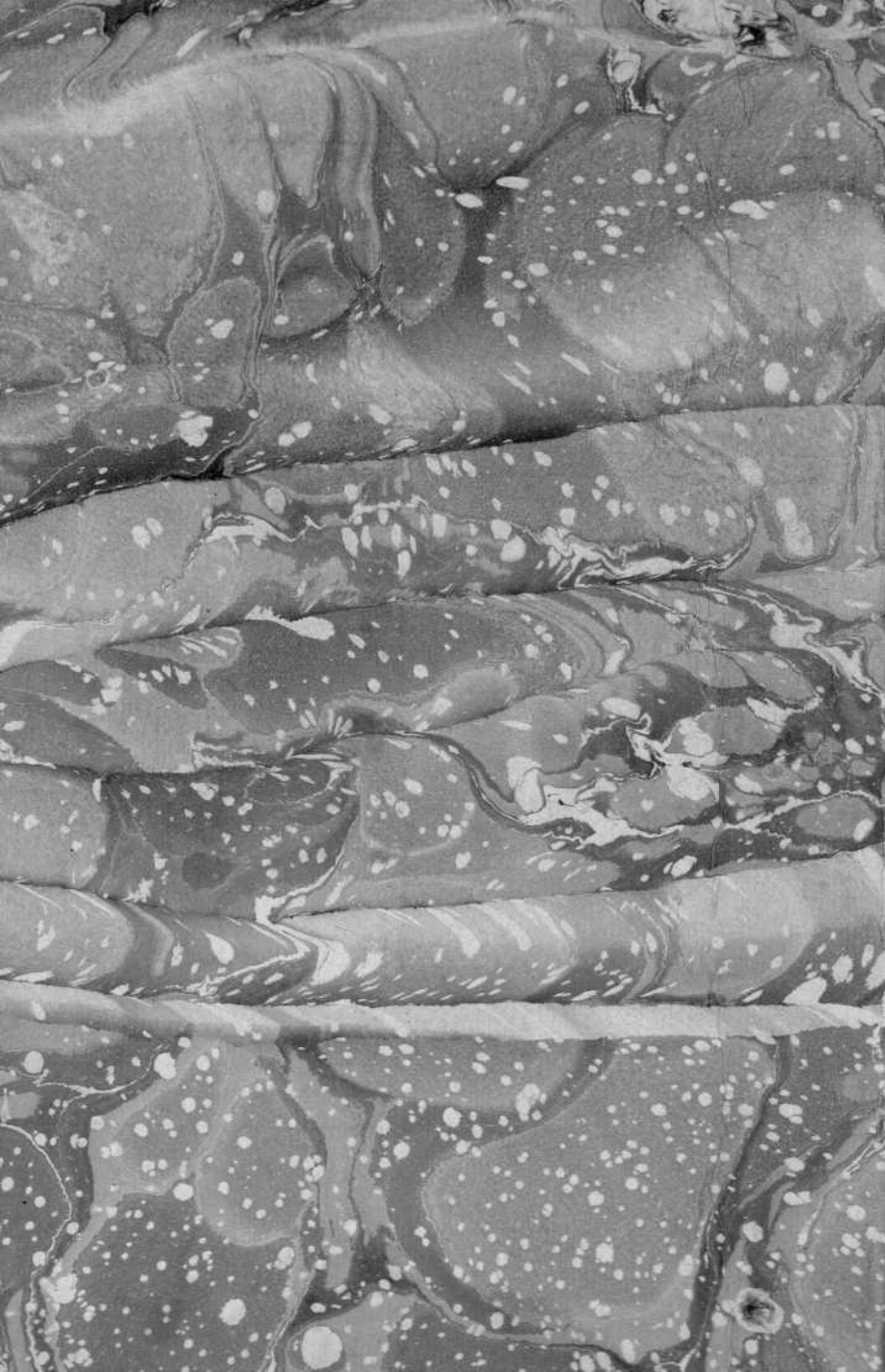

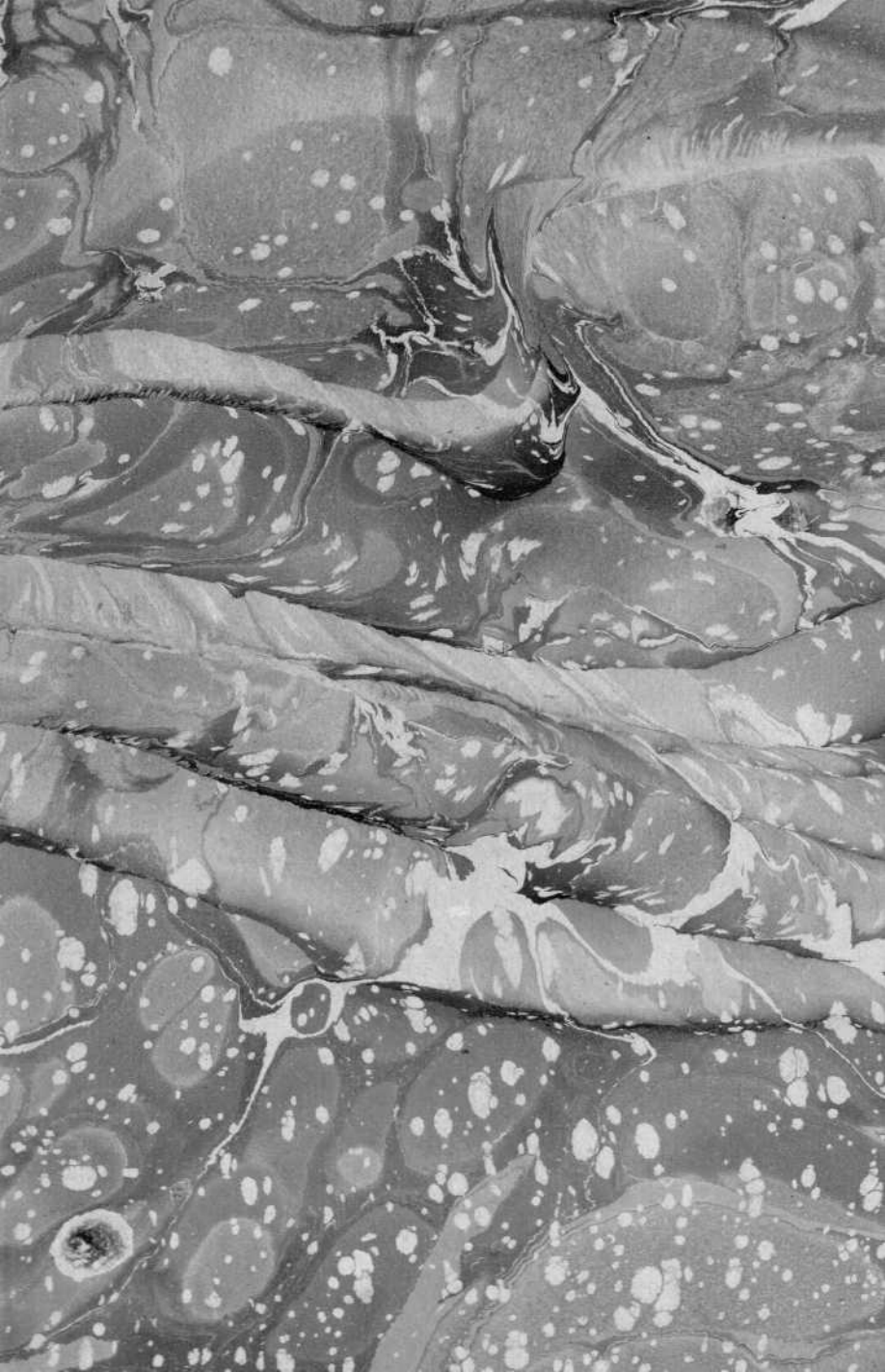

ARTE DE HABLAR

EN PROSA Y VERSO,

POR

DON JOSÉ GOMEZ HERMOSILLA,
Secretario de la Inspeccion general de Instruccion pública.

TOMO SEGUNDO.

SEGUNDA EDICION.

MADRID:
EN LA IMPRENTA NACIONAL.
1839.

Estando mandado por Real órden de 19 de Diciembre de 1825 que esta obra sea la que se estudie en las clases de Humanidades, y que la edicion se hiciese en la Real Imprenta; solo se reconocerán por ejemplares auténticos los que esten impresos en ella. Para que se pueda conocerlos y distinguirlos de los que acaso se imprimirán fuera de España, llevarán todos la siguiente rúbrica

PARTE SEGUNDA.

REGLAS PECULIARES DE CADA UNO DE LOS GENEROS QUE HAY DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

Una division generalmente adoptada distribuye todas las producciones literarias en dos grandes clases, segun que estan escritas en prosa ó en verso. Esta clasificacion no es rigurosamente exacta; pues la fábula y comedia, las cuales por cuanto se escriben ordinariamente en verso suelen colocarse en la segunda, pudieran igualmente comprenderse en la primera, porque tambien se escriben alguna vez en prosa. Sin embargo, la seguiré; porque esta anomalía no merece que se haga nueva clasificacion.

SECCION PRIMERA.

COMPOSICIONES EN PROSA.

Estas pueden subdividirse en oratorias, históricas, didácticas y epistolares, segun que el autor se propone en ellas, ó persuadir, ó contar hechos, ó instruir en algun objeto de ciencias ó artes, ó hablar por escrito sobre cualquier asunto con una persona ausente.

LIBRO PRIMERO.

Composiciones oratorias.

Bajo este nombre se comprenden todos los razonamientos pronunciados de viva voz delante de un auditorio mas ó menos numeroso: razonamientos llamados comunmente *oraciones, arengas,* ó *discursos.*

Las reglas útiles que pueden darse acerca de estas composiciones son, ó comunes á todas, ó peculiares de cada una de las varias clases en que pueden dividirse.

CAPITULO PRIMERO.

Reglas generales de la oratoria.

Sea la que quiera la naturaleza del discurso que se trata de componer, se deberá empezar por lo general con algunos pensamientos que preparen el ánimo de los oyentes: despues se propondrá el asunto de que se va á hablar, dando todas las noticias que sean necesarias para su cabal inteligencia; de aquí se pasará á probar lo que se ha propuesto; y por fin se concluirá con aquellos pensamientos que parezcan mas oportunos para dejar en el ánimo de los oyentes una impresion duradera de cuanto se les ha dicho. Este plan dictado por la misma naturaleza, y que no es invencion de los Retóricos, divide, como se ve, un discurso en

cuatro partes principales, llamadas con mucha propiedad *Exordio*, *Proposicion*, *Confirmacion* y *Peroracion*. «Exordio es aquella parte en que »se prepara al auditorio. Proposicion aquella en »que se propone el asunto. Confirmacion aquella »en que se prueba. Y Peroracion aquella con que »se concluye." De estas definiciones se infiere que todas las partes de un discurso pueden reducirse á las cuatro dichas, y en efecto veremos que estan comprendidas en ellas las que algunos han querido contar como distintas; pero no se crea que todas ellas son absolutamente necesarias en cada razonamiento. Hay algunos tan breves ó pronunciados en tales circunstancias, que en ellos pueden muy bien omitirse, ya el exordio, ya la proposicion, ya la peroracion, y aun todas tres; pero la confirmacion nunca: sin esta no puede haber discurso, y por eso es la única parte esencial. Sin embargo, como generalmente se encuentran en todo discurso algo extenso, diré sobre cada una lo mas importante y digno de saberse.

ARTICULO PRIMERO.

Del exordio.

Debiendo servir el exordio, como se ha dicho, para preparar el ánimo de los oyentes; es claro que el orador ha de procurar en él grangearse su estimacion, y ponerlos en estado de que escuchen con atencion y docilidad lo que tiene que decirles. Esto es lo que comunmente se llama hacer á los

oyentes *benévolos*, *dóciles* y *atentos*; pero no importa tanto saber de memoria esta denominacion técnica de lo que debe hacerse, como tener bien entendido el modo de practicarlo. Para esto pueden servir las siguientes reglas.

1.ª «El orador debe hablar con modestia de sí »mismo; y mostrar respeto á sus oyentes, y á las »cosas que estos aprecian y veneran."

2.ª «El exordio debe ser sencillo," esto es, debe huirse en él de toda pompa y afectacion; pero esta sencillez no ha de confundirse con la bajeza y timidez; antes es muy compatible con aquella dignidad y valentía que inspira el tener la justicia de su parte.

3.ª «Debe tambien estar trabajado con esme»ro y correccion;" porque si no es muy escogido lo primero que llega á los oidos del auditorio, se preocupa este contra el mérito del orador, y será muy dificil que oiga con gusto lo restante del discurso.

4.ª «Debe igualmente ser tranquilo," es decir, que en él no tienen cabida ordinariamente los pasages llamados patéticos, á no ser que la grande importancia del asunto, ó la inesperada presencia de algun objeto, haga legítimo y verosímil un como involuntario movimiento de ira, de compasion, ó de otro cualquier afecto. El exordio en este caso puede tener todo el fuego de la peroracion mas animada, y por esta razon se llama en términos del arte *ex abrupto*: tal es el de la primera Catilinaria.

5.ª «Ha de nacer de la causa misma," esto es,

se ha de tomar, no de lugares comunes que solo tengan con el asunto de que se trata cierta conexion vaga y general, sino de alguna circunstancia tan peculiar del tiempo, la materia, la persona del orador, y la de su cliente ó su contrario, que no pueda convenir á otra situacion. Todos los de Ciceron son modelos en esta parte.

6.ª «Cuando se dice que el exordio debe tomarse de la causa misma, no se quiere dar á entender que en él se anticipe algunos de los puntos que se han de tratar despues, ni menos que se apunten las pruebas que han de alegarse en la confirmacion." Todo lo contrario. Cualquiera razon, solo con haber sido indicada al principio, habria perdido ya su novedad, y de consiguiente su fuerza, cuando el orador quisiera esforzarla en su propio lugar.

7.ª Tratando el orador en el exordio de conciliarse la benevolencia de los oyentes, es claro que «en él ha de procurar desvanecer cualquiera preocupacion que aquellos puedan tener contra su persona, ó contra la opinion que les haya de proponer." En el primer caso puede combatirla abiertamente, aunque sin faltar á la modestia de que antes se habló; pero en el segundo será necesario que se vaya insinuando por rodeos, y combatiendo poco á poco, y con mucho disimulo, las erradas opiniones del auditorio. De este artificio, que los retóricos llaman *precaucion oratoria, ó exordio por insinuacion*, tenemos un bellísimo ejemplo en la oracion segunda de Ciceron contra Rulo, ó de *lege agraria*.

8.ª «Toda introduccion debe corresponder al »resto del discurso en duracion y en género.” Corresponderá en duracion, si no fuere demasiado larga ni demasiado breve, sino de una extension proporcionada á la de toda la oracion. Corresponderá en género si estuviere escrita por el mismo tono, y en el mismo estilo que exija lo restante del discurso.

En cuanto al mecanismo del exordio, suponiendo que se hayan observado en la eleccion de los pensamientos que han de componerle las anteriores reglas, puede disponerse en la forma siguiente. Se principia por una proposicion general; se ilustra esta en una, dos ó mas cláusulas, segun lo largo que se quiera hacer el exordio; luego se pasa á otra mas particular ó circunscrita que se extiende y prueba como la primera; y finalmente se concluye con una que toque ya el asunto mismo, y pueda servir como de transicion á la proposicion general del discurso. Este mecanismo se ve claramente en el exordio de la oracion *pro lege manilia;* y puede observarse en todas las oraciones de extension considerable, aunque no con tanto rigor que parezcan hechos con regla y compas: deben tener alguna variedad en su estructura, y sobre todo se debe cuidar mucho de que no se conozca el artificio. En discursos muy breves, una sola proposicion algo extendida puede servir de exordio; y aun á veces se omite enteramente, como ya se indicó.

ARTICULO II.

De la proposicion.

Si esta parte es, como se ha visto, aquella en que se expone al auditorio el punto de que se trata, podrá llamarse *simple*, cuando no contenga mas que un solo capítulo; *compuesta*, cuando sean muchos; é *ilustrada*, cuando para la cabal inteligencia del asunto se añadan algunas reflexiones, se recuerden ciertos hechos ya sabidos, ó se refieran con extension aquellos de que no esten bien informados los oyentes. Estas dos últimas especies de proposiciones oratorias son las llamadas comunmente *division* y *narracion*, y no hay inconveniente en adoptar estos nombres; pero sí le hay en considerarlas como partes del discurso distintas de la proposicion. En efecto, que el punto principal se divida en varios capítulos, que se añadan algunas reflexiones, y que se recuerden ó refieran ciertos hechos; todo esto se dirige siempre á dar á conocer el asunto de que se trata, que es el oficio y objeto de la proposicion. Esto supuesto:

Sobre la *simple* basta prevenir que se haga con toda sencillez y en términos muy claros y concisos, como que solo se dirige á instruir.

Sobre la *compuesta* ó *division* debe saberse que no en todo discurso es necesaria; y que cuando absolutamente no lo es, debe omitirse. Cuando sea indispensable, ó porque se han de tratar puntos realmente distintos, ó porque siendo compli-

cado el asunto principal exige la claridad que se hable con separacion de cada una de sus partes; podrá hacerse observando las reglas siguientes: 1.ª «Las partes en que se divida el asunto han de »ser realmente distintas entre sí, y tales que la »una no incluya á la otra." 2.ª «La division ha de »ser clara;" lo cual se conseguirá proponiendo primero lo que deba servir de fundamento á lo que haya de seguir despues, y no al contrario. 3.ª «Ha »de ser completa," esto es, ha de abrazar todos los capítulos principales de que luego se ha de hablar. 4.ª «No ha de ser superflua," es decir, las partes en que se divida el todo no han de ser demasiado pequeñas, y tales que cómodamente pudieran reducirse á menor número sin perjuicio de la claridad. La oracion *pro lege manilia* ofrece el ejemplo de una division bien hecha. Proponiendo en ella Ciceron hablar de la necesidad de la guerra contra Mitrídates, de lo grande y peligroso de ella, y de que seria conveniente encargársela á Pompeyo; se ve: 1.° que estos tres puntos no se incluyen uno á otro; porque la guerra podia ser necesaria y no peligrosa, y podia no serlo en tanto grado que exigiese la presencia del mayor general de la República: 2.° que estan colocados en el órden mas natural, pues de que la guerra sea importante y terrible, se sigue que no puede fiarse á cualquiera: 3.° que abrazan completamente el asunto; y 4.° que una division mas prolija hubiera sido inútil.

Acerca de la proposicion ilustrada: si esta ilustracion consiste en algunas reflexiones ó adver-

tencias, basta prevenir que sean oportunas, interesantes, y escogidas con tino; pero si incluye la exposicion de algunos hechos de que no esté bien informado el auditorio, en cuyo caso toma el nombre de *narracion*, se deberán tener presentes al componerla estas reglas generales.

1.ª «En ella deberá irse sembrando todo cuan»to pueda servir de fundamento á la confirma»cion."

2.ª «Debe omitirse toda circunstancia inútil, y »aun aquellos hechos, cuyo conocimiento no sea »necesario para el fin que se propone el orador."

3.ª «Los que se elijan deben referirse con mu»cha exactitud y puntualidad, con cierto aire de »naturalidad y buena fe, y sin tomarse la liber»tad de desfigurarlos ó alterarlos; y sin embargo »se han de presentar por el lado mas favorable." Para conciliar estos dos extremos, se requiere no poca destreza.

4.ª «La narracion de los hechos puede inter»polarse con algunas reflexiones; pero han de ser »muy importantes, y sugeridas por los hechos »mismos."

5.ª «Se ha de seguir el órden de los tiempos, »sin equivocar ni confundir los nombres, los lu»gares, las épocas y demas circunstancias que sea »útil distinguir."

6.ª «La sencillez y naturalidad, que deben »resplandecer en la narracion mas que en ningu»na otra parte del discurso, no excluyen los ador»nos oratorios, con tal que estos no sean afecta»dos ni demasiado brillantes."

7.ª «Sobre todo, se ha de cuidar de la vero-»similitud;" para lo cual: 1.º deberá el orador dar á las personas cuyos hechos refiere, genios y costumbres que hagan estos hechos verosímiles: 2.º si las introduce hablando, ó si las pone en accion, deberá hacer que hablen y obren como naturalmente deben obrar y hablar supuestas sus naturales inclinaciones, y segun los intereses y las pasiones que en aquel momento las dominan: 3.º descubrirá y señalará las causas de los sucesos, haciendo ver que naturalmente debieron producirlos.

Todo esto es lo que comunmente se llama hacer la narracion *breve, clara, probable* y *suave;* pero estos términos técnicos, ademas de que el último es oscuro, pues no es fácil adivinar que por *suave* se quiere significar una narracion adornada, dicen sí lo que debe hacerse; pero no enseñan el modo de hacerlo. Ciceron se distingue por su admirable talento en las narraciones, y todas las de sus arengas pueden servir de modelo; pero entre ellas léanse con particular cuidado las de las oraciones, *pro Roscio Amerino*, y *pro Milone,* y se verán observadas prácticamente las reglas que acabamos de dar.

ARTICULO III.

De la confirmacion.

Como esta parte del discurso es aquella en que el orador debe proponer ciertos pensamientos ca-

paces de inclinar el ánimo de los oyentes á que abracen una opinion que él cree verdadera, ó adopten una resolucion que él tiene por útil y ventajosa: y como los hombres para abrazar una opinion ó tomar una providencia se mueven siempre, ó por las razones en que se fundan una y otra, ó por la confianza que tienen en el que las habla, ó por la pasion de que estan agitados en aquel momento; es claro que los pensamientos mas oportunos para inclinarlos á que adopten la propuesta, serán en general: 1.° los que prueban la verdad de lo que se les dice: 2.° los que les inspiren confianza en el orador; y 3.° los que puedan ponerlos en aquella situacion moral que convenga, para que obren ó piensen como el orador desea. A los primeros los llaman los retóricos, *argumentos;* á los segundos, expresion de costumbres, ó simplemente *costumbres;* á los terceros, pensamientos que excitan ó calman las pasiones, y en expresion abreviada *pasiones;* y á todos los denominan con mucha propiedad *medios de persuadir*, porque en realidad no hay otros.

NUMERO 1.°

De los argumentos.

Entendiéndose por argumentos, como acabamos de ver, aquellos pensamientos que prueban la verdad de cierta proposicion: y no habiendo otro medio para conseguirlo que el de hacer ver su conexion con alguna cuya verdad sea conocida

ya; se ha definido bien el argumento «un pensa-»miento que confirma á otro por la verdad que »en sí tiene, y por el enlace que hay entre los »dos." El pensamiento que se quiere probar, se llama *conclusion;* el que se trae para ello, *principio.*

En órden á los argumentos, es necesario conocer sus varias especies, los diversos fines con que se emplean, el modo de hallarlos, las reglas para su eleccion, y las relativas al órden con que deben colocarse.

Especies de los argumentos.

Los argumentos se dividen en varias especies, atendiendo al principio que en ellos se introduce para probar la conclusion. Si el principio es una nocion comun y admitida de todos, se llama el argumento *positivo.* Si es un dicho ó hecho del contrario, ó de aquellos mismos á quienes se quiere convencer, *personal.* Si es una cosa falsa ó no sucedida, pero que hipotéticamente se admite como verdadera ó existente, *condicional.* Si es un hecho particular y de la misma especie que lo que se intenta probar, se llama *ejemplo;* si solo tiene con ello cierta analogía, *semejanza;* y si se alegan muchos ejemplos juntos, *induccion.* Ciceron nos dará muestras de todas estas especies.

Quiere probar que en suposicion de que Clodio hubiese puesto asechanzas á Milon, pudo este matarle justamente; y para ello alega el derecho natural, la costumbre de llevar armas para su de-

fensa, y las disposiciones de las leyes: estos son otros tantos argumentos *positivos*. En la misma oracion, por las declaraciones de los testigos que habia presentado el acusador hace ver que Milon no pudo salir de Roma con intencion de matar á Clodio, supuesto que este no pensaba, segun aquellos decian, en volver aquella tarde; y si lo hizo fué por haber recibido la noticia de la muerte del arquitecto Ciro, suceso casual que Milon no podia prever: este es un argumento *personal*. Puede llamarse *condicional* el que en la primera Catilinaria hace para probar que el silencio del Senado mientras que él exhortaba á Catilina á que saliese de Roma, equivalia á un decreto formal de destierro; pues supone por un instante haber hablado á dos buenos ciudadanos en los mismos términos que á Catilina, para hacerle ver á este cuán diferente hubiera sido en aquel caso la conducta del Senado. En la misma oracion se vale de una *induccion*, esto es, de una serie de ejemplos, para probar que como Cónsul, y aun como particular, habia podido legalmente quitar la vida á Catilina; y luego prueba por una *semejanza* que esto no bastaba para extinguir del todo la conspiracion, y que al contrario, por este medio se hubieran agravado mas los males de la República. Estas son sus palabras: *ut sæpe homines ægri morbo gravi, cum æstu, febrique jactantur, si aquam gelidam biberint; primo relevari videntur, deinde multo gravius, vehementiusque afflictantur: sic hic morbus, qui est in Republica, relevatus istius pœna, vehementius vivis*

reliquis ingravescet. «Como los que padecen una »grave enfermedad, si cuando estan agitados por »el ardor de la fiebre beben agua fria, por el pron»to parece que se alivian; pero luego se empeo»ran en mas alto grado: así esta enfermedad de »la República, aliviada momentáneamente con el »suplicio de Catilina, se agravará con mas violen»cia si quedan vivos los restantes conspiradores."

Diversos fines con que se emplean los argumentos.

Todo argumento se trae, ó para probar el hecho de que se trata, y entonces se llama *prueba,* ó para hacer ver su grandeza, importancia, gravedad, utilidad &c., ó lo contrario de esto, cuando sea preciso, y en este caso se llama *amplificacion.* Por ejemplo, Ciceron, en sus Verrinas, demuestra por las declaraciones de los testigos y demas documentos de la causa la existencia de los delitos atribuidos á Verres, es decir, hace ver que este habia cometido efectivamente los que se le imputaban en la acusacion. Hasta aquí prueba: pero como esto no hubiera bastado para hacer condenar al reo; pasa luego á amplificar cada uno de los delitos, esto es, á pintar con los mas vivos colores toda su escandalosa atrocidad, el deshonor que de ellos resultaba al nombre romano, los incalculables daños que habia padecido la Sicilia, en suma, todas las circunstancias de aquellos horrorosos atentados. Se ve pues por este ejemplo que *amplificar* oratoriamente es presentar un hecho

en toda su extension, en toda su *amplitud*, por decirlo así, poniendo á la vista cuanto hay en él de bueno ó de malo. Esta es la amplificacion que tanto recomiendan Ciceron y Quintiliano, y á la que dicen puede reducirse todo el artificio oratorio; y no sin razon, porque los oradores raras veces tienen que probar los hechos, y aun cuando á veces lo hagan, lo principal es que sepan amplificarlos. Por ser tan importante este punto, es necesario hacer aqui dos observaciones.

La primera es que en casi todos los escritores de retórica se halla tratado con mucha confusion y falta de exactitud, pues ademas de no darse en ellos una idea clara y precisa de lo que es amplificacion, se divide esta en amplificacion de palabras y de pensamientos; como si la grandeza ó la pequeñez de una cosa quedase demostrada con solo hacinar palabras retumbantes, epítetos ociosos, y metáforas hinchadas. A este error ha dado lugar lo que se halla en Ciceron sobre las palabras que deben emplearse en las amplificaciones; pero para no caer en él bastaba advertir que aquel jamás pensó en decir que la amplificacion consiste en las palabras; sino que, dando por supuesto que depende esencialmente de los pensamientos, pasa á enseñar qué palabras serán acomodadas para expresar con dignidad los grandiosos conceptos que deben constituir las amplificaciones: y dice con mucha verdad, que las mas oportunas en este caso serán las trasladadas, las sonoras, las de muchas sílabas, las que no esten muy vulgarizadas &c. Esto se entiende con tal que

por otra parte expresen con claridad, exactitud y precision la idea que se quiere comunicar, sin lo cual la mas sonora seria detestable.

La segunda observacion es que la amplificacion de que aqui se trata, no debe confundirse con el artificio de que á veces se valen los oradores para dar á su discurso mas extension de la que en rigor exigia, añadiendo alguna cosa que realmente no es del asunto, pero pudo serlo; ó lo que realmente es, pero que entonces no se considera como tal; á cuyas adiciones dan algunos el nombre de amplificacion oratoria porque está en mano del orador el hacerla; y no importa que se llame así, con tal que no se confunda con la otra que es la que propiamente merece este nombre.

Modo de hallar los argumentos.

Mucho han escrito sobre este punto los Retóricos; pero todo cuanto hay de útil en sus largos tratados, se reduce á que el orador para hallar argumentos oportunos (y lo mismo debe decirse de las costumbres y pasiones) ha de examinar cuidadosamente el hecho de que se trata, considerando muy por menor todas las circunstancias de persona, lugar, tiempo, modo; las causas que le han producido, sus efectos inmediatos ó remotos, y la relacion que pueda tener con otras cosas, ya semejantes, ya contrarias. De estas fuentes, llamadas *tópicos* ó *lugares oratorios*, se sacan efectivamente todos los argumentos que puede emplear un orador; pero no se crea que se halla-

rán con solo saber las generalidades que contienen los tratados de retórica sobre las causas, los efectos, las circunstancias &c. &c. El ingenio, el estudio de las ciencias, la lectura de buenos libros, en suma, una sólida instruccion junta con un buen talento, será la que en todas ocasiones suministre al orador reflexiones oportunas, con tal que haya estudiado muy á fondo la materia que ha de tratar. Esto es lo principal, lo importante, lo único; y sin ello de nada sirven los preceptos de los retóricos.

Reglas para la eleccion de los argumentos.

Comunmente no es tan dificil hallar argumentos, como hacer entre los muchos que se ocurren una acertada eleccion. Para esto se requiere cierto instinto, ó cierta especie de tacto fino y delicado, fruto mas bien del ingenio que de las reglas. Sin embargo, para auxilio de los principiantes, pueden establecerse algunas que les sirvan de guia en esta parte.

1.° «Los argumentos que hayan de entrar en »un razonamiento popular, deben ser tales que »los entienda el comun del pueblo;" y por consiguiente no deben tomarse de las artes y ciencias.

2.° «Deben tener, si es posible, cierta nove»dad;" de suerte que pudiendo ocurrir á todo el mundo, á nadie hayan ocurrido todavía. Tal es aquella fina observacion de Ciceron sobre la vanidad de los filósofos, que aparentando despreciar la gloria procuraban adquirirla con los mismos

libros que escribian para enseñar á despreciarla, á saber, que ponian en ellos sus nombres; observacion que cualquiera pudo haber hecho, pero que acaso á nadie se le habia ocurrido hasta entonces, á lo menos con tanta oportunidad.

3.° «Deben ser propios y peculiares del asun»to." Así en los elogios debe alabarse al héroe, no por aquellas prendas que le sean comunes con otros, sino por aquellas en que se distinga de ellos.

4.° «Los argumentos personales tienen mas »fuerza que los comunes ó positivos;" y así deben emplearse cuando la casualidad los presente. Digo la casualidad; porque como son dichos ó hechos del contrario, es en efecto casual que él mismo nos suministre pruebas que podamos retorcer: el ingenio puede aprovecharlas si las ofrece, pero no suplirlas.

5.° Hablando en general, porque reglas particulares no pueden darse en este punto, «los ar»gumentos positivos vienen bien en asuntos de »mera especulacion, y los ejemplos en los que se »encaminan á la práctica, particularmente si se »trata de cosas futuras;" pues de estas se juzga regularmente por lo pasado.

6.° «La semejanza usada con sobriedad, y con»siderada como adorno, tiene mucha gracia; pero »como argumento es el mas débil de todos."

Reglas relativas al órden con que deben colocarse.

«En primer lugar, deben ponerse con separa-

»cion los que pertenecen á cada clase, y no mez-
»clarse los que sean de distinta naturaleza."

«En segundo lugar, deben colocarse segun sus
»grados de fuerza, empezando por los mas débi-
»les, cuando la causa es muy clara y estamos se-
»guros de vencer; pero cuando es dudosa, con-
»vendrá presentar primero la prueba convincente
»si es única. Si hubiese varias de esta clase, se
»pondrán unas al principio y otras al fin, inter-
»polando con ellas las de menor fuerza."

«En tercer lugar, cuando nuestras razones
»sean poderosas no hay inconveniente en expo-
»nerlas con toda distincion, y en esforzarlas y
»amplificarlas cada una de por sí. Pero cuando
»no son concluyentes, sino de aquellas que co-
»munmente se llaman *presuntivas*; es necesario
»reunirlas, aglomerarlas, y apiñarlas, por decir-
»lo así, para que presentadas de un solo golpe,
»hagan mas impresion."

«En cuarto lugar, una misma prueba no debe
»nunca extenderse demasiado, ni presentarse bajo
»todos sus aspectos," porque esto, ademas de
molestar á los oyentes, descubre visiblemente el
artificio.

NUMERO 2.º

De las costumbres.

Si las costumbres oratorias son, como se ha
dicho, aquellos pensamientos que inspiran á los
oyentes confianza en la persona que les habla, es

claro que pertenecerán á esta clase «los pasages »en que el orador se muestre amante de la justi- »cia y del órden, interesado en la felicidad de los »que le escuchan, hombre veraz y honrado, en »suma, tal, que deba ser creido por sola su au- »toridad aun á falta de pruebas convincentes."

No todos los oradores podrán hablar de sí mismos en términos que se ganen tan victoriosamente la confianza del auditorio, y aun el hombre de mayor mérito no deberá hacerlo en todas ocasiones y en todo género de asuntos; pero siempre que se pueda cómodamente, y sin afectacion ni sospecha de vanidad, convendrá dar una buena idea de sí mismo. Asi lo hace Ciceron en todas sus oraciones. En ellas por los rasgos que oportunamente va sembrando se manifiesta buen ciudadano, amante de su patria, enemigo de los sediciosos y conspiradores, verdadero filósofo, amigo de la humanidad: en una palabra, hombre adornado de todas las buenas calidades que podian hacerle estimable á los ojos de sus conciudadanos. Muchos ejemplos pudieran citarse, pero baste la peroracion de la ley Manilia. Allí se ve un Magistrado á quien solo hacen hablar los intereses del pueblo, no sus amistades privadas; y que quiere deber sus ascensos y honores á su mérito y servicios, y no al favor de los poderosos. Para hallar estos y otros pensamientos semejantes, solo puede darse una regla: y es, que el orador esté bien penetrado de los generosos sentimientos que deben producirlos. Una fingida sensibilidad, y una probidad hipócrita desmentida por la con-

ducta práctica; lejos de dar al orador crédito para con sus oyentes, solo servirian para hacerle ridículo y despreciable, y desacreditar las cosas que dijese, aun cuando por sí mismas fueran máximas verdaderas y saludables. Para hacer su persona recomendable al auditorio, que es á lo que se dirigen las costumbres oratorias, es necesario ser verdaderamente virtuoso y estar adornado de aquellas prendas que por sí solas inspiran veneracion. Por eso los antiguos definian al orador: *vir bonus, dicendi peritus.* Y como el hacer hombres de bien no es obra de los preceptos retóricos, concluiré este capítulo con la única regla que puede darse en este punto; y es que las costumbres de que hablamos no tienen lugar determinado en un discurso, sino que deben irse sembrando en todos los parages en que oportunamente pueda hacerse. Tampoco deben confundirse con los retratos que á veces se hacen de algunos personages, como el que Ciceron hizo de Catilina en la oracion *pro Cœlio*, ni con el cuidado que debe tener el orador de caracterizar á los sugetos de quienes refiere algunas acciones, esto es, de darles costumbres análogas á los hechos que les atribuye.

NUMERO 3.°

De las pasiones.

La sola palabra *pasiones* da una idea mas clara de lo que con ella se quiere significar, que to-

das las definiciones que pudieran traerse tomadas de los filósofos. Por tanto, sin definirlas ni enumerarlas, y sin entrar en la cuestion de si son buenas ó malas; basta decir que no solo no hay inconveniente en procurar excitarlas en los razonamientos públicos, sino que, al contrario, debe hacerse siempre que se pueda; y que si se logra, será este el medio mas seguro para triunfar del auditorio, y persuadirle á que abrace ó deseche lo que se le propone.

Para inspirar á cualquiera los sentimientos que deben hacerle mirar un objeto bajo aquel aspecto que le convenga al orador; todo lo que este tiene que hacer se reduce á amplificar, esto es, á pintar con energía y viveza aquellas cosas que sean causa de las pasiones que quiera conmover. Por ejemplo, para avivar la cólera, hará ver la gravedad de la injuria recibida; para infundir temor, representará la grandeza del peligro; para excitar el agradecimiento, hará presente el número y calidad de los beneficios; para mover á lástima, pintará con vivos colores las desgracias del sugeto &c., &c. Ya se deja conocer que para calmar las pasiones se deberá hacer todo lo contrario, es decir, que se procurará disminuir y apocar aquello que las haya puesto en movimiento. Así, para desvanecer el temor se hará ver, segun los casos, que no existe el peligro que se temia, que no es tan grande como se habia creido, ó que no es tan inevitable que no haya medios de precaverle. Excelentes ejemplos pudiera citar de Ciceron; pero los omitiré, porque para

conocer todo su mérito es necesario leer tambien lo que antecede, y observar la habilidad con que estan preparados. Concluiré pues con algunas observaciones de Blair que pueden mirarse como otras tantas reglas, algo mas útiles que todas las que sobre este punto se dan en las retóricas vulgares.

1.ª «No todos los asuntos admiten la mocion »de afectos;" hay algunos de tan poca monta ó de tal naturaleza, que el empeñarse en inflamar á los oyentes solo serviria para hacer ridículo al orador.

2.ª «En el caso de que el asunto permita ex»citar las pasiones, no se ha de hacer esto en ca»pítulo separado, y como diciendo al oyente que »se prepare, sino donde lo exijan los hechos »mismos de que se trate, disimulando siempre el »artificio, y haciendo de manera que los oyentes »se hallen conmovidos antes de que puedan sos»pechar que se intentaba conmoverlos; porque si »llegan á entenderlo, no se logrará ciertamente."

3.ª «No se han de excitar las pasiones sino »sobre cosas conocidas de suyo, ó confirmadas ya »con pruebas;" y si alguna de estas se introduce ha de encerrarse en una sola proposicion que lleve consigo el principio en que se funda.

4.ª «El pasage en que se intente mover algu»na pasion, no se ha de interrumpir con cosas ó »pensamientos extraños al objeto de la pasion »que se quiere avivar;" porque esto, distrayendo la atencion de los oyentes, impedirá lograr el efecto que se desea. No hay cosa mas capaz de

suspender el movimiento rápido de la voluntad hácia un objeto, que el presentarla en el camino, por decirlo así, otros con que pueda distraerse ó entretenerse.

5.ª « Tampoco debe prolongarse mucho un pa-»sage patético," porque siendo de corta duracion los fogosos movimientos del corazon, estará ya frio el oyente cuando el orador le supone aun inflamado.

6.ª y última. El gran precepto de Horacio: *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.* Esto quiere decir, que para comunicar fuego á los que le escuchan, ha de tener el orador ardiendo su corazon; porque de otra manera, sus aparentes llamaradas solo obtendrán el desprecio y la burla de los que le oyen.

