no es posible formar versos de una sola sílaba; i aun cuando a fuerza de trabajo llegaran a formarse, esa sílaba debería tener un acento, i entónces pasaria a considerarse como verso disílabo.

Los versos *disílabos* son sumamente raros, i solo se usan como por juego. Necesariamente están sometidos al ritmo trocaico, como se ve en este ejemplo que nos suministra la poetiza americana doña Jertrudis Gomez de Avellaneda.

Nóche	Aire
Tríste	Cíelo
Vísté	Súelo
Yá,	Már

2.—El *trisílabo* es anfibráquico, es decir, está acentuado en la sílaba del medio. Podria tambien considerarse yámbico haciendo abstraccion de la última sílaba como se hace en muchos versos, segun hemos visto al tratar del ritmo. Ejemplo:

No bülle	Las lúces	Destéllos
La sólva:	Post réras	Que tiémblan
El cámpo	Despíden	
No alienta.	Apénas	(BELLO.)

3.—El *tetrasílabo*, o de cuatro sílabas, es trocaico, pero solo tiene un acento necesario, el que carga sobre la tercera. Ejemplo:

Véinte présas

Hémos hécho

A despécho

Del inglés:

I han rendído

Sus pendónes

Cjén naciónes

A mis piés.

(ESPRONCEDA.)

4.—El *pentasílabo*, es decir de cinco sílabas, es casi siempre yámbico como se ve por este ejemplo:

I un duénde enáno

De cópa en cópa,

Va dándo bríncos

I nó las dóbla.

(BELLO.)

Como estos versos no tienen mas que un acento necesario, en la penúltima sílaba, pasan con facilidad a ser dactílicos cuando el acento carga en la primera, en lugar de cargar en la segunda, como se ve en los versos siguientes:

Céfiro blándo.....

Díle que muéro

Témo sus iras.....

Los pentasílabos contruidos de esta manera se denominan *adónicos*, i sirven para construir una de las mas armoniosas estrofas de nuestra lengua, como veremos mas adelante.

5.—El *hexasílabo*, es decir el verso de seis sílabas, es ordinariamente trocaico, con un solo acento necesario en la penúltima sílaba; pero cuando el primer acento carga en la segunda sílaba en lugar de hacerlo en la primera, pasa a ser anfibráquico. Ejemplo:

Májico embelésó,
Cántico ideál.....
Sórdo acénto lúgubre
Éco sepulcrál.....

(ESPRONCEDA.)

Estos versos son trocaicos; pero los siguientes de la señora Avellaneda pasan a ser anfibráquicos por el cambio del acento:

El múdo repóso
Fatíga mi ménte;
La atmósfera ardíente
Me abrása do quíer,
I en tórno circúlan
Con rápido jíro
Fantásmas que míro
Brotár i crecér.

6.—El *heptásílabo*, o de siete sílabas, llamado también anacreóntico, es ordinariamente yámbico.

Quiéro cantár de Cádmo
Quiéro cantár de Atrída.....
Las cuérdas múdo aprísa.....

Este verso no tiene tampoco mas que un solo acento necesario en la sexta sílaba, de donde resulta que puede hacerse anapéstico, como se ve en los siguientes versos de Melendez Valdes.

Yo también soi cautívo,
Tambien yo si tuviera
Tu piquito agradable,
Te diría mis penas.

7.—El *octosílabo*, o de ocho sílabas, tan usado en la

lengua castellana, es ordinariamente trocaico; pero es raro hallarlo con todos sus acentos rítmicos, como se encuentra en este ejemplo:

Bráma, búfa, escárba, huéle.

El octosílabo, como todos los versos menores, admite gran variedad en la colocacion de los acentos, puesto que no tiene mas necesario que el que carga en la séptima sílaba. Los versos siguientes son excelentes octosílabos, i sin embargo no tienen de comun mas que el acento necesario en la séptima sílaba.

Si tienes el corazón,
Zaide, como la arrogancia,
I a medida de las manos
Dejas volar las palabras:
Si en la vega escaramúzas
Como entre las damás háblas,
I en el caballo revuélves
El cuerpo, como en las zámbras:.....

(ROMANCIERO.)

Esta libertad del verso octosílabo hace que muchas veces se convierta en dactílico, como se ve en el ejemplo siguiente:

Muestra tu lúz Dios etérno,
Vuelve la páz a los hómbrs:.....

En este caso necesita indispensablemente los tres acentos del ritmo dactílico, en la primera, en la cuarta i en la séptima sílabas.

8.—El *enneasílabo* o de nueve sílabas es el menos armonioso de todos los versos castellanos. Varia entre el ritmo yámbico i el anfibráquico, porque solo tiene un acento necesario en la octava sílaba. Los dos versos que siguen son un modelo perfecto del tipo yámbico.

No dé jamás mi dulce pátria
La nóble frénate al yúgo vil.

Espronceda ofrece el siguiente ejemplo del enneasílabo anfibráquico perfecto:

I luégo el estrépito créce,
 Confúso i cambiádo en un són
 Que rónco en las bóbedas hóndas
 Tronádo furióso zumbó.

9.—El *decasílabo*, es decir de diez sílabas, es anapés-tico, i los acentos que deben cargar en la tercera, sesta i novena son necesarios para que el verso tenga verdadera armonia. El poeta americano Heredia nos suministra el ejemplo siguiente:

Las estréllas en tórno se apágan,
 Se colóra de rósa el oriénte,
 I la sómbra se acóje a occidénte
 I a las nubes lejánas del súr.

10.—El *endecasílabo* o de once sílabas, es el mas noble i elevado de todos los versos castellanos. Se le llama con frecuencia verso heroico porque suele emplearse en las obras de carácter mas elevado, i especialmente en la epopeya heroica, pudiendo ademas prestarse a todo jénero de composiciones.

Ordinariamente el endecasílabo está sometido al ritmo yámbico, pero es raro hallarlo en su forma típica como en este verso:

Cayó i el són treméndo al bósque atruéna.

La estructura de este verso, sin embargo, exige mas acentos necesarios que todos los anteriores. El endecasílabo yámbico tiene dos estructuras diferentes. Segun una de éstas, tiene dos acentos necesarios en la sexta i en la décima sílaba. Ejemplos:

Campos de soledád mustio colládo.....
 Arbitro de la páz i de la guérrea.....

Segun la otra forma, el endecasílabo debe tener acentuadas la cuarta, octava i décima, como se ve en estos ejemplos:

Sube cual áura de oloroso inciénso.....
 Madre piadosa que el laménto humano.....
 Calma i el brázo vengadór suspénde.....

Los versos endecasílabos se prestan a muchas otras combinaciones rítmicas, pero deben respetarse siempre las dos formas jenerales que dejamos señaladas modificando solo el acento en aquellas sílabas en que no es necesario. Iriarte varió aun el acento componiendo endecasílabos arreglados al ritmo dactílico, como va a verse:

Ciérta criáda la cása barría
 Con una escóba mui puérca i mui vieja, etc.

11.—El dodecasílabo, de doce sílabas, fué mui usado por los antiguos poetas castellanos, i exijia que la cesura lo dividiera en partes iguales, esto es, en dos hexasílabos anfibráquicos, como se ve en estos ejemplos de dos antiguos poetas:

El cónde i los súyos | tomaron la tiérra
 Que estába entre el agua | i el bórde del múro

(JUAN DE MENA.)

Que llore, que ría, | que gríte, que cálle,
 Ni téngo, ni pído, | ni espéro remedio.

(ALONSO DE CARTAJENA.)

Algunos poetas modernos han imitado perfectamente este metro observando las reglas de su ritmo. El poeta arjentino Mármol nos ofrece el ejemplo siguiente:

Si acáso en la tiérra | proscrípto me aguárda
 Sepúlcro estranjéro | sin llánto ni crúz,
 Subléva tus óndas | ¡oh már! i a mi pátria
 Mis miémbros heládos | arrójale tú.

12.—El verso de trece sílabas es denominado alejandrino a la francesa, por asemejarse al metro mas usado en esta última lengua. Este verso es yámbico, i tiene su cesura despues de la tercera cláusula. Iriarte compuso en este metro la fábula titulada *La campana i el esquilon*, que principia así:

En cierta catedral una campana había
Que solo se tocaba algun solemne dia.

El número de sílabas de que consta este verso pudiera tambien adaptarse alguna vez al ritmo anapéstico; i así se ve que en la misma fábula se encuentra este verso en que se hallan acentuadas la tercera, la sesta, la novena i la duodécima sílabas:

Que despacio i mui recio el dichoso esquilon....

Nace ésto de que el alejandrino a la francesa no tiene mas que dos acentos necesarios, el sexto i el duodécimo.

13.—El verso de catorce sílabas se llama alejandrino de los antiguos poetas, por ser usado en los primeros ensayos poéticos de la lengua castellana. El alejandrino no era un verso simple sino compuesto de dos heptasílabos de ritmo yámbico, a tal punto que la cesura tenia las propiedades de la pausa.

Los poetas modernos han usado este mismo metro con gran maestria i facilidad, dividiéndolo en dos hemistiquios heptasílabos, marcándolos con dos acentos indispensables en la sexta i en la décimatercia sílabas. El poeta venezolano Abigail Lozano, cantando a Bolívar, ha compuesto excelentes alejandrinos. Hé aquí una muestra:

Ayer cuando era niño | mi madre me contaba
La historia de tres siglos | que América escribió:
Contábame que un hombre, | que al recordar lloraba,
Sobre un caduco cetro | la independencia alzó.

Hasta ahora hemos estudiado la métrica castellana examinando los versos aisladamente. Vamos a ver las combinaciones que pueden resultar de la reunion de diferentes versos, estudiando así los otros elementos de armonia con que cuenta nuestra versificacion.

En el estudio de la métrica castellana, hemos visto que los versos se combinan de diferentes maneras, formando versos compuestos. En este estudio vamos a ver las combinaciones que pueden resultar de la reunion de diferentes versos, estudiando así los otros elementos de armonia con que cuenta nuestra versificacion.

Los versos compuestos se forman de diferentes maneras, segun el numero de versos que los componen y segun el tipo de versos que los componen. En este estudio vamos a ver las combinaciones que pueden resultar de la reunion de diferentes versos, estudiando así los otros elementos de armonia con que cuenta nuestra versificacion.

Los versos compuestos se forman de diferentes maneras, segun el numero de versos que los componen y segun el tipo de versos que los componen. En este estudio vamos a ver las combinaciones que pueden resultar de la reunion de diferentes versos, estudiando así los otros elementos de armonia con que cuenta nuestra versificacion.

CAPITULO V.

LA RIMA

1. Rima; sus dos especies en la lengua castellana.—2. Rima consonante.—3. Rima asonante.—4. Versos sueltos.

1.—La versificación de casi todos los pueblos de la Europa moderna posee un elemento de armonía que no conocieron los griegos ni los romanos, i que solo comenzó a usarse a la época de la descomposición del latín. Hablamos de la *rima*, que consiste en la semejanza de terminación entre dos o mas dicciones.

En castellano, la rima puede ser de dos especies diferentes. Una de ellas, llamada rima perfecta o *consonante*, es común a todas las lenguas de la Europa moderna, i consiste en la semejanza de todos los sonidos finales desde la vocal acentuada inclusive. La otra, denominada rima imperfecta o *asonante*, aunque talvez en su oríjen no fué castellana, se ha usado con buen éxito en nuestra lengua, i es ésta la única que la emplea en nuestros días. Consiste en la semejanza de las vocales finales de la diccion desde aquella en que carga el acento. Mas adelante veremos tambien que la rima asonante goza de otras libertades que no indicamos en esta definición.

2.—La rima consonante puede ser de una sola sílaba, como entre *ve* i *fe*, *sol* i *arrebol*; de dos sílabas como *sabio* i *labio*, *crímen* i *exímen*; i de tres sílabas como *botánica* i *orgánica*, *pirámide* i *clámide*. No seria difícil buscar consonantes sobresdrújulos, es decir, que tuvieran acentuada la sílaba cuarta ántes de la última; pero, co-

mo es fácil comprender, éstos no se emplean en la verificación castellana.

El consonante debe presentar al oído una semejanza completa; por lo que no consueñan verdaderamente amenaza i casa, caballo i ensayo. No se permite en castellano mas libertad en esta materia que la de rimar *b* con *v*, como en acaba i esclava. Solo cuando la consonancia es imposible, algunos poetas se han tomado ciertas licencias, como la de hacer consonar árbol con mármol.

Una palabra no puede ser consonante de sí misma; i aunque se permite hacer consonar una palabra simple con alguno de sus compuestos, como gracia con desgracia, decir con maldecir, debe usarse esta licencia con mucha parsimonia. Aquellas palabras que tienen dos significaciones diferentes, como *libro* sustantivo i *libro* verbo, *ama* sustantivo i *ama* verbo, pueden consonar entre sí.

Se llama rima rica aquella que supone en el poeta cierta dificultad hábilmente vencida; i por el contrario, rima pobre aquella que no revela ningun artificio. Será, por ejemplo, rima rica jeneroso i reposo, aljaba i amaba, altamente i lente, piedad i mirad; pero será rima pobre la de dos verbos colocados en el mismo tiempo como amaba i quemaba, la de dos adjetivos en oso como amoroso i jeneroso, la de dos adverbios en mente, i la de dos sustantivos de una misma terminacion aguda, como piedad i caridad.

En la distribucion de la rima consonante debe cuidarse el no poner inmediatos dos versos que estén entre sí en asonancia, como suele encontrarse en algunos antiguos poetas castellanos. El ejemplo siguiente tomado de Frai Luis de Leon, revela mui bien este defecto:

¿Qué mortal desatino
De la verdad aleja así el sentido,
Que de tu bien divino
Olvidado, perdido,
Sigue la vana sombra el bien finjido?

O esta redondilla de Baltazar del Alcázar deslucida por el mismo defecto:

Por allí llego sediento,
Pido vino de lo nuevo,
Mídenlo, dánmelo, bebo,
Págolo i vóime contento.

La rima consonante puede estenderse a tres o mas dicciones, como sucede en los tercetos, octavas i sonetos; pero no se acostumbra aconsonantar con una sola rima tres versos consecutivos. En algunas composiciones, el poeta suele, como jugando con la dificultad, limitarse a una sola rima, que es lo que se llama *monorrímo*. Don Andres Bello ofrece el ejemplo siguiente:

San Anton, no soi tu devoto,
Si no le pones luego coto
A este diabólico alboroto.
Motin semeja o terremoto,
O hinchado torrente que ha roto
Los diques i todo lo inunda.
¡Jesus! Jesus! ¡que barahunda!
¿Qué significa, raza inmunda,
Ésa aldabada furibunda?
El rayo del cielo os confunda,
I otra voz os pele i os tunda,
I en la caverna mas profunda
Del inflamado abismo os hunda.

Aunque los consonantes se colocan por lo comun en los finales de los versos, algunos poetas imitando un artificio métrico italiano, han hecho rimar el final de un verso con el primer hemistiquio del segundo. En una comedia de Tirso de Molina hai una escena entera compuesta de este modo. Don Guillermo Matta ha formado

tres estrofas sáficas-adónicas siguiendo el mismo sistema. Helas aquí.

Luna, qué hermoso tu esplendor *derrámas*
Entre las *rámas* de este bosque *umbrio*,
Como el *rocío* que en las *nubes traes*,
Sobre ellas *caes!*

El limpio arroyo que murmura al *lado*
Corre *empapado* en vaporosa *lumbre*,
I la *vislumbre*, como azul *madeja*,
Flota i se *aleja!*

Todo una dicha *celestial respira!*
Solo *suspira* con anhelo el *alma!*.....
Dime, la *calma* puede darle un *beso*
Sí, mi amor, *eso!*...

3.—Hemos dicho que la rima asonante se limita solo a las vocales desde la acentuada inclusive; i aun no a todas, pues en la dicciones esdrújulas i sobresdrújulas no se hace caso de la sílaba o sílabas que median entre la acentuada i la última, i en los diptongos i triptongos acentuados se pide solo la semejanza de la vocal en que se oye el acento, miéntras en los inacentuados basta la semejanza de la vocal llena. Asuenan de consiguiente blanco, piano, cláustro, sabio, cesáreo, diáfano, enviándotelo.

La asonancia, como se ve, no puede ser de mas de dos vocales, es decir, es aguda o grave.

La asonancia aguda consiste en una sola vocal que lleva el acento, de tal modo que una palabra aguda no puede asonar con una grave o esdrújula. Fé, ten, miel, pues, vereis, forman asonancia perfecta. Los versos siguientes darán a conocer mejor la asonancia aguda:

Abierto tiene delante
Aquél campo singular
Hábilmente preparado,
Que, mitad cuna i mitad

Barco, condujo en su seno
 Al desdichado rapaz.
 I vense sobre la mesa
 Derramadas a la par
 Monedas i alhajas de oro
 De valor mui especial,
 Joyas i esquisitas prendas
 Que atestiguándole estan
 Que al infante las destina
 Quien quisiera darle mas.

(ZORRILLA.)

La asonancia, hemos dicho, no puede ser de mas de dos vocales en las palabras graves, esdrújulas i sobresdrújulas como entre pena, trémula i trajérasela. Es verdaderamente una irregularidad el que las dicciones graves asuenen con las esdrújulas arbitraria i promiscuamente; sin embargo, el oido no nota esta irregularidad, como se puede ver por el siguiente ejemplo:

Así de una en otra peña
 Llegó trepando a la altura
 Hasta tocar del alcázar
 Las viejas murallas húmedas.

(ZORRILLA.)

La asonancia de la palabra grave altura i de la esdrújula húmeda, importa la supresion de la sílaba *me*, lo que no tiene ninguna importancia para el oido.

Lo mismo sucede en las palabras que tienen un dip-tongo, como agua, en las cuales se cuenta solo la vocal acentuada i la última. Ejemplo:

Que llega al pie de la fuente
 Para bañarse en el agua,
 I satisfecha en la orilla
 Osa i estiendo las alas.

(BERRÓ.)

Las asonancias agudas, como es fácil comprender, no pueden ser ni mas ni menos de cinco, las cinco vocales. Las asonancias de dos vocales, parece que por la regla

de las combinaciones deberian ser veinte i cinco; mas en la sílaba final grave la *i*, si está sola, se reputa por *e*, a causa de la semejanza de estas vocales inacentuadas, i la *u* en iguales circunstancias i por la misma razon se reputa por *o*, de manera que cáliz asuena con valle, débil con verde, Amarilis con matices, móvil con flores, útil con luces, Vénus con cielo, espíritu con efímero, Pólux con lloro: de donde se sigue que solo tenemos quince asonantes que no sean agudos; es a saber, en *áa*, *áe*, *áo*, *éa*, *ée*, *éo*, *ía*, *ie*, *ío*, *óa*, *óe*, *óo*, *úa*, *úe*, *úo*. Los dos ejemplos siguientes harán comprender mejor esta regla.

Bien vengas, oh fértil lluvia,
A dar vida a las fragantes
Flores, que por recibirte
Rompen ya su tierno caliz,

(MELLENDZ.)

Cubriendo nuestras tumbas
Los buenos compañeros
Con pámpanos de Baco
I con mirtos de Venus.

(VASQUEZ.)

Acostumbran los poetas hacer largas composiciones con un mismo asonante, haciendo así un lujo de las dificultades vencidas para conseguir este resultado; pero resulta de aquí que los versos se hacen monótonos i descoloridos. La violacion de este precepto favorece jeneralmente a la fluidez del estilo i de la versificacion.

4.—Hemos dicho que la rima no era un elemento indispensable en el verso castellano. En efecto, nuestra versificacion se presta a la armonia sin necesidad del asonante ni del consonante. En castellano existen en efecto ciertos versos denominados libres o *sueltos* que carecen de consonancia i asonancia, pero que exigen mucha suavidad en el ritmo, gran variedad en el corte i sobre todo una purísima elegancia para que no se eche de menos la rima. Las composiciones en verso suelto pueden traer de

cuando en cuando consonantes, sobre todo al fin de las grandes secciones en que se divide el asunto, pero no son indispensables. El ejemplo siguiente tomado de Moratin dará a conocer esta clase de versos:

Feliz aquel que en áurea mediania
 Ambos extremos evitando, abrasa
 Ignorada quietud. Ni el bien ajeno
 Su paz turbó, ni de insolente orgullo
 Las iras teme, ni el favor procura:
 Suenan en su labio la verdad, detesta
 Al vicio, aunque del orbe el cetro empuñe
 I envilecida multitud le adore;

Algunas veces, los poetas han solido mezclar los versos endecasílabos con los heptasílabos, imitando cierta especie de versos italianos. El ejemplo siguiente está tomado de la traducción de la *Aminta* del Tasso, hecha por el poeta español Jáuregui:

Siendo yo zagalejo,
 Tanto que apenas con la tierna mano
 Podía alcanzar de las primeras ramas
 En los pequeños árboles el fruto,
 Tuve pura amistad con una ninfa
 La mas amable i bella
 Que al viento dió jamas sus hebras de oro.

en un tiempo en el que se vive, sobre los de los siglos pasados, en un tiempo en el que se vive el mundo, pero no son las mismas. El tiempo siguiente a la vida de la vida.

Hasta a conocer esta clase de versos:

Este tipo de versos se llama versos de cinco pies, y se componen de cinco versos de cinco pies cada uno. El verso de cinco pies se compone de cinco sílabas, y se divide en dos hemistiquios de tres y dos sílabas. El verso de cinco pies se compone de cinco sílabas, y se divide en dos hemistiquios de tres y dos sílabas. El verso de cinco pies se compone de cinco sílabas, y se divide en dos hemistiquios de tres y dos sílabas.

Algunas veces, los poetas han solido mezclar los versos de cinco pies con los de otros metros, formando ciertos tipos de versos italianos. El ejemplo siguiente es de un tipo de verso de cinco pies, hecho por el poeta español Juan Ruiz.

En un tiempo en el que se vive, sobre los de los siglos pasados, en un tiempo en el que se vive el mundo, pero no son las mismas. El tiempo siguiente a la vida de la vida. Hasta a conocer esta clase de versos: Este tipo de versos se llama versos de cinco pies, y se componen de cinco versos de cinco pies cada uno. El verso de cinco pies se compone de cinco sílabas, y se divide en dos hemistiquios de tres y dos sílabas. El verso de cinco pies se compone de cinco sílabas, y se divide en dos hemistiquios de tres y dos sílabas. El verso de cinco pies se compone de cinco sílabas, y se divide en dos hemistiquios de tres y dos sílabas.

CAPITULO VI.

LAS ESTROFAS.

1. Estrofas.—2. Romances.—3. Anacreónticas i endechas.—4. Romancillos.—5. Diversas significaciones de la palabra romance.—6. Seguidillas.—7. Estrofa de Jorge Manrique.—8. Letrillas.—9. Redondillas.—10. Quintillas.—11. Décimas.—12. Lira.—13. Tercetos.—14. Cancion.—15. Octavas.—16. Estrofa lírica de frai Luis de Leon.—17. Soneto.—18. Silvas.—19. Sáficos-adónicos.—20. Diversidad de estrofas; distico.—21. Diversos artificios métricos; ecos, glosas, acrósticos, versos de rima forzada e hispano-latinos.

1.—El agregado de todos los accidentes métricos que el poeta debe reproducir en cada dos o mas versos, ademas de aquellos que determinan la medida i cadencia de cada verso, constituye la copla, estancia o *estrofa*.

Las estrofas son de muchas especies: el número de versos que las componen puede ser mui vario, i hasta la cantidad silábica de los versos que entran en su composicion puede ser mui diferente. Vamos a examinar las principales estrofas usadas en la versificacion castellana.

2.—Las composiciones en versos isosilábicos, es decir de igual cantidad de sílabas, alternativamente asonantados i en que se emplea una misma asonancia desde el principio hasta el fin, se llaman *romances*, sobre todo cuando se dividen en secciones de cuatro versos señalados por pausas mayores o medias.

El romance mas usado en la lengua castellana es el octosílabo trocaico. El ejemplo siguiente, tomado del

Romancero español, dará a conocer estas estrofas tan sencillas como agradables al oído:

A los pies de don Enrique
 Yace muerto el rei don Pedro
 Mas que por su valentía
 Por voluntad de los cielos.
 Al envainar el puñal
 El pie le puso en el cuello,
 Que aun ahí no está seguro
 De aquel invencible cuerpo.
 Riñeron los dos hermanos
 I de tal suerte riñeron,
 Que fuera Cain el vivo
 A no haberlo sido el muerto.

Algunos poetas contemporáneos han compuesto hermosísimos romances octosílabos, apartándose de la práctica seguida hasta ahora en el artificio de la rima i variando el asonante despues de cada cuatro versos. Estas composiciones, son denominadas *cantares*, porque imitan los cantos del pueblo. Ejemplo:

Alcé la vista hacia arriba
 I te he visto en un balcon;
 Siempre que se mira al cielo
 Se ve la gracia de Dios.
 Fé i esperanza yo tengo
 De conseguir tu beldad;
 Para ser feliz me falta
 Que tú tengas caridad.

(M. CASTELLANO.)

El romance puede ser de mayor cantidad de sílabas. Se llama *heroico* el que es compuesto de yámicos endecasílabos, que de ordinario está destinado a narrar sucesos heroicos. Don Leandro Fernandez de Moratin comienza su *Toma de Granada* con los versos siguientes:

Era la noche, i el comun sosiego
 Por las opacas sombras se estendia,
 I en medroso silencio los mortales
 Con el sueño olvidaban las fatigas.

Hai tambien romances dodecasílabos i alejandrinos; pero los poetas han empleado con frecuencia el asonante agudo para hacer mas perceptible la rima. Ejemplos:

¡Oh patria! tus dias de gloria pasaron,
Cubriendo la sombras los rayos del sol;
Tus hijos proscritos el pan ablandamos
Con lágrimas tibias de ingrato dolor.

(MÁRMOL.)

I mas arriba cisnes de nítido plumaje
Nadando sobre lagos con lindes de coral,
Saludan el postrero suspiro de la tarde
Que vaga como pardo perfume del altar.

(MÁRMOL.)

3.—Aunque el romance típico es octasílabo, puede ser tambien de una cantidad silábica menor. Los hai de siete, de seis, de cinco i de cuatro sílabas.

Los romances heptasílabos destinados a cantar asuntos amorosos i lijeros se denominan *anacreónticas* por la semejanza con el metro usado por el célebre poeta griego Anacreonte. Ejemplo:

Al prado fué por flores
La muchacha Dorila,
Alegre como el mayo,
Como las gracias linda.
Tornó llorando a casa,
Turbada i pensativa,
Mal trenzado el cabello
I la color perdida.

(MELENDEZ.)

Los romances heptasílabos destinados a cantar asuntos sérios se denominan *endechas*. Ejemplo:

En vano tus enemigos,
De la sátira mordaz
Contra tu pecho inocente

Aguzaron el puñal;
 I divulgaron secretos
 Fiados a la amistad,
 Como quien derrama el agua
 Sobre el camino real.

(BELLO.)

Se denominan *endechas reales* los romances heptasílabos cuyo cuarto verso es endecasílabo. Don Francisco Javier de Burgos ha traducido en este metro una de las mas hermosas odas de Horacio, a *Póstumo*. El poeta americano don Francisco Acuña de Figueroa ha traducido en esta misma estrofa uno de los mas bellos salmos (*super flumina Babilonis*). Hé aquí sus primeros versos:

Sentados en la márjen
 Del habilonio río,
 Ahí Sion tu nombre
 Recordamos llorosos i cautivos,
 ———
 I las sonoras harpas
 I címbalos festivos,
 Tristes ya i destemplados
 De los frondosos sauces suspendimos.

4.—Los romances menores de siete sílabas se denominan *romancillos*. Los ejemplos siguientes los darán a conocer:

Eran dos pastoras
 Libres de aficion,
 Una blanca i rubia
 Mas bella que el sol;
 La otra morena
 De alegre color,
 Con dos ojos claros
 Que dos soles son.

(Romancero.)

¡A dios, oh musas
 Engañadoras!
 Vuelvo a Galeno

Vuelvo a mis drogas;
 Venga mi caña
 De grandes borlas
 Que voi en busca
 De la limosna.

(FERNANDEZ MADRID.)

¿Es la tierra
 Que en sus bases
 De granito
 Da balancees?
 No es la tierra;
 No es el aire;
 Son los duendes
 Que ya salen.

(BELLO.)

5.—Los romances, que tanto abundan en la antigua literatura castellana, deben ser considerados como fragmentos de largas composiciones que se dividian en estancias de un número indefinido de versos. Por eso vemos a menudo una misma historia continuada en muchos de estos pequeños romances. La palabra *romance* en su mas antigua acepcion designaba primitivamente las lenguas vulgares derivadas de la romana o latina. Dióse despues este nombre a las composiciones, tanto en verso como en prosa, que se escribian en lengua vulgar. Luego se aplicó particularmente a las *jestas* o largos poemas, de ordinario asonantados, en que se celebraban los hechos de algun personaje histórico: tal es el que se llama *Poema del Cid*, que su autor llamó *jestá*. Sucesivamente se denominaron *romances* los fragmentos cortos de estas composiciones largas, en los cuales se narraba algun suceso particular de la historia del héroe. En fin, hácia el siglo XVII empezaron los romances a tomar un carácter mas a menudo lírico que narrativo; i entónces fué cuando se les acostumbrió dividirlos en estrofas de cuatro

versos. El romance heróico fué el que apareció mas tarde.

6.—La *seguidilla* es una estrofa de cuatro versos alternativamente heptasílabos i pentasílabos, despues de la cual viene otra compuesta de tres, el primero i tercero pentasílabos i el segundo heptasílabo. La pausa menor o media es indispensable entre las dos coplillas. Ejemplo:

Una niña mis ojos
Vieron un día,
I aun su imájen la mente
Conserva fija:
Corazon mio,
¿Por qué deploré entonces
No ser ya niño?

(VILLAR.)

Esta seguidilla es, como se ve, asonantada; pero la rima varia en cada parte de la estrofa. Hai tambien seguidillas aconsonantadas cuya rima está distribuida en la misma forma. Ejemplo:

Dichoso aquel que vive
Con ilusiones
I jamas ha sentido
Rudas pasiones;
Que en dulce calma
Verá como se mece
Tranquila el alma.

(VALCÁRCEL.)

7.—La *estrofa de Jorje Manrique*, denominada así por haberla usado este célebre poeta en el siglo XV, es compuesta de seis versos, el primero, segundo, cuarto i quinto trocaicos octosílabos; el tercero i sexto tetrasílabos. Antiguamente la rima de estas estrofas era rigurosa i debia aconsonantar el primero con el cuarto, el segundo con el quinto i el tercero con el sexto. Ejemplo:

Recuerde el alma adormida,
Avive el seso i despierte,
Contemplando

Como se pasa la vida,
 Como se viene la muerte
 Tan callando.

En nuestra época la estrofa de Jorge Manrique conserva su misma forma, pero hai mas libertad en la distribucion de los consonantes. Ejemplo:

Dulce es en tarde serena
 Ver mecida la asueña
 Por la brisa;
 Pero es mas dulce mi cielo,
 Cuando busco mi consuelo,
 Tu sonrisa.

(G. PRIETO.)

8.—Las *letrillas* son composiciones estróficas de versos cortos, con la particularidad de tener un *estribillo*, esto es, de tener uno o mas versos que se repiten a intervalos iguales. Las siguientes estrofas de una famosa letrilla del célebre poeta español Góngora dará a conocer este jénero de composiciones:

Traten otros de gobierno
 Del mundo i sus monarquias,
 Mientras gobiernan mis dias
 Mantequillas i pan tierno,
 I las mañanas de invierno
 Naranjadas i aguardiente,
 I riase la jente.

Coma en dorada bajilla
 El príncipe mil cuidados.
 Como píldoras dorados,
 Que yo en mi pobre mecilla
 Quiero mas una morcilla
 Que en el azador reviente
 I riase la jente, etc.

Otras veces el estribillo se reduce a una sola palabra colocada en el último verso de la estrofa. Ejemplo:

Harto estói, viven los cielos,
De andar a salto de mata,
Aunque dé con una ingrata,
I mas que rabie de celos
I haga en Madrid el payaso,
Esto es hecho. *Yo me caso.*

Se me atreve la fregona,
Me calumnia la tendera;
Me roba la lavandera;
Me cuida mal la patrona,
I eso que nada le taso.
Está visto. *Yo me caso.*

(BRETON DE LOS HERREROS.)

A veces el estribillo cambia al fin de cada estrofa expresando ideas contradictorias. Ejemplo:

Cruzados hacen cruzados,
Escudos pintan escudos
I taures mui desnudos
Con dados ganan condados,
Ducados dejan ducados
I coronas majestad;
Verdad!

Pensar que uno solo es dueño
De puerta de muchas llaves,
I afirmar que penas graves
Las pague un rostro risueño,
I entender que no son sueño
Las promesas de Morfira,
Mentira.

(GÓNGORA)

9.—La *redondilla* consta de cuatro versos, ordinariamente octosílabos pero a veces mayores o menores, en los cuales el primero consuena con el cuarto i el segundo con el tercero, o alternativamente. Ejemplo:

DE ONCE SÍLABAS.

A solas, niña, con tu imájen velo
En el silencio de la noche umbria,

La vista fija en el azul del cielo
I en tí fijada el alma, prenda mía.

(E. ESCALERA.)

DE OCHO SÍLABAS.

Al infierno el tracio Orfeo
Su mujer bajó a buscar:
Que no pudo a peor lugar
Llevarle tan mal deseo.

Cantó i al mayor tormento
Puso suspension i espanto,
Mas que lo dulce del canto
La novedad del intento.

(QUEVEDO.)

10.—La *quintilla* consta de cinco versos, ordinariamente octasílabos i en que solo entran dos rimas consonantes distribuidas arbitrariamente, con tal que no se continúe una misma en tres versos. En quintillas octosílabas está escrita la bellísima elejia de don Andres Bello al incendio del templo de la Compañía. De una fábula de Iriarte tomamos el ejemplo siguiente:

Cobardes son i traidores
Ciertos críticos que esperan
Para impugnar, a que mueran
Los infelices autores
Porque vivos respondieran.

Es frecuente hallar quintillas endecasílabas. Ejemplo

Ese vago clamor que rasga el viento
Es la voz funeral de una campana:
Vano remedo del postrer lamento
De un cadáver sombrío i macilento
Que en sucio polvo dormirá mañana.

(ZORRILLA.)

11.—La *décima*, como lo indica su nombre, es una estrofa de diez versos octosílabos, en cuya estructura suelen variar los poetas. De ordinario conciertan entre sí el primero, cuarto i quinto verso; el segundo i tercero; el sexto, séptimo i décimo, i el octavo i noveno. Para la perfeccion de la *décima* se exige que despues del cuarto verso haya una pausa media, de manera que los seis restantes sean una amplificacion de la idea contenida en los cuatro primeros. Ejemplo:

Admiróse un portugues
 De ver que en su tierna infancia
 Todos los niños en Francia
 Supiesen hablar frances.
 Arte diabólica es,
 Dijo torciendo el mostacho,
 Esto de hablar el gabacho:
 Un fidalgo en Portugal
 Llega a viejo i lo habla mal,
 I aquí lo parla un muchacho.

(DON NICOLAS DE MORATIN.)

La *décima* es empleada de ordinario en asuntos epigramáticos i jocosos, como el anterior; pero algunos poetas las han empleado felizmente en asuntos serios i aun dramáticos. Son notables las bellísimas que Calderon pone en boca de Sejismundo en la *Vida es sueño*. Hé aquí la primera:

Apurar, cielos, pretendo
 Ya que me tratáis así
 Qué delito cometí,
 Contra vosotros naciendo.
 Aunque si nací, ya entiendo
 Que delito he cometido:
 Bastante causa ha tenido
 Vuestra justicia i rigor,
 Pues el delito mayor
 Del hombre, es haber nacido.

No son inferiores las que pone don Antonio Gil i Zárate en boca de don Alvaro de Luna, en el drama de este nombre, cuando este personaje mira un reloj de arena que debe indicarle la hora en que ha de subir al cadalso:

Arena que sin sentir
 Tan callada vas pasando
 Contigo veloz llevando
 Mi fujitivo existir:
 Lo que resta a mi vivir
 Mido ya en tí con certeza;
 Pues con bárbara presteza
 A impulso del hado insano,
 Al caer tu último grano
 Caerá tambien mi cabeza.

12.—La *lira* es una estrofa de seis versos de los cuales cuatro son endecasílabos i dos, el primero i tercero, heptasílabos. Ejemplo:

Oh loca fantasia
 ¡Qué palacios fabricas en el viento!
 Modera tu alegría,
 No sea que saltando de contento,
 Al contemplar dichosa tu mudanza
 Quiebre su cantarillo la esperanza.

(SAMANIEGO.)

Algunos poetas han compuesto liras en que el quinto verso es heptasílabo: Ejemplo:

Rie el prado i de flores
 Súbito en bella pompa se enriquece:
 A sus tiernos olores
 El aura en dulces besos se enardece;
 I muestran a porfia
 Cielos, mares i tierra su alegría.

(ARJONA.)

13.—Los *tercetos* son estrofas compuestas de tres versos

ordinariamente endecasílabos, en que el primero concier-
ta con el tercero, el segundo con el primero i tercero de
la estrofa siguiente, i así sucesivamente hasta parar en la
última estancia que es de cuatro versos, en que el último
consuena con el antepenúltimo. Ejemplo:

¿Qué es nuestra vida mas que un breve día
Do apenas nace el sol cuando se pierde
En las tinieblas de la noche umbria?

¿Qué es mas que el heno a la mañana verde
Seco a la tarde? ¡Oh ciego desvario!
¿Será que de este sueño me recuerde?

(RIOJA.)

Yo, pues, la misma falta conociendo,
De poder retratarme desconfío,
Si al discreto pintor no voi siguiendo.

I pues has de llevar retrato mio,
Veras por las espaldas mi retrato;
Que con volverlas, Flora, me desvío
De tu conversacion, favor i trato.

(LUPERCIO DE ARJENSOLA.)

14.—*Cancion* es un nombre jénérico que abraza todas
las composiciones líricas; pero se da con mas propiedad
este título a las que constan de yámbicos endecasílabos,
casi siempre mezclados con versos de siete sílabas i a veces
de cinco, en estrofas aconsonantadas. Todos los versos
riman entre sí, i son graves, i su número varia desde cua-
tro hasta mas de veinte; de que se sigue que con la lira,
la octava i las otras estrofas aconsonantadas de que he-
mos hablado pueden componerse *canciones*. El poeta
construye la estrofa como quiere, pero debe mantener la
misma estructura hasta el fin; bien que se acostumbra
poner un *remate* de menor número de versos que la es-
trofa, i de construccion arbitraria. Ejemplo:

Cantemos al Señor, que en la llanura
 Venció del ancho mar al trace fiero;
 Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
 Salud i gloria nuestra.
 Tú rompiste las fuerzas i la dura
 Frente de Faraon, feroz guerrero:
 Sus escojidos príncipes cubrieron
 Los abismos del mar, i descendieron,
 Cual piedra en el profundo; i tu ira luego
 Los tragó como arista seca el fuego.

(FERNANDO DE HERRERA.)

15.—La *octava real* es compuesta de ocho versos ordinariamente yámbicos endecasílabos, en cuya composicion entran tres rimas que conciertan la primera con la tercera i quinta, la segunda con la cuarta i sesta i la sétima con la octava. Esta estrofa ha sido usada jeneralmente en los poemas de largo aliento, en la *Araucana* de Ercilla, el *Bernardo* de Valbuena, la *Cristiada* de Ojeda, etc. Ejemplo:

Sobre una mesa de pintado pino
 Melancólica luz lanza un quinqué,
 I un cuarto ni lujoso, ni mezquino
 A su reflejo pálido se vé.
 Suenan las doce en el reloj vecino
 I el libro cierra, que anhelante lee
 Un hombre ya caduco, i cuenta atento
 Del cansado reloj el golpe lento.

(ESPRONCEDA.)

Algunos poetas han compuesto excelentes octavas en versos octosílabos. Ejemplo:

Pedro Niño es el guerrero
 Mas audaz que vió Castilla,
 Pues nunca emprendió su acero
 Contienda sin decidilla.
 A Enrique en combate fiero
 Ganó su fuerte cuchilla,
 Gloria que hoy al mundo espanta.
 —Prosigue, dijo la infanta.

(MORA.)

Tambien se usan mucho hoi unas estrofas de ocho versos de seis, de ocho, de diez, de once i de mas sílabas, distribuidos en dos series que terminan en verso agudo, no siéndolo jamas los otros. La bellísima composicion de don Andres Bello titulada la *oracion por todos* está escrita en esta clase de estrofas. Ejemplo:

En vano con rostro amigo
Me tiendes la blanca mano;
La fé reclamationes en vano
Que a la tuya prometí.
La credulidad que sola
Devolvértela pudiera,
Por tu inconstancia altanera
Para siempre hayó de mí.

(HEREDIA.)

16.—La *estrofa lirica de Frai Luis de Leon*, denominada así por haberla usado casi constantemente este insigne poeta, es compuesta de cinco versos, el primero, tercero i cuarto heptasílabos, i endecasílabos los otros dos. Como la quintilla, tiene dos rimas; pero deben concertar el primero con el tercero, i el segundo con el cuarto i quinto. Ejemplo:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
I sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

(FRAI LUIS DE LEON.)

Esta estrofa, usada por muchos poetas antiguos, lo ha sido tambien por algunos vates contemporaneos. El poeta americano don José Antonio Maitin dice:

I remontando el vuelo
Del alto monte hasta la cumbre altiva
Que se avecina al cielo,
Suelta la voz cautiva
I en torno se derrama fujitiva.

17.—El *soneto* es la mas artificiosa de todas las estrofas conocidas en la poesia de las naciones modernas. Se atribuye su oríjen a los trovadores de la edad-media i al poeta italiano Petrarca. Por mucho tiempo se dió una importancia exajerada a este jénero de coplas, a tal punto que Boileau, gran maestro en materia de arte literario, decia que un soneto sin defecto equivalia a un largo poema. Se exige que el pensamiento esté perfectamente desarrollado en él, i que sus últimos versos contengan una sentencia.

El soneto se compone de catorce versos ordinariamente yámbicos endecasílabos, i divididos en dos cuartetos i dos tercetos. La rima está distribuida en el órden siguiente: el primero con el cuarto, quinto i octavo; el segundo con el tercero, sexto i sétimo. En los tercetos puede haber mas libertad, hasta el punto de admitir indistintamente dos o tres rimas. Ejemplo:

Yo os quiero confesar, don Juan,
Primero, que aquel blanco i carmin de doña Elvira
No tiene de ella mas, si bien se mira,
Que el haberle costado su dinero.

Pero tambien que me confieses quiero,
Que es tanta la beldad de su mentira,
Que en vano a competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.

Mas ¡qué mucho que yo perdido ande
Por un engaño tal, pues que sabemos
Que nos engaña así naturaleza?

Porque ese cielo azul que todos vemos
No es cielo, ni es azul ¡Lástima grande
¡Que no sea verdad tanta belleza!

(LUPERCIO DE ARJENSOLA.)

Algunos poetas modernos han hecho sonetos octosílabos. Ejemplo:

Píntame, joven artista,
 La bella que el pecho adora,
 Con la risa seductora
 Que no hai hombre que resista.

Si en ella al saciar la vista
 Su hermosura triunfadora
 Te encadena, i en mal hora,
 Hace de tí su conquista,

Sabe que con los infieles
 Procedo sin ceremonia
 I soi mas duro que jaspe.

Tú no te llamas Apéles;
 Yo no nací en Macedonia;
 I no es mi Rita Campaspe.

(MORA.)

Se llama *estrambote* una agregacion que suele ponerse al fin de los sonetos para completar el desarrollo de la idea, siguiendo cierta combinacion métrica en que el poeta tiene gran libertad. Es famoso el soneto de esta especie compuesto por Cervantes para hacer el ridículo del túmulo erijido en Sevilla para celebrar las honras del rei Felipe II. Helo aquí:

¡Voto a Dios! que me espanta esta grandeza
 I que diera un doblon por describilla;
 Porque ¿a quién no suspende i marabilla
 Esta máquina insigue, esta belleza?