ARTICULO IV.

De la peroracion.

Por regla general se coloca en la peroracion ó *epílogo* la parte patética del discurso, esto es, la mocion de afectos; mas esto no quiere decir que no puedan excitarse en otra parte. En el exordio mismo ya hemos visto que puede hacerse; en la narracion será tambien muy del caso cuando se acabe de contar algun hecho muy interesante; y sobre todo en la confirmacion, cuando probado ya un punto se trata de amplificarle.

Haya ó no lugar á las pasiones en el *epílogo,* lo que comunmente se hace en él es recapitular

los principales argumentos, para que así reunidos hagan mas impresion en los oyentes, y acaben de convencerlos y decidirlos á nuestro favor. Sobre esta recapitulacion solo hay que advertir: «que »sea breve, que abrace los puntos principales, y »que en ella se añadan breves reflexiones que »realcen lo que ya se deja probado."

Estas son entre tantas como han dado los retóricos, las únicas reglas verdaderamente útiles sobre la oratoria en general; y aun las únicas que merecen el nombre de reglas, porque estan fundadas en la naturaleza misma del hombre, y son dictadas por la sana razon.

La razon, en efecto nos enseña que para inclinar á otros á que adopten la opinion que les proponemos, hemos de ganar ante todas cosas su confianza; hemos de exponer con claridad lo que deseamos; hemos de darles de ello razones poderosas; hemos de dirigirnos á su corazon, excitando en él aquellas pasiones, las cuales dadas deba parecer favorable la propuesta, y calmando las que pudieran producir un efecto contrario; y finalmente, hemos de presentar reunido y compendiado cuanto háyamos dicho en la serie del discurso, para renovar, fortificar y hacer duradera la impresion que haya causado cada una de sus partes.

La razon dice tambien, que para ganar la confianza de los demas hombres, es necesario que les demos una buena idea de nosotros, manifestando que estamos animados de disposiciones generosas y benéficas hácia ellos, y adornados de las virtudes que todos, aun los malos, honran y respetan;

que para convencerlos de que una cosa es tal como decimos, es necesario presentar algunas pruebas tomadas de su naturaleza, sus circunstancias y sus relaciones con otras; y que, para excitar sus pasiones, debemos representarles con toda viveza objetos capaces de ponerlas en movimiento; así como al contrario deberemos quitárselos de la vista, por decirlo así, cuando queramos calmar las que en aquel instante los agitan. Y esto es en suma lo poco que hay de útil entre tanto como se ha escrito sobre las dos primeras partes de la Retórica, llamadas Invencion y Disposicion.

Por lo que se ha dicho en todo este capítulo, ha podido verse la diferencia que hay entre *convencer* y *persuadir*: palabras que no he querido definir hasta ahora, porque su definicion no hubiera sido entendida. «*Convencer* es probar al en»tendimiento que una cosa es verdadera ó falsa, buena ó mala:" «*persuadir* es determinar la vo»luntad á que obre en consecuencia de este con»vencimiento." Con los argumentos convencemos solamente; pero supuesta la conviccion, y aunque esta no sea tal vez completa, persuadimos con las costumbres y las pasiones.

CAPITULO II.

Reglas particulares de las composiciones oratorias.

Los antiguos distribuyeron todos los discursos públicos en tres géneros, que llamaron *Judicial*,

Deliberativo y *Demostrativo.* «Al Judicial pertenecen aquellos en que se acusa ó se defiende; al »Deliberativo aquellos en que se aconseja ó se »disuade; y al Demostrativo aquellos en que se »alaba ó vitupera." Esta clasificacion es tan ingeniosa y exacta, que en efecto no hay ni puede haber un razonamiento que no esté comprendido en alguna de dichas tres clases. Sin embargo: como los modernos, atendiendo al nuevo género de oratoria introducido por la religion cristiana, dividen ordinariamente las arengas en forenses, políticas y sagradas; seguiré esta clasificacion, que en parte coincide con la de los antiguos, y ademas diré algo del género Demostrativo.

ARTICULO PRIMERO.

Oratoria forense.

Aquí se comprenden todos los discursos pronunciados delante de los Tribunales, con el objeto de que se absuelva ó se condene á una ó mas personas en una demanda civil ó criminal, de cualquier especie que sea. Para sobresalir en este género, suponiendo que se tengan bien entendidos los principios del arte de hablar comunes á todas las composiciones y las reglas generales de la oratoria que acabamos de ver, lo importante es que el orador haya estudiado muy á fondo el derecho y la legislacion de su pais. Sin esta preparacion indispensable para correr con lucimiento la carrera del foro, poco le aprovechará saber

de memoria los preceptos retóricos; y pocos en efecto pueden dársele que sean verdaderamente útiles. Sin embargo, escogeré entre lo mucho que se ha escrito sobre la materia, algunas observaciones que pueden guiar á los principiantes para formar y llenar el plan de las oraciones forenses.

En el exordio de los discursos de esta clase es mas nesesario que en los de otra alguna que el orador se concilie la benevolencia de los oyentes, que son los jueces: para lo cual, si estos estan bien dispuestos hácia la causa que defiende, ha de procurar confirmarlos en esta disposicion: y si estan preocupados, ha de trabajar para destruir sus preocupaciones; y ademas ha de aprovechar para interesarlos á su favor cuantas reflexiones puedan suministrarle la causa misma, las personas de los Jueces, los acusadores, y los reos ó litigantes; el tiempo, el lugar y demas circunstancias. Así lo hace Ciceron en todas sus oraciones judiciales, y señaladamente en la que dijo en defensa del Rey Deyótaro. Si el asunto no es de mucha importancia, se hará con mucha brevedad esta preparacion; y aun á veces podrá omitirse del todo.

La proposicion en los discursos judiciales debe hacerse con mucha distincion é individualidad, fijando con precision y exactitud el verdadero punto de la cuestion, y tirando, por decirlo así, la línea de separacion entre nosotros y los contrarios. Esto es muy importante, así para que los Jueces vean con toda claridad lo que se disputa, como para que el orador mismo no pierda

acaso el tiempo en probar lo que el contrario no le niega. Para dar en este punto alguna luz á los oradores, distinguen comunmente los Retóricos varias clases de cuestiones judiciales, ó por mejor decir, varios aspectos que toman las controversias forenses segun el diferente estado que pueden tener los hechos que las ocasionan. Si no consta el hecho, ó aunque conste se duda de si le ha ejecutado la persona á quien se imputa, se llama estado de *conjetura*, porque para averiguar la verdad no hay otro medio que conjeturas y probabilidades mas ó menos fuertes. Si constan el hecho y el autor, puede disputarse: 1.° sobre si la accion es, ó no, legalmente justa; estado que llaman de *cualidad*, porque se trata entonces de calificar la accion: 2.° sobre si está comprendida en tal determinada clase de acciones permitidas ó reprobadas por las leyes, estado llamado de *definicion*; porque para decidir la duda, es necesario recurrir á la definicion que dan las leyes mismas de aquella clase de hechos. Un ejemplo lo aclarará todo. Una persona ha desaparecido, se sospecha que ha sido muerta violentamente, y las sospechas recaen sobre tal ó cual individuo. Este puede negar que haya sido muerta con violencia la persona que se supone: y aun cuando esto se averiguase, puede negar que él haya sido el matador. En ambos casos el estado es *conjetural*. Supongamos que no puede negar ni uno ni otro: podrá decir que queriendo el otro matarle, no hizo mas que defender su propia vida; y el estado será de *cualidad*. No haya lugar á esta defen-

sa: sea constante que le mató, no por defenderse sino por vengar una injuria; pero sea dudoso si el modo con que le mató puede llamarse una verdadera traicion ó alevosía. En este caso se trata de determinar si la muerte es *alevosa* ó *simple homicidio*, para lo cual es necesario fijar con precision el sentido legal de la palabra *alevosía*, y será el estado de *definicion*. Estos son los tres estados de causas de que tanto se habla en las retóricas vulgares: y aun Aristóteles añade otro cuarto que llama de *cuantidad*, y que en rigor está comprendido en el de definicion; pero con mucha mas claridad puede decirse que todas las cuestiones judiciales son de dos especies, de *hecho*, y de *derecho*. De *hecho* aquellas en que se trata de averiguar un hecho ó su autor; y de *derecho* aquellas en que, constando el hecho y la persona que le ha ejecutado, se debe decidir si esta ha de ser condenada ó absuelta; ó conviniéndose en que debe ser condenada; si se la ha de imponer tal pena determinada. Debe advertirse que muchas veces la cuestion de derecho depende de otra de *hecho*. Por ejemplo, en la causa de Milon se trataba de si este debia ser ó no castigado por la muerte de Clodio que confesaba: cuestion de riguroso *derecho*, pero cuya decision dependia de saber si la muerte habia sido hecha con ánimo deliberado, esto es, si Milon habia puesto asechanzas á Clodio; cuestion de *hecho*, como se ve.

La confirmacion judicial tiene ordinariamente dos partes, que son prueba y refutacion. *Prueba* se llama aquella en que se proponen las razones

que confirman directamente la propuesta: y *refutacion*, aquella en que se refutan las del contrario. Unas y otras se dividen en dos clases que los Retóricos llaman *artificiales*, é *inartificiales*; y que con mas propiedad podrian llamarse *lógicas*, y *legales*. *Lógicas* son las que con solo el auxilio de la razon natural se sacan de la naturaleza misma de la cosa, de sus causas, de sus efectos &c., como ya se dijo; y *legales* las que se toman de las leyes, de las declaraciones del reo y testigos, y en suma de todos los documentos que ofrece la misma causa. Sobre las primeras nada hay que añadir á lo que ya se dijo tratando de los argumentos en general; y sobre las segundas bastará advertir (y aun esto no era muy necesario) que cuando son favorables se esfuerzan y hacen valer; y cuando son adversas se impugnan abiertamente, ó á lo menos se procura debilitar su fuerza.

Acerca del modo con que debe hacerse la *refutacion*, todo cuanto se enseña de útil se reduce á que se haga con verdad y franqueza, esto es, que no se le haga decir al contrario lo que realmente no ha dicho: que se presenten sus objeciones tales como son, sin desfigurarlas ni alterarlas: que se refuten sólidamente, y no con sofismas; y que, si puede ser, se saque la respuesta de la objecion misma. En esto, como en todo, puede servir de modelo Ciceron; pero para imitarle debe tenerse presente, que el uso de los tribunales permitia en su tiempo emplear contra los acusadores, y aun contra los abogados de la parte contraria,

chanzas y personalidades que en el nuestro serian indecentes. La refutacion puede tener cabida tambien en los otros géneros, pero solo aquí se ha hecho mencion de ella, porque es mas propia del judicial; y porque siendo sus reglas unas mismas para todas las ocasiones en que haya de hacerse, era inútil hablar de ella en artículo separado. Aun seria mas inútil contarla como parte distinta de la confirmacion, siendo claro que debe comprenderse en ella; porque uno de los medios mas eficaces de probar una cosa, consiste en desvanecer cuanto pudiera oponerse en contrario.

En órden á la peroracion judicial debo advertir que, ademas de la recapitulacion, puede hacerse en ella, cuando convenga, una breve exposicion de lo que se haya dicho y hecho extrajudicialmente durante la causa por cada una de las dos partes, á lo cual llaman algunos *elogio* ó *vituperio*. Estos nombres, que estan ya destinados á significar las dos especies de discursos en que se subdivide el género demostrativo, no deben emplearse en esta otra significacion: y pudiera darse otro nombre á la exposicion de lo dicho ó hecho extrajudicialmente, llamándola narracion *extra causam*: así como se llama refutacion *extra causam* aquel pasage de una oracion judicial en que se refutan, no los argumentos que los contrarios han opuesto en el proceso mismo y delante del tribunal, sino los rumores que han esparcido para pervertir la opinion pública y preocupar á los jueces; especies de refutacion de que tenemos ejemplos en una de las Verrinas de Cice-

ron, y en su célebre oracion *pro Milone*. La peroracion en el género judicial tiene mucha gracia y energía cuando el orador resume no solo sus argumentos sino tambien los del contrario, comparándolos entre sí, ó todos juntos, ó uno á uno, para hacer ver la fuerza de los primeros y la debilidad de los segundos. Por tanto deberá hacerse de este modo siempre que el asunto lo permita, y estemos seguros de que el paralelo nos ha de ser ventajoso. La mocion de afectos es la parte por donde ordinariamente concluyen las defensas en materia criminal; y sobre ella nada hay que añadir á lo dicho, sino que entre nosotros nunca puede ser tan viva y vehemente como entre los antiguos, en cuyos tribunales se presentaban á implorar la clemencia de los jueces la muger y los hijos del acusado y sus parientes y amigos, vestidos de luto, llorando, y acompañando sus súplicas con otras demostraciones de dolor; lo cual hacia entonces muy naturales y oportunos los tiernos afectos del orador que ahora parecerian afectados é intempestivos.

Supuestas estas observaciones, lo que principalmente deben hacer los que deseen sobresalir en el foro, es leer y releer muy atentamente las oraciones forenses de Demóstenes y de Ciceron. Las de aquel estan escritas con la mayor sencillez, y su tono y estilo tienen mucha analogía con la manera de abogar en nuestros tribunales: las del segundo son pomposas y elegantes, y muestran mas el artificio; pero unas y otras son el modelo mas perfecto de la oratoria forense, por la

fuerza de los raciocinios y la sutil dialéctica con que estan discutidas las cuestiones.

ARTICULO II.

Oratoria política.

Bajo este título general se comprenden todos los discursos pronunciados en aquellas reuniones ó juntas en que se ventilan y deciden cuestiones relativas al gobierno de las naciones, tomándose la palabra *gobierno* en toda la extension que tiene en el uso comun. Así, pertenece á esta clase toda arenga en que se defiende ó combate una resolucion, ya se refiera á la política propiamente dicha, ya á la legislacion, ya á la paz ó á la guerra, ya á la administracion interior del Estado. Este género de elocuencia de tan frecuente uso en las repúblicas antiguas, desapareció con su caida; porque bajo el Imperio militar de los romanos, aunque se trataban las mismas cuestiones en Consejos públicos ó secretos, la irresistible autoridad del Monarca hacia inútil todo debate, y la timidez de los Consejeros se limitaba á corroborar con su voto, y alabar con bajas adulaciones, la mas ligera indicacion de la voluntad soberana. Establecida en las monarquías de la edad media una especie de representacion nacional por la reunion de los Barones y Prelados en ciertas épocas para entender en materias de gobierno, volvió á renacer la elocuencia popular; pero tan tosca y desaliñada como debia esperarse de la ignorancia de

aquellos siglos. Mas cualquiera que fuese, volvió á eclipsarse de nuevo poco despues del renacimiento de las letras; porque, habiéndose acrecentado, y muy felizmente para los pueblos, la autoridad de los Príncipes por causas que no es de este lugar exponer, dejaron de convocarse aquellas juntas generales en los pueblos que las tenian. Así solo en Inglaterra y en las Repúblicas aristocráticas de Venecia, Génova y Holanda, que tenian juntas deliberantes, es donde hubo alguna sombra de las antiguas tribunas; hasta que la ereccion de una República democrática en la América del Norte, la revolucion francesa, y el establecimiento del gobierno representativo en algunos Estados han resucitado en parte la antigua manera de arengar á una asamblea numerosa sobre materias políticas. Es pues necesario tratar de esta especie de oratoria, aunque en realidad es muy poco lo que en un tratado de Retórica puede enseñarse que sea útil en la práctica.

El que aspire á brillar algun dia en los Consejos gubernativos debe prepararse á desempeñar tan dificil encargo haciendo un estudio profundo de las leyes, la economía política, la estadística, el sistema de hacienda y administracion, la diplomácia, y en los paises católicos hasta el derecho canónico y la disciplina de la Iglesia. Con estos estudios y el de las reglas generales del arte de hablar, con la atenta lectura de los oradores mas célebres antiguos y modernos, y teniendo por otra parte las prendas naturales que pide la profesion de orador público, podrá sobre-

salir en los congresos deliberantes; pero sin estos requisitos, poco ó nada le ayudarán los preceptos de los retóricos, sobre todo de los antiguos. Porque si bien las oraciones políticas de nuestro tiempo son de la misma clase que las pronunciadas por Demóstenes en la plaza de Atenas, y por Ciceron en la de Roma; el auditorio no es el mismo: y esta sola circunstancia las da un carácter particular, y hace que casi todas las observaciones de los antiguos maestros sobre el género deliberativo, que es cabalmente lo que nosotros llamamos oratoria política, no sean aplicables á los discursos que ahora se pronuncian delante de los cuerpos legislativos. Los antiguos hablaban á un auditorio compuesto por la mayor parte de la ruda é ignorante plebe, y tenian por consiguiente que dirigirse mas bien á las pasiones que á la razon de sus oyentes, acomodándose á su rudeza y proponiendo las pruebas con alguna prolijidad. Los oradores modernos hablan á un cuerpo escogido, en cuyos individuos se debe suponer mucha instruccion é inteligencia, y á los cuales bastan por lo comun ligeras indicaciones; y no es tan necesario conmover fuertemente su corazon, como ilustrar y convencer su entendimiento. Ademas los antiguos hablaban en la plaza pública, y delante de un inmenso gentío: y así como les era necesario levantar y esforzar mucho la voz para ser oidos; tenian tambien que abultar y exagerar los objetos mas de lo que hoy permite la rigurosa exactitud lógica, cuando se habla en un recinto cerrado y á una concurrencia infinitamente menor

que la que llenaba la gran plaza de Atenas, ó el vasto foro de Roma. Estas observaciones deben tenerse presentes cuando se lean y estudien los oradores antiguos, para no imitar servilmente su manera difusa y declamatoria. Las únicas oraciones de Ciceron que son parecidas á las de nuestros congresos, son las que dijo en el senado; pero aun en estas, la costumbre y el hábito le impusieron la obligacion de darlas el mismo aire y giro que á las rigurosamente populares. Las arengas políticas que tenemos de Demóstenes fueron pronunciadas todas en la plaza pública: y aunque menos retóricas, por decirlo así, que las de Ciceron, no convendria hoy, aun en la Cámara baja del Parlamento ingles, hablar á los Diputados como él hablaba á los atenienses.

Supuesto pues que las reglas contenidas en las antiguas retóricas no son ni aplicables ni útiles en el dia, veamos qué preceptos, ó mas bien qué consejos, deberán darse á los oradores políticos que puedan guiarlos en su dificil carrera. He dicho *consejos;* porque en efecto, cuanto puede enseñarse sobre la oratoria política, y hasta cierto punto sobre la forense y la sagrada, está subordinado á las circunstancias locales, y casi es imposible dar una sola regla terminante y precisa que sea aplicable á todos los casos. Ciertos principios generales, que la prudencia del orador aplicará en cada ocasion, es todo lo que puede esperarse de un tratado didáctico sobre la materia. Así Blair, que en otros puntos ha establecido con mucha exactitud y en tono dogmático reglas ver-

daderamente tales, no ha podido dar sobre el presente mas que indicaciones genéricas que él mismo recapitula en estos términos. «El fin de la »elocucion popular es la persuasion; y esta se »debe fundar en el convencimiento. Pruebas y ra»zones han de ser la base de nuestros discursos, »si no queremos ser unos meros declamadores. »Debemos empeñarnos ardientemente por aquel »lado de la causa que abrazamos, y explicar en »lo posible nuestros mismos sentimientos, y no »unos fingidos. Los pensamientos deben meditarse »de antemano mas que las palabras. Se ha de pro»curar un método y órden claro. La expresion »debe ser fervorosa y animada; pero aunque la »vehemencia puede á veces venir bien, deben »contenerla y refrenarla ciertos respetos, debidos »al auditorio y al decoro del orador mismo. El es»tilo debe ser corriente y fácil, y mas bien fuerte »y descriptivo que difuso, y la recitacion resuelta »y firme." Todo esto es mucha verdad; pero tambien lo es que cuando llega el caso de hablar en público, semejantes generalidades nada enseñan; y la lástima es que no hay otras en los tratados de retórica. Así, supuestas las reglas generales del arte de hablar, y las comunes á todos los discursos públicos; lo único que puede añadirse respecto de las arengas políticas, se reduce á lo siguiente.

En ellas el exordio debe constar por regla general de los pensamientos llamados costumbres oratorias; porque como entonces hace el orador oficio de consejero, es muy importante que desde

luego procure dar muestras de prudencia, veracidad, recta intencion, y otras buenas cualidades esenciales en quien ha de dar consejo. Es excusado prevenir que esto se haga sin afectacion, observando cuanto arriba se dijo sobre la modestia, sencillez y decoro que deben reinar en todo el discurso, y particularmente en el exordio.

En este género regularmente no hay proposicion formal; pero si alguna vez conviene insinuar el punto de que se trata, ha de hacerse en pocas palabras; añadiendo las reflexiones, ó recordando los hechos que deban tenerse presentes, sin descender á formales y extendidas narraciones, á no ser en algun raro caso en que las circunstancias lo exijan.

La confirmacion se hace del mismo modo que en los discursos judiciales, con la diferencia de que comunmente contiene mas número de *ejemplos* que de *argumentos* positivos. Esto se funda en que tratándose de acciones futuras, y siendo lo pasado la regla de lo venidero; el argumento mas poderoso de que una cosa saldrá bien en lo sucesivo, será el que siempre haya tenido buen éxito, y al contrario. En efecto vemos que los hombres, para emprender ó no cualquiera cosa, consultan la experiencia de lo pasado, y se deciden por lo que se ha hecho en otras ocasiones semejantes, haciendo poco caso de argumentos puramente metafísicos. Y lo aciertan: porque toda deliberacion es un verdadero cálculo de probabilidades, cuyos datos se han de tomar de la experiencia. Despues de los ejemplos, lo que mas influye en la voluntad de

los oyentes para determinarlos á abrazar el consejo que se les da, es el crédito del orador. Por esto, no solo en el exordio, como ya se dijo, sino tambien en la confirmacion y en todo el discurso, deben irse sembrando los rasgos que hemos llamado expresion de costumbres, observando lo que se enseñó acerca de su uso en general.

Algunos de estos rasgos con una breve recapitulacion, forman por lo comun el epílogo de las oraciones políticas. Por tanto nada hay que añadir á lo dicho sobre las costumbres y la peroracion.

ARTICULO III.

Oratoria sagrada.

A esta pertenecen, como su nombre mismo lo indica, todos los discursos pronunciados sobre asuntos de religion delante de cierto número de oyentes. Pueden distinguirse varias clases: como, pláticas hechas á puerta cerrada á una porcion del clero secular ó regular, ó á una comunidad de religiosas, pláticas puramente doctrinales al pueblo, discursos morales para inspirar amor á la virtud y horror al vicio, y panegíricos de los Santos, en cuyas especies pudieran hacerse todavía algunas subdivisiones. Mas aunque cada una de las expresadas exige diverso tono y estilo, las reglas particulares que pueden darse son tan vagas, que poco ó nada aprovecharian en la práctica. Así, me limitaré á aquellas observaciones que siendo comu-

nes á todas, pueden guiar á los principiantes en la composicion de este género de discursos.

Ante todas cosas repetiré lo que ya he inculcado varias veces, á saber, que sin buenos estudios preliminares, sin la sólida instruccion que estos proporcionan, y sin aquella clase de talento que exija el género que cada uno elija para ejercitarse, de nada sirven los preceptos retóricos. Pero tambien añadiré, que supuesta esta preparacion es necesario tener bien entendidas las reglas generales de la elocuencia y las particulares de cada especie de composicion; si no para crear grandes bellezas, á lo menos para no cometer las muchas y graves faltas en que siempre caerá el que las ignore ó voluntariamente las quebrante. Contrayendo ahora este principio general á las composiciones de que tratamos, se ve que los dispensadores de la divina palabra que deseen desempeñar con honor esta parte de su ministerio, deben hacer préviamente un estudio nada superficial de la sagrada escritura, de la teología dogmática y moral, de la historia, legislacion y disciplina de la Iglesia, y estar versados en la lectura de los Padres, de los escritores ascéticos mas recomendables, y de los oradores sagrados modernos de mayor celebridad. Con este caudal de doctrina, el buen gusto que se adquiere con la lectura de los clásicos profanos, el estudio teórico de las reglas, y un mediano talento; es imposible que, si no llegan al ápice de la perfeccion en la oratoria sagrada (porque á la perfeccion son muy pocos los que llegan en ningun género) dejen de ser

oradores distinguidos. Pero el género de elocuencia que cultivan exige todavía otra cualidad, para que sus discursos hagan en el auditorio todo el efecto que desean; á saber, la de una sólida y reconocida virtud. En todo orador es necesaria la probidad, como ya queda indicado; pero si en los profanos basta una conducta medianamente arreglada, en el que ha de subir al púlpito, es decir, á la cátedra del Espíritu Santo, se requiere ademas una piedad cristiana muy sólida. Esta es la que dará á sus palabras, suponiendo que estas sean tambien dictadas por la sabiduría, aquella uncion que insinúa en el ánimo de los fieles las grandes verdades de la religion, y deshace sus corazones en tiernas lágrimas de compuncion y arrepentimiento. Suponiendo pues al predicador adornado de todas las cualidades intelectuales y morales que pide su augusto ministerio: pasemos ya á darle, no reglas verdaderamente tales, sino ciertos consejos; los cuales sin embargo, si los tiene presentes, no dejarán de serle útiles. Los extractaré de Blair, que aunque protestante, ha tratado bien este punto.

En primer lugar, es menester que todo predicador al tomar la pluma para componer un sermon, ó al meditarle si no hubiere de escribirle, se acuerde de que va á hacer un discurso verdaderamente popular, es decir, dirigido á una porcion mas ó menos numerosa del pueblo compuesta por la mayor parte de gentes iliteratas. Con este recuerdo evitará insertar en él puntos, pensamientos, doctrinas, palabras y alusiones que sean ab-

solutamente ininteligibles para el ignorante vulgo, ó á lo menos muy superiores á sus alcances. He dicho al componer un *sermon*, tomando esta palabra en la acepcion rigurosa de plática dirigida al pueblo: porque si fuese destinada á un auditorio escogido, como en aquellas que se hacen, ó en secreto á una porcion del clero, ó en público á una corporacion que se supone ilustrada; entonces ya puede introducir conceptos mas elevados, y emplear un lenguage mas pomposo.

En segundo lugar, ha de tener presente tambien que todo sermon debe ser un discurso persuasivo; y que si bien la persuasion ha de fundarse en el convencimiento, este solo no basta por lo comun. De consiguiente, aunque primera y principalmente debe ilustrar el entendimiento de su auditorio con buenas y sólidas razones que le convenzan de la verdad, utilidad ó necesidad de lo que le propone; no basta que le instruya y enseñe, es menester que conmueva su corazon. Para esto sirven las amplificaciones de que se habló en otro lugar, es decir, la viva y animada pintura de ciertos objetos, que puestos á la vista del auditorio deben excitar aquellos sentimientos, los cuales dados no puede menos de resolverse á obrar como el predicador le aconseja. No sube este al púlpito para enseñar cosas nuevas, ni para argüir con incrédulos, sino para dar á verdades conocidas, y que nadie le disputa, cierto aspecto y colorido tales, que llamen la atencion de sus oyentes y despierten sus amortiguados afectos.

En tercer lugar, es necesario que al elegir el

asunto cuide mucho de que este tenga relacion directa con la profesion, el género de vida, y las demas circunstancias de sus oyentes. No puede darse cosa mas absurda y ridícula que hablar contra el lujo á miserables jornaleros, ó de los vicios propios de las grandes ciudades en una pequeña aldea. Sin embargo, con bastante frecuencia suelen oirse estos anacronismos oratorios, si puedo explicarme así.

En cuarto lugar, el asunto, ademas de ser acomodado á la naturaleza del auditorio, debe siempre ser uno. Esto no quiere decir que un punto capital y genérico no se divida en algunos de los subalternos y particulares que abraza, sino que no se traten en un mismo sermon varios que sean absolutamente inconexos é independientes, como lo serian la obligacion del ayuno y la de dar limosna. Esta regla de la unidad (que es comun, como veremos, á otras muchas composiciones, y aun puede decirse á todas) se funda en que por las leyes de nuestra organizacion física, no podemos atender á un mismo tiempo á muchos objetos distintos; y por consiguiente, siempre que la atencion se divide entre varios, se debilita la impresion que uno solo bien escogido hubiera hecho en nuestro ánimo.

En quinto lugar, los asuntos que se elijan para los sermones no han de ser demasiado generales y vagos; al contrario, se ha de procurar circunscribirlos é individualizarlos, por decirlo así. Porque si bien á un asunto general puede dársele cierta unidad, nunca será esta tan perfecta como la que

admite el que es mas particular y determinado. A esta regla faltan los que para lucir su ingenio escogen los que se llaman *lugares comunes*, es decir, principios ó nociones generales: por ejemplo, las excelencias de la virtud, la felicidad del justo, y otros parecidos. Semejantes asuntos son sin duda espléndidos y fáciles de manejar, suministran descripciones y cuadros brillantes, y admiten toda la riqueza de la erudicion y de la historia; pero no son favorables para producir el grande efecto de la predicacion, que es el de hacer mejores á los oyentes. Mientras un predicador no sale de observaciones y descripciones generales nadie se da por comprendido en su censura, y de consiguiente cree que no se entiende con él lo que se dice; pero si aquel sabe presentar cuadros individuales en que el oyente se vea retratado, no puede este ya desentenderse, y tiene que entrar dentro de sí mismo y reconocer á pesar suyo la semejanza de su conducta con la que el orador ha pintado como criminal.

En sexto lugar, el predicador ha de procurar hacer interesantes sus instrucciones. «Esta es, dice »Blair, la piedra de toque y la mayor señal de »verdadero talento para la elocuencia del púlpito, »pues no hay cosa que tanto se oponga al acierto »en este género como la manera árida." La grande habilidad de un predicador está en empeñar vivamente la atencion del auditorio; para lo cual es preciso no engolfarse en razonamientos intrincados, no tratar cuestiones meramente especulativas, y no exponer las verdades prácticas en un

lenguage abstracto y metafísico. El tono de estos discursos debe ser el de una conversacion, y no han de escribirse como se escribe un tratado, sino como se habla á la muchedumbre, cuidando de aplicar la parte doctrinal y didáctica del sermon á lo que tiene inmediata relacion con la práctica. Sobre todo, lo que hace interesante la doctrina es contraerla á determinados caracteres y á ciertas situaciones de la vida. Por eso los ejemplos que se fundan en hechos históricos y se toman de la vida comun, ejemplos de que está llena la Escritura, excitan en gran manera la atencion cuando estan bien escogidos y aplicados.

En séptimo lugar, al extender las pruebas y al emplear las amplificaciones para la mocion de afectos, no se ha de apurar la materia. Ya se previno por punto general que «quien no sabe callar, »ni escribir sabe," es decir, que por parecer hombre instruido y erudito no ha de decir nunca un escritor cuanto sabe y se le ocurre sobre un asunto, sino escoger lo mas florido, interesante y oportuno. Mas este principio aplicable á todas las composiciones, pues en todas se requiere cierta economía de pensamientos, es mas necesario en los sermones; porque estando estos destinados á la persuasion, nada se opone tanto á ella como la prolijidad. Si un predicador se empeñase en no omitir cosa alguna de cuantas le sugiere su memoria sobre el punto de que trata, el auditorio le oiria con disgusto, y él perderia el vigor necesario para la mocion de afectos, que es y debe ser su principal objeto.

En octavo lugar, aunque en órden al estilo no debe el predicador descuidar ninguna de las cualidades generales, ha de atender mas particularmente á la claridad y á la naturalidad ó sencillez. Así procurará evitar con mas cuidado que nadie los pensamientos sutiles, los términos anticuados y poéticos, los técnicos, los filosóficos, y las expresiones hinchadas, estudiadas y altisonantes. El púlpito requiere mucha dignidad y nobleza en el estilo; y en él son intolerables expresiones débiles y modos de hablar bajos ó vulgares; pero esta elevacion en el lenguage es muy compatible con la claridad y sencillez. Las palabras pueden y deben ser usuales, para que todo el mundo las entienda; sin embargo, es menester que el estilo no decaiga. Ha de ser sí claro y sencillo, pero al mismo tiempo enérgico, vivo y animado. El lenguage de la Escritura, empleado con oportunidad, es el que da á los sermones magestad, nobleza y energía, ya sea que se citen directamente algunos textos, ya que se hagan felices alusiones á hechos históricos y pasages de los libros santos. Estos abundan en expresiones figuradas las mas valientes y animadas, y así su lenguage usado con tino y discernimiento da al estilo grandiosidad, nervio, y cierto aire de inspiracion; pero es menester mucho juicio para manejarle; porque hay tambien, sobre todo en los libros poéticos, ciertos hebraismos que no se pueden conservar en castellano, y ciertas hipérboles extraordinarias y metáforas atrevidísimas que nosotros no debemos emplear. El fuego de que se supone inflamado al predicador y la importan-

cia de las materias de que habla, justifican hasta cierto punto y aun exigen expresiones ardientes y animadas, y hacen á veces muy naturales las personificaciones, las metáforas, las exclamaciones y todas las formas propias del lenguage de las pasiones; pero ha de ser cuando el asunto las esté como pidiendo, y cuando deba parecer que el orador está fuertemente agitado y conmovido. Otro encargo muy importante acerca del estilo hace Blair á los predicadores, y es que no imiten servilmente el modo de predicar y la *manera* de este ó aquel orador determinado, ni tomen por modelo ninguno de los estilos que alternativamente son de moda, porque esta es un torrente que se hincha por la noche y á la mañana está ya seco.

En cuanto al plan y disposicion de los sermones deben tenerse presentes, ademas de las reglas generales, las siguientes observaciones de Blair. 1.ª El exordio no ha de ser demasiado largo ni contener vagas generalidades. La explicacion del texto, ó la narracion de algun hecho de historia sagrada que tenga conexion con el asunto y que abra el camino, por decirlo así, al resto del discurso, son generalmente las introducciones mas oportunas: y cuando no puedan emplearse con naturalidad, será mejor empezar sin introduccion alguna, ó limitar esta á una ó dos cláusulas no muy largas. 2.ª La division de los sermones en dos ó tres partes (mayor número causaria confusion) está ya tan autorizada por el uso, que no hay inconveniente en hacerla cuando el asunto la pida.

Y por mas que Fenelon repruebe en general las divisiones, y las tenga por invencion de los escolásticos; es muy cierto que las emplearon algunas veces los oradores antiguos, señaladamente Ciceron, como puede verse en varias de sus oraciones y sobre todo en la que dijo en defensa de la ley Manilia. Ademas, la division en los sermones contribuye á la claridad, facilita la inteligencia, fija la atencion del oyente, y sirve para que pueda conservar en la memoria lo que se le dice. 3.ª En la oratoria sagrada raras veces hay narraciones extendidas y circunstanciadas, á no ser en los panegíricos, los cuales en esta parte siguen las reglas generales de todo elogio que luego se indicarán. La explicacion de algun punto doctrinal es la que ocupa ordinariamente el lugar de la narracion; y sobre ella basta prevenir que sea concisa, clara y sencilla; y que el estilo sea correcto, pero no muy adornado. 4.ª En la confirmacion de las oraciones sagradas no hay parte contenciosa, porque nadie niega ó disputa al orador la doctrina, los principios y los hechos que establece; lo que se exige de él es que sepa amplificarlos, para excitar en los oyentes los afectos que pueden contribuir á que en adelante obren como el orador les propone. 5.ª Una fervorosa y patética exhortacion, ó la deduccion de algunas consecuencias importantes que nazcan como por sí mismas de la doctrina enseñada en el cuerpo del discurso, son los dos modos mas oportunos de terminar los sermones; pero en el último caso es menester no introducir algun objeto enteramente nuevo, que

distrayendo la atencion de los oyentes debilite el efecto producido por las primeras partes de la oracion.

ARTICULO IV.

Del género demostrativo de los antiguos.

Si á este género pertenecen los discursos en que se alaba ó vitupera, y se pueden alabar y vituperar las acciones en sí mismas, ó las personas que las han ejecutado; convendrá distinguir una y otra clase de elogios y vituperios, á lo menos para fijar la nomenclatura técnica.

La alabanza pues de las buenas acciones en sí mismas, con abstraccion de la persona que las hace, se llama simplemente *elogio*; y la de las personas *panegírico*, voz griega con que se designaron las arengas que en las juntas generales de la Grecia se pronunciaban para honrar la memoria de los héroes. Tambien se da el mismo nombre á aquellos discursos en que se alaban las cosas inanimadas, porque para hacerlo se las personifica en cierto modo. El vituperio de las acciones se llama *invectiva*, y el de las personas, que rara vez ocurre, podrá decirse *vituperacion*, si no se quiere extender hasta él la denominacion genérica de invectiva.

Los discursos destinados á elogiar á las personas se subdividen en varias clases, y tienen nombres particulares segun las circunstancias y el motivo con que se pronuncian. Así, se llama *oracion fúnebre* el panegírico de una persona hecho

con ocasion de su muerte; *genethliaca* la que se dirige á cumplimentar á uno con motivo de haberle nacido un hijo; *nupcial*, ó en sola una palabra griega *epithalamio*, la que se hace en elogio de los recien casados; y *eucháristica* aquella en que se dan gracias por los beneficios recibidos. A estas pudieran añadirse otras muchas en que se da el parabien á una persona por alguna dicha que ha conseguido, cada una de las cuales tiene su nombre propio tomado de la particular especie de felicidad que da motivo á hacerla. Por ejemplo, se llama *epinicio* la arenga en que se felicita á alguno por haber alcanzado una victoria. Pero siendo estos nombres muchos, dificil conservarlos en la memoria, é inútil por otra parte hacer tan prolijas subdivisiones; será mejor comprenderlas todas bajo el nombre genérico de *oraciones gratulatorias*: así como llamamos *consolatorias* aquellas en que se procura consolar á uno por alguna desgracia que le ha sucedido, y sea esta la que fuere.

Supuesta la explicacion de los nombres que dan los retóricos á las principales especies de discursos que comprende el género demostrativo, la cual se da, no porque se apruebe esta manía escolástica de dividir y subdividir las cosas mas sencillas, sino para que no se extrañen estos nombres cuando se encuentren en los libros, y para que se sepa su verdadera significacion; veamos ahora las reglas peculiares de los discursos de este género.

Primeramente el exordio, cuando por ser la

oracion muy extensa sea absolutamente necesario (porque en las muy breves, como son las mas de este género, una introduccion formal y extendida seria ridícula), debe ser mucho mas adornado, pomposo y brillante que en las judiciales y deliberativas. La razon es que estos discursos se dirigen mas á deleitar á los oyentes que á instruirlos ó convencerlos, y no hay comunmente preocupaciones que desvanecer, ni necesidad de ganar los ánimos del auditorio; pues la curiosidad que le ha traido, basta por sí sola para que escuche al orador con atencion y docilidad. Sin embargo, los adornos que deben engalanar el exordio han de ser naturales y de buen gusto, no afectados ni demasiado relumbrantes. El exordio en las invectivas, ya contra las personas, ya contra los vicios, puede ser patético ó *ex-abrupto*, siempre que las circunstancias hagan legítimo y verosímil este movimiento extraordinario, como se ve en la oracion de Tulio contra Pison, y en la segunda Filípica.

La proposicion suele omitirse, ó se enuncia tan concisamente que no puede mirarse como parte considerable del discurso. No obstante está bastante introducida la costumbre de hacer divisiones y subdivisiones formales en las oraciones panegíricas. Yo, siguiendo en esta parte el dictámen de Fenelon, aconsejaria que no se hiciesen, porque rara vez son necesarias. Si alguna lo fueren, seguirán las reglas generales.

La confirmacion solo puede ser contenciosa en los panegíricos cuando los hechos son dudosos

ó increibles, ó cuando alguno ha querido atribuir la gloria á otra persona; pero este caso es muy raro, porque los elogios recaen ordinariamente sobre hazañas incontestables y cuyo autor es conocido. Solo pues se necesita amplificarlas, esto es, hacer ver con toda la energía posible su grandeza, la utilidad que han producido, la gloria que de ellas debe resultar á su autor &c. &c. Esto puede hacerse, ó recorriendo por órden cronológico la vida entera del héroe, en cuyo caso el panegírico se llama *analítico*; ó escogiendo una ó mas de sus virtudes, y refiriendo á ellas como pruebas sus principales hechos, á cuya forma dan el nombre de panegírico *sintético*. En ambos casos las hazañas que han de celebrarse pueden referirse en una narracion seguida como las judiciales, con la diferencia de que debe ser mas adornada y pintoresca, ó interrumpiéndola con la amplificacion de cada hecho particular. Sin embargo, la narracion seguida parece mas propia de los sintéticos, y la interrumpida de los analíticos.

Para epílogo basta por lo comun una recapitulacion enérgica de los hechos, para que así amontonados parezcan en cierto modo mas de bulto, y hagan mas impresion. Tambien parece que el elogio y la invectiva pueden concluirse oportunamente con una exhortacion á los oyentes, para que practiquen las virtudes que se han celebrado, ó huyan de los vicios cuya deformidad acaban de ver. En el panegírico, ademas de exhortar á la imitacion del héroe, podrá añadirse al-

guna vez un breve elogio del cuerpo ó profesion á que este pertenezca, ó si ya ha muerto, del que le haya sucedido en el empleo.

LIBRO II.

Composiciones históricas, didácticas y epistolares.

Habiendo reunido en un solo libro estos tres géneros de obras, porque sus reglas no exigen ser explicadas con tanta extension como las de la oratoria; le dividiré sin embargo para mayor claridad en tres capítulos, cada uno de los cuales contendrá lo mas necesario de saberse sobre estas tres clases de escritos.

CAPITULO PRIMERO.

Obras históricas.

Comprendiéndose bajo este título las obras en que se cuentan algunos hechos ó sucesos; pudiendo ser estos ó verdaderos ó fingidos, y siendo diferentes en ambos casos las reglas para su composicion: se hace necesario exponer separadamente las de la historia verdadera y las de la ficticia.

ARTICULO PRIMERO.

Historia verdadera.

Entendiéndose por historia verdadera «la nar»racion de sucesos pasados, hecha para instruc-

»cion de los hombres actuales y venideros;" es claro que de su misma naturaleza, y del fin con que se escribe debemos deducir las reglas para su composicion. Mas como de estas unas son relativas á las cualidades que exige en el que haya de escribirla, y otras á la composicion en sí misma; las propondré con separacion.

NUMERO I.°

Cualidades de un historiador.

Si la historia es el recuerdo de los hechos y sucesos pasados para instruccion de las generaciones posteriores á ellos; es evidente que el historiador debe ante todas cosas estar bien instruido de aquellos que intenta referir, y de cuanto sea necesario para darlos á conocer completamente: que en segundo lugar los ha de presentar tales como pasaron, sin tomarse la libertad de desfigurarlos: que en tercer lugar debe contar aquellos solamente de cuya noticia puede resultar alguna utilidad, eligiéndolos entre todos los que abrace el período de tiempo cuya historia se propone escribir: y finalmente, que pues la instruccion que la historia ha de suministrar al género humano, debe ser relativa á la conducta de los particulares y al gobierno de los pueblos; es necesario que el autor profese en toda su obra buena moral y sana política, sin destruir con máximas erradas sobre uno ú otro punto el fruto que de su escrito deberian sacar los lectores. Resulta pues, que segun

estos principios las calidades de un historiador pueden reducirse á cuatro: instruccion, fidelidad, discernimiento y moralidad. Diré brevemente en qué consisten, y qué obligaciones imponen al historiador.

Instruccion.

Consistiendo esta en que el historiador esté enterado muy á fondo de los hechos que ha de referir, y de todo lo que sea necesario para darlos á conocer completamente; es claro que deberá saber: 1.° la geografía del pais ó paises en que pasaron aquellos hechos: 2.° todas las circunstancias de personas, lugares y tiempos; sus motivos ó causas, y los efectos que produjeron: 3.° el estado político de la nacion ó naciones que en ellos intervinieron, ó á las cuales se extendió su influencia; la forma de su gobierno, su legislacion, rentas, comercio, fuerzas militares, usos y costumbres, estado de civilizacion, carácter y genio de sus habitantes &c.; y 4.° sobre todo, la naturaleza humana en sí misma; porque sin estos conocimientos no podrá juzgar con acierto de los hechos, ni descubrir sus causas, ni graduar sus resultados.

1.° La instruccion en la geografía le es absolutamente necesaria, para que acaso no le suceda lo que á un mal historiador, que por ignorarla trasladó desde la Siria á la Mesopotamia la ciudad de Samosata con sus murallas y ciudadela, como dice graciosamente Luciano. Y aun seria bueno ademas que el historiador no se contentase con las noticias geográficas que pueden suministrar los

libros y los mapas, sino que viajase él mismo por los paises que fueron teatro de los hechos que cuenta, y que por este medio adquiriese cabal noticia de su topografía, para describir con exactitud, cuando sea necesario, algun parage, y apreciar en su justo valor las dificultades que el terreno opuso á las empresas militares y á las marchas de los ejércitos. Ya se deja conocer que esto seria imposible si emprendiese una historia universal, y muy dificil si hubiese de escribir la de una gran parte del globo, como la de América. En tales casos puede contentarse con las noticias de los libros.

2.° Es igualmente claro que antes de tomar la pluma debe hacer un grande acopio de materiales, consultando los documentos mas fidedignos, cotejando y comparando con crítica las diversas relaciones publicadas é inéditas en que se hallen consignados los hechos que ha de escribir, fijando sus datas con toda exactitud, y no dejando nada incierto, si ser puede, en cuanto á sus circunstancias. Sobre todo, al tiempo de coordinarlos y presentarlos, es necesario que por el órden mismo haga ver sus causas, su mútuo enlace, el encadenamiento secreto de circunstancias y hechos anteriores que los prepararon, y el flujo que cada uno de ellos tuvo en los que se le siguieron. En esto consiste precisamente lo que se llama la filosofía de la historia, y en esto se diferencia de los meros compiladores el verdadero historiador.

3.° Le es necesario, como he dicho, un gran conocimiento de la política, de la ciencia del go-

bierno, y de lo que se llama estadística de las naciones. Sin esta instruccion no podrá formarse ideas claras de la fuerza, riqueza y poder de aquellas cuya historia escribe, y de las otras que hayan tenido con ella algun punto de contacto; ni señalar las causas de sus revoluciones, ni determinar sus relaciones particulares y sus respectivos intereses. Cuando se exige del historiador esta profunda instruccion en materias de política y de gobierno, no se quiere decir que luego al escribir haya de interrumpir á cada paso la narracion, para hacer disertaciones filosóficas y dar lecciones de política. Al contrario, un buen historiador no debe hacer otra cosa que suministrar á sus lectores oportunamente, y cuando la narracion misma lo exija, los datos necesarios para la cabal inteligencia de su asunto, dándoles á conocer la constitucion, y estado político y comercial de los paises de que trata, y sus mútuas relaciones. Mas luego que les ha puesto en la mano los materiales necesarios para que ellos puedan juzgar por sí mismos; no debe prodigar sus propias opiniones, ni entrar en largos razonamientos. Y si alguna vez le fuere necesario entablar una discusion formal para fijar la verdad sobre puntos dudosos, ó hacer observaciones sobre algun acaecimiento singular y de extraordinario influjo; ha de poner mucho cuidado en no reproducir muy á menudo semejantes discusiones y comentarios.

4.° Ademas de los conocimientos políticos debe haber estudiado muy á fondo el corazon humano. Sin esto, ni podrá discurrir sobre la con-

ducta y carácter de sus personages, ni atinará con los secretos resortes que les hicieron obrar de tal ó tal modo en tales y tales circunstancias. Estos secretos móviles son las pasiones, y mal podria descubrirlos el que no haya estudiado la naturaleza del hombre, y penetrado en los mas íntimos repliegues de su corazon. En esta parte ningun historiador antiguo ni moderno es comparable con Tácito. Ninguno ha conocido tan bien al hombre, ninguno ha presentado una copia tan fiel de la naturaleza humana.

Fidelidad.

Bajo esta cualidad genérica se comprenden otras muchas que indicaré sumariamente, porque la sola indicacion bastará para que se conozca cuán necesarias son en un historiador.

1.ª *Veracidad.* Pues que la historia no es una fábula compuesta con solo el designio de agradar, y que hable á la imaginacion y á las pasiones, sino una instruccion séria que habla con el entendimiento y la razon; es claro que el historiador no solo no ha de fingir ningun hecho, pero ni aun ha de añadir á los verdaderos alguna circunstancia que los haga mas interesantes, y les dé, por decirlo así, un colorido poético. El no tomarse semejantes libertades es mas dificil de lo que parece; porque, como ya observó juiciosamente Ciceron, todos los hombres somos inclinados á añadir, cuando contamos un suceso, alguna cosa

que le dé realce; particularmente si es favorable y grato á aquellos á quienes se le contamos.

2.ª *Exactitud.* Por la misma razon es evidente que tampoco ha de arrogarse el derecho de omitir alguna circunstancia importante, ó para disminuir la gravedad de las acciones vergonzosas y criminales, ó para menoscabar el mérito de las ilustres y virtuosas.

3.ª *Imparcialidad.* Excusado parecia recomendar esta calidad á los historiadores. Todo el que aspire á merecer este título, debe saber que desde que toma la pluma para escribir la historia, deja de ser Griego ó Romano, Español ó Francés, Guelfo ó Gibelino, y se trasforma en un maestro del género humano, superior á todo espíritu de partido y á toda querencia de patria, familia, profesion &c. Sin embargo, rarísimos son hasta ahora los historiadores verdaderamente imparciales. Algunos por aparentar que lo eran dieron en el extremo opuesto; y huyendo de parecer afectos á su patria, casi se declararon sus enemigos, y poquísimos son los que no han torcido los hechos para hacer triunfar al pueblo, partido, faccion ó cuerpo predilecto, ó á lo menos para acomodarlos á sus opiniones personales.

4.ª *Incorruptibilidad y libertad.* Estas son condiciones necesarias para poder ser imparcial. El hombre que por avaricia ó ambicion sea capaz de desfigurar los hechos para adular á algun poderoso, ó grangearse el favor de cualquier gobierno, partido, secta ó corporacion, ó que por miedo no tenga valor para decir la verdad toda

entera; renuncie al honroso título de historiador, es decir, de preceptor de los hombres. Estas calidades se refieren particularmente al que escribe la historia de su tiempo. Y como es tan dificil que un particular pueda desentenderse de toda mira de interés personal, y arrostre las persecuciones ó disgustos que puede acarrearle su franqueza; de ahí es que las historias que se escriben en la época misma de los acontecimientos, no son por lo comun completamente imparciales. Ser justo con los muertos no es empresa muy árdua; para serlo con los vivos es necesario un esfuerzo extraordinario.

5.ª *Candor.* Este consiste en que el historiador, ó por aparentar imparcialidad, ó por mostrarse sagaz, no preste acaso á los personages de su historia miras secretas ó refinamientos de maldad de que tal vez estuvieron muy distantes. Es menester no ver en los hechos mas de lo que realmente hay, ni prestar á los hombres mas malicia de la que tienen; como al contrario es preciso no creer en sus aparentes protestas de rectitud y de amor al bien público, sobre todo cuando no estan muy de acuerdo con su conducta ó con sus intereses. Estos son siempre los que los mueven, y por ellos debemos juzgar de su intencion, no por sus palabras.

Discernimiento.

Una de las cosas que hacen mas dificil escribir la historia, es la multitud de hechos que el

pais mas limitado presenta en una época determinada por corta que esta sea. Un Estado se compone de varias provincias subdivididas en distritos, cada uno de estos comprende mas ó menos poblaciones, cada poblacion tiene cierto número de familias, y cada una de estas cuenta algunos individuos. Querer pues dar razon de todo lo que en la época escogida hizo la nacion entera, y cada provincia, cada distrito, cada poblacion, cada familia, cada individuo; sobre ser materialmente imposible saberlo, seria el mayor absurdo. La historia es una leccion útil dada á todo el género humano; y así no debe contener mas hechos que los que presenten cierto interés general, y cuyo conocimiento pueda ser de alguna utilidad. Hechos sueltos que no han influido ni en bien ni en mal sobre la suerte de las naciones, podrán ser objeto de curiosidad; pero nunca serán parte legítima de una historia verdaderamente filosófica. Si con arreglo á este principio se refundiesen ahora todas las que existen ¡á cuán poco quedarian reducidas algunas muy voluminosas! Así, el discernimiento del historiador consiste en saber distinguir y escoger entre la multitud de materiales que tiene á la mano los que sean dignos de entrar en su obra, y esta eleccion no es tan fácil como pudiera creerse. En las historias de un solo suceso de corta duracion no es muy dificil, pero en las generales que abrazan tantos siglos y tanta multitud de acontecimientos, es sumamente dificultosa, y el saber hacerla uno de los mayores méritos del historiador.

Moralidad.

Debiendo escribirse la historia para instruccion del género humano, es innegable que en toda ella han de reinar una sana moral y una política justa. El historiador, tanto en la narracion de los hechos como en la descripcion de los caractéres, se ha de mostrar partidario celoso de la virtud y de la justicia. No quiere decir esto que á cada paso, ni nunca, haya de romper el hilo de la historia para dar lecciones formales de moral; ni que haya de predicar la virtud como un misionero; ni que á cada accion que cuente añada, como algunos hacen, frias y triviales moralidades que al lector se le ocurren fácilmente; sino que en el modo mismo de contar los hechos ha de mostrar siempre amor á la virtud é indignacion contra el vicio, y que nunca ha de aprobar una accion injusta, ni excusar, y mucho menos alabar, la política de los gobiernos cuando no está fundada en la moral. No sé si hay algun historiador enteramente exento de censura en esta parte.

NUMERO 2.°

Reglas de las composiciones históricas consideradas en sí mismas.

En cualquiera historia es necesario distinguir: 1.° el plan: 2.° el modo de contar los hechos, ó

la narracion : 3.° los retratos que el autor hace ó puede hacer de algunos personages: 4.° las arengas ó discursos que pone en su boca ó refiere sustancialmente: 5.° las reflexiones que hace sobre los hechos que cuenta.

Plan.

Las composiciones históricas son de varias clases. Hay historias generales y particulares, hay anales, memorias y vidas. Historias generales son la de una nacion, provincia ó ciudad en toda la duracion de su existencia, como la de Roma por Tito Livio, y la de España por Mariana. Particulares las de algun suceso parcial, como la guerra del Peloponeso por Tucydides, la conjuracion de Catilina por Salustio. Por anales se entiende la relacion de los sucesos memorables acaecidos durante un período de tiempo mas ó menos largo, dispuesta por órden cronológico y año por año. Se da el nombre de *memorias* á una composicion en que el autor se propone dar cuenta, no de todos los hechos verificados en el período que abrazan las memorias, sino de aquellos solamente en que él mismo ha intervenido, ó que solo él ha estado en situacion de conocer circunstanciadamente. Las vidas son historias particulares, no de un suceso, sino de algun personage. Cada una de estas formas pide diverso plan.

Los anales y las memorias, que mas bien pueden llamarse materiales para la historia que historias formales, piden que se siga rigurosamente

el órden cronológico, y son como trozos sueltos. Las vidas, pues que cada una forma un verdadero todo, una historia completa, son susceptibles de cierta unidad. Aunque abrazan todas las acciones memorables del héroe y todos los sucesos en que tuvo alguna parte; como por estos medios llegó aquel al último estado de elevacion ó abatimiento, de prosperidad ó desgracia en que terminó su vida: se ve que refiriéndolos todos á este último término, y haciendo sentir el encadenamiento oculto por el cual unos acontecimientos que parecen independientes le condujeron á aquel punto de grandeza ó humillacion en que acabó su carrera; puede y debe el historiador presentar un cuadro completo, que aunque compuesto de muchas partes sea verdadera y rigurosamente uno. Esto es lo que no siempre han observado los biógrafos. Los mas de ellos presentan los hechos tan desunidos, que apenas podemos descubrir la influencia que cada uno de ellos tuvo en la suerte final del personage, y parecen mas bien apuntaciones para escribir su historia, que la noticia formal de su vida puesta ya en órden y arreglada. Las historias particulares son mas susceptibles de esta unidad de plan; y faltaria groseramente á este gran principio de la unidad tan necesario de observarse en toda composicion literaria, el historiador que limitándose á un solo suceso memorable, no acertase á reunir y enlazar todos los hechos subalternos de que se compone, de modo que formen un solo todo.

Mas dificil es dar esta unidad á una historia

universal, y tanto mas, cuanto mas tiempo comprenda y se extienda á mas pueblos. Sin embargo, tambien estas pueden y deben ser en cierto modo unas, aun abrazando muchos siglos y tanta multitud de hechos al parecer inconexos. Para esto es menester que el autor se proponga siempre como centro en el cual vengan á reunirse todos los sucesos que refiere, el último estado de poder ó decadencia, de ilustracion ó barbarie, á que vino ó vinieron á parar la nacion ó naciones de que está tratando. La historia entera del linage humano puede hacerse una, si se saben encadenar sus diversas épocas y todas las revoluciones particulares de los pueblos, de manera que se vea por qué grados y por qué serie de causas las familias primitivas dispersadas en Babel se fueron sucesiva y gradualmente reuniendo en pequeñas sociedades, cómo estas se fueron incorporando unas con otras y formaron Estados muy populosos, cómo estos se desunieron despues, y formaron naciones mas limitadas, cómo y por qué combinacion feliz de circunstancias algunos pueblos llegaron en ciertas épocas á un alto grado de civilizacion, cómo luego por un concurso de acontecimientos fatales decayeron de aquel punto de saber y cultura; y cómo esta renació, se aumentó, se extendió, y ha llegado al estado en que hoy la vemos. Este es el modo único de dar interes á la historia y de hacerla útil. Saber lo que ha pasado por solo saberlo, puede servir de pasatiempo; pero si á este se ha de juntar la utilidad, es menester que lo pasado nos instruya para lo

venidero. Y esto solo puede conseguirse, si se nos hace ver cómo ha influido en nuestra suerte actual buena ó mala. Si es buena, para que fomentemos las causas de nuestra prosperidad; si es mala, para que evitemos los errores que á ella nos han conducido. Para saber coordinar una grande historia de este modo filosófico é instructivo, se necesita mucho talento.

Narracion.

A cuatro pueden reducirse las dotes de toda narracion histórica, cualquiera que sea la clase y forma de la composicion, es decir, ya la historia sea general ó particular, ya la vida de un solo personage, y ya se escriba en forma de anales ó de memorias. Estas dotes son *claridad, brevedad, ornato, dignidad.*

La claridad consiste en que los hechos se refieran con órden, y de modo que se vea su conexion. Para conseguirlo es menester que el historiador siga el órden de tiempo, sin equivocar ni fechas ni lugares, ni otras circunstancias que sea conveniente distinguir; que no nos lleve repentinamente de un pais á otro, que no interrumpa la relacion de un hecho para intercalar la de otros totalmente inconexos, que no corte el hilo con inoportunas ó inútiles digresiones, que pase de un acontecimiento á otro con naturalidad, fundando la transicion no en razones de conexion vagas y arbitrarias, sino en la dependencia misma de los hechos; y sobre todo que halle medio de

formar una sola cadena de tanta multitud de sucesos al parecer incoherentes. Para esto es menester no poca habilidad y destreza: es preciso que el historiador domine enteramente la materia, y sea capaz de verla toda desde un solo punto de vista.

La brevedad exige que el historiador pase rápidamente por los sucesos poco interesantes: y hasta en los que sean de mayor consideracion por sí mismos, ó mas fecundos en consecuencias, debe omitir las circunstancias inútiles, escoger las mas relevantes, y presentarlas por el lado mas luminoso. Unas pocas circunstancias notables bien escogidas nos pondrán á la vista los hechos, mucho mejor que la enumeracion individual de todas sin dejar una; porque entre ellas siempre hay algunas de poca ó ninguna importancia, que el lector adivinará y suplirá fácilmente aun cuando no se le indiquen. Esta feliz eleccion de las circunstancias es lo que se llama *pintura histórica;* parte en la cual ningun historiador moderno ha igualado á los antiguos, particularmente á los cuatro latinos César, Salustio, Livio y Tácito.

La historia admite el ornato y la elegancia en un grado bastante elevado; pero los adornos con que quiere ser engalanada han de ser de buen gusto y sólidos, no falsos relumbrones ni vana hojarasca. La simple narracion ha de ser rápida; las descripciones y pinturas animadas y vivas; aquella pide cláusulas cortas y sueltas; estas las admiten largas y periódicas, porque el que describe ó pinta puede reunir mas ideas en un solo grupo

que el que narra sencillamente. Todas las gracias de la elocucion, todas las formas oratorias, un lenguage figurado hasta cierto punto, y un estilo bastante armonioso pueden encontrar su lugar en la historia, señaladamente en las arengas; si se sabe distribuir todo esto con economía y oportunidad, y si estos atavíos son naturales y no buscados con demasiado estudio.

La dignidad, que es su carácter esencial, es incompatible con los adornos frívolos, la excesiva brillantez, las sutilezas, los juegos de palabras, y los conceptos epigramáticos. El estilo de la historia no ha de ser vulgar, las expresiones no han de ser bajas, y en ella no vienen bien agudezas, chistes ni chocarrerías. Un estilo burlesco, jocoso y satírico que hiciese reir, es incompatible con la gravedad de la historia. El que la escriba debe sostener siempre el carácter de un sabio que habla con la posteridad, y nunca ha de hacer el papel de gracioso ó de bufon. No quiere esto decir que el historiador no pueda variar alguna vez el tono de seriedad, que debe ser el dominante, para hacer sentir, si conviene, las miserias, debilidades, y aun ridiculeces, que suelen andar mezcladas con las cualidades mas nobles y heróicas en el carácter y la conducta de algunos personages. Pero no debe abusar de esta libertad; y cuando crea útil dar á conocer alguna anécdota satírica haria mejor, dice Blair, en ponerla por nota, que en introducirla en el cuerpo de la obra, exponiéndose á ser demasiado familiar.

Retratos.

Es preciso, dice muy bien Condillac, pintar á los hombres por sus acciones, no de imaginacion; porque los retratos no son interesantes sino en cuanto son parecidos, y es menester mucho juicio para hacer uno que lo sea. Sin embargo, la mayor parte de los que se precian de sobresalir en este género, tienen á lo mas lo que malamente se llama *ingenio.* Andan á caza de *antítesis*, ponen en prensa sus entendimientos para hallar distinciones demasiado sutiles, no piensan mas que en hacer lindas frases, y la única cosa de que no cuidan es de que su retrato sea el de la persona retratada.

Los retratos, dice Blair, son uno de los mas espléndidos y al mismo tiempo mas dificiles adornos de la composicion histórica, porque se consideran generalmente como lo mas delicado de la obra; y un historiador que busca el lucimiento, se expone con frecuencia á dejarse llevar de un refinamiento excesivo por el deseo de mostrarse muy profundo y penetrante. Para esto amontona tantos y tan sutiles contrastes de calidades, que en lugar de caracterizar al personage, solo consigue deslumbrarnos con expresiones relumbrantes.

Por las juiciosas observaciones de estos dos críticos, y las razones en que se fundan, yo aconsejaria á cualquiera que hubiese de escribir una historia, que no se pusiese nunca en el empeño de hacer retratos formales y extendidos. Los histo-

riadores griegos, como nota Blair, hacen á veces elogios, pero no retratos completos. Tácito tampoco los tiene en el sentido riguroso que en literatura se da á esta palabra, es decir, que no enumera y reune en un solo cuadro todas las cualidades morales y políticas de algun personage: lo que hace es dar algunas pinceladas vigorosas para que se vea su carácter dominante. Y los tan alabados de Salustio no son ciertamente lo mejor de su historia, porque tienen mucho de arbitrarios. En efecto es muy dificil que al hacer el retrato completo de alguno, el autor no sustituya su propia imaginacion á la fisonomía del retratado. Los personages históricos, igualmente que los dramáticos, se han de pintar á sí mismos por sus acciones y conducta; y no los ha de dibujar la pluma del escritor.

Arengas.

Los historiadores griegos desde Heródoto, y los latinos sus imitadores, insertaron en sus obras ciertas arengas que suponen fueron pronunciadas por algunos personages en circunstancias importantes; y ó las refieren textualmente, ó dan un breve resúmen de su contenido. Las primeras se llaman arengas *directas*, las segundas *indirectas*. Algunos modernos, copiando demasiado servilmente á los antiguos, han introducido tambien en sus obras estos retazos oratorios bajo ambas formas. Y como algunas veces son intempestivos, y otras conocidamente fingidos, porque los personages á quienes se atribuyen no pronunciaron ni el dis-

curso que el historiador les supone, ni otro parecido; se ha suscitado la cuestion de si tales arengas son ó no adorno legítimo de la historia. Unos las reprueban, otros las defienden, y la disputa está todavía por decidir. Sin embargo, distinguiendo los tiempos y las diversas formas de gobierno de los diferentes pueblos cuya historia haya de escribirse; es fácil resolver la cuestion, y dar reglas seguras para introducir ó no arengas en una composicion histórica.

En los gobiernos en que no hay juntas deliberantes, y en los cuales todas las resoluciones emanan de la autoridad suprema y del solo gabinete, seria ridículo introducir oradores que en discursos formales aconsejen ó disuadan tal ó cual empresa, ó la adopcion de tal ó cual providencia. Mas en aquellos gobiernos en que ó el pueblo entero, ó una junta de sus representantes, ó ciertos cuerpos colegiados deliberan sobre los negocios públicos, y en los cuales es necesario que se arengue al cuerpo deliberante, ya para aconsejarle que tome tal resolucion, ya para demostrarle sus inconvenientes; nadie culpará al historiador porque refiriendo estos debates recapitule lo que en cada ocasion se haya dicho por ambas partes, ó inserte los discursos mismos que se pronunciaron; pero en este caso es menester distinguir de tiempos. Si se trata de juntas deliberantes posteriores al descubrimiento de la imprenta; como por medio de esta las actas de las deliberaciones se hallan consignadas en los periódicos ó en otras memorias coetáneas, el historiador está obligado para no faltar á la ver-

dad, á dar un simple resúmen de lo que en ellas se dijo, ó si quiere referir los discursos mismos, á copiarlos textualmente, ya enteros, ya sus pasages mas notables. Pero si se trata de gobiernos deliberantes anteriores á la imprenta, de los cuales es tan dificil encontrar registros auténticos que hayan conservado las literales discusiones; el historiador puede suplirlas, poniendo en boca de los respectivos oradores, si no sus palabras mismas, lo que verosímilmente debieron decir atendidas las circunstancias. Esto es cabalmente lo que hicieron los historiadores antiguos; y se engañan mucho los que creen que sus arengas son enteramente fingidas. Escriben la historia de unos pueblos en los cuales todo se hacia con arengas, se encuentran en su narracion con hechos en que necesariamente debieron intervenir, y á falta de copias literales de las que se pronunciaron dan las que á su parecer se acercan mas á las verdaderas. No veo por qué se les ha de censurar en esta parte. Quizá alguna vez habrán hecho hablar á un personage en ocasion en que él no habló: yo lo dudo; pero aun suponiéndolo, este caso será rarísimo. En Tucydides, que es el historiador que tiene mas arengas, no hay una sola puesta en boca de un personage que no pronunciase entonces un discurso delante de la junta á quien la arenga se supone dirigida; y si no dijo literalmente el que Tucydides le presta, debió de decir uno sustancialmente parecido. El mismo historiador nos dice que puso el mayor cuidado en que sus arengas se acercasen todo lo posible á las que fueron realmente pronunciadas.

Por otra parte las arengas de los antiguos tienen la gran ventaja de que en ellas el historiador, sin mostrarse y sin que parezca que lo intenta, nos da noticias muy preciosas sobre la política de aquellos antiguos Estados, sobre los secretos móviles de su conducta, sobre los intereses de los diferentes partidos, y sobre otros objetos no menos interesantes; noticias que con dificultad hubiera podido interpolar en la narracion sin interrumpirla intempestivamente y con demasiada frecuencia. Sin embargo, como en todo puede haber exceso, no tendré dificultad en confesar que Tucydides multiplicó sin necesidad las arengas directas, que estas son generalmente demasiado largas, y que en varias ocasiones hubiera hecho mejor en contentarse con una breve indicacion indirecta de los puntos capitales contenidos en las que imita.

Reflexiones.

Sobre esta especie de aforismos políticos ó morales con que un historiador puede y debe dar realce á su narracion, es necesario prevenir en primer lugar, que las reflexiones sean nuevas, sólidas, interesantes, profundas, breves, y nacidas de los hechos mismos. Por consiguiente deben condenarse todas las que, ó sean comunes y trilladas, ó no esten fundadas en la verdad, ó no presenten una instruccion útil é importante, ó sean tan obvias que al lector menos perspicaz se le ofrecerian, ó se prolonguen demasiado, ó no tengan inmediata conexion con los hechos sobre que recaen.

En segundo lugar, las reflexiones incorporadas en la narracion como parte del pensamiento mismo narrativo, hacen mas efecto que propuestas con separacion bajo la forma de aforismo ó sentencia. Por ejemplo, hablando Tácito del odio secreto que Livia y Tiberio tenian á Germánico, y que él principió á traslucir, dice que «estaba acongojado por los odios de su abuela y de su tio, »odios cuyas causas eran mas activas porque eran »injustas;" *quorum causæ acriores, quia iniquæ.* Esta profunda, nueva, interesante y sólida reflexion, á saber, que el odio de los hombres es mas intenso cuanto mas injusto, hace mejor efecto enunciada de este modo, que si la hubiese propuesto aparte y en forma de sentencia. Al contrario, cuando al hablar del modo con que Domiciano trató á Agrícola, añade: «es propio del hombre aborrecer á aquel á quien ha ofendido." *Proprium humani ingenii est odisse, quem læseris:* la observacion es exacta y bellísima, y está bien aplicada, pero el modo de hacerla es, como nota Blair, demasiado abstracto y filosófico.

Finalmente, de cualquiera modo que se propongan, y aunque reunan todas las buenas cualidades indicadas, es menester no prodigarlas con excesiva profusion. El historiador no ha de aspirar á parecer constantemente profundo; basta que se muestre tal de tiempo en tiempo y con oportunidad. Tácito es hasta ahora el primero de los historiadores en esta parte de las reflexiones, y quizá lo será siempre.

ARTICULO II.

Historia ficticia.

Bajo este título se comprenden las composiciones llamadas comunmente *novelas y cuentos:* composiciones que solo se distinguen de las historias verdaderas en que los hechos y sucesos que en ellas se refieren no han pasado realmente, sino que son fingidos por el autor. Sin embargo, esta sola diferencia las constituye en una clase muy diversa; pues en órden á la persona del autor, la circunstancia de ser los hechos fabulosos le exime de casi todas las obligaciones que lleva consigo el cargo de historiador. Ni la instruccion que exigen es tan vasta y la fidelidad tan escrupulosa, ni la eleccion de los hechos tiene otra regla que la voluntad del que los inventa, ni el estilo pide en muchas de ellas un tono tan serio como la historia verdadera. Pero si por esta parte presentan menos dificultades, bajo otros respetos son de muy dificil ejecucion: y así es que entre tantos miles de novelas como se han escrito, hay muy pocas que puedan llamarse clásicas. Por su naturaleza son composiciones rigurosamente poéticas; y de consiguiente es tan dificil sobresalir en este género de obras, como en cualquier otro de las que se llaman de imaginacion. Ademas, las reglas á que estan sujetas son, como vamos á ver, muy severas, y el observarlas no es tan fácil como cree la

turba de escritorzuelos que tan osadamente se arrojan á escribir novelas.

Mas antes de pasar á exponer estas reglas diré algo acerca de los diferentes asuntos sobre los cuales se han escrito novelas, y de las varias formas bajo las cuales se han presentado, previniendo antes que las novelas y los cuentos no se distinguen mas que en la extension. Cuando los sucesos que contienen son muchos y abrazan un período considerable de tiempo, se llaman *novelas;* cuando son pocos y no ocupan mucho tiempo, toman el nombre de *cuentos;* sin que sea fácil, ni muy importante tampoco, fijar con rigurosa exactitud sus respectivos límites, y determinar la extension que ha de tener un cuento para que merezca ya el título de novela. En esto hay mucha arbitrariedad. Tambien es necesario prevenir que las que yo llamaré siempre *novelas* son las que los franceses llaman *romans,* y algunos de los nuestros con un imperdonable galicismo han llamado tambien *romances.* Esta palabra está destinada entre nosotros á significar, no historias de hechos fingidos, sino una de las varias formas de nuestra versificacion.

NUMERO I.°

Asuntos sobre que se han escrito historias ficticias, y sus varias formas.

La invencion de sucesos fabulosos, ó para comunicar por medio de estas ficciones alguna ins-

truccion útil, ó para solo entretener la ociosidad de los oyentes, es tan antigua como el mundo. Todas las naciones han tenido desde el primer período de su existencia fábulas, consejas y cuentos de hechos maravillosos con que las familias, reunidas alrededor de sus hogares en invierno, ó tomando el fresco en verano, pasaban entretenidamente una parte de las noches, cuando por lo largas ó calurosas no podia el sueño llenarlas enteramente. Todavía hoy lo estamos viendo en aquellas familias, que por habitar en el campo ó en pequeñas poblaciones, carecen de los recursos que las grandes ciudades ofrecen para distraer y ocupar la ociosidad. ¿Qué seria pues cuando las familias eran independientes, y no se conocia mas sociedad que la doméstica?

Estas consejas, inventadas al principio solo para engañar el tiempo y llenar agradablemente ciertos momentos de ocio, fueron haciéndose mas útiles y adquiriendo mayor celebridad á medida que la civilizacion se aumentaba. Así vemos que desde tiempos muy antiguos se inventaron ya ficciones de varias especies y formas, para corregir los vicios de los hombres poniéndoles á la vista las desgracias á que nos arrastran las pasiones; y que otras mas extensas é ingeniosas, y compuestas con mas artificio, continuaron sorprendiendo la imaginacion con aventuras maravillosas. Estas ficciones domésticas, esparcidas luego por todo el pueblo y comunicadas de boca en boca, formaron por mucho tiempo, juntamente con los cánticos sagrados y marciales, toda la literatura de las na-

ciones en los primeros períodos de su civilizacion, hasta que mas adelantada esta se fueron creando, perfeccionando, distinguiendo y separando unos de otros los varios géneros de composiciones literarias que hoy conocemos.

En este estado, y habiéndose apoderado la poesía propiamente dicha de varias de estas ficciones, los cuentos en prosa formaron una clase aparte, que sobre diferentes asuntos y bajo diversas formas ha continuado hasta nuestros dias, y continuará siempre, ejercitando el ingenio de muchos escritores. Y si estan bien escritos, serán siempre leidos con gusto por toda clase de personas, señaladamente por los jóvenes. Porque el amor á lo maravilloso y el gustar de ficciones ingeniosas no es, como creen algunos, efecto de corrupcion, sino cierta inclinacion natural fundada en la grandeza y dignidad del entendimiento humano. «Los objetos del mundo real, dice Bacon »citado por Blair, no llenan el ánimo ni le satis»facen enteramente: buscamos alguna cosa que »ensanche mas el corazon: apetecemos hechos mas »heróicos y brillantes, acaecimientos mas varia»dos y maravillosos, un órden de cosas mas es»pléndido, una distribucion mas general y justa »de recompensas y castigos que lo que estamos »viendo; y no hallando estas cosas en las histo»rias verdaderas, recurrimos á las ficticias." Así es que todas las naciones las han tenido y apreciado. Los indios, los persas y los árabes fueron todos famosos por sus cuentos: los antiguos griegos tuvieron y alabaron mucho los *jonios* y *mi-*

lesios que ya han perecido, y que segun la noticia que de ellos queda se versaban sobre aventuras amorosas expuestas con demasiada desnudez: y de las muchas novelas que sobre el mismo asunto escribieron con mas decencia en épocas posteriores, se conservan todavía algunas, que aunque no perfectas en su línea, no carecen de mérito, merecen ser leidas, y han servido de modelo á varios escritores modernos.

En los siglos medios el sistema feudal, el uso de los duelos, el establecimiento de los torneos, la institucion de las órdenes militares, y otras varias causas dieron orígen á un sistema de caballería andantesca que fué entonces el asunto de todas las novelas, en las cuales no se propusieron sus autores otro fin que sorprender la imaginacion con aventuras maravillosas, extravagantes é inverosímiles. Caballeros errantes de valor mas que heróico y de fuerzas mas que humanas, mágicos, hechiceras ó hadas, dragones, gigantes, hombres invulnerables, caballos con alas, castillos encantados: tales son las ficciones monstruosas é increibles que recibia con ansia la grosera ignorancia de aquellas edades, como tan conformes á las ideas supersticiosas que entonces dominaban. Estos delirios alimentaron por algunos siglos la curiosidad pública en casi todas las naciones de Europa, hasta que el inmortal Cervantes, la abolicion de los torneos, la prohibicion de los duelos, la mayor cultura, el renacimiento de la buena filosofía, y la mudanza en los usos y las costumbres derribaron la disparatada máquina de los libros de caba-

llería, y comenzaron á dar otra direccion á las historias ficticias.

En Italia y en España se escribieron primero novelas pastoriles mezcladas de prosa y verso, compuestas mas bien para insertar algunos de estos que sus autores habian compuesto sobre diferentes asuntos, que para presentar una accion verdaderamente pastoril; y al fin pararon en referir aventuras cómicas y truanescas sucedidas á personages del ínfimo populacho.

En Francia se escribieron novelas que podemos llamar históricas; unas épicas, como el Telémaco, y otras amorosas pero cuyos personages eran héroes buscados en la historia verdadera. Tales son el Ciro, la Clelia, y la Cleopatra. En estas se desterraron ya los dragones, los nigrománticos, los castillos encantados, y los caballeros andantes. Pero, conservando aun mucho de lo maravilloso, siendo los caractéres violentos, el estilo hinchado, y las aventuras inverosímiles; era imposible que agradasen por mucho tiempo en un siglo filosófico y de buen gusto. Así, el aplauso que tuvieron al principio fué de corta duracion.

Poco despues tomaron otro aspecto; y de novelas heróico-amorosas vinieron á parar en novelas familiares. Y aunque los primeros ensayos no fueron muy felices, poco á poco se fueron mejorando. En Inglaterra fué donde primero se trató de dar á estas composiciones cierta tendencia moral, y cierto grado de utilidad que antes no habian tenido, y desde entonces su objeto principal fué imitar la vida y los caractéres de los hombres.