¡Por Jesucristo vivo, cada pieza
 Vale mas de un millon; i que es mancilla
 Que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,
 Roma triunfante en su mayor alteza!

Apostaré que el ánima del muerto
 Por gozar de este sitio, hoí ha dejado
 El cielo, donde asiste eternamente.

Esto oyó un andaluz i dijo: “Es cierto
 Cuanto dice voacé, seor soldado,
 I quien dijere lo contrario, miente.”

I luego incontinentemente
 Caló el chapeo, requirió la espada,
 Miró al soslayo, fuese i no hubo nada.

La fábula de Iriarte, titulada *El burro del aceitero* es un soneto octosílabo con estrambote.

18.—En otra parte hemos hablado de los versos sueltos, en los cuales no hai rimas sino accidentalmente i cuando se le ofrecen al poeta sin buscarlas. En este género de composiciones, los versos son de diferentes metros, ordinariamente heptasílabos o endecasílabos.

Pero hai otro género de composiciones que a primera vista se asemejan mucho a los anteriores, a pesar de ser diferentes. Son estas las *silvas*, compuestas de yámbicos endecasílabos i heptasílabos, unos rimados i otros no; bien que los versificadores esmerados no se permiten verso alguno que no rime. El poeta sin embargo no se sujeta a ninguna regla en el número i órden con que se suceden las diferentes especies de verso, ni en la distribucion de las rimas ni de las pausas mayores. La silva se diferencia de la canción en que en ésta última el poeta tiene libertad para estender o acortar sus estrofas; pero una vez compuesta la primera debe mantener la misma estructura hasta el fin. La silva da mayor libertad i permite formar cada estrofa como mejor le plazca al poeta.

La *Gatomaquia* de Lope de Vega i el *Canto a Junín* del poeta americano Olmedo ofrecen exelentes modelos de silvas.

19.—Vamos a dar a conocer ahora una estrofa castellana felizmente imitada de los poetas de la antigüedad clásica. Forman ésta los versos denominados *sáficos adónicos*, cuya estrofa es compuesta de tres versos endecasílabos i de uno pentasílabo. El ejemplo siguiente está tomado de don Estévan Manuel de Villegas:

Dulce vecino de la verde selva,
 Huesped eterno del abril florido,
 Vital aliento de la madre Venus,
 Céfiro blando.

Estos versos están sujetos a ciertos preceptos indispensables para darles toda la armonía i la cadencia del verso latino de que son una simple imitación. Hé aquí estos requisitos:

1.º Un acento sobre la primera sílaba, cosa que falta al tercer verso que dejamos copiado, i que lo hace, por tanto, menos armonioso.

2.º Que las sílabas segunda, tercera, sesta, sétima i novena sean breves.

3.º Que el primer hemistiquio termine en dición breve.

4.º Que no haya sinalefa en la cesura, razon por la cual no es bueno el verso siguiente;

Quando amanecé | en la elevada cumbre.

Estos versos endecasílabos son denominados *sáficos* por creerse que fueron usados por la célebre poetiza griega Safo.

El *adónico* es el pentasílabo que termina la estrofa. Es dactílico, i tiene precisamente dos acentos rítmicos en la primera i en la cuarta sílabas, como se ve en el ejemplo citado.

Estas estrofas no necesitan de la rima para ser armoniosas. Algunos poetas, sin embargo, las han hecho aconsonantadas distribuyendo la rima de diversas maneras.

Como es fácil comprender, los requisitos exigidos para la formación de los *sáficos adónicos* hace que estos versos sean rara vez irreprochables. Los mismos de Villegas, que se recomiendan siempre como un modelo, no

carecen de defectos métricos. El poeta americano Heredia ha compuesto unos sáficos adónicos *A la hermosura* cuya primer estrofa cumple con todos los requisitos, pero esta perfeccion desaparece en la mayor parte de las estrofas siguientes. Hé aquí la primera:

Dulce hermosura de los cielos hija,
 Don que los dioses a la tierra hicieron,
 Oye benigna de mi tierno labio
 Cántico puro.

20.—Las estrofas analizadas hasta aquí son solo las mas usadas en la lengua castellana. Los poetas, sin embargo, varian indefinidamente la construccion de sus estancias combinando las diferentes especies de verso, variando la distribucion de las rimas i colocando las pausas arbitrariamente. Seria largo i casi imposible clasificar todas las estrofas que existen en nuestra lengua.

Diremos algo, sin embargo, sobre el *dístico*, estrofa compuesta de solo dos versos que entre los antiguos servia para consignar un principio de moral o recordar un hecho por medio de una inscripcion. En castellano no existen dísticos propiamente dichos; pero no es difícil hallar en algunas estrofas dos versos desprendidos que encierran una sentencia completa. Ercilla ha dicho:

No necesita abuelos el valiente
 Que defiende a su patria heroicamente.

21.—Hai en castellano, como en casi todas las lenguas modernas, otros artificios métricos de mal gusto en que lo único que se descubre es la paciencia del versificador. Pertenecen a este número los *ecos*, las *glosas*, los *acrósticos*, los versos de *rima forzada* i los *hispano-latinos*.

Los ecos son versos en los cuales se repiten en forma de eco la última palabra o las últimas sílabas del verso. Este eco puede estar distribuido de dos modos, o forman-

do una especie de verso solo o constituyendo las primeras sílabas del siguiente, en cuyo caso se denomina tambien rima engarzada. Ejemplo:

Que tan inmunda carcoma
 Coma
 Que nuestra fama destroce,
 Troce etc.

Lopez de Ubeda al comenzar el tercer libro de su novela titulada *La pícaro Justina*, pone los siguientes ecos engarzados:

Pusieron en Justina sus hermanos
 Manos, lengua i tras esto una demanda:
 Manda el juez pague costas de escribanos.
 Vamos jueces, dice, apelo al almirante
 Ante el cual llamaré a Jústez de Guevara
 Vara de manteca i pecho de diamante.

Los versos parecidos a los de mas arriba que se encuentran en el capítulo XXVII del *Quijote* i en la *Ilustre fregona* de Cervantes, como los que forman las escenas VI i VII del II acto de la primera parte de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, no son propiamente ecos.

Las *glosas*, mui usadas en otro tiempo, consisten en amplificar el pensamiento i los versos de una composicion, colocando al pié de cada estrofa, i a la letra, el verso que se glosa. Las célebres coplas de Jorje Manrique a la muerte de su padre han sido glosadas por cinco poetas diferentes. Ejemplo:

Recuerde el alma dormida,
 Avive el seso i despierte
 Contemplando
 Como se pasa la vida,
 Como se viene la muerte
 Tan callando: (MANRIQUE.)

Glosa de Francisco Guzman.

Recordad los que durmiendo
 Vivis, sin tener espías
 Al morir:

Porqué se van consumiend
 Poco a poco vuestros dias,
 Está continuo la muerte
 Asechando.
*Recuerde el alma dormida,
 Avive el seso i despierte
 Contemplando. etc, etc.*

Los *acrósticos* son formados de tal manera que las letras iniciales o finales, i a veces unas i otras, forman palabras o sentencias completas. Son raros los libros viejos en que no se encuentran *acrósticos* en elojio del autor.

Los *acrósticos* fueron conocidos por los antiguos. Algunas de las poesias hebraicas están dispuestas de tal manera que cada uno de sus versos comienza con una de las letras del alfabeto.

Los versos de *rima forzada* consisten en amoldar el pensamiento a un órden fijo de palabras que forman la rima de un soneto u otra estrofa, i que han sido dadas de ante mano. En el dia se usan todavía esta clase de versos, particularmente sonetos i décimas, pero se consideran solo como un mero entretenimiento o como una obra de paciencia.

Algunos poetas han compuesto obras mas o menos estensas en versos que pueden leerse indiferentemente en latin o castellano, conservando siempre el mismo sentido. Un jesuita peruano, el padre Rodrigo de Valdes, compuso así un poema sobre la fundacion de Lima desprovisto de todo mérito literario.

Estos artificios, i otros semejantes o mas engorrosos, que parece inutil señalar, no dan mérito ni realce de ningun jénero a las obras de la imaginacion denominadas poesias. Por el contrario, las dificultades i trabas que se impone el escritor son causa de esterilidad en los pensamientos i hasta de poca armonia en la versificacion.

... de los héroes, los concubios de la natura
 ... los sentimientos i las afecciones por la divinidad,

En el estudio de la fonología, se debe tener en cuenta que las palabras no son unidades aisladas, sino que forman parte de un sistema de relaciones. Por lo tanto, el análisis fonológico debe ser un análisis sistémico, que tenga en cuenta las relaciones entre los fonemas y sus contextos.

Las palabras no son unidades aisladas, sino que forman parte de un sistema de relaciones. Por lo tanto, el análisis fonológico debe ser un análisis sistémico, que tenga en cuenta las relaciones entre los fonemas y sus contextos.

Las palabras no son unidades aisladas, sino que forman parte de un sistema de relaciones. Por lo tanto, el análisis fonológico debe ser un análisis sistémico, que tenga en cuenta las relaciones entre los fonemas y sus contextos.

Las palabras no son unidades aisladas, sino que forman parte de un sistema de relaciones. Por lo tanto, el análisis fonológico debe ser un análisis sistémico, que tenga en cuenta las relaciones entre los fonemas y sus contextos.

Las palabras no son unidades aisladas, sino que forman parte de un sistema de relaciones. Por lo tanto, el análisis fonológico debe ser un análisis sistémico, que tenga en cuenta las relaciones entre los fonemas y sus contextos.

PARTE II.

COMPOSICIONES LITERARIAS.

PRELIMINARES.

1.—Prioridad de los versos en la historia literaria.—2. Clasificación de las obras en prosa.—3. Id. de las obras poéticas.

1.—En el origen de la literatura, todos los géneros literarios estuvieron reducidos a uno solo, la poesía lírica. Al estudiar los tiempos primitivos de la historia de todos los pueblos, i observando ahora las tribus que permanecen estacionarias en ese estado primero que se denomina la infancia de las sociedades, se encuentra que los hombres dan al pensamiento ciertas formas rítmicas, para hacerlas gratas al oído i fáciles a la memoria, i componen de esta manera los cantos de su hogar.

Esos cantos fueron en su principio la única manifestación del pensamiento. La falta de escritura hizo indispensable la adopción de este sistema para conservar en la memoria los hechos i las ideas que convenia recordar. Las hazañas de los héroes, los cataclismos de la naturaleza, los sentimientos i las afecciones por la divinidad,

la patria i la familia, los axiomas de la moral, fueron el objeto de los primeros cantos; de tal modo que ellos constituyeron toda la literatura de los tiempos primitivos. La historia, la moral, el dogma relijioso eran conservados en composiciones poéticas de limitada estension, destinadas al canto.

La invencion del alfabeto, i el uso de la escritura cambiaron aquel estado de cosas. La prosa escrita fué conocida i cultivada felizmente. La poesia tomó mayor vuelo i desenvolvimiento; i en lugar de reducirse a pequeños cantos, se compusieron largos poemas narrativos, o se dió a la poesia las formas mas variadas i complejas.

2.—En el orden del pensamiento, la prosa precede ciertamente a los versos; pero en la historia literaria aquella le cede su lugar de primacia. Sin embargo, no porque la prosa haya venido mas tarde deja de tener un considerable dominio. Hai jéneros que le pertenecen casi esclusivamente; pero hai otros en que entra en participacion con la poesia.

Los principales jéneros en que la prosa domina pueden reducirse a tres. El hombre se propone convencer de una cosa mediante el empleo de la palabra hablada, referir sucesos pasados o ficticios, o enseñar las nociones de las ciencias. En el primer caso cultiva la oratoria; en el segundo la historia, si narra sucesos verdaderos, o la novela si cuenta sucesos ficticios, i en el tercero la didáctica. De modo, pues, que todas las composiciones escritas en prosa pueden ser clasificadas como oratorias, históricas, novelescas i didácticas. Podria agregarse todavía el jénero espistolar, que comprende las cartas, especie de composicion que aunque de ordinario demasiado familiar, está sujeta tambien a las reglas literarias.

3.—La clasificacion de los jéneros poéticos puede establecerse de un modo análogo, i segun el papel que el

poeta desempeña en la composicion de su obra. En efecto, o el poeta espresa en su nombre sus propias emociones, i entónces la poesia es personal o subjetiva, o reproduce directamente todas las circunstancias de la accion, i entónces la poesia es impersonal u objetiva; o bien cuenta con emocion lo que sabe de la humanidad o de la naturaleza, i en este caso la poesia es mista. De aquí nacen los tres jéneros principales, el jénero lírico, el jénero dramático i el jénero épico, de los cuales nacen los jéneros secundarios análogos.

La primera clase comprende todas las variedades del jénero lírico, la elejia, i todas las pequeñas composiciones que espresan un sentimiento del alma o un rasgo del espíritu; la segunda admite el drama bajo todas sus formas; la tercera encierra todas las especies de epopeyas, los poemas didácticos i descriptivos, el apólogo i el cuento.

Aun cuando estas divisiones, apesar de su rigor esterior i de su elástica comprension, dejan sin clasificar muchas obras en que el capricho del poeta hace entrar una gran variedad de formas, es la mas completa que se conoce i es la que vamos a seguir en el estudio de la segunda parte de la literatura.

SECCION PRIMERA.

COMPOSICIONES EN PROSA.

CAPÍTULO PRIMERO.

COMPOSICIONES ORATORIAS.

1.—Definición de las composiciones oratorias —2. Clasificación hecha por Aristóteles.—3. Sus inconvenientes; nueva clasificación.—4. Distribución de las reglas relativas a la oratoria.

1.—Se llaman composiciones oratorias los discursos pronunciados de viva voz ante una concurrencia mas o menos numerosa. Muchas veces, esos discursos son escritos de antemano. Otras son improvisados por el orador en ciertas circunstancias en que no le ha sido posible prepararse anticipadamente. De todos modos, esos discursos son denominados *composiciones oratorias*; i la retórica da las reglas para disponer sus diversas partes de tal modo que produzcan en los oyentes la impresion que desea el orador.

Comunmente se confunde el sentido de estas dos pala-

bras, oratoria i elocuencia. Sin embargo, la elocuencia se encuentra no solo en los discursos destinados a ser pronunciados de viva voz, sino que en todos los escritos compuestos en prosa. La elocuencia se encuentra en la historia como puede hallarse en las obras didácticas. M. Villemain ha dicho que la elocuencia es un don i un arte. Como don, es la capacidad de ser conmovido; como arte, es la facultad de expresar sus ideas i sus sentimientos de modo que sirvan para comunicar la emocion. No hai, pues, elocuencia si el orador o el escritor no siente i no comunica la emocion. La fuerza del raciocinio, la disposicion hábil de las partes, la propiedad del lenguaje no caracterizan la elocuencia, porque todas estas cualidades pueden encontrarse reunidas sin producir aquella.

2.—La oratoria, es decir la elocuencia hablada, ha sido dividida por Aristóteles en tres jéneros diferentes, el demostrativo que casi siempre se refiere al presente; el deliberativo, que se refiere al porvenir; i el judicial, que estudia el pasado.

En el jénero demostrativo se censura o se alaba; i a este jénero pertenecen las invectivas contra los vicios i aun contra las personas; i los panejóricos, los elojios, las oraciones fúnebres, los discursos académicos.

En el jénero deliberativo se aconseja o se disuade; se exorta a los que deliberan a tomar tal o cual partido sobre la paz, sobre la guerra, sobre la administracion de los gobiernos o de los cuerpos que los componen i sobre puntos jenerales de lejislacion. En las repúblicas antiguas, en que las cuestiones civiles i políticas se trataban delante del pueblo reunido, los discursos del jénero deliberativo eran mui comunes. En los tiempos modernos son mucho mas raros, i casi están reducidos a los discursos pronunciados en las asambleas públicas.

En fin, en el jénero judicial, se acusa o se defiende.

Este jénero, que es propiamente el del foro, discute lo justo i lo injusto, i tiene por objeto todas las cuestiones de hecho o de derecho que se discuten ante los tribunales.

Tal es la division propuesta por Aristóteles hace mas de 2,000 años, i que ha sido recibida por casi todos los retóricos modernos. Se apoya no solo en la naturaleza del pensamiento sino en la situacion particular del que escucha. En efecto, aquel a quien se dirige el discurso debe o deliberar, o juzgar o simplemente escuchar; i entónces se ve que la deliberacion como ya hemos dicho, se refiere al porvenir, el juicio al pasado, i la demostracion, ya sea hecha en un elogio o en una censura, se apoya ordinariamente en el estado presente de las cosas. Pocas divisiones tienen raices tan profundas, principios tan sólidos i caracteres tan distintivos.

3.—Sin embargo, debe notarse que estos tres jéneros no están de tal modo separados que no se reunan alguna vez. Sucede con frecuencia que esta reunion se opera incensiblemente en los discursos; i que uno de éstos, pertenece a la vez a dos de los jéneros indicados por Aristóteles. Los elogios i los panejóricos pertenecen, segun la clasificacion anterior, al jénero demostrativo, pero con frecuencia son exortaciones a la virtud, pasando de este modo al jénero deliberativo. Se discute sobre la eleccion de un jefe; i el elogio de una persona inclina los sufragios en su favor: se ha unido el jénero demostrativo al deliberativo. Podriamos repetir los ejemplos para manifestar que la division hecha por Aristóteles, aunque profundamente verdadera, no deslinda perfectamente los diversos jéneros de la oratoria.

Hai otra division que se refiere al lugar en que habla el orador, i que distingue la elocuencia parlamentaria, jurídica, sagrada i académica, segun sea que el discurso ha sido pronunciado en la tribuna política, en un tribu-

bunal, en el púlpito o en la academia. Esta division no señala mas que un carácter exterior de la oratoria i no comprende la elocuencia de los libros; pero a pesar de todo, ella sirve para distinguir perfectamente las diversas especies de discursos oratorios, aun cuando solo sea por el objeto a que son destinados.

4.—Las reglas de la retórica relativas a los discursos hablados tienen forzosamente que ajustarse a las necesidades de los diferentes jéneros; pero hai principios jenerales que los comprenden a todos ellos. De modo, pues, que los preceptos literarios que sirven para guiar al orador pueden ser de dos especies: primera, relativos a todas las composiciones oratorias en jeneral; i segunda, referentes a ciertos jéneros especiales. En las páginas siguientes nos proponemos establecer estos preceptos en el mismo orden que acabamos de indicar.

§ I.

PRECEPTOS JENERALES.

1. Invencion oratoria—2. Pruebas i lugares oratorios—3. Lugares oratorios interiores; definicion; enumeracion de partes; la similitud; los contrarios; las circunstancias—4. Lugares oratorios exteriores—5. Costumbres.—6. Pasiones; patético—7. Disposicion—8. Exordio—9. Proposicion; narracion—10. Confirmacion; orden de las pruebas—11. Refutacion—12. Peroracion.

1.—Cualquiera que sea el asunto de que trate, ya sea que su discurso haya sido compuesto de antemano, o que lo improvise en un momento dado, el orador tiene necesariamente que desempeñar tres funciones diversas: 1.^a encontrar las cosas que debe decir; 2.^a ponerlas en orden; 3.^a espresarlas.

Quid dicat, et quo quidque loco, et quo modo,

Dice Ciceron.

Lo que deba decir, en qué lugar debe decir cada cosa, i de qué manera.

La invencion oratoria consiste en encontrar en un asunto dado los medios de alcanzar el objeto que el orador se propone. Como es fácil comprender, el orador, para conseguir su propósito, debe instruir, agradar i conmover, esto es, ilustrar el espíritu haciendo conocer la verdad, lisonjear la imaginacion hermozeando la verdad, i dominar el alma del auditorio haciendo sentir todo su peso i toda su fuerza. Para instruir, el orador hace uso de las pruebas; para agradar debe estudiar las costumbres a las cuales debe conformar su discurso; para conmover necesita excitar las pasiones. Las pruebas, las costumbres i las pasiones son las tres partes esenciales de la invencion oratoria.

2.—Se llaman *pruebas* las razones destinadas a demostrar una verdad que se ha emitido. Todo el arte de probar consiste en sentar una proposicion verdadera i que sea recibida sin dificultad para demostrar la estrecha union que existe entre la proposicion que se discute i esa verdad incontestable.

El orador tiene como fuentes de donde sacar sus pruebas ciertos puntos jenerales llamados *lugares oratorios*, que pueden servir para toda especie de discursos i en todas las materias que son del resorte de la oratoria. Los preceptistas dividen los lugares oratorios en dos especies jenerales, en interiores i exteriores, llamados tambien intrínsecos i estrínsecos. Los lugares interiores son los que se sacan del fondo mismo del asunto; los exteriores, sin ser absolutamente estraños al asunto, no tienen mas que una relacion indirecta, i dependen de circunstancias independientes del arte.

3.—Seria mui largo i tambien inútil el señalar todos los lugares oratorios interiores que los retóricos analizan mui detenidamente. Señalaremos solo la *definicion* i la *enumeracion de partes*, la *similitud* i los *contrarios*, las *causas* i los *efectos*, i en fin las *circunstancias*, que sirven al orador mui particularmente.

Parece innecesario explicar lo que se entiende por *definicion*, por *enumeracion* i por *similitud* o *comparacion*. Las tres son figuras de pensamiento que pueden servir al orador para probar una verdad, definiendo una cosa, enumerando las partes de que se compone o comparándola con otra. Se da el nombre de *contrarios* a un lugar oratorio que tiene grande analogia con la *similitud*. Es una especie de *comparacion* en que se hacen resaltar las diferencias en lugar de insistir sobre las semejanzas, para probar por medio de la oposicion de una idea falsa la verdad de la idea que se sostiene.

Las *causas* i los *efectos* no son mas que los antecedentes i las consecuencias; i, como es fácil comprender, este lugar oratorio debe entrar precisamente en toda composicion oratoria.

Se da el nombre de *circunstancias* a un lugar oratorio mui comun que comprende todas las particularidades que preceden o acompañan una accion. Las *circunstancias* abrazan, pues, la accion misma, la persona que la ha ejecutado, el lugar i el tiempo en que ha sido ejecutada, los medios que ha empleado, los motivos que lo han inducido i la manera como ha sido ejecutada.

4.—Los lugares oratorios exteriores son autoridades tomadas fuera del hecho que se discute pero que sirven para comprobarlo o para caracterizarlo. Son éstos la *lei*, los *títulos escritos*, los *testigos*, el *juramento* i la *fama* o *notoriedad*. Es inútil estenderse para manifestar la importancia que tiene en el discurso cada uno de éstos.

El orador se aprovecha de ellos como de un comprobante seguro de la verdad que quiere sostener.

5.—Hemos dicho que para agradar al auditorio deben observarse las reglas que se llaman *costumbres*, espresion que en su sentido jeneral significa los diversos caracteres, los hábitos buenos o malos, las virtudes i los vicios de los hombres. Esta palabra tiene dos sentidos mui diversos en la poesia i en la oratoria. En la poesia no se trata del poeta sino de los personajes que aparecen en la obra. No se piden que estas costumbres sean virtuosas porque basta que sean verdaderas, o mejor dicho, verosímiles, esto es, que correspondan a la idea que se quiere hacer formar del héroe de la obra.

En la oratoria, cuando se trata de las costumbres, se refiere particularmente a las del orador. El auditorio quiere ante todo que aquel sea hombre de bien, i que todo su discurso lleve el sello de su probidad. Se ha dicho con una amarga ironía que la palabra ha sido dada al hombre para disfrazar su pensamiento; pero la palabra empleada de esta manera, pierde todo su crédito; porque, para que ella ejerza influencia sobre los espíritus, es menester que ante todo el que escucha esté persuadido de la sinceridad i de la probidad del que habla.

Pero no basta esto solo: el orador puede ser probo i sin embargo causar un profundo desagrado en el auditorio. Es tan necesario que el orador sea modesto, i que dé una idea favorable de su prudencia, como que el auditorio esté persuadido de que no se le quiere engañar.

Pero las costumbres oratorias no se refieren únicamente al orador: en ellas tiene tambien que intervenir el auditorio. El orador debe tener conocimiento completo de las inclinaciones de los hombres a quienes se dirige, a fin de proporcionar su discurso a su intelijencia i a sus sentimientos, i de mover las pasiones que le son mas

familiares. De aquí nace que el orador tiene que hacer un estudio mui detenido del corazon humano, para ajustar sus palabras al gusto i a las inclinaciones del auditorio. No se habla del mismo modo a los majistrados que a los militares, a los jóvenes que a los ancianos.

6.—Los preceptistas dan el nombre de *pasiones* a ciertos movimientos impetuosos del alma que la arrastran hácia un objeto o que la elejan de él. Estas pasiones son el efecto de las impresiones que el alma recibe; i su principio fundamental consiste en el amor o en el odio. El orador puede exitar la admiracion en favor del héroe cuyo elojio hace; el interes i aun el entusiasmo en favor de la causa política, judicial o moral que sostiene; la indignacion, el desprecio, el horror por aquello que combate. Puede hacer nacer en favor de sus clientes la benevolencia o la compasion: el desprecio o el odio por aquellos a quienes ataca.

El empleo de las pasiones oratorias se llama *patético*. Así se dice que un pasaje oratorio es patético cuando conmueve vivamente los corazones, sobre todo, cuando provoca la ternura i cuando la ternura produce las lágrimas. Como es fácil comprender, el patético puede alcanzarse de varias maneras. El orador se deja arrastrar por el ardor i espresa la pasion por medio de sus palabras, o espone los hechos con artificiosa detencion, i sin parecer conmovido, para presentar un cuadro que conmueva al auditorio. De aquí nace una diferencia entre patético directo e indirecto. Este último, que es el mas difícil de producir, es tambien el que mas impresion causa en el ánimo de los oyentes. De cualquier modo que sea, el orador no debe insistir mucho sobre el patético, ni tratar de emplearlo en asuntos triviales i vulgares. En el primer caso, la repeticion de las emociones fatiga o solo conduce a que sean menos profun-

das: en el segundo, los esfuerzos del orador para alcanzar el patético, solo despiertan el ridículo.

7.—La *disposicion* en el arte oratorio consiste en poner en orden todas las partes suministradas por la invencion, segun la naturaleza i el interes del asunto de que se trata. La fecundidad del ingenio brilla en la invencion; la prudencia i el juicio en la disposicion.

No basta que el orador presente muchas razones o muchos hechos para probar una cosa: es necesario ademas que los presente en orden i de una manera calculada para producir el mayor efecto posible. Por corto i sencillo que sea un discurso, el orador tiene que comenzar por preparar el espíritu de sus oyentes a fin de inclinarlos a recibir favorablemente lo que va a comunicarles. En seguida hace la narracion del hecho sobre que se discute, o sienta las ideas que se propone probar. Despues entra en la prueba, es decir, espone las razones que cree convenientes para confirmar las verdades que ha sentado. Por último, recapitula sus argumentos para darles mas vigor, empeñándose en producir en el auditorio emociones a propósito para conseguir el resultado que se propone. De aquí nace la division natural de todos los discursos en cuatro partes esencialmente diferentes, el *exordio*, la *proposicion*, la *confirmacion* i la *peroracion*. El arte del orador consiste en disponer convenientemente estas cuatro partes diferentes distribuyendo en ellas los hechos, las ideas i las pruebas con que quiere influir en el ánimo del auditorio.

8.—El *exordio*, de una voz latina que significa principio, es la primera parte del discurso, i tiene por objeto preparar al auditorio a escuchar con atencion i benevolencia lo que se le va a decir. El orador debe presentarse a los oyentes con un aire de probidad i de modestia, porque si bien es cierto que estas cualidades deben reinar en todo el discurso, es en su principio

en donde deben manifestarse mas evidentemente. La modestia, que siempre realza el mérito de los talentos i las virtudes, lleva en sí un carácter de candor que abre el camino a la persuacion. En el exordio, el orador trata de atraerse a sus oyentes o a sus jueces; i al efecto debe dar una idea ventajosa de la causa que defiende, i presentar con colores opuestos la causa de sus adversarios, cuidando sin embargo de no mostrar demasiada pasion.

Pero el exordio tiene una importancia de otro jénero. Debe llamar la atencion i despertar el interes de los oyentes. "El auditorio, dice Ciceron, encontrará facilidad i placer en seguiros, si desde el principio le esplicais el jénero i la naturaleza del asunto de que se trata, si lo dividis, pero evitando las divisiones multiplicadas que cargan i embarazan la memoria." El exordio debe, pues, estar íntimamente ligado a la cuestion que se discute. Es vicioso cuando puede convenir a muchas causas, o cuando el adversario puede usarlo haciendo en él mui ligeras modificaciones. Se le llama banal o vulgar cuando el exordio adolece de este defecto; i estraño, cuando no nace de la misma causa o cuando no conviene a ella.

El estilo del exordio escluye la afectacion i el énfasis, porque casi debe ser estraño a las riquezas de la elocuencia. "De todo lo que existe, dice Ciceron, no hai nada que al nacer se desarrolle por entero." En la oratoria, segun el célebre preceptista, debe observarse esta regla estudiada en la naturaleza. La elocuencia debe desarrollarse gradualmente en el discurso.

Segun estos principios, el exordio debe ser templado; i aun a veces conviene que sea insinuante, es decir, que tenga por objeto destruir una prevencion, combatir de antemano una opinion aceptada, o debilitar las razones de un adversario poderoso. Sin embargo, en algunas ocasiones, el orador, animado de una pasion violenta, entra

en materia sin preparacion anterior i desplega todo su vigor desde el primer momento. Estos exordios vehementes son denominados *ex-abrupto* por los preceptistas; i entre ellos se citan hermosísimos ejemplos en la oratoria antigua i en la moderna. Es famoso sobre todo el exordio de esta especie de la primera *Catilinaria* de Ciceron.

9.—Al exordio sigue en el orden del discurso la *proposicion*. Es ésta el sumario claro i preciso del asunto de que se trata. En ella se esponen las ideas que el orador se propone demostrar i los hechos que quiere narrar para sacar de ellos las deducciones convenientes.

Como es fácil comprender, hai proposiciones simples i complejas. Las primeras no tienen mas que un solo objeto, como se puede ver en esta proposicion: “Fulano i yo litigamos acerca de la sucesion de Mevio, que ha muerto sin testar: se trata de saber cuál es el mas próximo pariente del difunto.” Las proposiciones compuestas constan de muchas partes, como cuando se esponen los diferentes fundamentos de una accion que se intenta. Así Demóstenes, acusando a Esquines de haber prevaricado en la embajada cerca de Filipo de Macedonia, encierra en la proposicion los diferentes puntos de acusacion, de no haber seguido las instrucciones que se le dieron, de haber diferido su vuelta apesar de las órdenes de la República i de haberse dejado corromper por Filipo. Este jénero de proposiciones exige la division clara i metódica de todas sus partes, de donde ha nacido que muchos retóricos señalen esta division, que es hasta cierto punto accidental en el discurso i que solo puede existir en algunos de ellos, como una parte principal. Se recomienda particularmente en la division que cada miembro señale precisamente un punto, a fin de que no se presente una misma idea bajo términos diferentes i haciendo de ella dos puntos de discusion; i ademas que el primer miembro de la division

sea, si es posible, un grado para pasar al segundo, i así sucesivamente hasta llegar al último, como se ve en la division del discurso de Demóstenes que acabamos de señalar.

Cuando el discurso versa sobre hechos, la proposicion está reducida casi esclusivamente a la narracion de esos hechos. Esta no es la parte menos importante de la oratoria, ni la que exige menos atencion, puesto que el hecho es la materia de la causa i el oríjen de la defensa.

El historiador i el orador narran los hechos; pero el primero, ocupado únicamente en buscar la verdad, no piensa mas que en esponer la cosa tal como es; mientras que el orador, respetando la verdad, no olvida lo que interesa a su causa. No le es permitido ser infiel en su narracion porque se perjudicaria a sí mismo haciéndole perder toda la confianza i poniéndolo en peligro de ver descubierta la mentira; pero, sin destruir la sustancia del hecho, lo presenta bajo los colores favorables, insistiendo en las circunstancias que son ventajosas a la causa que se defiende. El grande arte de la narracion oratoria consiste, pues, en presentar en jérmén todos los medios que serán empleados en la confirmacion, esto es, en la prueba. El orador debe, pues, arreglar las circunstancias de su narracion de manera que conduzcan por sí mismas, i por medio de inducciones ventajosas, a la conclusion que se quiere sostener.

El arte de presentar los hechos bajo un punto favorable es sin duda la cualidad principal de la narracion oratoria; pero conviene ademas que esa narracion sea clara para que esté al alcance de todo el mundo, verosímil para que sea creida, corta para que no fatigue al auditorio, interesante para que los oyentes fijen su atencion en el asunto que se discute.

10.—Por *confirmacion* se entiende en el arte oratorio la parte del discurso en que se demuestra la verdad enun-

ciada en la proposicion. Sucede con frecuencia que para llevar el convencimiento al ánimo del auditorio, el orador tiene que hacer algo mas que probar lo que dice; está tambien obligado a rebatir los argumentos del contendor para dejar bien establecida la verdad que ha asentado. Este trabajo se llama *refutacion*, la cual no es, como creen algunos preceptistas, una parte diferente de la confirmacion.

Esta parte, que tambien ha recibido el nombre de prueba, es sin duda la mas esencial del discurso. Toda la importancia i toda la fuerza del arte oratorio están contenidas en ella: lo demas no es mas que lo accesorio i no tiene valor sino por cuanto contribuye a dar vigor i realce a las pruebas.

Hemos hablado ya de los lugares oratorios o recursos jenerales que el orador emplea para probar las ideas que sirven de base a su discurso, i que tienen su cabida en la confirmacion; pero en la meditacion del asunto es donde debe el orador buscar principalmente sus pruebas. Cuando se ha estudiado bien la cuestion, cuando se ha examinado i previsto todo, las pruebas se presentan por sí mismas, i la dificultad no está entónces en hallarlas sino en elejirlas, en disponerlas i en presentarlas con la mayor claridad posible.

Entre las pruebas que se presentan al orador cuando ha estudiado bien un asunto, hai algunas que deben ser empleadas; pero es necesario desechar las mas ligeras i las menos concluyentes. “Cuando yo elijo mis pruebas, decia Ciceron, me ocupo menos en contarlas que en pensarlas.” En efecto, ántes que presentar muchas razones conviene escojer las mas poderosas, i dejar a un lado las que son frívolas i vulgares, o aquellas que no pueden ejercer una verdadera influencia sobre el ánimo de los oyentes. Hai ademas argumentos que harian caer al orador en contradiccion consigo mismo; i casi parece inútil

advertir que esos deben ser eliminados del discurso.

Una vez elejidas las razones, es necesario ordenarlas convenientemente. Algunos retóricos de la antigüedad recomiendan que se les dé colocacion gradual, esto es comenzando por las mas débiles para terminar por las mas vigorosas, i cuidando que vayan creciendo unas en pos de otras. Otros, i Ciceron era de este número, aconsejan que se principie por argumentos poderosos para apoderarse inmediatamente de los espíritus, i que se reserve para el fin lo que hai de mas decisivo, colocando en el medio las pruebas mediocres. Este órden es bueno en teoria; pero en la práctica, las cosas piden algunas veces otros arreglos. El orador, para distribuir bien sus pruebas, debe ante todo pesarlas, compararlas, distinguir las fuertes de las débiles, las que pueden comenzar a producir la conviccion con las que deben terminarla i llevarla hasta la evidencia.

El desarrollo que se debe dar a las pruebas no es tampoco arbitrario. El orador debe insistir sobre las mas fuertes i convincentes, demostrándolas separadamente para que no se encuentren oscurecidas i confundidas con la multitud. Por el contrario, debe reunir cuidadosamente las mas débiles, encadenándolas entre sí, a fin de que se presten un socorro mutuo i que ellos suplan a la fuerza por el número. Hai argumentos que aisladamente no tienen ningun peso, pero que “unidos no dejan de dañar, dice Quintiliano, sino como el rayo que destroza lo que toca, a lo menos como el granizo que hiere a golpes redoblados.”

El desarrollo de las pruebas fuertes i sólidas, cuando se quiere hacer sentir todo el peso de ellas i sacar toda la ventaja posible, se llama *amplificacion oratoria*. Ciceron la define diciendo: “Es una manera de apoyar vigorosamente lo que se dice, i de llegar a la persuasion por la emocion de los espíritus.” No consiste en la mul-

titud de las palabras sino en la gracia i en la fuerza con que ellas revisten el razonamiento. Su poder está en aumentar o atenuar la idea de una cosa, i de hacer que la prueba sea así mas capaz de producir impresion. Es cierto que hai materias de discusion en que el orden, la claridad i la precision son los únicos adornos que convienen a la prueba: hai tambien asuntos patéticos que se debilitarian si se quisiera embellecerlos. Asuntos de esta naturaleza no necesitan propiamente de la amplificacion oratoria. De todos modos, la observacion enseña al orador mucho mas que todas las reglas.

No basta elejir i distribuir las pruebas dándoles una forma mas o menos cuidada: es necesario tambien que se les dé enlace para que formen un cuerpo por medio de transiciones o de pensamientos que conduzcan naturalmente de una prueba a otra, a fin de que se apoyen mutuamente i de que todas contribuyan a demostrar una misma verdad.

II.—La *refutación* consiste en destruir los argumentos contrarios a los nuestros. Pide mucha habilidad i destreza, porque es mas difícil curar una herida que hacerla. La refutación debe ser en algunas ocasiones la primera parte de la confirmacion, sobre todo cuando se percibe que el adversario ha producido mucho efecto i que las pruebas serian mal recibidas sino se hubiese disipado la prevencion. El orador puede refutar destruyendo los principios sobre los cuales ha fundado sus pruebas el adversario, o demostrando que de buenos principios ha sacado falsas consecuencias. La lójica enseña particularmente la manera de conocer la verdad o el error de los racionios; la retórica se limita solo a explicar la forma esterna que el orador debe dar a la refutación. Puede presentar las objeciones del adversario bajo un punto de vista que parezcan frívolas o contradictorias, dividir las razones alegadas por la parte contraria para mani-

festar que solo parecian fuertes por la reunion, i usar con finura la ironia.

12.—La *peroracion*, que es la última parte del discurso, tiene que desempeñar dos objetos diferentes. Debe acabar de convencer resumiendo las principales pruebas; i persuadir exitando en el alma las emociones inherentes al asunto que ha tratado el orador.

La recapitulacion es indispensable en las grandes cuestiones que por la estension i la diversidad de las materias discutidas sucesivamente podrian dejar alguna confusion i algun embarazo en el espíritu. Esta parte pide entónces mucha precision i mucho discernimiento; para agrupar en pocas palabras i por medio de jiros variados, toda la sustancia de un largo discurso.

La otra parte que se refiere a las costumbres i a las pasiones era de grande uso entre los antiguos. “Reservad para la peroracion, dice Quintiliano, las emociones mas vivas del sentimiento. Entónces o nunca nos es permitido dejar correr todas las fuentes de la elocuencia, desplegar todas las velas. En las obras oratorias sucede lo que en la tragedia; es en el desenlace donde es menester conmover al espectador.” La elocuencia moderna es menos vehemente; i un abogado no produciria grande efecto desgarrando la túnica de un guerrero para mostrar sus cicatrices, o haciendo intervenir una familia que está sumida en llanto i la desesperacion. Los modernos buscan sobre todo el convencimiento por medio de la razon.

Sin embargo, en la elocuencia del púlpito, lo patético de la peroracion tiene un objeto que no conviene al género deliberativo, el de conmover al auditorio despertando la compasion por sí mismo, el error por sus propios vicios o el terror por los futuros peligros. El orador sagrado puede producir tambien el patético en nombre de la caridad.

Tales son las principales reglas referentes a la disposicion oratoria. Por lo que toca a la elocucion, es inútil decir algo despues de haber estudiado las lecciones sobre el estilo. El orador debe conformar el lenguaje de su discurso a la gravedad o importancia del asunto de que se trata, i al gusto i a la educacion del auditorio; pero en todo caso debe respetar los principios fundamentales del estilo.

§ II.

PRECEPTOS PARTICULARES.

A.—*Oratoria sagrada*.—1. Asuntos que comprende la oratoria sagrada.—2. Por qué no la conocieron los antiguos.—3. Cualidades del orador sagrado.—4. Dificultades de este jénero de oratoria.—5. Diversas clases de discursos; sermon; panejirico, oracion fúnebre; preceptos relativos a cada una de ellas.—B. *Oratoria deliberativa*.—6. Asuntos que comprende.—7. Preceptos a que está sujeta.—8. La oratoria deliberativa entre los antiguos i entre los modernos.—C. *Oratoria forense*.—9. Objeto de la oratoria forense.—10. Preceptos a que está sujeta.—11. Diferencia entre la oratoria forense de los antiguos i la de los modernos.—D. *Oratoria académica*.—12. Asuntos que comprende; elojios; discursos de aparato, discursos sobre ciencias.—E. *Oratoria militar*.—13. Asuntos comprendidos con este nombre.

A.—*Oratoria sagrada*.

1.—Constituyen la *oratoria sagrada* los sermones o discursos que se pronuncian en los templos para enseñar el dogma de la religion i la moral evanjélica. Aunque el objeto de estos discursos esté circunscrito a estos límites, la oratoria sagrada tiene formas mui variadas no solo por los asuntos que trata sino por la intelijencia i la preparacion del auditorio.

2.—Los antiguos no conocieron la oratoria sagra-

da. El dogma de su relijion, es decir, la teogonía del politeísmo, estaba consignada en las obras de los poetas, en Homero i en Hesiodo entre los griegos, en Ovidio entre los latinos. La moral, completamente independiente de la relijion, era enseñada por los filósofos; i los discursos de éstos formaban parte de la oratoria académica. La predicacion del cristianismo ha abierto a la intelijencia humana esta nueva fuente de elocuencia.

3.—Durante los primeros siglos del cristianismo, el sermón consistia en la esplicacion, ya sea del evangelio que acababa de leerse, o bien de alguna otra parte de la Escritura sagrada. Los predicadores proporcionaban su estilo a la intelijencia de sus oyentes. Los sermones de San Agustin son muy sencillos, porque este orador predicaba en una pequeña ciudad a los marineros, a los trabajadores o a los mercaderes. Al contrario, san Cipriano, san Ambrosio, san Leon, que predicaban en grandes ciudades, hablan con mas pompa i adorno. San Gregorio de Nazianza es sublime; i su estilo es trabajado. San Juan Crisóstomo (Crisóstomo quiere decir en griego boca de oro) era en su tiempo el modelo acabado de un predicador. En los tiempos modernos, han florecido grandes oradores sagrados en casi todos los pueblos cristianos; pero los franceses, i entre éstos Massillon i Bourdaloue, son los mas notables.

A las cualidades brillantes i sólidas del ingenio el orador debe unir un gran número de conocimientos sin los cuales no llenará jamas dignamente su ministerio. La teología le es indispensable para distinguir exactamente lo que es de fé i lo que solo es de opinion. Las obras de los padres de la iglesia, al paso que le suministran el conocimiento de las verdades que debe explicar a las jentes, le presentan las autoridades en que debe apoyar su raciocinio. El estudio reflexivo de los libros sagrados dará a su estilo nobleza i elevacion.

4.—El orador sagrado tiene grandes ventajas. El auditorio es compuesto en su mayor parte de hombres fervientes i de mujeres piadosas, que ven en el predicador no un hombre sino un ministro de Dios, i que se dejan arrastrar por todas sus impresiones. El orador no discute sino que enseña: puede rebatir argumentos estraños; pero la refutación, lejos de ser improvisada, como sucede en los otros jéneros de oratoria, es ordinariamente el fruto de un estudio prolijo. En cambio, el orador sagrado tiene que hablar de asuntos jeneralmente conocidos, i que han sido tratados en infinitas ocasiones. Necesita, pues, un gran trabajo para dar a su discurso cierto aire de orijinalidad. La misma condicion del auditorio pasa a ser un inconveniente, puesto que el orador tiene que adaptar su discurso a la intelijencia de los que lo oyen, conservando siempre la gravedad i la elevacion que deben caracterizar a la oratoria sagrada. Por esto es que se exige que el predicador posea un conocimiento profundo del corazon humano, para llevar la verdad al espíritu i a la intelijencia de sus oyentes.