Se presentaron personages de la clase media de la sociedad en situaciones extraordinarias é interesantes, por cuyo medio se manifestase lo laudable ó defectuoso de sus caractéres y de su conducta; se procuró hacer amable la virtud, y odioso el vicio; se interesó la sensibilidad de los lectores con pinturas animadas de las desgracias á que el error, ó una fatal combinacion de circunstancias, puede arrastrar aun á las personas virtuosas; se descubrieron los odiosos medios de que los malvados se valen para seducir la inocencia, y se pintó el castigo que tarde ó temprano encuentran los crímenes y los vicios. En suma las novelas tomaron desde entonces un aspecto de moralidad que las hace en el dia dignas de la atencion de la crítica, y las coloca en una clase particular de composiciones literarias sujeta á las reglas que luego veremos. Debo advertir que en todas las publicadas hasta el último período de que acabo de hablar, conservaron los autores la forma histórica, refiriendo los sucesos en una narracion adornada con arengas, como en las historias verdaderas, pero que algunas de las últimas han parecido en forma de cartas que se suponen escritas por los mismos actores, con cuya ficcion ellos, y no el autor, son los que cuentan los hechos: y esta es la única variedad que han recibido en su forma, de cuyos inconvenientes y ventajas hablaré mas adelante.

NUMERO 2.°

Reglas de la historia ficticia.

Siendo las novelas composiciones poéticas, y no habiendo sido excluidas de las que se comprenden bajo este título sino porque les falta la circunstancia de estar escritas en verso; es claro que casi todas las reglas á que estan sujetas, serán las mismas que veremos cuando se trate de la epopeya, tragedia, comedia, y fábula. Y como el anticiparlas ahora para omitirlas entonces, seria inoportuno; y el repetirlas despues, inútil y fastidioso: solo haré aquí unas cuantas observaciones que mas directamente se refieren á las novelas.

En primer lugar: pues estas, segun el aspecto que últimamente han tomado y el único que puede hacerlas apreciables, son verdaderas lecciones de moral, en las cuales por medio de ingeniosas ficciones se trata de inspirar amor á la virtud y horror al vicio, de disipar las ilusiones de las pasiones, y de corregir los defectos menos graves y aun las solas ridiculeces de los hombres; es necesario que ante todas cosas reine en ellas constantemente la moral mas pura, que sus autores no se permitan la menor liviandad, ni siembren máximas que de cualquier modo puedan ser opuestas á las buenas costumbres, que no autoricen errores peligrosos en ningun género, y que al contrario procuren combatir las erradas opiniones de la multitud y las supersticiones populares.

En segundo lugar: como, aun siendo muy ejemplares, serian insípidas si la moralidad no va envuelta en hechos capaces de interesar á los lectores; es indispensable qne el autor sepa inventar una serie de sucesos tales, que por su novedad, por lo variado de los acontecimientos, y por las apuradas situaciones en que coloque al personage principal, es decir, al héroe ó heroina de la historia (porque en estas como en los poemas épicos debe haber siempre un como protagonista) interesen vivamente la atencion, y la mantengan despierta. Para esto es menester que esté dotado de una rica, viva y fecunda imaginacion. Cuando se recomienda el interes en las novelas, no se quiere decir que los hechos que se inventen sean extravagantes ó inverosímiles: al contrario.

En tercer lugar: es necesario que la severa razon y el juicio presidan á la invencion de la fábula, es decir, que los lances sean nuevos pero no increibles, varios pero no muy complicados, y las situaciones del héroe peligrosas mas no desesperadas, y tales que sin un milagro no haya podido evitar el riesgo que le amenazaba. En suma, es menester no confundir dos cosas que son muy diversas; interesar ó sostener la atencion de los lectores, y sorprender la imaginacion con lo inesperado de los lances y la enredosa complicacion de la fábula. Por no haber tenido presente esta distincion algunos escritores de novelas, como el griego Heliodoro y nuestro Cervantes, no acertaron á dar un interes verdaderamente dramático, ni aquel á su Teágenes, ni este á su Pér-

siles. Lo que hicieron fué hacinar una sobre otra aventuras inverosímiles, y sacar á sus personages de los peligros por medios absolutamente improbables, olvidándose de que este no es el camino verdadero para interesar al lector. Porque si estos disparates pueden por un instante agradar á la imaginacion acalorada, acude luego la razon; y haciendo sentir que aquello no pudo pasar así, destruye toda ilusion y la convierte en despreció. En estos escritos, mas que en ningun otro, es menester tener siempre á la vista el *incredulus odi* de Horacio. Esto no se entiende con las alegóricas ni con las satíricas. En estas clases, con tal que la alegoría sea instructiva en las primeras y la sátira fina en las segundas, se disimula la inverosimilitud de los sucesos.

En cuarto lugar: es preciso variar y diversificar mucho los caractéres, dibujarlos con mucha exactitud, contrastarlos debidamente, y sobre todo sostenerlos. Y aunque esto es comun hasta cierto grado á todas las composiciones que tienen algo de dramáticas, es decir, en las cuales se hace hablar y obrar á ciertos personages; es mucho mas importante y necesario en las novelas. En las otras basta delinear sus principales facciones y algo abultadas, por decirlo así, porque han de ser vistos á cierta distancia; en las novelas es menester pintarlos mas individualmente, y señalar bien los perfiles. La eleccion de los caractéres, la habilidad en pintarlos y distinguirlos, y el cuidado en sostenerlos, son las circunstancias que mas realzan el mérito de las novelas.

En quinto lugar: es necesario que el autor esté dotado de una sensibilidad exquisita, fina y ejercitada, para que así pueda pintar toda suerte de escenas patéticas, ya tiernas, ya horrorosas, ya alegres, ya tristes, y conmover por este medio el corazon de los lectores. Esto es lo que principalmente se busca en las novelas morales. Y aunque estas pueden dividirse en tres clases, las *sentimentales*, las *de imaginacion* y las *de costumbres*, y que lo patético es mas necesario en las primeras que en las segundas y terceras; sin embargo, aun en estas se requiere en mas alto grado que en otras composiciones análogas, cuales son la epopeya y la comedia. El poema épico habla principalmente á la imaginacion, procurando excitar la admiracion de los lectores; la comedia se dirige á la razon, haciéndola sentir la incongruencia que se observa entre lo que los hombres hacen y lo que su interes exigia que hiciesen; pero las novelas, aun las de las dos últimas clases, se encaminan mas derechamente al corazon, para hacerle amar lo que es perfecto y detestar lo defectuoso.

En sexto lugar: se debe darlas unidad; para lo cual se observará lo que se dijo de las historias, á saber, que todos los sucesos se refieran al desenlace final, ya sea este feliz, ya desgraciado. La moralidad que resulta del éxito ó desenlace, es el centro al cual deben venir á parar todos los sucesos por divergentes que parezcan; como que no deben ser inventados sino para conducir al héroe á aquella situacion de abatimiento ó de

triunfo, de dicha ó de infortunio, de la cual resulta la leccion que el autor se propone dar á los hombres. Los funestos efectos, por ejemplo, de la mala educacion, de la pasion del juego, de un amor inconsiderado, de un matrimonio contraido por miras de interes &c. &c., serian en otras tantas novelas los puntos céntricos á que deberian referirse todos los sucesos esparcidos en el curso de la obra.

En séptimo lugar: el estilo ha de ser tan elegante como permite el asunto, atendidas todas las circunstancias. Las novelas son precisamente, entre las composiciones de prosa, las que exigen mayor cuidado en esta parte; y aun en las que piden el tono familiar es imperdonable el menor descuido, la menor negligencia, el mas ligero desaliño. Porque, como se leen por entretenimiento, lo que principalmente se busca en ellas es el placer. La moralidad misma que encierran y la instruccion que pueden suministrar, serian mal recibidas si no viniesen ataviadas con las galas del estilo. Por consiguiente, al tiempo de escribirlas es necesario tener siempre á la vista cuanto el arte previene en órden á la verdad, solidez, claridad y naturalidad de los pensamientos, á la pureza, correccion, energía y demas cualidades de las expresiones, al buen uso de las formas oratorias, al empleo del sentido figurado, y á la fácil, desembarazada y armoniosa coordinacion de las cláusulas.

Acerca de la forma que puede darse á las novelas escribiéndolas, ó como narracion histórí-

ca en persona del autor, ó como correspondencia epistolar entre algunos personages en la cual el lector vaya instruyéndose de los acontecimientos, caractéres &c.; ya dejo indicado que esta innovacion tiene sus inconvenientes y sus ventajas. En efecto, la forma epistolar hace mas dramática la narracion, el autor no se muestra nunca, los personages estan siempre en la escena, y por este medio se pueden introducir con naturalidad muchas circunstancias, muchos cabos sueltos, por decirlo así, que en una narracion seguida seria dificil reunir con la accion principal. Pero al mismo tiempo es innegable, que la forma epistolar obliga tambien á entrar en varios pormenores nada interesantes, á repetir dos veces muchas cosas, y aumentar inútilmente el volúmen con todas las fórmulas epistolares de fechas, cortesías &c. Así, todo bien compensado, me parece preferible la narracion seguida y en boca del autor, variada con los discursos directos de los actores cuando puedan oportunamente introducirse, amenizada con las descripciones que el asunto exija, adornada con episodios ó cortas digresiones que tengan sin embargo estrecha conexion con los hechos á que se refieran, y sembrada de oportunas y juiciosas reflexiones como en la historia verdadera.

CAPITULO II.

Obras didácticas.

Ya dije que bajo este título se comprenden todas «las composiciones en que el autor se pro»pone instruir á sus lectores sobre objetos de »ciencias ó artes." Y aunque tales obras son innumerables, pues la mayor parte de los libros que existen y existirán pertenecen á esta clase; sin embargo, si observamos que todos ellos son, ó disertaciones sueltas sobre algun punto determinado, ó cuerpos enteros y sistemáticos de doctrina sobre una ciencia ó arte en toda su extension, ó sobre alguna de sus partes; y que estos tratados completos son, ó magistrales y dirigidos á los lectores iniciados ya en la ciencia, ó elementales para instruccion de aquellos que no la han saludado todavía; veremos que las obras didácticas pueden reducirse á tres clases principales: 1.ª disertaciones, 2.ª tratados magistrales, 3.ª elementos.

ARTICULO PRIMERO.

Disertaciones.

Comprendemos bajo este nombre, no solo las composiciones que materialmente tienen este título, sino los tratados sueltos sobre objetos de ciencias y artes, ya sean dirigidos á todo el pú-

blico, ya presentados ó leidos á un cuerpo literario con el título de memorias. Tales son las de la Academia de ciencias de Paris, la de inscripciones, y otras varias en todas las naciones cultas de Europa: tales los artículos literarios insertos en los periódicos &c. &c.

Acerca de estas obras, todo lo que puede prevenirse á los que quieran escribirlas es, que escogida ya la materia y habiéndola meditado y estudiado muy á fondo, que es lo mas esencial, no descuiden el estilo, creyendo que los engalanamientos y las flores de la elocuencia son incompatibles con la austera gravedad de la filosofía y de las ciencias. Estas desechan en efecto todo adorno frívolo, estudiado, pueril y relumbrante; pero admiten muy bien, y aun exigen cierta moderada elegancia. Sobre todo, piden el mas alto grado posible de claridad y precision. Y como para que un escrito le tenga, es necesario que el autor ponga el mayor cuidado en la eleccion de los pensamientos y de las expresiones, y en la composicion de las cláusulas; resulta que el que se propone escribir sobre algun asunto científico debe tener muy estudiadas la lengua que haya de emplear y las reglas de la elocuencia, y atender á ellas sin perderlas nunca de vista. No logrará probablemente instruir á sus lectores, el que no sepa empeñar su atencion é interesarlos en el asunto por el modo mismo de presentarle. Un lenguage incorrecto y no castizo, un estilo desaliñado y confuso, unas cláusulas oscuras, embarazosas y mal construidas, harian

que el tratado mas importante por el fondo se cayese de las manos. Aun cuando buscamos principalmente la instruccion, queremos que esta nos sea comunicada de una manera agradable, ó que por lo menos no nos fatigue y ofenda. Si todos los que se meten á escribir sobre asuntos científicos observaran con cuidado esta regla; tendríamos sin duda menos obras didácticas; pero las que hubiese serian mas útiles, mas instructivas, y mas leidas. Pero siendo tantos los que toman la pluma sin saber manejarla, no es extraño que entre los innumerables volúmenes que se han dado y dan diariamente á luz sean muy contados los que pueden leerse con gusto.

Mas si muchos escritores didácticos han mirado con desprecio la parte del estilo, y contentos con enseñar verdades han descuidado hacerlas interesantes por la manera misma de presentarlas; otros, al contrario, han puesto en esto demasiado estudio: y llenos de lo que aprendieron en las aulas sobre tropos, figuras y elegancias, han creido que todo escrito debia ser una composicion oratoria, y como ellos decian una *oracion retórica*, y han recargado sus tratados científicos, particularmente las disertaciones académicas, de figuras muy oratorio-poéticas, como las apóstrofes, exclamaciones, prosopopeyas &c. Este es un error: las formas que convienen á las composiciones didácticas, son las llamadas de raciocinio; señaladamente los símiles ilustrativos, y los ejemplos tomados de los hechos y caractéres de los hombres. Todo asunto moral y político los admite

naturalmente: y siempre que son introducidos con oportunidad, hacen buen efecto. Porque, como dice Blair, ademas de dar variedad al escrito y aliviar el ánimo de la fatiga del raciocinio, convencen mas que los mismos argumentos; pues sacando la filosofía del campo de las abstracciones, hacen en cierto modo sensibles y palpables sus verdades.

ARTICULO II.

Tratados magistrales.

Estos piden ante todas cosas un estilo puro, correcto, preciso, claro, y limpio de toda superfluidad, y admiten menos ornato que los tratados sueltos y disertaciones académicas. Lo que principalmente requieren es el órden y encadenamiento en las ideas, la claridad del plan, la buena distribucion de todas las partes, y el cuidado de no confundir bajo un mismo título cosas que sean realmente distintas. Pero al mismo tiempo deben evitarse las inútiles y demasiado prolijas divisiones y subdivisiones de los escolásticos.

Lo segundo que debe observarse en esta clase de escritos, es no descender á los últimos pormenores, y no recargarlos con aquellas ideas intermedias que los lectores á quienes se destinan podrán suplir fácilmente. Como se les supone instruidos, ó á lo menos bastante iniciados en los misterios de la ciencia; es necesario no entrar en largas explicaciones de lo mismo que saben, ó deben saber.

Lo tercero que debe evitarse, es la pedantesca manía de ostentar erudicion. El autor de una obra científica puede indicar en el prólogo las fuentes en que ha bebido y los autores que ha consultado, puede dar una breve historia de la ciencia hasta su tiempo, describir sus progresos, y señalar el punto en que la dejaron sus predecesores; pero llenar de citas y de textos el cuerpo de la obra, y hacer comparecer una multitud de autores para que, segun la graciosa expresion de Cervantes, digan lo que él se sabria decir sin ellos, es pueril é insufrible pedantería. Las citas vienen bien, cuando es necesario apoyar la doctrina ó comprobar el hecho con la autoridad agena; los textos son oportunos y aun necesarios, cuando otro escritor ha expresado ya tan felizmente el pensamiento que vamos á enunciar, que variando la expresion habríamos de debilitarle.

En cuarto lugar, y por la misma razon, es menester no emplear demasiados términos técnicos de los usados ya, y no introducir otros nuevos sin urgente necesidad. Es ridículo, dice muy bien Condillac, recurrir á una lengua sabia para expresar ideas que tienen nombre en las vulgares. Esto es poner obstáculos al progreso de las ciencias, aumentar su dificultad, y querer persuadir que se sabe mucho cuando se saben palabras.

En quinto lugar, el autor no debe hablar demasiado de sí mismo, como hacen los que malgastan el tiempo y el papel en informar al público de sus estudios, de sus vigilias, y de los obstáculos que han tenido que vencer; los que hacen la enu-

meracion de todo lo que en la materia se les ha ocurrido y despues han desechado, y de todas las opiniones que en otro tiempo tuvieron y ya han abandonado; y los que sobre cada punto dan la historia de todas las tentativas que se han hecho y no han tenido el resultado que se deseaba, é indican para cada cuestion muchos medios de resolverla cuando se busca uno solo. Esto, como observa juiciosamente el mismo Condillac, solo sirve para hacer abultado un libro y fastidiar al lector: y si de semejantes obras se cercenase todo lo inútil, no quedaria casi nada.

ARTICULO III.

Elementos.

Todo cuanto se ha dicho de los tratados magistrales puede aplicarse tambien á los elementos, á excepcion de que en estos es necesario no omitir las ideas intermedias; porque los lectores, que no saben todavía la ciencia, no podrian suplirlas. Es menester entrar en explicaciones mas prolijas, porque se trata con personas que oyen hablar de aquella materia por la primera vez, y para quienes todos los objetos son nuevos: conviene hacer transiciones formales, y no hay inconveniente en dividir y subdividir la materia cuanto sea necesario para que los objetos se presenten con la debida separacion. Pero ademas, hay que hacer sobre los elementos algunas observaciones que les son peculiares.

Primeramente, no solo no admiten las expresiones figuradas, que hasta cierto punto pueden emplearse en los tratados magistrales, sino que desechan formalmente todas las que no sean necesarias para dar á las expresiones un grado de claridad y precision que sin ellas no podria obtenerse. Propiedad en los términos, cláusulas fácil y claramente construidas, sumo órden y encadenamiento en las ideas; he aquí lo que unos elementos de cualquiera ciencia ó arte exigen mas imperiosamente que ninguna otra composicion.

En segundo lugar, es necesario no emplear ningun término técnico sin definirle bien y fijar exactamente su significacion; cosa de que en un tratado magistral podemos dispensarnos, porque se supone que los que han de leerle saben ya la lengua de aquella ciencia.

En tercer lugar, no se variará en ellos la acepcion de los ya usados y recibidos, como hacen algunos que creen haber formado unos elementos nuevos porque han alterado la significacion de las voces; de suerte que estando escritos en la misma lengua que los anteriores, parece que son su traduccion y no se diferencian de ellos sino por el dialecto.

En cuarto lugar, los términos técnicos deben irse definiendo á medida que se emplean; y no como hacen algunos que colocan al frente de la obra una larga lista, ó especie de diccionario, de todos los términos usados en la materia de que trata.

En quinto lugar, en órden á las definiciones

de los objetos y fenómenos de que se habla, ademas de no darlas cuando aun no pueden ser entendidas sino cuando por medio de analisis bien hechas se haya facilitado su inteligencia, es menester no empeñarse en definirlo todo. Hay ideas simples que no se pueden descomponer en otras, y de consiguiente no son susceptibles de definicion; y las que se dan como tales, no son mas que oscuras perífrasis, palabras vacías de sentido, y á lo mas explicaciones de las causas. Así, por ejemplo, es imposible definir el calor. Todo lo que puede hacerse es dar á conocer mas ó menos perfectamente la causa que le produce, á saber, el calórico; pero la sensacion que este produce en nosotros, no admite mas definicion que su nombre mismo.

ARTICULO IV.

Varias formas de las obras didácticas.

La forma mas comun de estos escritos, y la que realmente les conviene, es la exposicion seguida hecha por el autor mismo. Pero como varios escritores antiguos emplearon la del diálogo, y algunos modernos los han imitado; diré brevemente lo que me parece sobre esta manera de tratar los asuntos científicos.

La forma de diálogo tiene á primera vista algunas ventajas: porque dando á las composiciones cierto aire dramático, debe hacer mas interesante su lectura; y porque introduciendo personages de

diferentes opiniones, se pueden exponer con mas fuerza los argumentos en contra. Sin embargo, si se examina bien la materia, hallaremos que estas ventajas, si es que se encuentran en algun diálogo científico (porque en la mayor parte de los hasta ahora publicados faltan absolutamente) no compensan de ninguna manera los inconvenientes que tiene este modo de tratar las ciencias. La incesante repeticion de las fórmulas «dijo A, respondió B, »replicó C," si el autor refiere la conversacion, y aunque las suprima (indicándose al márgen por las iniciales de su nombre cuando habla cada persona) la necesidad de decir mil cosas extrangeras al fondo de la cuestion para hacer natural y verosímil el diálogo; la repeticion inevitable de cada objecion, cuando el uno la propone y el otro la resume para rebatirla; la precision de interrumpir con frecuencia la exposicion de la doctrina para hacer hablar á los otros interlocutores, porque si uno la expusiese sin interrupcion los restantes serian personages mudos; la oscuridad que resulta de esta mezcla de los principios que se quieren establecer, y de las objeciones que se pueden hacer contra ellos; el tono dramático, y de consiguiente algo poético, que es preciso tomar en materias que no le admiten naturalmente: todas estas desventajas, digo, y otras mas que pudieran añadirse, me hacen creer que no conviene presentar bajo esta forma las obras rigurosamente didácticas.

El diálogo viene bien en composiciones satíricas sobre asuntos, ya de moral, ya de crítica. En

estas, si se sabe manejar, realza mucho su mérito, y las hace muy interesantes. Porque, como en esta clase de escritos se trata de censurar las extravagancias, los defectos y las ridiculeces que se observan, ya en la conducta de los hombres, ya en sus usos y costumbres, ya en sus creencias supersticiosas, ó el mal gusto, la ignorancia y la pedantería de los escritores; todas estas cosas resaltan mas si se los pone en accion, y se les hace hablar á ellos mismos. Luciano es un modelo perfecto en esta clase de composicion; y hasta ahora nadie le ha igualado, aunque le han imitado algunos. Y no es de admirar; porque un buen diálogo satírico sobre asuntos de moral ó de crítica, es mas dificil en su ejecucion que lo que ordinariamente se cree. No basta, dice Blair, introducir diferentes personas que hablen unas despues de otras; es necesario que en su natural y animada conversacion muestren su carácter y se retraten á sí mismas: para lo cual es menester poner en boca de cada una aquellos pensamientos y aquellas expresiones que en efecto emplearian si hablasen en realidad sobre aquel asunto; cosa muy dificil.

CAPITULO III.

Composiciones epistolares, ó cartas.

No se trata aqui de la forma epistolar que un escritor puede dar á cualquiera composicion. Ya hemos visto que algunos lo han hecho con las no-

velas; y otros han tratado tambien de este modo los asuntos de ciencias y de artes, y las discusiones polémicas y críticas. Todas estas composiciones no son una verdadera correspondencia epistolar, ni forman una clase aparte: las que constituyen la que voy á explicar, son las cartas privadas y familiares que un autor ha escrito á algunos de sus amigos ú otros personages de su tiempo sin intencion de publicarlas; y las que cualquiera puede escribir sobre negocios particulares ó públicos, para comunicar con personas ausentes lo que las circunstancias le obligarian á decirlas de viva voz si no lo estuviesen.

Las cartas tienen diferentes nombres, ó por mejor decir se dividen en varias clases, segun los diversos fines á que pueden dirigirse y los asuntos sobre que se versan. Las hay de pésame, enhorabuena, y recomendacion; consolatorias, suasorias, y disuasorias; de oficio, y familiares; de peticion, y euchârísticas, esto es, para dar gracias por algun beneficio recibido &c. Pero como las pocas reglas útiles que pueden darse para su composicion, son comunes á todas ellas; pasaré á indicarlas brevemente, sin contraerlas á clases determinadas.

1.ª «El estilo ha de ser natural y sencillo en »el mas alto grado posible;" porque la afectacion y nimio adorno vienen tan mal en una carta, como en la conversacion ordinaria.

2.ª «Esta naturalidad y sencillez no excluyen »los pensamientos ingeniosos y profundos;" al contrario, las hacen graciosas é interesantes, si las

agudezas no son estudiadas, y las sentencias no se prodigan con exceso.

3.ª «El lenguage y el tono han de ser familia»res en aquel grado que corresponda á la mayor »ó menor intimidad que haya entre los dos cor»responsales, á la mayor ó menor importancia »del asunto sobre que se verse la corresponden»cia, y á la mayor ó menor dignidad de la per»sona á quien se dirige la carta." Si esta no es de oficio, sino de particular á particular; aun siendo escrita al mas alto personage, debe conservar cierto aire de familiaridad. Pero esta ha de ser una familiaridad noble, por entre la cual se trasluzca el respeto debido al carácter de la persona con quien hablamos.

4.ª «La sencillez, la naturalidad, y el tono fa»miliar que recomendamos en las cartas, no quie»ren decir un total descuido y desaliño." Escribiendo al amigo mas íntimo se debe poner alguna atencion en el estilo, para evitar todo defecto en materia de pureza y correccion. Un ligero descuido en esta última es disimulable; pero una constante negligencia daria muy mala idea del gusto del escritor.

5.ª «En las cartas no vienen bien por lo ge»neral cláusulas muy numerosas, y una coordina»cion de las palabras demasiado musical;" basta que las expresiones y su combinacion no sean conocidamente duras.

6.ª Por lo comun «tampoco admiten cláusulas »largas y periódicas:" al contrario, la soltura y facilidad en las construcciones, son uno de los ca-

ractéres dominantes del estilo epistolar. Esto, como ya se ha dicho respecto de las otras cualidades del estilo, no se ha de tomar tan literalmente, que si alguna vez el pensamiento mismo está convidando á una construccion periódica, dejemos de emplearla. Todo lo que viene naturalmente, todo lo que sale del corazon, tanto en orden á los pensamientos como al modo de presentarlos y de expresarlos, es bueno: el vicio está en la afectacion.

7.ª «Los símiles muy extendidos y circunstan»ciados, la demasiada erudicion, las alusiones os»curas y remotas, los términos poco usados, el »tono muy remontado, las personificaciones, las »apóstrofes á objetos inanimados, y otros movi»mientos oratorios de esta clase, son intempestivos »en las cartas;" porque no parecen naturales en el que escribe tranquilamente en su gabinete. Sin embargo, tal circunstancia puede haber, su imaginacion puede estar tan acalorada, y su corazon tan conmovido, que este lenguage sea el mas propio en su situacion. Entonces puede emplearle: todas las reglas estan sujetas al prudente discernimiento del escritor; todas ó las mas son generales, y admiten algunas excepciones.

El modelo mas perfecto que hasta ahora posee la literatura en esta parte, son las cartas de Ciceron. Estan escritas con elegancia, pero sin que se conozca el estudio.

SECCION SEGUNDA.

COMPOSICIONES EN VERSO.

Estas se llaman *obras poéticas*, ó simplemente *poesías*; y el que las compone, *poeta*, palabra griega que significa *hacedor*, esto es, *inventor*: porque en efecto, aunque en algunas no haya rigurosa ficcion, en todas ellas tienen mucha parte la fantasía y la artificiosa invencion del que las escribe. Pueden reducirse á tres clases. La 1.ª comprende todas aquellas en que el poeta habla él mismo directamente con los lectores por todo el curso de la obra, sin que esto impida que en algun pasage pueda introducir hablando por dialogismo ó prosopopeya una persona verdadera ó fingida; y por esta razon pueden llamarse *directas*, ó *no dramáticas*. La 2.ª aquellas en que él no habla nunca, sino ciertas personas en cuya boca pone toda la composicion, y se llaman *dramáticas*, es decir, composiciones en las cuales las personas de que se trata *obran*, estan en accion. La 3.ª aquellas en que unas veces habla él, y otras alguna ó algunas personas; y se llaman de consiguiente *mixtas*, porque participan del carácter de las dos primeras. Trataré de ellas con separacion; pero antes diré algo sobre el artificio de elocucion que es comun á todas, es decir, del verso.

LIBRO PRIMERO.

Del verso, su naturaleza, orígen y mecanismo; de la versificacion castellana, y de la diferencia entre el lenguage y estilo de la prosa y de los versos.

CAPITULO PRIMERO.

Naturaleza, orígen, y mecanismo del verso.

¿Quién creeria que habiéndose compuesto obras de verso en todas las naciones cultas hace tantos siglos, y habiéndose hablado tanto acerca de su mecanismo; nadie haya dicho todavía con exactitud qué cosa es verso, y en qué se diferencia de la prosa? Increible parece; pero es un hecho. Sin embargo, si observamos que las obras compuestas en verso estan divididas en porciones simétricas sujetas á una ó mas medidas determinadas, y que al contrario las que se llaman de prosa estan distribuidas en porciones no simétricas, ni sujetas á determinadas medidas; es fácil conocer que lo que se llama versificacion no es otra cosa que « la artificiosa y constante distribucion »de una obra en porciones simétricas de deter»minadas dimensiones," y un verso « cada una »de estas mismas porciones sujetas á ciertas me»didas."

Los versos no son invencion de esta ó aquella nacion particular, sino comunes á todas, y tan antiguos casi como el hombre: son hasta cierto punto un efecto mecánico de su organizacion, y no han sido inventados por el estudio. El hombre es poeta y músico por naturaleza. Y así como, sin conocer la teoría científica de la música, cantó ya en los primeros períodos de su existencia, es decir, dió á los sonidos de su órgano vocal varios tonos que cuadraban con el estado interior de su alma, y expresaban su alegría ó su tristeza, su admiracion, su asombro &c.; del mismo modo distribuyó sus expresiones, maquinalmente y sin conocer ninguna teoría métrica, en ciertas porciones cuya duracion al pronunciarlas correspondiese á la de las modulaciones musicales de su voz. Las medidas á que al principio las sujetase y la manera de combinarlas no serian, como se deja conocer, las mas armoniosas y felices, ni serian tampoco muy variadas; pero el placer debió de irse sintiendo por grados, y para aumentarle y diversificarle se fué poniendo ya mas atencion, se mejoraron y variaron las medidas, y la música y la versificacion llegaron á ser un arte, esto es, á reducirse á reglas fijas. El canto y el verso anduvieron al principio siempre juntos: y ni habia músico que no fuese poeta, ni poeta que no fuese músico, antes por lo comun cada uno cantaba sus propios versos; pero con el tiempo se dividieron, y las reglas para su respectiva ejecucion formaron dos artes enteramente separadas, aunque bastante análogas entre sí.

Consistiendo la versificacion en distribuir las composiciones en ciertos grupos de palabras (ó mas bien de sílabas, porque puede haber algun verso que no contenga mas que una sola palabra) sujetos á determinadas medidas; y pudiéndose contar el número de las sílabas, y medir el tiempo que se emplea en su pronunciacion; parece que la versificacion puede ser de dos especies, de las cuales la primera consista en que las porciones regulares en que está partida la obra tengan determinado número de sílabas, y la segunda en que sin fijar el número de estas sea determinado el de los tiempos que han de gastarse en su pronunciacion. Así se cree generalmente: se dice que el griego y el latin adoptaron esta última, y las lenguas modernas la primera; y se cita como prueba convincente el hecho de que en latin y en griego un mismo verso puede llenarse, sin variar el número de tiempos, con mas ó menos sílabas, segun que las breves y largas estan mezcladas en distintas proporciones; al paso que en castellano, en frances &c. cada especie de verso tiene constantemente un mismo número de sílabas, pudiendo variar el tiempo que se tarda en pronunciarlas. Sin embargo, si se advierte que aunque nosotros no medimos los tiempos tan compasadamente como los antiguos, no prescindimos de ellos ni podemos prescindir, porque no toda reunion de once sílabas, por ejemplo, forma un verso endecasílabo, ni toda la de ocho un octasílabo; sino que ademas es menester que de estas once ú ocho sílabas haya unas acentuadas y otras sin acento,

es decir, unas largas y otras breves, y que esten alternadas segun cierta ley que ninguno ha sabido fijar hasta ahora con exactitud, pero que no por eso deja de existir: nos convenceremos de que toda versificacion se funda en la medida del tiempo que se gasta al pronunciar las porciones simétricas de sonidos en que está dividida la composicion. Ni puede ser de otra manera. Ya hemos visto que todos los versos se cantaban en otro tiempo; y aunque algunos no estan ya destinados á cantarse, han conservado sin embargo la misma estructura que cuando se cantaban. Ahora bien: si cada verso era cantado, es decir, pronunciado con ciertos tonos en un determinado período de tiempos musicales; es de toda necesidad que en su pronunciacion tónica no se gastasen mas ni menos tiempos que los que abrazaba el período musical á que estaba acomodado, y por consiguiente que toda versificacion se funde ahora como entonces en esta medida regular de los tiempos que se emplean en recitar cada uno.

Lo que se dice de la versificacion de los antiguos, no es exacto. Los Griegos, y á su imitacion los Latinos, tenian cuatro clases de versos. En la primera el número de pies, sílabas y tiempos era fijo, determinado, y constante. Tal es el senario yámbico puro; porque constando de seis pies necesariamente yambos, es decir, pies de dos sílabas, breve la primera y larga la segunda; y contándose cada breve por un tiempo, y cada larga por dos: resulta que todo senario yámbico puro tiene siempre seis pies, doce sílabas, y diez y ocho

tiempos. De esta clase son tambien los coriámbicos, los faleucos ó endecasílabos, los sáficos, los adónicos, y los alcaicos.

En la 2.ª el número de los pies y de los tiempos es constante, pero no lo es el de las sílabas. Porque pudiéndose medir por pies disílabos ó trisílabos, con tal que sean isócronos; resulta que el mismo período musical puede llenarse con mayor ó menor número de sílabas, siempre que la suma de sus tiempos sea la que exige aquel género de metro. Tales son el exámetro, el pentámetro, el llamado anapéstico, y algun otro.

En la 3.ª el número de los pies y de las sílabas es fijo y constante, pero no lo es el de los tiempos. Porque pudiendo ser los pies, aunque siempre disílabos, de tres ó de cuatro tiempos; resulta que siendo uno mismo el número de pies y de sílabas, el período musical es mas ó menos largo, segun que con los pies disílabos de tres tiempos se han mezclado mas ó menos de los de cuatro. Tal es el senario yámbico con espondéos en los pares: sus pies siempre son seis y sus sílabas doce; pero si tiene un solo espondéo, sus tiempos serán 19; si tiene dos, 20; y si llegan á tres, 21. De suerte que en esta clase, siendo fijo el número de las sílabas y los pies, los tiempos son mas ó menos dentro de dos límites constantes.

En la 4.ª el número de los pies es fijo, pero no el de los tiempos ni el de las sílabas. Porque pudiéndose sustituir á un pie disílabo de tres tiempos otro trisílabo de igual medida, y hasta un trisílabo de cuatro; resulta que en igual nú-

mero de pies es variable el de las sílabas y los tiempos. Tal es el senario yámbico con tribraquios, dáctilos, anapestos, espondéos, ó mixtos, en los cinco primeros pies. Y estos senarios son ordinariamente los de las comedias y tragedias griegas y latinas.

Esto supuesto, es fácil conocer que nuestros versos son de la tercera clase, es decir, que siendo constante en cada metro el número de los pies y de las sílabas, no lo es el de los tiempos. Porque los pies, que generalmente son disílabos, pueden ser de dos, tres, ó cuatro tiempos, y mezclarse en diversas proporciones; de lo cual resulta que dentro de ciertos límites el período musical será mas ó menos largo, segun que respectivamente haya mas ó menos espondéos, yambos, coréos, y pirriquios. Así, un verso endecasílabo, por ejemplo, tiene siempre, si no es agudo, once sílabas divididas en cinco pies disílabos con una cesura breve; pero sus tiempos serán mas ó menos, segun que los pies sean todos coréos ó yambos, ó esten mezclados con espondéos y pirriquios. Si todos son coréos, yambos, ó mixtos, los tiempos serán 16: si hubiere uno, dos, ó tres pirriquios; 15, 14 ó 13: si al coutrario se mezclaren con los yambos ó coréos uno, dos, tres ó mas espondéos, ó si todos los cinco lo fueren, los tiempos serán respectivamente 17, 18, 19, 20, y 21. Pero como no es fácil que un endecasílabo tenga mas de dos pirriquios, ni mas de cuatro espondéos, puede establecerse por regla general que nuestro endecasílabo llano tiene once sílabas

divididas en cinco pies disílabos yambos ó coréos, ó mezclados entre sí y con los espondéos y pirriquios en diversas proporciones al arbitrio del poeta, y ademas una cesura breve, y que sus tiempos no bajan de 14, ni pasan de 21.

Téngase tambien por principio general, verdadero é inconcuso, que nuestros versos estan distribuidos en pies de dos sílabas, ya las dos sean breves (pirriquios), ya largas (espondéos), ya breve y larga (yambos), ya larga y breve (coréos) con alguna cesura al fin si el número de sílabas es impar, y que no los medimos por pies de tres, cuatro, ó mas sílabas. Y aunque Luzan se empeñó en hallar dáctilos en nuestros versos, sus inútiles tentativas demostraron que no los tienen. Aun en el verso adónico en que parece que admitimos el dáctilo, no le hay en realidad. Nuestro adónico es un verso de cinco sílabas, que por lo comun consta de un coréo, un yambo y una cesura breve, y no de un dáctilo y un espondéo como el latino. La prueba es demostrativa. En este de Villegas:

Zéfiro blando:

aun concediendo que constase de dos pies, y el primero fuese dáctilo, el segundo no puede ser espondéo, pues la *o* de *blando* es breve. Así la verdad es que el adónico español (ya que se le quiere dar este nombre) consta de dos pies disílabos (coréos, yambos, ó mixtos) y una cesura breve. Para que se vea comprobada la verdad de estos principios daré algunos ejemplos.

El verso de Garcilaso que dice:

El dulce lamentar de dos pastores,

debe medirse así:

ēl dūl-cĕ lă-mēntăr-dĕ dōs-păstō-rĕs:

y consta, como se ve, de un espondéo, un pirriquio, otro espondéo, un yambo, tercer espondéo y una cesura breve: sus tiempos 18.

Este de Rioja:

āl ūl-tĭmŏ-sūspī-rŏ dĕ-mĭ vī-dă:

se mide como está indicado; consta de un espondéo, un pirriquio, otro espondéo, otro pirriquio, un yambo, y la cesura, y sus tiempos son 16.

Haga ahora la prueba el que quiera, y verá que en efecto gasta menos tiempo en recitar el segundo que el primero, y que el ritmo ó proporcion musical entre los pies es muy diferente en ambos, sin embargo de que el número de sílabas es el mismo: prueba incontestable de que nosotros para arreglar el ritmo de nuestros versos no prescindimos del tiempo que exigen para su recitacion, y de consiguiente que para hacer un verso no basta que tenga las seis, ocho, diez ú once sílabas que indica su nombre, sino que es necesario ademas que las combinaciones de breves con breves, largas con largas, y de unas con otras tomadas de dos en dos, en suma, los pies, esten arregladas segun cierta ley en cada género de metro. De donde resulta que nuestros versos son exactamente como los griegos y lati-

nos de la tercera clase, es decir, como aquellos en que siendo constante el número de los pies y de las sílabas, no lo es el de los tiempos; que es lo que me propuse demostrar.

Se me preguntará tal vez por qué en los versos citados (y lo mismo seria en otro cualquiera que se midiese) son respectivamente largas y breves las sílabas que he señalado como tales, y forman en consecuencia los espondéos, yambos y pirriquios que he notado. Para responder á esta pregunta seria menester escribir un tratado completo de prosodia castellana, tratado curioso, útil, y aun necesario, que no tenemos por desgracia. Pero pues esto no me es posible por ahora, ni semejante tratado debe entrar en la presente obra; me limitaré á indicar algunos principios generales, ciertos é incontestables.

1.° En castellano, como en griego y en latin, todo diptongo es largo *por su naturaleza*, y no puede menos de serlo; porque sonando las dos vocales distinta aunque rápidamente, son dos los tiempos que se gastan en pronunciarlas. Hágase la prueba, y se notará sensiblemente que se tarda mas en pronunciar la sílaba *ais* en lei*ais*; que la sílaba *a* en lei*a*.

2.° Toda vocal seguida de dos consonantes, de las cuales la primera se junta con ella al deletrear y la segunda con la siguiente, es tambien necesariamente larga *por posicion*, como se dice en la prosodia latina y en la griega. La razon de este hecho, que no ha dado ningun gramático antiguo, se hallará en Destutt-Tracy. Allí

se verá que ninguna consonante termina sílaba ni puede sonar por sí sola, sino que siempre va acompañada, aunque por la rapidez con que pronunciamos no lo percibimos ya, de cierta vocal brevísima parecida al *scheva* de los hebreos; así como toda vocal va precedida de una ligerísima articulacion semejante al *vau* de los mismos hebreos, ó al digamma de los eólicos, ó á la aspiracion tenue de los otros griegos; y por consiguiente que si la sílaba *as*, por ejemplo, se hubiese de escribir notando con distintos signos la aspiracion que precede á la voz representada por la vocal *á* y la brevísima voz que sigue á la articulacion representada por la consonante *s*; habria que escribir la palabra *as* de esta manera *h*asĕ. De esta doctrina, que es ciertísima, se sigue que no solo en el griego y el latin, sino en todas las lenguas muertas y vivas, existentes y posibles (porque el mecanismo de la voz humana fué siempre, es y será el mismo en todos los hombres) la vocal á quien siguen dos consonantes simples ó una doble, se hace larga por esta circunstancia.

3.° Que aunque los griegos y romanos distinguian el acento prosódico de la cantidad de las sílabas, nosotros hemos unido y confundido ambas cosas; y así para nosotros toda sílaba acentuada es larga *por uso*.

4.° Que en consecuencia en toda palabra la sílaba ó sílabas no acentuadas son breves atendiendo al acento; pero podrán ser largas por posicion. Sin embargo los diptongos en este caso se consideran como breves.

5.º Que en castellano, como en griego y en latin, es larga la sílaba formada por *contraccion.* Así lo son *del* y *al,* contraidas por *de el, á el.*

6.º Que en consecuencia de lo establecido en el segundo principio, la sílaba breve puesta antes de dos consonantes que pertenecen á la siguiente queda breve, si no se alarga por licencia poética. Y como en este caso la segunda sílaba comienza por dos consonantes, y nosotros no empezamos ninguna por dos mudas ó dos líquidas, ni por líquida y muda, sino por muda y líquida: resulta que estas últimas no forman posicion: lo mismo exactamente que entre los latinos y griegos, aunque entre estos últimos tampoco la forman ciertas combinaciones de dos mudas ó dos líquidas con que podian empezar sus sílabas. Pero esta que parece una excepcion, es la confirmacion de la regla, porque en este caso las dos consonantes pertenecen tambien á la sílaba segunda, y no se reparten entre ella y la primera.

Supuestos pues estos principios incontestables, porque, como ya he dicho y se ve, estan fundados en el mecanismo del órgano vocal; fácil es convencerse de que las sílabas que he señalado como respectivamente largas y breves lo son en realidad, y que unidas de dos en dos han de formar necesariamente los pies que resultan de la union de dos largas, dos breves, larga y breve, y breve y larga, es decir, los puros purísimos espondéos, pirriquios, coréos y yambos de los griegos y latinos. En efecto,

ēl dūl-| es un pie que consta de dos sílabas, pero ambas son largas por posicion (principio segundo), luego es un espondéo:

cĕ lă-| otro cuyas dos sílabas son breves por no acentuadas (principio cuarto), luego es un pirriquio:

mēntār-| ambas largas, la primera por posicion y la segunda por acentuada (principios segundo y tercero), luego forman otro espondéo:

dĕ-dōs-| la primera breve por no acentuada (en esto se distingue la preposicion *de* de la tercera persona del presente de subjuntivo del verbo *dar*, él dé) y la segunda por posicion, luego tenemos un yambo:

pāstō-| largas ambas, la primera por posicion y la segunda por acento, luego de ellas resulta un espondéo.

rĕs.| cesura breve por no acentuada.

Háganse las mismas observaciones sobre el otro verso y sobre todos los que lo sean, y se verá comprobada la doctrina.

Se me preguntará todavía, por qué esta reunion de once sílabas, «el dulce lamentar de dos »pastores" forma verso, y no le forma esta otra «el lamentar dulce de dos pastores," sin embargo de que esta puede medirse tambien de este modo:

ēl lă-mēntār-dūlcĕ-dĕ dōs-pāstō-rĕs:

en cuyo caso formaria: 1.° un yambo, 2.° un espondéo, 3.° un coréo, 4.° un yambo, 5.° otro espondéo, y 6.° la misma cesura breve, y que en

efecto hay ó puede haber muchos versos cuyos pies esten distribuidos de este modo. Respondo que esto es por otra razon, á saber, porque es ley constante en el mecanismo de nuestra versificacion, aunque no es fácil explicar en qué se funda, que si en el verso endecasílabo la pausa de cesura (luego veremos lo que es) cae despues de la sexta sílaba, esta ha de ser acentuada. De consiguiente el tercer pie en este caso es necesariamente espondéo, ó á lo menos yambo. Y como esto no se verifica en la segunda combinacion, en la cual el tercer pie dūlcĕ es un coréo; esta es la razon por que toda ella no forma verso. Para que no se dude, sustitúyase á *dulce* la palabra *feliz*, aunque impropia, y ya tendremos el verso:

El lamentar fĕlĭz de dos pastores.

¿Y por qué? Porque cayendo la cesura despues de la sexta sílaba, esta es acentuada como lo pide la ley del metro.

Si todavía quedase alguna duda en que las dos consonantes que no sean muda y líquida, hacen larga por posicion la vocal precedente; observe cualquiera de buena fé con cuánta mas rapidez pasa por la *o* de ŏrār que por la de ōbstār, sin embargo de que ni una ni otra estan acentuadas: prueba irrefragable de que ademas del acento hay otra cosa que puede hacer largas las sílabas. Lo mismo se observará entre la *u* de cīrcŭlŏ y la de cīrcūndār. ¿Quién puede negar que para pronunciar completamente la sílaba en que está la

última *u* se gasta doble tiempo, que para recorrer la de la primera?

CAPITULO II.

Versificacion castellana.

Lo que caracteriza nuestra versificacion y la distingue de la antigua es la rima perfecta ó imperfecta. La primera, llamada con propiedad *rima*, ó *consonancia*, consiste en que los versos que se corresponden entre sí, acaben con palabras en las cuales la vocal acentuada y todas las que se la sigan sean idénticamente las mismas. Así, son verdaderos consonantes *gem-ído*, y *escarnec-cído*, pero no lo son *lánguido*, y *despído*; lo son teat*ral*, tribu*nal*, y no lo son ani*mar* y ani*mal*. La segunda, llamada *asonancia*, consiste en que las vocales de las dos últimas sílabas sean las mismas, á lo menos en valor; pero las consonantes que las forman han de ser diferentes, á lo menos la una. *Selva*, *muerta*, *cueva*, *perla*, son asonantes. Tenemos sin embargo, como en griego y en latin, versos que no se corresponden entre sí con ninguna especie de consonancia ni asonancia, y que por eso se llaman *sueltos*, *libres*, ó *blancos*.

En todos, sean sueltos ó ligados, se hace al recitarlos una pequeña pausa que se llama de *cesura*, la cual no debe confundirse con las pausas mayores y menores que exige el sentido, como que muchas veces es preciso hacerla donde el

sentido no pide ninguna; pero si ambas coinciden, el verso es mas armonioso. La cesura puede caer en los de once sílabas despues de la cuarta, de la quinta, de la sexta y de la séptima, á no ser que sean sáficos, porque en estos cae constantemente, despues de la quinta. En los de ocho puede caer despues de la tercera, cuarta, quinta, y sexta; pero es menos sensible. En los de seis, ordinariamente despues de la tercera, y alguna rara vez despues de la cuarta.

En nuestros versos, como en los latinos, se puede hacer uso de las licencias ó figuras prosódicas llamadas *sinalefa*, *sinéresis* y *diéresis*; pero no de la *ethlipsis*. La sinalefa consiste en que cuando una palabra acaba con vocal y la siguiente empieza tambien con vocal, se pronuncia la primera tan rápidamente que casi se confunde con la segunda, y por eso no se cuenta en el número de las sílabas que debe tener el verso como si no estuviese escrita. Para el uso de la sinalefa se debe tener presente que aunque todavía escribimos la *h* no la aspiramos, y por eso las palabras que empiezan por ella se reputan como si comenzasen por vocal, excepto cuando está seguida del diptongo *ue*, como en *hueste*, *hueso*. Algunas veces aun habiendo esta concurrencia de vocales no se hace sinalefa, se pronuncian ambas distinta y separadamente, y se cuentan por dos sílabas; lo cual sucede por lo regular cuando la primera es final de palabra enfática, ó monosílaba, ó está acentuada. La sinalefa es comun, frecuente, y necesaria. La sinéresis consiste en hacer diptongo

dos vocales que segun la pronunciacion ordinaria forman dos sílabas; porque así, al recitar el verso, se pronuncian con una sola emision de voz, y tan rápidamente que no forman mas que una sílaba: por ejemplo, *cruel*, *leal*. Esta licencia no debe emplearse sino raras veces. La diéresis al contrario consiste en pronunciar con bastante separacion, de modo que constituyan sílabas distintas, dos vocales que segun la pronunciacion comun forman diptongo, v. gr. *vïuda*. Tambien debe ser rara esta licencia. En general el verso en que no hay ninguna de las tres, es mas armonioso; el que tuviese las tres juntas, seria detestable; el que reuniese las dos últimas, ó la primera y alguna de las otras dos, ó muchas sinalefas, duro y arrastrado, á no ser que en cualquiera de estos casos se construya así expresamente para hacerle imitativo.

Nuestros versos se denominan por el número de sílabas que tienen. Así se llaman *endecasílabos* los de once, *octosílabos* los de ocho, y *heptasílabos* ó *septisílabos* los de siete, y de nueve, seis, cinco, cuatro los que tienen este número. Los mas usados son el endecasílabo, que se emplea en las composiciones épicas y trágicas, en las elegías, epístolas, sátiras, octavas; en los sonetos, y en las odas, particularmente sagradas, heróicas y filosóficas, mezclado con los de siete: el octosílabo usado en las comedias y en todos los romances menores: el de siete, que es exclusivamente propio de las anacreónticas; el de seis para las letrillas y endechas; y el de cinco, que mezclado con los de

siete forma todas las seguidillas. Los de menos sílabas, los de nueve, y los de diez no terminados en sílaba acentuada, son poco usados. Debe advertirse que los de diez con final acentuada se reputan por de once, porque la pausa mayor que en ellas se hace al fin del verso equivale á la sílaba breve con que estos acaban; y por la misma razon los de siete acentuados, por de ocho; los de seis, por de siete, y los de cinco, por de seis. En suma, la final acentuada equivale en la cuenta á dos sílabas, una larga y otra breve. Al contrario, si un verso acaba en esdrújulo se reputa como si tuviese una sílaba menos que las que materialmente tiene. Así, por ejemplo, uno de doce sílabas, cuya última palabra sea esdrújula, se mira como endecasílabo. El uso de estos versos endecasílabos esdrújulos ha de ser muy raro. El verso que acaba con sílaba acentuada se llama *agudo;* el que la tiene no acentuada ni esdrújula, *llano.*

En los versos sueltos es menester cuidar de que no haya seguidos ni muy inmediatos dos asonantados, y mucho menos aconsonantados, á no estar la composicion en *silva;* y en todos, sean sueltos ó ligados, es preciso evitar que dentro de un mismo verso haya dos palabras consonantes, y aun asonantes, ni sonidos idénticos, ó muy parecidos á los del precedente.

Para descender á pormenores mas prolijos sobre la versificacion castellana seria menester escribir un largo tratado. Basten pues estos principios. El que desee mas noticias puede leer la poética de Luzan, la de Masdeu (aunque vale poco),

y aun la de Rengifo; sobre todo lea los buenos poetas, y en ellos aprenderá prácticamente cuanto corresponde al mecanismo de los versos.

CAPITULO III.

Diferencias entre el lenguage y estilo de la prosa y del verso.

Hé aquí uno de los puntos mas delicados y difíciles del arte de hablar, y que hasta ahora no ha sido tratado por ningun autor con la debida extension y claridad. Blair, Batteux, y nuestro Luzan han dicho algo, pero muy diminuto y embrollado: y aun el primero perdió aquí su acostumbrada filosofía. Yo procuraré ser mas exacto, y aclarar esta materia hasta ahora tan oscura; pero no podré dar mas que un ensayo. Porque para ilustrarla completamente seria necesaria una obra particular, en la cual se examinasen largos pasages de nuestros buenos poetas, y se hiciese ver de cuán diferente manera se hubieran expresado en prosa pensamientos, ó absolutamente idénticos, ó casi los mismos en el fondo.

Ante todo es menester no confundir dos cosas que son muy distintas entre sí, á saber, la diferencia entre el verso y la prosa, y la que debe haber entre el lenguage y estilo de las composiciones en verso y el de las de prosa. La jácara de ciegos mas chabacana será siempre una composicion en verso, por mas que su estilo y lenguage sean bajos, vulgares y sobremanera prosáicos; y

nadie puede confundirla con otra de prosa, porque desde la primera cláusula ve que está distribuida en porciones simétricas que se corresponden segun cierta ley, lo cual solo se verifica en las escritas en verso. Hay mas: cada uno de estos se distingue perfectamente de otra reunion de igual número de sílabas, en la cual no esten combinadas y distribuidas las acentuadas y no acentuadas con aquel mecanismo que constituye el verso. Ya vimos en efecto que esta combinacion de sílabas: «el dulce lamentar de dos pastores" forma verso, y se distingue de la misma reunion de palabras y sílabas distribuidas así: «el lamentar dulce de dos »pastores." Cualquiera pues conoce al instante que oye ó lee las dos frases, que la primera es un verso endecasílabo, y la segunda un breve trozo de prosa. Así, la gran dificultad no consiste en distinguir esta del verso, como Blair ha dicho con poca exactitud; lo dificil es distinguir el lenguage y estilo de la poesía del de la prosa; sobre todo cuando esta es noble, grandiosa, elevada, y en cierto modo poética; porque no es muy fácil fijar con precision hasta qué punto la prosa puede emplear el lenguage y estilo de la poesía. Sin embargo, hay ciertas licencias tan exclusivamente propias de esta, que sin nota de afectacion no podrian introducirse en una composicion de prosa por elegante que fuese. Lo mismo debe decirse de algunos arcaismos y latinismos que se hallan en nuestros poetas, y de ciertas inversiones, galas y voces propias de la poesía. Esta ademas, aun cuando no toma un tono muy elevado, no admite al-

gunas conjunciones, fórmulas de transicion, y aun palabras y frases que pueden muy bien entrar, y entran de hecho, en composiciones brillantísimas de prosa. Indicaré brevemente cuáles son estos privilegios exclusivos de la lengua de las musas.

En cuanto á las licencias, ya queda indicado que en los versos se pueden escribir ciertas palabras con la antigua ortografía, diciendo: «derre»dor, dó, corónica, Ingalaterra." 2.° Del mismo modo se escribe tambien, *pece* por *pez; felice, infelice;* por *feliz, infeliz,* lo cual es una especie de paragoge; y al contrario se cortan por apócope las palabras *apenas, entonces,* diciendo *apena, entonce.* 3.° Tambien es permitido al poeta sincopar otras, diciendo: *espirtu,* por espíritu; *crueza,* por crudeza; pero son muy raras.

Se puede tambien juntar el artículo masculino con nombres femeninos que empiecen con *a,* aun cuando en prosa no lo tenga autorizado el uso. Así Garcilaso pudo decir: (Egloga I.)

Saliendo de las ondas encendido
rayaba de los montes el *altura*
el sol &c.

licencia que Fr. Luis de Leon extendió hasta los adjetivos, diciendo en la profecía del Tajo:

Traspasa *el* alta sierra.

De la misma manera se permite suprimirle en casos en que la prosa le requiere esencialmente.

Así Herrera, en la cancion á D. Juan de Austria, dijo:

á Encelado arrogante
Júpiter poderoso
despeñó airado *en Etna cavernoso*,

en lugar de en *el* Etna.

La poesía admite ademas ciertas licencias en la construccion gramatical de los verbos que en prosa no serian tolerables. Ya vimos en Fr. Luis de Leon,

y mis ojos pasmaron,

por «*se* pasmaron." Con igual autoridad pues dijo Rioja en la cancion á las ruinas,

Así á Troya *figuro*,

por *me figuro*, esto es, me represento en la imaginacion.

En órden á los arcaismos, ya se previno tambien que los que mas frecuentemente pueden usarse, son los que consisten en ciertas terminaciones antiguas de los verbos, como *vide*, *vido*, *vieredes*, *tuvieredes*, *decirte-he*, *darte-han*, y en la acepcion anticuada de ciertas voces, como *atender*, por esperar; y *pesadumbre*, por peso. Este último empleó Rioja, diciendo allí mismo:

Las torres que desprecio al aire fueron,
á su gran *pesadumbre* se rindieron.

Tambien introdujo este arcaismo de significacion,

pero no tan felizmente, en la silva al verano, diciendo que en este

la pesadumbre líquida no crece
con el furor de los oscuros vientos.

La perífrasis «pesadumbre líquida" en lugar del *mar*, es oscura, impropia y estudiada; y cualquiera lo conocerá sustituyendo la palabra *peso*. ¿Qué es un peso líquido ó sólido? Estos dos epítetos no se hermanan bien con el sustantivo *peso*, pues aunque todos los cuerpos son pesados, no se les da la calificacion de sólidos ó fluidos en razon de esta cualidad, sino por la mayor ó menor cohesion de sus moléculas.

Acerca de los latinismos permitidos en poesía es menester prevenir, que no reconocemos por tales las voces latinas ó latinizadas que en su nuevo y bárbaro dialecto emplearon los culteranos, como el *insaturable*, la *superna*, el *diversorio* que notamos en otra parte. Estas ya dijimos que estan proscritas aun en poesía. Hablamos aquí de las acepciones latinas de algunas voces usuales, acepciones que se toleran en verso y serian insufribles en prosa. Daré algunos ejemplos tomados de Rioja.

Remitir, por *aflojar*, *deponer*, *mitigar*. En la misma silva dice que en el verano

Remite el aire el desabrido ceño.

Buena metáfora con personificacion, en la cual representado el año como un hombre que durante el invierno ha estado ceñudo y con el entrecejo

arrugado, desarruga su faz, y *depone* el ceño luego que llega el verano. Esta voz misma *verano* está usada aquí en la acepcion latina; pues designa, no el estío que es su significacion castellana, sino la primavera.

Solicitar, por «facilitar ó proporcionar á otro »una cosa." Así dice mas abajo, que el sol

al blando pie de los pesados rios
las prisiones de hielo alegre quita,
y su antiguo correr les *solicita;*

esto es, les proporciona ó restituye.

Reclamar, por «volver á clamar, ó repetir." En las Ruinas:

Una voz triste se oye que llorando
«Cayó Itálica" dice; y lastimosa
Eco *reclama* «Itálica," en la hojosa
selva, que se le opone, resonando
«Itálica,"

esto es, Eco repite:

Poner, por deponer. En un soneto

Pon la soberbia, ¡oh Layda!

i, e, *depon, deja.*

Proceder, por adelantarse, y de aquí figuradamente prosperar, aventajarse á otro, ser mas feliz que él. Epístola á Fabio;

El oro, la maldad, la tiranía
del inicuo *procede*, y pasa al bueno.

i, e, el malo prospera, es feliz y preferido al bueno.

Otras muchas voces hay que los poetas pueden usar en la acepcion latina que ya no tienen en el uso comun; pero no es fácil dar aquí el catálogo de todas ellas. Lo que sí importa prevenir á los principiantes, es que no abusen de esta libertad; porque fácilmente darian en el estilo culto. Lean con cuidado los buenos poetas, y vean cuáles son aquellas palabras en que su ejemplo autoriza la acepcion latina; y empléenlas en ella alguna vez, pero no con demasiada frecuencia. Lo mismo digo de ciertas voces latinas llamadas poéticas, porque solo en poesía son toleradas, como *natura* por naturaleza, *mensurar* por medir, *crinado* por el que tiene el cabello crespo, *Dea* y *Diva* por Diosa, *antro* por cueva ó caverna (el de *espelunca* que se halla en el poema de la pintura por Céspedes, es culto), *ignoto* por no conocido, *albo* y *albicante* por blanco y blanquecino, *ostro* por púrpura; y otras varias que seria prolijo enumerar.

Ademas de las licencias, arcaismos, acepciones latinas y voces poéticas; hay todavía otras cosas, en las cuales se distingue el estilo poético del rigurosamente prosáico por elegante que este sea: 1.° inversiones mas atrevidas: 2.° mas frecuente uso de epítetos, imágenes, comparaciones, perífrasis, prosopopeyas, alusiones y tropos. Todos estos adornos los admite la prosa, como ya hemos visto; pero aun en la mas elevada es preciso distribuirlos con cierta economía. En verso podemos derramarlos á manos llenas, aunque siempre con oportunidad.

Inversiones. Un poeta puede separar los de-

mostrativos del sustantivo á que se refieren, y decir, como Herrera en la cancion á la batalla de Lepanto:

Por *aquel* de los míseros *gemido*,

y el adjetivo del nombre con el cual concierta, como lo hizo Francisco de la Torre (Egloga *Tirsi*).

Entretejiendo el arboleda umbrosa
yedra con roble, *vid* con olmo *hermosa*.

Herrera dice tambien:

Quebrantaste al cruel dragon, cortando
las alas de su cuerpo *temerosas*.

En prosa era indispensable haber dicho, *aquel gemido* de los míseros, *vid hermosa* con olmo, *las alas temerosas* de su cuerpo.

Puede separar el artículo del nombre, interpolando entre ambos un participio, y decir con Herrera (cancion á la muerte del Rey D. Sebastian),

Tú, infanda Libia. . . . . .
. . . . . .
despedazada con aguda lanza,
compensarás muriendo *el hecho ultraje*;

en lugar de *el ultraje hecho*. Estas y otras atrevidas inversiones no son permitidas en prosa, y

aun en poesía no han de ser tan violentas que se les pueda aplicar la censura de Burguillos:

En una de fregar cayó caldera,
trasposicion se llama esta figura.

Epítetos. No es posible decir hasta qué punto es permitido en prosa el frecuente uso de ellos, porque en esta parte la llamada poética se acerca mucho al verso. Sin embargo, en este son tolerables algunos que en aquella sobrarian. Por ejemplo, nadie culpará á Francisco de la Torre de que haya dicho en una oda:

Sale de la *sagrada*
Cipro la *soberana* ninfa Flora,
vestida y adornada
del color de la aurora
con que pinta la tierra, el cielo dora.
De la *nevada y llana*
frente del *levantado* monte arroja
la cabellera *cana*
del *viejo* invierno, y moja
el *nuevo* fruto en esperanza y hoja.

Este lenguage es hermosísimo en verso, y el que conviene al tono de esta oda; pero quitemos la medida para que resulte prosa, y veremos que en esta, aun suponiéndola muy poética, no sentarian bien tantos epítetos. *La soberana ninfa Flora, vestida y adornada del color de la aurora*, sale de la *sagrada* Cipro; arroja de la frente *neva-*

da y llana del *monte levantado* la cabellera *cana* del *viejo* invierno y moja el *nuevo* fruto &c. ¿Quién aprobaria tantos epítetos en un breve trozo de prosa? La misma observacion puede hacerse con otros pasages en verso.

Imágenes. Queda dicho en su lugar lo que son, que pueden entrar en toda composicion, y que introducidas con oportunidad contribuyen poderosamente á la energía del estilo; pero aquí añado que lo que en prosa es un adorno y una especie de mérito arbitrario hasta cierto punto, sobre todo en obras que no pidan tono muy elevado, es de indispensable necesidad en la poesía mas humilde. Añado mas, y es que la esencia del lenguage poético consiste en reducir á imágenes las ideas abstractas, siempre que sea posible. Esto pide alguna explicacion. En verso hay que emplear necesariamente muchas palabras que significan ideas abstractas, como son los pronombres y artículos, los nombres de las cualidades consideradas en abstracto, v. gr. *virtud, vicio, bondad, hermosura* &c.; los verbos que designan operaciones interiores del ánimo, v. gr. *pensar, entender, meditar, querer* &c., y los adjetivos que expresan cualidades intelectuales ó morales, v. gr. *sabio, bueno, justo* &c. Respecto pues de las palabras que indican relaciones, como los artículos y pronombres, las preposiciones y conjunciones, es indispensable usarlas, y no es posible reducirlas á imágen. Con los nombres y adjetivos abstractos no siempre hay necesidad de hacerlo; pero los verbos metafísicos convendrá evitarlos en verso cuan-

to se pueda, y expresar las operaciones interiores del ánimo con palabras que representen acciones exteriores y visibles. Así, aunque en prosa se diga muy bien «el varon justo quiere mas *sufrir* los »infortunios, que adular á los poderosos;" un poeta hará visibles, por decirlo así, las acciones invisibles de *sufrir* y *adular*, diciendo con Rioja:

El corazon entero y generoso
al caso adverso *inclinará la frente*,
antes que la rodilla al poderoso.

Lo mismo debe decirse respecto de las ideas que por demasiado vagas y genéricas son indeterminadas; es preciso contraerlas á objetos particulares. En prosa se dirá que «el hombre sóbrio se »contenta con una comida frugal, sin echar de »menos manjares exquisitos;" pero un poeta circunscribirá esta idea genérica individualizando algunos de estos platos delicados, y dirá con el mismo Rioja convidando á un amigo con su casa:

Donde no dejarás la mesa ayuno
cuando te falte en ella *el pece raro*,
ó cuando *su pabon* nos niegue Juno.

Comparaciones. Nada tengo que añadir á lo dicho ya en otra parte; tanto mas, que cuando se hable de los poemas didácticos, se hará ver que los símiles bien escogidos son uno de los principales medios que hay para poetizar las verdades abstractas. Así no daré ahora mas que un solo

ejemplo. Queriendo el Taso hacer sensible una verdad que seria dificil explicar con razones metafísicas, á saber, que los documentos morales disfrazados y engalanados con los atavíos de la poesía, son mas bien recibidos que si se presentasen con la sequedad y desnudez del lenguage dogmático de los filósofos; hace palpable esta reflexion con un hermoso símil, diciendo (Jerusalen, cant. I., octava III.)

Cossi all'egro fanciúl porgiamo aspersi
di soave licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato in tanto ei beve,
e dall'inganno suo vita riceve.

Así al niño, si enferma, suele darse
con grato almíbar endulzado el borde
del vaso que contiene la bebida
amarga al paladar: se engaña, bebe,
y de su engaño la salud recibe.

Perífrasis. Estas, que generalmente solo son admisibles en prosa para que sirvan como de velo á alguna idea que no convenga exponer muy á las claras, son de continuo uso y de absoluta necesidad en poesía. Porque, siendo indispensable en esta omitir toda expresion que aun sin llegar á ser baja sea ya muy comun y familiar, es necesario á cada paso recurrir á circunlocuciones que expresen las ideas aunque de un modo mas vago y con menos concision. Así, en prosa se diria muy bien con expresiones exactas y concisas, que «el hom»bre no fue criado para dedicarse exclusivamente

»á la milicia, al comercio, ó á las ciencias;" mas un poeta, teniendo que comunicar las mismas ideas, huirá de estas expresiones, concisas y exactas sí, pero prosáicas; y dirá con Rioja:

¿Piensas acaso tú que fué criado
el varon *para rayo de la guerra,*
para surcar el piélago salado:
para medir el orbe de la tierra
y el cerco donde el sol siempre camina?
¡oh! quien así lo entiende ¡cuánto yerra!

Prosopopeyas. Es tan propio del lenguage poético dar vida y movimiento á los seres inanimados, dirigirles la palabra, y aun introducirlos hablando, que á cada paso se encuentran ejemplos. Las silvas de Rioja estan llenas de estas atrevidas figuras, y algunas son singularmente felices. Baste por muestra este pasage de la que se intitula «á »la riqueza."

¡Oh mal seguro bien! ¡oh *cuidadosa*
riqueza! ¡y cómo á sombra de alegría
y de sosiego *engañas!*
El que vela en tu alcance y se desvía
del pobre estado y la quietud dichosa;
ocio y seguridad pretende en vano.
. . . . . .
No sin causa los Dioses te escondieron
en las entrañas de la tierra dura.
Mas ¿qué halló dificil y encubierto
la *sedienta* codicia?

turbó la paz segura
con que en la antigua selva florecieron
el abeto y el pino,
y *trújolos* al puerto,
y *por campos de mar les dió camino.*

¿En qué escrito de prosa, por elevado que sea, puede introducirse sin afectacion tan atrevida prosopopeya, haciendo que la *sedienta codicia vaya á turbar la segura paz* de que *gozaban* en la antigua selva el abeto y el pino, y *los traiga al puerto*, y les *abra camino por campos de mar?* Sin embargo, este es el lenguage propio de la verdadera poesía.

Alusiones. Ya vimos varios ejemplos, y como aquellos se hallarán otros muchos en varios poetas que, como ya dije, las prodigaron con exceso, y con no muy buena eleccion. Solo citaré pues una muy oportuna de Rioja. Hablando contra los hipócritas, dice:

Esos inmundos trágicos, atentos
al aplauso comun, *cuyas entrañas*
son fétidos y oscuros monumentos,

aludiendo á los *sepulcros blanqueados* del evangelio.

Tropos. Habiendo hablado de ellos tan largamente, haciendo ver que bien empleados son los que mas ennoblecen el estilo y le dan energía y viveza; cualquiera conocerá por lo dicho que necesariamente han de componer el fondo principal del lenguage poético, debiendo ser este sobrema-

nera vivo y animado. Así, solo añadiré que la poesía admite metáforas continuadas que en prosa serian demasiado largas, y parecerian estudiadas. Tal es una de Rioja, cuando para manifestar como la sola razon natural le recordaba sus obligaciones cristianas, le despertaba del letargo en que habia estado, y avivaba en su pecho la llama de la devocion, dice:

Y en la fria region dura y desierta
de aqueste pecho *enciende nueva llama*,
y la luz vuelve á arder que estaba muerta.

En prosa no se hubiera debido prolongar tanto la metáfora; en poesía puede pasar.

Todavía hay en el lenguage poético otra cosa cuyo uso muy continuado en la prosa seria notado de afectacion, y es el emplear los nombres antiguos de rios, regiones, ciudades, y montes en lugar de los modernos. Así se dice *Ibero* por Ebro, *Betis* por Guadalquivir, *Gades* por Cadiz, el *mar Hercúleo* por el estrecho de Gibraltar, el *puerto de Mnestéo* por el puerto de Santa María, la *Bética* por la Andalucía, *Lusitania* por Portugal &c. &c.

Ademas en el verso, cuando el tono de la obra es serio y magestuoso, es menester evitar enteramente, ó no emplear sino muy rara vez, ciertas conjunciones, ciertas fórmulas de transicion, y ciertas palabras que son exclusivamente propias de la prosa. Entre las primeras se pueden contar todas las que forman los períodos adversativos y causales, v. gr. aunque..... sin embargo: por cuanto..... por eso: en tanto..... en cuanto &c.

Entre las segundas se comprenden las fórmulas «siendo esto así" «en consecuencia" «de consi-»guiente" «por lo mismo" «pues que" «por esta »razon" &c.; y en las terceras una multitud de palabras que, ó por lo metafísico de las ideas que representan, ó por su misma construccion no deben entrar en un verso. Tales son los sustantivos abstractos derivados de adjetivos en *able*, *ible*, y los adverbios en *mente*, sobre todo superlativos; y otras voces que aunque tolerables en prosa, serian detestables en verso.

Hay finalmente ciertas expresiones y ciertas maneras de combinarlas, que hacen prosáicos los versos; pero no es posible reducirlas á clases determinadas. Los inteligentes lo conocen, lo sienten; pero no siempre aciertan á explicarlo. Unos cuantos ejemplos de Valbuena podrán dar alguna idea de este género de prosaismo. No pasaré de las primeras páginas del Bernardo.

Pág. 9, octava 1.ª

. . . . . la sangre ardiente
que halló su espada y derramó su mano,
sobre las yerbas aun *se está caliente:*

se está, pleonasmo prosáico.

Pág. 22, octava 3.ª

Solo os ruego, señor, si á un noble pecho
amor *con sola ceremonia y rito*
puede obligar, conozca ahora el vuestro
que le deseo servir en mas que muestro.

Lenguage de pura y purísima prosa.

Pág. 27, octava 1.ª

Basilio de Manuces, un villano,
catalan falso, hecho de artificio,
á quien pudo el dinero *dar la mano,*
y subirle, del reino en perjuicio,
á la plaza que ocupa y no merece.

En quitando la medida, prosa mas que familiar.

Ib., octava 2.ª

Este pues, que por caños y arcaduces
tan limpios vino al mundo, y salió enjerto:

Peor que prosáico, tabernario.

Pág. 29, octava 1.ª

Tierno Gaiferos, Melisendra bella,
la guerra larga, *no quiso ir sin ella.*

¿A qué mas citas? Todo el poema está salpicado de versos parecidos á esta muestra.

LIBRO II.

Poesías directas.

Aunque son muchas las comprendidas bajo esta denominacion; y atendiendo á sus diversas formas y al género de verso en que se escriben, pueden hacerse de ellas distintas clasificaciones; sin embargo, considerando el fin que en ellas se proponen sus autores, pueden reducirse á tres clases principales. Porque en todas ellas el poeta se

propone principalmente, ó conmover las pasiones de sus lectores, ó ilustrar su razon con alguna enseñanza útil, ó exaltar su fantasía con la viva representacion de alguno ó algunos objetos. Las que tienen por fin primario conmover las pasiones, se llaman *líricas* por la razon que luego veremos; las que contienen alguna enseñanza, *didácticas:* las que pintan objetos, *descriptivas.* Las primeras hablan al corazon, las segundas al entendimiento, las terceras á la imaginacion. No quiere esto decir que en las dos últimas no se pueda excitar tambien algun afecto, ó que de las primeras no pueda resultar alguna leccion útil, ó que en las primeras y en las segundas no haya rasgos descriptivos; sino que el tono dominante en las primeras es patético, en las segundas doctrinal, y en las terceras pintoresco. Trataré de todas separadamente, y concluiré este libro diciendo algo de los poemas llamados menores, aunque en realidad estan comprendidos en las tres clases indicadas; y con este motivo hablaré de nuestros *romances.*

CAPITULO PRIMERO.

Poesías líricas.

Ya dije que en lo antiguo todos los versos se cantaban, y que mas tarde se escribieron algunos para ser simplemente recitados. En el primer período ninguna composicion tuvo en particular el nombre de *lírica,* porque lo eran todas; pues en

efecto se cantaban al son de la lira ú otro instrumento. En el segundo, cuando hubo algunas no destinadas al canto, se denominaron líricas en general aquellas que debian ser cantadas, y en particular se llamaron *odas*, palabra griega que literalmente quiere decir *cancion*. Finalmente, llegó tiempo en que la música quedó reservada para las solemnidades religiosas y las representaciones teatrales. Y como despues de esta época se compusieron todavía poesías del mismo carácter y tono que las odas rigurosamente tales, es decir, las cantadas; conservaron aquellas este nombre, sin embargo de que ya no eran destinadas mas que á la simple recitacion ó lectura. Tales son muchas de los antiguos, y casi todas las de los modernos.

No es esto decir que hoy en dia no haya poesías verdaderamente líricas, ó cantadas. En todos los paises hay canciones nacionales de muchas especies; pero como en estas se atiende mas á la música que á los versos, las poesías modernas que realmente se cantan no merecen particular exámen. Porque cuando se ha inventado alguna música nueva en cualquier género que sea, lo que se aplaude, estima y aprende es la música; y es muy indiferente en general que á ella se acomode tal ó cual copla ó letra. Así, aunque nosotros tenemos un riquísimo caudal de seguidillas, villancicos, gozos, letrillas, romances, coplas sueltas para tiranas, jotas, polos &c.; y aunque, así como entre ellas hay muchas, ó detestables, ó de poco mérito, hay tambien algunas muy preciosas; sin embargo, siendo composiciones cortas, sueltas, sin au-

tor conocido las mas, y no pudiéndose dar para su composicion otra regla que la de que á la naturalidad, finura, gracia &c. de los pensamientos acompañen expresiones felices, y una versificacion la mas melodiosa, fluida, suave y sonora que ser pueda: solo hablaré de las poesías líricas destinadas á la simple lectura. Y como ya he indicado que estas conservan el mismo carácter y tono, que las que antes se componian para ser cantadas; de esta circunstancia, es decir, de la suposicion de que el poeta canta aunque realmente no cante, debe inferirse cuál es la naturaleza, y cuáles son las calidades propias de las poesías de esta clase.

El hombre canta en el entusiasmo de la admiracion, en el delirio de la alegría, en la embriaguez del amor, entre los placeres de la vida, en aquella especie de éxtasis que produce la vista de algun objeto ó el recuerdo de pasadas situaciones; y á veces en medio del dolor, buscando en el canto un desahogo á sus penas. De aquí resulta que la oda para ser natural ha de expresar fielmente, ó la admiracion, el asombro y el respeto que nos inspiran los objetos elevados, sublimes, religiosos &c.; ó el gozo de que está inundado nuestro corazon por algun acontecimiento feliz, ó la pasion amorosa que nos cautiva, ó el dulce placer que excita en nosotros la conmocion de los sentidos en medio de un festin, un baile, ó una reunion de amigos; ó el enagenamiento á que aun estando solos nos conduce la contemplacion de algun objeto presente, ó la meditacion sobre nosotros mismos y sobre sucesos pasados; ó finalmen-

te el estado de abatimiento y afliccion en que nos sumergen los pesares. A seis clases pues se reducen todas las odas, ó por mejor decir, todos los asuntos sobre que pueden escribirse.

La 1.ª contiene las que expresan la admiracion y el asombro que inspiran ciertos objetos grandiosos. Y como estos pueden ser divinos ó humanos, se subdivide esta clase en dos especies. La 1.ª se llama *oda sagrada* (ó himno si está hecho para cantarse) y en ella se celebran las maravillas del Altísimo y los misterios de la religion: la 2.ª *heróica*, y se emplea en las alabanzas de los héroes y en cantar hazañas marciales, ó acciones ilustres aunque no sean precisamente de guerra. Estas dos especies deben tener por carácter dominante la elevacion y sublimidad.

La 2.ª comprende las que expresan nuestra alegría por algun acontecimiento feliz; por ejemplo, con motivo de una paz, del nacimiento de un Príncipe &c. No tienen nombre particular; pero pues en ellas nos congratulamos con la patria por su buena suerte y la damos en cierto modo el parabien, pudieran llamarse *gratulatorias*. Tales son tambien las que se escriben cuando algun personage es elevado á un Ministerio ó á cualquier otra Dignidad. Estas requieren elevacion y fuego; mas como las emociones de la alegría son mas plácidas y tranquilas que las del asombro, el terror y el respeto religioso, deben tener mas de bellas que de sublimes.