5.—Hemos dicho que la oratoria sagrada está sujeta a ciertas divisiones. El orador se propone explicar los dogmas i la moral de la relijion o hace el elojio de una o muchas personas, cuyas virtudes presenta como modelos a sus oyentes. En el primer caso ha compuesto un *sermon*. En el segundo un *panejirico* o una *oracion fúnebre*, dos jéneros de composicion mui semejantes en su objeto.

En el *sermon*, el orador explica todas las verdades especulativas que debemos creer i todas las verdades prácticas que deben dirijir nuestra conducta. Debe al mismo tiempo combatir los errores opuestos i desarraigar los vicios contrarios a las virtudes cristianas. Segun san Agustin, la predicacion tiene tres fines; que la verdad sea conocida, que sea escuchada con placer, i que llegue

hasta nuestros corazones. Estos tres principios envuelven todas las reglas de la oratoria sagrada. Es preciso que el sermón sea claro para que esté al alcance de todos los oyentes; que sus formas sean cuidadas, que la dicción sea correcta i que su estilo esté enriquecido con los adornos convenientes o con una graciosa sencillez para que sea recibido con agrado; i por último, que la verdad sea espresada con unción, es decir, que el orador sepa producir el patético para que penetre la emoción en nuestros corazones junto con el convencimiento en nuestra razón.

El *panejórico* en jeneral, es un discurso en alabanza de una persona ilustre cuyas raras virtudes i cuyas buenas acciones se preconizan. Los griegos daban este nombre a todo discurso pronunciado delante de una numerosa concurrencia; pero habiendo Isócrates hecho el elojio de Atenas en un hermoso discurso, que hasta ahora es conocido con el nombre de *panejórico*, se aplicó éste a los elojios oratorios. Pero el panejórico cristiano tiene un carácter diferente: está consagrado únicamente a la alabanza de los santos. El orador se propone honrarlos con el elojio de sus virtudes e inducirnos a imitarlos.

No podrá conseguirse este objeto si el predicador no reúne en su discurso los consejos morales con la narración de las virtudes del santo que se propone elojiar. Pero sería un grave defecto el seguir exactamente las huellas del santo desde su nacimiento hasta su muerte, i el alabar cada una de sus virtudes en particular. Es preciso limitarse a recordar las principales circunstancias de su vida en ciertas épocas, i a encaminar los hechos i la moral a alguna virtud que parezca haber dominado todas las otras. El plan del panejórico es una de las cosas esenciales en que el orador debe fijar su atención. Naturalmente, tiene mucha analogía con el plan del sermón, puesto que ámbos discursos tienen por

objeto enseñar lo que se debe hacer, el uno por el ejemplo i el otro por el precepto.

En la *oracion fúnebre* el orador alaba a los muertos que se han ilustrado por su nacimiento, su rango, sus virtudes i su jenio. Se diferencia del panegírico en que la oracion fúnebre se pronuncia en medio de las exequias de un personaje, i poco despues de su muerte; mientras que aquel es independiente de toda ceremonia fúnebre. En este sentido, la oracion fúnebre no pertenece a la oratoria sagrada, porque este jénero parece comprender solo los discursos mortuorios, tales como los comprendian los antiguos, i que ahora se pronuncian sobre la tumba de los personajes notables. En el Ejipto eran necesarios los discursos de esta especie cuando se juzgaba solemnemente a los muertos. Los griegos nos han dejado grandes modelos de composiciones de esta naturaleza, tales como el magnífico elojio que Tucídides pone en boca de Pericles, en las exequias hechas a los ciudadanos muertos en la guerra de Samos. En Roma, estos discursos no fueron raros. Polibio refiere que el cónsul Valerio Públicola hizo en los primeros dias de la república la oracion fúnebre de su colega Junio Bruto, muerto en defensa de las nuevas instituciones.

Pero estos elojios puramente humanos, no tenian de comun mas que el nombre con nuestra oracion fúnebre. El dogma de la inmortalidad del alma i de las recompensas o de las penas eternas ha hecho de estas últimas una obra absolutamente nueva de la cual la antigüedad no tenia ninguna idea. La oracion fúnebre, tal como se comprende en nuestros dias, participa de la historia por la esposicion de los hechos; de la política por la apreciacion de los acontecimientos; de la moral por la pintura de los caracteres i las lecciones que se dan a los vivos; i de la religion en fin, porque en su nombre se procla-

man la dignidad del hombre i la nada de las cosas humanas.

Este jénero de discursos es entre los modernos lo que hai de mas elevado en la elocuencia. Pide mucha elevacion en el jenio; i en la espresion una majestuosa grandeza que se acerca mucho a la poesia. Todo en ella debe estar lleno de fuerza i de dignidad. La oracion fúnebre no soporta nada de comun ni nada de mediocre. La elocuencia debe desplegar en ella toda su magnificencia, toda su pompa i todas sus riquezas. Pero es menester guardarse de mostrar estos adornos con profusion i sin eleccion, de descuidar el plan i la marcha del discurso, el órden i el encadenamiento de las ideas, la conveniencia i la claridad del estilo. Si se exige que la imaginacion del orador sea viva, brillante i florida, se exige tambien que sea prudente, i dirigida por el buen gusto.

La santidad de la cátedra cristiana no permite que el orador se limite en el elojio de los grandes hombres a hechos puramente humanos. El objeto de este jénero de discursos es instruirnos exitando nuestra admiracion, haciéndonos ver que no hai verdadera gloria sin la religion i la piedad. El orador debe encaminar su elojio a este objeto.

Las reglas que los preceptistas dan para la composicion de la oracion fúnebre son sumamente latas, porque el jenio del orador puede seguir diferentes caminos en la composicion de su obra, si bien no le es permitido apartarse de los principios fundamentales que hemos sentado mas arriba. En este ramo, como en todos los otros de la literatura, el estudio de los grandes maestros enseña mucho mas que todos los preceptos.

La literatura francesa es sin disputa la que ha producido las oraciones fúnebres mas acabadas i majestuosas que se conozcan. Ningun orador puede disputar a

Bossuet el primer puesto en este jénero de oratoria. Flechier, que solo es inferior a Bossuet, ha compuesto una obra maestra haciendo el elojio fúnebre de Turena.

B.—Oratoria deliberativa.

6.—La *oratoria deliberativa* comprende todos los discursos por medio de los cuales se delibera lo que debe hacerse. Su teatro es toda junta en que se congregue cierto número de hombres para debates o para consultas. Pertenecen a ella en primer lugar las discusiones en que los hombres encargados de alguna parte del gobierno están obligados a hablar sobre estos asuntos. Pero su campo es mucho mas estenso todavia. Las municipalidades, los consejos administrativos, las sociedades particulares dan lugar a deliberaciones menos elevadas sin duda, pero que exigen de parte del orador conocimientos precisos i una esposicion mui neta de lo que sabe. La oratoria deliberativa tiene su asiento en todos los lugares en que los negocios se desiden despues de un debate, i para cuya decision es menester influir por medio de la palabra i del raciocinio.

7.—El objeto de la oratoria deliberativa debe ser siempre la persuacion. El mayor error en que puede incurrir el orador es el de creer que porque los discursos en las juntas populares admiten mas que otros el estilo declamatorio, no tiene necesidad de apoyarse en razonamientos sólidos. Se exige por esto como primera condicion de un buen discurso que el orador tenga un conocimiento profundo del asunto que va a tratar. Debe ademas estar persuadido de la verdad i de la justicia de su causa para ejercer persuacion en el ánimo de sus oyentes, porque lo que hace fuerza i convence

es la injenuidad de las palabras que salen de lo íntimo del corazón.

Los debates en las juntas populares raras veces dan lugar al orador a que de antemano se prepare con cuidado, como lo permite siempre el púlpito i con frecuencia el foro; pero esto no impide que el orador estudie detenidamente la cuestion que se debate, i que aun apunte de antemano aquellos pensamientos principales que han de servir de base a su discurso i en los cuales ha de fundar su argumentacion. Es cierto que en algunas ocasiones el discurso deliberativo puede ser preparado de antemano, como cuando se abre el debate; pero la práctica enseña al orador a distribuir las partes de su discurso aun en medio de una acalorada discusion. Es preciso que la esposicion sea clara para que sea comprendida fácilmente, que la prueba sea presentada con arte para que produzca efecto en los oyentes, i que el orador calcule sus palabras i sus pensamientos a la intelijencia i a las costumbres del auditorio. Debe guardarse bien de finjir un calor que no siente, porque por acabado que sea este difraz, siempre se descubre algo de él, i al fin acaba por despertar el ridículo. Aunque el calor sea sentido i no finjido, el orador debe cuidar de que su impetuosidad no lo lleve demasiado léjos, porque si pierde el dominio de sí mismo, pronto perderá el de su auditorio.

No es posible fijar reglas al estilo de la oratoria deliberativa. Depende éste de la importancia del asunto que se discute; pero en todo caso debe ser claro i natural. Las figuras que se deslicen en el discurso deben desprenderse fácilmente, guardándose bien de revelar que son el fruto del estudio i de la meditacion.

8.—La oratoria deliberativa fué conocida i practicada por los antiguos con un brillo i con una intelijencia que no han alcanzado a eclipsar los oradores modernos.

Demóstenes entre los griegos i Ciceron entre los romanos nos han dejado muchos modelos admirables. Los historiadores griegos i latinos nos dan en sus obras numerosos ejemplos de oratoria deliberativa, intercalando discursos elocuentísimos que ponen en boca de los personajes i que talvez nunca fueron pronunciados. Tucídides i Tito Livio contienen a este respecto los modelos mas acabados.

Entre los modernos, la oratoria deliberativa nació con el réjimen parlamentario. La Inglaterra produjo en el siglo pasado los oradores mas notables que recuerdan sus anales, distinguidos sobre todo por el vigor de su argumentación i por la fuerza de su elocuencia. Los dos Pitt, Burke, Sheridam i Fox ocupan entre ellos el primer lugar. En Francia la revolucion de 1789 produjo una falanje de grandes oradores a cuya cabeza se debe colocar a Mirabeau, el Demóstenes de los tiempos modernos, cuyos discursos no se pueden leer ahora mismo sin sentir una emocion violenta que nos apasiona i nos trasporta al seno de las borrascosas asambleas en que fueron pronunciados.

C.—Oratoria forense.

9.—Defender por el talento de la palabra los bienes, el honor i hasta la vida de los ciudadanos contra la mala fé, la impostura i la calumnia; sustraer al hombre débil, indijente, virtuoso de la opresion o de la rapacidad del hombre injusto, rico i poderoso, tal es la noble mision del abogado, o mas exactamente, tal es su mision considerada por su mas hermoso aspecto; porque, puesto que en todos los procesos hai abogados que defienden el uno contra el otro, es necesario que si la causa del pri-

mero es tal como se la pinta aquí, la del segundo no sea tan hermosa.

10.—De todos modos, i admitiendo que el orador forense esté siempre persuadido de la justicia de su cliente, debe unir a la sagacidad i a la elevacion de su talento un conocimiento sólido de la jurisprudencia. En ella encontrará los lugares oratorios exteriores que le son indispensables en la defensa de un asunto cualquiera. El abogado debe tambien poseer buen gusto literario, porque aunque la oratoria forense, tal como se la comprende en nuestros dias, debe dirigirse a la razon ántes que al sentimiento, no por eso deben escluirse los adornos de estilo, la precision de las ideas i la elegancia en el lenguaje.

Los discursos que constituyen la oratoria forense pueden ser de varias especies, informes, memorias o simples alegatos. Cuando despues de cerrado un debate jurídico, uno de los jueces, dirijiéndose a sus colegas, resume los hechos i los argumentos sentados por los litigantes, pronuncia un discurso forense de mui diverso carácter de los que han pronunciado los abogados.

En los alegatos, que son los discursos mas frecuentes en el foro, se demanda o se defiende. El abogado que demanda sienta desde luego la cuestion o establece el hecho segun la naturaleza de la causa; espone en seguida sus pruebas, las desenvuelve i acaba por manifestar las conclusiones en que especifica el objeto de la demanda. El abogado que defiende sigue la misma marcha pero con una intencion contraria. Comienza por cuestionar el derecho o por negar el hecho, ya sea en parte, ya totalmente; refuta en seguida los argumentos de su adversario, hace valer los suyos, i concluye en fin contrariando las pretensiones de la parte adversa.

El exordio es inútil en los alegatos ordinarios, puesto que los jueces saben mas o ménos de lo que se trata. Sin

embargo, en las grandes causas puede ser bueno el separarse de esta regla; i entónces, la precision i la brevedad deben constituir el principal mérito del exordio que se pone a un discurso. Es menester sobre todo precaverse de poner algo que no se refiera precisamente al asunto de que se trata.

Solo en jeneral se puede decir algo sobre la narracion, la confirmacion i la refutacion. Recomendar la rapidez en la primera, el vigor en la segunda, la exactitud i la vivacidad en la tercera, el buen órden i la claridad en todas ellas, es solo enunciar las cualidades que deben tener los discursos forenses; pero esto no es dar las reglas para conseguir este resultado.

En cuanto a la peroracion, es evidente que no se puede pensar en exitar las pasiones sino en las causas esencialmente conmovedoras. Se reirian con razon del abogado que quisiera enternecer a sus jueces i que vertiese abundantes lágrimas a propósito de una pared divisoria o de la contravencion de un bando de policia. En este último caso, la peroracion se reduce casi siempre a una recapitulacion, esto es, a un resúmen rápido de las razones mas fuertes que se han dado.

El estilo debe tambien ser proporcionado a la naturaleza de la causa. Los pequeños negocios deben ser tratados en un estilo simple, los grandes en estilo elevado, los medianos en estilo templado. Hai causas que solo exigen órden i claridad; hai otras que requieren vehemencia i grandes movimientos: el gusto es lo que dirige en este punto al abogado. Pero, cualquiera que sea la naturaleza de la causa, éste debe siempre contraerse mas a las cosas que a las palabras, mas a la eleccion i solidez de las pruebas que a la frívola combinacion de figuras fascinadoras que no hablan ni al corazon ni a la razon.

11.—La oratoria forense fué cultivada con grande

acierto i brillo en los tiempos antiguos. De los discursos de Ciceron que han llegado hasta nosotros, los mejores talvez pertenecen al jénero judicial. Pero hai que hacer una observacion capital al hablar de la oratoria forense de los antiguos. En Grecia i en Roma los jueces civiles i criminales fueron ordinariamente mas numerosos que entre nosotros, llegando a constituir una especie de junta popular. El célebre tribunal del Areópago, en Atenas, se componia de cincuenta jueces a lo menos. No se sabe qué tribunal condenó a Sócrates; pero se sabe que votaron contra él doscientos ochenta jueces. En Roma sucedia una cosa semejante: los pretores nombraban ciertos auxiliares que denominaban jueces escojidos, para juzgar en las causas importantes. En la célebre causa de Milon, Ciceron pronunció su alegato delante de cincuenta i un jueces. Esta es la causa de la diferencia que se nota entre la oratoria forense antigua i la moderna. Los griegos i romanos, sin descuidar las razones destinadas a producir efecto en la intelijencia de los jueces, daban un cuidado particular a las emociones que trataban de despertar por varios caminos, empleando a veces el tono declamatorio i sentimental, presentando en otras a los jueces espectáculos que pudieran impresionarlos. Estos golpes teatrales no entran en los discursos de la oratoria moderna. Aun cuando ésta haya producido grandes maestros en el arte de persuadir, ellos han usado con mucha parsimonia de los expedientes que con tanta frecuencia empleaban los antiguos.

D.—Oratoria académica.

12.—Se designa en jeneral con el nombre de *oratoria académica* dos o tres especies de obras esencialmente diferentes, i que solo tienen de comun el carácter de la

persona que las ha compuesto i el lugar en que son pronunciadas.

Pertenece a este jénero: 1.º los elogios académicos o literarios; 2.º los discursos de aparato que se pronuncian en las academias en ciertas circunstancias solemnes; i 3.º los discursos sobre ciencias i letras en que el orador se propone difundir conocimientos en el auditorio.

La primera especie de discursos académicos presenta notables semejanzas con la biografía, i hasta con la oración fúnebre. En los cuerpos científicos es costumbre que la persona que despues de la muerte de uno de los miembros entra a reemplazarlo, pronuncie en el momento de su incorporacion el elogio del finado. En otras corporaciones, el secretario de ellas tiene el deber de hacer el elogio de los miembros que han fallecido. Hai academias en fin, que proponen periódicamente ciertos temas para abrir certámenes literarios en que obtiene el premio el autor de la mejor memoria; i con frecuencia ésta es el elogio de algun eminente literato.

Esos diferentes elogios están sometidos a las mismas reglas. Deben contener una rápida reseña de la vida del personaje, insistiendo particularmente en la historia de sus estudios i de sus trabajos intelectuales para hacer resaltar su carácter literario o científico, que es lo que importa conocer. Este jénero de trabajos, creado en Francia en el siglo XVII, ha sido cultivado con un gran talento i con una gracia i una riqueza de estilo verdaderamente fascinadoras. Por mucho tiempo, los elogios fueron escritos siempre en lenguaje elevado i sonoro: últimamente se ha reconocido que la elegante sencillez se presta mejor todavía para dar a conocer todos los matices i detalles del carácter i del ingenio de los escritores.

Los discursos de aparato pertenecen al jénero demostrativo. Es frecuente que en una festividad solemne

i sobre todo en las festividades de los establecimientos científicos i de educacion, se encargue a una persona caracterizada que pronuncie un discurso alusivo a las circunstancias. El orador se limita de ordinario a recomendar a sus oyentes el amor por el estudio o el cultivo de la virtud. Se recomienda en ellos la brevedad i la elegancia de las formas.

La tercera especie de discursos académicos son los mas frecuentes. Desde la antigüedad clásica los filósofos i los retóricos usaron de esta especie de oratoria en la enseñanza de los numerosos discípulos que se reunian en las escuelas. La falta de libros o la difícil circulacion de éstos en las épocas anteriores a la invencion de la imprenta hacian indispensables esas lecciones orales que se destinaban a la instruccion de la juventud. Así enseñaron sus doctrinas Pitágoras i Sócrates; i Aristóteles i Platon, aunque ámbos escribieron muchas i mui importantes obras, no contribuyeron menos a la difusion de las luces con sus escritos que con las lecciones que dieron el primero en el Liceo i el segundo en la Academia.

No es posible dar reglas mui precisas para la composicion de este jénero de discursos. Su fondo puede variar segun las condiciones de edad e ilustracion de los oyentes, i su forma debe encaminarse a satisfacer este mismo objeto. De todos modos, debe recomendarse como condicion principal el buen método i la claridad, porque si bien estas dotes son necesarias en todo escrito o discurso, son indispensables cuando se trata de enseñar comunicando los conocimientos de viva voz.

E.—Oratoria militar.

13.—Algunos preceptistas hablan tambien de una oratoria militar. Clasifican en ella los discursos i pro-

clamas que pronuncian los jefes militares para envalentonar a los soldados i conducirlos al combate o someterlos a la obediencia. Como es fácil comprender, este jénero de arengas no puede estar sujeto al órden jeneral de todos los otros discursos, porque en ellas no hai prueba, ni refutación, ni tampoco es necesario el exordio. Puede decirse que estos discursos estan reducidos a una simple peroracion.

Los historiadores de la antigüedad ponen en boca de los jenerales las mas elocuentes arengas que es posible imaginar; pero ¿se pronunciaron alguna vez, o son invencion del historiador? Esto último es lo mas probable; mas no por esto deben considerarse como destituidos de mérito los discursos que contienen las obras de Tucídides, de Tito Livio i de Quinto Curcio.

En los tiempos modernos la oratoria militar está reducida a la órden del dia. El jeneral al dar sus órdenes de servicio, agrega algunas palabras llenas de animacion i destinadas a inflamar el ánimo del soldado. Son modelos en este jénero las órdenes de Washington i de Nelson por la séria i grave sobriedad de su estilo; i las de Napoleon i de Bolívar por la enerjia de sus palabras i por el brillo de sus imájenes.

... que pronuncian los jefes militares para con-
ducir a los soldados i conducirlos al combate o someter-
los a la disciplina. Como es fácil comprender, este
tipo de discurso no puede estar sujeto al orden jeneral
de todos los otros discursos porque en ellas no hai
variación ni rotación, ni tampoco es necesario el exor-
cio. Puede decirse que estos discursos estan reducidos
a una simple repetición.

Los historiadores de la antigüedad ponen en boca de
los jefes las mas elementales frases, que es posible
imaginar, pero se pronuncian alguna vez o son in-
tervenciones de los jefes. Este último es lo mas probable;
mas no por esto deben considerarse como destinados de
modo los discursos que contienen las oras de Troi-
da de Tito Livio i de Quinto Curcio.

En los tiempos modernos la oratoria militar está re-
ducida a la orden del día. El jenral al dar sus órdenes
de servicio, agrega algunas palabras llenas de animación
i entusiasmo a instaurar el ánimo del soldado. Son mo-
dos en este género las oras de Washington i de Nel-
son por la séria i grave solocidad de su estilo; i las de
Napoleon i de Bolívar por la energía de sus palabras
por el brillo de sus imágenes.

... que se refieren a la guerra...
... que se refieren a la guerra...
... que se refieren a la guerra...
... que se refieren a la guerra...
... que se refieren a la guerra...

3.—Oratoria militar.

... de oratoria militar...
... de oratoria militar...

CAPITULO II.

HISTORIA:

1. Definición i etimología de la palabra historia.—2. Historia primitiva.—3. Historiadores griegos.—4. Historiadores romanos.—5. Cualidades comunes a todos los historiadores antiguos.—6. La historia en la edad media.—7. Historiadores del renacimiento.—8. Revolución consumada en el siglo XVIII.—9. Diversos sistemas empleados para escribir la historia.—10. Diferencias esenciales entre los historiadores antiguos i los modernos.—11. Estudio de los hechos.—12. Eleccion de los hechos.—13. Orden que debe dárseles en la narracion.—14. Estilo de la historia.—15. Elementos secundarios o lugares históricos.—16. Máximas.—17. Retratos i paralelos.—18. Arengas.—19. Descripciones.—20.—Digresiones.—21. Clasificación de las obras históricas; historia sagrada; sus diversas especies.—22. Historia civil; sus diversas especies.—23. Historia literaria; sus diversas especies.—24. Biografías i memorias.

1.—La *historia* es la narracion de los sucesos pasados hecha para la enseñanza del siglo presente i de los venideros. Ciceron la llamaba el testigo de los tiempos, la luz de la verdad, la escuela de la vida, el mensajero de la antigüedad. La palabra historia se deriva de una voz griega, ἱστοριε que quiere decir sabio, pero no sabio por la variedad de los conocimientos, sino por el resultado de la esperiencia. Esta etimología i esas definiciones esplican la importancia de la historia; pero en lugar de ser solo la escuela de la vida se la debe considerar como la leccion eterna de los pueblos i de los gobiernos. Nos da a conocer los tiempos pasados no solo refiriendo los sucesos ocurridos sino representándonos el espíritu i la

vida normal de cada siglo, para deducir de ella las lecciones que interesan a la humanidad.

2.—El arte histórico, como todas las otras artes, ha tenido i ha debido tener sus faces, determinadas por las faces de la civilizacion. La historia ha sido lo que ha sido el jénero humano; es decir, ha modificado sus formas i sus doctrinas segun el grado de civilizacion de cada época, i ha reflejado en sus pájinas esa civilizacion.

Las tinieblas de las primeras edades han permanecido impenetrables a todas las investigaciones de la perseverancia moderna. La historia primitiva fué puramente tradicional, es decir los hombres conservaron en la memoria el recuerdo de los sucesos humanos i de las catástrofes de la naturaleza, envuelto en fábulas monstruosas, creidas muchas veces como la espresion de la verdad, aceptadas otras como simples símbolos. Esas tradiciones tienen siempre por base la intervencion de la divinidad en los negocios humanos.

La edad siguiente es heroica i poética. En ella, los acontecimientos son la obra de los hombres, porque ha cesado el gobierno directo i esclusivo de la divinidad. La poesia, i particularmente la poesia épica, constituye la historia de esta era. Aparte del interes heroico que esta época tiene para la poesia, la falta de un sistema de escritura hizo indispensable el empleo de las formas armoniosas del verso para grabar en la memoria de los hombres el recuerdo de los tiempos pasados. Los poemas de Homero son, bajo este punto de vista, verdaderas historias, i las únicas que nos hayan quedado de la edad heroica de la Grecia.

3.—Desde que los hombres inventaron una escritura regular, la prosa, que desde entónces pudo ser conservada, se apoderó de la historia i la despojó de todo lo que tenia de simbólico i de sobrehumano. Conservó, sin

embargo, increíbles maravillas, pero colocadas en el terreno de la humanidad, i consignadas en las historias ya fuese porque el historiador las creia, ya porque quisiese conservarlas como la tradicion popular. Los primeros escritores que concibieron la historia en esta forma son completamente desconocidos. Heródoto, que floreció en el siglo V antes de la era cristiana, es considerado como el padre de la historia. La obra de Heródoto es una transicion entre el poema i la historia: poética i hasta cierto punto maravillosa como aquel, es sin embargo razonable, juiciosa i prolija como ésta.

Despues de Heródoto la historia aparece definitivamente formada. Tucídides, contemporáneo de la guerra del Peloponeso, escribió la historia de esta guerra con tanto espíritu de verdad i de rectitud i con tanta elevacion de pensamiento, que su obra es hasta ahora un modelo inimitable para los historiadores modernos. Despues de Tucídides, la Grecia conoció grandes historiadores; entre otros Jenofonte notable por la sinceridad i el arte de dar interes a los sucesos; i Polibio, jenio razonador i recto que juzga con el mismo tino los sucesos políticos i las empresas militares; pero el arte histórico habia alcanzado su mas alto grado de esplendor en el siglo IV ántes de nuestra era.

4.—En Roma, la historia siguió sin duda una marcha semejante; pero no han llegado hasta nosotros las primeras muestras de la literatura histórico-latina. César i Salustio son escritores formados en el estudio de los griegos, i redujeron sus trabajos, no a escribir la historia completa del pueblo romano, sino ciertos sucesos particulares. Tito Livio, contemporáneo de Augusto, es el primer historiador jeneral de Roma cuya obra haya llegado, aunque incompleta, hasta nosotros. Ese magnífico repertorio de noticias que contenia todos los anales del pueblo romano, revela las modificaciones i los progresos

de la historia entre los latinos. Sencilla i poética en el principio, maravillosa mas tarde i grave i razonada al fin, la obra de Tito Livio refleja así las diversas faces por que habia pasado aquel gran poema.

La historia entre los romanos fué cultivada por otros grandes escritores, pero se apartó poco del sendero trazado por los griegos. Solo Tácito, moralista tan severo como escritor vigoroso, dió a la historia un carácter nuevo convirtiéndola en una obra de reparacion, en el castigo de los grandes crímenes i en el premio de las grandes virtudes.

5.—Todos los historiadores de la antigüedad tuvieron muchas cualidades comunes. Daban a conocer el carácter de los personajes no solo por la narracion de sus hechos sino por medio de ciertas disertaciones en que esponian con mucho cuidado sus cualidades i sus defectos, i a las cuales daban el nombre de retratos. Hacian hablar a los personajes poniendo en su boca discursos mas o ménos elegantes i animados, pero jeneralmente inventados por el historiador. Distribuian los sucesos con mucho artificio, agrupando gran cantidad de hechos, presentándonos a la vez el cuadro de la historia civil, política i militar, i haciéndonos conocer el movimiento de las ideas, de las instituciones i hasta de la industria de los pueblos antiguos. En sus manos, la historia era tan noticiosa i tan interesante como ha llegado a ser entre los modernos mediante las numerosas divisiones i subdivisiones que se han introducido.

6.—En la edad media la historia siguió un rumbo semejante al que la habia desarrollado en la antigüedad. Fué poética i maravillosa durante el primer período: luego comenzó a hacerse verídica i razonada. Como resultado necesario del aislamiento en que vivian los pueblos en los tiempos medios, la historia perdió el carácter de jeneralidad que le habian dado los antiguos, pero

adquirió un carácter descriptivo i pintoresco que la hizo muy agradable. Los historiadores no trazaban el retrato de los personajes ni buscaban el efecto por medio de cuadros jenerales, sino que recargaban sus obras de incidentes que servian admirablemente para darles colorido i para hacernos conocer los personajes. La historia adquirió así un interes poético i un animado movimiento que encanta a todos los que estudian en sus fuentes primitivas los anales de la edad media. El cronista frances Froissard es el modelo mas acabado que poseamos entre los historiadores de este jénero.

7.—El renacimiento de las letras i de las artes en el siglo XVI produjo tambien una revolucion en el arte de escribir la historia. La publicidad dada por la imprenta a las obras de la antigüedad clásica, produjo en todas partes un vivo deseo de imitacion. La historia perdió el carácter pintoresco que le habian dado los escritores de la edad media para tomar las formas adoptadas por los antiguos. Los historiadores hicieron retratos de los personajes, pusieron en sus bocas largos discursos, i emplearon, como aquellos, las digresiones; pero desgraciadamente tomaron las formas históricas de los antiguos sin poder imitarlos en la profundidad, en la penetracion i ni siquiera en la rigurosa precision del estilo. En el siglo XVI hubo con todo algunos escritores distinguidos, investigadores prolijos i verídicos, eruditos notables, pero faltaron los historiadores en el sentido que los modernos dan a esta palabra.

8.—La reforma radical en el arte de escribir la historia data del siglo XVII; o mas bien en esa época se ejecutaron los primeros ensayos de historia filosófica. Algunos historiadores comprendieron que era necesario encadenar los hechos por medio de una idea capital, convencidos de que la sucesion de los acontecimientos no tendria interes alguno si se les contaba siguiendo

solo el orden de las fechas i como ocurridos al azar. Bossuet, a quien se puede adjudicar la gloria de reformador, se apoderó de todos los acontecimientos que habian pasado desde la creacion del mundo hasta la venida del Mesías; i colocándose sobre el nivel de la esfera humana, tomó por plan de su obra el designio de la providencia. Desde entónces la historia comenzó a ser un arsenal en que todas las opiniones iban a buscar sus armas, para discutir los principios fundamentales del orden social.

Por grande que sea el adelanto iniciado por Bossuet, la historia necesitaba un impulso mas vigoroso para ser convertida en una enseñanza provechosa. La teoria del providencialismo ideada por el grande escritor frances, i desarrollada con majestuosa elocuencia, no satisfacía a todos los espíritus, i quitaba ademas a la historia gran parte de su importancia de ciencia experimental, desde que los sucesos humanos, dirijidos por la providencia divina, quedaban sometidos a la direccion de un poder superior. ¿Cómo prever el porvenir en el estudio del pasado cuando el porvenir i el pasado eran estraños a la influencia de los hombres?

Los filósofos del siglo XVIII buscaron en la historia otro encadenamiento de los sucesos humanos, i quisieron hallar algo mas que la série de guerras, la sucesion de los reyes i el gobierno de los estados. Voltaire manifestó que los sucesos históricos estaban encadenados i se desenvolvian como una sucesion no interrumpida de causas i de efectos. La historia, segun él, debía comprender todos los elementos diversos de civilizacion, las leyes, las costumbres, la relijion, las artes, el comercio, la industria i el bienestar de los pueblos, i mostrar tambien el progreso sucesivo de todos estos elementos. La historia dió desde entónces cabida en sus páginas a ciertas digresiones especulativas sobre diferentes mate-

rias, que fueron durante mucho tiempo muy del gusto de los lectores. Esta revolucion literaria dió origen a lo que en nuestros dias se llama historia filosófica. Cultivada en el mismo siglo XVIII por tres grandes escritores ingleses, Robertson, Gibbon i Hume, la historia llegó a un alto grado de esplendor que no ha sido oscurecido todavía.

9.—El primer resultado de esta innovacion en el arte de escribir la historia fué el nacimiento de jéneros nuevos, es decir, de historias que contienen pocos hechos militares o políticos, i que sin embargo ofrecen un grande interes por el conjunto de observaciones sagaces i profundas. Los historiadores tuvieron que hacer un estudio prolijo, una inmensa investigacion para llegar a conocer el desarrollo de todos los elementos de la civilizacion de un pueblo. La historia ha llegado, pues, a ser en los tiempos modernos una ciencia de profunda erudicion i de esquisita sagacidad. Las diversas escuelas filosóficas o políticas i económicas han encontrado en ella un campo abierto para la discusion de todos los principios i de todos los sistemas. La historia de los tiempos pasados se rehace cada dia, ya sea para completar el cuadro de los sucesos con investigaciones mas prolijas, o ya porque cada jeneracion quiere buscar en la historia una enseñanza mas apropiada a las exigencias de la época moderna.

Entre los diversos sistemas empleados en el arte de escribir la historia i a que ha dado origen la revolucion filosófica del siglo XVIII, hai dos que se disputan con justo título la supremacía. Consiste el uno en señalar los hechos principales, cuidadosamente investigados, en esponerlos con claridad, pero sin grande acopio de pormenores, i en deducir de allí las observaciones que el historiador quiera comunicar a sus lectores. Segun este sistema, el pensamiento filosófico, la idea capital que el

escritor quiere desarrollar es casi la parte principal de la historia: los hechos no son mas que el corolario, o mas bien dicho la prueba del pensamiento del historiador. Este sistema es denominado *ad probandum*.

El otro es mas modesto todavia. Sus defensores recomiendan que el escritor estudie todos los sucesos mediante la mas minuciosa investigacion, que los esponga con todos los pormenores posibles, esceptuando solo los que no interesen a la posteridad, que encadene esos sucesos narrándolos en el mismo órden en que acaecieron, que les dé su verdadero colorido, i que, absteniéndose de pronunciar su juicio propio, deje al lector en estado de fallar por sí mismo. Este sistema se denomina *ad narrandum*.

¿Cuál de estos dos sistemas es el preferible? Hé aquí una cuestion que es difícil resolver acertadamente. Ambos sistemas han sido seguidos por eminentes historiadores, i ambos han dado lugar a la composicion de grandes obras maestras. Algunos críticos han sostenido que la eleccion de cualquiera de estos dos sistemas, depende sobre todo de la materia que se quiere tratar; que hai asuntos sencillos, pintorescos, poéticos, por decirlo así, que deben ser tratados por el sistema narrativo; como hai otros muchos mas graves, casi esclusivamente políticos, que deben ser referidos en otra forma, i con el propósito de deducir de ellos profundas i severas lecciones. Esta regla, sin embargo, no puede resistir a una observacion: no hai asunto tan demasiado sencillo que no dé lugar a que el historiador deduzca conclusiones jenerales; mas claro, no hai asunto que no pueda ser tratado por el sistema denominado *ad probandum*.

Por otra parte, es un grave error el creer que la filosofía de la historia existe solo en esas consideraciones jenerales, en esas conclusiones morales o políticas que el historiador deduce de los hechos. En la esposicion

clara i razonada de los sucesos humanos, en el agrupamiento de los pormenores mas interesantes e instructivos, en el estudio prolijo de los caracteres, de las ideas i costumbres de cada siglo, se halla fácilmente la filosofía de la historia, o a lo menos puede deducirla el lector sin trabajo alguno. Barante, Prescott, Irving i muchos historiadores que seria largo citar, no dejan de ser filósofos porque han adoptado en sus historias el sistema narrativo.

Por el contrario, el método *ad probandum* que ha producido verdaderas obras maestras de sagacidad i de crítica filosófica, estravia fácilmente al historiador, induciéndolo a buscar en los hechos solo un fundamento en que apoyar ciertas teorías. Muchas veces el historiador ha meditado de antemano un sistema mas o menos razonado, un principio político, filosófico o económico; i en el estudio como en la esposicion de los hechos, no tiene otro propósito que el de hallar pruebas en favor de sus principios o de sus teorías.

10.—La historia ha pasado, pues, por importantes modificaciones. Ahora, como en la antigüedad, se exige que sea una obra de arte, porque toda composicion literaria debe tener este carácter; pero el primer deber del historiador en nuestro tiempo es el de ser verdadero. No se le permite hacer dramáticos los hechos a pretexto de hacerlos mas interesantes; i en lugar de aconsejarle que nos refiera, como lo hacia Tito Livio, todas las fábulas i supersticiones que la credulidad popular agrupa sobre el oríjen de cada pueblo, se le pide que aplicando una crítica racional i prolija descubra la verdad que se oculta detras de esa nube de tradiciones i de mitos.

Este mismo amor por la verdad obliga a los historiadores modernos a estudiar con sumo cuidado todos los documentos que se conservan sobre la época que se quiere dar a conocer, i a examinar el carácter de los autores

que han referido esos sucesos. Esta ciencia de observación, que llamamos crítica histórica, no es la única dote que se exige en nuestros días al historiador. Debe también estudiar todo lo que tiene relación con las instituciones políticas, civiles i militares, porque para darse cuenta de las revoluciones que estallan en el seno de las sociedades actuales i que las trastornan radicalmente, es preciso conocer a fondo sus costumbres, sus leyes i sus doctrinas, puesto que en ellas está el secreto de sus destinos. Este es el único modo de hacer interesante la historia en nuestros días. Basta apuntar estas observaciones para conocer que la historia es una de las composiciones cuya ejecución presenta las mas serias dificultades.

11.—Hemos dicho que la historia no tiene por único objeto el consignar los hechos pasados, sino el recordarlos a la posteridad para que puedan servirles de enseñanza. Para que las lecciones que suministra la historia sean provechosas, necesita el escritor elejir primero los hechos que debe referir i en seguida buscar el medio de contarlos de la manera mas clara i mas lójica.

La eleccion de los hechos requiere de parte del historiador un trabajo sumamente prolijo. En el lenguaje de la literatura histórica, la palabra *hecho* expresa una idea mui compleja. Se denomina así un acto material i palpable, como un combate, un homicidio, un viaje; pero estos hechos llegarían a ser indiferentes para nosotros a medida que se alejan de nuestra época si no se encadenasen entre sí, si no se ligasen a nuestras inclinaciones i a nuestros hábitos actuales. Los hechos no son realmente históricos sino bajo estos dos aspectos. Las investigaciones del historiador tendrán, pues, dos objetos: por una parte, los hechos reducidos a su sencillez física, cuando se trata de saber si en efecto han acaecido i cuáles han sido realmente las circunstancias sensibles i es-

teriores: por otra parte, su carácter moral, es decir, su encadenamiento, sus causas, sus efectos, sus consecuencias, porque es menester determinar qué voluntades han tomado parte en el hecho, qué influencias han adquirido, qué cambios han operado, a qué nuevos hechos han dado lugar. Como es fácil comprender, el historiador no puede conseguir este resultado sino despues de un máduro estudio de los documentos históricos, i si no está provisto de antemano de un gran caudal de variados conocimientos sobre la lejislacion, las costumbres i la literatura del pueblo de que se propone escribir. Su primer deber es asegurarse de la verdad de los hechos, reunir todas las informaciones necesarias para esponerlos con exactitud, para evitar que la historia baje al rango de cuentos pueriles o de perniciosas imposturas.

12.—Pero no todos los hechos verdaderos son dignos de ser consignados en la historia. Sus pájinas severas no deben contener mas que las cosas interesantes, ya sea por el agrado que nos producen, ya por la instruccion que ofrecen. De modo, pues, que una vez estudiada i reconocida la verdad de los hechos, el historiador debe recojer de entre éstos aquellos que ofrecen interes, i desechas como inútiles los demas. Esta segunda eleccion no es tanto el resultado del estudio como de la observacion, i presenta de ordinario muchas dificultades. Un historiador ilustrado puede distinguir entre muchos hechos que parecen insignificantes algunos que interesan a la posteridad i que le dan a conocer ciertas faces del estado social de un pueblo. La importancia de los hechos depende de su relacion con la sociabilidad, objeto comun de los estudios morales i de los estudios políticos.

13.—No basta que los hechos sean verdaderos e interesantes: es necesario tambien presentarlos en órden para manifestar su encadenamiento, enseñando, por decirlo así, la lójica de los sucesos humanos. Conviene

para esto que los hechos sean presentados en el mismo orden en que acaecieron, para que el lector pueda comprender primero las causas, i en seguida deducir de ellas los efectos. El orden cronológico es sin duda alguna el que debe dominar en el conjunto de la historia; pero, cuando muchos sucesos se desenvuelven a la vez, no se puede saltar del uno al otro solo por respetar el orden de las fechas. Es necesario que ántes de pasar al segundo, el primero sea conocido por entero, o a lo menos por partes bastante palpables para ofrecer al espíritu del lector ciertos puntos de descanso natural. ¿En qué orden deben colocarse entónces los sucesos? Es claro que si tienen entre sí algun enlace, alguna relacion de causa o efecto, deberá darse noticia primero de aquel cuyo conocimiento es necesario para la perfecta intelijencia del otro. Si por el contrario, los hechos son completamente independientes, el escritor los pone en el orden que le parezca mas ventajoso para su asunto.

¶ Pero si el historiador debe hacer un estudio prolijo de la cronología, esto es, si debe investigar cuando pasaron los sucesos que refiere, no es menos importante saber en dónde se verificaron, esto es, la jeografía cuyo conocimiento es tan indispensable para el escritor i para el lector. La cronología i la jeografía, dicen los preceptistas, son los dos ojos de la historia.

¶ Por variados que sean los acontecimientos de que se ocupa el historiador, es preciso que éste les dé una unidad ligando todos los detalles a un hecho o a una idea principal, i presentándolos siempre bajo su verdadero punto de vista. Al referirlos, no debe decir nada de superfluo: este es el medio de dar vida i vigor a la narracion, i de atraer constantemente la atencion del lector.

¶ Es menester que el hilo de la narracion no se interrumpa jamas, sino que por el contrario todos los hechos se hallen encadenados sin el menor esfuerzo. Se necesita

un grande arte para pasar de un objeto a otro a fin de distraer al lector i de aumentar su placer.

Los principales acontecimientos referidos con todas sus circunstancias hacen que una historia sea agradable e instructiva, cuando estas circunstancias son esenciales, interesantes i verdaderamente útiles. No debe pasarse en silencio ninguno de los detalles que conduzcan a esclarecer un acontecimiento o una accion memorable.

14.—No basta, sin embargo, que el historiador estudie los hechos para descubrir cuáles son los verdaderos, que elija entre éstos solo los que son dignos de la historia i que lo disponga ordenadamente para su fácil inteligencia. Debe además tener un amor verdadero por la justicia i por la humanidad, de tal manera que si conviene a veces que se manifieste apasionado i ardiente, la pasion i el ardor deben tener por única causa los altos intereses de la justicia i de la humanidad.

El historiador debe tambien buscar la gravedad i la dignidad en el estilo: no debe permitirse adornos lijeros i fútiles ni tampoco un estilo por el cual pretenda aparecer ingenioso o profundo. La elegancia le sienta bien; los adornos serios, los rasgos brillantes no le son estraños; pero deben nacer de las emociones despertadas por la simple narracion de los acontecimientos. Si el historiador emplea los arranques de la imaginacion i de una elocuencia apasionada en lugar de los movimientos dramáticos del asunto que refiere, provoca la desconfianza de sus lectores. El estilo histórico, en una palabra, debe corresponder a los hechos cuya imájen traza i cuyos movimientos representa: no debe exajerarlos ni atenuarlos; debe tener constantemente nobleza, dignidad, energia; i aunque tome sucesivamente los matices diversos de los asuntos que pinta, conservará una perfecta unidad que no daña a la flexibilidad del estilo, ni a la riqueza

za, ni a la variedad de las espresiones i de los jiros.

15.—Hemos visto que la oratoria tiene ciertos recursos comunes de que se aprovecha el orador para componer la prueba de su discurso, i que son conocidos con el nombre de *lugares oratorios*. La historia tiene tambien ciertos elementos secundarios adaptables a todas las composiciones de este jénero, i que pueden ser denominados *lugares históricos*. Son éstos: 1.º las máximas o reflexiones, 2.º los retratos i paralelos, 3.º las arengas o discursos, 4.º las descripciones i 5.º las digresiones o disertaciones. La historia puede existir sin ninguno de estos elementos; pero empleados con habilidad i juicio, suelen hacerla mas útil i mas amena.

16.—Con mucha frecuencia el historiador, despues de narrar un hecho, declara que la accion es buena o es mala, conforme o contraria a las leyes de la justicia, de la humanidad o del honor. Entónces pronuncia un juicio; pero ordinariamente recuerda alguna de esas leyes jenerales estableciendo un principio, i esto es lo que se llama *máxima*. Algunos críticos han querido escluir de la historia este jénero de elementos sosteniendo que el historiador debe limitarse solo a narrar los hechos dejando a los lectores el derecho de pronunciar su juicio. Sin embargo, la jeneralidad de los preceptistas ha conservado a la historia esta prerogativa, limitándola a ciertas restricciones. Segun ellos, las reflexiones no deben ser prolijas porque entónces pierden su mérito principal que consiste en la concision; no deben ser frecuentes porque tras de interrumpir el curso de la narracion, se hacen vulgares. Ademas de esto, se exige que nazcan naturalmente de los hechos, que sean de una claridad perfecta, que no adolezcan del vicio de afectacion, que sean esencialmente verdaderas, i ademas que no se las haya tomado servilmente de otros escritores. Es comun hallar en algunos historiadores máximas i reflexiones

agrupadas sin gusto ni oportunidad, de tal modo que parecen reunidas de antemano para distribuir las en la historia sin cuidarse mucho de que exista relacion entre éstas i los sucesos que se refieren.

18.—Las *arengas* son discursos que algunos historiadores ponen en boca de los personajes, con el propósito de dar mas interes i animacion a la historia. Los antiguos, como hemos dicho en otra parte, las usaron con extraordinaria profusion, pero la jeneralidad de los historiadores griegos i romanos empleaban la arenga como un medio de introducir en la historia ciertas nociones que no podian hacer entrar de otra manera. Esos discursos ademas eran el fruto de un prolijo estudio, porque el historiador variaba en ellos el estilo para que cada discurso reflejara el carácter del personaje a quien se le atribuia. En la edad media, la historia no empleó los discursos; pero desde los primeros tiempos del renacimiento de las letras, los historiadores, imitando a los escritores de la antigüedad, los emplearon con singular profusion, buscando en ellos no tanto un medio de instruccion quanto un recurso literario. Así, Solis, el célebre historiador de la conquista de Méjico, pone en boca de los indios de Tlascala ciertos discursos que parecen calcados sobre los que Tito Livio supone que fueron pronunciados en el senado romano. En los tiempos modernos, los preceptistas, creyendo que la historia no debe contener nada que no sea completamente verdadero, condenan el empleo de arengas de pura invencion. Sin embargo, como en muchas ocasiones hai constancia de los discursos que fueron pronunciados por los personajes de que se ocupa la historia, es permitido poner en su boca las palabras que pronunciaron; pero entónces conviene que el historiador abrevie los discursos, o mas bien dicho, que estracte de ellos los pasajes mas importantes i trascendentales.

17.—Los *retratos* i *paralelos* son los lugares históricos que producen mas efecto en el ánimo del lector. Interrumpen el curso i a veces la monotonia de las narraciones, i sin embargo, léjos de distraernos del estudio de los acontecimientos, atraen nuestras miradas a lo que ya hemos visto o nos preparan a observar mejor lo que debe seguir; porque los retratos no siempre ocupan el mismo lugar. Los unos terminan i resumen los hechos: los otros por el contrario los anticipan i aparecen en el primer instante en que el personaje entra en escena. El primer mérito de un retrato consiste en la semejanza, es decir, en una caracterizacion exacta del personaje, hecha despues de un estudio prolijo de todas sus acciones. Es menester que los retratos no sean simples juegos de ingenio, pretendidos ejercicios de elocuencia, o en cierto modo fragmentos obligados que se distribuyen de distancia en distancia en una obra histórica. Es frecuente hallar en muchos historiadores, i particularmente en los de los siglos XVI i XVII, esa clase de ejercicios literarios denominados retratos, trozos mas o menos elegantes, calcados sobre los retratos que escribieron los historiadores de la antigüedad, recargados de antítesis i de metáforas, pero desprovistos de toda semejanza. Retratos de esta naturaleza perjudican a la historia en vez de serle de alguna utilidad. El historiador, por otra parte, puede dar a conocer a los personajes por la simple narracion de sus acciones; pero esto no quiere decir que el retrato deba ser proscrito de la historia. Al usarlo, sin embargo, el historiador debe limitarse solo a los personajes principales, o a aquellos que haciendo un papel secundario, tuvieron un carácter propio i ejercieron influencia en los sucesos de su tiempo. En ningun caso el historiador debe prodigar los retratos hasta bosquejar el de la mayor parte de los personajes que aparecen en su libro.

El *paralelo* no es mas que la comparacion de dos retratos, i por lo tanto está sometido a las mismas reglas. El historiador puede hacer los paralelos por medio de símiles o de antítesis; pero en todo caso debe buscar la verdad, porque hacer un paralelo que no nace naturalmente de los hechos que se acaban de esponer, no es otra cosa que emplear mucho trabajo en desfigurar una obra haciéndola menos pura i menos instructiva.

19.—En las obras históricas, la *descripcion* es un conjunto de detalles destinados a representar un aspecto de las cosas físicas o morales. Las descripciones no son ordinariamente adornos accesorios, porque sin ellas muchos hechos quedarian mal concebidos, desligados de sus circunstancias, de sus efectos i de sus causas; pero de todos modos, el historiador no debe prodigarlas profusamente i solo para hacer ostentacion de su talento descriptivo. La historia admite la descripcion de los países, de las ciudades, los edificios, los accidentes naturales, las disposiciones artificiales, los campamentos, las marchas i las ceremonias, esto es, las cosas físicas; como tambien las costumbres, las instituciones políticas o relijiosas, las opiniones, las creencias etc., esto es, las cosas morales. Pero los únicos detalles físicos o morales que deban ponerse a nuestra vista son aquellos que es necesario conocer bien para comprender perfectamente lo que se nos va a contar. La descripcion de la peste de Atenas por Tucídides, i la entrada de Cristobal Colon en Barcelona por Robertson son modelos de descripciones históricas.

20.—Las *digresiones* pueden ser de muchas especies. En ciertas ocasiones el historiador emplea este recurso para discutir alguna fecha o algun suceso que no está perfectamente comprobado. En otras, remonta al oríjen de alguna institucion o de algun hecho. Es tambien frecuente hallar disertaciones sobre filosofía, moral o

política introducidas en la historia por medio de digresiones. Pero las mas comunes i tambien las mas útiles, son las consideraciones jenerales con que el historiador principia o termina la narracion de los sucesos, i que ordinariamente la resumen por medio de un cuadro breve i sumario, en que se descubre el encadenamiento de los hechos i la sucesion de causas i efectos. Por mas útiles que sean las digresiones de este jénero, no debe creerse que son indispensables en la historia. Como hemos dicho en otra parte, la narracion ordenada de los hechos enseña tanto como esas consideraciones que suelen emplear los historiadores (1).

21.—Para ser completa, la historia debería abrazar todos los elementos que entran en la organizacion de la humanidad, la relijion, la política, la literatura, las ciencias i las artes; debería estenderse a todos los tiempos i a todo lo que ha pasado desde el primer hombre hasta nuestros dias: en fin, debería no omitir ningun pueblo ni ningun hombre célebre, i añadir así a la universalidad de los tiempos la universalidad de los lugares. Pero se concibe fácilmente que una empresa de esta especie es superior a las fuerzas de un solo hombre, i que los historiadores han debido detenerse en una parte del vasto dominio de la historia sin tratar de recorrerlo en toda su estension.

Considerada bajo el punto de vista de uno de los elementos constitutivos de la sociedad, la relijion, la historia se divide en dos partes bien distintas, la *historia sagrada* i la *historia profana*. La primera, que contiene todos los hechos relativos a la relijion desde el orijen del mundo hasta nuestros dias, se subdivide tam-

(1) Casi todas estas observaciones están tomadas del tomo VII (*Art de écrire l'histoire*) del célebre *Cours d'études historiques* de Daunou.

bien en dos grandes porciones: la primera, llamada propiamente *historia sagrada*, contiene la historia del pueblo hebreo desde la creacion del mundo hasta la muerte de Jesucristo i la predicacion del evangelio, i tiene por fundamento los diversos libros que constituyen la Biblia: la segunda, denominada *historia eclesiástica*, trata del establecimiento de la iglesia i de su desarrollo a traves de los siglos.

22.—La *historia profana* se ocupa de las relaciones de los hombres entre sí, i del desarrollo de su intelijencia. En el primer caso se llama *historia civil*; en el segundo *historia literaria*.

La historia civil comprende la historia de todo lo que ha pasado en los diferentes países del mundo. Se ocupa sobre todo de la constitucion de los pueblos, de sus formas de gobierno, de sus revoluciones interiores, de sus conquistas, en una palabra, de todo lo que interesa a su gloria i a su prosperidad. No consiste tan solo, como se ha creido erradamente, en la narracion de la vida de los soberanos i en largos i fastidiosos detalles sobre las batallas que se han dado: el historiador no debe descuidar nada de lo que se refiere a la vida interior de la nacion i al progreso de la civilizacion.

La historia civil puede abrazar todos los pueblos i todos los siglos: entónces se llama *universal*; o se ocupa solamente de una nacion, refiriendo su oríjen, sus progresos i sus diversas revoluciones; i entónces se denomina *jeneral*. La obra monumental de Tito Livio, de que no ha llegado hasta nosotros mas que una parte reducida, pertenece a este último jénero. El historiador puede limitarse a un período aislado, a un acontecimiento especial, a una provincia, a una ciudad: las obras de este jénero son denominadas *historias particulares*. La antigüedad clásica nos ha dejado monumentos acabados de historias de esta especie: la *Guerra del Peloponeso* de

Tucídides, la de *Jugurta* i la *Conspiracion de Catilina* de Salustio son simples historias particulares.

El historiador puede todavia elejir en la sucesion de los siglos todos los acontecimientos análogos, i componer una série de cuadros cuyo fondo tiene el mismo objeto. Se han compuesto historias militares, marítimas, de las conspiraciones, etc. Las historias de este jénero son conocidas con el nombre de *historias especiales*.

23.—La *historia literaria* abraza no solamente la literatura sino tambien las ciencias i las artes. Es la historia del espíritu humano i de todas las formas bajo las cuales manifiesta sus pensamientos. En el dominio de la literatura i de las ciencias un libro bien pensado, un descubrimiento de mediana importancia no es un hecho aislado en la historia: hai siempre antecedentes que lo han preparado, i su influencia no se limita de ordinario a los contemporáneos i a los compatriotas de su autor. El historiador de la literatura o de las ciencias debe averiguar esos antecedentes i esas consecuencias, i esponerlas de tal manera que se comprenda el encadenamiento de los progresos del espíritu del mismo modo que se comprenderia el de los sucesos humanos.

La *historia de las letras i de las ciencias* se subdivide lo mismo que la historia civil. Puede ser universal, jeneral i particular, es decir, puede referir los progresos científicos o literarios de todos los pueblos i de todos los tiempos, de una sola nacion i de un solo período. Puede ser tambien especial, como por ejemplo una historia de la novela, de las matemáticas o de la astronomía.

Hai otro jénero de obras que tienen el nombre de historia aunque no están destinadas a referir los sucesos pasados. Queremos hablar de la *historia natural* que contiene la descripciou de los animales (*zoolojia*), de los vegetales (*botánica*), i de las materias que forman nuestro globo (*jeolojia*). Las obras de esta clase, a pesar de su

denominacion, no son verdaderamente históricas, i estan sujetas a los preceptos de los tratados didácticos.

24.—Si en lugar de estenderse a la historia de una provincia, el historiador se limita a contarnos la vida de un hombre célebre, su obra toma el nombre de *biografía*, voz derivada de dos palabras griegas que significan escribir la vida.

La historia particular de ciertos personajes tiene sin duda menos grandiosidad i menos majestad que la historia propiamente dicha; pero para el mayor número de los lectores este jénero no es menos instructivo porque les presenta un cuadro mas completo de los caracteres, de las virtudes i de los vicios, de los talentos i de las faltas de los grandes hombres, i permite hacer un conocimiento mas íntimo de ellos. El historiador que escribe una vida puede detenerse convenientemente en los mas pequeños detalles, en los incidentes mas familiares. Se le exige que dé a conocer la vida privada de los personajes, así como la vida pública, porque de los incidentes mas sencillos i en apariencia mas comunes, sale la luz que nos alumbra i que nos hace conocer su verdadero carácter. Los antiguos cultivaron poco esta especie de historia; pero las *Vidas paralelas* de Plutarco, en que este célebre historiador consignó las biografías de los mas célebres personajes de Grecia i de Roma, comparando en seguida sus caracteres, son un modelo en este jénero de literatura.

En realidad, las palabras *biografía* i *vida* son sinónimas, i designan el escrito en que se dan a conocer las acciones de un personaje; pero se aplica la primera de ellas a los tratados breves i sumarios, i la segunda a las obras estensas i completas. Así, por ejemplo, la obra en que el célebre historiador norte-americano Washington Irving ha dado a conocer con tanta prolijidad la historia de Colon, no puede denominarse biografía.

Muchas veces sucede que un personaje escribe su propia vida. Las composiciones de esta clase toman el nombre de *auto-biografía*, sobre todo cuando son de reducida estension; pero toman el nombre de *memorias* cuando el autor da a conocer los acontecimientos de su tiempo en una obra estensa i prolija. Los autores de memorias, aun cuando hayan representado un papel importante en la historia, se limitan solo a referir aquellos sucesos de que han tenido conocimiento personal, i que sirven para dar una luz nueva sobre algunos personajes o sobre algunos hechos. No están obligados a hacer investigaciones profundas ni a poseer conocimientos tan estensos como el historiador propiamente dicho. No necesitan tampoco sostener invariablemente un tono de dignidad i de gravedad: pueden por el contrario hablar libremente de sí mismos, contar las anécdotas mas familiares i amenizar su narracion con circunstancias, que si bien no deben entrar en la historia, dan interes i animacion a las memorias. El autor que escribe su propia vida tiene sobre todo que evitar un defecto mui comun, que consiste en pensar demasiado en sí mismo i en encaminarlo todo en favor de su propia honra. Esta vanidad constante en la mayor parte de los libros que se denominan auto-biografías i memorias cansa i fastidia al lector infundiendo en su ánimo cierto desden por el escritor. Este defecto ha sido hábilmente evitado por dos grandes escritores de la antigüedad, por Jenofonte en su *Anabásis*, o historia de la retirada de los diez mil griegos, de que él mismo formó parte, i por César en sus *Comentarios*. En la literatura moderna no es difícil encontrar excelentes ejemplos de memorias compuestas con gran talento. La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, escrita por Bernal Diaz del Castillo, es un verdadero modelo por la modestia del autor i por la sencillez i el colorido de la narracion.

CAPITULO III.

NOVELAS.

1. Importancia de la novela.—2. Definición.—3. La novela entre los antiguos.—4. Novelas caballerescas.—5. Los *fabliaux*.—6. Novelas pastorales.—7. *Don Quijote*.—8. La novela histórica en el siglo XVII.—9. Diversas formas de la novela en el siglo XVIII.—10. Novelas maravillosas.—11.—Históricas.—12. Clasificación general.—13. Argumento de la novela.—14. Preceptos relativos a la esposicion.—15. Diversas formas literarias de la novela.—16. Cuentos.—17. Moralidad de las novelas.

1.—El historiador recoge en sus anales solo lo que ha dejado algunas huellas en la memoria de los pueblos. El novelista por el contrario, hace revivir en sus pinturas lo que pasa, lo que perece, lo que cambia i varía sin cesar, la historia de la vida privada; i si le es permitido buscar los hechos en su imaginacion, no está dispensado de dar a sus narraciones, en lugar de la verdad que les falta, esa otra verdad relativa que es la necesidad comun de todas las obras del arte. Es menester que el hombre se reconozca en la imájen trazada por el novelista, que le ofrezca la espresion fiel de sus pasiones, de sus virtudes, de sus vicios, de sus ridiculeces, i bajo la apariencia inconstante de las costumbres en los diversos tiempos, los rasgos inalterables de la naturaleza humana. Como primera condicion, la novela debe unir la verdad a la ficcion.

Las novelas han sido en todo tiempo la pasion cons-

tante de un gran número de lectores. El filósofo inglés Bacon veía en este gusto un testimonio de la fuerza i dignidad de nuestro ser, creyendo que por una especie de independencia instintiva en el hombre, queremos sustraernos al curso ordinario de las cosas i crearnos un órden de acontecimientos imaginarios, mas variado, mas brillante, en que nuestras facultades encuentren un ejercicio mas libre. La novela no es, pues, una concepcion arbitraria; es un jénero necesario que tiene derecho lejítimo al respeto de la crítica.

2.—La definicion mas aceptada que se ha dado de la novela, la considera como la narracion de hechos fabulosos destinada a servir para el entretenimiento i a veces para la instruccion de los lectores. En efecto, en muchas ocasiones la novela es una forma viva dada a las lecciones del filósofo i del moralista, por medio de la cual las verdades especulativas toman una apariéncia sensible que las revela aun a los espíritus mas vulgares.

3.—Ninguno de los jéneros de literatura de imaginacion ha sido mas cultivado que la novela. En todos los pueblos, su orijen es mui antiguo i remonta a la época de las sociedades primitivas; pero la novela mas antigua que haya llegado hasta nosotros es la *Ciropedia* de Jenofonte, historia fabulosa de Ciro el grande en que el célebre escritor ateniense ha querido trazar el modelo de un príncipe cumplido i de un gobierno perfecto. La antigüedad conoció, sin embargo, otro jénero de novelas que tuvo su orijen en la rica i voluptuosa Mileto, i cuya invencion se atribuye a un escritor llamado Aristides. Eran éstas ciertos cuentos cortos de aventuras amorosas, i de ordinario mui libres, que no han llegado hasta nosotros sino por las noticias que acerca de ellas consignaron los escritores de la antigüedad. Luciano, escritor griego del segundo siglo de la era cristiana, nos ha deja-

do una novela titulada *Lucio o el Asno*, que es la historia de la trasformacion de un hombre en asno por medio de un hechizo, i las aventuras porque pasó hasta volver a su estado natural. En los últimos siglos de la literatura griega la novela fué cultivada por muchos escritores, i aun nos han quedado las *Etiópicas*, escritas por el obispo Eliodoro, *Dafnis i Cloe*, compuesta por Longo i algunas otras de menor mérito. Estas novelas, en su mayor parte del jénero pastoral, contienen aventuras entretenidas aunque jeneralmente licenciosas, diálogos naturales i descripciones bien hechas, pero no ofrecen mas que costumbres vagas i ficticias.

Los romanos tuvieron el gusto de las novelas por imitacion, pero apénas nos han dejado muestras de este jénero de literatura. Apuleyo, escritor latino del segundo siglo, imitó la novela de Luciano, dándole mayor desarrollo.

4.—En la edad media, la novela tomó una forma nueva i mui singular. El espíritu guerrero de las naciones feudales, el establecimiento de los duelos para decidir las causas de justicia i de honor, el señalamiento de campeones en defensa de las mujeres que no podian sostener su derecho con la espada, dieron oríjen al nacimiento de una literatura estravagante que estuvo en boga durante muchos siglos. Los *libros de caballerias*, tal es el nombre que ha recibido este jénero literario, contienen las aventuras maravillosas de los caballeros errantes que salian a reparar injusticias teniendo que luchar las mas veces con magos, dragones i jigantes, que asaltar castillos encantados i que pasar por sufrimientos superiores a la naturaleza humana. Los escritores de estas novelas se dividen naturalmente en tres ciclos diferentes, el de Arturo de Bretaña, el de Cárlo-Magno de Francia, i el greco-asiático, basado sobre los personajes de la historia antigua. De aquí nacieron tres mitolojías diferentes,

de las cuales los escritores sacaban sus héroes, sin poder modificar el carácter que la tradición había asignado a cada uno de ellos. Este género de literatura, absurdo por su naturaleza, tuvo el mérito de encerrar una moral elevada i heroica, practicada por caballeros valientes, religiosos, corteses i leales, i por damas modestas i virtuosas.

En su oríjen estas tradiciones caballerescas fueron el tema de los poemas que los trovadores componian para cantar i distraer con ellos la soledad en que vivian los señores feudales. Pero en los últimos siglos de la edad media comenzaron a tomar la forma de novelas en prosa, que conservaron hasta la época en que Cervantes publicó su inmortal *Quijote* para combatir la literatura caballeresca.

5.—No se crea que esta clase de novelas fué la única que se cultivó en la edad media. Los trovadores cantaban tambien otros asuntos menos serios i heroicos. Bajo el nombre de *fabliaux* se conocian ciertos cuentos en verso, a los cuales se asigna un oríjen oriental, i que talvez no son mas que la reproduccion de los cuentos milesios de la antigüedad griega. Los *fabliaux* contienen aventuras amorosas, con frecuencia poco decentes, e incidentes grotescos i ridículos destinados a hacer reir. En el siglo XIV un célebre escritor italiano, Juan Bocacio puso en prosa muchos de esos *fabliaux*, i formó con ellos un libro de cuentos o novelas cortas casi siempre libres e indecentes, pero escritas con una habilidad singular.

6.—La época del renacimiento produjo nuevos géneros de novelas. La lectura de los poetas i de los novelistas pastorales de la antigüedad hizo renacer este género falso de literatura. Compusiéronse en todos los países numerosas novelas en que los personajes eran pastores i pastoras que hablaban indiferentemente verso i prosa, i que en sus modales, en sus palabras i en sus senti-

mientos revelaban un refinamiento inadmisibile. Casi al mismo tiempo que éste, nació un jénero enteramente diverso, el de las novelas *picarescas* o *satíricas*, en que el autor buscaba en su imaginacion personajes fantásticos para censurar los vicios sociales, o para entretener a sus lectores con aventuras grotescas i ridículas. Rabelais en Francia, es el mas alto representante de este jénero de literatura, a pesar de que su obra revela al lado de una moral fina e ingeniosa, una licenciosa alegría. El *Lazarillo de Tórnes* de Hurtado de Mendoza es el libro mas notable que en este jénero haya producido la literatura española.

7.—A principios del siglo XVII apareció en España una novela de un jénero esencialmente diferente a los que hasta entónces se habian cultivado, i conserva hasta ahora el primer puesto entre las composiciones de esta clase. Hablamos del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel Cervantes Saavedra, dado a luz en 1605 la primera parte, i en 1615 la segunda. Bajo la forma de una ingeniosa parodia de la vida i de las costumbres caballerescas, el jenio de Cervantes compuso una epopeya cómica cuyo argumento, tan sencillo como orijinal, presenta en los dos héroes una armonia admirable de todos los contrastes de la vida; i en la narracion de sus aventuras, una maravillosa variedad de escenas burlescas i de situaciones ridículas mezcladas de episodios encantadores. Esta obra, monumento de imaginacion i de razon, de estilo i de arte, es el retrato fiel de la patria del jenio que la concibió, i bajo muchos conceptos es tambien el retrato de la humanidad entera.

8.—La inmortal novela de Cervantes, publicada en una época en que la literatura caballerisca desaparecia junto con las costumbres que le dieron oríjen, vino a echar el ridículo sobre aquel jénero de novelas que fué

tan popular durante algunos siglos. En su lugar nacieron composiciones de otra especie. Entónces estuvo muy en boga una clase de novela histórica en que aparecian los romanos, los griegos i los persas de la antigüedad animados de los mismos sentimientos, i con costumbres semejantes a las que poseian los franceses del siglo de Luis XIV. La novela, en manos de Mademoiselle de Scudery i de otros escritores de su tiempo, tenia para los contemporáneos un atractivo que en nuestra época ha perdido completamente. Bajo los nombres antiguos estaban contados en ellas muchos sucesos recientes, de modo que aun en nuestros dias algunos eruditos han ido a buscar ciertos pormenores históricos en las voluminosas i casi olvidadas novelas del siglo XVII.

9.—Otros escritores hicieron de este jénero de literatura un medio para propagar doctrinas morales i filosóficas. Fenelon, tomando por tema las peregrinaciones de Telémaco i empleando en la prosa un tono digno del poema épico, daba al Delfin, nieto de Luis XIV, lecciones de buen gobierno. Un poco mas tarde, Voltaire empleaba la novela como medio de propagar las doctrinas escépticas de su filosofía. Rousseau jeneralizaba sus ideas sobre instruccion de la juventud en otra novela escrita con indisputable talento, el *Emilio*.

Desde principios del siglo XVIII la novela tendia a acercarse mas i mas a la verdad. Le-Sage acabó, puede decirse así, esta revolucion con la publicacion del *Gil Blas de Santillana*, tipo verdadero de la naturaleza humana, con sus contrastes de miseria i de elevacion, de buen sentido i de necia vanidad, en que están retratados los hombres i las mujeres con un colorido casi siempre fiel i con un buen humor que casi nunca sale de los límites de la mas ingeniosa delicadeza.

Tambien buscaban la verdad otros novelistas que se propusieron estudiar en sus obras las pasiones íntimas

del corazón humano i desarrollarlas con prolija exactitud. Richardson en su *Clara Harlowe*, en su *Pamela Andrew* i en su *Cárlos Grandison* llevó, en Inglaterra, a un alto grado de perfeccion este jénero de estudios de nuestras pasiones. El abate Prevost, en Francia, cultivó con rara felicidad este mismo jénero.

10.—Este jénero de composiciones, si bien interesante i patético, no podia impresionar mas que a algunos caracteres, a aquellos que estaban dotados de cierta delicadeza de sentimientos. De aquí nació a fines del siglo pasado otra especie de novelas fantásticas i maravillosas, dirijidas a mover la sensibilidad de toda clase de lectores. Ana Radcliffe, escritora inglesa, ofrece el tipo mas acabado de composiciones de esta naturaleza. El terror, el misterio i lo maravilloso son, en sus obras, el resorte ordinario; i por estos medios crea situaciones violentas i espantosas, jeneralmente inventadas con tanto arte que en el desenlace todo se esplica por los medios mas naturales. Esta clase de novelas, que estuvo mui en boga durante algunos años, mientras fué cultivada por escritores de verdadero mérito, comenzó a caer en breve cediendo su lugar a otro jénero mas útil i tambien mas interesante.

11.—Un argumento ingenioso habia servido a ciertos escritores de base para propagar ciertas verdades morales: mas tarde, la imaginacion apoderándose de los conocimientos reunidos por la erudicion, emprendió la obra de dar vida al polvo del pasado, de hacer revivir en sus pinturas, i con la ayuda de personajes i de acontecimientos finjidos, los usos, las costumbres, el espíritu de una época histórica. Al lado de la historia se elevó una historia nueva encargada de enseñarnos lo que la primera habia podido omitir o lo que no habia podido decir. Walter Scott es el creador de este jénero, i hasta hoi queda mucho mas arriba que todos sus imi-

tadores. El operó la resurreccion de los tiempos pasados por el colorido local, el diálogo, la ciencia de los detalles i el estudio profundo de las costumbres, a tal punto que se ha dicho de él con cierta exajeracion, que no carece de verdad, que sus novelas son algunas veces mas verdaderas que la historia. A las ventajas de la erudicion, Walter Scott unió las dotes del poeta i del escritor. En sus manos, la novela se hizo una epopeya familiar en que combinó con una gran variedad de incidentes dramáticos las circunstancias ordinarias de la vida i cierto heroismo sin exaltacion. Sus imitadores no han podido armonizar con tanta habilidad los trabajos de la erudicion i los de la imaginacion.

12.—La novela ha seguido en nuestros dias senderos mui variados. Algunos escritores han llegado a convertirla con mucho éxito en instrumento de jeneralizacion de las mas complicadas doctrinas sociales. Otros, i éstos forman el mayor número, han querido solo buscar el entretenimiento de los lectores por medio de la narracion de aventuras sorprendentes i divertidas.

Clasificando ahora estas diversas especies de novelas, podemos dividirlas en ocho familias principales.

1.ª Novelas de *costumbres*, en que el autor se propone representar exactamente las costumbres jenerales de la sociedad para censurar sus vicios i sus extravios. Le-Sage en Francia i Fielding en Inglaterra son los mas altos representantes de este jénero de novelas.

2.ª Novela *íntima* o de *pasion*, variedad de la precedente, en que el autor se propone desenvolver uno o varios caracteres por la esposicion de los sentimientos i mediante una accion casi siempre sencilla. Aparte de las obras de este jénero que hemos citado mas arriba, debemos recomendar aquí otros libros de esta clase jeneralmente mas conocidos de los jóvenes, como *Pablo i Vir-*

jinia de Bernardino de Saint-Pierre, la *Atala* i el *René* de Chateaubriand.

3.ª La novela de *educacion*, en que el autor toma un argumento novelesco para propagar ciertas ideas.

4.ª La novela *maravillosa* o *fantástica*, en la cual suelen intervenir personajes sobrenaturales, pero que puede desarrollarse por otros medios, como lo hemos indicado mas arriba.

5.ª La novela *histórica*, que es la que exige, sin duda alguna, mayor cuidado i mayor erudicion.

6.ª La novela de *intriga*, que es aquella en que el autor se propone solo entretener por medio del encadenamiento de aventuras enlazadas con cierto arte, i que si bien divierten por algunas horas no dejan en el espíritu utilidad alguna. En nuestro tiempo esta clase de novelas es mui abundante.

7.ª La novela *poética*, en la cual los acontecimientos tienen algo de heroico, i en que el autor emplea en la prosa las formas de estilo i las ideas reservadas jeneralmente a la poesia. Se les ha dado algunas veces el nombre de poemas o epopeyas en prosa. Pertenecen a este jénero el *Telémaco* de Fenelon i los *Mártires* de Chateaubriand.

8.ª Las novelas de *caballerias*, mui en boga en otro tiempo i completamente olvidadas en nuestros dias.

Estas formas jenerales de la novela se encuentran confundidas mas de una vez en una misma composicion. La mayor parte de los escritores que han cultivado este jénero literario le han dado el sello particular de su jénero; pero en esta larga sucesion de obras notables, de las cuales cada una tiene su carácter propio i parece pertenecer a una clase distinta, hai pocas que no puedan ser colocadas en la clasificacion anterior i referirse a los tipos orijinales creados por los grandes maestros.

13.—Estos diferentes jéneros de novelas, exigen sin

duda preceptos especiales que sería muy largo señalar, i que hasta cierto punto salen del dominio de la literatura. Así, por ejemplo, la novela histórica exige mucha erudición de parte del escritor. La novela de pasión requiere grande estudio del corazón humano, una observación prolija de nuestros afectos e inclinaciones. Pero hai también reglas jenerales, que convienen a todos los jéneros, i son éstas las que vamos a señalar.

La esencia de la novela consiste sobre todo en encadenar un conjunto de aventuras interesantes que tiendan todas a un desenlace deseado por el lector. Se necesita, pues, inventar acontecimientos poco comunes, pero que no estén en contradicción formal, ya sea con lo que vemos ordinariamente en el mundo, ya con los hechos que sirven de punto de partida. Estos acontecimientos deben producir situaciones particulares, i por consecuencia, pinturas verdaderas del corazón humano, movimientos que lo agiten, pasiones que lo tiraniceen, placeres o sufrimientos que resulten de aquellas. En la narración novelesca nada debe ser lánguido. Conviene por lo tanto que la acción marche con rapidez, que el estilo sea vivo i animado, i que varíe según las situaciones de los personajes.

14. — La exposición de la novela no presenta de ordinario grandes dificultades, pero es necesario que no sea demasiado larga, ni tampoco tan recargada de incidentes que haga embarazoso el conocimiento del asunto que se vá a tratar. Muchos novelistas, i entre ellos el mismo Walter Scott, han incurrido a veces en este defecto: son demasiado lentos i prolijos en la exposición; i terminada ésta aceleran el desenvolvimiento de la acción con una rapidez que forma contraste con la lentitud de la exposición.

Las situaciones particulares de la novela no deben tener nada de forzado. Es menester que los caracteres

sean bien marcados i perfectamente sostenidos hasta el fin; que el desenlace sea conducido naturalmente i por grados, i que salga del fondo mismo de los acontecimientos, i si es posible sin la intervencion de personajes extraños a lo que precede.

La novela admite elementos semejantes a los que emplea la historia; es decir retratos, descripciones, sentencias i digresiones, i reemplaza las arengas por el diálogo. Es necesario sin embargo no abusar demasiado de estos resortes porque a veces cansan i fatigan al lector. Los retratos sobre todo son menos necesarios en la novela que en la historia, puesto que el novelista que por necesidad tiene que insistir mucho mas en el carácter de los personajes, puede darlos a conocer poniéndolos en accion.

Es permitido cortar el hilo de la narracion de la accion principal por acontecimientos particulares: esto es lo que se llama *episodio*, voz griega que significa incidente. Pero es indispensable que estos episodios sean verosímiles como el resto de la novela, que estén íntimamente ligados al asunto principal, que sean necesarios a su desarrollo, que exciten la curiosidad i que ofrezcan bastante interes para indemnizar el retardo que se emplea en satisfacer la impaciencia por llegar al fin de las aventuras.

15.—Los novelistas han empleado diversos expedientes para la esposición de los sucesos que constituyen la novela. La mas usada es la narracion seguida en una forma mui semejante a la que emplea la historia; pero son comunes tambien las novelas epistolares, en que el autor supone que dos o muchos personajes se escriben mutuamente sus aventuras; i esas cartas están dispuestas de tal modo que las aventuras se siguen i se encadenan naturalmente. Esta especie de novelas, que de ordinario ofrece el inconveniente de cierta monotonía, se presta admirablemente al retrato de los caracteres, puesto que cada personaje debe reflejar sus sentimientos

i sus pasiones en las cartas que escribe; pero exige por esto mismo un cuidado especial de parte del autor para variar el estilo de cada uno de sus personajes. Rousseau en su *Nueva Eloisa*, i Richardson en sus novelas, han vencido hábilmente estas dificultades, si bien el último ha hecho demasiado largas i prolijas sus cartas.

Las novelas de narracion seguida se proponen de ordinario narrar un incidente que se refiere a una o muchas personas. Esta es la forma mas común de la novela; pero otras veces el escritor se propone escribir la vida entera o casi entera de un personaje, como sucede con el *Telémaco* de Fenelon i el *Quijote* de Cervantes. Estas composiciones son llamadas por esto mismo novelas biográficas. Hai ocasiones tambien en que el autor supone que el personaje principal de la novela refiere su propia vida, como sucede en el *Gil Blas* de Le-Sage. Pueden llamarse novelas autobiográficas.

16.—Hai ademas una forma de novelas que se distingue de las otras por caracteres particulares, i especialmente por la menor dimension que se le dá, i que tiene el nombre especial de *cuento*. Se diferencian éstos, ademas, de la novela en que buscan con preferencia asuntos sencillos en que domina la alegria, sin que pueda privárseles de las escenas tiernas i patéticas; pero están siempre sometidos a los preceptos fijados para las composiciones novelescas. Este es el jénero en que se han distinguido Bocacio mas que ningun otro escritor, aun que sus cuentos son en jeneral excesivamente libres, i han merecido por esto mismo censuras tan amargas como justas.

17.—En efecto, tanto las novelas como los cuentos están sujetas a una regla no de un carácter literario sino moral, i que es preciso tener presente. “La diversion del lector, dice Huet, obispo de Avranches, en su sabio *Tratado del oríjen de las novelas*, no es mas que un

fin subordinado a lo principal, que es la instruccion del espíritu i la correccion de las costumbres.” El objeto que el escritor debe proponerse es instruir bajo el velo de la ficcion, pulir el espíritu i formar el corazon presentando un cuadro de la vida humana. Censurar las ridiculeces i los vicios, mostrar el triste efecto de las pasiones desordenadas, empeñarse siempre en inspirar el amor a la virtud, i hacer sentir que ella sola es digna de nuestros homenajes, que ella sola es la fuente de nuestra felicidad, tal es el principal deber del novelista. Solo cumpliendo este deber se puede componer una obra de que resulten ventajas a las costumbres i a la sociedad (1).

(1) La mayor parte de los preceptos contenidos en esta parte están consignados en los *Principios jenerales de bellas letras* de Domairon, en la parte que destina a las novelas, i que han sido extractados por B. Julien en su *Petit traité de rhétorique et de littérature*.

CAPITULO IV.

COMPOSICIONES DIDÁCTICAS.

1. Composiciones comprendidas bajo el nombre de didácticas.—2. Sus diversas especies.—3. Tratados elementales; preceptos a que deben sujetarse.—4. Tratados majistrales.—5. Disertaciones.

1.—Se dá el nombre jenérico de *composiciones didácticas* a todos los escritos en que el autor se propone enseñar alguna cosa. Su nombre se deriva de una voz griega que significa lo que es aparente para la enseñanza.

Basta conocer esta definicion para saber cuán numerosas son las composiciones de este jénero. Bajo esta denominacion, en efecto, se comprenden todos los libros de ciencias i de artes que tienen por objeto instruir al lector. En los tiempos modernos, las obras de esta naturaleza forman sin duda alguna mas de la mitad de los libros escritos en prosa. En los tiempos antiguos, la literatura didáctica fué tambien cultivada con esmero; i las obras de Aristóteles, i particularmente su *Retórica*, su *Poética* i su *Lógica*, así como el *Tratado de lo sublime* de Lonjino, i las *Instituciones oratorias* de Quintiliano son verdaderas obras maestras. Algunos escritores de la antigüedad dieron a sus obras didácticas la forma de diálogos para hacerlas mas interesantes i animadas.

Esta fué la forma empleada con tanta habilidad por Platon en todos sus escritos, i por Ciceron en sus tratados de la *Amistad*, de la *Vejez*, de la *Naturaleza de los Dioses* i del *Orador*. En los tiempos modernos, esta forma ha sido tambien empleada con mucho acierto: bastaria citar los *Diálogos sobre la elocuencia* de Fenelon.

2.—Como la enseñanza que pueden suministrar las composiciones didácticas debe ser necesariamente dirigida a personas de diferentes aptitudes, las obras de esta naturaleza se dividen en tratados elementales, que tienen por objeto la enseñanza de la juventud, o de los hombres que no han adquirido conocimientos anteriores sobre la materia que se trata; i en tratados majistrales en que el autor se propone comunicar el resultado de su observacion i de su esperiencia a personas ilustradas. A estos dos jéneros podrian agregarse las simples disertaciones, que se refieren a ciertos detalles de una ciencia.

3.—Los tratados elementales, que se podrian llamar libros puramente didácticos, son obras en que el escritor espone los principios i reglas de una ciencia i de un arte. Es fácil comprender que en obras de esta naturaleza el jenio no tiene nada que crear en el fondo. Las verdades o las reglas han sido encontradas por la observacion i la esperiencia, i ordinariamente no conviene ni modificarlas ni sustituirlas por otras. Se trata solo de explicarlas i de desenvolverlas. El mérito de esta especie de obras consiste principalmente en el método i en la oportunidad i claridad del estilo.

El *método* no es otra cosa que el orden en la enseñanza. El que quiere componer un tratado, debe convencerse de que toma la pluma para instruir a los ignorantes. Su primer cuidado será, pues, emplear el orden mas claro, mas preciso i mas esacto en la distribucion i en el arreglo de las materias. Comenzando por los

principios primarios, el escritor debe encadenarlos todos, los unos a los otros, sin la menor confusion, esponiéndolos con la mayor claridad posible i sacando las consecuencias que se desprenden para conducir insensiblemente al lector a un conocimiento cabal de todas las reglas del arte.

En una obra didáctica no se deben pasar en silencio los primeros principios bajo pretexto de que son conocidos. Esta suposicion no puede hacerse razonablemente respecto de todos los lectores; i aun cuando pudiese tener lugar, el enlace de las materias exige siempre que el escritor recuerde esos principios i que los trate aunque solo sea sucintamente. Las materias deben estar dispuestas de manera que el conocimiento de un precepto conduzca naturalmente al conocimiento de otro.

El *estilo* en un tratado elemental es no menos importante que el método. El autor debe empeñarse en espresar netamente sus ideas i en emplear la sencillez i la claridad en el lenguaje, evitando el ser difuso, pero señalando tambien todos los detalles que exigen los preceptos. El escritor didáctico debe empeñarse sobre todo en que en un tratado elemental todo sea proporcionado a la capacidad de las personas que no tienen una preparacion anterior en aquella materia que se trata.

4.—Los *tratados majistrales* se dirijen a la instruccion de las personas iniciadas en los principios de la ciencia o arte sobre que versan. En ellos debe dominar tambien el método i la claridad; pero el autor puede dar a su obra un órden diferente i aun hacer abstraccion de los principios elementales, porque se dirige a personas ilustradas en quienes deben suponerse esos primeros conocimientos. Laplace, componiendo su *Mecánica celeste*, ha podido eximirse de definir los fenómenos astronómicos mas vulgares, i de esplicar los principios elementales de la astronomia. Los *tratados majistrales*, por otra

parte, exigen del autor ideas nuevas sobre la ciencia que se trata, o a lo menos el desarrollo orijinal de algunas teorías.

5.—Las *disertaciones especiales* son tratados didácticos en que el autor se propone hacer el estudio de uno o varios puntos de la ciencia. Jeneralmente las disertaciones van dirigidas a personas instruidas, i muchas veces son memorias leídas ante las academias o corporaciones científicas para aplicar los principios de la ciencia a un hecho particular. En ellas debe existir siempre alguna novedad; i aunque el autor puede hacer abstraccion de los principios elementales i emplear todas las galas del estilo, debe buscar sobre todo la claridad i la instruccion de los lectores.

Entre los escritos de esta última especie, debemos señalar particularmente los que tienen por objeto la crítica literaria. El autor se propone en ellos aplicar las reglas de la retórica i de la poética a las obras de arte, i aunque puede omitir los preceptos literarios, debe fundar en ellos su crítica,

CAPITULO V.

ESCRITOS EPISTOLARES.

1. Escritos comprendidos con el nombre de *epístolas* o *cartas*.—2. Importancia de este género literario.—3. Preceptos a que está sujeto.

1.—El *género epistolar*, dice Blair, parece a primera vista abrazar un campo mui vasto, porque no hai asunto en que no se puedan desenvolver los pensamientos en la forma de cartas. Algunos autores han escrito de esta manera verdaderos tratados didácticos, sobre filosofía i otros ramos de la ciencia. Walter Scott ha compuesto en forma de cartas una interesante historia de Escocia. Pero no basta la forma esterna para dar a esos tratados el nombre de composiciones epistolares. Esos libros se titulan de ordinario *Cartas a un amigo* (Walter Scott llama las suyas *Cartas de un abuelo*) o *Cartas a un discípulo*; pero el amigo o el discípulo desaparecen despues de algunas páginas de introduccion, i se vé entónces que el escritor no se dirige efectivamente mas que al público. Esas obras serán históricas o didácticas segun el asunto que traten.

2.—La crítica no hace entrar en el *género epistolar* mas que esas cartas familiares i libres que en último resultado no son mas què una conversacion que dos amigos separados confian al papel. Cuando esta corresponden-

cia es bien escrita, constituye una lectura mui agradable para un hombre de gusto, i tiene tanto mas mérito si el asunto es importante. Pero aunque la materia que se trata sea bastante lijera, puede tener un gran interes si la correspondencia está escrita con ingenio, con un estilo gracioso i natural, i sobre todo, si el carácter de las personas que se escriben tiene algo de interesante i de orijinal. Las cartas de Ciceron que han llegado hasta nosotros bastarian para asegurarle un nombre literario sino hubiese compuesto otras obras que lo han hecho acreedor a ser considerado uno de los primeros escritores del mundo. Madame de Sevigné debe su alto renombre en la literatura francesa a la publicacion de sus cartas familiares. Tan cierto es que los escritos epistolares ofrecen un vasto campo al ingenio!

3. — Todo lo que se puede decir sobre las cartas en jeneral está encerrado en este precepto tan conocido i recomendado: es menester escribir como se habla. Pero es menester suponer que se habla bien; i existe el deber de hablar en una carta mejor que en la conversacion, porque se tiene el tiempo de elejir sus ideas i sus espresiones, i de darles un jiro mas agradable. Sin embargo nada debe parecer rebuscado en una carta.