A la 3.ª pertenecen aquellas en que exhalamos, por decirlo así, el fuego de una pasion amorosa:

y ya se deja conocer que todas ellas han de respirar aquellos ardientes afectos que semejante pasion inspira cuando llega á dominarnos. Se llaman *eróticas*.

A la 4.ª las que retratan las conmociones vivas, pero ligeras y transitorias, que nos causan los placeres de la mesa, el baile, la música, y la reunion de varias personas entregadas á la recreacion y al pasatiempo. De esta naturaleza son las mas de Anacreonte, del cual han tomado el nombre de *anacreónticas*, y algunas de Horacio. Su carácter es la elegancia, la blandura, la jovialidad, y cierta finura y delicadeza en los pensamientos.

La 5.ª y mas numerosa abraza todas aquellas que expresan los sentimientos que nos inspiran la vista de algun objeto y nuestras propias reflexiones, sobre los sucesos de la vida, las revoluciones de la fortuna, la instabilidad de las cosas humanas, la ceguedad de los hombres acerca de sus verdaderos intereses &c. &c. Estas se llaman odas *filosóficas, ó morales*.

La 6.ª aquellas en que desahogamos nuestro dolor cuando algun pesar nos oprime. No tienen nombre particular; pero como los antiguos llamaban elegías á las composiciones lastimeras, pudieran llamarse *elegiacas*. Con este motivo debemos observar que no es el asunto el que distingue las varias especies de poesías, sino el modo de tratarle. Casi todos los que pueden ser materia de las odas, pueden serlo tambien de otras composiciones; pero estas pertenecen á la clase de

las didácticas cuando no es el corazon el que en ellas se procura conmover, sino la razon la que se quiere ilustrar. Así, en los discursos poéticos se trata de asuntos morales, como en las odas de este nombre; pero en aquellos el poeta se propone ilustrar al entendimiento, y en estas, agitado por la pasion, quiere principalmente interesar el corazon. Ademas el género de verso diversifica dos composiciones sobre un mismo asunto, aunque la pasion domine en ambas. Por eso una composicion amorosa, por patética que sea, será siempre elegía ó epístola, segun los casos, si está escrita en dísticos latinos, ó en tercetos ó versos sueltos castellanos. Para que fuese oda, era menester que estuviese escrita en alguna de las varias especies de versos que en una y otra lengua se acomodan mas al canto, y que por esta razon se llaman líricos.

Volviendo á las odas: como el efecto de la música es conmovernos fuertemente, sacarnos del estado ordinario, é inspirarnos cierta especie de enagenamiento que se llama *entusiasmo*; es necesario que el poeta muestre en las odas aquel grado de aparente delirio que convenga al asunto, porque claro es que todos no pueden excitar el mismo furor y aturdimiento. Pero es menester que en todas el poeta salga algun tanto de sí, hable como agitado por la inspiracion de las musas, y tome un tono mas atrevido que el que conviene á los que no cantan, sino que escriben para la simple lectura. Por esta razon las odas admiten cierto desprecio de la regularidad, algunas

digresiones, y un aparente desórden en las ideas que muestre la agitacion interior del que canta. Sin embargo, es menester cuidar mucho de que este desórden no sea mas que aparente, es decir, que el poeta no ha de escribir jamas sin plan; pero al tiempo de ejecutarle y de ir enunciando los pensamientos que ha adoptado para llenarle, puede omitir aquellas ideas intermedias que la reflexion suplirá, y no ha de indicar las transiciones como en las obras de puro raciocinio. En esto consiste lo que Boileau llamó *bello desórden de las odas*; palabras que mal entendidas por algunos, han producido infinitas extravagancias. «Una oda, dice Blair, no ha de ser tan regular »en la estructura de sus partes como un poema »épico ó didáctico; pero en ella, como en toda »composicion, debe haber siempre un asunto; »este debe tener partes que por su union le ha»gan un solo todo: las transiciones de un pensa»miento á otro deben ser finas, pero han de con»servar el enlace de las ideas; y en todo el con»texto se ha de ver que el poeta piensa y siente, »pero no delira. Por mas autoridades que se quie»ran alegar para cohonestar la incoherencia real »de las ideas, y el verdadero desórden en la poe»sía lírica; lo cierto es que toda composicion ir»regular y desordenada es mala, y aun malísima. »El bello desórden de la oda es un efecto del ar»te, como dijo Boileau; pero es preciso, añade la »Mothe, no dar á esta voz demasiada extension; »porque en tal caso podrian excusarse todos los »extravíos imaginables; y el poeta no tendria otra

»obligacion que la de expresar con fuerza cuantos »pensamientos le fuesen ocurriendo, creyéndose »dispensado de examinar su relacion: y aunque »la obra no tuviese, ni principio, ni medio, ni »fin; el autor pensaria sin embargo que era tanto »mas sublime, cuanto fuese menos racional."

A lo que mas debe atenderse en una oda despues de los afectos, es á la versificacion. Como se la supone destinada al canto, es menester que los versos sean lo mas sonoros, armoniosos y musicales que puedan hacerse. Es necesario, por decirlo así, que se esten cantando ellos mismos. Las expresiones mas enérgicas y pintorescas, las imágenes mas vivas, la coordinacion mas melodiosa deben reinar en toda ella. Expresiones débiles y cacofónicas, versos flojos, arrastrados ó prosáicos, que en corto número podrian ser disimulables en otras composiciones, en la oda son insufribles; sin que el mérito que acaso pueda tener por el fondo de las ideas, baste á compensar los defectos de elocucion y la dureza ó languidez de los versos.

El príncipe de todos los líricos antiguos y modernos es Horacio. Píndaro tiene mas elevacion, sus versos son singularmente sonoros y cantables; pero las continuas digresiones y la demasiada mitología de que sus odas estan llenas, la total falta de afectos, lo poco interesante que son para nosotros sus asuntos, el desórden y poca coherencia de los pensamientos, y la oscuridad y violencia de muchas de sus metáforas, hacen que se lea con poco gusto, al paso que á Horacio no sabemos cómo dejarle de la mano.

Antes de concluir este capítulo conviene hacer algunas advertencias.

1.ª En la poesía lírica de los griegos se pueden distinguir dos variedades. Algunos poetas como Píndaro, su competidora Corina, y los trágicos en sus coros, que son verdaderas y magníficas odas, dieron á estas mucha extension, llegando algunas á trescientos versos; y otros, como Alcéo, y señaladamente Safo, las redujeron á menor número. Los primeros las dividieron en largas estrofas de diez, quince, y hasta diez y ocho ó veinte versos, y los segundos en estrofas de dos, tres y á lo mas cuatro versos: y de esta tan desigual extension y manera de dividirlas, resultó que las odas de la primera clase tuviesen un carácter muy diverso de las de la segunda. En las primeras el poeta empieza por una especie de prólogo ó exordio para enunciar el asunto: ilustra este, acumulando cuanto su imaginacion le sugiere: discurre por las causas y circunstancias, los efectos, los contrarios y semejantes, y los demas lugares retóricos: amplifica los pensamientos mas interesantes, hace á veces digresiones en que refiere sucesos de la fábula ó de la historia, y concluye con un breve epílogo. En las segundas, al contrario: el poeta entra desde luego en materia, escoge lo mas florido del asunto, y lo enuncia rápidamente sin digresiones formales y dilatadas, sin largas amplificaciones, y sin epílogo ó recapitulacion de ninguna forma. De esta última especie, la mas perfecta y mas lírica, son entre los latinos algunas de las pocas odas que nos han

quedado de Catulo, y todas las de Horacio; sin que sepamos si hubo algun otro poeta que escribiese odas á la manera de Píndaro. Solo quedan de esta clase los coros de las tragedias de Séneca, que son de la misma forma y extension que los griegos.

2.ª A consecuencia de esta diversidad que se nota entre los líricos antiguos, hay otra igual y correlativa entre los modernos. Los italianos en las llamadas *canciones*, y los nuestros en las que á imitacion suya escribieron con el mismo título, siguen la manera de Píndaro, dan mucha extension á sus composiciones, las dividen tambien en largas estrofas que llaman *estancias*, amplifican los pensamientos principales, y se permiten ciertas digresiones. Garcilaso, en su Flor de Gnido, y á su imitacion Camoens, Fr. Luis de Leon, Francisco de la Torre, algun otro de los nuestros, y varios líricos portugueses han preferido con mucho acierto la manera de Safo, Alcéo y Horacio; escriben odas cortas, las dividen en estrofas de pocos versos, escogen los pensamientos mas interesantes que ofrece el asunto, los enuncian con fuego y rapidez, comienzan sin exordio, y acaban sin peroracion. Parece pues que para distinguir ambas formas, pudiéramos llamar á las *canciones*, odas *pindáricas* (y en efecto ya algunos con mucha propiedad han dado á sus canciones esta denominacion de *pindáricas*) y á las otras, odas *horacianas*. Pero déseles ó no este nombre, lo que sí importa es distinguir las canciones italianas de las odas latinas, y saber que Garcilaso tie-

ne la gloria de haber sido el primero que en la Europa moderna hizo resonar la lira del poeta Venusino, y el mérito de haber sabido distinguir y demostrar con un ejemplo, cuán diferente es el carácter de una *cancion* como las del Petrarca, y el de una *oda* como las de Horacio.

3.ª Los latinos escribieron composiciones rigurosamente *anacreónticas*: tales son algunas de Catulo que malamente se intitulan epigramas, y varias odas de Horacio; pero no emplearon el mismo metro que Anacreonte. Nosotros hemos logrado imitar bastante bien el verso anacreóntico en nuestros romancillos de verso heptasílabo, y aun octosílabo asonantado; porque en efecto las odas de Anacreonte estan, unas en versos de siete sílabas, y otras en versos de ocho. Pero como los griegos no conocieron la rima, los versos de todos sus poetas y en todas sus composiciones son sueltos ó libres, sin ninguna especie de asonancia ni consonancia á no ser puramente casual. Los italianos emplean tambien en sus anacreónticas versos cortos de varias medidas; pero no usan del romancillo nuestro asonantado, que les es desconocido.

4.ª Como algunos modernos de los que en España han escrito unas cosas que llaman *anacreónticas*, han mostrado en ellas mismas que, ó no habian leido á Anacreonte, ó no conocian cuál es el carácter, tono y estilo de sus odas; se hace preciso extender algo mas lo que ya dejo dicho sobre la naturaleza de la oda anacreóntica, asuntos que en ella pueden tratarse, tono que la

conviene, extension que admite, y forma que debe dársela.

Ya se ha indicado que la verdadera anacreóntica ha de ser una como repentina inspiracion producida por las ligeras conmociones que causan en el ánimo los placeres de la mesa y el baile, ó la sola reunion de varias personas entregadas á la recreacion y al pasatiempo. Y como estas impresiones son necesariamente vivas, cortas y gratas; se infiere lo siguiente. 1.° Los asuntos anacreónticos son relativos á los inocentes placeres y honestos recreos que la moral mas severa permite alternar con las ocupaciones serias de la vida. 2.° El tono de estas odas es siempre alegre, festivo, jovial, sin que esto impida que al paso se puedan mezclar sentencias graves y máximas provechosas. 3.° El estilo ha de ser vivo, ligero, fácil, suelto, y sin que en ellas se haga otra cosa que florear, por decirlo así, los pensamientos. 4.° La composicion total ha de ser muy corta: En Anacreonte son tres ó cuatro las que pasan de cuarenta versitos, y muy pocas las que llegan á este número. 5. La forma que las conviene es la de una breve é ingeniosa ficcion poética, una especie de cuentecillo, de la cual se deduzca ó resulte un pensamiento fino, delicado y nuevo. Alguna vez pueden reducirse á ilustrar un solo pensamiento de esta clase por medio de varios símiles ó contrastes. En Anacreonte, el Amor que habiendo perdido el camino pide posada al poeta; el Amor picado por una abeja que va llorando á mostrar á Venus la picadura; son de la primera especie: las

armas de la hermosura contrapuestas á las que tienen todos los animales para defenderse, y el nido del amor comparado en cuanto á la fecundidad de la cria con el de la golondrina; son de la segunda.

Examínense por estos principios todas las odas que en nuestro Parnaso llevan el título de anacreónticas, y se verá cuáles son las que le merecen.

Advierto que las anacreónticas pueden ser alguna vez satíricas, porque en efecto es muy propio de la gente alegre y entretenida hacer burla y rechifla de las cosas que lo merecen. Por eso nuestras letrillas satíricas deben referirse al género anacreóntico. Y como el romancillo menor de cinco y seis sílabas en que suelen escribirse las letrillas jocosas es por sí mismo cantable, y las anacreónticas deben serlo, pues eran entre los antiguos lo que entre los franceses las intituladas *chansons de table;* creo que aun las anacreónticas no satíricas, sino simplemente jocosas, pudieran escribirse en versos de cinco y de seis sílabas, pues ya se escriben en los de siete. Pero así en estos como en aquellos convendrá usar alguna vez del riguroso consonante, como lo hizo Villegas en varias de sus cantilenas. Tambien convendria mezclar con los versos llanos de cinco, seis y siete sílabas algunos esdrújulos y agudos, para dar mas variedad á estos romancillos que de otra manera se hacen insípidos, cansados y monótonos. Lo que sobre todo deben hacer los poetas líricos Españoles es leer y estudiar mucho los Italianos, que

han sido, son todavía, y acaso serán siempre, los maestros en todo género de composicion que tenga algo de cantable. En ellos aprenderán á combinar de mil maneras nuevas é ingeniosas las estrofillas de nuestros romancillos, ya mezclando versos de diferentes medidas, ya alternando los aconsonantados con los que no lo sean, y los esdrújulos con los agudos y llanos.

CAPITULO II.

Poesías didácticas.

Aunque en estas el poeta se propone instruir á sus lectores, no se crea sin embargo que semejantes composiciones son de la misma naturaleza que las didácticas de prosa. Porque, como en todas las obras poéticas la instruccion debe estar siempre subordinada al entretenimiento y placer, en las que ahora examinamos el poeta declara, sí, su intencion de instruir; pero esta instruccion ha de estar hermoseada con descripciones, episodios, ficciones, y engalanamientos poéticos que amenicen la aridez del asunto y diviertan la imaginacion. Así, estas poesías no se distinguen de las restantes sino por la materia. En lugar de divertir y procurar el placer con asuntos patéticos, narraciones ó representaciones de hechos brillantes, ó imitaciones de caractéres y costumbres; el poeta escoge por argumento de su obra un objeto instructivo en sí mismo, pero es con el fin de hacer agradable la instruccion adornándola con las

galas de la poesía. Nunca se propone dar los elementos de una ciencia para que la aprendan los que aun no la saben, ni un tratado magistral para comunicar nuevos descubrimientos y acelerar los progresos del entendimiento humano; sino poetizar, si podemos decirlo así, los principios generales del ramo sobre que escribe. Esta es la verdadera idea de las poesías didácticas, y de ella deberán deducirse las reglas de su composicion. Las expondré brevemente, previniendo antes que, como el poeta puede tomar por asunto objetos de ciencias y artes, ó puntos de moral y de crítica; y en estos puede, ó dar lecciones positivas, ó censurar ya los vicios de los hombres, ya el mal gusto de los escritores: las composiciones didácticas pueden ser de tres clases. La primera contiene todas aquellas en que se trata de alguna ciencia ó arte con mas ó menos extension: la segunda aquellas en que se proponen directamente documentos morales ó reglas de crítica; y la tercera aquellas en que zahiriéndose los extravíos de las costumbres públicas, ó los defectos literarios de los autores, se da una como leccion indirecta. Las primeras se llaman poemas *didascálicos*, las segundas *discursos* ó *epístolas*, porque suelen escribirse bajo una de estas dos formas, la de un discurso seguido y doctrinal, ó la de una carta á un sugeto verdadero ó fingido: las terceras tienen el nombre de *sátiras*.

ARTICULO PRIMERO.

Poemas didascálicos.

Llamándose así los tratados escritos en verso sobre objetos de ciencias ó de artes, es claro que la regla fundamental para su composicion será la de que «la teoría que el autor presente sea verdadera; los preceptos que dé claros y útiles, y las ilustraciones con que acompañe estos y aquella, oportunas y poéticas."

La 2.ª es que «observe órden y método" no tan rigurosos y formales como en un tratado en prosa; pero bastantes para ofrecer al lector una instruccion seguida y ordenada.

La 3.ª que «amenice las discusiones científicas con episodios, descripciones, símiles, y otros adornos poéticos:" porque el tono puramente doctrinal se haria muy pronto empalagoso, sobre todo en una composicion poética en la cual lo que principalmente buscamos es el entretenimiento.

La 4.ª é importantísima, es que «encadene artificiosamente los episodios y digresiones con el asunto principal, y vuelva á él con naturalidad por medio de alguna circunstancia felizmente introducida."

La 5.ª que «evite la aridez dogmática, emplee pocos términos técnicos, y presente en imágenes, siempre que pueda, las operaciones intelectuales."

Muchos poemas didácticos tenemos, antiguos

y modernos. De los Griegos nos quedan los dos de Hesiodo, el primero sobre la teogonía, y el segundo sobre las labores del campo; los de Opiano sobre la caza y la pesca, y algun otro. De los Latinos tenemos el de Lucrecio «de la naturaleza de »las cosas," el de Manilio «sobre la astronomía," «y las Geórgicas de Virgilio," el modelo mas acabado y perfecto que en este género ha salido de manos de hombres. Por serlo en tan alto grado, y conociendo que las reglas indicadas parecerán demasiado vagas, oscuras, é inaplicables, si no se comprueban con ejemplos; repetiré los mismos que cita Blair, para que se vea cuán magistralmente fueron observadas por Virgilio.

En primer lugar: conociendo muy á fondo la teoría y práctica de la agricultura; los principios que establece, las consecuencias que deduce, y las reglas que da, son lo mejor que entonces se conocia. Y aun en el dia, relativamente al clima de Italia para la cual escribia, son sustancialmente verdaderas, y conformes á las observaciones de los buenos agricultores.

En segundo lugar: su poema tiene un plan metódico, y cada parte de la ciencia rural está tratada con la debida separacion y con cierto órden, que sin tener nada de escolástico, muestra bastante bien la conexion y dependencia de las ideas.

En tercer lugar: la exposicion de la doctrina está oportunamente amenizada con episodios, digresiones, descripciones y otras bellezas poéticas. Tales son la relacion de los prodigios que acompañaron á la muerte de Cesar, las alabanzas de

la Italia, la hermosa pintura de la felicidad de la vida del campo, la fábula de Aristéo, y la triste aventura de Orfeo y Eurídice.

En cuarto lugar: sabe volver á su asunto con mucha destreza despues de un episodio ó digresion. Así, habiendo abandonado por algun tiempo á los labradores, para hablar de la guerra civil y de la batalla de Farsalia; vuelve á ellos con la mayor naturalidad por medio de la siguiente circunstancia campestre felizmente introducida para acabar la digresion.

Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
agricola, incurvo terram molitus aratro,
exesa inveniet scabra rubigine pila;
aut gravibus rastris galeas pulsavit inanes;
grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris.

En aquellos parages algun dia,
cuando la tierra con el corvo arado
moviere el labrador, ya carcomidas
por el áspero orin hallará lanzas;
ó los cóncavos yelmos, á los golpes
hará sonar del ponderoso rastro,
y admirará, al cavar en los sepulcros,
de humanos huesos el tamaño enorme.

En quinto lugar, las operaciones manuales de la agricultura estan realzadas y hermoseadas con descripciones sumamente poéticas, los objetos mas comunes y bajos estan ennoblecidos con bellísimas expresiones figuradas, las ideas abstractas estan presentadas en imágenes las mas pintorescas.

Así, debiendo expresar la idea de que el labrador cuando la tierra está falta de agua, la riega artificialmente; nos presenta un bellísimo paysage, diciendo:

Ecce, supercilio clivosi tramitis undam
elicit; illa, cadens, raucum per lævia murmur
saxa ciet; scatebrisque arentia temperat arva.

De la tendida cuesta en lo mas alto
hace brotar el agua; que en las piedras
lisas cayendo en espumosas ondas,
en ronco son murmura, y de los campos
templa la sequedad con sus raudales.

Para dar al labrador la regla, ó el consejo, de que empiece á arar luego que comience la primavera; hace una descripcion poética, así de la estacion misma, como de la operacion rústica del arar, y dice:

Vere novo, gelidus canis cum montibus humor
liquitur, et zephyro putris se gleba resolvit;
depresso incipiat jam tunc mihi taurus aratro
ingemere, et sulco attritus splendescere vomer.

Así que empiece ya la primavera,
y en líquidos arroyos se desate
la nieve que los montes blanqueaba,
y seco de los zéfiros al soplo
el negruzco terron se desmenuce;
ya entonces á gemir el buey empiece
arrastrando el arado, y en el surco
á relucir gastándose la reja.

Y para hacerle entender que si no trabaja no tendrá que comer, presenta las ideas bajo estas dos imágenes.

Heu! magnum alterius frustra spectabis acervum;
Concussaque famen in silvis solabere quercu.

¡Ay triste! Con tardío desengaño,
el crecido monton de mies agena
verás; y vareando las encinas
en la floresta acallarás el hambre.

Hé aquí lo que se llama ser poeta. Ennoblecer los objetos triviales, revestir de imágenes sensibles las ideas abstractas, pintar con viveza y fidelidad la naturaleza física y las pasiones y costumbres de los hombres; en esto consiste la poesía.

ARTICULO II.

Discursos y epístolas sobre puntos de moral ó de crítica.

Poco hay que prevenir acerca de estas composiciones, las cuales, aunque didácticas, no piden plan tan metódico y órden tan riguroso como los poemas didascálicos. El poeta no se propone en ellas tratar de una ciencia en toda su extension sino de algun punto determinado, ó hacer algunas observaciones sueltas; y así no está sujeto á tanta regularidad como en aquellas. Si los que han acusado á Horacio de falta de método en su arte poética, hubieran tenido presente que este título

ha sido dado á aquella composicion por los modernos, y que Horacio no se propuso escribir un arte poética, sino dar á los Pisones á quienes la dirige algunos principios de buen gusto sobre la poesía en general y sobre la dramática en particular; hubieran visto que mirada bajo este aspecto tiene la conveniente regularidad. La que se llama arte poética de Horacio, es en efecto una epístola crítica de la clase de las que ahora examinamos. Contiene excelentes principios en materia de poesía, pero no es una *poética.*

Las epístolas morales y críticas (y lo mismo puede decirse de los discursos, de los cuales no se diferencian sino por la forma) no piden tampoco mucha elevacion. Reduciéndose por lo comun á observaciones sueltas sobre asuntos morales ó literarios, su tono debe ser el de una conferencia familiar; el mismo que tomaria el autor, si de viva voz tratase el punto en una reunion de personas ilustradas ó en conversacion con un solo amigo. No quiere esto decir que el lenguage sea prosáico: al contrario, es menester que aunque en estilo poco figurado y en versos menos pomposos que los de otras composiciones, se vea siempre que es un poeta el que escribe. Horacio nos ha dado la regla y el modelo de esta clase de poesías. El nos dice que aunque los versos por su facilidad y sencillez se acerquen al lenguage ordinario de prosa, *sermoni propriora;* es necesario que aun quitándoles la medida, se vea en sus elementos separados que son parte de una composicion poética; ó como él se explica figuradamente, es preciso que

aun despedazado el autor, se vea en sus miembros desunidos que son los de un poeta, *disjecti membra poetæ.* ¡Y cuán bien supo practicar lo mismo que enseñaba! ¡Qué verdad en sus observaciones morales y críticas! ¡Qué facilidad en su versificacion! ¡Qué ilustraciones tan bien escogidas! ¡Qué elegante sencillez de estilo! ¡Qué noble familiaridad en sus epístolas á Augusto, y otros altos personages!

Lo que principalmente contribuye á dar cierto colorido poético á estas composiciones, son las imágenes y comparaciones oportunamente introducidas. Como nosotros poseemos en este género una composicion la mas acabada y perfecta que haya en ningun parnaso moderno, y comparable, si alguna vez no las excede, con las del mismo Horacio, que es la epístola moral de Rioja sobre las esperanzas de los cortesanos y las ventajas de la medianía; copiaré algunas de sus bellísimas comparaciones é imágenes, las cuales darán á conocer, mejor que largos preceptos y prolijas discusiones, cómo se deben amenizar y hacer poéticas las moralidades por medio de símiles bien escogidos. Hablando de la indiferencia con que debemos mirar la inconstancia de la fortuna, dice:

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

Sacando por consecuencia de varias reflexiones que anteceden que debemos apetecer la vida pri-

vada; ilustra esta conclusion con un bellísimo símil, diciendo así:

Busca pues el sosiego dulce y caro,
como en la oscura noche del Egéo
busca el Piloto el eminente faro.

Para demostrar las ventajas de la independencia y libertad de la vida privada en contraposicion á la esclavitud y sujecion de las cortes, emplea esta hermosa semejanza, cuya segunda parte dejo citada ya con otro motivo.

Mas precia el ruiseñor su pobre nido
de pluma y leves pajas, mas sus quejas
en el bosque repuesto y escondido;
Que agradar lisonjero las orejas
de algun Príncipe insigne, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.

Ponderando la rapidez de la vida, dice:

Como los rios que en veloz corrida
se llevan á la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.

Y mas abajo reune una porcion de ejemplos (que son como otros tantos símiles) para hacernos ver que todo nos advierte de lo breve y fugaz de nuestra vida, diciendo:

Pasáronse las flores del verano,
el otoño pasó con sus racimos,
pasó el invierno con sus nieves cano;

Las hojas que en las altas selvas vimos
cayeron: y nosotros á porfia
en nuestro engaño inmóviles vivimos.

Diciendo que el hombre verdaderamente virtuoso no es hipócrita ni hace ostentacion de su virtud, ilustra esta idea con la siguiente comparacion.

¡Cuán callada que pasa las montañas
el aura, respirando mansamente!
¡qué gárrula y sonante por las cañas!

Este es el modo de sazonar las moralidades con las gracias de la poesía.

Advierto que la forma epistolar no es exclusivamente propia de este género de poesías morales ó críticas. La misma forma puede darse tambien á otros muchos asuntos, y señaladamente á los amorosos y lúgubres; como se ve por las *heroidas* de Ovidio, y por sus *Tristes*. En este caso, como son puramente sentimentales pertenecen por la materia á la llamada poesía lírica, de la cual, como ya dijimos, no se diferencian sino por el género de verso y alguna mas regularidad; pero en el fondo y en el tono patético convienen con ella.

ARTICULO III.

Sátiras.

Se ha disputado mucho sobre si los griegos conocieron este género de poesías, ó si fué inventa-

do por los romanos. Pero bien examinado el punto, se verá que esta es mera cuestion de voz. No sabemos si los griegos escribieron sátiras como las de Horacio, es decir, bajo la misma forma y por el mismo tono que este y los otros satíricos latinos emplearon; pero bajo otras formas y con otro tono ¿quién puede dudar de que escribieron sátiras? Homero mismo, el mas antiguo poeta suyo (á lo menos de los que han llegado á nosotros) escribió su *Margites*, poema rigurosamente satírico, y aun en el mismo verso exámetro que despues adoptaron los latinos para la sátira. Las llamadas Menipeas de su inventor el cínico Menipo, escritas parte en prosa y parte en verso, fueron famosas en la antigüedad. La comedia misma ¿qué otra cosa fué en su orígen sino una amarga sátira contra las personas, y en su último estado la censura ó, si se quiere, la sátira de los vicios, extravagancias y ridiculeces de los hombres? Los diálogos de Luciano ¿qué otra cosa son sino una sátira finísima de las creencias supersticiosas, de las prácticas absurdas y los errores de su tiempo, y de la hipocresía y los vicios de los filósofos? Mas sencillo es decir que ni los griegos ni los romanos fueron los inventores de la sátira, y que esta ha existido, y debe existir necesariamente, en todas las naciones civilizadas; porque está en la naturaleza del hombre observar, censurar, y zaherir los vicios, y aun las debilidades de sus semejantes. La censura séria ó jocosa de lo que nos choca y ofende en las costumbres ó acciones de aquellos con quienes vivimos, es decir, la pura, purísima sáti-

ra, es un resultado necesario de nuestras inclinaciones, y tan antigua como las sociedades: lo que ha variado y debido variar, es la manera de hacerla. Se ha hecho y se hace todavía en prosa, se ha hecho y se hace todavía en verso, se ha puesto y se pone en forma dramática; pero de cualquier modo que se presente, siempre es la misma en el fondo. Sea de esto lo que fuere, lo que nos importa saber es que en poesía se llama *sáti-* «*ra* cualquier poema directo en que se censuran »los crímenes, los vicios, ó las simples ridicule- »ces de los hombres:" poema que por su objeto, que es la reforma y correccion de las costumbres públicas y la destruccion de los errores, pertenece á la clase de los didácticos de que estamos tratando.

La censura puede hacerse en tono serio, en tono jocoso, y en un tono medio que participa de ambos. El 1.° conviene cuando se levanta la voz contra crímenes atroces, y se delatan á la execracion pública grandes malvados, caractéres perversos, altos criminales: el 2.° cuando no se quiere mas que ridiculizar los caprichos, los ligeros defectos, las debilidades y miserias á que todos estamos mas ó menos sujetos: el 3.° cuando se censuran vicios que sin ser atroces, son sin embargo de alguna gravedad. Este principio que nadie ha establecido bien hasta ahora, y que me parece incontestable, decide otra cuestion muy debatida, á saber, la de la preferencia de Horacio sobre Juvenal, ó la de este sobre aquel. Ambos son excelentes modelos; pero cada uno tomó el tono que

convenia al género de sátira que escribia. Horacio escogió por asunto de las suyas las debilidades de la humanidad, no sus vicios enormes; y así, censura sonriéndose, se burla de los hombres, se divierte él, y divierte á sus lectores. Juvenal tomó la pluma, como él mismo lo dice, para desahogar la indignacion de que su pecho estaba oprimido á vista de la escandalosa corrupcion de costumbres de su siglo, de los crímenes horrorosos que en él eran tan frecuentes, de la vergonzosa esclavitud en que yacian los romanos, y de las crueldades de los Emperadores. Por consiguiente sus sátiras son acres, vehementes, punzantes. Las de Horacio pueden llamarse *cómicas*, las de Juvenal *oratorias;* verdaderas *invectivas* contra los vicios. Persio, aunque apreciable por su moralidad y por el nervio y fuego de su estilo, es duro, áspero, y oscuro; y afecta una jocosidad que asentaba mal á su carácter tétrico y á su estoicismo.

En cuanto al estilo de estos poemas basta prevenir que, como se dirigen al mismo objeto que las epístolas y los discursos morales, requieren igualmente la facilidad y franqueza de la conversacion, particularmente si la sátira es jocosa. Si fuere séria, ya puede levantar el tono un poco mas; pero nunca tanto como la oda, la elegía, y otras composiciones. Es menester que su carácter dominante sea el doctrinal, no el patético.

Queda indicado que la sátira puede ser puramente literaria para censurar y ridiculizar la pedantería, el mal gusto y los defectos de un escri-

tor determinado, ó en general los abusos ó vicios introducidos en algun ramo de literatura: y yo aconsejaria á todo poeta, que en caso de escribir sátiras prefiriese asuntos literarios; porque el arma de lo ridículo empleada contra los extravíos del gusto produce ordinariamente su efecto, pero la censura moral raras veces ha corregido los vicios dominantes. Un diálogo satírico de Boileau echó por tierra las novelas heróico-amorosas de la Calprenede y de Scuderi, la graciosa novela satírica del Quijote sepultó en el olvido los libros de caballerías; pero las sátiras de Horacio, Juvenal y Persio no corrigieron ni mejoraron las costumbres de Roma.

El *Epigrama*, segun la acepcion que hoy tiene esta palabra en literatura, es una especie de sátira muy corta; pues suele significar la expresion en verso (puede estar tambien en prosa, pero entonces no se llama comunmente epigrama) de un pensamiento agudo, satírico, y jocoso. Por lo demas, la palabra en sí misma no significa, segun su valor etimológico, mas que *inscripcion*. Y en efecto la mayor parte de los epigramas que nos han quedado de los griegos, son verdaderas y sencillas inscripciones de estatuas, sepulcros y otros monumentos; las cuales nada tienen de satíricas. Mas como algunas lo fueron en tiempos posteriores, quedó ya consagrado el título de *epigrama* para designar «una pequeña composicion en verso »que tenga algo de aguda, satírica, mordaz, y »jocosa." Ordinariamente todo el chiste consiste en un equívoco ú otro juego de palabras.

Los cuentos en verso, como los demasiado libres de Lafontaine y de Casti, pueden referirse tambien á la sátira.

CAPITULO III.

Poesía descriptiva.

Los antiguos no nos han dejado poemas que merezcan en rigor el título de descriptivos. La descripcion entre ellos es un adorno de las demas composiciones, pero no el asunto de una obra regular. El único poema antiguo puramente descriptivo es el «Escudo de Hércules," por Hesiodo, y aun este parece ser fragmento de una composicion épica. *Los fenómenos* de Arato son una especie de poema didascálico sobre la astronomía. Así, las poesías descriptivas propiamente dichas, es decir, poemas enteros destinados á pintar y describir el universo todo, ó una série particular de fenómenos, ó una coleccion mas ó menos numerosa de objetos naturales, han sido invencion de los modernos. Los ingleses y los alemanes son en realidad los que han creado la poesía descriptiva, que despues han perfeccionado los franceses. Pues aunque nuestro Gracian habia ya compuesto en el siglo XVII. un poema verdaderamente descriptivo sobre las estaciones, intitulado *Selvas del año*; es tan malo, que ni aun en España es leido. ¿Cómo lo seria pues en Inglaterra, para que Tompson se valiese de él ó quisiese imitarle? Probablemente ni aun noticia tendria de su existencia. Para que

se conozca lo que es el tal poema, basten los versos siguientes. Trata de la entrada del estío, y dice:

Despues que en el celeste anfiteatro,
el ginete del dia
sobre Flegonte toreó valiente
al luminoso toro,
vibrando por rejones rayos de oro;
aplaudiendo sus suertes
el hermoso espectáculo de estrellas,
turba de damas bellas
que á gozar de su talle alegre mora
encima los balcones de la aurora:
Despues que en singular metamorfosi,
con talones de pluma,
y con cresta de fuego,
á la gran multitud de astros lucientes,
gallinas de los campos celestiales,
presidió gallo el boquirubio Febo
entre los pollos del tindareo huevo &c.

Tambien Lope tiene varias composiciones rigurosamente descriptivas, como *la Tapada, la mañana de S. Juan, las fiestas de Valencia* y otras, y Lupercio su *descripcion de Aranjuez;* pero todos estos son mas bien trozos sueltos, que poemas completos.

Este género nuevo tiene sus reglas peculiares que indicaré sumariamente extractándolas de St. Lambert, que es quien mejor las ha fijado.

La poesía descriptiva ha de proponerse primeramente llamar la atencion de los hombres hácia

las grandiosas escenas de la naturaleza. Debe pues representarla sublime en la extension inmensa de los cielos y los mares, en los vastos desiertos, en el espacio, en las tinieblas, en la multitud innumerable de los seres; y en los grandes fenómenos, como los terremotos, los volcanes, las tempestades y las inundaciones: bella, amable y risueña, por decirlo así, cuando nos presenta ricas llanuras, amenos valles, praderas floridas, collados cubiertos de verdura, un bello paysage fértil y poblado, que promete bienes, paz, abundancia y felicidad: triste y melancólica, cuando despojada de sus galas no ofreee á la vista mas que silenciosas soledades, y no promete ni riquezas ni placeres.

En segundo lugar, el poeta, al describir la naturaleza física, debe hacer lo que los épicos y dramáticos hacen respecto de la naturaleza moral; es decir, debe engrandecerla, hermosearla, y hacerla interesante. La engrandecerá, si de tiempo en tiempo hace sentir su sublimidad, sembrando aun en las descripciones de escenas puramente bellas, las ideas del espacio, el infinito, el órden, el movimiento, y el silencio universal. La hermoseará, si reune en un solo cuadro bellezas que en la naturaleza real se hallan esparcidas y diseminadas en varios. La hará interesante, si en las descripciones de los objetos recuerda ó indica sus relaciones con los seres animados, señaladamente con el hombre, insinuando verdades de física y de moral, ideas útiles, principios de economía rural, sentimientos virtuosos.

En tercer lugar, es menester contrastar las pin-

turas y situaciones. Así, por ejemplo, despues de haber pintado el exceso del calor, puede el poeta llevarnos á la orilla de algun delicioso arroyuelo, ó á un bosque fresco y sombrío: nosotros le seguiremos con gusto á su opaco retiro, huyendo con él de los ardores del sol y de la aridez de la tierra. Al contrario, en medio de las descripciones de escenas risueñas y placenteras puede colocar alguna vez pinturas de objetos terribles, que agitándonos en direccion contraria nos hagan pasar rápidamente del placer al dolor. Tal seria el cuadro de una batalla dada en una hermosa llanura. Despues de habérnosla mostrado adornada de todas las galas de la primavera, puede retratarla devastada, cubierta de cadáveres é inundada de sangre, y devoradas por el fuego las rústicas alquerías de sus habitantes.

En cuarto lugar, como una serie no interrumpida de campestres descripciones fatigaria la atencion del lector mas enamorado del campo, y como despues de haber visto un pais queremos ver tambien sus moradores; es necesario colocar en los paysages al hombre de los campos, y hablar de sus costumbres, labores, penas, y placeres.

En quinto lugar, todas las pinturas han de ser tan verdaderas y animadas, que nos parezca estar viendo el objeto con nuestros propios ojos. Para esto es preciso que el poeta sepa escoger aquellas circunstancias, que sean capaces de trasmitir á la imaginacion de los lectores la impresion misma que en el ánimo del poeta hizo la presencia del objeto.

En sexto lugar, las descripciones deben presentar objetos individuales, no indefinidos y en abstracto. Un cerro, por ejemplo, un arroyo, un lago se representan con mas viveza á la imaginacion cuando se nombra algun cerro, arroyo ó lago conocido, que cuando se describe uno indeterminado. Esta observacion es comun tambien á los símiles que se toman de objetos naturales, y á las alusiones. Estas son mas bellas cuando se particularizan los objetos á que se refieren. Horacio tuvo presente la regla, cuando al decir que no pide al dios Apolo ni mieses, ni ganados, ni tierras, ni oro, ni marfil, particulariza así estos objetos.

Quid dedicatum poscit Apollinem
vates? quid orat de patera novum
fundens liquorem? Non opimas
Sardiniæ segetes feracis;
non æstuosæ grata Calabriæ
armenta; non aurum aut ebur indicum;
non rura, quæ Liris quieta
mordet aqua, taciturnus amnis.
(Lib. I., oda 31).

¿Qué le pide el poeta al dios Apolo
el dia en que su estátua se dedica?
¿Qué le demanda cuando el licor nuevo
de la copa derrama? No le pide
de la feraz Cerdeña
las cosechas opimas,
ni los ricos rebaños
de la ardiente Calabria,
ni de la India el oro y los marfiles,

ni los campos que el Líris taciturno
con su mansa corriente va lamiendo.

Esta es la traduccion literal de los versos de Horacio; pero pues estos son líricos daré otra con poquísima variacion en versos anacreónticos, para que al mismo tiempo se vea cuán bien se presta nuestra lengua á la traduccion de los clásicos.