El estilo sencillo i fácil es el único que debe emplearse, a lo menos jeneralmente; pero esto no quiere decir que se deban escluir ciertos destellos de ingenio, que tienen en una carta las mismas gracias que en la conversacion, sobre todo cuando se desprenden naturalmente, i sin que se note que han sido rebuscados.

Basta indicar este precepto para saber que es necesario evitar dos extremos en el estilo epistolar: el arte excesivo, es decir los pensamientos afectados, las palabras sonoras, las figuras brillantes, los jiros pomposos o alambicados; i el excesivo descuido, es decir los términos impropios, las frases triviales o mal construidas, los pensa-

mientos insustanciales, en jeneral todo lo que no seria bien recibido en la conversacion de la buena sociedad.

El escritor de una carta debe precisamente conocer su posicion i la de la persona a quien se dirige. Conviene que en ella no diga mas que lo que debe decir, i que lo diga de la manera que debe decirse. El respeto, el deber, la amistad, la superioridad misma tienen cada uno un lenguaje particular: la buena educacion, el buen sentido i el sentimiento nos dictan este lenguaje.

Las cartas pueden abrazar muchas i mui variadas materias, i el tono de ellas admite por lo tanto diferentes matices. En las cartas de sentimiento es menester ser conmovedor, penetrando en el alma con dulzura i sin pretender excitar las pasiones. En las cartas de congratulacion es menester ser florido, pero no deben admitirse mas que los adornos naturales, i desechar todo atavío afectado. El retórico frances Domairon, de quien estracamos la mayor parte de estos preceptos, ha dividido las cartas en siete especies, de negocios, de solicitud, de recomendacion, de duelo, de reproche, de felicitacion i de consejos, i ha fijado reglas para cada una de ellas; pero muchas veces esas reglas salen, como debe suponerse, del dominio de la literatura.

En resúmen, el estilo de las composiciones epistolares tiene la naturalidad por carácter esencial, i esa naturalidad debe ser tal que refleje el alma del escritor. “Nada, dice Suard, se asemeja menos que el estilo epistolar de Ciceron i el de Plinio, que el estilo de Madama de Sevigné i el de Voltaire. ¿Cuál de estos debe imitarse? Ninguno de ellos; porque no se tiene un verdadero estilo sino cuando se posee él de su carácter propio i él del jiro natural de su espíritu, modificado por el sentimiento que se experimenta al escribir.”

SECCION II.

COMPOSICIONES POÉTICAS.

CAPÍTULO PRIMERO.

POESIA LÍRICA.

1. Etimología i definicion de la poesia lírica.—2. Caracteres de este jénero de poesia; variedad, entusiasmo, magnificencia.—3. Disposicion de las odas; preceptos literarios relativos a ellas.—4. Diversas especies de odas; relijiosas, heroicas, morales i elejiacas.

1.—La *poesia lírica* es en jeneral aquella que está o que se supone destinada a ser cantada inmediatamente por el mismo que la ha producido. Desde mucho tiempo atras, los poetas líricos no cantan sus obras; pero se cree que los primeros poetas de la Grecia, los Anfitones i los Orfeos, los Tirteos i los Píndaros lo hacian así. De aquí provino que este jénero de poesia fuese denominado *lírico*, porque en otro tiempo, cuando el poeta cantaba, la lira acompañaba i sostenia su voz. La palabra *oda*, con que en nuestros dias se designa la forma mas elevada de

la poesía lírica, tiene un oríjen semejante: en griego significa cántico, himno.

La poesía lírica es la espresion mas libre i la mas elevada de la inspiracion poética. Se la puede definir como el jénero que espresa el sentimiento o la pasion actual del poeta. En las otras composiciones, el poeta no aparece, i su arte consiste jeneralmente en hacerse olvidar. Pero en la oda él habla en su propio nombre, i como inspirado por las musas.

2.—Este jénero de poesias está caracterizado por la variedad de los movimientos del pensamiento, por el entusiasmo de los sentimientos, por la magnificencia de las imájenes, por la altura sostenida del lenguaje, i por cierto bello desórden en que el ojo experimentado del crítico descubre un efecto del arte.

En efecto, si bien es verdad que una oda debe tener unidad de sentimiento, se pueden i se deben variar las imájenes, los pensamientos i los jiros, cuidando siempre que todos ellos sean análogos a la pasion que domina.

El entusiasmo consiste en la vivacidad de los sentimientos, o mas bien dicho, en un sentimiento producido por una idea que nos domina esclusivamente. Los antiguos, observando el alma absolutamente contraída al objeto de la inspiracion, figuraban al hombre poseido por una divinidad. El entusiasmo produce los pensamientos elevados, las espresiones vigorosas i ricas, los sonidos armoniosos, los jiros atrevidos i las figuras brillantes. Los sentimientos no son verdaderamente poéticos i sublimes sino cuando parecen estar sobre el nivel de la condicion humana.

Esta misma condicion exigen precisamente las imájenes i el lenguaje de la poesía lírica. Es menester que eleven nuestro espíritu sobre todas las ideas de grandeza que podia tener. Tenemos derecho de exigir del poeta que nos hable el lenguaje de la naturaleza i que nos con-

duzca por los caminos del sentimiento i de la razon; pero esto no se opone a que su movimiento natural sea el de la elocuencia vehemente, es decir él del sentimiento i de la imaginacion animados por grandes objetos.

3.—El principio de la oda debe ser atrevido, vehemente, impetuoso, porque cuando el poeta toma su lira se le supone fuertemente conmovido por los objetos que representa. Su sentimiento estalla, parte como un torrente que rompe el dique. Conviene que el principio de la oda sea la parte mas elevada de toda ella; pero se necesita mucho arte para disimular el punto en que el poeta tiene que bajar el tono.

Olmedo cantando la victoria de Junin, comienza por comparar a Bolívar con Dios; pero por mas atrevidamente absurda que parezca esta comparacion, el jenio del poeta la hace aceptable. Héla aquí:

El trueno horrendo que en fragor revienta
 I sordo retumbando se dilata
 Por la inflamada esfera,
 Al Dios anuncia que en el cielo impera.
 I el rayo que en Junin rompe i ahuyenta
 La hispana muchedumbre
 Que mas feroz que nunca amenazaba
 A sangre i fuego eterna servidumbre:
 I el canto de victoria
 Que en ecos mil discurre ensordeciendo
 El hondo valle i enriscada cumbre,
 Proclaman a Bolívar en la tierra
 Árbitro de la paz i de la guerra.

En el curso de su composicion, el poeta parece separarse del asunto principal para pasar a otro. Estos desvíos son una especie de vacio entre dos ideas que no tienen union intermediaria o transicion. Se sabe cuál es la rapidez del pensamiento; i cuándo el alma está apasionada, esta rapidez es mas grande aun. El ardor impulsa

los pensamientos i los precipita, i no siendo posible expresar los todos, el poeta toma solamente los mas notables; i como los espone en el mismo órden que se presentan a su espíritu sin expresar los que le sirven de enlace, tienen cierto aire de incoherencia. Dejan, por consiguiente, algunos vacios que el lector llena facilmente cuando él mismo siente i cuando comprende el sentimiento del poeta. El preceptista frances Batteux, de quien tomamos esta observacion, la apoya con un ejemplo. En el cántico de Moises, el poeta hace decir a Dios: “He hablado. ¿Dónde están? *Dixi. Ubinam sunt?*” La frase completa seria así: “He *hablado* a mis enemigos durante mi cólera; mi sola palabra los ha hecho desaparecer. Vosotros que sois testigos de mi victoria, responded: ¿*Dónde están?*” Todas las palabras añadidas han pasado sin duda por la mente del poeta; pero no ha juzgado a propósito expresarlas todas. Estos vacios, que dan fuerza i vigor a la oda, no deben encontrarse mas que en aquellos asuntos que pueden admitir pasiones vivas, porque son el efecto de una alma perturbada, i porque esa turbacion no puede ser producida mas que por objetos imponentes.

La oda admite tambien ciertas digresiones, en que el poeta trata algunos puntos inmediatos al asunto principal, sea porque la belleza de la materia lo haya inclinado a separarse de aquel, sea porque la esterilidad del asunto que trata, lo haya obligado a buscar fuera de él algo con que enriquecerlo. Olmedo, en el canto citado, hace aparecer en el campo de Junin al inca Huaina Capac para recordar a los soldados de la independencia americana las perfidias de la conquista española en el Perú.

Estos desvios i estas digresiones forman lo que se llama el desórden de la poesia lírica. “Una oda friamente razonada, dice Marmontel, es el mas malo de to-

dos los poemas; pero no es el fondo del raciocinio lo que se debe desterrar de ella, sino la forma dialéctica. Los pensamientos deben estar espresados en imágenes o en sentimientos, la esposicion en pinturas, las pruebas en ejemplos." En jeneral, esos desvios i esas digresiones no deben servir mas que para variar, animar, enriquecer el asunto. Si lo oscurecen, lo recargan o lo embarazan, son malos. La razon no guia al poeta, pero es menester que pueda seguirlo: sin ésto el entusiasmo no es mas que un delirio, i los desvios no son mas que una locura.

De los preceptos anteriores se deduce que la oda no debe tener demasiada estension. En efecto, si solo consiste en el sentimiento, i en el sentimiento producido por un objeto dado, no es posible que se sostenga por largo tiempo. Así se ve que los mejores poetas líricos se limitan a presentar su asunto bajo las diferentes faces que pueden producir o mantener la misma impresion, despues de lo cual lo abandonan casi tan bruscamente como lo habian tomado.

4.—La poesía lírica cultivada mas o menos en todos los pueblos de la tierra, ha producido verdaderas obras maestras de inspiracion i de sentimiento. La literatura hebrea presenta modelos admirables en los salmos de David, en los cánticos de Isaías, en los trenos de Jeremias. Numerosos poetas griegos, entre los cuales Píndaro es el mas justamente célebre, i de cuyas obras no conocemos mas que una parte mui reducida, han servido por largo tiempo de modelo. En ellos se inspiró Horacio, poeta magnífico que supo sacar de su lira todos los sonidos i dar vida i animacion a todos los sentimientos. En los tiempos modernos, la poesia lírica ha sido cultivada con brillo en todas partes. En nuestra lengua, Herrera, frai Luis de Leon i Rioja ocupan la primera fila sobre centenares de poetas líricos, dotados casi todos de algun mérito.

Los numerosos poetas que han cultivado la poesía lírica han hecho entrar en ella sentimientos de diferentes especies, de donde ha resultado naturalmente una división de las odas en clases marcadas por el sentimiento que domina en cada una de ellas. Así hai odas religiosas, heroicas, morales, amorosas i elejiacas, sometidas todas ellas a preceptos jenerales aunque caracterizadas por matices diferentes.

La oda *religiosa*, denominada tambien cántico o himno, i salmo entre los hebreos, es una pieza lírica consagrada a Dios o a sus santos, i espresa los sentimientos de una alma ocupada en la meditacion religiosa. Los cánticos de Moises i de Isaías, los salmos de David i algunas poesias de frai Luis de Leon pueden servir de modelo de composiciones de este jénero.

Las odas *heroicas* están destinadas a celebrar los héroes, los hombres ilustres i las acciones memorables. Todas las poesias de Píndaro que nos quedan son de este jénero. A él pertenecen tambien el canto de Fernando de Herrera a la batalla de Lepanto, el canto a Junin de Olmedo i el de Quintana a la invencion de la imprenta.

Las odas *morales* llamadas tambien filosóficas, cantan la virtud o dan a conocer la inestabilidad de las cosas humanas, etc. La *Vida del campo* de frai Luis de Leon, admirablemente imitada de Horacio, es un modelo entre las odas de esta especie.

Las odas *amorosas*, denominadas tambien anacreónticas por el nombre del célebre poeta griego que las cultivó con tanto brillo, i tambien por el metro en que suelen escribirse, cantan no solo los amores sino tambien las emociones vivas pero lijeras i transitorias que nos causan los placeres de la vida. Son famosas en nuestra lengua las que compuso Melendez Valdes.

Las odas *elejiacas*, conocidas tambien con el nombre

de elejías, estaban destinadas a la espresion de los sentimientos dolorosos, como lo manifiesta su nombre, que en griego significa *decir ¡hai!* pero mas tarde sirvieron tambien para espresar los sentimientos de ternura i aun de alegría. “El dolor fué encerrado primero en la elejia, dice Horacio, en seguida el amor se sirvió de ella para cantar sus triunfós.” Entre los antiguos, en efecto, se dió a la elejia una amplitud desconocida en nuestro tiempo. Servia, en manos de algunos poetas, para celebrar los placeres mas bien que las penas del amor, porque esta clase de odas exijia un ritmo peculiar, denominado *elejiaco*, i cualquier asunto que se cantara en ese ritmo era llamado elejia.

En nuestro tiempo este jénero de composiciones comprende solo los cantos melancólicos destinados a enternecer el alma i aun a veces a despertar el terror. La elejia puede ser o individual o social; es un canto lastimoso sobre las desgracias privadas o sobre las miserias de un pueblo: está destinada a despertar los sentimientos tiernos, como se ve en la *Caida de las hojas* del poeta frances Millevoye, admirablemente traducida por el poeta americano Heredia, o tiene por objeto producir una emocion profunda i arrancar jemidos de dolor, como cuando Jere-mias llora en sus trenos o lamentaciones la desolacion de la ciudad santa i la esclavitud del pueblo hebreo.

Cualquiera que sea la clase de composicion lírica que el poeta cultive, debe someterse al único precepto que se puede dar para las composiciones de este jénero. “Despues de haber reflexionado maduramente su asunto, dice Geruzez, el poeta debe arreglar su inspiracion i abandonarse a ella, esto es, dejar que ese algo sagrado i lijero, como dice Platon, hablando del espíritu poético, voltejée en el jardin de las musas i recoja en él la miel de las flores, es decir, los sentimientos elevados, las ideas vigorosas i las imájenes graciosas i sublimes, porque se

necesita de todo este conjunto para ganar la corona que resplandece en la frente de los Píndaros i de los Horacios."

No se puede dar una regla fija sobre el metro i la clase de estrofa que debe usarse en la poesia lírica. Los poetas castellanos han empleado con frecuencia la silva i el verso suelto, cuyas estrofas no guardan entre sí orden ni proporcion; pero hai otros poetas líricos, como frai Luis de Leon, que han dividido sus odas en estrofas mas regulares i simétricas.

CAPITULO II.

POESIA PASTORAL.

1. En qué consiste la poesía pastoral.—2. Dificultades de este género literario.—3. Sus diversas formas; égloga e idilio.—4. Breves noticias históricas de la poesía pastoral.

1.—La *poesía pastoral* es una imitación de la vida campestre representada con todos los encantos posibles. No basta que los personajes que figuran en una pastoral se encuentren en el campo; es necesario también pintar la vida campestre embelleciéndola con todos los adornos i con todas las gracias que puede admitir. El lector espera ver en ella pastores o personajes enteramente consagrados a la vida del campo, i cuya inocencia i sencillez formen en nuestra imaginación un contraste agradable con las costumbres i el carácter de los hombres lanzados en el torbellino de las ciudades.

2.—Una de las principales dificultades que el poeta tiene que vencer en el carácter i en el lenguaje de sus personajes es la de mantener un justo medio entre la rusticidad i el refinamiento. Un pastor puede mostrar buen sentido, reflexión, ingenio, vivacidad i sentimientos tiernos i delicados, puesto que estas son cualidades que pueden poseer los hombres de todas las esferas

sociales: pero no debe emplear sutilezas, perderse en reflexiones jenerales i en racionios abstractos, i menos aun, hablar el lenguaje de una galanteria afectada que no corresponde a su situacion ni a su carácter. Este jénero de poesia admite pasiones moderadas, sentimientos tiernos i afectos delicados que pueden producir quejas, canciones, combates poéticos i narraciones interesantes. Pero conviene en jeneral escluir los acontecimientos trájicos. No debe verse, por ejemplo, a un pastor que se suicida en la puerta de su querida; porque los pastores no conocen los trasportes de la pasion que conducen al suicidio.

La poesia pastoral tiene, pues, que vencer grandes dificultades para hacerse natural i verosímil; pero ofrece otro inconveniente que rara vez han salvado los poetas con felicidad. Las escenas de la vida campestre son desnudas de incidentes. El estado de un pastor o de una persona consagrada enteramente a las ocupaciones del campo, está rara vez espuesto a esos incidentes que dan a una situacion grande interes, sorpresa o curiosidad. Su vida es constantemente uniforme. Así, de todos los jéneros de poesia, la pastoral es sin duda, la mas pobre en su asunto i la menos variada en su ejecucion.

3.—Las formas jenerales de la poesia pastoral son el diálogo i la narracion, aunque a veces suelen mezclarse estas dos formas. El poeta hace hablar a los pastores, en cuyo caso la composicion toma la forma dramática; o refiere los amores i aventuras de los pastores. Aunque estas dos clases de poesia pastoral sean conocidas con un mismo nombre jenérico, se las distingue tambien entre sí con los de *égloga* e *idilio*. La primera de estas voces, que en su oríjen griego significa piezas escogidas, sirve ahora para designar aquellos poemas pastorales en que hai mas movimiento i accion. El *idilio*, que en griego significa pequeños cuadros, i con cuyo

nombre han sido reunidas las célebres pastorales de Teócrito, designa en nuestros días las pinturas, las narraciones, los sentimientos i la comparacion de nuestra vida con la de los pastores.

4.—La poesia pastoral es sin duda, de una remota antigüedad, puesto que la ocupacion del pastor es una de las primeras que el hombre haya ejercitado. Los griegos daban por inventor de este jénero de poesia a un pastor siciliano llamado Dafnis del cual no se conoce ninguna obra. Para la posteridad, el padre de la poesia pastoral, tal como la concebimos hoy día, es Teócrito de Siracusa que florecia por los años 270 ántes de Jesucristo. Ha pintado en sus idilios la naturaleza con una sencillez i una gracia verdaderamente inimitables, i ha sido considerado siempre como excelente modelo. Sus imitadores, aun los mas distinguidos, han sustituido el ingenio a la sencillez, la afectacion a la naturalidad, porque pintaban lo que no habian visto i porque imaginaban lo que no habian sentido. Solo Virjilio, el único poeta latino que se haya distinguido en este jénero, ha podido acercarse, i algunas veces sobrepasar a Teócrito.

En el siglo XVI, a la época del renacimiento, el estudio de Teócrito i de Virjilio dió oríjen a que la poesia pastoral fuese cultivada en casi todos los pueblos de Europa con grande anhelo. Garcilazo, para no hablar mas que de los poetas que cultivaron este jénero en nuestra lengua, compuso églogas notables por la gallardía del lenguaje i por su elegancia poética; pero en jeneral demasiado difusas, i sobre todo, poco naturales. En el siglo pasado, i despues de muchos otros poetas españoles que cultivaron este mismo jénero, Melendez Valdes compuso églogas mui estimadas en su tiempo, pero poco leídas hoy día. Los poetas castellanos han usado diversos metros i estrofas en la composicion de

las églogas; pero los mas comunes han sido la silva i los tercetos endecasílabos.

El jénero pastoral ha caido en nuestros dias en un olvido casi completo. Las dificultades de esta clase de composiciones, i mas bien dicho, la imposibilidad de hacerlas naturales i verdaderas ha ocasionado su descrédito. En nuestro tiempo la poesia exige mas verdad, i ante esta exigencia comienzan a desprestijiarse i a decaer esos jéneros ficticios.

CAPITULO III.

EPÍSTOLAS.

1. Composiciones poéticas denominadas epístolas.—2. Preceptos literarios a que están sujetas.—3. Diversas especies de epístolas; filosóficas; familiares; heroidas.

1.—La *epístola poética* no es mas que una especie de carta dirigida a una persona real o ficticia. Bajo este título el poeta puede alabar, censurar, contar, filosofar disertar i enseñar. Por lo que toca al tono del estilo que la epístola puede tomar, su campo no es menos ilimitado. Todos los tonos le convienen porque su estilo se eleva o se rebaja segun la materia que se trata o segun el estado de la persona que escribe o a quien se escribe. Boileau ha descrito en una epístola el paso del Rhin por el ejército de Luis XIV en versos dignos de la epopeya. Horacio escribe a Augusto i le desenvuelve todas las leyes del buen sentido i del buen gusto en las obras de literatura con una nobleza i con una dignidad que suelen faltar en sus otras epístolas. Hai mas aun: la misma epístola admite todos los tonos de que es susceptible la materia de que se trata. Así, a propósito de una máxima, cuenta un hecho heróico, cómico o histórico en estilo elevado o sencillo.

2.—La epístola comienza i se termina sin aparato. El título que lleva en su encabezamiento es un aviso dado al lector de que no debe juzgar de la obra sino como se juzga de una carta; pero a lo menos debe tener un grado mas de fuerza o de elegancia que si la epístola hubiese sido escrita en prosa. Basta, pues, que la epístola sea razonable en el fondo, interesante por el enlace de las ideas, i noble o graciosa por el estilo. La epístola es una forma cómoda mas bien que un jénero literario, i un cuadro en el cual pueden entrar sin esfuerzo ingeniosas i sólidas lecciones.

3.—Horacio fué el inventor de esta especie de composiciones, i nos dejó excelentes modelos que fueron imitados en la antigüedad misma. Boileau, siguiendo sus huellas, ha perfeccionado la forma literaria creada por el poeta latino. Muchos otros poetas han ensanchado el campo de la epístola, i ha sido por tanto necesario introducir una division cualquiera que permitiese clasificar en ciertas categorías todas las obras de esta especie. Se han distinguido la epístola filosófica, la epístola familiar i la heroida.

Las *epístolas filosóficas* tienen por asunto una cuestion de moral, de literatura, o una gran pasion. El *arte poética* de Horacio no es mas que una epístola de esta especie. Francisco de Rioja compuso una dirigida *A Fabio* sobre la brevedad de la vida i la vanidad humana que puede considerarse como el modelo mas acabado que ofrezca la literatura castellana en composiciones de este jénero. Las epístolas morales deben distinguirse por la exactitud i la profundidad del raciocinio. Es menester que los pensamientos, siempre verdaderos, sólidos i luminosos, estén bien encadenados i se sucedan con rapidéz. Seria un error el creer que basta al poeta desflorar las cosas: debe estudiarlas i profundizarlas.

La epístola *familiar* tiene mucho menos elevacion i

requiere cierto aire de negligencia i de libertad, porque no necesita de adornos rebuscados. Una elegante sencillez, una gracia lijera, algunos rasgos de ingenio nacidos al parecer sin esfuerzo, hé ahí lo que debe constituir su interes. Las epístolas de esta especie admiten la narracion de los hechos mas comunes i de los mas pequeños detalles con tal que todo se encuentre espresado con gracia i naturalidad. Don José Joaquin de Mora ha compuesto algunas epístolas de esta especie, que no carecen de mérito.

La *heroida* es una epístola seria, en la cual el poeta hace hablar a una persona ajitada por una pasion violenta, frecuentemente por el amor. Este nombre, raro entre nosotros, proviene del título que el poeta latino Ovidio, inventor de esta clase de epístolas, dió a la recopilacion de las que compuso. El poeta supone que algunas mujeres célebres de la antigüedad, como Safo, Fedra, Ariadna, separadas de sus esposos, de sus amantes o de sus padres, les escriben cartas en las cuales pintaban su impaciencia por volverlos a ver. En latin esa palabra quiere decir heroina; pero los modernos la han aplicado a la clase de composicion literaria creada por Ovidio. El poeta ingles Pope cultivó este jénero componiendo la célebre carta de Eloisa a Abelardo, imitada por el poeta frances Colardeau, cuya imitacion ha sido traducida al castellano en dos ocasiones. El poeta debe esponer brevemente, desde los primeros versos de la heroida, la situacion i los motivos que lo hacen hablar o escribir. Las narraciones no deben intervenir sino cuando son esenciales, o cuando ofrecen un vivo interes, i entónces deben espresarse por medio de cuadros conmovedores i patéticos. Además, en la heroida todo debe estar animado por el calor del sentimiento.

Los poetas castellanos han empleado diferentes metros para la composicion de las epístolas. Aunque se reco-

mienda en jeneral el terceto endecasílabo, éste se ha usado particularmente en las filosóficas i morales. La silva ha sido empleada en las heroidas. Mora ha usado con mucha gracia la redondilla octosílaba en una de sus epístolas familiares.

CAPÍTULO IV.

SÁTIRA.

1. Definición.- 2. Oríjen de la sátira.—3. Diversas especies de sátira; preceptos relativos a todas ellas.

1.—La *sátira* es una especie de poema que censura con acritud o con malicia los estravios del espíritu, los vicios i las ridiculeces. Mas bien que corregir, se propone castigar; i para esto entrega sus víctimas a la risa, al desprecio i a la indignacion. Esta crítica no impide sin embargo, que los poetas vulgares sigan haciendo malos versos, que los viciosos o los corrompidos continúen en su mala vida. La sátira es, pues, el castigo i no el remedio del mal.

2.—Entre los griegos la sátira era una pieza dramática en que se censuraban los vicios i ridiculeces de los hombres poniéndolos en escena. Se habla sin embargo de algunos escritores griegos que compusieron poemas satíricos mas o menos semejantes a los que conocemos hoy dia; pero no ha llegado hasta nosotros ninguna muestra de este jénero de composiciones. Para la posteridad, la sátira nació en Roma, i no fué en su principio mas que una especie de cancion en diálogo, cuyo mérito consistia en la fuerza i en la vivacidad de los ataques.

En ella todo estaba mezclado i confundido sin órden i sin regularidad, tanto en el fondo como en la forma. De aquí tomó el nombre de *sátira*, palabra latina con que se designaba, un jarron en el cual se ofrecia a los dioses frutos de todas especies sin distinguirlos. La *sátira* fué, pues, en su principio un agrupamiento de diferentes cosas. Pero los poetas latinos, i sobre todo Horacio i Juvenal, le dieron un alto grado de perfeccion.

3.—Como hai dos especies de vicios que corregir, unos graves i los otros ridículos, hai tambien dos especies de sátiras. Una que censura el vicio i el escándalo, en la cual el poeta despliega un rigor i una crueldad que apenas puede encubrir el interes que manifiesta por la virtud. Esta clase de sátiras es la que cultivó Juvenal. La otra toma mas bien por tema los extravios i las ridiculeces de la humanidad, extravios i ridiculeces que no perjudican en nada a la consideracion moral de un hombre, tales como el hacer malos versos, o el invitar a una comida mal dispuesta.

Aun cuando el estilo de la *sátira* debe ser en jeneral sencillo, i apenas un poco mas elevado que el de la conversacion familiar, su tono varia segun las dos especies que dejamos indicadas. Será serio si se propone criticar los grandes vicios, i festivo i lijero si el poeta quiere solo señalar las extravagancias i ridiculeces. De todos modos, conviene siempre que se observen las reglas de la decencia, que se dé animacion i colorido a la *sátira* por medio de rasgos ingeniosos i delicados, i que se aparten de ella los objetos desagradables i las ideas lúbricas. Juvenal, censurando los desórdenes de Mesalina, ha hecho ostentacion de un horrible cinismo, de tal modo que para llegar a su moralidad hai que atravesar la mas irritante inmoralidad. Horacio, por el contrario, ataca los defectos con burlas agradables i casi siempre decentes. Boileau, el mas distinguido de los satíricos

modernos, ha llevado este jénero al mas alto grado de perfeccion mediante la observacion de estos preceptos.

La sátira considerada en su objeto puede ser moral o literaria, es decir, puede censurar los vicios relativos a las costumbres o los extravios i pretensiones de algunos escritores. En los últimos tiempos se han hecho tambien sátiras políticas de un mérito notable. Considerada en su estension, la sátira es personal si ataca i nombra a los culpables, i jeneral si solo se contrae a los vicios i a los extravios de la sociedad. Estas últimas son de ordinario las mejores.

En la lengua castellana hai muchos poetas satíricos, los Argensolas, Quevedo, Jovellanos, don Leandro Fernandez de Moratin, i otros de menos mérito; pero todos ellos son mui inferiores a los escritores de esta especie de otros paises, i particularmente a los franceses. Los poetas castellanos han empleado en sus sátiras el verso suelto i los tercetos endecasílabos, pero han cultivado tambien este jénero en letrillas lijeras i agradables. Deben recomendarse entre éstas las que ha compuesto el poeta peruano don Felipe Pardo Aliaga, que se distinguen por su delicadeza i buen gusto.

medante, ha llevado este género al más alto grado de perfección mediante la observación de estos principios.

La sátira considerada en su objeto puede ser moral o política, es decir, puede censurar los vicios relativos a las costumbres o las extraneas i pretensiones de algunas naciones. En los últimos tiempos se han hecho también sátiras políticas de un género notable. Considerada en su extensión, la sátira es personal al alma i por tanto a los sentimientos i juicios de solo se contrae a los vicios i a las extraneas de la sociedad. Muchas últimas son de este

gusto las siguientes: i así se ven en las obras de los

La la lengua española del gran poeta español,

de Argensola; Jovellanos; don Leandro Fernández de Moratín; i otros de mérito superior; pero todos

ellos son muy inferiores a los que se ven en esta especie

de otros países, i pertenecientes a los trascendentes. Los

poetas castellanos han empujado en sus sátiras el verso

esto i los tercetos castellanos para dar lugar a

varios este género en las lenguas modernas. La

que recomendaré entre éstas es que ha conseguido el

mejor género de sátira. Añado que se distinguen

por su delicadeza i buen gusto. En las obras de los

poetas de este género se ven algunas de las mejores

de la lengua española. En las obras de los

poetas de este género se ven algunas de las mejores

de la lengua española. En las obras de los

poetas de este género se ven algunas de las mejores

de la lengua española. En las obras de los

poetas de este género se ven algunas de las mejores

de la lengua española. En las obras de los

CAPITULO V.

APÓLOGO O FÁBULA.

1. Definición.—2. Oríjen i utilidad del apólogo.—3. Partes de que consta.—4. Personajes que figuran en el apólogo; reglas relativas a sus caracteres.—5. Preceptos literarios.—6. Breves noticias históricas del apólogo.

1.—El *apólogo*, llamado comunmente fábula, es la esposicion de una verdad moral bajo una forma alegórica. Contiene siempre un hecho inventado con el objeto de dar esa leccion; i como en literatura esta clase de hechos es llamada fábula, ha resultado que este jénero literario ha tomado en el lenguaje vulgar un nombre verdaderamente impropio.

2.—¿Cuál es el oríjen del apólogo? ¿A qué interes es menester atribuir su invencion? El fabulista latino Fedro, que habia sido esclavo, se hizo tambien esta pregunta, i se la contestó de la manera siguiente: “El esclavo, que en su estado de dependencia no se atrevia a decir lo que queria, tradujo sus sentimientos en fábulas.” En efecto, se concibe perfectamente que los esclavos o cortesanos se hayan servido de la fábula para decir a sus señores verdades cuya aspereza suavisaba esta forma literaria. Se cuenta que Esopo desarmó la cólera de Cresos, rei de Lidia, probándole con la fábula de la *Cigala*.

rra i las langostas que tenia interes en dejarlo vivir. La *Oveja del pobre*, apólogo consignado en la Biblia, fué el medio de que se valió el profeta Natan para censurar la falta cometida por David. Pero el apólogo, que en muchas ocasiones ha servido para suavisar la verdad o para censurar los vicios, sirve tambien para hacerse escuchar sino con mayor favor a lo menos con mas atencion, porque esta forma literaria presta mayor evidencia a la verdad. ¿Habria comprendido el pueblo romano a Menenio Agripa, lo habria escuchado siquiera, si le hubiese presentado bajo las formas ordinarias de la dialéctica la leccion que contiene la conocida fábula *Los miembros i el estómago*?

3.—En el apólogo se distinguen dos partes diferentes: la accion, es decir la esposicion de todo aquello de que se quiere deducir un conocimiento moral; i la moralidad, es decir la proposicion que resulta de la narracion alegórica del apólogo. Esta moralidad, que siempre debe ser clara, corta e interesante, se coloca indiferentemente al principio o al fin. En este último caso el lector tiene el placer de adivinar la conclusion. Cuando ésta es demasiado palpable se puede omitirla, como lo ha hecho La-Fontaine en la *Cigarra i la hormiga*.

4.—Los personajes que figuran en el apólogo son ordinariamente los animales; pero se hacen intervenir tambien a los hombres, las plantas i aun los instrumentos usados por la industria humana. Aristóteles, que ha dado leyes a casi todas las partes de la literatura, no ha olvidado la fábula; pero la encierra en límites mui estrechos. Quita, por ejemplo, a los fabulistas la facultad de emplear otros actores que los animales, i en el número de éstos no cuenta al hombre. El precepto de Aristóteles es demasiado absoluto para que sea aceptable. Es verdad que las fábulas mas interesantes son aquellas en que solo intervienen los animales; pero no pueden es-

cluirse de ella los árboles i las plantas dotadas de virtudes particulares, i los utensilios fabricados para usos especiales. Segun el precepto de Aristóteles no serian buenas fábulas la *Encina i la caña* i la *Lechera i el cántaro* de La-Fontaine, el *Caballo i la locomotiva* de Lachambaudie, i el *Té i la salvia* de Iriarte; i sin embargo todas ellas son verdaderos apólogos llenos de intereses i de moral.

La fábula admite, pues, personajes de diversas especies, i ha sido dividida, segun esto, en varias clases; pero estas clasificaciones no tienen importancia alguna. Ya sea que en la fábula aparezcan animales, plantas o instrumentos, lo que se exige es que haya una grande exactitud en las relaciones que deben existir entre la alegoría i el objeto al cual se hace alusion, i entre el suceso que se refiere i la consecuencia que se quiere sacar de él. El fabulista debe, ademas, dar a los animales, a las plantas i a los utensilios un carácter moral que se amolde con las costumbres, con las cualidades o con el uso de los animales i de los objetos que hace aparecer en la fábula. El zorro debe ser astuto, el perro fiel, el cordero débil e inocente, el leon soberbio e imperioso, la encina fuerte, la caña débil, la lima áspera, la locomotiva veloz i poderosa, etc. Toda fábula en que los actores, cualquiera que sea su naturaleza, obren conforme a esta naturaleza i en que la moral sea una consecuencia natural de la accion, es buena por lo que toca a su composicion.

5.—Los preceptitas han discurrido mucho sobre la estension que debe tener la fábula; pero sobre esto no puede darse una regla absoluta. “Demostrada por una fábula corta, dice Arnault, la verdad produce el efecto de la punta de una flecha. Penetra de un solo golpe el objeto al cual va dirigida. Pero un clavo penetra tambien por golpes repetidos. La verdad puede, pues, entrar en las inteligencias a martillazos. No debe darse a los fabu-

listas una lei absoluta sobre la concision. Una fábula de La-Fontaine no podria abreviarse sin echarla a perder, i una de Fedro no se podria embellecer alargándola."

Tambien han discutido los preceptistas si la fábula debe ser escrita en prosa. Tampoco se puede dar sobre esto una regla absoluta. Fedro, La-Fontaine i muchos otros, i en nuestro idioma Iriarte i Samaniego han compuesto en verso fábulas admirables. Las fábulas de Esopo han llegado a nosotros en prosa; i esta misma forma han adoptado muchos otros fabulistas, entre otros Fenelon i Lessing, escritor aleman contemporáneo.

Jeneralmente se recomienda la sencillez en el estilo de la fábula; pero observando este precepto jeneral, el estilo debe variar segun el asunto que se trata o el personaje a quien se hace hablar. La forma que mas agrada, porque es la mas natural i la mas rápida, es el diálogo; pero el fabulista debe cuidar que cada personaje emplee un tono, alegre o grave, malicioso o elevado, segun su carácter natural i segun el papel que desempeñe en el apólogo. En una de las fábulas citadas anteriormente, La-Fontaine pone conceptos sublimes en boca de la encina, tanto mas notables cuanto que contrastan agradablemente con el humilde discurso que hace pronunciar a la caña. En el estilo, así como en el asunto de la fábula, el autor debe buscar todo lo que concurra a aumentar la ilusion i el interes. El lector no debe conocer que el fabulista no cree en la realidad de lo que cuenta, ni debe encontrar en el apólogo hechos ni sentimientos contrarios a la naturalidad.

6.—Se cree jeneralmente que el apólogo nació en el oriente, i se da por creador de este jénero al poeta indio Bilpai o Pilpai. En la Biblia se encuentran numerosos apólogos, como el de la *Oveja del pobre*, contenido en el libro de los Reyes, i muchos otros que han sido imitados por los fabulistas modernos. Las parábolas

del Evangelio son en cierto modo verdaderos apólogos.

Del oriente, la fábula pasó a la Grecia, en donde fué cultivada mucho tiempo antes de la época en que se cree que existió Esopo, que pasa por creador de este género de literatura. No es seguro que éste escribiese las fábulas que corren con su nombre. Babrio, poeta griego de la decadencia, ha dejado también una recopilación de fábulas en verso. Entre los latinos, Fedro cultivó la fábula bajo el reinado de Tiberio embelleciéndola con los encantos de la versificación.

Apesar de esto, el número de los fabulistas antiguos no alcanza a diez. Bajo este aspecto, la nación moderna mas pobre en literatura es mas opulenta que toda la antigüedad. La Francia sola cuenta mas de trescientos fabulistas, el mas eminente de los cuales es Juan de La-Fontaine, que en el siglo XVII compuso doscientas treinta i nueve fábulas, que son en su mayor parte verdaderas obras maestras. Elevó el apólogo a la altura de la verdadera poesia, dió a cada uno de sus personajes un carácter particular; i aunque jeneralmente el asunto de sus fábulas sea tomado de los escritores de la antigüedad, las hizo tan orijinales por la forma i el colorido, que son consideradas por todos los críticos como las mejores que jamas se hayan compuesto.

En la lengua castellana son también numerosos los fabulistas; i aunque mui inferiores a La-Fontaine, algunos de ellas poseen un mérito relevante. Don Félix Maria Samaniego i don Tomas de Iriarte son, sin duda, los mas distinguidos entre todos ellos. El primero es poco orijinal, pero sus imitaciones de La-Fontaine son casi siempre felices. El segundo cultivó un género que casi puede llamarse nuevo. Aplicó el apólogo a cuestiones literarias, i criticó por este medio los defectos i los vicios mas comunes entre los escritores i literatos. Las

obras de ambos fabulistas son con justicia consideradas clásicas en nuestra lengua.

No puede darse regla alguna sobre el metro ni sobre la estrofa que deben emplearse en el apólogo. Baste decir que Iriarte ha usado con felicidad todas las formas métricas conocidas en su tiempo.

CAPITULO VI.

POEMAS MENORES.

1. Epigrama.—2. Madrigal.—3. Balada.—4. Cancion.—5. Inscripcion.—
6. Enigma.—7. Charada.—8. Otros poemas menores.

1.—Bajo este nombre se clasifican ciertas obras en verso, muy diferentes en género i carácter, i que solo se asemejan entre sí en que todas son de corta estension. Vamos a señalar las mas importantes entre ellas.

El *epigrama* es un pensamiento fino e hiriente expresado en verso, dirigido contra alguien o contra alguna cosa, i presentado felizmente i en pocas palabras.

El epigrama, como las otras obras literarias, presenta un carácter modificado segun los tiempos i las costumbres. Como lo indica su nombre, que en griego quiere decir *inscripcion*, el epigrama era entre los griegos un poemita de doce o quince versos destinado a ser escrito en los monumentos, en las estatuas i en las tumbas; pero luego se restringió esta denominacion a aquellas obras destinadas a censurar o a herir por medio del ridículo, i con formas de mucha brevedad i concision. Los latinos, i particularmente Catulo i Marcial, cultivaron el epigrama con mucho talento; pero con frecuencia pasaron los límites de la moralidad i de la delicadeza.

En los tiempos modernos, el epigrama ha sido cultivado en todas las literaturas, i en todas ellas, i particularmente en la francesa, se han producido obras mui notables por la finura i el ingenio. En castellano se recomiendan particularmente los de los dos Moratines.

Se puede decir que el epigrama no es otra cosa que una sátira corta. La brevedad i la sal son los dos caracteres principales de este jénero de poesia. La esposicion del asunto debe hacerse notar por esa rapidez de estilo que desecha todo lo que es lánguido i supérfluo. La sal del epigrama consiste en el rasgo gracioso e inesperado, en el pensamiento picante o burlon, que debe ser expresado de una manera viva i agradable. La brevedad suele ser tal que el epigrama puede expresarse en solo dos versos.

2.—El *madrigal* presenta mucha semejanza en su forma con el epigrama. Consiste en un solo pensamiento expresado con mucha concision; pero en lugar de ser burlon o hiriente, es por el contrario delicado, i busca siempre asuntos tiernos o galantes.

Mucho se discute sobre la etimolojia de la palabra *madrigal*, i jeneralmente se le da un oríjen español o italiano. En efecto, los antiguos no conocieron la palabra; pero algunos de los epigramas de Marcial i de Catulo son verdaderos madrigales, como lo son tambien algunas de las poesias atribuidas a Anacreonte. Son notables los madrigales de Voltaire i de otros escritores franceses, pero hai tambien muchos en castellano aunque jeneralmente largos i poco naturales. Los sonetos de Lope de Vega que comienzan:

Picó atrevido un átomo viviente, etc.

.....
Daba sustento a un pajarillo un dia, etc.

pueden ser considerados como verdaderos madrigales.

3.—La *balada* es una especie de romance tierno en que se traza a grandes rasgos la historia de un suceso. Se asemeja en algo a la elejía, pero es mas sencilla que ésta, i por su forma parece destinada al canto. Segun lo hace creer su etimolojia, la balada fué en su orijen el canto destinado a acompañar el baile. En la literatura castellana, la balada es una produccion moderna imitada del aleman i del frances.

4.—La *cancion* es un poemita destinado al canto, dividido en estancias e imitado del italiano, en que el poeta manifiesta un afecto i ordinariamente el amor.

5.—Los poetas suelen encerrar un pensamiento en unos cuantos versos para grabarlos en un monumento, al pié de una estatua o en otro lugar visible: esto es lo que se llama *inscripcion*; pero cuando ésta está destinada a una tumba recibe el nombre de *epitafio*. Este jénero de composiciones exige mucha concision i mucho vigor. Los griegos compusieron inscripciones verdaderamente magníficas; pero se puede citar como un modelo una que decora la estatua de Franklin en Filadelfia:

Eripuit celo fulmen, sceptrumque tyrannis.

(Arrebató el rayo al cielo i el cetro a los tiranos).

6.—El *enigma* es una sentencia misteriosa, una proposicion que se da a adivinar, i que se oculta bajo términos oscuros, casi siempre alegóricos o de doble sentido. El poeta, a fin de confundir al lector, oscurece el sentido con ideas muchas veces contradictorias, i que sin embargo se esplican naturalmente cuando se conoce la palabra que se busca.

7.—La *charada* es una especie de enigma en que la palabra que se dá a adivinar está dividida en dos o tres, que se dan a conocer por sus definiciones.

8.—Hai todavía otras especies de poemas menores en que parece innecesario detenerse. De este número es la *dolora*, cultivada por el poeta español Campoamor, i que solo es una clase de elejia corta i sencilla. La oda, la elejia, la epístola, etc., toman nombres especiales segun el objeto a que están destinadas, i admiten una clasificacion que indicaremos lijeramente. El *epitalamio* tiene por objeto celebrar un matrimonio; el *epinicio* una victoria; el *epicedio* llorar una temprana muerte; el *eucarístico* dar gracias por un beneficio; el *jenetliaco* felicitar a alguien por el nacimiento de un hijo. Tambien se clasifican entre los poemas el soneto i la letrilla, que como ya hemos visto no son mas que formas métricas que pueden servir para asuntos mui variados (1).

(1) Los ejemplos siguientes darán a conocer algunas de las composiciones definidas en este capítulo.

EPIGRAMA.

¡Ves esa repugnante criatura.
Chato, pelon, sin dientes, estevado,
I sucio i tuerto i jorobado!
Pues lo mejor que tiene es la figura.

(MORATIN EL HIJO.)

En España fué mui aplaudido el siguiente epigrama de Ventura de la Vega.

Una vívora picó
A Manuel Breton el tuerto
¡Murió Breton! No por cierto:
La vívora reventó.

Este epigrama sin embargo, no es mas que una imitacion de otro del poeta frances La-Martinière, afeado por el carácter personal que le dió el poeta español. Hélo aquí:

Un gros serpent mordit Aurèle:
Que croyez-vous qu'il arriva!
Qu' Aurèle en murut! bagatelle;
Cé fut le serpent qui creva.

EPITAFIO.

Sol de la escena hispana sin segundo,
 Aquí don Pedro Calderon reposa:
 Paz i descanso ofrécele esta losa,
 Gloria i aplauso, admiracion el mundo.

(MARTINEZ DE LA ROSA.)

ENIGMA.

Voi i vengo fijamente,
 Antes i despues me citan,
 Con mi nombre felicitan
 I siempre soi consecuente:
 Tengo miembros mas de veinte,
 Otros me parten en tres,
 En dos lo mas comun es,
 Ya soi malo, ya soi bueno,
 Ya soi propio o soi ajeno,
 I soi ántes o despues.

—EL DIA.—

CHARADA.

Es doña Laura tan bella,
 Me dijo ayer don Tomas,
 Que suspirando por ella
 Estuve sin conocella
 Hecho, pues, un Barrabás.
 Conseguí que la criada
 Me entrase hasta mi primera
 Donde hallé mui entonada,
 Mui compuesta i mui peinada
 A la deidad hechicera.
 Mil afectos le rindió
 Mi imaginacion fecunda;
 Una rosa me ofreció,
 I vi cuando me la dió
 Que Laura era mi segunda.
 No desmayé en mi porfia
 Aun viéndola de este modo;
 Obsequiela noche i dia.
 Con la dulce poesia
 Que aprendí estando en mi todo.

SOLUCION.

Esa criada que indiscreta
 Por tus amores velaba,
 Sin cumplidos ni etiqueta
 Se presentó a la coqueta
 En la sala donde estaba.
 I al darte Laura una rosa
 Con voluptuoso deslíz,
 Juzgaste que era una diosa;
 Mas no era tan primorosa,
 Que era manca la infeliz.
 No le causó desconuelo,
 Que aunque el defecto le viste,
 La obsequiaste con desvelo
 Con esas flores del cielo
 Que en Salamanca aprendiste.

the constitution of the United States is a subject of great importance and interest to all citizens. It is a subject which has attracted the attention of the world, and which has been the subject of much discussion and controversy. The constitution is the foundation of our government, and it is the duty of every citizen to understand it and to support it. The constitution is a living document, and it is the duty of every citizen to keep it alive and to make it work for the benefit of all.

The constitution is a document of great importance and interest to all citizens. It is a subject which has attracted the attention of the world, and which has been the subject of much discussion and controversy. The constitution is the foundation of our government, and it is the duty of every citizen to understand it and to support it. The constitution is a living document, and it is the duty of every citizen to keep it alive and to make it work for the benefit of all.

The constitution is a document of great importance and interest to all citizens. It is a subject which has attracted the attention of the world, and which has been the subject of much discussion and controversy. The constitution is the foundation of our government, and it is the duty of every citizen to understand it and to support it. The constitution is a living document, and it is the duty of every citizen to keep it alive and to make it work for the benefit of all.

The constitution is a document of great importance and interest to all citizens. It is a subject which has attracted the attention of the world, and which has been the subject of much discussion and controversy. The constitution is the foundation of our government, and it is the duty of every citizen to understand it and to support it. The constitution is a living document, and it is the duty of every citizen to keep it alive and to make it work for the benefit of all.

CAPITULO VII.

POEMA ÉPICO.

1. Etimología i definición de la epopeya.—2. Reglas que se han dado para elegir la acción épica.—3. Importancia tradicional de este género de composiciones.—4. La acción del poema debe ser una, grande e interesante.—5. Plan del poema; proposición e invocación.—6. Esposición; dos maneras de hacerla.—7. Nudo; interés épico; episodios.—8. Desenlace i epilogo.—9. Tiempo que debe durar la acción del poema.—10. Caracteres épicos.—11. Costumbres.—12. Máquina; diversas especies de personajes que entran en ella.—13. Importancia i utilidad de la máquina.—14. Majestad del estilo épico.—15. Diálogos, descripciones, narración.—16. Versificación.—17. Epopeyas indianas.—18. Homero.—19. Virgilio i Lucano.—20. Dante.—21. Ariosto.—22. Camoens.—23. Ercilla.—24. Tasso.—25. Milton.—26. Klopstock.—27. Voltaire.—28. La epopeya en nuestros días.

1.—La palabra *epopeya* con que se designa comunemente el poema épico, tiene por oríjen una voz griega que significa cantar hechos. En poesia se conoce, pues, con el nombre de épico el género narrativo.

Pero la crítica exige de la epopeya mucho mas que una simple narración en verso. Reclama cierta grandiosidad en el asunto, mucha elevación en los personajes, algo de maravilloso en sus hazañas, i una entonación noble i poética. La trompa épica, dicen los preceptistas, solo celebra hechos ilustres, i solo despide sonidos majestuosos. Por esto, se ha discutido mucho la manera de definir la epopeya; pero en materias literarias, cuando

se trata de clasificar las producciones del gusto i de la imaginacion, es casi imposible hacer definiciones rigurosas, porque la naturaleza no ha fijado en estos asuntos ni estandarte ni límites, i porque la belleza puede reproducirse bajo mil formas diferentes. De esa discusion han resultado numerosas definiciones, mas o menos comprensivas, i que en último resultado se reducen a decir que la epopeya es la narracion poética de una accion memorable.

2.—Los preceptistas han querido tambien fijar las condiciones que debe reunir la accion del poema épico, i han dado sobre este punto reglas mui aceptadas en otro tiempo i desatendidas ahora. La accion del poema, se ha dicho, debe envolver el oríjen de un pueblo: debe ser eminentemente popular, esto es, conservada por la tradicion nacional: no debe durar mas que un año: no debe ser tan remota que esa tradicion se haya adulterado o perdido, ni tan cercana que el poeta no pueda engalanarla con los recursos de su imaginacion. Se ha exigido ademas que el poema épico sea un reflejo fiel del siglo en que vivió el poeta, es decir, que éste dé a conocer no solo las ideas i las creencias de su época, sino el estado social i hasta industrial de un pueblo.

Despues de haber coartado de esta manera la imaginacion del poeta, los preceptistas han dicho que son pocos los poemas verdaderamente dignos del nombre de epopeya. En efecto, si las reglas precedentes han de ser tan absolutas como se pretende, la mayor parte de las composiciones mas aplaudidas en este jénero serian indignas del nombre de poema épico.

Estas reglas son el resultado del estudio de la *Iliada* de Homero. Este poema es el documento mas antiguo que nos haya quedado sobre el oríjen del pueblo griego. Fué conservado por mas de tres siglos en la memoria de los rapsodas, cantores ambulantes que lo recitaban por

fragmentos reavivando los recuerdos de la lucha que dió por resultado la destruccion de Troya. La accion de la *Iliada* dura solo cuarenta i siete dias. Se supone que Homero existió uno o dos siglos despues de la destruccion de aquella ciudad. Por último, como no tenemos otros documentos históricos de la edad heróica de la Grecia, los críticos han dicho que Homero refleja todas las ideas i creencias así como todo el estado social e industrial de aquella época.

Hasta el siglo pasado, en que estos preceptos estuvieron en gran boga, se creia jeneralmente que eran indispensables para la ejecucion de un poema épico; i a causa sin duda de las dificultades que ellos ponian al jenio del poeta, se consideraba necesario que cada literatura poseyese una epopeya nacional concebida en el molde del inmortal poema de Homero. Voltaire, que participaba tambien de esta opinion, compuso la *Henriada* para llenar este vacio en la literatura francesa; i a pesar del gran mérito de esa obra, ella no fué saludada por la crítica severa con el nombre de poema épico. Entónces se dijo que las composiciones de esta naturaleza no eran ya de la época moderna.

3.—En nuestro tiempo, las ideas se han modificado a este respecto. No se da a la epopeya la importancia que se le daba ántes, ni se imponen al jenio del poeta trabas innecesarias, que no tienen otro fundamento que la tradicion i la rutina. Ahora no hai una regla absoluta para la eleccion del asunto. Un viaje, una conquista, una guerra civil, un deber desempeñado con heroismo, una pasion, todos estos asuntos pueden producir i han producido hermosos poemas que merecen con justicia el apodo de épicos. Así, pues, el fondo de la epopeya es la narracion; pero difiere de la historia en que esa narracion debe ser poética, i en que la accion que se cuenta debe ser grande i si es posible, heróica.

No quiere decir esto que en nuestros dias hayan desaparecido las dificultades que presenta la epopeya. Lejos de eso, el poema épico es, entre todas las composiciones poéticas, la mas noble, la mas elevada, i por esto mismo, es aquella cuya ejecucion es mas difícil. Inventar una grande accion calculada para agradar al lector, para instruirlo i para interesarlo; crear incidentes que estén bien ligados, i que sin embargo sean diferentes entre sí; animarla por una gran variedad de caracteres i de cuadros, sostener durante todo el curso de una obra larga la dignidad en los sentimientos i la elevacion de estilo, todo esto es, sin duda, un grande esfuerzo del jenio poético a que pocos hombres pueden alcanzar.

4.—Por mas latitud que se haya dado a los preceptos relativos a la eleccion del asunto que ha de tratarse en la epopeya, la accion del poema tiene que someterse a ciertas reglas invariables. Debe ser una, grande e interesante.

La accion del poema es una, cuando del principio al fin, desde la esposicion hasta el desenlace, todo tiende a un mismo objeto. “La fábula, dice Aristóteles, no es una por la unidad del héroe, como lo han creído algunos; de muchas cosas que suceden a un solo hombre, no se puede hacer un solo acontecimiento: de muchas acciones que realiza un solo hombre no se puede hacer una sola accion.” La unidad del poema no consiste, pues, en la unidad del héroe, como consiste en una biografía, porque en una narracion de aventuras, los hechos desligados entre sí, o encadenados solo por el personaje que pasa por todas ellas, no pueden interesar tan vivamente al lector ni fijar tanto su atencion, como una sola accion en que todo está encadenado, i en que los incidentes se entrelazan i concurren todos al mismo desenlace.

Sin embargo, la unidad de una accion épica no es bastante rigurosa para escluir todo episodio o toda accion

subordinada. Como hemos visto en otra parte, por episodio se comprenden ciertas acciones, ciertos incidentes introducidos en una narracion principal, pero que sin embargo no son tan esenciales que no puedan ser omitidos. La epopeya no solo admite episodios semejantes, sino que éstos constituyen uno de sus mas hermosos adornos cuando son hábilmente dispuestos. Conviene que la ficcion reproduzca la fisonomia de la vida real: i en el curso natural de los sucesos humanos, todo hecho grande envuelve una multitud de circunstancias que el historiador recoge i dispone. Estas circunstancias influyen sobre el resultado jeneral, i frecuentemente lo preparan i producen. La epopeya, como imitacion de la naturaleza, debe representar rara vez una accion grande, sola i desligada de todo accesorio; pero el número i la estension de esos episodios dependerá de la naturaleza del asunto.

La accion épica debe tener bastante importancia i bastante brillo para fijar nuestra atencion i justificar el pomposo aparato que el poeta da a su narracion. La entonacion épica no puede convenir mas que a los asuntos grandes i elevados, sea por la naturaleza de la accion, sea por la celebridad de los personajes. Contribuye a alcanzar este resultado la circunstancia de que la accion no sea de fecha mui reciente, o comprendida en un espacio de tiempo cuya historia sea mui conocida. Este precepto, que no puede considerarse absoluto, permite al poeta tomar los nombres, los caracteres i los acontecimientos apenas conocidos, i aprovechar la distancia de los tiempos para embellecer su obra con todos los encantos de la ficcion.

No basta que la accion del poema sea grande, porque la narracion de los mas altos hechos puede algunas veces ser mui fastidiosa. Se trata de elegir un asunto destinado a interesar al lector. Tal seria, por ejemplo, el

héroe que hubiese fundado o libertado una nacion, o que se hubiese hecho el objeto de la admiracion de todo un pueblo por empresas brillantes que hayan ejercido una feliz influencia sobre la felicidad pública. La mayor parte de los grandes poemas épicos no deja nada que desear a este respecto: casi todos debieron parecer llenos de interes i de animacion en el pais i en el siglo en que fueron compuestos. Pero lo que sobre todo contribuye a hacer interesante el poema épico, no solo para tal siglo o para tal pais sino para todas las personas que lo leen, es el arte que despliega el autor en la ejecucion de su obra, es decir el plan adoptado para abrazar muchos incidentes interesantes, i el carácter de los personajes. Ambos puntos deben tratarse con alguna detencion.

5.—El plan del poema, o mas bien la fábula que le sirve de asunto, consta de tres partes diferentes i esenciales, la *esposicion*, el *nudo* i el *desenlace*. El poeta debe esponer su asunto con toda claridad, referir los sucesos despertando nuestro interes, i desenlazarlos sin dificultad ni violencia.

La esposicion del poema comienza siempre por algunos versos en que el autor indica el asunto que va a cantar, o mas bien dicho, en que desarrolla el título del poema. Este principio, llamado tambien *proposicion*, inventado por Homero, ha sido seguido por casi todos los poetas épicos. Talvez no podrian señalarse mas ejemplos en contrario que *el* ~~de~~ *poemas* ~~de~~ *Dante* i del Dante. A ese principio sigue la *invocacion* en que el poeta parece pedir la proteccion del cielo o de las musas para llevar a cabo la obra que ha acometido. Todo esto ocupa solo una parte reducida del poema: en seguida viene la verdadera esposicion.

6.—La *esposicion* es el desarrollo de la situacion de los personajes en el momento en que comienza el poema, i el cuadro de los intereses opuestos cuya complicacion

va a formar el nudo de la intriga. Los poetas han seguido diversas reglas en la esposicion épica. A veces siguen el órden de los acontecimientos i narran los sucesos desde su oríjen, adoptando un método que podriamos llamar *cronolójico*. Ercilla comienza su *Araucana* por describir el territorio chileno, da en seguida noticia de sus antiguos habitantes, de su conquista por los incas peruanos, del viaje de Almagro, i luego de la expedicion de Vadivia, con cuyas guerras se abre al fin la accion del poema. Otros poetas han seguido un camino opuesto: toman la accion en una parte interesante, para referirse al pasado incidentalmente i darlo a conocer a los lectores sin hacer decaer su interes un solo momento. En la *Eneida* de Virjilio, los troyanos aparecen navegando en medio de mil peligros en el Mediterráneo, i son arrojados a las costas de Cartago, en donde se les recibe hospitalariamente. El lector, despues de conocer todo el primer canto del poema, ignora todavia la historia anterior de esos navegantes, si bien se ha interesado por su suerte. Solo en el canto II, Eneas cuenta a Dido el sitio i ruina de Troya i las peregrinaciones por que han tenido que pasar él i sus compañeros. En la *Henriada*, Voltaire ha imitado felizmente este sistema; i despues de haber conseguido que el lector se interese por su héroe, Enrique IV, hace que éste refiera en el canto II a la reina Isabel de Inglaterra los sucesos anteriores a la accion del poema; es decir, las guerras religiosas de Francia i la San Bartolomé. Entre estos dos sistemas de esposicion épica, parece preferible el segundo. En efecto, anima la narracion introduciendo desde el principio el personaje mas interesante; i tomando la accion por su centro, hace refluir sobre ella el interes de la situacion presente de los personajes avivando la impaciencia del lector por saber lo que los ha conducido a ella.

7.—Cualquiera que sea el objeto que se propone el

poeta o su héroe, i cualquiera que sea el fin de la empresa, los obstáculos que se oponen a sus designios suministran otra especie de interes, que despierta nuestra curiosidad. Estos obstáculos se llaman *nudo*; i la manera con que se les desenvuelve se denomina *desenlace*. El instante en que el poeta señala esa oposicion a los designios de su héroe despierta verdaderamente el interes épico, porque todo lo que precede no ha hecho mas que prepararlo. Entónces emplea las *peripecias* o cambios de fortuna que hacen pasar a los héroes de la felicidad a la desgracia, de la alegría al pesar, de la agitacion al descanso; i el interes es mas jeneral cuando la peripecia es mas grande i completa.

El poeta evita con arte el fatigarnos con la narracion brillante i continúa de las acciones de sus héroes, porque no hai lectores a quienes no fatiguen las continuas descripciones de sitios i de combates. Vale mas dirigirse a nuestro corazon para mover sentimientos patéticos i delicados presentándonos escenas suaves i tiernas. Virjilio lo ha comprendido así, colocando despues de las horribles desgracias de los troyanos, los tiernos amores de Dido i Encas.

En esta parte del poema es donde entran frecuentemente los episodios. Aunque están destinados a procurarle descanso al lector por medio de un incidente extraño al asunto principal, los episodios deben nacer naturalmente como producidos por las circunstancias, Eneas va a pedir socorro a Evandro, i lo encuentra haciendo un sacrificio a Hércules. Parece natural que Evandro (*Eneida*, lib. VIII) le cuente el oríjen de ese sacrificio: este es el hermoso episodio de Caco. Los episodios ademas deben ser cortos en proporcion que su asunto se aleja de la accion principal del poema; porque si bien son un descanso concedido al espíritu, no tienen por objeto hacerle perder el hilo de la narracion. Por fin, aunque

estén hasta cierto punto entrelazados con el asunto principal, deben ofrecer objetos diferentes de los que lo preceden i lo siguen, porque los episodios se admiten principalmente con el propósito de procurar la variedad.

8.—El *desenlace* es la solución de los obstáculos i el término de la acción. Vale mucho más que el desenlace se encuentre en la acción misma, como en la victoria de Eneas sobre Turno, i no realizado por fuerza estraña, como si Júpiter hiciese acabar el combate. Conviene que el desenlace sea natural, es decir que aparezca sin artificio i como nacido de la acción misma. El poema además suele terminar por un *epílogo*, es decir por una explicación de ciertos incidentes que sirven para dar a conocer la suerte posterior de los personajes. El desenlace consiste en una acción final que designa lo que hasta entonces ha estado en suspenso; pero después de esta decisión se desea a veces saber lo que vendrán a ser los personajes en particular. Este es el objeto del epílogo.

Se ha tratado de saber si el desenlace de una epopeya debía ser siempre feliz. La mayor parte de los críticos se ha inclinado por la afirmativa, porque el desenlace desgraciado produce en nuestra alma la consternación i detiene el desarrollo de los sentimientos elevados que debe hacer nacer la poesía épica. La mayor parte de los poetas ha coronado con un desenlace próspero la empresa que ha celebrado; pero otros, como Lucano i Milton, siguieron una marcha opuesta. El desenlace del primero es la ruina de la libertad romana; el del segundo es la expulsión del hombre del paraíso terrenal. El desenlace depende, pues, del asunto que se celebra, i el poeta está obligado a respetar la historia o la tradición.

9.—No es posible tampoco asignar término fijo al tiempo que debe durar la acción del poema. Se le concede siempre una grande extensión, porque la epopeya no descansa necesariamente sobre esas pasiones violentas cuya du-

ración no puede ser larga. Aun en los poemas en que la acción dura menos tiempo, el poeta ha tenido que recurrir a diversos artificios para contar los sucesos anteriores.

La *Odisea* de Homero no comprende mas que cincuenta i ocho dias desde la permanencia de Ulises en la isla de Calipso hasta su vuelta a Itaca; pero por medio de los incidentes narrados en el poema, el lector sabe que las peregrinaciones de Ulises han durado ocho años i medio, i conoce en todos sus pormenores aquel tejido de interesantes aventuras.

10.— Sea que la acción del poema se refiera principalmente a un solo hombre, como sucede en la *Odisea*, sea que se refiera a muchos, como sucede en la *Jerusalén libertada*, el interes del lector se fija siempre en el carácter de los personajes que figuran en la epopeya. Deben, por tanto, ser capaces de atraer fuertemente al lector, i de obligarlo en cierto modo a tomar parte en los peligros a que se esponen.

Casi todos los poetas épicos han elejido un personaje para elevarlo sobre el nivel de los otros, i hacer de él el héroe de su poema. En efecto la unidad del asunto es mas sensible cuando todos los incidentes se refieren a un personaje principal; i nosotros nos interesamos mas vivamente en la empresa que dirige el valor o la prudencia de un solo hombre. Pero el poema admite en todo caso muchos otros personajes cuyos caracteres deben ser estudiados cuidadosamente. La tragedia, dice Marmontel, no es mas que un momento de la vida de un hombre, i como en ese momento se siente violentamente agitado por un interes principal o por una pasión dominante, debe en ese corto espacio, seguir un mismo impulso, o a lo menos no sufrir mas que el flujo i reflujó de la pasión que lo domina, mientras que siendo la acción del poema épico de una larga duración, la pasión

puede tener sus descansos i el interes sus distracciones.

Así, pues, aunque cada uno de los personajes de la epopeya deba tener un fondo de carácter i de interes determinado, las tempestades que se levantan a su alrededor no dejan de modificarlo siquiera por algunos momentos. Pero es menester observar que jamas se cambia de inclinacion, de sentimiento o de designio sin una causa. Este trabajo exige del poeta un conocimiento profundo de la naturaleza.

Los preceptistas recomiendan que el poeta trace los caracteres de los personajes históricos de la epopeya segun el renombre que han dejado; pero tiene sin embargo facultad para darles mayor grandeza i elevacion. No quiere decir esto que es necesario que todos los personajes sean virtuosos, puesto que la imperfeccion i el vicio pueden tambien encontrar un lugar en el poema épico; pero es menester no perder de vista que los principales personajes deben excitar mas bien nuestro interes i nuestra admiracion que nuestro odio i nuestro desprecio. Los poetas han llegado a dar grandiosidad de carácter aun a los personajes menos simpáticos.

11.—Se recomienda igualmente al poeta el respeto por la moral i el cuidado de inspirar la virtud por ejemplos heróicos; pero debe tambien pintar las leyes, las opiniones, las costumbres de las naciones, i representarlas buenas o malas con una exacta fidelidad. El poeta, a este respecto, está sometido a las mismas reglas que el historiador, que no inventa ni escoje las cosas que cuenta, sino que las toma como las encuentra, i que las espone sin disfraz i sin alteracion. Cuando Aquíles devuelve a Priamo el cadáver de su hijo Héctor, esclama:—“Mi querido Patroclo! No te irrites contra mí si te llega hasta los infiernos la noticia de que he devuelto a su padre el cadáver de Héctor; porque (se cree que el héroe va a decir: No he podido resistir a las lágrimas de este padre

infortunado; pero no es eso lo que dice) porque me ha traído un rescate digno de mí." Tales son las costumbres i las ideas de los héroes de Homero. Aquiles trasportado al tiempo de las cruzadas habria podido conservar su carácter; pero sus costumbres i sus ideas no habrian sido las mismas.

Para dar al poema ese colorido de verdad, se necesita todavía otro estudio especial. El poeta debe describir las localidades, como tambien las armaduras i los vestidos de sus personajes. Por el májico efecto de esta exactitud en los detalles, el lector, presente en todas partes, se interesa en todos los movimientos, asiste a toda la accion i no puede confundir nada ni perder nada de vista. Esto es lo que constituye uno de los grandes méritos de los poemas de Homero. Las armaduras con que se visten los reyes de Argos i de Tesalia i los príncipes de Ilion se ven en todos los cuadros de los pintores modernos copiados en los cantos del poeta griego. El lápiz i el pincel pueden todavia cópiar los adornos con que se visten las diosas i las heroínas en las solemnidades del Olimpo o de la tierra.

12.—Los hombres no son los únicos personajes en la accion épica. Esta admite tambien los dioses i los seres sobrenaturales. La intervencion de éstos es lo que se llama la *máquina de la epopeya*.

Muchos críticos sostienen que la máquina es esencial en el poema épico, a tal punto que aun cuando una composicion poética reuniese todos los otros caracteres de la epopeya, no puede ser colocada en este rasgo si la accion no está sostenida en su marcha por la intervencion de la divinidad. Este precepto, que no está fundado en ninguna razon ni en ningun principio, parece dictado únicamente por un respeto ciego por Homero i Virjilio.

Pero si esta parte maravillosa no es esencial en el

poema épico, no puede tampoco escluirse absolutamente como incompatible con ese aire de verosimilitud i de realidad que tiene la epopeya. En las obras de los poetas no se busca en jeneral mas que el agrado, i para la mayor parte de los lectores lo maravilloso tiene un grande encanto. Seduce i sorprende la imaginacion, i abre un vasto campo a las descripciones magníficas i sublimes. Principalmente en la epopeya, hecha para producir la admiracion i desarrollar las grandes ideas, esa parte es donde tienen su lugar lo maravilloso i lo sobrenatural. Ambos suministran al poeta el medio de engrandecer el asunto que trata, mezclando a él las ideas augustas i solemnes de la relijion: ambos le ayudan a dar a su plan mas estension i variedad haciendo entrar en él el cielo, la tierra, el infierno, los hombres, los seres invisibles, en fin, el universo entero.

Sin embargo, el poeta debe usar con mucha moderacion i prudencia de estos resortes extraordinarios. No tiene libertad de introducir a su agrado un nuevo sistema de maravilloso, ni separarse mucho de la creencia popular, es decir los misterios de la relijion i la supersticion del pueblo sobre el cual escribe. Tampoco debe prodigar estos resortes hasta el punto de sustraer de nuestra vista las acciones humanas, o de envolverlas en una nube de ficciones inverosímiles. No hai en la ejecucion del poema nada mas difícil que distribuir la realidad i lo maravilloso, i que alcanzar que éste nos divierta i agrade sin que aquella sea sacrificada.

Los personajes sobrenaturales que figuran en el poema son de dos especies. Unos son reales, es decir personajes físicos que se mueven i obran como los hombres, ostentando su poder sobrenatural; otros son simbólicos, esto es imájenes que representan alguna pasion o alguna virtud. Pertenecen al primer jénero el Júpiter de Homero, el Satanas de Milton, el gigante Adamastor de

Camoens, i muchos otros que seria largo enumerar. De la segunda especie son las personificaciones de pasiones o virtudes como la discordia, la paz, la amistad.

Algunas veces las divinidades reales no hacen mas que un papel alegórico. "Para agradarnos, dice Boileau, todo toma en la epopeya un cuerpo, un alma, un espíritu, un rostro. Cada virtud se convierte en una divinidad: Minerva es la prudencia i Vénus la belleza." Jeneralmente sin embargo, las divinidades aparecen en el poema como personajes reales mezclándose en los negocios humanos e interviniendo directamente en la accion épica. Lo mismo sucede con los magos i hechiceros empleados por el Tasso, i por otros poetas de mérito muy inferior.

13.—Se ha discutido si en un asunto cristiano es permitido introducir los ángeles, los santos i los demonios. Boileau, que goza de un merecido respeto entre los preceptistas, resuelve esta cuestion por la negativa; sin embargo es fácil observar que el empleo de esta clase de seres sobrehumanos ha dado majestad i realce a dos de las mas hermosas epopeyas modernas, al *Paraiso perdido* de Milton i a la *Jerusalen libertada* del Tasso. Pero lo que es absurdo es la confusion de la mitologia pagana con los misterios de nuestra religion. A este respecto nadie ha llevado mas lejos el desarreglo de la imaginacion que Camoens en sus *Lusiadas*. Vasco de Gama, sufriendo una tempestad, dirige sus ruegos a Jesucristo, i viene Vénus en su socorro. Los portugueses quieren propagar la fé en la India, i Vénus se encarga de favorecer la empresa. Este jénero de máquina imperfecciona notablemente el grandioso poema portugues.

Los personajes alegóricos tales como la Fama, el Amor, la Discordia i otros semejantes son los medios mas pobres que puedan emplearse para producir lo maravilloso. Algunas veces pueden ser introducidos en una descrip-

cion como lo ha hecho Voltaire con singular habilidad, pero no deben tomar parte en la accion. Como se sabe que no son mas que seres puramente ficticios, cuyos nombres no representan otra cosa que ideas jenerales, i a los cuales la imaginacion se niega a atribuirles existencia, no se podria hacerlos obrar de acuerdo con los personajes humanos, sin temor de que se produzca una insoportable confusion de ficciones i de realidades que destruiria enteramente la verosimilitud de la narracion.

En resúmen, lo maravilloso, aun cuando tiene cabida en la epopeya i aun le dá realce, no debe emplearse mas que en las empresas importantes i aun en las partes mas importantes de esas empresas. Emplear el ministerio de un dios en los pequeños detalles es rebajar a la divinidad i a los hombres.

14.—Los poetas épicos de la antigüedad dieron a sus poemas una forma particular i llena de majestad. Los poetas modernos los han imitado, i de esta manera se han establecido las reglas sobre la forma exterior de este jénero de composiciones.

La primera condicion que debe tener el estilo de la epopeya es la *majestad*, esto es, una manera de expresar dignamente las ideas nobles i grandes i los sentimientos elevados. Pero este estilo tiene tambien cierta flexibilidad sin la cual se haria excesivamente monótono, i estas variaciones nacen de la diversidad de pinturas que traza el poeta. Si el poema no es mas que una serie de cuadros i de escenas de un carácter grave i sombrío, será imposible variar sus tonos. Este es el defecto que hace pesado i monótono el poema de Lucano, la *Farsalia*. Si el poeta, en la eleccion i en la disposicion de su asunto ha arreglado episodios, incidentes, descripciones i escenas de un carácter suave i de una naturalidad agradable, el estilo para expresarlos se modificará por sí mismo. Será siempre noble, pero con menos fausto, menos altura

i menos gravedad. Esto es lo que encanta en el estilo de Virjilio.

15.—La epopeya admite el *diálogo*, pero exige siempre cierta elevacion, sobre todo, cuando hace hablar a un ser profético, o a un personaje sobrenatural. Nunca se abaja hasta la conversacion familiar, ni aun en las escenas mas comunes. Es menester que algunas imájenes verdaderas i conmovedoras animen las pasiones, i que los detalles formen tanto como sea posible cuadros cortos i lijeros que enriquezcan el fondo con vivos coloridos. En los diálogos del poema épico, el poeta evita los juegos supérfluos que resultan de las oposiciones de palabras, la minuciosa simetria de ciertos jiros de una misma fórmula con que se reemplazan las repeticiones que de ordinario sirven de lenguaje a la pasion, i las antítesis i demas figuras rebuscadas. Los discursos que Ercilla ha puesto en boca de sus héroes, i particularmente uno que pronuncia Colocolo i otro que pronuncia Lautaro, son talvez las partes mas hermosas de su poema.

Las descripciones de la epopeya exigen no solamente una imaginacion viva, vigorosa, estensa para comprender a la vez el conjunto i los detalles de un cuadro vasto, sino tambien un gusto delicado i seguro para escojer los cuadros, i en cada cuadro las circunstancias i los detalles dignos del poema épico. El colorido de las descripciones es la parte brillante i quizá inimitable de Homero.

En la narracion de los hechos, el poeta debe ser rápido, claro i sobre todo verosímil. Supone que son conocidos todos los detalles que no tienen nada de interesante o que la reflexion del lector puede suplir sin trabajo alguno. Pero esta rapidez en la narracion no debe escluir los detalles interesantes, ni debe coartar la libertad del poeta de detenerse en aquellos puntos que mas interesan al lector. El grande arte de disponer las descripciones, consiste en presentarlas en el curso de la accion princi-

pal, ya sea como circunstancias de la accion misma, ya como incidentes i pasajes de una accion a otra, ya como una decoracion que forma el fondo del cuadro.

16.—Los antiguos habian destinado a la epopeya el mas regular i el mas armonioso de sus versos, el hexámetro. Pero aunque parezca cuestion resuelta la de que el poema épico deba ser escrito en verso, no faltan opiniones que admitan tambien la prosa como lenguaje de este jénero de composiciones. Aristóteles ha prestado su valioso apoyo a esta opinion. La literatura moderna ha demostrado que la elevacion de la prosa puede acercarse al estilo poético de la epopeya. El *Telémaco* de Fenelon i talvez los *Mártires* de Chateaubriand, merecen el nombre de poemas épicos apesar de estar escritos en prosa.

En la lengua castellana no existen composiciones de esta especie. Los poetas que han aspirado a escribir una epopeya han empleado siempre el verso para engalanar su obra. La mayor parte de ellos ha usado la octava real, forma métrica imitada del italiano, i que ha sido cultivada con mucha felicidad en nuestra lengua, como lo revelan algunos pasajes hermosísimos de Ercilla.

17.—La poesia en que se recuerdan los grandes acontecimientos políticos, las hazañas de los guerreros i las acciones memorables ha escitado en todo tiempo la atencion de los hombres. Naturalmente ha sido cultivada una de las primeras.

En efecto, la literatura indiana, mucho mas antigua que las primeras manifestaciones del jenio poético de los griegos, posee dos grandes epopeyas, de las cuales la menor tiene cincuenta mil versos. Esos poemas, admirables bajo muchos aspectos, no se amoldan, sin embargo, a las condiciones de nuestro gusto literario, i pueden estudiarse por curiosidad o por el deseo de instruirse, pero no por el interes de su accion.

18.—Para nosotros, herederos de las tradiciones i del gusto literario de los griegos i de los romanos, la epopeya nació en Grecia, i fué Homero su creador. Nada se sabe de positivo sobre la vida de este célebre poeta. Las leyendas lo hacen nacer en el Asia menor, lo pintan ciego i nos refieren que cantaba por fragmentos los dos inmortales poemas que han llegado hasta nosotros bajo su nombre, i que solo fueron escritos i reducidos a la forma en que los conocemos a lo menos tres siglos despues de la época en que se supone que existió Homero. En la *Ilíada*, el poeta canta los combates que sostuvieron los griegos i troyanos en frente de Ilion. En la *Odisea*, celebra las aventuras de Ulises desde la toma de Troya hasta su vuelta a Itaca. La crítica ha notado en esos poemas, i particularmente en el primero, algunas incoherencias en la accion, detalles inútiles, imperfecciones de forma; pero todas las naciones admiran el vigor de la narracion, la pintura de los caracteres i la magnificencia en las descripciones, de tal modo que despues de tres mil años, Homero es considerado todavia el primero de los poetas épicos.

19.—La literatura latina nos ha legado tambien una epopeya digna de este nombre. Es ésta la *Eneida* de Virjilio, en que el poeta canta el establecimiento de Eneas i de los troyanos en la Italia. Imitador constante de Homero, Virjilio ha llenado la primera parte de su poema con aventuras semejantes a las de la *Odisea*: la segunda, con combates parecidos a los de la *Ilíada*. Inferior a su modelo en la pintura de los caracteres i en la grandiosidad del jenio, lo sobrepuja en la perfeccion del estilo i en la encantadora disposicion de los detalles. Lucano, que escribia bajo el reinado de Neron su poema sobre la guerra civil entre César i Pompeyo, ha revelado grande elevacion de sentimientos tratando un asunto que no podia engalanar con los recursos de la invencion

fabulosa. Su *Farsalia* es por esto casi siempre árida i seca.

20.—Otros poetas griegos i latinos compusieron diversos poemas mui inferiores a los mencionados, i que por esto mismo no han merecido el nombre de epopeyas.

Las invasiones de los bárbaros en el imperio romano dieron lugar a otros poemas dignos de ser estudiados, pero a los cuales la crítica no asigna tampoco el nombre de verdaderas epopeyas. Es menester llegar a los primeros años del siglo XIV para encontrarse con Dante, el célebre poeta Florentino autor de la *Divina Comedia*. Este poema, el primero que haya sido escrito en lengua italiana, encierra toda la ciencia de la edad media, i está concebido en el espíritu de su tiempo, a la vez popular, relijioso i patriótico. El plan es mui sencillo. Dante se supone perdido en una selva oscura, i en ella encuentra a Virjilio i a Beatriz, personificacion de la teolojia, i ambos lo conducen al infierno, al purgatorio i al paraiso. Sin alterar su carácter i los acontecimientos en que tomaron parte, él hace representar a sus contemporáneos mas allá de este mundo, un papel nuevo, los juzga i les asigna un lugar segun su mérito. Como es fácil comprender, el poema del Dante no tiene la unidad épica, i se puede considerar como una serie de episodios en su mayor parte admirables, que no tienen entre sí mas encadenamiento que el viaje imaginario del poeta. Pasa en revista todos los vicios por los cuales la Italia marchaba de dia en dia a la servidumbre; i con la entonacion profética de un gran jenio i de una grande alma, anuncia los males que se esperan a su patria. El poema del Dante no se amolda a las reglas asignadas a la poesia épica, pero no por eso podria negársele el título de epopeya.

21.—La Italia produjo tambien a principios del siglo XVI otro gran poema épico en que las reglas fueron

despreciadas. Ariosto, natural de Reggio, publicó en 1516 su *Orlando furioso*, especie de continuacion de otro poema caballeresco, al cual oscureció casi completamente. Ariosto canta la guerra imaginaria de Carlo-Magno contra los sarracenos, la locura de Orlando, los amores i el casamiento de Rojerio i de Bradamanta. Aunque este poema carece de la unidad, i mas que todo del tono constantemente noble i elevado, el jenio de Ariosto ha logrado interesar vivamente al lector desenvolviendo una multitud de episodios alegres o tristes, tiernos o terribles, i pintando con un estilo siempre rico cuadros variados e interesantes.

22.—El libro de Ariosto alcanzó en Europa una gran popularidad. Dos grandes poetas, el portugues Camoens i el español Ercilla, compusieron a la vez obras mui diferentes en el fondo, pero parecidas en la forma. Las *Lusiadas* de Camoens tienen por objeto celebrar el viaje de Vasco de Gama, i por medio de episodios, encierra toda la historia de Portugal, lo que hace embarazosa la accion del poema. Se le reprocha tambien el abuso de los detalles jeográficos i la confusion de los dioses paganos con los santos del cristianismo; pero hai en él grandiosidad en la accion, nobleza i elevacion en los pensamientos i un maravilloso colorido poético en las descripciones.

23.—Ercilla, militar español en la guerra contra los indios de Chile, celebró esta guerra en su *Araucana*. Describe con ardor los combates, i con naturalidad i correccion las localidades: bosqueja regularmente los caracteres, i pone hermosos discursos en boca de sus héroes; pero su obra carece de plan i de unidad épica, de tal modo que mas que un poema parece una historia poética de la guerra que celebra. Sus ficciones i su máquina son poco felices, i sus episodios están mal entrelazados con el asunto principal. Los críticos no le conceden je-

neralmente el título de epopeya; i sin embargo, es la mejor de las numerosas obras compuestas en España con las pretensiones de poema épico.

24.—El siglo XVI produjo otro poema mas famoso todavía que los dos anteriores. Torcuato Tasso, llamado comunmente El Tasso, nacido en Sorrento, cerca de Nápoles, el año 1544, dió a luz a los veinte i siete años su *Jerusalen Libertada*. Es sin duda alguna el poema épico mas regular de los tiempos modernos. Su asunto es la primera cruzada; su héroe es Godofredo de Bouillon, que elejido jeneral de los cruzados va a poner sitio a la ciudad santa. El Tasso hace aparecer muchos grandes personajes, cuyos caracteres, mui diferentes entre sí, sostiene hasta el fin con un arte maravilloso. Sus descripciones son igualmente admirables; i su obra toda ha merecido siempre los mayores elojios de los críticos por la severa unidad de accion, la verdad i la elevacion de los sentimientos, i el empleo de una máquina mui en armonia con las creencias de su siglo. Se le reprocha, sin embargo, la difusion de los discursos que pone en boca de sus héroes.

25.—La literatura inglesa poseyó tambien un gran poema en el siglo siguiente. Juan Milton, nacido en Lóndres en 1608, vió representar en Milan una comedia titulada *Adan o el Pecado orijinal*, i concibió el desigmo de sacar de esa farsa el asunto de una trajedia. Sus ideas se ensancharon en el trabajo, i quiso componer un poema épico, que comenzó a la edad de cincuenta años. Ciego i desvalido, despues de haber desempeñado un papel importante en la revolucion de Inglaterra, Milton dictaba a sus hijas los versos admirables que forman el *Paraiso perdido*. El asunto de este poema es la caida de nuestros primeros padres. El plan es hermoso, sus caracteres están perfectamente dibujados, su máquina, sin salir de los misterios del cristianismo, es rica e im-

ponente, i su estilo es noble i con frecuencia sublime. Se le censura, sin embargo, la estension de sus discursos, i cierta especie de disertaciones teológicas que hacen a veces fastidiosa la lectura de su poema; pero apesar de estos defectos, la fecundidad, el vigor i la belleza de imaginacion que reinan en toda la obra colocan a Milton al lado de Homero, de Virjilio i del Tasso.

26.—La literatura alemana cuenta tambien un poema religioso, mui inferior, sin embargo, al *Paraiso perdido*. Klopstock, poeta sajón del siglo pasado, compuso un poema con el título de *Mesiada* en que se ha propuesto cantar la venida de Jesucristo, su muerte i su resurreccion. Como Milton, ha permanecido fiel a las tradiciones de la iglesia, i ha desplegado el poder i la elevacion de un verdadero poeta i el talento de un escritor superior; pero en jeneral es difuso a tal punto que los cantos que siguen a la muerte de Jesus no ofrecen ningun interes. Ademas, las pasiones que hacen vivir la poesia figuran débilmente en aquel poema.

27.—La Francia tuvo su epopeya en esa misma época. Voltaire compuso en su juventud la *Henriada*, que tiene por asunto la toma de Paris por Enrique IV. Se ha dicho con alguna razon que hai en este poema mas ingenio que verdadero jenio, mas colorido que invencion, mas historia que poesia; que los retratos, aunque mui brillantes, se asemejan todos entre sí; que el sentimiento ha desaparecido por las descripciones; i en fin, que el plan es defectuoso. En cambio se debe decir que si Voltaire no ha alcanzado a la perfeccion de la epopeya, su obra merece bajo muchos conceptos el éxito prodijioso de que gozó, i que en algunos pasajes ha igualado a los mas grandes maestros.

28.—En nuestro siglo, como ya hemos dicho, no se da a la epopeya la importancia que se le daba en los siglos pasados. Ha llegado a decirse que el poema épico

no es ya de nuestro tiempo, i en efecto, el poeta que ahora pretendiera celebrar tal pueblo con detrimento de otro, glorificar una batalla, un sitio, un hombre, compondria talvez hermosos versos, pero no formaria un poema que correspondiese a los deseos i a los sentimientos de nuestro siglo. La epopeya de nuestros dias debe estar fundada sobre principios mui diversos, ser independiente de todo sistema i de toda preocupacion nacional. Su base debe consistir en los sentimientos inmutables de la naturaleza.

El siglo XIX ha producido *Los Mártires*, obra de un talento superior en la cual Chateaubriand ha querido celebrar los sacrificios de los primeros cristianos en una prosa digna de la epopeya. No es este el único ensayo de poesia épica en nuestro siglo. Sin hablar de una multitud de obras del jénero clásico mas desconocidas las unas que las otras, se encuentran en algunos grandes poetas la intencion i a veces el nombre de epopeya aplicados a la poesia filosófica i social. Es una de las singularidades de nuestra época sábia e incrédula a la vez, el haber sustituido la duda a la fé como elemento poético, i el haber hecho de las agitaciones i de las turbaciones del alma oscurecida, la materia de una nueva e inmensa epopeya cuyo héroe seria la humanidad. El *Don Juan* de Byron i el *Jocelyn* de Lamartine, aunque concebidos por jenios mui distintos i con propósitos diversos, parecen marchar a este mismo fin. Milton habia cantado la creacion del mundo i el primer hombre: en nuestro tiempo se ha intentado cantar el último hombre i el fin de los tiempos. Vale mas sin duda que los poetas vuelvan al mundo para repetirnos la eterna grandeza i la eterna miseria de la vida humana bajo una forma verdadera i bella, que sin duda no será la epopeya, pero que siempre será la poesia.

CAPÍTULO VIII.

EPOPEYAS BURLESCAS.

1. Composiciones conocidas con este nombre; sus dos especies.—2. Epopeyas cómicas i satíricas; preceptos literarios.—3. Noticias históricas de las epopeyas burlescas i satíricas.