¿Qué le pide el poeta
á Apolo en este dia,
en que una hermosa estátua
Augusto le dedica?
¿Qué le demanda cuando
el nuevo licor liba?
No de Cerdeña fértil
las cosechas opimas,
ni de Calabria ardiente
las preciadas merinas,
ni el oro y los marfiles
que el Asia nos envia,
ni el anchuroso campo
que riega y fertiliza
el taciturno Liris
con sus aguas dormidas.

Como todo el arte de la descripcion poética consiste en la eleccion de las circunstancias, daré algunas reglas particulares que puedan guiar al poeta para escogerlas y emplearlas, reglas que casi literalmente copiaré de Blair.

1.ª «Las circunstancias que se empleen en

»cualquiera descripcion no deben ser vulgares y »comunes, sino enteramente nuevas." En esto es cabalmente en lo que se distinguen los ingenios originales, de los que no son mas que copiantes. Estos, cuando se ponen á describir la naturaleza, la encuentran ya agotada por los que les han precedido en la misma carrera, y nada nuevo é interesante ven en el objeto que van á pintar. Aquellos, al contrario, ven lo que nadie ha visto todavía, y tienen el secreto de dar cierta novedad á los objetos mas comunes y conocidos.

2.ª «Deben particularizar y circunscribir el »objeto," es decir, no han de ser vagas, y tales que igualmente convengan á otro; porque las descripciones genéricas no pueden darnos ideas claras y precisas de los objetos descritos.

3.ª «Deben ser uniformes y de un mismo ca»rácter." Así, cuando describimos un objeto grandioso y magnífico, todas deben contribuir á engrandecerle: cuando uno alegre y placentero, todas han de ayudar á hermosearle.

4.ª «Las circunstancias de un objeto deben »explicarse con sencillez y concision," pues cuando exageramos ó amplificamos demasiado una cosa, debilitamos la impresion que intentábamos hacer. La brevedad es necesaria sobre todo, como ya se indicó en otra parte, cuando se describen objetos sublimes: las escenas alegres y risueñas permiten alguna mayor ampliacion, porque en su pintura no debe predominar la fuerza.

Adviértase que estas reglas relativas á la eleccion de las circunstancias y al modo de presen-

tarlas son comunes á todas las descripciones poéticas, y hasta cierto grado convienen tambien á las oratorias é históricas. Pero, como en los poemas esencialmente descriptivos es donde se encuentran en mayor número, les he reservado para este parage.

CAPITULO IV.

De los poemas llamados menores, y de nuestros romances.

Se llaman poemas menores en general ciertas composiciones breves, á las cuales han dado los preceptistas los greco-pomposos títulos de *epithalámios, genethliacos, epicedios, epinicios, eucháristicos, protrépticos, sotéricos, propémpticos, apobatérios, y parenéticos:* sobre los cuales basta saber que todos pertenecen á la clase de las poesías directas, y que sus particulares denominaciones son relativas al asunto sobre que se versan, ó al suceso que da lugar á componerlos. Así, cuando un poeta celebra en verso una victoria, escribe un *epinicio;* si se lamenta de la desgraciada ó temprana muerte de algun personage, hace un *epicedio;* si da gracias por algun beneficio recibido, compone un poema *euchárístico;* si felicita á alguno porque se ha casado, ó porque le ha nacido un hijo, su composicion será respectivamente un *epithalamio* ó un *genethliaco* &c. &c. Pero ya se deja conocer que en todos estos casos, segun el modo con que se maneje el asunto, y el género de verso en que se escriba la

composicion; será esta una oda, una elegía, una epístola, ó un simple discurso. Así, por ejemplo, cuando Horacio se lamenta en verso y tono lírico de la muerte de Quintilio Varo, su hermosa composicion, *Quis desiderio sit pudor*, &c., es una *oda;* pero cuando Ovidio llora en bellísimos dísticos la muerte de Tibulo, y exclama: *Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos*, &c., su composicion es una *elegía.* Cuando el primero con todo el estro y entusiasmo lírico celebra las victorias de Druso, y dice: *Qualem ministrum fulminis alitem,* &c., su obra es una *oda;* pero es elegía aquella en que el segundo celebra el triunfo de Tiberio; no porque esta no esté tambien escrita con mucho fuego y entusiasmo, sino porque el verso, el tono y el giro mismo de la composicion no son líricos sino elegíacos. Esto es lo mismo que ya indiqué hablando de las odas, á saber, que sobre un mismo asunto, y aun con el mismo tono patético, se pueden escribir diferentes poemitas, que serán odas, epístolas, heroidas, ó elegías, segun el metro en que se escriban, y la forma que se dé á toda la composicion. Lo mismo sucede con las sátiras. Si las castellanas estan en cortas letrillas, son composiciones líricas, y en rigor cantables; pero si estan en tercetos, conservan la denominacion genérica de sátiras. Por esta razon, habiendo hablado largamente de las odas y sátiras, no me ha parecido necesario hacer artículo separado para las letrillas satíricas y los romances jocosos, que suelen serlo tambien, ni para las elegías. Los asuntos de estas, como ya dije, son los

mismos que los de las odas, y su tono tambien es patético; pero no admiten el aparente desórden, ni los raptos de la lírica. El metro que les corresponde en latin son los dísticos, y en castellano los tercetos. Pueden escribirse tambien en versos endecasílabos libres, ó ligados en forma de *romance;* pero yo siempre quisiera tercetos; porque son los que mejor imitan el dístico latino.

Con ocasion de esta palabra romance debo advertir, que el llamado menor, ó de verso octosílabo, puede emplearse en composiciones amorosas, festivas, jocosas, burlescas, y aun sérias sobre asuntos que no pidan un tono muy elevado; pero no en composiciones graves, magestuosas y sublimes. Porque, digan cuanto quieran sus defensores, jamas sonarán bien en romancillo octosilábico un himno, una oda heróica, y mucho menos una epopeya. Si esta licencia se autorizase, pronto se reducirian á jácaras de ciego las poesías mas nobles y grandiosas. ¡Qué bien parecerian la Iliada y la Eneida en coplitas de tirana! ¿Y por qué no? me preguntarán los *romanceros.* Por las siguientes sencillísimas razones, á las cuales nada se puede oponer.

1.ª Habiéndose cantado en romances las fazañas de los contrabandistas, ladrones, facinerosos, y *ahorcados;* este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle: y ningun hombre de gusto quiere que le canten en *jácara* las proezas de los verdaderos héroes, las maravillas de la naturaleza, y las alabanzas del Altísimo.

2.ª Por lo mismo que en coplas de romance menor se cantan las *tiranas* y *cachuchas*, los *caballos*, y otras tonadas populares, se ha hecho de necesidad metro lírico; pero bajo, familiar, y tabernario.

3.ª La circunstancia de ser los versos parisilábicos, la facilidad de hacerlos, y la monotonía de una asonancia que tan sin trabajo se encuentra, excluyen este género de metro de todas aquellas composiciones en que á lo grandioso de los conceptos debe corresponder una brillante, pomposa, y dificil versificacion. ¿Qué brillantez, pompa, y dificultad pueden caber en una copla? El endecasílabo suelto (*generoso* le llamó Bartolomé Argensola) que bien hecho es el mas dificil de todos, las octavas, las estrofas líricas compuestas de endecasílabos y heptasílabos combinados y aconsonantados de diferentes maneras, los dificiles tercetos en los géneros que los admiten; hé aquí los metros nobles castellanos. El romancillo menor no puede servir mas que para la comedia, y alguna composicion breve de otros géneros.

4.ª Si una epopeya puede escribirse en coplas de romance menor, tambien podria escribirse en letrillas, en anacreónticas, y en seguidillas. La razon es la misma; todos estos son metros nacionales. Sin embargo, ¿quién se atreverá á sostener que, sin faltar al decoro, puede Aquiles jurar en una letrilla que no combatirá mas por la causa de los griegos, y Eneas referir en coplitas de *bolero* el incendio de Troya y la muerte de Príamo? ¿Parece esto absurdo? Pues igualmente lo es que

los asuntos graves se escriban en metros populares, de cualquier clase que sean. Por consiguiente, si no se admiten las seguidillas, y los romancillos de cinco, seis y siete sílabas para la alta poesía lírica y para la epopeya; tampoco puede admitirse el romance octosilábico.

5.ª En el hecho de estar ya destinado á la comedia, no puede servir para las odas sublimes, ni para la epopeya. ¿No dice Horacio que

Res gestæ regumque, ducumque, et tristia bella,
quo scribi possent numero, monstravit Homerus?

¿No añade que

Musa dedit fidibus divos, puerosque deorum,
et pugilem victorem, et equum certamine primum,
et juvenum curas, et libera vina referre?

¿No enseña que

Versibus exponi tragicis res comica non vult,
indignatur item privatis, ac prope socco
dignis, carminibus narrari cœna Thiestæ?

¿Y no manda en consecuencia que

Singula quæquæ locum teneant sortita decenter:

lo cual quiere decir en suma, qué distinto ha de ser no solo el estilo, sino hasta el metro en que se escriban las poesías épicas, líricas, y dramáticas? Pues ¿cómo pretenden los *romanceros* que la epopeya y las odas sublimes se escriban en verso *cómico?*

6.ª Ningun poeta griego ni latino (y estos son los verdaderos maestros) escribió odas, epopeyas, sátiras, epístolas, y elegías en versos yámbicos; to-

dos escribieron las odas en estrofas líricas, y la epopeya y demas composiciones nobles en exámetros puros, ó mezclados con el pentámetro en las elegías. En la tragedia admitieron alguna vez el yámbico, por lo de *natum rebus agendis;* pero con mas frecuencia el anapéstico que es mas noble, y además realzaban unos y otros con las magníficas odas de los coros. Entre nosotros ya no se admiten estas mezclas. La tragedia no se escribe ni debe escribirse en verso de comedia, ni esta en los endecasílabos sueltos ó ligados, que estan ya reservados para aquella y otras poesías nobles y grandiosas. ¿Cuánto menos pues podrá convenir á estas el romancillo cómico?

7.ª Los defensores del romance confunden dos cosas muy distintas, el estilo de la obra y la clase de metro en que está escrita. Así, concediéndoles cuanto dicen sobre que el romance es susceptible de toda la elegancia que exigen las composiciones nobles, sobre lo cual habria mucho que hablar; todavía les responderemos dos cosas. 1.ª Argumento que prueba demasiado, nada prueba. Tambien se pueden escribir trozos elocuentísimos de prosa, llenos de fuego, y adornados con todas las gracias y bellezas del estilo mas elevado; pero por eso ¿se escribirán en prosa las epopeyas y las odas? Nadie lo ha dicho, ni lo dirá. 2.ª Dando tambien por supuesto que un romance puede ser épico, ó lírico noble, por el fondo, las frases, las imágenes, las formas oratorias, el lenguage figurado, y cuantas bellezas se le quieran suponer; el metro en que está escrito, y el uniforme y estrecho período poé-

tico á que está ceñido, no son, ni serán jamas, épicos, ó líricos nobles. ¿Y por qué? Porque aunque venga á escribirle el mismo Apolo, no le puede quitar ni la medida, ni el corte, ni el ritmo, ni el aire, ni el sonsonete de *jácara*, ni extender en él y variar los períodos, cuanto piden alguna vez las epopeyas y las odas heróicas. No hay arbitrio humano. El que lee ú oye un romance menor, al instante, á la primera copla, se acuerda involuntariamente de las tonadas populares alternadas en estrofillas de la misma medida; y en llegando este caso, se acabó la ilusion épica ó lírica. Pondré un ejemplo, traduciendo el principio de la Ilíada en romancillo; y cuidado que voy á hacer la traduccion cuan elegante y poética es posible, sin faltar á la fidelidad; para que no se diga que haciendo los versos duros, arrastrados y prosáicos, y el estilo humilde, degrado de intento y ridiculizo el romance. Traduzco pues así el primer período de la Ilíada, realzando un poco la sencillez del original.

Canta, musa, la venganza
de Aquiles, el de Peléo;
venganza que tan funesta
al campo fué de los griegos;
y de muchos campeones
lanzó en el *oscuro* Averno
las fuertes almas, y pasto
hizo de *voraces* perros,
y de *carnívoras* aves,
sus cadáveres *sangrientos*;

y así del *potente* Jove
quedó cumplido el decreto:
desde que, habiendo reñido,
en bandos se dividieron,
Aquiles el valeroso,
y el hijo *claro* de Atreo.

Cualquiera que entienda el original, verá que no le he parodiado ni envilecido; sino que al contrario, para levantar un poco el tono y hacer mas poético el estilo, he dado los epítetos de *oscuro* al Averno, de *voraces* á los perros, de *carnívoras* á las aves, de *sangrientos* á los cadáveres, de *potente* á *Jove*, y de *claro* al hijo de Atreo: porque ó van embebidos en la palabra griega, ó son oportunos y enérgicos. Los versos son, como se ve, bastante rotundos y sonoros, y el corte es imitado de nuestros mejores romances heróico-moriscos. Pues bien: aun así, y aunque se hicieran mucho mejores; ¿quién no ve que apenas un español ha leido una ó dos coplas de versos octosílabos y con asonancia en *e*, *o*, se le vienen á la memoria, sin que pueda remediarlo, las *cachuchas* y los *caballos*, y está zumbando en su oido lo de

Caballo del alma mia,
caballo mio *careto*.

Y lo mismo seria si la asonancia fuese cualquier otra, *e*, *a*, por ejemplo; entonces le saltaria el

Santo Cristo de la luz,
Señor de cielos y *tierra*.

Ahora bien ¿quién es el poeta, qué poder hay en el mundo, capaz de destruir la fuerza del hábito y deshacer estas asociaciones de ideas formadas desde la niñez en las cabezas de sus lectores? Y si esto no es posible ¿cómo quieren que el romancillo deje de ser *jácara*, aunque vinieran á escribirle Garcilaso, Herrera, Leon, y Rioja? ¿Por qué estos no los escribieron, y los demas grandes poetas no los emplearon en composiciones nobles? porque sabian que nadie puede ennoblecer en ninguna materia lo que una vez envileció la opinion. No hay que dudarlo: siempre que se leen ú oyen romances, por elegantes que sean, el oido y el ánimo del lector se templan, por decirlo así, al tono de los *cantados*; y entonces, vuelvo á repetirlo, el aire de jácara no se le pueden quitar cuantas bellezas se les supongan. No insistiré mas en esto, porque me parece evidente.

8.ª Ademas de lo dicho, que es comun á todas las composiciones elevadas, hay respecto de la epopeya otras razones igualmente poderosas para no escribirlas en romance menor. 1.ª Nadie puede negar que entre nuestros metros el endecasílabo es el que mas se acerca al exámetro de los griegos y latinos; y pues, por confesion de todos, este es el mas á propósito para las composiciones épicas, el mas grandioso, noble y magnífico de cuantos se conocen, y el heróico por excelencia; es evidente que el octosílabo no puede disputar al endecasílabo la palma para las epopeyas, ni entrar siquiera en competencia con él. 2.ª Siendo necesario que en los poemas épicos

continúe en cada *canto* la asonancia de la primera copla, y debiendo ser bastante largos los libros ó cantos en que se divida la obra; resultaria, escribiéndolos en romancillo, que por largo rato estaria sonando al oido el cencerreo de una misma terminacion asonante, lo cual por sí solo es capaz de ofender y casi despedazar los oidos mas bátavos y córneos. Por ejemplo, si se tradujera la Ilíada en romance menor; como algunos libros tienen hasta 800 y aun 900 exámetros, y en castellano serian menester para traducir cada uno tres octosílabos á lo menos; tendríamos que el libro segundo constaria de 2400 versos castellanos, y el quinto 2700. Y como en esta larga série se deberia continuar la misma asonancia de *a, a; e, e; o, o; e, a; e, o; i, a; o, a;* ó la que fuese; al acabar el canto estaria cualquiera, no digo cansado, sino aburrido, y por poco amante que fuese de la variedad, tiraria el libro y renegaria de su suerte.

Nótese que esta observacion sin réplica milita igualmente contra el romance endecasílabo. En este el verso es heróico, pero la copla le reduce á un período poético demasiado uniforme, y el martilleo de asonancia le hace cansado y empalagoso cuando una misma final se prolonga por espacio de 1500 versos ó mas. Así, para obras largas no es bueno. Por eso los Príncipes de nuestro parnaso Garcilaso, Herrera, Leon, Rioja y los Argensolas, y aun los buenos versificadores, como Lope, ó no los usaron jamas, ó es raro entre ellos el que hizo muy contados y cortos ro-

mances endecasílabos. Los romances mayores y menores son el metro favorito de los copleros y los poetas canijos, que no pudiendo hacer buenas octavas, sonoros tercetos, armoniosas liras, y magníficos versos sueltos, se acogen á los fáciles romances de ocho y once sílabas. Es verdad que la Academia exigió romance endecasílabo para el rasgo épico sobre la conquista de Granada: pero ademas de que ella misma con mejor acuerdo señaló la octava para el otro sobre las naves de Cortés, este ejemplo solo prueba que la Academia cedió una vez al capricho de la moda romancera.

Concluiré lo perteneciente á las poesías directas, advirtiendo que el soneto (composicion que hemos imitado de los italianos, y que bien desempeñada no es tan despreciable como algunos han asegurado) se comprende en el epigrama, tomada esta voz en la acepcion general de «composicion corta destinada á ilustrar un pensamiento notable, de cualquier género que sea." Así los sonetos serán respectivamente heróicos, amorosos, filosóficos, sérios, jocosos, burlescos, satíricos &c., segun la clase del pensamiento que en ellos se ilustra ó amplifica, y el tono y estilo en que se enuncia. Tambien nuestros madrigales son una especie de epigrama. La *Balada* y el *Rondel* pertenecen á la poesía lírica: son una especie de oditas.

Creo que las personas de gusto me permitirán que no les hable de los *símbolos heróicos*, y los *emblemas*; de los *acrósticos*, *grifos*, *logo-*

grifos, y *anagramas;* ni de los *acertijos* ó enigmas. Porque todas estas composiciones, aunque pertenecen á las poesías directas, son miserables fruslerías en que jamas se ocupará un verdadero poeta.

LIBRO III.

Poesía dramática.

Ya queda indicado que se llaman dramáticas en general «aquellas composiciones en que los au»tores no hablan jamas con el lector, sino que »hablan entre sí los personages en cuya boca se »pone la composicion entera." Y aunque los diálogos en prosa son de esta clase: como no son estos de los que ahora tratamos, sino de los escritos ordinariamente en verso; pasaré á explicar su naturaleza, distinguir sus varias especies, y exponer las reglas que deben observarse en su composicion.

Ya he indicado tambien que estas poesías se llaman dramáticas, porque en ellas las personas de quienes se trata, *obran*, ó estan en accion; que es lo que literalmente significa el adjetivo, *dramático*, *dramática*, aplicado á los sustantivos *poema, poesía:* y esto es lo que distingue de las otras á esta clase de composiciones. En las directas hemos visto que el poeta expresa los afectos de que está conmovido, ó explica puntos instructivos, ó pinta objetos; pero no trata de las

acciones de los hombres, sino acaso por incidente. En las mixtas veremos luego que trata sí de acciones, pero refiriéndolas él, á lo menos en parte. En las dramáticas es donde las hace ejecutar por los personages mismos.

Y como las acciones humanas, aunque innumerables, pueden reducirse á dos clases generales atendida su naturaleza y la especie de personas que las ejecutan; porque, ó son acciones atrevidas y extraordinarias ejecutadas por altos personages, ó acciones fáciles y ordinarias en que intervienen personas de las clases subalternas de la sociedad: las poesías dramáticas pueden reducirse igualmente á dos especies principales. Las primeras presentan acciones grandiosas ejecutadas por personages de alto carácter, y se llaman *tragedias*, por la razon que luego veremos: las segundas presentan acciones de la vida comun y ordinaria en que intervienen personas de las clases inferiores, y se llaman *comedias*, palabra cuya verdadera etimología explicaré mas adelante.

CAPITULO PRIMERO.

Tragedia.

Las fiestas de Baco dieron ocasion á los griegos para inventar este género de composicion poética que despues imitaron los latinos, y hoy cultivan todas las naciones civilizadas. El himno, ú oda sagrada, que los cantores entonaban alrede-

dor del ara mientras se sacrificaba al Dios un macho de cabrío, se llamó por esta circunstancia *cancion del macho*, en griego *tragódia*, palabra que ligeramente alterada pasó á la lengua latina y de esta á las modernas. Para dar mayor extension y variedad á aquella ceremonia, introdujo Tespis hácia la mitad del siglo VI. antes de la era vulgar, la novedad de presentar una persona, la cual en las pausas que hacian los cantores entre las diferentes partes del himno, recitase en verso una breve historia de algun suceso de la fábula. Esta novedad agradó, y poco despues Esquylo introdujo ya dos ó mas actores que representaban en los intervalos del coro alguna accion célebre, fabulosa ó histórica; cubrió sus rostros con una máscara que imitaba el del personage cuyas veces hacian; los vistió con trajes adecuados, y los presentó sobre un tablado ó teatro adornado con decoraciones análogas á la historia que debian representar. Vino despues Sófocles, mejoró y perfeccionó esta invencion, y la tragedia en pocos años pasó desde los mas informes principios á un estado de regularidad y belleza á que muy poco han podido añadir los mayores ingenios modernos.

Resultando de esta breve noticia sobre el orígen de la tragedia que esta es «la representacion »de una accion extraordinaria y grande en que »intervinieron altos personages, imitada con la »posible verosimilitud:" se infiere que la tragedia mas perfecta seria aquella, que presentándonos una accion de esta clase, la imitase con tal pro-

piedad que desde el principio hasta el fin nos pareciese que aquel gran suceso estaba pasando realmente á nuestra vista. Ya que esta absoluta y completa ilusion es imposible; porque jamas el espectador puede creer que está en el lugar de la accion sabiendo que está en el de su residencia, ni en el siglo en que aquella se supone viendo que se refiere á tiempos muy remotos; y porque cuando entra en el teatro sabe que va á ver, no el hecho mismo que es el argumento de la tragedia, sino su imitacion, no á los personages reales que en él intervinieron, sino á los actores que van á hacer sus veces: es necesario á lo menos que la imitacion se acerque tanto á la verdad, que el espectador se olvide por algunos instantes de que es fingido lo que está viendo. De este principio, que á primera vista parece demasiado vago, se deducen sin embargo las reglas de la tragedia, las cuales son relativas á la accion, á los caractéres, al plan, á las unidades de lugar y tiempo, y al estilo.

ARTICULO PRIMERO.

Accion de una tragedia.

En primer lugar, es necesario que sea extraordinaria é interesante. Porque siendo imposible que el espectador entre en aquella ilusion momentánea que hemos dicho, si su atencion no está fuertemente empeñada; es evidente que esto no se verificará, si se le pone á la vista un suceso

comun, ordinario, é incapaz de interesar. Y como los sucesos menos comunes, porque no ocurren con frecuencia, son las grandes revoluciones de los imperios, y las terribles calamidades en que algunas veces caen, ó á las cuales se ven expuestos, aquellos personages que por su elevacion parece estaban menos sujetos á ellas; de aquí es que ordinariamente se toman para asunto de las tragedias estos grandes é inesperados reveses que á veces alcanzan ó amenazan á aquellas personas que en el curso ordinario de la vida estan menos expuestas á los caprichos de la suerte. Es necesario prevenir que la accion de una tragedia puede ser, ó enteramente fingida, ó verdadera en el fondo, pero realzada con algunas circunstancias fabulosas que la hagan mas interesante.

En segundo lugar, es claro que la accion ha de ser una, porque si hay muchas absolutamente distintas é inconexas, la atencion del espectador se divide, y el interes se debilita. La unidad de la accion principal no excluye sin embargo la variedad y multitud de incidentes ó acciones secundarias y subalternas, necesarias para que la principal se verifique. Al contrario, para que la atencion del espectador se sostenga durante toda la representacion, es menester que la accion principal se componga de varias otras subordinadas, y que encuentre en su progreso ciertos obstáculos que la retarden y hagan dudoso el éxito final; pero es preciso no complicarla demasiado, y no amontonar tantos sucesos que oscurezcan y confundan el hecho capital. Estas acciones particulares, ne-

cesarias para prolongar y concluir la principal, se llaman *incidentes* ó *lances*; y por su definicion se puede juzgar con seguridad de si son ó no oportunos los que se encuentran en cualquier tragedia. Si no son necesarios para el progreso y conclusion final de la accion, si al contrario esta pudo y debió verificarse sin alguno de aquellos incidentes; este, que en términos del arte suele llamarse entonces *episodio*, es como una rueda inútil en una máquina, que lejos de aumentar su movimiento le retarda y debilita.

En tercer lugar: para que la accion sea interesante, lo ha de ser el personage principal; no solo por su elevada clase, sino por sus cualidades personales. Y como nadie se interesa en la suerte de los malos; se sigue que el héroe, ó *protagonista*, ha de ser virtuoso, honrado y estimable. Esto no excluye que por error, por imprudencia, ó por efecto de una violenta pasion, cometa alguna falta que le precipite en grandes peligros, ó le acarree una suerte final desventurada. Y aun Aristóteles establece por regla general que el héroe de una tragedia tenga este carácter mixto; es decir, que con cierto fondo de virtud y honradez que le haga interesante, se deje alucinar por un error, ó arrastrar por una pasion funesta que le haga desgraciado. Sin embargo, esto debe entenderse de las tragedias, en que el héroe es al fin víctima de la desgracia. Pero en las de éxito feliz me parece que, al contrario, cuanto mas virtuoso sea el personage, cuanto mayores sean las calamidades momentáneas en que cayere, y cuanto menos las hu-

biere merecido, tanto mayor será la compasion mientras le creemos desgraciado, y mayores el placer y la sorpresa, cuando al fin le veamos triunfante de la fortuna y de los malvados que maquinaban su ruina.

ARTICULO II.

Caractéres de los personages.

Para que la atencion se sostenga, es indispensable que á la variedad de los incidentes ó lances de que se componga la accion acompañe la de caractéres en los personages que intervengan en ella. Si no tiene cada uno su carácter particular, si no se observa entre ellos ninguna diferencia, si todos tienen las mismas opiniones y los mismos intereses, en suma, si todos parecen vaciados en una misma turquesa; la monotonía en su modo de hablar y en su conducta haria insípida la accion mas bien escogida. Pero no basta variar los caractéres; es menester dibujarlos bien, y sobre todo sostenerlos. Esto quiere decir que durante la accion el ambicioso sea siempre ambicioso, el cruel siempre cruel, el artificioso, el astuto, el pérfido, el iracundo &c., siempre tales: *servetur ad imum.* No se entienda sin embargo, que esta constancia de carácter exige que los personages no varíen nunca de opinion, ni muden de conducta. Nada de eso: los desengaños que reciben y las nuevas situaciones en que se encuentran, pueden hacerles mudar de opinion sobre algun punto, ú obrar

diferentemente; pero nunca deben perder el carácter dominante que una vez les ha dado el poeta. Así, por ejemplo, en una tragedia de Dido, esta desgraciada Reina puede al principio no creer los primeros avisos que recibe de que Eneas trata de abandonarla; pero cuando ve por sus propios ojos que los bajeles troyanos se aprestan para partir, no puede ya dudar de una perfidia que su amor la hacia mirar como imposible. Desengañada ya, prorumpirá en amargas quejas contra Eneas, le echará en cara su ingratitud, le llamará pérfido, duro, cruel, &c.; pero cuando le vea insensible á estos denuestos, mudará de tono, descenderá á las súplicas mas tiernas, y empleará las expresiones mas amorosas para enternecerle, &c. &c. Esto es obrar segun las circunstancias, no es mudar de carácter: es ser siempre enamorada.

ARTICULO III.

Plan de una tragedia.

Suponiendo que la accion escogida sea interesante y una, aunque compuesta de varios lances subalternos, que los caractéres de los personages sean diferentes unos de otros, y esten bien dibujados y sostenidos, y que el del héroe principal nos haga interesar en su favor: es necesario sobre todo, que las diferentes partes de que se componga la accion total vayan pasando y ejecutándose sucesivamente con la mayor verosimilitud posible. Para esto se requiere que en el plan de la trage-

dia, ó sea en su distribucion en actos y escenas, no haya nada que pueda destruir la ilusion de los espectadores. Como este es punto muy capital, y el principio establecido nada enseñaria enunciado con esta generalidad; descenderé á algunas observaciones particulares que faciliten su aplicacion.

La division de una tragedia en actos, y la regla de que estos hayan de ser precisamente cinco ó tres, son absolutamente arbitrarias. La naturaleza de esta composicion no exige que la representacion se suspenda algunas veces, y mucho menos que estas suspensiones sean dos ó cuatro. Al contrario, la ilusion seria mayor y la imitacion mas perfecta, si la representacion no se interrumpiese nunca. Sin embargo, como esto sujetaria demasiado al poeta, y le obligaria á precipitar y atropellar los lances; y como en la accion mas sencilla hay siempre algunos incidentes que debieron pasar fuera del lugar de la escena, y piden para ejecutarse mas tiempo del que puede emplearse en su representacion: vemos desde los primeros ensayos del teatro griego que á veces todos los actores desaparecen, y por consiguiente queda suspendida la representacion en algunos intervalos que el coro llenaba con sus cantos. Estas pausas en las tragedias griegas no estaban sujetas á determinado número, ni dividian toda la composicion en tres ó en cinco porciones iguales: los latinos fueron los que las limitaron á cinco y de extension casi igual. Los modernos han seguido por lo comun su ejemplo, pero tambien las han reducido á tres. Cada

una pues de estas porciones á la cual sigue una pausa ó suspension, es lo que se llama un *acto*. Y como ya está generalmente recibido que estos sean tres ó cinco, puede distribuirse en uno de estos dos números. Sin embargo, esta ley no es tan rigurosa, que si la tragedia fuese buena en todo lo demas, se haya de condenar al poeta que la dividiese en dos ó en cuatro actos (mas de cinco ya serian demasiados) ó que la redujese á uno solo. Pero cualquiera que sea el número de pausas, el poeta debe cuidar de que estas caigan en el lugar que las corresponde, donde hay una pausa natural en la accion, y donde puede suponerse que ha pasado lo que deba suplir la imaginacion y no haya de representarse en el teatro.

Prescindiendo del número de actos; lo esencial en toda tragedia es que en la primera ó primeras escenas se haga una exposicion clara del asunto, la cual suministre todas las noticias necesarias para la inteligencia de lo que sigue. En ella pues se han de dar á conocer los principales personages haciendo entender sus diferentes miras é intereses, todo lo que ha preparado la accion, y en qué estado se hallaban las cosas al tiempo de comenzarse esta. En el curso de la tragedia y hasta las últimas escenas, debe ir ejecutándose la accion y aumentándose el enredo, de modo que las pasiones del espectador se mantengan siempre despiertas y el interes vaya creciendo por grados. Por esta razon, dice Blair, el poeta no debe introducir mas personas que las necesarias para que la accion se verifique, ha de colocar á los persona-

ges en situaciones interesantes, no ha de poner escenas de conversacion superflua, la accion debe ir caminando siempre á su fin, y á proporcion que camina han de ir creciendo la suspension y el interes de los espectadores. El terror, la compasion y demas pasiones que deba excitar el drama, han de estar siempre en alternado movimiento segun lo exijan las situaciones. Los incidentes inútiles, las conversaciones superfluas, y las vanas declamaciones destruyen el interes, entibian el corazon del espectador, y distraen su atencion. Las últimas escenas, continúa el mismo crítico, son el lugar de la *catástrofe*, ó en términos mas comunes, del *desenredo* ó *desenlace*, en el cual es donde el poeta ha de mostrar todo su ingenio.

La primera regla para esta parte dificil, es que «el desenlace venga ya insensiblemente preparado de antemano, y que se verifique por medios »probables y naturales." Por tanto deben condenarse los desenlaces fundados en disfraces, encuentros nocturnos, equivocaciones de una persona por otra, y demas accidentes, si no imposibles, poco verosímiles; y sobre todo los hechos por *máquina*, esto es, por medio de seres sobrenaturales. La segunda regla de la catástrofe es que «sea sencilla, dependa de pocos sucesos, y comprenda pocas personas." La tercera y principal es que «en ella se lleven al mas alto grado posible las pasiones que debe excitar." Por consiguiente en ella, mas que en cualquiera otra parte, se consideran como defectos gravísimos los discursos largos, los razonamientos frios, y las muy estudiadas sutilezas.

Aquí, mas que en todo el resto, es donde el poeta debe ser sencillo, grave y patético, y no hablar otro lenguage que el de la naturaleza. Los desenredos fundados en la llamada *anagnórisis*, ó reconocimiento, esto es, en descubrir que una persona es otra de la que se habia creido durante el curso del drama, son bastante felices si se manejan con destreza. No es esencial á la tragedia, como algunos han creido, que la catástrofe sea infeliz. Siempre que en toda ella haya suficiente agitacion, y se hayan excitado en los espectadores conmociones tiernas á vista de las desgracias ó los peligros de las personas virtuosas; aunque al fin triunfen estas y queden felices, no por eso, como dice Blair, se faltará al espíritu trágico. Así sucede en la Atalía de Racine, y en otras varias: y yo he observado que generalmente agradan mas las tragedias de esta clase, que las que teniendo éxito infeliz dejan en el corazon cierta afliccion y angustia, viendo sucumbir al personage en cuyo favor nos habíamos interesado.

Haya uno ó muchos actos, cada uno de estos consta siempre de varias *escenas*. Así se llama «la »salida de uno ó mas personages de los que en la »precedente estaban en el teatro, ó la entrada de »otro nuevo." Las escenas deben estar bien enlazadas unas con otras, cosa que pide mucha atencion y no poca destreza de parte del poeta. Para conservar este enlace se dan varias reglas, que pueden reducirse á las dos siguientes. La 1.ª es que «no quede vacío el teatro durante cada acto, »ni un solo momento;" es decir, que jamas de-

ben salir juntas todas las personas que ha habido en una escena, y presentarse en la inmediata otras diferentes. Como esto causa una interrupcion total en la representacion, hace que realmente se finalice aquel acto; porque este se acaba siempre que el teatro queda desocupado. Sin embargo esta regla no se ha de entender tan literalmente que si alguna vez la accion misma está pidiendo que se retiren todos los personages de una escena, deje de hacerse. La 2.ª es que «no salga al tea»tro ni se ausente de él persona alguna, sin que »veamos la razon para lo uno y para lo otro." No hay cosa mas contraria al arte que hacer entrar un actor sin que veamos otra causa para ello que la voluntad del poeta, ó hacerle salir sin otro motivo que el de no tener ya mas arengas que poner en su boca. La perfeccion del drama exige que en lo posible la imitacion se acerque á la misma realidad; y para esto es indispensable que cuando vemos salir ó entrar una persona, veamos tambien adonde va y á qué, de dónde viene y con qué objeto.

ARTICULO IV.

Unidades de lugar y tiempo.

La rigurosa y exacta verosimilitud en la representacion exige que jamas se mude la escena, esto es, pide que la accion continúe hasta el fin en el lugar en que se supone que comenzó; porque como el espectador no se mueve de su asien-

to, es imposible que llegue á figurarse que se halla trasladado á otro parage ó lugar. Exige tambien que la accion dure el mismo tiempo que se gasta en representarla. Y en efecto, la tragedia que sin violencia observase religiosamente estas dos circunstancias, que en términos del arte se llaman *unidades de lugar y tiempo;* si en lo demas no tuviese defecto alguno, seria la mas perfecta, porque seria la que mas se acercase á la fiel imitacion. No obstante, como los griegos, los cuales por el modo con que se representaban sus tragedias tuvieron que observar estrictamente la unidad de lugar, incurren á veces en inverosimilitudes muy groseras; y como es tan dificil hallar una accion que ademas de ser grandiosa, interesante y patética, se ejecute toda en un solo parage de corta extension, cual es el que puede figurar el teatro, y no dure mas que las tres horas poco mas ó menos que dura la representacion; está recibido entre los modernos que en los entre actos pueda mudarse la escena á un lugar poco distante, como de un salon á otro, y suponerse tambien que han pasado algunas horas en aquel intervalo. Por tanto podrá el poeta usar de esta licencia faltando á las unidades de tiempo y lugar para introducir situaciones mas patéticas, si estas no pueden realizarse sino quebrantando aquellas. Sin embargo, es menester tomarse esta licencia con mucha economía y en la menor parte posible; porque las frecuentes mudanzas de lugar y la gratuita suposicion de que en algunos minutos han pasado largos períodos de tiempo, son impro-

piedades que destruyen la verosimilidad. Sobre todo, se debe tener presente que solo en los entre actos se puede permitir alguna libertad en órden á las unidades de lugar y tiempo, pero que en el discurso de cada acto deben estas observarse con todo rigor; es decir, que durante el acto debe continuar la misma escena, y no ha de pasar mas tiempo que el que se gasta en representarle. Esta es la doctrina comun de los críticos; y yo añado que si en órden al tiempo la suspension de los entre actos permite algun ensanche, la unidad de lugar convendrá observarla en cuanto se pueda, y seria bueno que se pudiera siempre. Cuanto mas se acerque una tragedia á la realidad sin tocar en ella, tanto mas completa será la impresion que hará en nosotros; y la probabilidad es tan esencial en los dramas, que sin ella no hay ilusion ni placer.

ARTICULO V.

Estilo y lenguage.

Elegida una accion verdaderamente trágica, escogidos y caracterizados los personages, y arreglado ya el plan de la tragedia; lo importante, lo dificil, es hacer que cada personage obre y hable como naturalmente debió obrar y hablar supuesto el carácter que el poeta le ha dado, y segun exigen su clase, su edad, y la situacion en que se halla. Este es el punto capital. Y como hacer á los personages obrar conforme á su carácter, interes,

situacion &c., aunque dificil, no lo es tanto como poner en su boca el lenguage propio de la pasion de que entonces los suponemos agitados; me detendré algo en esta parte, extractando las juiciosas observaciones de Blair y comprobándolas con sus mismos ejemplos.

Pintar las pasiones tan verdadera y naturalmente que hieran los corazones de los oyentes con una cabal simpatía, es, dice aquel crítico, una prerogativa del ingenio dada á pocos. Para esto se requiere en el autor una ardiente sensibilidad, y que por un momento se haga la persona misma apropiándose todos sus afectos: porque es imposible hablar con propiedad el lenguage de una pasion sin sentirla. Así, á la falta de esta conmocion verdadera debe atribuirse la de la propiedad en expresar las pasiones; falta en que á veces incurren escritores trágicos de mucho mérito. Por ejemplo, cuando Adisson (en su *Caton*) hace decir á Porcio en el momento en que Lucía declara que aunque le ama no se casará con él en el estado presente de su país;

Atónito te miro,
cual el que de improviso es castigado
por un rayo del cielo;
que respirar no puede, y que pasmado
muestra en sus ojos el espanto horrible &c.

(*Traductor castellano.*)

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

bido en el mundo, pregunta con razon Blair, persona alguna que asombrada de repente y abrumada de dolor, se haya explicado de este modo? Esta es una descripcion buena para hecha por otro. Uno que hubiera presenciado la entrevista de Lucía y Porcio, y quisiese describirla, podria en efecto decir:

Atónito miróla,
cual el que de improviso &c.

pero la persona interesada habla en semejante ocasion de una manera diferente. Desahoga sus sentimientos, implora la compasion, ruega, suplica, insta; pero no piensa en describir su propia persona y sus ojeadas, y menos en mostrarnos por un símil á qué se parecen. Esta manera de dar á conocer la pasion que á uno le agita, es en la poesía lo que en la pintura un letrero, que saliendo de la boca de una figura dijese que esta era la de una persona dolorida.