1.—Hasta ahora no hemos hablado mas que de la epopeya regular, es decir, de la que canta asuntos sérios en tono grave i elevado. Pertenecen a este jénero muchos poemas, menos acabados que los que hemos indicado en la leccion precedente: sus autores quisieron componer verdaderos poemas épicos, i si no alcanzaron su objeto, sus obras a lo menos se acercan a los preceptos que hemos señalado.

Pero hai otros poemas narrativos en que el poeta se propone celebrar una accion ridícula, haciendo intervenir héroes de diversas especies, i muchas veces animales movidos por pasiones semejantes a las de los hombres. Estos poemas tienen una accion complicada, frecuentemente una máquina sobrenatural, como la epopeya séria, i están escritos en un tono solemne i elevado. En literatura tienen el nombre de *epopeyas burlescas*.

Estas obras son de dos clases diferentes. El poeta

se propone en unos divertir al lector con la narracion de aventuras ridículas. Otras veces toma la forma épica para ridiculizar vicios i defectos. En el primer caso el poema toma el nombre de *cómico*; en el segundo se denomina *satírico*. Ambas clases están, sin embargo, sometidas a reglas mui semejantes.

2.—Para divertirnos, el autor de la epopeya burlesca exajera el valor, la cólera i las virtudes de sus héroes. No respeta ni las preocupaciones, ni la razon, ni la verosimilitud; i sin embargo, nos interesa por la pintura animada de las visiones burlescas, i por la risueña ironia con que lanza sus dardos contra los errores i las estravagancias. Mas libre en su marcha que la epopeya séria, el poema burlesco no se limita a narrar siempre: con frecuencia la narracion se interrumpe i cede la palabra a la musa que implorando la induljencia del lector, se engolfa en digresiones picantes i entretenidas. El mérito principal de estos poemas consiste en la aparente seriedad, es decir, se recomienda que el autor mantenga siempre el tono elevado de la epopeya para que el chiste resalte del contraste entre la solemnidad épica i la estravagancia de la accion que se narra.

3.—Esta clase de poemas es mui antigua. Se atribuye sin fundamento a Homero la composicion de uno en que se cantan las guerras entre las ranas i los ratones. El mas notable entre todos ellos es sin duda el *Lutrin* de Boileau. Un facistol de un tamaño enorme, colocado en el coro de la santa capilla de Paris, sustraia al chantre a la vista de los asistentes: éste lo hizo desar-mar. La discordia se presenta al prelado i va a ajitar su corazon. El prelado quiso hacer poner el facistol en su antiguo lugar: el chantre resistió. De aquí nace el conflicto i la accion del poema, terminada por la victoria del prelado. Tal es el asunto cantado por Boileau; pero ha desplegado tanta imaginacion i tanto talento

poético como se puede encontrar en la mas hermosa epopeya.

Butler, poeta ingles del tiempo de Cárlos II, compuso un poema llamado *Hudibras*, especie de imitacion de *Don Quijote*, que se refiere a las disenciones relijiosas de Inglaterra, en que están ridiculizados los presbiterianos i los independientes. Se le considera con justicia como uno de los mejores poemas satíricos.

En la lengua castellana existe un poema burlesco de mucho menos mérito que los anteriores, pero que sin embargo se lee con algun interes. Es éste las *Necedades de Orlando* de Quevedo, en que el poeta canta en tono de burla las hazañas de los caballeros de la edad media, sus luchas con descomunales gigantes, etc. etc.

Algunos de estos poemas tienen por actores diversos animales, a los cuales se les supone hablando i obrando como si fueran hombres. Se recomienda particularmente entre éstos uno del poeta frances Gresset, en que con el nombre de *Vert-Vert*, celebra las aventuras de un papagayo. Criado con un cariño esquisito en un convento de monjas, *Vert-Vert* habia aprendido solo a pronunciar palabras relijiosas i honestas. Las monjas, encantadas con las habilidades de aquella ave, resolvieron enviarla a otro convento de monjas para que éstas lo admiraran. *Vert-Vert* hizo el viaje por el rio Loira, en una embarcacion en que viajaban unos soldados i otras jentes de vida poco devota. Allí oyó palabras indecentes, que se grabaron en su memoria con gran facilidad. Al llegar a su destino, *Vert-Vert* las repite escandalizando a las monjas, que esperaban oír otro lenguaje de su boca. Se le envia de nuevo a su convento, i allí se le somete a rigorosa penitencia para que olvide ese lenguaje vergonzoso. Sobre esta accion tan sencilla ha desplegado el poeta todas las gracias de su estilo, engalanándola con detalles llenos de delicadeza i de colorido.

En la lengua castellana hai dos poemas de esta naturaleza. La *Gatomaquia* de Lope de Vega, escrita en silva i destinada a cantar los amores i aventuras de los gatos, posee muchas de las cualidades que requieren estos poemas; pero su accion no se desenvuelve con facilidad. El otro poema castellano, la *Mosquea* de Villaviciosa, canta en octava real las luchas de las moscas i las hormigas con una aparente seriedad i con una entonacion casi siempre dignas de la epopeya.

CAPÍTULO IX.

CUENTOS I LEYENDAS.

1. Obras literarias comprendidas en esta clasificacion.—2. Preceptos a que están sujetas.—3. Autores que han cultivado este género.

1.—Al hablar de los escritos en prosa, dimos noticia de ciertas composiciones llamadas cuentos, semejantes por su asunto a las novelas, pero mas cortas i rápidas que éstas. Existen obras análogas en verso, i tienen tambien el nombre de cuentos. Los españoles las denominan ademas *leyendas* o *romances*.

El cuento se escribe, pues, indiferentemente en prosa o en verso, i en ambos casos está sometido a reglas semejantes. Trata en jeneral asuntos festivos, muchas veces amorosos; pero admite tambien escenas tiernas i patéticas, i no es difícil hallar cuentos poéticos cuyos asuntos son elevados o heróicos. Algunos escritores han empleado con felicidad personajes sobrenaturales i otros resortes maravillosos.

2.—No se pueden fijar reglas sobre la estension que deben tener las composiciones de esta naturaleza. Depende ésta de la importancia i del desarrollo de la accion, que a veces suele ser mui complicada; pero los cuentos mas aplaudidos que se conocen son regularmente

te cortos, i su accion es breve i sencilla. Se exige en ellos la rapidez en la narracion, i la sencillez en el tono, pero no debe entenderse por esto que el colorido poético sea un defecto en las composiciones de esta especie.

3.—Como es fácil comprender, el *cuento* es de una remota antigüedad: se le encuentra en todas partes i en todas las épocas. El fabliau de la edad media, no es otra cosa que el cuento poético referido por los trovadores para distraer a los señores en la soledad de sus castillos. Fueron entónces excesivamente libres, como se deja ver en el *Decameron* de Bocaccio, compuesto en su mayor parte de fabliaux, a los cuales les dió la forma de prosa engalanándola con todas las gracias de su estilo. Este mismo carácter domina en los cuentos de La-Fontaine. En la lengua castellana hai muchos cuentos poéticos conocidos, como ya hemos dicho, con el nombre de leyendas. Bastaria citar las de don José Joaquin de Mora, que pueden considerarse como excelentes, sobre todo, por la gracia i naturalidad de la versificacion. Conservan tambien el nombre de *romances* cuando están escritos en versos asonantados, como sucede con los romances históricos del duque de Rivas.

CAPÍTULO X.

POEMAS DIDÁCTICOS.

1. Definición.—2. Método en la esposicion.—3. Elocucion.—4. Episodios.—5. Diferentes clases de poemas didácticos; históricos, filosóficos o simplemente didácticos.—6. Poemas didácticos burlescos.

1.—El *poema didáctico*, como lo dice su nombre, tiene por objeto enseñar una ciencia o un arte. En jeneral, los tratados destinados a la instruccion se escriben en prosa; pero hai hombres que reunen a sus conocimientos el talento de hacer versos i de revestir con la espresion i la armonia poéticas las materias que son de pura doctrina. En estas obras, pues, la poesia consiste solo en la forma.

2.—Para que este jénero de poesia una la utilidad al agrado, se necesita que el poeta respete dos preceptos capitales. Para instruir, debe emplear el órden i el método en la esposicion de las materias: para agradar, debe emplear los adornos que puede suministrar el lenguaje de las musas.

El órden es la primera necesidad en un poema didáctico. Los poetas, sin embargo, ocultan el método artificiosamente; parecen dejarse arrastrar por su jenio i seguir la materia tal como se presenta. El poema en

efecto, perderia todo su caracter poético si tuviera que seguir el órden rigorosamente lójico de las obras didácticas en prosa, i si comenzara por definiciones elementales para seguir desarrollando los principios con escrupulosa severidad. Pero apesar de este aparente desórden, el método domina siempre. Así Virjilio ha dividido sus *Georgicas* en cuatro libros, i ha tratado en cada uno de ellos de materias diferentes, en el primero del laboreo, en el segundo de la viña, en el tercero de los rebaños i en fin, en el cuarto de las abejas. Boileau ha dividido tambien su *Arte poética* en cuatro cantos, i en cada uno de ellos trata materias diferentes, en el primero la métrica, en el segundo las poesias cortas, en el tercero la tragedia, la epopeya i la comedia, i en el cuarto da preceptos jenerales a los poetas. Boileau ha podido alterar el órden natural en el canto tercero tratando del poema épico entre la tragedia i la comedia, pero no habria podido dar preceptos relativos a una de estas composiciones en la parte que destinaba al estudio de la métrica. Es permitido, pues, alterar el órden lójico en los detalles; pero las divisiones esenciales deben nacer del mismo asunto, referirse a un mismo objeto i formar un conjunto no menos útil que agradable.

3.—La belleza de la elocucion no es menos necesaria al poeta didáctico que el órden i el método. Se arroga todos los privilejios del estilo poético, vigoriza las ideas empleando términos metafóricos en lugar de los términos propios, i añadiendo ideas accesorias que fortifican, aumentan i modifican las ideas principales, embelleciendo sus preceptos con descripciones animadas i útiles al objeto que se propone.

4.—Los poetas didácticos emplean tambien los episodios, por medio de los cuales dan cierto descanso al lector i consignan algunas noticias relativas a la historia del arte o de la ciencia sobre que escriben. Boileau,

dando los preceptos de la sátira, caracteriza a los principales poetas satíricos. A propósito de las reglas de la tragedia, da cuenta de los progresos del arte trágico. Estos episodios están sujetos a los mismos principios que existen respecto de los que se emplean en el poema épico, es decir, deben estar bien entrelazados con el asunto principal, i deben ser cortos e interesantes.

5.—Los preceptistas clasifican los poemas didácticos en diferentes especies segun la naturaleza del asunto de que tratan. Hai poemas que no esponen mas que acciones i acontecimientos reales, tales como han sucedido, en su órden cronolójico, sin arreglar sus diferentes partes i sin elevarse sobre las cosas naturales. Estos poemas pueden llamarse históricos. La *Guerra púnica* de Silio Itálico no es mas que un poema didáctico de esta naturaleza. La *Araucana* de Ercilla tiene mucha semejanza con esta clase de poemas.

Hai otros que consisten en el establecimiento de principios, sea de física, sea de moral, sea de metafísica, i que se llaman poemas filosóficos. La obra de Lucrecio titulada *De la naturaleza de las cosas*, en que el poeta espone los principios fundamentales del sistema filosófico de Epicuro, es la obra mas grandiosa entre las composiciones de este jénero.

Otros poemas hai, en fin, que no contienen mas que observaciones relativas a la práctica, preceptos referentes a algun arte o industria como la *Georgicas* de Virjilio. Llámanse estos simplemente poemas didácticos.

6.—Al hablar de la epopeya hemos visto que habia cierto jénero de composiciones de apariencias sérias i épicas, pero que estaban destinadas a cantar una accion ridicula i grotesca. El poema didáctico se ha prestado tambien a esta clase de cambios, i al lado de los poemas serios, como los que ya hemos mencionado, existen otros de un carácter diferente, destinados solo a asuntos ale-

gres i entretenidos. Pertenecen a este jénero la *Gastronomía* de Berchoux, i otros poemas que seria inoficioso citar. En ellos, como en la epopeya burlesca, el principal mérito consiste en la seriedad i en la elevacion del tono para formar el contraste entre éste i el asunto que se trata.

La literatura española es sumamente pobre en poemas didácticos. La obra mas notable que se podria citar es el poema de la *Pintura* de Pablo de Céspedes que no se conserva completo, i que si bien no puede compararse a las obras maestras que en este jénero han producido las otras literaturas, posee algunas hermosas descripciones, i preceptos dignos de ser atendidos.

CAPÍTULO XI.

POEMAS DESCRIPTIVOS.

1. Carácter de este género de composiciones.—2. Preceptos literarios; episodios.—3. La poesía descriptiva no es de nuestro tiempo.

1.—El *poema didáctico* i el *poema descriptivo* tienen entre sí muy estrechas afinidades. El primero, sin embargo, fué conocido de los antiguos: el segundo es de origen moderno, i casi puede considerarse como un vástago nacido de aquel tronco.

Tanto en la epopeya como en el poema didáctico, el poeta está obligado a describir. En el primero, el lugar, el tiempo, las circunstancias que acompañan la acción i los accidentes que se enlazan con ellos, son otros tantos asuntos de descripciones que el poeta engalana con el colorido de su imaginación. En el poema didáctico los preceptos i los consejos ruedan sobre objetos que es menester esponer, definir i analizar, i en poesía, estas operaciones equivalen a describir o a pintar. La descripción conviene también en las poesías de más corto aliento, en la oda, en el idilio i en la epístola; pero la imaginación comprende difícilmente la composición de un poema de largo aliento sin más asunto que un gran número de descripciones artificiosamente ligadas entre sí.

Sin embargo, en este jénero se han compuesto obras admirables. Thompson, poeta ingles, compuso en la primera mitad del siglo pasado un poema titulado las *Estaciones* que puede considerarse una verdadera obra maestra. Este poema, imitado por algunos poetas franceses, ha servido, puede decirse así, de punto de partida a la poesia descriptiva, en que se han ilustrado tantos poetas, i particularmente Delille, autor de los *Jardines* i de los *Tres reinos de la naturaleza*.

El *poema descriptivo* está sometido tambien a las reglas de la unidad. El poeta entrelaza sus descripciones dirijiéndolas todas a un mismo asunto, que se refiere siempre al magnífico espectáculo de la naturaleza; pero, como un poema formado todo él por una serie de descripciones careceria de pasion i de movimiento, el poeta puede tambien intercalar episodios animados sobre un suceso histórico, sobre la vida de un personaje, o sobre otro asunto que despierte el interes del lector. Thompson, en la parte de su poema que destina al verano, habla del calor de la zona tórrida, i recordando las pestes que ese calor produce, refiere los sufrimientos de la escuadra inglesa que mandaba el almirante Vernon en Cartajena de Indias. Delille ha trazado incidentalmente el retrato de algunos grandes escritores.

Pero estos poemas necesitan algo mas que el interes que despiertan los objetos que se describen. Es indispensable tambien que esas descripciones estén adornadas del colorido poético. El grande arte de una descripcion pintoresca consiste en la eleccion de las circunstancias. No deben ser tan vulgares que apenas merezcan la atencion, porque conviene que sean nuevas, orijinales e interesantes para herir la imaginacion. Deben particularizar bastante bien el objeto descrito para diseñarlo de una manera pronunciada, porque solo los caracteres particulares dan ideas distintas. En una descripcion ademas

todas las circunstancias deben tener las mismas proporciones i tender al mismo fin; esto es, si se quiere agrandar o embellecer un objeto, todas las circunstancias deben tener algo de grande o de agradable.

3.—La *poesía descriptiva*, apesar del mérito de algunos de los escritores que la han cultivado, es un jénero ficticio de literatura que no tiene vida propia, i que realmente no corresponde a ninguna necesidad intelectual. “En nuestro tiempo, dice un célebre crítico frances, M. Tissot, los buenos dias de la poesia descriptiva han pasado quizá para no volver mas; i como sucede con frecuencia, este jénero ha caido de la mas alta prosperidad al mas exajerado desprecio. Defendiendo la reputacion literaria de Delille, yo aplaudo el juicio que ha hecho cesar la boga del jénero descriptivo. Tendia nada menos que a desacreditar la poesia, i a hacer perder el jenio de la composicion, el secreto de la pintura de las pasiones i la elocuencia que hace hablar al corazon del hombre versos inspirados por un sentimiento profundo.”

La literatura española no posee ningun poema del jénero descriptivo, si bien en algunas poesias de menos aliento, se encuentran descripciones que podriamos llamar incidentales.

Las circunstancias dejen tener las mismas condiciones i tener al mismo fin, esto es, si se quiere ser un objeto o un efecto, todas las circunstancias de la obra sean de grande o de agradable.

—La poesía descriptiva, apesar del mérito de algunas de las escrituras que la han cultivado, es un género de literatura que no tiene vida propia, i que únicamente no corresponde a ninguna necesidad humana.

En nuestro tiempo, dice un celebre crítico francés, M. Tissot, los buenos días de la poesía descriptiva han pasado para no volver más, i como sucede con frecuencia, este género ha caído de la mas alta posición al mas exagerado desprecio. Desechando la descripción literaria de Bellin, yo agrego el juicio que ha hecho sobre la obra del género descriptivo. Perdida toda esperanza que afortunadamente la poesía, a la hora de perder el secreto de la composición, el secreto de la pintura de las personas i la elocuencia que hace hablar al corazón del hombre, sea inspirada por un sentimiento profundo.

La literatura española no posee mayor poema del género descriptivo, si bien en algunas poesías de mayor mérito se encuentran descripciones que podrían ser consideradas como descriptivas.

En las obras de este género, el poeta se propone representar un objeto o un efecto, i para conseguirlo, se esfuerza en describirlo con palabras que produzcan en el ánimo del lector una imagen clara i viva de lo que quiere representar. Este género de poesía es el mas común, i el que mas se ha cultivado en todas las literaturas. En España, como en todas las demás, ha sido objeto de gran atención, i ha producido obras de gran mérito. Sin embargo, como dice Tissot, el género ha caído de la mas alta posición al mas exagerado desprecio. Esto se debe a que, en el presente siglo, se ha dado mayor valor a la poesía dramática, i se ha considerado como un género de menor mérito la poesía descriptiva. Sin embargo, como dice Tissot, el género ha caído de la mas alta posición al mas exagerado desprecio. Esto se debe a que, en el presente siglo, se ha dado mayor valor a la poesía dramática, i se ha considerado como un género de menor mérito la poesía descriptiva.

CAPITULO XII.

COMPOSICIONES DRAMÁTICAS.

1. Definición i etimología del drama.—2. Importancia de este jénero literario.—3. Invencion de la fábula.—4. Interes dramático; interes fundado en los hechos, en las pasiones i en los caracteres.—5. Verosimilitud material i moral.—6. Actos i escenas.—7. Utilidad de los entreactos.—8. Esposicion del drama; diversos sistemas empleados en ella.—9. Nudo; peripecia; anagnórisis.—10. Catástrofe.—11. Unidades dramáticas.—12. Unidad de accion.—13. Unidad de tiempo.—14. Unidad de lugar.—15. Cómo se comprenden en nuestros tiempos estas dos últimas unidades.—16. Personajes del drama.—17. Pintara de sus caracteres.—18. Preceptos relativos al diálogo.—19. Clasificacion de las obras dramáticas.—20. Trajedia; su definicion.—21. Condiciones de su accion.—22. Estilo de la trajedia.—23. Breves noticias históricas acerca de la trajedia.—24. Comedia; su definicion.—25. Rilículo cómico; medios de usarlo.—26. Estilo de la comedia.—27. Comedias de carácter, de costumbres i de intriga.—28. Breves noticias acerca de la historia de la comedia.—29. Carácter del drama propiamente dicho.—30. Resistencia que encontró este jénero de composicion.—31. Importancia del drama en nuestros dias.—32. Sainetes.—33. Autos sacramentales.—34. Parodia dramática.—35. Comedia de majia.—36. Vaudeville.—37. Opera cómica.—38. Zarzuela.—39. Opera.—40. Pantomima.—41. Baile.

1.—La palabra *drama* viene de un verbo griego que significa obrar. En las composiciones dramáticas, en efecto, el poeta no cuenta la accion, como sucede en la epopeya; hace obrar i hablar a sus personajes por medio de los actores que los representan. Considerado en jeneral, el drama es, pues, la representacion poética de una accion humana.

2.—De ordinario se ha considerado la epopeya como

la mas elevada i majestuosa de las composiciones poéticas; pero la mas interesante, la que produce en nuestro espíritu una impresion mas profunda i duradera, es sin duda el drama. "Una tragedia que eleva el alma, una comedia que pinta las costumbres i los caracteres, dice madama de Staël, obran sobre el espíritu de un pueblo casi tanto como un acontecimiento real." En efecto, entre la simple narracion de un suceso, i la realizacion de ese mismo suceso por medio de un drama hábilmente dispuesto i representado con propiedad, el interes mayor ha de estar por esta última. Por otra parte, el drama está destinado a representarse delante de una numerosa concurrencia, i por medio de un fenómeno moral jeneralmente observado, nuestras sensaciones son mas intensas cuando son muchos los que las sienten a la vez. Del mismo modo que el valor del soldado se retempla en el campo de batalla por el entusiasmo de sus compañeros, la admiracion de un espectador se exalta por el contacto con los demas espectadores. Por esto tambien los aplausos que recoje el poeta dramático son los mas populares i los mas estimados.

Pero el poeta no consigue fácilmente estos resultados. Para alcanzar un triunfo en el teatro, necesita estudiar el público al cual se dirige, porque el conocimiento de los hombres es tan necesario al autor dramático como la misma imaginacion. Es indispensable ademas que la accion del drama pueda despertar el interes de los espectadores, i por último, que esa accion esté dispuesta con habilidad.

3.—La primera necesidad de una obra dramática es la invencion de un hecho, conocido en literatura con el nombre de fábula. Ese hecho puede ser verdadero o fingido, es decir puede ser suministrado por la historia o por la tradicion, como sucede casi siempre en la tragedia, o inventado por el autor como se ve ordinariamente

en la comedia. Aun en el primer caso, no es posible que la historia o la tradicion suministren al poeta una accion con todas sus circunstancias, de tal manera que pueda ponerse en escena sin ningun trabajo. Ya sea que el autor dramático tome un hecho cualquiera de la historia adornándolo con incidentes fabulosos, ya sea que lo invente, tendrá en todo caso que revestirlo de circunstancias que lo hagan interesante, i que le den verosimilitud.

4.—No hai necesidad de definir el interes, ni de decir que nace a veces en el corazon, a veces en la intelijencia. Que un acontecimiento o que una serie de acontecimientos nos conmueva, nos enternezca, o nos aterrorice, i los seguiremos con vivo interes hasta saber el fin, sea para salir de nuestra perplejidad momentánea, sea para satisfacer nuestra curiosidad mantenida en suspenso. Esta situacion en que estamos durante el curso de la representacion es la causa única del placer que nos procura, i este placer existe junto con el interes dramático. Existen tres especies de interes en el drama: el interes excitado por los hechos, el interes excitado por las pasiones, i el que hacen nacer los caracteres. Algunas veces un solo drama reúne los tres; pero con frecuencia el interes de una sola especie basta para cautivar nuestra atencion.

El teatro de los griegos nos suministra pocos ejemplos del interes fundado sobre la multitud de acontecimientos. Sus dramas se componen ordinariamente de un hecho sencillo cuyo desenlace se anuncia casi en la exposicion. El interes, en las obras de los grandes trájicos griegos, no se funda mas que en el movimiento de las pasiones i en el juego de los caracteres. Entre los modernos, el arte es mucho mas complicado i tiene otros recursos. Hai en los dramas una multitud de hechos que, cruzándose i desenvolviéndose, sostienen la curiosidad i el interes por saber en qué vendrán a parar los sucesos. Esta especie de interes se establece dando a la marcha

de las cosas la justa proporción que les conviene, de modo que la atención siempre excitada no se distraiga ni se fatigue al seguirlas. De la singularidad de uno o de varios caracteres resulta otra especie de interés que puede por sí solo sostener un drama casi sin acontecimientos i sin pasiones vehementes. No es difícil hallar obras dramáticas que no contienen mas que un retrato, pero tan colorido, tan fijo i tan hermoso que el público no se cansa de contemplarlo.

El interés es tan necesario en el teatro que ántes de emprender una composición, el autor debe examinar largo tiempo cuál es el mas a propósito para su asunto, si este asunto puede excitar un interés poderoso, i si este interés resultará de los hechos, de las pasiones o de los caracteres, o de los tres medios reunidos. Si el autor busca el interés que resulta de los hechos, debe escojer un suceso de incidentes variados i capaces de mantener la curiosidad del espectador. Si necesita el interés que reside en las pasiones, debe buscar entre las mas fuertes emociones del corazón aquellas que se comunican mas vivamente a la multitud. Si busca el interés que reside en los caracteres, debe empeñarse en producir la sorpresa i la curiosidad por medio de algun personaje a quien distinguan del resto de los hombres las cualidades de su alma o de su espíritu.

5.—Pero, de cualquiera especie que sea el interés de la acción dramática, exige una condición indispensable, sin la cual no podría el poeta atraer la atención de los espectadores. Esta condición es la verosimilitud, es decir, la semejanza entre la acción que se representa i la vida real. Mientras mas se acerque a la naturaleza la representación dramática, mas impresión producirá sobre los espectadores. Cada vez que la verosimilitud ha sido violada experimentamos un sentimiento desagradable. No hablamos aquí de la verosimilitud material que

resulta de hacer la representacion teatral semejante a la ejecucion del hecho, esto es que el juego escénico i el trabajo de los actores sean de tal modo perfectos que el espectador se haga la ilusion cabal de que está viendo la realizacion del hecho que se representa.

La otra verosimilitud, que llamaremos moral, depende de diferentes causas, de la manera como se conduce la accion, de los hechos que se desenvuelven en ella, de los caracteres que intervienen en el drama, de las pasiones, de las costumbres i del lenguaje que se les atribuye. La imaginacion suple fácilmente algunas de las inverosimilitudes que se refieren a los puntos que acabamos de indicar. Nuestro espíritu tolera, por ejemplo, que en el teatro moderno aparezcan griegos i romanos, que hablen no solo en las lenguas modernas sino tambien en armoniosos versos, i que se nos presenten como palacios i templos de la antigüedad, las telas pintadas que constituyen las decoraciones. El espectador que admite todo esto como una verosimilitud necesaria, no puede tolerar que el desenlace de la accion sea moralmente imposible, que los caracteres sean inciertos o falsos, que los personajes hablen en un lenguaje que no corresponde a la situacion, ni al tiempo en que se supone la accion, ni a las pasiones de que se les finje ajitados.

La verosimilitud dramática no debe consistir solamente en la fábula i en el conjunto de la accion, sino tambien en todos sus accidentes i detalles. Los personajes no deben obrar sin causa ni razon, i solo porque así conviene al desenvolvimiento del drama. El espectador debe percibir el motivo porque entran a la escena i porque se retiran de ella, para que todos sus actos dejen traslucir que la accion marcha naturalmente i sin esfuerzo.

Para dar interes i verosimilitud a la accion dramática, no basta que el asunto o fábula sea interesante i verosímil: se necesita tambien que esté convenientemente des-

arrollada. El drama, como la epopeya, tiene su esposicion, su medio i su desenlace; i el jenio del poeta puede disponer estas partes, haciendo intervenir en ellas todas las circunstancias e incidentes que realcen el interes i aumenten la verosimilitud.

6.—Como la accion dramática es susceptible de un largo desarrollo, se la ha dividido en escenas i en actos. Llámanse *actos* las partes de la pieza despues de las cuales el escenario queda vacío i la accion se suspende. *Escena* es la parte del acto marcada por la entrada o la salida de alguno de los personajes (1). Como es fácil comprender, no hai regla posible que pueda indicar el número de escenas de que debe constar un acto; pero sí se han fijado preceptos relativos al número de actos. Los latinos, que fueron los primeros en dividir las piezas en actos, conocieron esta regla que se encuentra consignada en Horacio:

“*Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fábula, que posci vult, et spectata reponi.*”

“Ni ménos de cinco actos, ni mas tenga
El drama que una vez visto del pueblo
Aspire a nuevos triunfos en la escena.”

Entre los modernos, esta regla del preceptista latino no ha sido respetada; i no es mui difícil hallar excelentes tragedias i comedias en uno, en dos, en tres i en cuatro actos. Se recomienda solo que la pieza no pase de cinco actos.

7.—Esta division del drama sirve no solo para dar descanso a los actores i a los espectadores, sino tambien para desenvolver mas convenientemente la accion. Hai

(1) En los teatros ingles i aleman, sin embargo, la palabra *escena* tiene un significado diverso. Se conocen con este nombre las partes del acto en que hai cambio de lugar i de decoracion.

sucesos íntimamente ligados a ésta que no se deben presentar al espectador. Pertenecen a este número: 1.º los incidentes menos interesantes, i de los cuales el espectador se impone mas rápidamente por medio de la narracion que hace alguno de los personajes; 2.º los sucesos demasiado violentos i atroces, como seria, por ejemplo, la ejecucion de uno de los personajes; 3.º los hechos cuya representacion material presentan graves dificultades. Contra este precepto ha pecado el célebre poeta alemán Schiller en su afamado drama *Guillermo Tell*, haciendo que este personaje dispare en la escena la flecha que ha de atravesar una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. Todos estos sucesos pueden verificarse durante los entreactos, es decir, durante el espacio de tiempo transcurrido entre acto i acto.

8.—Los actos i las escenas constituyen la division material del drama; pero la fábula que sirve de argumento está dividida, como ya hemos dicho, en tres partes. La esposicion es el punto de partida del drama, e indica cual es el estado de las cosas cuando comienza la accion. Hemos visto las formas que los poetas han dado a esta parte de la accion en el poema épico: en el drama, la esposicion del asunto es una de las mayores dificultades del arte. Los antiguos, griegos i romanos, solian valerse de prólogos separados del drama que repetia el coro. Otras veces presentaban en la escena un dios encargado de anunciar a los espectadores el asunto de que se trataba. Inventaron tambien la introduccion de un personaje llamado *Protático* (de una palabra griega que significa esposicion o principio) el cual no tenia mas objeto que esponer el asunto del drama, quedando escento de toda intervencion en él. En los tiempos modernos, estos medios de esposicion son completamente inacceptables, i por eso se han inventado otros expedientes. En el antiguo teatro español i en un gran número de piezas

francesas, se ha empleado el arbitrio de confidentes, es decir, de un actor de quien se supone que ignora los hechos i a quien se cuenta lo que debe servir de base a la accion, instruyendo por este medio al espectador cuando se finje que se instruye al actor. Otros autores, el mas notable de los cuales es el trájico italiano Alfieri, han supuesto un personaje animado por una pasion violenta, que comienza la representacion por medio de un soliloquio en que espone el asunto del drama. No es raro hallar en el teatro frances contemporáneo ciertos prólogos, que no son mas que un acto en el cual se esponen los sucesos anteriores a la accion i que sirven a ésta de punto de partida. Todos estos sistemas son mas o ménos defectuosos. El mejor, pero tambien el mas difícil, consiste en que la accion se esponga por sí misma, i que los personajes, ocupados en sus propios intereses, instruyan a los espectadores del asunto de que se trata sin otra intencion aparente que la de decirse el uno al otro lo que se dirian si estuviesen solos. La esposicion, ademas, debe ser breve para no fatigar la atencion del espectador ántes de que se haya despertado el interes.

9.—Los diversos incidentes creados por la accion e imaginados por el autor, forman el nudo o la intriga de la pieza. Su mérito consiste en avivar el interes de la accion entrelazando los incidentes i despertando la inquietud i la curiosidad del espectador. Es un defecto en el nudo de un drama el que deje traslucir el desenlace de la intriga. Esta es la razon porque interesan particularmente los dramas en que los personajes cambian de estado.

En efecto, si la suerte de los personajes del drama permaneciese siempre la misma, no habria hecho ni intriga que se desenlaza, por consiguiente, no habria sorpresa, ni temor ni ternura. Los reveses de la suerte producen en nuestra alma emociones tanto mas vivas

cuanto que sus golpes son mas súbitos i menos esperados. Esto es lo que se llama *peripecia*. La *peripecia* es una condicion esencial de la fábula dramática, puesto que el terror, la piedad, la admiracion i la curiosidad nacen solo de las diferentes especies de cambios de fortuna. En treotros medios destinados a producir estas *peripecias*, se recomiendan particularmente los reconocimientos inesperados, llamados por los griegos *anagnórisis*, que varian la situacion respectiva de los personajes. Edipo reconocido por el asesino de su padre, por el marido de su madre, por el hermano de sus hijos i por el azote de su patria, es una de las creaciones mas maravillosamente concebidas para conmovier con mas fuerza el alma de los espectadores.

No se crea, sin embargo, que la complicacion de los incidentes que forman el nudo del drama constituyen su mérito principal. Ocasiones hai en que esos incidentes no hacen otra cosa que embarazar la accion haciéndola excesivamente complicada. El poeta debe comprender que el interes del nudo no depende tanto del aglomeramiento de lances como de la disposicion que se dé a éstos, i del desenvolvimiento del carácter de los personajes.

10.—La *peripecia* final o el desenlace, tiene el nombre de *catástrofe* (de una voz griega que significa trastorno). Esta parte del drama exige tambien un arte particular. Es menester que este desenlace sea producido por causas naturales i verosímiles, de manera que son defectuosos los que se verifican por una causa sobrenatural o por cualquiera de esos acontecimientos que solo se verifican en las novelas. Es menester ademas que el desenlace sea sencillo, que no dependa mas que de un pequeño número de acontecimientos i que no interese directamente mas que a algunos de los personajes. En el desenlace ademas, el poeta debe evitar los largos discursos, los frios razonamientos i las frases estudiadas.

Se ha discutido mucho, aunque sin resultado alguno, si el desenlace de la pieza debe ser feliz o desgraciado. En último resultado depende éste de la acción del drama i del gusto del escritor. Cuando la pieza está basada en un argumento histórico, además, es indispensable respetar la verdad histórica. No sería admisible, por ejemplo el que un poeta que compusiera una tragedia en que el primer personaje fuera María Stuardo, hiciese triunfar a la infeliz reina de Escocia sobre su poderosa rival, la reina de Inglaterra.

11.—Para reconcentrar el interés de la acción dramática i para dar a ésta toda la verosimilitud posible, los preceptistas han fijado tres preceptos conocidos con el nombre de *unidades dramáticas*. La acción, dicen, debe ser una, debe durar tanto tiempo cuanto se emplea en la representación, o a lo mas un día entero; toda la acción debe verificarse en un solo lugar. Esto es lo que se llama unidad de acción, de tiempo i de lugar.

Los preceptistas han discutido largo tiempo sobre estos tres principios: se han dividido las escuelas, señalándose una por el rigorismo para sostener el respeto que se debe a estas tres reglas, i otras por la amplia libertad que han querido dar al genio del autor dramático. Vamos a indicar las conclusiones mas fundadas que se desprenden de esta prolija discusión.

12.—Se puede decir que la unidad de acción consiste en la elección de un hecho dominante al rededor del cual se agrupan, para el interés del drama, los hechos secundarios. Es menester distinguir entre la unidad i la sencillez de la acción. La fábula de un drama es sencilla cuando no tiene mas que un pequeño número de incidentes; pero podría ser muy complicada, es decir, podría comprender muchos acontecimientos i presentar en la escena muchos personajes, sin que por esto se faltase a la unidad, con tal que todos esos incidentes en-

trasen en la acción principal de la pieza i contribuyesen a producir el desenlace. Se sabe que en la epopeya no se admiten con agrado dos acciones diferentes que distraen la atención del lector e impiden el interés. En el drama esta regla debe ser observada mas escrupulosamente porque la acción está forzosamente reconcentrada en menor espacio, i porque la complicación que resulta de dos acciones diferentes, hace mui embarazosa la marcha del drama. Se podría sin embargo citar ejemplos en que el genio del poeta ha vencido hábilmente esta dificultad encerrando dos acciones en una sola obra dramática.

13.—Los preceptos referentes a las unidades de tiempo i de lugar son tan antiguos como el de la unidad de acción. Se ha dicho con frecuencia que Aristóteles es el autor de esas reglas, i sin embargo, el célebre preceptista de la antigüedad no ha hecho mas que una vaga alusión en la que, mas bien que establecer una regla, ha querido solo recordar un principio aceptado. La unidad de acción, como hemos visto, tiene un fundamento que existe en todas las otras obras de imaginación. Las otras dos unidades tienen su origen en una causa diferente.

La representación dramática en los teatros de los griegos obligaba al poeta a limitar el tiempo i el lugar de la acción. El drama era representado sin ninguna interrupción desde el principio hasta el fin, i no estaba dividido en diferentes actos determinados por pausas o intervalos. Por el contrario, la escena estaba ocupada siempre por los personajes de la pieza o por los coros. Los griegos no conocieron tampoco los aparatos con que cuentan nuestros teatros para representar diversos lugares. De este modo, la imaginación tenia que hacer un esfuerzo para apreciar el tiempo que duraba la acción i para darse cuenta del lugar en que era representada. Las piezas griegas en que esos preceptos fueron abierta-

mente violados, debian producir una desagradable impresion en los espectadores.

En rigor, respetando estos preceptos, la accion no debia durar mas tiempo que la representacion, es decir, debia ser comenzada i concluida en dos o tres horas a lo mas. Pero como era mui dificil encontrar asuntos que pudiesen ser encerrados en tan estrechos límites, se ha dado ensanche a la regla i se la ha extendido hasta veinte i cuatro horas.

14.—Tomando tambien rigorosamente la regla relativa a la unidad de lugar, deberia exijirse que toda la pieza pasase en el mismo sitio. Se comprenden fácilmente los esfuerzos que tenian que hacer los poetas antiguos para sujetarse a esta regla. Como la escena no podia cambiar, se encontraban obligados a colocarla sea en el patio de un palacio, sea en una plaza pública, donde era posible que todos los personajes de la pieza se encontrasen. Pero de aquí resultaban numerosas inverosimilitudes, representándose en lugares públicos sucesos que en la naturaleza de las cosas, debian pasar delante de pocas personas o en aposentos retirados.

15.—Las violaciones de estas reglas fueron causa de graves defectos en el teatro de los antiguos. En el siglo XVII, los preceptistas franceses, a cuya cabeza estaba Boileau, proclamaron estas mismas reglas para evitar la repeticion de aquellos defectos. Ajustándose a ellas, se compusieron las tragedias de Corneille i de Racine i las comedias de Molière, que son en sus jéneros respectivos verdaderas obras maestras del arte dramático. El precepto literario quedó consignado en estos términos:

*“Qu’ en un lieu, qu’ en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu’ à la fin le théâtre rempli.”*

“Que un solo hecho verificado en un solo lugar i en un solo dia, mantenga lleno el teatro hasta el fin de la representacion.”

(BOILEAU. *Art. poétique*, chant III.)

Sin embargo, este rigorismo en las reglas de las dos últimas unidades es innecesario. El uso moderno de suspender completamente el espectáculo en los entreactos, ha producido naturalmente grandes cambios en esta parte del arte dramático. Mientras se encuentra interrumpida la acción por el entreacto, el espectador supone fácilmente que se han pasado algunas horas i talvez algunos días, entre el acto que acaba de concluir i el que va a principiar, o bien que del aposento de un palacio o de un lugar se ha trasportado a otro lugar. Basta conocer algunas de las piezas mas justamente afamadas del teatro contemporáneo para saber que la violacion prudente de estas reglas no dañan en nada a la verosimilitud dramática. Sin embargo, cambiar incesantemente de época i de lugar, pasear al espectador de una nacion a otra, encerrar muchas semanas i algunas veces años en una sola representacion, son licencias que chocan a la imaginacion i que dan a la pieza una grande inverosimilitud.

Las reglas referentes a las unidades de tiempo i de lugar, están, pues, mui desatendidas en nuestra época, o a lo menos, no se acepta ya el rigorismo que les daban los preceptistas franceses del siglo XVII. En su lugar, se reconocen ahora los principios siguientes. El tiempo ficticio de la acción de cada acto debe corresponder al tiempo real de la representacion; es decir, la unidad de tiempo debe respetarse dentro de cada acto. El autor dramático debe cuidar mucho de no hacer sensible el lapso de tiempo trascurrido entre un acto i otro, para lo cual conviene evitar en cuanto sea posible el mencionar fechas. El espectador no se pregunta de ordinario cuantos días han mediado entre un suceso i otro, de manera que no es difícil eludir la dificultad que nace de este defecto.

Por lo que toca a la unidad de lugar, las reglas son

tambien mas liberales. El autor no debe variar el sitio de la accion en medio de la representacion de un acto. De aquí ha nacido la práctica de algunos autores dramáticos franceses de dividir los actos en cuadros, lo que equivale a dividir la pieza en muchos actos. Tampoco debe hacer que estos cambios de lugar puedan estenderse hasta trasladar la accion de un continente a otro, i ni siquiera de entre dos países remotos. Uno de los mas graves defectos del *Hernani* de Victor Hugo consiste en hacer viajar a todos sus personajes de España a Alemania en un entreacto. No es raro hallar piezas en que la accion varia entre la Europa i la América, pero la imaginacion de los espectadores no puede habituarse a cambios tan violentos e inverosímiles.

16.—Los individuos reales o supuestos cuyas acciones se representan en el teatro por medio de los actores, se llaman personajes.

El número de los personajes que intervienen en un drama, depende esclusivamente de la accion. A causa sin duda de la sencillez de la fábula, el teatro antiguo admitia jeneralmente un reducido número de personajes; pero talvez no habia una regla que lo determinase fijamente. Se dieron, sin embargo, preceptos sobre el número de actores que debian hablar en una misma escena. Las primeras tragedias tuvieron uno solo que alternaba su recitado con el canto del coro. Esquilo introdujo dos. Sófoeles admitió algunas veces tres; i esta práctica quedó establecida como regla. Horacio dice:

... nec quarta loqui persona laboret.

El teatro moderno admite a la vez en la escena muchos personajes.

Al tratar de esta cuestion los preceptistas dan, sin embargo, una regla profundamente verdadera. El dra-

ma, se dice, no debe tener mas personajes que los que son estrictamente indispensables para el enlace i el desenlace de la fábula. Los personajes inútiles para el desenvolvimiento de la accion, i las escenas en que se les hace figurar, alargan la pieza sin ventaja alguna.

17.—El poeta tiene que vencer a este respecto una gran dificultad. Cada personaje debe tener su carácter propio, i ese carácter ha de estar sostenido desde el principio hasta el fin de la pieza. Mas todavia: las ideas, las creencias, las costumbres que deben manifestar esos personajes han de corresponder a la época i al pais en que el poeta coloca la accion.

Los personajes del drama son reales o ficticios, es decir, pueden ser tomados de la historia o inventados por el poeta. En el primer caso es preciso respetar el carácter que les asigna la historia, haciéndolos aparecer en la escena tales como fueron, de modo que aunque los incidentes del drama sean fabulosos, el fondo del carácter sea verdadero. Sin embargo, cuando se presenta en el teatro un personaje que no ha dejado en la historia huellas profundas i cuyo carácter no está perfectamente demarcado, el poeta puede retratarlo del modo que mejor convenga a la accion de su drama, respetando solo las condiciones del tiempo i del pais en que ese personaje figuró.

En el drama, el retrato de los caracteres se bosqueja poniendo en accion a los personajes i haciéndolos hablar. El poeta puede, sin embargo, hacer que un personaje retrate a los otros en medio del diálogo; pero éste es un expediente que casi siempre revela pobreza de imaginacion. Vale mucho mas que cada personaje se deje conocer por sus actos i por sus palabras.

18.—Esto último constituye una de las grandes dificultades del arte dramático. Cada personaje debe hablar segun sus inclinaciones, i aunque siempre su tono debe

ser sencillo tal como en la conversacion, es permitido emplear un lenguaje noble i majestuoso, tierno o apasionado, segun las circunstancias, i segun el carácter jeneral de la composicion.

El autor dramático debe, pues, evitar todo lo que deje traslucir el arte, haciendo pasar la palabra de un personaje a otro naturalmente, i sin dejar ver la pluma que ha trazado el drama. Contra este precepto, se han cometido con frecuencia irregularidades que afean mucho la composicion. Entre éstas nos bastará citar las siguientes: 1.º las sentencias o pensamientos morales, que no deben hacerse mui frecuentes sino que por el contrario han de ser presentados naturalmente i como íntimamente ligados al asunto de que se trata; 2.º las figuras oratorias, los impulsos líricos, salvo cuando son estrictamente producidos por la situacion; i 3.º los monólogos. Un personaje que habla solo, hace lo que se llama un es monólogo. Tiene este espediente el defecto de ser mui poco natural; i para que la imaginacion pueda aceptarlo, es menester que el personaje se halle en una agitacion violenta. Aun entónces, conviene que los monólogos sean cortos.

19.—Las obras dramáticas se distinguen entre sí por los sentimientos que despiertan, por el rango de los personajes i por el tono jeneral del estilo. Así, hai *tragedias* i *comedias*, jéneros que podrian considerarse opuestos, i hai *dramas* propiamente dichos, que participan de algunos de los caracteres de los otros dos jéneros. Hai ademas otras especies de obras dramáticas de menor importancia que analizaremos sumariamente mas adelante.

20.—La *tragedia* es una pieza dramática cuyos personajes son reyes u hombres altamente colocados i que merecen la denominacion de héroes. El desenlace es frecuentemente desgraciado, lo que nos hace interesar-

nos vivamente i temer la suerte de los principales personajes. En fin, el estilo, sin dejar de ser sencillo como la conversacion, es conforme a la condicion de los que hablan, esto es, grave i noble. Segun estos principios, la tragedia es la representacion de una accion heroica destinada a excitar el terror i la compasion.

21.—No se crea que el heroismo de que habla esta definicion es sinónimo del valor que puede tener un soldado. Una cualidad de alma elevada a un grado extraordinario, una accion acometida con un gran designio i personajes de un rango superior, hé ahí lo que constituye el heroismo en la tragedia.

Pero no basta que la accion de la tragedia sea heroica; es menester sobre todo que sea trájica, sin que se entienda por esto que debe ser sangrienta. La tragedia, en efecto, sin pedir absolutamente una accion terminada por la muerte de algun gran personaje, exige que por sus diversas circunstancias i por la situacion de sus héroes, conmueva fuertemente el corazon i lo ajite con vehemencia. I como una accion teatral no puede producir este resultado si no es terrible i patética, la tragedia debe ofrecer una desgracia bastante grande para aterro- rizararnos i para enternecernos. El terror i la compasion son, por consiguiente, las pasiones que debe producir la tragedia. Así la que no produzca mas que uno de estos dos sentimientos es imperfecta: la composicion dramática que no produce ni el uno ni el otro no es verdaderamente trájica.

Jeneralmente se han recomendado para la tragedia los asuntos históricos; i en efecto las obras mas acabadas que se han compuesto en este jénero versan sobre hechos verdaderos, consignados en la historia o conservados por la tradicion. Sin embargo, no es difícil encontrar tragedias completamente fabulosas.

Se ha discutido mucho si la pasion del amor debe

existir en todas las tragedias i formar su nudo. Hai quienes sostienen que esta pasion debe ser desterrada de la tragedia: otros pretenden que es absolutamente necesaria. La verdad no se encuentra en ninguno de estos extremos. "Querer el amor en todas las tragedias, dice Voltaire, es mostrar un gusto afeminado; proscribirlo siempre es mostrar un mal humor mui fuera de razon. El amor en una tragedia no es un defecto esencial, a menos que se le presente mal desarrollado i sin arte. Para que sea digno de la tragedia, es menester que el amor conduzca a la desgracia i al crimen, para demostrar cuán peligroso es; o bien que la virtud triunfe, para manifestar así que el amor no es invencible."

22.--El mismo autor resume en pocas palabras i con mucha habilidad los preceptos relativos al estilo de la tragedia. Hélos aquí: "Hacer decir a cada uno lo que deba decir, con nobleza pero sin hinchazon, con sencillez pero sin bajeza; hacer hermosos versos que no dejen traslucir al poeta, i tales como los hubiera hecho el personaje si hubiese hablado en verso; hé ahí una parte de los deberes que debe llenar todo autor de una tragedia. No decir nada de inútil; instruir el espíritu i conmover el corazon; ser siempre elocuente en verso i con esa elocuencia propia de cada carácter que se representa; hablar su lengua con tanta pureza como en la prosa mas castigada sin que la traba de la rima parezca pali-decer los pensamientos, tales son las condiciones que se exigen de una tragedia para que pueda pasar a la posteridad con la aprobacion de los intelijentes."

Por estos preceptos se verá que la tragedia exige necesariamente el verso. Las otras composiciones dramáticas pueden escribirse en prosa: la tragedia nunca. Los literatos españoles recomiendan particularmente el romance heroico como el metro mas aparente para esta clase de composiciones. Pueden usarse tambien la silva i el ende-

casílabo libre; pero los versos menores son casi siempre de mal efecto en la tragedia.

23.—Vamos a indicar mui de lijera algunas noticias históricas sobre esta clase de composiciones.

La tragedia nació en la Grecia (en el Ática), en las fiestas del dios Baco, a quien se le inmolaba cada año un cabro en recuerdo de cierta tradicion mitológica. Bandas organizadas de cantores celebraban aquel sacrificio con himnos compuestos en honor de ese dios. De ahí vino el nombre de la tragedia, de tragos, cabro i de oda, canto. Téspis, director de una de esas bandas de cantores, intercaló en ciertos intervalos del canto un recitado que repetia el corifeo o jefe del coro, i que recordaba algun suceso mitológico o heroico. Mas tarde, en el siglo V, ántes de la era cristiana, Esquilo introdujo dos actores en lugar de uno, les hizo emprender una accion, les dió caracteres propios i los vistió con trajes adecuados al papel que representaban. La tragedia quedó formada desde entónces.

Sófoeles i Eurípides la llevaron en pocos años a un alto grado de perfeccion, introduciendo tres personajes i desarrollando en la escena las pasiones mas terribles i mas patéticas del corazon humano. Las obras de esos tres jenios forman una de las joyas mas preciadas de la literatura griega.

Los romanos fueron mucho menos felices en la tragedia. Los críticos de la antigüedad hablan de muchas tragedias latinas que no han llegado hasta nosotros; pero las de Séneca, que nos han sido conservadas, si bien revelan a veces sentimientos mui bien estudiados, son de ordinario mui poco naturales i abundan en declamaciones exajeradas i en mucha afectacion de ingenio.

En los tiempos modernos, la tragedia ha sido cultivada en casi todos los pueblos; pero no en todas partes ha alcanzado al mismo grado de perfeccion. La literatura

francesa es sin disputa la que puede ofrecer las obras mas acabadas, como tambien las que mejor cumplen con las reglas asignadas a la tragedia desde la antigüedad clásica. Corneille i Racine en el siglo XVII compusieron verdaderas obras maestras en este jénero, que quedan hasta hoí como modelos inimitables de perfeccion. Despues de ellos, muchos otros poetas trájicos han cultivado la tragedia en Francia, i aunque han producido obras mui notables, no han alcanzado al puesto que se conquistaron aquellos dos jenios.

La literatura española, mui rica en comedias i en dramas propiamente tales, es pobre en tragedias. En el antiguo teatro español, los ensayos de esta naturaleza son escasos, i ademas se ajustan mui poco a las reglas asignadas por los preceptistas al jénero trájico. Es menester llegar al siglo XVIII para encontrar a los imitadores de los grandes trájicos franceses, a Cienfuegos, a Moratin (el padre), a Huerta; i al siglo XIX para encontrar a Quintana i a Martínez de la Rosa. Las producciones de todos éstos, sin embargo, aunque escritas en versos armoniosos, i aunque contengan algunas escenas animadas e interesantes, distan mucho de los grandes modelos de la escuela francesa.

En nuestra época, la tragedia está en decadencia. Se admiran las grandes obras de la escuela clásica, pero no se las imita. El drama, propiamente tal, como veremos mas adelante, ha alcanzado la alta boga de que antes disfrutaron esclusivamente la tragedia i la comedia.

24.—La *comedia* difiere de la tragedia por el asunto que es alegre en lugar de ser triste; por la condicion de los personajes que son tomados en la vida comun i de ordinario en la clase media o baja de la sociedad; i por el estilo i el tono del diálogo que debe estar en relacion con el asunto i con los personajes. En vez de procurar producir el terror i la compasion, como la tragedia, la

comedia se propone corregir nuestros defectos por medio del ridículo. La comedia es, pues, la representación de los caracteres i de las costumbres de los hombres por medio de incidentes ridículos i divertidos con que se pretende corregir nuestros defectos.

25.—Es menester, sin embargo, que el ridículo que se presente en la escena sea agradable, porque todo ridículo no lo es. Debe consistir en pintar de una manera mui semejante i mui viva las costumbres de los hombres uniendo al mismo tiempo algo de grotesco que es mas fácil sentir que definir. Pero no basta que el ridículo sea verdadero, es menester tambien que sea recargado, es decir, llevado un poco mas allá de los límites naturales. Un avaro, por ejemplo, no da en la sociedad pruebas de su avaricia sino de vez en cuando: en el teatro el avaro no dice una palabra, no da un paso que no represente su defecto. Esta exajeracion hace de la comedia un espectáculo singular en que el ridículo, apesar de estar recargado, no deja de ser verdadero.

Otro medio que el poeta tiene para recargar el ridículo consiste en los contrastes. Así cuando se ve un jóven pródigo al lado de un padre avaro; un hombre sensato al lado de otro ridiculamente pretensioso; una mujer que cuida de su casa al lado de una literata, producen situaciones ridículas, i por tanto, sumamente cómicas.

Pero ¿hasta qué punto es permitida esta exajeracion de la naturaleza? Es imposible determinarlo teóricamente. Solo el gusto del autor o el de los espectadores puede designar el límite que no es permitido salvar. La lectura de los buenos autores enseña sobre este punto, mucho mas que todos los preceptos que pudieran imaginarse. Molière ofrece casi constantemente ese ingenio fino, delicado que agrada al espíritu sin chocarlo i sin producir en él desagrado alguno. Haisin embargo, otra especie de ingenio cómico que consiste en las astucias de los cria-

dos, en las burlas exajeradas e imprevistas, i en las situaciones imposibles, en que todo se exajera produciendo algo de grotesco i de bufo que puede agradar al vulgo, pero que disgusta a los espíritus cultivados.

26.—El estilo de la comedia debe ser sencillo, claro, familiar, pero jamas debe llegar a ser bajo; sazonado de pensamientos finos i delicados, de espresiones mas vivas que brillantes, sin grandes palabras, sin figuras sostenidas, sin digresiones de moral o de preceptos pretensiosos. La comedia, sin embargo, despliega en ocasiones los sentimientos tiernos i delicados, pero buscando ante todo la naturalidad. El verso, usado en un gran número de composiciones verdaderamente clásicas, no es indispensable en este jénero de literatura. Hai excelentes comedias escritas en prosa; pero los poetas españoles han preferido casi siempre la forma métrica, empleando de ordinario el verso octosílabo, que se presta mui bien a la rapidez i a la flexibilidad del diálogo.

27.—Las comedias, por lo que respecta a las cualidades que dominan en ellas, se dividen en tres especies diferentes, de carácter, de costumbres i de intriga. En las primeras se representa un carácter dominante que constituye propiamente el asunto de la pieza, aunque el poeta puede tambien presentar otros caracteres subalternos. En ellas los incidentes sirven solo para desarrollar el carácter, poniendo a éste en lucha con las circunstancias i con la pasion. La comedia de carácter es sin duda la mas difícil, puesto que exige una observacion fina de parte del autor; pero es tambien la mas duradera porque pinta al hombre de todos los tiempos i de todas las condiciones.

La comedia de costumbres, por el contrario, se propone present'ar a nuestra vista los hábitos de una cierta clase de hombres o de una condicion determinada. Censura las ridiculeces que la moda cria i destruye, i une a

veces a la crítica la pintura de costumbres injénuas i agradables. El poeta no debe limitarse solo a pintar fielmente; debe sobre todo escojer con cuidado los modelos de sus cuadros. Es menester que sus costumbres sean verdaderas i cómicas; i todas las costumbres no son igualmente buenas para ser reproducidas.

Las comedias de intriga consisten en un encadenamiento de aventuras que mantienen al espectador en suspenso i que forman un embarazo que crece siempre hasta el desenlace. Como en estas piezas no se trata mas que de recargar los incidentes, las costumbres i los caracteres se encuentran tocados mui superficialmente. Las comedias de este jénero cautivan la atencion, pero no instruyen; divierten, pero no van al corazon.

Es menester observar que estas divisiones no son absolutas. No hai comedia de intriga en que no se representen al mismo tiempo algunos caracteres particulares i las costumbres de la época en que se vive. No hai tampoco buena comedia de carácter o de costumbres en que los acontecimientos no se encadenan de un modo conveniente para formar la intriga. Así, pues, aunque en grados mui diferentes, se encuentran estas tres cualidades en todas las buenas comedias. La clasificacion se hace segun el espíritu dominante en cada una de ellas.

Existen algunas comedias cuya escena se refiera a tiempos anteriores a la época en que fueron compuestas, i en que se hacen intervenir personajes históricos. Como debe suponerse, el autor cómico busca en la historia incidentes i personajes que le permitan hacer reir a los espectadores i censurar los vicios i defectos inherentes a todos los tiempos i a todas las sociedades.

28.—El oríjen de la comedia es mucho menos conocido que el de la tragedia. Aristóteles mismo dice en su *Poética* que las trasformaciones de la comedia son poco conocidas, porque en el principio, este jénero de obras atrajo

poco la atención. Parece, sin embargo, que nació en los cantos desordenados que se seguían a la embriaguez de los banquetes, como puede hacerlo creer la etimología de su nombre (*comos*, banquete, *oda*, canto).

Los primeros ensayos cómicos de la antigüedad nos son completamente desconocidos. Se habla de muchos autores a quienes se atribuye el haber introducido las máscaras, i dado forma de acción a los cantos primitivos; pero solo conocemos las obras de Aristófanes, que escribía en tiempo de la guerra del Peloponeso. La comedia era una sátira personal, en que aparecían los personajes notables con sus nombres i hasta con su fisonomía. El coro, llamado *parabasis*, era una digresión en que el poeta se dirigía a los espectadores i conversaba con ellos sobre sí mismo, sobre sus rivales i sobre los negocios públicos. Las obras de Aristófanes que han llegado hasta nosotros revelan un ingenio poderoso, pero también una causticidad que a veces ofende a la decencia. Tal fué la comedia antigua.

Bajo el gobierno de los treinta tiranos, la autoridad prohibió que la comedia nombrase las personas. Los poetas emplearon nombres imaginarios, bajo los cuales pintaron al natural los caracteres i las costumbres de los que querían esponer al ridículo, i lo hacían tan bien que nadie podía equivocarse. La comedia siguió siendo personal; i el disfraz de nombres servía solo para despertar la curiosidad. Esto es lo que se llama la comedia media.

Una nueva lei prohibió a la comedia tomar por asunto las aventuras reales. Desde entónces, la comedia dejó de ser personal i se contrajo a censurar los vicios jenerales sin designar a nadie. Entre los autores que cultivaron la comedia bajo esta forma, se distinguió Menandro, cuyas obras nos son conocidas solo por fragmentos, o por las imitaciones que nos dejaron los latinos. Esta se llama la comedia nueva.

Los romanos cultivaron la comedia desde un tiempo mui remoto; sin embargo solo nos han llegado las obras de Plauto i de Terencio, que imitaron con mas o menos libertad las comedias griegas. Plauto, contemporáneo de la segunda guerra púnica, compuso obras admirables por el ingenio i por el retrato de los caracteres, pero demasiado libres i a veces indecentes. Terencio, escritor de una época inmediatamente posterior, tomó por modelo a Menandro, i nos ha dejado comedias mas acabadas i cultas que las de Plauto, pero menos ingeniosas i profundas.

En los tiempos modernos, la comedia ha sido cultivada en todos los paises; i se han producido obras que dejan mui atras todo lo que nos ha legado la antigüedad. La literatura española posee a este respecto un inmenso repertorio, en que se encuentran obras mui notables. Si bien es cierto que muchas de las comedias españolas merecen mas bien el nombre de dramas, propiamente tales, hai tambien otras, como las de Alarcon i de Moreto, entre otras, que corresponden a todos los preceptos fijados al arte cómico.

La literatura francesa posee tambien riquezas inagotables. Molière, que escribia en la segunda mitad del siglo XVII, es el creador de la verdadera comedia de carácter, i está colocado arriba de todos los poetas cómicos de todos los paises i de todos los tiempos. Antes i despues de él muchos otros ingenios han compuesto verdaderas obras maestras, admiradas en todos los paises. En nuestro tiempo, la comedia francesa, aunque menos elevada i profunda que la de Molière, mantiene su importancia por la facilidad de ingenio, por la pintura de las costumbres i por el estilo chispeante de gracia i de buen gusto.

29.—Mas bien que un jénero intermedio entre la tragedia i la comedia, el drama propiamente tal es formado

de la reunion de ambas. El *drama*, en efecto, no ha inventado nada de nuevo, porque no se puede llamar invencion el dar algunos pasos fuera de las reglas estrechas que encerraban la tragedia i que elevaban una barrera entre ella i la comedia. La representacion exacta de las pasiones, de los caracteres, de los acontecimientos, en una palabra, de la vida humana, necesitaba de la creacion del drama. La tragedia mostraba solo un lado de las cosas: tomaba en todos los hombres el lado noble, elevado, sublime: la comedia mostraba el reverso, i tomaba el lado ridículo. Ambas hacian una obra incompleta, aislando en el teatro lo que se encuentra siempre reunido en la naturaleza.

En verdad, no hai en la vida un acontecimiento por grande, por sublime, por horrible, por trájico que sea que no tenga algo de cómico. No hai carácter por bello, por noble, por elevado, por temible que se le suponga que no tenga algun lado débil i que no deje algun lugar a la risa al lado de la admiracion i del terror. I si esto es verdad en un carácter o en un suceso aislado ¿qué será en una accion completa i prolongada, en que los acontecimientos se encadenan i se suceden, en que numerosos personajes se presentan como diversas individualidades?

30.—Desde que se quiso dar a la literatura dramática la verdad que le faltaba, se pensó naturalmente en acercar estos contrastes que se encuentran a cada paso en la vida real. Ya los antiguos ensayaron el reunir en una misma pieza los caracteres opuestos de la tragedia i de la comedia. Eurípides compuso una pieza en que el dios Sileno hacia reir al público con sus aventuras i sus desgracias. Plauto i Terencio dieron lugar en sus comedias a sentimientos tiernos que llegaban al corazon de los espectadores. En los tiempos modernos, el gran poeta ingles Shakespeare confundió hábilmente los dos

jéneros, i compuso obras defectuosas a veces en los detalles, pero admirables por la verdad, por los caracteres i por la pasion. Muchas de las obras del teatro español conocidas con el nombre de comedias, tocan las cuerdas sentimentales del alma i son verdaderos dramas. Igual cosa podria decirse de muchas obras del teatro frances.

Apesar de esto, solo en el siglo pasado comenzaron los críticos a distinguir con claridad el drama propiamente dicho; i aun entonces lo consideraban como un jénero inferior a que solo debian consagrarse los autores mediocres, incapaces de componer obras dignas de los preceptos clásicos. “El drama, dice La-Harpe, es inferior a la comedia i a la tragedia, porque tomando algo de la una i de la otra, debilita por esta misma mezcla el carácter esencial de ambas. Como la tragedia, el drama quiere conmovier, pero es mucho menos patético: como la comedia, quiere divertir, pero es mucho menos alegre. Esta desproporcion era inevitable, puesto que queriendo unir la risa i las lágrimas, no se podian reunir impresiones tan diversas (aunque no sean inconciliables) sin quitarles la fuerza.” En esta opinion se ve el respeto exajerado por las tradiciones clásicas de la literatura.

31. — La literatura contemporánea ha probado que la reunion de estos dos jéneros, la conciliacion de la risa i de las lágrimas, como dice La-Harpe, puede producir obras maestras. La tragedia i la comedia, dándose la mano i prestándose un socorro mutuo, han podido ofrecer en el teatro un espectáculo completo, una accion presentada bajo todas sus faces, con todos sus accidentes, sus choques i sus contrastes, en fin, una representacion verdadera de la vida humana. Lo grande i lo sublime, en su mas alta espresion, son presentados en el primer término: lo feo i lo grotesco, suministran las sombras del cuadro.

Es difícil i casi imposible fijar los preceptos del drama propiamente dicho. Las escuelas se han dividido a este respecto, i tanto en la teoría como en la práctica no han faltado las aberraciones. Esto se esplica por el carácter i la naturaleza misma del teatro, que sirve de campo en que se discuten las mas encontradas doctrinas literarias; pero el gusto i el estudio hacen distinguir fácilmente lo bueno de lo malo, i condenar las exajeraciones con que se ha querido dar una gran latitud a ese jénero mixto llamado drama.

Entre otras ventajas que tiene este jénero de composiciones, no es la menor la de poder recorrer todas las escalas sociales i sacar al escenario a los grandes i a los pequeños. El drama puede ser histórico i heroico, o simplemente privado i familiar; pero en ambos casos está sujeto a los mismos principios, debe buscar ante todo la verdad, i desarrollarla por medio de caracteres bien estudiados, de incidentes artificiosamente combinados i de una acción interesante i agradable. Su estilo puede variar segun las condiciones de los personajes i los incidentes de la acción; i las alternativas entre la grandiosidad i la elevación de unas escenas i la lijereza i alegría de otras, constituyen uno de los mayores placeres que procura esta clase de obras.

El drama se escribe indiferentemente en prosa o en verso; pero en nuestros dias domina la primera de estas formas. Solo en España se cree que la versificación es un adorno indispensable de este jénero de obras.

32.—La tragedia, la comedia i el drama no son las únicas variedades de la literatura dramática. Hai muchas otras composiciones destinadas a la representación de menos mérito que las anteriores, pero que merecen ser conocidas. No hablaremos de las *petipiezas*, palabra copiada del frances (*petite pièce*), que no son mas que una comedia o un drama en un solo acto.

Los españoles llaman *sainete*, una composicion dramática breve i jocosa en que se reprenden los vicios i se satirizan las malas costumbres del pueblo. Su accion rueda siempre sobre cuentos vulgares, i los poetas han empleado casi siempre en ellos un tono popular i grotesco cercano a la chocarrería. Los mas notables entre estos sainetes son los que compuso en el siglo pasado don Ramon de la Cruz; i éstos son casi siempre vulgares i poco interesantes.

La palabra *sainete* significaba en su orijen *salsa*, *condimento*; pero a mediados del siglo XVII fué aplicada por Luis Quiñones de Benavente a ciertas piezas cortas que se representaban al fin de una funcion teatral, para hacer reir i desvanecer las impresiones tristes que el drama podia haber dejado en el ánimo de los espectadores.

33.—Los *autos sacramentales* son comedias o dramas en que se representan los misterios relijiosos o algun suceso de la historia sagrada. Uno de los mas ilustres ingenios españoles, don Pedro Calderon de la Barca, compuso muchas obras de esta especie que son sin duda las mas notables de la literatura española; pero la jeneralidad de los autos sacramentales carece casi absolutamente de todo mérito poético.

Algunos autos sacramentales son la representacion cabal de un suceso histórico; pero muchos otros son simples alegorjas en que los personajes son el mahometismo, el judaismo, la justicia, la piedad, etc., etc. Estas representaciones, conocidas en España desde tiempo inmemorial, i mui en boga durante algunos siglos, fueron prohibidas por Carlos III en 1765, como contrarias al respeto que se debia tener por las cosas relijiosas.

34.—La *parodia dramática* es un jénero de composicion mui usado entre los franceses i que toma el título de un drama o de una tragedia, los nombres i el rango de los personajes, permitiéndose, sin embargo, a veces cambiarlos de una manera que siempre se les reconozca.

En la parodia, la accion, la intriga i el desenlace de la pieza principal se repiten, pero convirtiendo en ridículo la accion mas noble i los incidentes mas trájicos.

Un ejemplo hará comprender mejor el carácter de la parodia dramática. En *Ines de Castro*, tragedia del poeta frances Lamotte, don Pedro, hijo del rei de Portugal, se casa secretamente con una dama de honor de la reina, burlando la autoridad de su padre que quiere casarlo con una hija de la reina: de ahí nace la accion dramática que termina por la muerte trájica de la infeliz novia Ines de Castro. En la parodia de esta tragedia titulada *Ines de Chaillot*, Perico, hijo de un alcalde, se ha casado secretamente con la criada de la casa, mientras que su padre quiere casarlo con la hija de su esposa. De aquí nace un contraste que hace reir a los espectadores mas serios, porque nadie puede conservar su gravedad a la vista de un hombre del pueblo colocado en la misma situacion de un príncipe desgraciado, i que emplea las mismas expresiones que ese príncipe para deplorar su desgracia.

35.—Hai otras piezas dramáticas en que aparece menos el talento literario, i figuran mucho mas las decoraciones, el canto, la música i el baile; pero como tienen tambien una accion i casi siempre diálogos, entran tambien en el dominio de la literatura.

Se llaman *comedias de magia* aquellas piezas en que se efectúan con la ayuda de las máquinas, cambios violentos de decoraciones, de trajes i de personajes, i en que se supone que estos prodijios son operados por hadas, jenios i seres sobrenaturales. La pintura i el juego de las decoraciones i el artificio de la maquinaria tienen la parte principal; pero el ingenio del escritor suele darles a veces un verdadero mérito literario, por el chiste, por los contrastes i por la animacion.

36.—Los *vaudevilles* son piezas dramáticas de un carácter ligero, en que se mezclan cantos jeneralmente conocidos.

Un poeta popular de Vire, en Normandia, compuso en el siglo XV numerosas canciones alegres o malignas que fueron muy aplaudidas en todo el valle de Vire (*val de Vire*), i que fueron llamadas valles de Vire (*vauz de Vire*). Esta palabra, desfigurada por la ignorancia, dió lugar al nombre que mas tarde ha tomado la pieza. En efecto, en otro tiempo se ponía solo al fin del drama i bajo el nombre de *vaudeville* final, una canción satírica debiendo cada uno de los actores presentes en la escena cantar una de las estrofas. Mas tarde se intercalaron las canciones en toda la pieza para entretenimiento de los espectadores.

37.—La *ópera cómica* que toma el nombre de melodrama cuando el asunto es serio, se asemeja al vaudeville; pero la música es mas abundante i casi siempre original.

38.—La *zarzuela* de los españoles no es mas que una especie de ópera cómica.

La zarzuela debe su nombre a un lugar de España situado a dos leguas al norte de Madrid, en donde desde el reinado de Felipe IV, se representaban piezas dramáticas, jeneralmente de un carácter alegre i burlesco, en que se intercalaban ciertas canciones.

39.—En la *ópera*, la música ha hecho completamente esclusión del lenguaje ordinario. Los personajes expresan sus sentimientos i sus pasiones cantando; i la música tiene, en esta clase de composiciones toda la elevación que es posible darle. La obra literaria desaparece en gran parte, de tal modo que el espectador solo comprende el desenvolvimiento de la acción; pero no las palabras, que se cantan.

Los primeros ensayos de ópera remontan al siglo XVI; i talvez no fueron en su principio mas que una imitación del coro de la antigua tragedia de los griegos. Cultivada con particular esmero, ha llegado a un alto grado de esplendor, dividiéndose como el drama en dos

clases diferentes, la ópera seria o tragedia lírica i la ópera bufa o comedia lírica.

40.—El *baile*, como hemos dicho, ha sido introducido en las obras dramáticas; pero hai algunas de éstas en que ese accesorio forma el todo de la pieza. El autor inventa una accion dramática que se desenvuelve en el escenario por medio de los movimientos i del baile de los actores; pero ha de hacerse con tal propiedad que el espectador debe comprender todos los pormenores de la accion aunque ninguno de los personajes hable una sola palabra. El baile (llamado por los franceses *ballet*) admite los sentimientos tiernos i delicados.

El baile es de oríjen italiano, i data de los últimos años del siglo XV. Poetas mui distinguidos se han ocupado en preparar la fábula o drama que se representa por medio de la danza i de los movimientos coreográficos i mímicos; i han compuesto algunas obras mui interesantas i agradables.

41.—Cuando los actores no bailan i se limitan solo a espresar sus pensamientos por medio de jesticulaciones, la pieza se llama *pantomima*, i está destinada jeneralmente a representar asuntos grotescos.

La pantomima es de oríjen antiguo; i su nombre, derivado del griego, quiere decir imitarlo todo. En casi todos los pueblos modernos, i particularmente en Francia i en Italia, la pantomima ha sido cultivada con buen éxito.

En todas estas composiciones, volvemos a repetirlo, la parte i la gloria del escritor son mui poca cosa. Estas obras están relacionadas con la literatura por su fondo i por su armazon jeneral; pero el poeta tiene en ellas tan poca importancia, que en jeneral los espectadores ignoran hasta el nombre del autor. Sin embargo, hemos creído conveniente nombrarlas aquí aunque no sea mas que para mostrar la flexibilidad del espíritu humano i su fecundidad de invencion en todo lo que contribuye a los placeres de una sociedad civilizada.

ÍNDICE.

FOLIO.

ADVERTENCIA..... V

INTRODUCCION.

PÁJ.

1. Diversas acepciones de la palabra literatura.—2. Dominio de la literatura; en qué se distingúe de la gramática.—3. Prosa i verso.—4. Retórica i poética; literatura séria i bellas letras.—5. Jenio.—6. Talento.—7. Imajinacion.—8. Gusto; sus caracteres.—9. reglas literarias; objeciones que se han hecho contra ellas.—10. Critica..... 1

PRIMERA PARTE.—COMPOSICION.

Primera seccion.—Estilo o elocucion.

CAPÍTULO PRIMERO.

ESTILO.

1. Invencion.—2. Disposicion.—3. Elocucion.—4. Importancia del estilo en las obras literarias.—5. Diversidad de estilos.—6. Su definicion.—7. Diversas cualidades del estilo..... 11

CAPÍTULO II.

CUALIDADES HABITUALES DEL ESTILO.

1. Pureza.—2. Defectos contrarios a la pureza; purismo; impropiedad; barbarismo; solecismo; arcaismo.—3. Claridad; defectos contrarios a ella.—4. Precision; pleonasma.—5. Naturalidad.—6. Nobleza o dignidad..... 17

CAPÍTULO III.

CUALIDADES ACCIDENTALES DEL ESTILO.

1. Estilo sencillo.—2. Jocosos.—3. Ingeniosos.—4. Enérgico.—5. Profundo.—6. Rico.—7. Magnífico..... 25

CAPÍTULO IV.

FORMA ESTERNA DEL ESTILO..

1. Cláusulas; lenguaje ordinario.—2. Períodos; lenguaje periódico.—3. Lenguaje cortado.—4. Eleccion de las palabras.—5. Su colocacion.—6. Diversas especies de armonia.—7. Armonia eufónica.—8. Armonia rítmica.—9. Armonia imitativa.—10. Armonia onomatopéyica..... 3

CAPÍTULO V.

FIGURAS.

1. Definicion; uso de las figuras.—2. Figuras de palabras o elegancias.—3. Figuras de significacion o tropos.—4. Figuras de pensamiento.—5. Importancia de las figuras en el estilo..... 45

CAPÍTULO VI.

FIGURAS DE PALABRAS.

1. Clasificacion de las figuras de palabras.—2. Figuras de primera

clase; hipérbaton; silépsis.—3. Figuras de segunda clase; repetición; conversión; complexión; conduplicación; comutación.—4. Figuras de tercera clase; elipsis; adjunción; disolución.—5. Figuras o licencias gramaticales i poéticas..... 49

CAPÍTULO VII.

TROPOS O FIGURAS DE SIGNIFICACION.

1. Diversas especies de tropos.—2. Metáfora.—3. Alegoría.—4. Catacrésis.—5. Metonimia.—6. Sinécdoque.—7. Antonomasia..... 55

CAPÍTULO VIII.

FIGURAS DE PENSAMIENTO.

1. Diversas clases de figuras de pensamiento.—2. Figuras descriptivas; definición; descripción; enumeración.—3. Figuras lógicas; comparación; antítesis; paradoja; concesión; graduación; epifonema. 4. Figuras patéticas; interrogación; sujeción; exclamación; depreciación; conminación; comunicación; hipérbolo; prosopopeya; dialejismo.—5. Figuras indirectas u oblicuas; alusión; preterición; reticencia; corrección; dubitación; atenuación; perifrasis; ironía..... 61

I.—Figuras descriptivas 61
 II.—Figuras lógicas 65
 III.—Figuras patéticas..... 68
 IV.—Figuras indirectas u oblicuas..... 72

Sección II.—Métrica.

CAPÍTULO PRIMERO.

POESIA I VERSIFICACION.

1. Poesía.—2. Inspiración.—3. Diferentes especies de poesía; ventajas que sobre todas ellas tiene la poesía oral.—4. Importancia del verso.—5. Estilo poético.—6. La poética i la métrica.—7. Diferencia entre la métrica castellana i la latina..... 77

CAPÍTULO II.

PAUSAS.

1. Elementos constitutivos del metro.—2. Pausas; sus diversas especies.—3. Pausa mayor.—4. Pausa media.—5. Pausa menor.—6. Propiedad particular de las pausas..... 85

CAPÍTULO III.

EL RITMO I LA CESURA.

1. El ritmo.—2. Cláusulas rítmicas, sus diversas especies.—3. Acentos necesarios e innecesarios.—4. Rítmicos i antirítmicos.—5. Sínalefa; hiato; diéresis; sínéresis.—6. Cesura.—7. Su diferencia de la pausa..... 93

CAPÍTULO IV.

DIFERENTES ESPECIES DE VERSOS.

1. Versos disílabos.—2. Trisílabos.—3. Tetrasílabos.—4. Pentasílabos.—5. Hexasílabos.—6. Heptasílabos.—7. Octosílabos.—8. Enneasílabos.—9. Decasílabos.—10.—Endecasílabos.—11. Dodecasílabos.—12. Alejandrinos a la francesa.—13. Alejandrinos de los antiguos poetas..... 103

CAPÍTULO V.

LA RIMA.

1. Rima; sus dos especies en la lengua castellana.—2. Rima consonante.—3. Rima asonante.—4. Versos sueltos..... 111

CAPÍTULO VI.

LAS ESTROFAS.

1. Estrofas.—2. Romances.—3. Anacreónticas i endechas.—4. Romancillos.—5. Diversas significaciones de la palabra romance.—6. Seguidillas.—7. Estrofa de Jorje Manrique.—8. Letrillas.—9. Redondillas.—10. Quintillas.—11. Décimas.—12. Lira.—13. Tercecos.—14. Cancion.—15. Octavas.—16. Estrofa lírica de frai Luis de Leon.—17. Sonetos.—18. Silvas.—19. Sáficos-adónicos.—20. Diversidad de estrofas; dístico.—21. Diversos artificios métricos; ecos; glosas, acrósticos, versos de rima forzada e hispano-latinos..... 119

PARTE II.—COMPOSICIONES LITERARIAS.

Preliminares.

- 1.—Prioridad de los versos en la historia literaria.—2. Clasificación de las obras en prosa.—3. Id. de las obras poéticas..... 141

Seccion primera.—Composiciones en prosa.

CAPÍTULO PRIMERO.

COMPOSICIONES ORATORIAS.

- 1.—Definición de las composiciones oratorias —2. Clasificación hecha por Aristóteles.—3. Sus inconvenientes; nueva clasificación.—4. Distribución de las reglas relativas a la oratoria..... 145

§ I.

PRECEPTOS GENERALES.

1. Invencion oratoria—2. Pruebas i lugares oratorios—3. Lugares oratorios interiores; definicion; enumeracion de partes; la similitud; los contrarios; las circunstancias—4. Lugares oratorios exteriores—5. Costumbres.—6. Pasiones; patético—7. Disposicion—8. Exordio—9. Proposicion; narracion—10. Confirmacion; orden de las pruebas—11. Refutacion—12. Peroracion 146

§ II.

PRECEPTOS PARTICULARES.

- A.—*Oratoria sagrada*.—1. Asuntos que comprende la oratoria sagrada.—2. Por qué no la conocieron los antiguos.—3. Cualidades del orador sagrado.—4. Dificultades de este jénero de oratoria.—5. Diversas clases de discursos; sermon; panegírico, oracion fúnebre; preceptos relativos a cada una de ellas.—B. *Oratoria deliberativa*.—6. Asuntos que comprende.—7. Preceptos a que está sujeta.—8. La oratoria deliberativa entre los antiguos i entre los modernos.—C. *Oratoria forense*.—9. Objeto de la oratoria forense.—10. Preceptos a que está sujeta.—11. Diferencia entre la oratoria forense de los antiguos i la de los modernos.—D. *Oratoria acadé-*

mica.—12. Asuntos que comprende; elojios; discursos de aparato, discursos sobre ciencias.—E. *Oratoria militar*.—13. Asuntos comprendidos con este nombre..... 161

CAPÍTULO II.

HISTORIA.

1. Definicion i etimología de la palabra historia.—2. Historia primitiva.—3. Historiadores griegos.—4. Historiadores romanos.—5. Cualidades comunes a todos los historiadores antiguos.—6. La historia en la edad media.—7. Historiadores del renacimiento.—8. Revolucion consumada en el siglo XVIII.—6. Diversos sistemas empleados para escribir la historia.—10. Diferencias esenciales entre los historiadores antiguos i los modernos.—11. Estudio de los hechos.—12. Eleccion de los hechos.—13. Orden que debe dárseles en la narracion.—14. Estilo de la historia.—15. Elementos secundarios o lugares históricos.—16. Máximas.—17. Retratos i paralelos.—18. Arengas.—19. Descripciones.—20. Digresiones.—21. Clasificacion de las obras históricas; historia sagrada; sus diversas especies.—22. Historia civil; sus diversas especies.—23. Historia literaria; sus diversas especies.—24. Biografías i memorias..... 177

CAPÍTULO III.

NOVELAS.

1. Importancia de la novela.—2. Definicion.—3. La novela entre los antiguos.—4. Novelas caballerescas.—5. Los *fabliaux*.—6. Novelas pastorales.—7. *Don Quijote*.—8. La novela histórica en el siglo XVII.—9. Diversas formas de la novela en el siglo XVIII.—10. Novelas maravillosas.—11.—Históricas.—12. Clasificacion jeneral.—13. Argumento de la novela.—14. Preceptos relativos a la esposicion.—15. Diversas formas literarias de la novela.—16. Cuentos.—17. Moralidad de las novelas..... 199

CAPÍTULO IV.

COMPOSICIONES DIDÁCTICAS.

1. Composiciones comprendidas bajo el nombre de didácticas.—2. Sus diversas especies.—3. Tratados elementales; preceptos a que deben sujetarse.—4. Tratados majistrales.—5. Disertaciones..... 213

CAPÍTULO V.

ESCRITOS EPISTOLARES.

1. Escritos comprendidos con el nombre de *epistolas* o *cartas*.—2. Importancia de este jénero literario.—3. Preceptos a que está sujeto..... 217

Seccion II.—Composiciones poéticas..

CAPÍTULO PRIMERO.

POESIA LÍRICA.

1. Etimología i definicion de la poesia lírica.—2. Caracteres de este

jénero de poesia; variedad, entusiasmo, magnificencia.—3. Disposicion de las odas; preceptos literarios relativos a ellas.—4. Diversas especies de odas; religiosas, heroicas, morales i elejiacas.... 221

CAPÍTULO II.

POESIA PASTORAL.

1. En qué consiste la poesia pastoral.—2. Dificultades de este jénero literario.—3. Sus diversas formas; égloga e idilio.—4. Breves noticias históricas de la poesia pastoral..... 229

CAPÍTULO III.

EPÍSTOLAS.

1. Composiciones poéticas denominadas epístolas.—2. Preceptos literarios a que están sujetas.—3. Diversas especies de epístolas; filosóficas; familiares; heroidas..... 233

CAPÍTULO IV.

SÁTIRA.

1. Definicion.—2. Oríjen de la sátira.—3. Diversas especies de sátiras; preceptos relativos a todas ellas..... 237

CAPÍTULO V.

APÓLOGO O FÁBULA.

1. Definicion.—2. Oríjen i utilidad del apólogo.—3. Partes de que consta.—4. Personajes que figuran en el apólogo; reglas relativas a sus caracteres.—5. Preceptos literarios.—6. Breves noticias históricas del apólogo..... 241

CAPÍTULO VI.

POEMAS MENORES.

1. Epigrama.—2. Madrigal.—3. Balada.—4. Cancion.—5. Incripcion.—6. Enigma.—7. Charada.—8. Otros poemas menores..... 247

CAPÍTULO VII.

POEMA ÉPICO.

1. Etimología i definicion de la epopeya.—2. Reglas que se han dado para elejir la accion épica.—3. Importancia tradicional de este jénero de composiciones.—4. La accion del poema debe ser una, grande e interesante.—5. Plan del poema; proposicion e invocacion.—6. Esposicion; dos maneras de hacerla.—7. Nudo; interes épico; episodios.—8. Desenlace i epílogo.—9. Tiempo que debe durar la accion del poema.—10. Caracteres épicos.—11. Costumbres.—12. Máquina; diversas especies de personajes que entran en ella.—13. Importancia i utilidad de la máquina.—14. Majestad del estilo épico.—15. Diálogos, descripciones, narracion.—16. Versificacion.—17. Epopeyas indianas.—18. Homero.—19. Virjilio i Lucano.—20. Dante.—21. Ariosto.—22. Camoens.—23. Ercilla.—24. Tasso.—25. Milton.—26. Klopstock.—27. Voltaire.—28. La epopeya en nuestros dias..... 253

CAPÍTULO VIII.

EPOPEYAS BURLESCAS.

1. Composiciones conocidas con este nombre; sus dos especies.—2. Epopeyas cómicas i satíricas; preceptos literarios.—3. Noticias históricas de las epopeyas burlescas i satíricas. 277

CAPÍTULO IX.

CUENTOS I LEYENDAS.

1. Obras literarias comprendidas en esta clasificación.—2. Preceptos a que están sujetas.—3. Autores que han cultivado este jénero. 281

CAPÍTULO X.

POEMAS DIDÁCTICOS.

1. Definición.—2. Método en la esposición.—3. Elocucion.—4. Episodios.—5. Diferentes clases de poemas didácticos; históricos, filosóficos o simplemente didácticos.—6. Poemas didácticos burlescos... 283

CAPÍTULO XI.

POEMAS DESCRIPTIVOS.

1. Carácter de este jénero de composiciones.—2. Preceptos literarios; episodios.—3. La poesia descriptiva no es de nuestro tiempo. 287

CAPÍTULO XII.

COMPOSICIONES DRAMÁTICAS.

1. Definición i etimología del drama.—2. Importancia de este jénero literario.—3. Invencion de la fábula.—4. Interes dramático; interes fundado en los hechos, en las pasiones i en los caracteres.—5. Verosimilitud material i moral.—6. Actos i escenas.—7. Utilidad de los entre actos.—8. Esposición del drama; diversos sistemas empleados en ella.—9. Nudo; peripecias; anagnórisis.—10. Catástrofe.—11. Unidades dramáticas.—12. Unidad de accion.—13. Unidad de tiempo.—14. Unidad de lugar.—15. Cómo se comprenden en nuestro tiempo estas dos últimas unidades.—16. Personajes del drama.—17. Pintura de sus caracteres.—18. Preceptos relativos al diálogo.—19. Clasificación de las obras dramáticas.—20. Tragedia; su definición.—21. Condiciones de su accion.—22. Estilo de la tragedia.—23. Breves noticias históricas acerca de la tragedia.—24. Comedia; su definición.—25. Ridículo cómico; medios de usarlo.—26. Estilo de la comedia.—27. Comedias de carácter, de costumbres i de intriga.—28. Breves noticias acerca de la historia de la comedia.—29. Carácter del drama propiamente dicho.—30. Resistencia que encontró este jénero de composicion.—31. Importancia del drama en nuestros dias.—32. Sainetes.—33. Autos sacramentales.—34. Parodia dramática.—35. Comedia de majia.—36. Vaudeville.—37. Opera cómica.—38. Zarzuela.—39. Opera.—40. Pantomima.—41. Baile. 291