Lo mismo que de los símiles debe decirse de las hipérboles extravagantes, estudiadas apóstrofes, y antítesis compasadas que algunos trágicos ponen en boca de sus personages en las situaciones mas patéticas. Cuando (en una tragedia inglesa) una esposa que se ve olvidada y abandonada por su marido en el momento de su mayor afliccion, pide á las lluvias que la den sus gotas, y á las fuentes que la den sus arroyos, para que jamas la falten lágrimas; cuando (en nuestro *Tetrarca de Jerusalen*) Herodes agitado por los

zelos, el temor, negros presentimientos y funestas predicciones, dice

. . . . . Ya pues
que serán mudos testigos
de mis lágrimas y voces
estos mares y estos riscos;
salgan, Mariene hermosa,
afectos del pecho mio,
en lágrimas á las ondas,
y á las peñas en suspiros:

vemos que no son las personas doloridas las que hablan, sino el poeta, que no acertando á penetrarse de los afectos que quiere expresar, sustituye al verdadero lenguage de las pasiones pensamientos forzados y estudiados adornos.

Si observamos lo que diariamente pasa á nuestra vista en la vida real, veremos que el lenguage de los que hablan conmovidos de alguna pasion, es llano y sencillo; que abunda de aquellas figuras que retratan la agitacion interior, como las exclamaciones, interrogaciones, y aun apóstrofes á objetos interesantes, pero no á las lluvias ni á las fuentes; que desecha todas las que son de mero ornato ó puro raciocinio, porque las pasiones no raciocinan hasta que comienzan á entibiarse: que los pensamientos que sugieren son naturales y obvios; y que no se explican en discursos largos ó declamatorios, sino en razonamientos breves, cortados é interrumpidos, correspondientes á las violentas conmociones del ánimo.

Por la misma razon, aunque las sentencias fi-

losóficas pueden alguna vez ser naturales, porque en efecto á todos los hombres que padecen alguna desgracia ó la estan viendo en otros, se les ocurren naturalmente sérias reflexiones sobre las mudanzas de la fortuna, miserias de la vida &c. &c.; sin embargo, es menester no amontonarlas ni repetirlas á menudo: porque el tono constantemente sentencioso no es el tono natural de las pasiones, que á lo mas admiten alguna breve sentencia sugerida por el objeto mismo.

El estilo y el tono de la tragedia han de ser elevados, nobles y magestuosos, y la versificacion fácil, fluida y variada; pero sin la constante y uniforme sonoridad de la lírica, y con solo aquel grado de armonía que sea compatible con la soltura y viveza que exige la libertad del diálogo. El verso endecasílabo suelto es en castellano el mas acomodado; porque prestándose al corte que exige una conversacion, está libre de la monotonía de toda especie de rima. El asonantado de romance endecasílabo puede tambien emplearse; pero los rigurosamente aconsonantados, como tercetos, octavas y sonetos, no deben entrar jamas en una composicion de esta clase, mucho menos estrofas líricas, y versos que no sean de once sílabas.

CAPITULO II.

Comedia. Sus reglas.

Poco hay ya que decir sobre este género de composiciones, porque muchas de las reglas dadas

para la tragedia son comunes á la comedia. En ambas es necesario que haya unidad de accion, que se observen en cuanto sea posible las de lugar y tiempo, que las escenas esten bien enlazadas entre sí, que no quede el teatro enteramente desocupado hasta el fin del acto; que siempre se vea por qué los personages entran ó salen, de dónde vienen y adonde van; que la exposicion, nudo y desenlace se manejen con naturalidad; y que en el modo con que obren y hablen los personages se observe la mas rigurosa verosimilitud. Y aun respecto de la comedia es mas importante y necesaria que en las tragedias la observancia de las reglas generales de la dramática; porque siendo dirigidas á que la imitacion se acerque en lo posible á la realidad, y siéndonos mas familiares las acciones cómicas que las trágicas; conocemos mas fácilmente lo que en ellas es ó no verosímil, y nos ofende mas lo que no lo es. Sentados pues estos principios generales de toda composicion dramática; solo resta indicar respecto de la comedia algunas observaciones particulares, que extractaré de Blair.

La 1.ª es que «en ella el poeta debe poner »siempre la escena en su pais y en su tiempo," al paso que en las tragedias los asuntos no estan limitados á tiempo ni pais alguno. En estas el poeta puede poner la escena en la region que quiera, y tomar el argumento, si no es enteramente inventado, de la historia de su pais ó de la de otro cualquiera, y de aquel período de tiempo que mas le agradare, por remoto que sea: pero en la co-

media es al contrario. La razon es clara. Los hombres de todos los paises y de todas las edades se parecen unos á otros en los grandes vicios, en las grandes virtudes, y en las grandes pasiones, y dan por lo mismo igual asunto á la tragedia; pero los usos y costumbres, los caprichos de la moda, las extravagancias y ridiculeces, y las modificaciones particulares de los caractéres generales, cosas todas que son el asunto de la comedia, varían de un siglo á otro, no son las mismas en todas las naciones, y nunca pueden ser tan bien percibidas por los extrangeros como por los naturales. Lloramos por los infortunios de los héroes griegos y romanos, y aun por los de personages fabulosos, tan amargamente, como por los de nuestros compatriotas; pero solamente nos divierte la censura de aquellos defectos y aquellas extravagancias que estamos viendo en nuestro tiempo y en nuestro pais. Por eso el poeta cómico, cuyo oficio es corregir á los hombres de sus faltas y ridiculeces, debe presentar en la escena las dominantes en su siglo y en su nacion. Su encargo no es divertir con un cuento del siglo pasado, ó con un enredo ingles ó frances, sino satirizar los vicios reinantes en su tiempo y en la nacion para la cual escribe. Esto se entiende de la comedia satírica; pero en la sentimental, de que luego hablaré, el lugar y el tiempo son tan arbitrarios como en la tragedia, de la cual no se distingue realmente sino por lo menos elevado de los personages y menos grandioso de la accion.

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

media en dos especies, comedia de carácter y comedia de enredo; lo mas acertado es mezclar las dos: es decir, que siempre ha de haber una accion que nos interese y excite nuestra curiosidad, y el enredo suficiente para hacernos desear ó temer alguna cosa, y que al mismo tiempo proporcione situaciones en que se pinten é imiten algunos caractéres particulares. El poeta cómico no ha de perder de vista que este es su objeto principal. Así, aunque debe animar la accion lo bastante para que la comedia no sea una série de puras conversaciones, no debe olvidar que la accion es en ella menos esencial y de menos importancia que en la tragedia; porque en esta lo que llama la atencion, lo que vamos á ver es lo que los hombres hacen ó padecen: en aquella deseamos oir lo que dicen, y conocer sus genios, sus costumbres, la singularidad de su carácter. De aquí se infiere que el hacer muy complicado el enredo es una falta, y que las intrincadas tramas de nuestros antiguos comediones fundadas en disfraces, equivocacion de una persona por otra, velos, cuartos á oscuras, papeles caidos &c., aunque las costumbres de aquellos tiempos las hacian en parte verosímiles, serian hoy censuradas con razon. En efecto, el demasiado enredo impide que se saque de la comedia toda la utilidad que deberia sacarse; porque hace que la atencion de los espectadores, en lugar de fijarse en los caractéres, se ocupe únicamente en lo maravilloso y complicado de los lances, y la comedia viene á parar en novela.

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

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

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

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

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

Sobre la etimología de la voz *comedia*, aunque comunmente se cree que se deriva de la griega *cóme*, lugar pequeño, en cuyo caso significaria *cancion de lugar ó aldea;* debo prevenir que su verdadera derivacion, segun la analogía de la lengua, no es de *cóme*, sino de *cómos*. Esta voz significa: 1.° lo que nosotros llamamos *ronda* de los mozos de un lugar, es decir, una

cuadrilla de los que por la noche van á dar música á sus novias, y que muchas veces, á favor de la oscuridad y fingiendo la voz, dicen ó cantan cosas satíricas contra algunas personas; y 2.° estas mismas canciones ó sátiras demasiado libres y mordaces. Segun esta etimología, que es la verdadera, se ve claramente por qué los griegos dieron á las composiciones en verso, en las cuales se zaherian y satirizaban, primero personas determinadas y despues los vicios en general, el nombre de *cómódia*, que los latinos escribieron *comoedia*, y nosotros *comedia*; y se ve tambien que esta tuvo su orígen, no en los cantares satíricos de los vendimiadores, sino en las cantinelas nocturnas de los mozos que iban de ronda.

Omito hablar de las composiciones dramáticas llamadas *óperas*, porque en lo general estan sujetas á las mismas reglas que la tragedia, la comedia y el drama respectivamente, segun que son *sérias*, *bufas ó de medio carácter*. Solo debo advertir que estando destinadas al canto, y exigiendo grande aparato teatral en su representacion; el uso permite á los autores que para las sérias tomen sus argumentos de la antigua mitología y de las leyendas caballerescas, é introduzcan la máquina que mejor les cuadre; y se les disimula que sean menos rígidos en la observancia de las unidades, y aun en el arreglo y disposicion del drama, pero nunca tanto que este sea monstruoso y absurdo. Lo que sí se les exige es, que los versos, sobre todo en las *arias*, sean sobremanera armoniosos y cantables. Los italianos,

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

Antes de concluir lo perteneciente á la dramática debo prevenir, para que se puedan entender los términos griegos empleados por los autores, que lo que con nombres mas conocidos he llamado *exposicion*, *nudo*, *enredo* ó *trama*, y *desenlace*; es lo que ellos llaman *prótasis*, *epitasis* ó *catástasis*, y *catástrofe* (palabra que ya he empleado por ser mas usual que las otras tres) y que el pasage de un personage de un estado de fortuna á otro, se llama *peripecía*. El reconocimiento de que una persona es distinta de la que se habia creido, he dicho ya tambien que se llama *anagnórisis*.

Concluyo ya este libro con la regla mas importante, y es, que en toda composicion dramática se respete la moral, y que de ningun modo se pinte el vicio con halagüeños colores, ni se cohonesten ó defiendan las acciones criminales. Sobre esto, véase el suplemento.

LIBRO IV.

Poesías mixtas.

Ya he dicho que se llaman así «aquellas en »que unas veces habla el poeta, y otras los per»sonages de que trata;" y que si bien en las directas puede tambien introducir hablando alguna persona verdadera ó fingida, no las constituye

esto en la clase de mixtas; porque es accidental, y lo comun es que hable el poeta solo. Tratando pues ahora de las rigurosamente mixtas, las dividiré en tres clases. La primera y mas importante es de las que se llaman *epopeyas*, ó *poemas épicos:* la segunda de las llamadas *églogas*, *bucólicas*, ó *poesías pastorales:* la tercera de las *fábulas* ó *apólogos.*

CAPITULO PRIMERO.

Poesía épica.

Desentendiéndome de las ridículas disputas de algunos críticos que con vanas sutilezas y sistemas absurdos han llegado á oscurecer de tal modo la naturaleza del poema épico, que apenas se puede determinar por sus principios cuáles son los que merecen este título; diré sencillamente con Blair, que un poema épico es « la relacion en ver»so de una empresa ilustre, difícil y memorable." De esta definicion se deduce que las reglas para la composicion de esta clase de poesías han de ser relativas: 1.° á la accion, 2.° á los personages que en ella intervinieron, 3.° al artificio con que el poeta debe disponerla, es decir, al plan, y 4.° al modo de contarla.

ARTICULO PRIMERO.

Accion de un poema épico.

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

teria de la epopeya. Debe ser *una, grandiosa, interesante, y de extension proporcionada.*

La importancia de la unidad de plan en todas las composiciones literarias, queda ya suficientemente recomendada en sus respectivos lugares; pero añadiré aquí con Aristóteles que es indispensable y esencial en la poesía épica, y una de las reglas mas importantes. En efecto, en la relacion de aventuras heróicas jamas interesará ni empeñará la atencion del lector una série de hechos inconexos: es preciso que dependan unos de otros y conspiren á la consecucion de algun fin. Por eso las diferentes acciones ó empresas de varios personages y la historia de uno solo durante toda su existencia, no pueden ser asuntos de una epopeya. Para esta no basta aquella especie de unidad que dijimos podia darse á las historias generales de las naciones y á las vidas de los varones ilustres, haciendo sentir el influjo que todos y cada uno de los hechos tuvieron en su suerte final; aquí se requiere, no solo que el héroe principal sea uno, sino que lo sea tambien la empresa que se celebra. Esta unidad de accion no excluye las particulares de que consta la principal, y ni aun los llamados *episodios*, es decir, ciertos incidentes casuales conexos con aquella, pero no tanto que sin ellos no hubiera podido verificarse. En esta parte la epopeya tiene alguna mas libertad que la tragedia y la comedia, en las cuales, como ya dijimos, toda accion subalterna no necesaria para la ejecucion de la principal debe omitirse. No sucede así con el poema épico. En este

pueden introducirse algunas de esta clase, aunque no en excesivo número, observando las reglas siguientes: 1.ª Los episodios han de venir naturalmente en el parage en que se coloquen, y han de tener con el asunto la suficiente conexion para que no parezcan pegados á él por la sola voluntad del poeta. 2.ª Han de ser breves; y tanto mas, cuanto mas ligera sea su conexion con la accion principal. 3.ª Han de ponernos á la vista objetos diferentes de los que anteceden y siguen; porque su utilidad, y la razon por la cual se permiten, es la de dar variedad al poema, y evitar que los lectores se fastidien viendo siempre escenas de la misma clase. 4.ª Como los episodios son un adorno, han de estar trabajados con mucho esmero. La despedida de Héctor y Andrómaca en la Ilíada reune estas cualidades en el mas alto grado. La antigüedad profana no presenta cosa igual en su línea.

«La grandeza consiste en que la empresa que »se celebra tenga el esplendor suficiente para jus»tificar la importancia que la da el poeta y el »tono elevado y magestuoso con que la canta." A esto contribuirá mucho que no sea de fecha muy reciente. La antigüedad, como dice Blair, es favorable á aquellas ideas elevadas y augustas que debe excitar la poesía épica: contribuye á engrandecer en nuestra imaginacion tanto las personas como los acontecimientos; y lo que es aun mas importante, concede al poeta la libertad de adornar su asunto por medio de la ficcion. Por eso la historia antigua, y mejor las confusas tra-

diciones de tiempos remotos en que siempre hay algo ó mucho de fabuloso, son el campo mas á propósito para las composiciones épicas cuyo fundamento es el heroismo, y en las cuales se trata principalmente de excitar la admiracion. El poeta debe tomar de los tiempos heróicos (cada nacion tiene los suyos) los nombres y los caractéres de los personages, y el fondo de una accion que no sea enteramente desconocida ni fabulosa; pero por la distancia del siglo en que pasó puede tomarse bastante libertad en órden á las circunstancias, para inventar y fingir todas aquellas que puedan realzarla y engrandecerla. Esta libertad se coarta enteramente, si el asunto es tomado de una historia moderna que los lectores tengan muy conocida; porque entonces es preciso que el poeta se ciña escrupulosamente á la verdad histórica. Y si se aparta de ella é introduce ficciones de su invencion, esta mezcla de la historia y la fábula hace muy mal efecto tratándose de hechos auténticos y conocidos.

No basta que la empresa que se escoja para asunto de un poema épico sea grande; es menester que sea interesante. Hay hazañas, que aunque heróicas, pueden no interesar á los lectores para quienes se escribe el poema, ó que en sí mismas son estériles en acciones brillantes, y no ofrecen bastante variedad de sucesos para mantener despierta la atencion del que las leyere. Por eso es menester elegir un asunto que por su naturaleza interese á la nacion en cuya lengua se ha de escribir el poema, ó de tal celebridad que pue-

da excitar la curiosidad de todos los siglos y de todas las naciones; y ademas es necesario que encierre en sí tal multitud de incidentes y situaciones, que la atencion del lector no se enfrie y el placer no se amortigüe. Para esto es indispensable que el poeta cuide de amenizarle, y no refiera siempre acciones de guerra; y sobre todo, que nos presente de tiempo en tiempo escenas tiernas y patéticas de amor, amistad y otros objetos agradables, rasgos de virtud, y situaciones que exciten en nosotros afectos favorables á la causa de la humanidad.

La accion referida en un poema épico no tiene límites tan estrechos como las imitadas en las tragedias; porque no depende como en estas de pasiones violentas y de corta duracion, sino de inclinaciones habituales y duraderas. Así, suele ser de extension algo considerable; pero no se puede fijar con precision el tiempo que ha de durar, ni las de los poemas épicos mas célebres son iguales todas en duracion. La de la Ilíada no dura mas que cincuenta y siete dias poco mas ó menos: la de la Odisea, computada desde la toma de Troya hasta la paz de Itaca, se extiende á ocho años y medio, y la de la Eneida, contada desde la salida de Eneas de las costas de Troya hasta la muerte de Turno, es de cerca de ocho años. Sin embargo, si en los dos últimos poemas no contamos sino desde que el héroe aparece por la primera vez, su duracion es mucho mas corta. En este caso la Odisea comprende cincuenta y ocho dias solamente, y la Eneida un año y algunos meses.

Esto supuesto, lo único que puede prescribirse en este punto, es que el poeta no tome la historia de muy lejos, ó como dice Horacio, que un poema sobre la guerra de Troya no empiece por el nacimiento de Helena.

ARTICULO II.

Personages, y sus caractéres.

Los actores de un poema épico pueden ser de dos clases; hombres, y seres sobrenaturales. Entre los primeros se distinguen el héroe ó personage principal, y los secundarios; y entre los segundos se cuentan, Dios, los espíritus angélicos (buenos, y malos), las divinidades del paganismo, los magos ó hechiceros, y los personages alegóricos, como la discordia, la envidia, &c.

En cuanto al héroe basta saber que la práctica constante de todos los poetas épicos ha sido la de escoger un personage principal, para que sea como el alma de la empresa. Esta práctica está fundada en razon, y ofrece grandes ventajas. La unidad de la accion se hace así mas sensible, porque hay una persona á la cual como á centro se refiere todo el poema, y esto mismo contribuye tambien á interesarnos mas en la empresa; porque vemos que no es efecto del acaso, sino de un plan formado de antemano y ejecutado con teson y constancia. Por esta misma razon se ve que el héroe, aunque no sea un modelo cabal de virtud, ha de ser honrado, valiente y magnánimo;

en suma, tal que excite la admiracion y el amor, y no el odio y el desprecio.

Los personages secundarios han de ser tambien generalmente buenos, porque nadie toma interes por los malvados y facinerosos; pero puede introducirse alguno que sea positivamente malo, para que resalte mas el mérito de las personas virtuosas. Sin embargo, en este caso ha de cuidarse: 1.° de que sea enemigo del héroe, es decir, uno de los que se oponen á sus designios y maquinan para que se malogre la empresa; y 2.° de que su maldad misma tenga algo de heróica, y nazca de motivos en cierto modo generosos. Traiciones dictadas por miras ambiciosas, venganzas inspiradas por ofensas en el honor, son crímenes que pueden entrar en el nudo de una epopeya; pero vicios odiosos, viles y bajos serian en ella insufribles.

Lo que principalmente hay que observar en los personages secundarios es el diversificarlos y dar á cada uno un carácter particular, una fisonomía, por decirlo así, que le distinga de todos los demas. Aun en los que son de una misma clase, por ejemplo, valientes, sabios, prudentes &c. es necesario que cada uno tenga aquella especie de valor, sabiduría, prudencia &c. que debe resultar de la mezcla de estas calidades con otras disposiciones de su ánimo. Aquí es donde mas se descubre el talento de un poeta, en dibujar semejantes caractéres individuales; y en esta parte ninguno ha igualado á Homero.

Tambien es preciso cuidar de no introducir

un personage secundario tan perfecto, tan virtuoso, y tan amable, que oscurezca al principal, de modo que contra la intencion del poeta tomemos mas partido por él que por el héroe de la accion. En esto me parece que Homero no anduvo muy acertado. Pintó en Héctor un héroe tan acabado, que aunque no queramos le preferimos á Aquiles. Esposo tierno, padre cariñoso, hijo obediente, buen patricio, hombre religioso, magnánimo, generoso, valiente; reconoce la injusticia de la causa que defiende, acusa á Páris de ser la causa de la guerra, propone que esta se decida en un combate singular entre aquel y Menelao, dicta condiciones equitativas para la paz; y si esta no se verifica y la tregua se rompe, no es por culpa suya, él hace todo lo posible para evitar la efusion de sangre. Ademas, aquella Andrómaca, aquel hijo, y aquella despedida le hacen tan interesante!

En órden á los seres sobrenaturales, ya sean los que reconoce por tales la religion verdadera, como Dios, los Angeles, los Santos ya glorificados, los espíritus infernales; ya los que en parte ha fingido la creencia popular, es decir, los hechiceros y encantadores; ya las falsas divinidades del paganismo, ya personages alegóricos, estan divididos los críticos. Unos miran la intervencion de algunos seres sobrenaturales como absolutamente necesaria en todo poema épico, y niegan este título á aquel cuyos actores sean todos hombres. Otros al contrario, cuentan en este número todo poema en que se cante una accion heróica, bien enlazada en sus incidentes, variada en los

caractéres, y referida con la elevacion y dignidad convenientes, aunque los actores sean todos seres humanos. La decision de los primeros está fundada en la práctica de Homero y Virgilio, y de los modernos que en esta parte los han imitado servilmente; los segundos parece que tienen en su favor á la razon. Verdad es, dice Blair, que Homero y Virgilio hermosearon sus poemas con los cuentos de la tradicion y las leyendas populares de su pais conforme á las cuales los grandes hechos de los tiempos heróicos estaban mezclados con las fábulas de sus divinidades; pero ¿se sigue de aquí que en otros paises y en otros tiempos, donde no existe una supersticion autorizada por la creencia popular, deban emplearse en la poesía épica ficciones anticuadas y cuentos de viejas? Los dos padres de la Epopeya hicieron lo que debian supuesta la eleccion de su asunto, y ni aun podian tratarle de otra manera. El tiempo de la guerra de Troya rayaba con los fabulosos en que se creia haber vivido entre los hombres los Dioses y semidioses de la Grecia: varios de los campeones de aquella guerra pasaban por hijos de Dioses; y de consiguiente los cuentos que la tradicion habia extendido acerca de ellos y sus hazañas, formaban un cuerpo mismo con las fábulas de la mitología. Ambos pues adoptaron con mucha propiedad estas leyendas populares. Pero seria absurdo inferir de aquí que los poetas posteriores que han escrito sobre asuntos del todo diferentes, esten obligados á emplear la máquina. Tambien es de notar que segun la antigua mito-

logía los Dioses se elevaban muy poco sobre la esfera de los hombres, y tenian entre ellos hijos y parientes; y supuesta esta creencia era entonces muy verosímil que tomasen parte en sus altercados, cosa que en otros tiempos es absolutamente absurda é improbable.

Mas aunque la máquina fundada en la mitología del paganismo no sea necesaria en todo poema épico, y al contrario sea inadmisible en asuntos posteriores á los siglos gentílicos; no por eso es cierta la opinion de algunos que miran toda máquina como incompatible con la verosimilitud propia de la epopeya. La que esta exige no es tan rigurosa como la que piden las composiciones dramáticas. En la tragedia y la comedia la menor inverosimilitud nos choca y nos disgusta, porque ambas son una representacion de la vida real, y por lo mismo es imposible que admitamos como verdadero lo que no es conforme á la manera de obrar y conducirse que es natural al hombre; pero en la epopeya, en la cual las acciones se nos cuentan y no se ejecutan á nuestra vista, estamos mas dispuestos á la indulgencia. Al leer un poema épico nos trasportamos con la imaginacion á una época remota, en que lo maravilloso y sobrenatural era recibido como verdadero, adoptamos sin repugnancia la creencia popular de aquellos tiempos, y suponemos por un instante que nosotros somos uno de los contemporáneos del héroe para quienes las ficciones del poeta eran otras tantas verdades. Así, le permitimos que engrandezca el asunto por medio de aquellos objetos magestuosos

y augustos que la religion del pais, teatro de la accion, permite introducir en él: y no nos ofende que haga intervenir en su historia el cielo, la tierra, el infierno, seres invisibles, y el universo entero. Pero al mismo tiempo es menester que el poeta por su parte sea moderado y prudente en el uso de la máquina. El autor de una epopeya no tiene absoluta libertad para adoptar el sistema de fábulas que mas le agrade, es preciso que este se funde en la fe religiosa ó en la supersticiosa credulidad del pais y tiempo en que supone haber pasado las cosas que cuenta; y solo de este modo podrá dar cierto aire de probabilidad á sucesos que hoy son ya mirados como imposibles. Así, el poder sobrenatural de las hadas y de los encantadores, solo puede emplearse refiriendo empresas de los siglos medios en que la comun ignorancia hacia creer en semejantes absurdos. Ademas debe cuidar el poeta de no hacer intervenir á cada paso la máquina que haya adoptado, cualquiera que ella sea, y de no oscurecer las acciones humanas con una nube de ficciones, las cuales, por solo el hecho de presentarse muy á menudo y en gran número, se harian ya increibles á los ojos mismos del hombre mas crédulo y supersticioso.

Con respecto á los personages alegóricos, tales como la fama, la discordia, la envidia, el amor &c. está reconocido que son la peor máquina de todas. A veces pueden ser admisibles en la descripcion y servir para hermosearla, pero jamas se les debe dar parte en la accion del poema. Porque siendo ficciones conocidas, y meros nom-

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

Estas observaciones me hacen creer que bien pesado todo, y siendo tan dificil, digamos mejor, tan imposible, mezclar sin impropiedad lo divino con lo humano, lo maravilloso con lo probable, la mentira con la verdad; el que hoy escribiese un poema épico haria mejor en no emplear máquina ninguna, si el asunto fuese posterior al establecimiento del cristianismo. Puede y debe inventar y fingir circunstancias, acciones secundarias, incidentes, episodios, y situaciones que den variedad á la accion principal, que la engrandezcan y hagan mas interesante; pero jamas cosa que en rigor no haya podido suceder naturalmente. Y yo creo que si el poema está escrito con la elevacion y magestad dignas de la epopeya, si los versos son armoniosos, si el lenguage es verdaderamente poético, si la accion es grandiosa y magnífica, si está amenizada con descripciones oportunas y bien hechas y con pinturas animadas de caractéres y costumbres, si está sembrada de escenas tiernas y patéticas de aquellas que hablan al corazon de todos los hombres; no puede dejar de gustar, aunque no haya máquina de ninguna clase. En los poemas mismos que la tienen esta parte es siempre, á lo menos para mí, fria é insípida: lo que generalmente arrebata, es lo puramente

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

ARTICULO III.

Plan.

Es regla de Aristóteles admitida por todos, y muy cierta, que la accion de un poema épico ha de tener principio, medio y fin, lo cual quiere decir en otros términos que ha de ser entera y completa. Y esto mismo determina su plan; pues claro es que el poeta ha de comenzar su narracion por donde la accion empieza, la ha de seguir en todo su progreso, y ha de acabar cuando la accion finaliza. Antes de empezar la narracion es práctica recibida que el poeta haga una breve indicacion del asunto que va á tratar, á la cual se llama *proposicion;* y que en ella misma ó separadamente invoque la asistencia de su musa ó de cualquiera divinidad, pidiéndola que le inspire y

le diga cómo y por qué medios se verificó aquel gran suceso, cuáles fueron las causas que pusieron al héroe en situacion de intentar aquella empresa, cuál la divinidad que se opuso á su logro y le precipitó en tamaños peligros &c., á lo cual se da el nombre de *invocacion*. Sobre estas fórmulas de la introduccion, dice juiciosamente Blair, que el poeta puede variarlas, que es una simpleza sujetar á reglas estas fruslerías, y que lo importante es proponer el asunto con claridad y sin afectacion ni pompa; porque segun el precepto de Horacio, la introduccion no debe tomar un tono muy elevado, ni prometer mucho.

Supuesta pues esta sencilla introduccion hecha en la forma que al poeta mas le agradare y que mejor convenga al asunto y al uso que haya de hacer de la máquina; pues claro es que si en el cuerpo del poema no ha de emplear las divinidades gentílicas, seria absurdo que en la invocacion implorase su auxilio, y que preguntase cuáles fueron las que favorecieron ó contrariaron la empresa: lo esencial es que abra la escena en el punto crítico en que la accion empieza, y que dando á conocer su orígen y la série de sucesos anteriores que la prepararon y produjeron, no tome las cosas de muy alto. Si la accion duró poco tiempo, ó si no fué el resultado de una larga série de hechos anteriores; el poeta puede empezar refiriendo desde luego él mismo el último acaso ó suceso que dió ocasion á ella. Así lo hizo Homero en la Ilíada. Como la venganza que Aquiles tomó del insulto que le hizo Agamenon, no fué la consecuen-

cia de muchos sucesos anteriores, sino el resultado casual de la disputa que ambos tuvieron sobre la entrega de una cautiva á su padre, sacerdote de Apolo; Homero empezó su narracion por la venida de este al campo de los griegos con el objeto de rescatar su hija. De su demanda, la repulsa de Agamenon, la peste que Apolo suscitó en el ejército para vengar el ultraje hecho á su sacerdote, la declaracion de Calcas de que la peste no cesaria hasta que se hubiese entregado la cautiva á su padre, la propuesta de Aquíles de que así se hiciese, la resistencia de Agamenon, y la disputa en que ambos se empeñaron con este motivo, en la cual amenazó Agamenon á Aquíles de que le quitaria su esclava favorita si á él se le obligaba á entregar la suya: resultó que altamente ofendido Aquíles de este insulto, juró no combatir mas por la causa de un gefe que así le ultrajaba, y se retiró á sus naves con sus tropas. Luego, habiendo Agamenon realizado su amenaza, rogó Aquíles á su madre Tetis que para vengarle alcanzase de Júpiter que en tanto que él no combatiese, los troyanos fueran vencedores y encerrasen dentro de su campo á los griegos, para que estos y su gefe reconocieran su culpa y le diesen satisfaccion del agravio; Tetis lo pidió así á Júpiter, y este lo prometió. Esto es todo lo que precedió á la accion propia del poema que es la venganza de Aquíles, no su cólera, como malamente se ha dicho por no haber entendido la fuerza de la palabra griega. Y como esto fué negocio de pocos dias, Homero hizo una breve narracion de estos antecedentes en el li-

bro I., y desde el II. comenzó ya la de la accion misma, y la siguió sin interrupcion hasta su fin. Mas cuando la accion es larga, y los sucesos que la prepararon muchos; conviene al contrario que el poeta comience el poema en el momento en qne ya estan cerca los últimos y mas importantes acontecimientos, y que en parage oportuno ponga en boca de alguno de los personages una relacion rápida de todos los hechos anteriores. Así lo hizo Homero en la Odisea. Como la accion de esta, que es el restablecimiento de Ulises en su trono, abraza en rigor todo lo que le sucedió desde que salió de Troya hasta que vuelto á Itaca quedó en plena y pacífica posesion de su casa y de sus bienes; Homero abre la escena en el momento en que los Dioses, compadecidos de sus trabajos y queriendo poner fin á su largo padecer, mandan á Calipso que le detenia en su isla que le deje salir de ella. Sale en efecto, llega á la de los Feacios, estos le conducen con seguridad á Itaca, y allí en pocos dias mata á los importunos pretendientes de su muger, y recobra su autoridad y patrimonio. Mas siendo necesario que á los lectores se les diga todo lo que le habia sucedido desde su salida de Troya hasta llegar á la isla de Calipso, el poeta proporciona hábilmente la ocasion de que él mismo lo cuente al Rey de los Feacios que deseaba saber sus aventuras. El mismo plan dió Virgilio á su Eneida, porque las circunstancias eran las mismas.

Abierto ya el poema é instruido el lector en todos los antecedentes, cuya parte corresponde á lo que se llama principio de la accion; se sigue

su medio, es decir, toda la série de hechos é incidentes que aceleraron ó retardaron su progreso, y prepararon su desenlace ó éxito. Esta segunda parte se llama, como en las tragedias, *nudo, enredo* ó *trama*, y es siempre la parte principal y mas extensa del poema, y la que de consiguiente pide mas atencion, talento y habilidad. Pero como no hay reglas en el mundo capaces de dar talento poético al que no le ha recibido de la naturaleza; todo lo que puede prescribirse es que los obstáculos que formen el nudo ó enredo del poema sean tales que el lector tema que la empresa se malogre atendidos los obstáculos que se presentan, que tiemble por el héroe viendo los peligros que le amenazan, y que las dificultades que este tenga que superar vayan creciendo por grados, hasta que habiéndonos tenido por algun tiempo suspensos y agitados, se vaya allanando el camino, y desenredando el nudo de una manera natural y probable, á no intervenir la máquina.

Acerca del desenlace se disputa sobre si la naturaleza del poema épico requiere que este tenga siempre éxito feliz. Los mas de los críticos sostienen que sí, y parece que la razon está de su parte. En efecto, el éxito infeliz se opone al fin primario de esta clase de poemas, que es excitar la admiracion. Un héroe que se empeña en una grande empresa, y que despues de haber luchado con todos los obstáculos que ella presenta, sucumbe al cabo y no logra el fin que se habia propuesto; podrá ser objeto de nuestra compasion, pero nunca podremos admirarle. O los obstáculos que tenia

que vencer para salir con su empresa eran insuperables, ó no. Si lo eran, es un temerario, digno mas bien de vituperio que de admiracion; si no lo eran, y sin embargo no pudo ó no supo vencerlos, no nos da ciertamente muy alta idea de su valor ó de su sabiduría, y no tiene mucho derecho á que le admiremos. La compasion es el afecto que debe excitar la tragedia; pero en un poema épico seria ridículo venir á parar en un éxito desgraciado, despues de la contínua turbacion en que hemos estado durante todo el poema. Conforme á esto la práctica general de los buenos poetas épicos está por la conclusion feliz, y solo á nuestro Lope se le ocurrió escribir una epopeya *trágica*.

ARTICULO IV.

Narracion.

Supuesto lo dicho en otra parte acerca de la narracion histórica, cuyas reglas generales relativas á la claridad, rapidez, probabilidad y ornato, son tambien aplicables á la épica; lo que acerca de esta puede añadirse se reduce á que esté enriquecida con todas las bellezas de la poesía. No hay en efecto composicion ninguna que requiera mas fuerza, elevacion, dignidad y fuego que el poema épico. En él, como en region propia, buscamos, dice Blair, cuanto hay de mas sublime en la descripcion, de mas tierno en los afectos, y de mas grandioso y animado en la expresion. Por tanto, aunque el plan de un autor no tenga el me-

nor defecto, y la historia esté bien manejada; sin embargo, si el estilo es débil, si la locucion no es constantemente poética, y si los versos son flojos, duros ó prosáicos; el poema no pasará á la posteridad. Es de notar tambien que los adornos que admite y requiere la poesía épica deben ser todos graves, nobles y serios, y al mismo tiempo naturales. En ella no tiene cabida nada de bajo, licencioso, burlesco ni afectado. Ademas, los objetos que presente han de ser todos decorosos; y en consecuencia se deben evitar las descripciones de cosas asquerosas. Por eso censuran los críticos la fábula de las Harpías en el libro III. de la Eneida; y creo que en esta, en la Iliada, y en la Odisea hubieran hecho mejor sus autores en omitir algunos otros pormenores desagradables. Todo esto y lo dicho acerca de la verosimilitud en los hechos, se entiende de los poemas épicos serios; pero no de los burlescos como la Batracomiomaquia falsamente atribuida á Homero; ni de los alegóricos, como el de Casti, ni de las parodias, como la de la Eneida por Scarron.

CAPITULO II.

Poesía bucólica.

Así se llama «la que tiene por objeto presen»tar escenas rústicas que hagan amable la vida »del campo." Y como en estas composiciones unas veces habla el poeta y otras los interlocutores que introduce, pertenecen indudablemente á las poe-

sías mixtas que estamos examinando. Sobre su orígen se ha disputado como sobre tantas otras cosas sin entenderse, y sin fijar con exactitud el estado de la cuestion. Algunos creen que la poesía pastoril es la mas antigua de todas; porque los hombres vivieron dispersos en los campos y fueron pastores, antes de reunirse en grandes sociedades y entregarse á otras ocupaciones distintas de la pastoría. Otros la creen al contrario la mas moderna de todas; porque en efecto las composiciones bucólicas mas antiguas que tenemos son las de Teócrito, compuestas en tiempo de los Tolomeos, es decir, cuando la Grecia poseía ya poemas épicos, tragedias, comedias, odas de todas clases, elegías, fábulas &c. Es facil conciliar estas dos opiniones, concediendo á los primeros que los antiguos pastores cantaron en efecto algunos versos, ya cuando celebraban sus amores correspondidos, ya cuando lloraban desprecios de sus queridas, ya cuando se desafiaban unos á otros sobre cuál cantaba mejor; y sosteniendo con los segundos que no habiendo llegado á nosotros ninguno de estos rudos ensayos de la primitiva poesía pastoril, puede y debe considerarse Teócrito como el padre de la que hoy conocemos con este título.

Mas cualquiera que haya sido su orígen, lo que no admite disputa es que estas composiciones bien desempeñadas son sumamente agradables; porque, como dice Blair, recuerdan á nuestra imaginacion aquellas gratas escenas campestres que fueron la delicia de nuestra infancia y juventud,

y á las cuales la mayor parte de los hombres vuelven con gusto los ojos en edad mas avanzada. La vida del campo lleva consigo la idea de paz, de felicidad y de inocencia, y su pintura no puede menos de arrastrar el corazon hácia unos objetos que aun solamente retratados hacen que nos olvidemos de los cuidados del mundo. Al mismo tiempo no hay asunto mas hermoso, ni mas á propósito para la poesía. La naturaleza presenta á manos llenas en el campo objetos poéticos, por decirlo así, pues parece que corren por sí mismos á ponerse en verso los arroyuelos y las fuentes, los prados, las flores, los árboles, los rebaños, y los inocentes pastores. Sin embargo de estas ventajas, acaso no hay género en que sea mas dificil sobresalir y en que los poetas, si se exceptúan algunos pocos, hayan quedado mas distantes de la perfeccion. Esto consiste en que es muy dificil dar á los pastores y habitantes del campo un carácter que no sea ni grosero ni demasiado fino, presentar escenas variadas é interesantes sin salir del recinto de los bosques y praderas, mostrar en la vida rural lo que tiene de halagüeño y ocultar sus incomodidades y penas, pintar su inocencia y sencillez y encubrir su miseria y grosería, en suma, hermosear la naturaleza y no desfigurarla enteramente; circunstancias todas que debe reunir una composicion bucólica, si ha de tener verdadero mérito. Para allanar pues el camino á los poetas y facilitarles, en cuanto es posible, una empresa árdua por sí misma; extractaré de Blair algunas observaciones relativas á la escena, á los caracté-

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

Lugar de la escena.

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

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

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

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

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

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

(*Fr. Luis de Leon.*)

Carácter de los interlocutores.

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

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

Gia di nodi si bei non era degno
cosi rubido tronco: or ¿che vantaggio
hanno i servi d'amor, se lor commune
é colle piante il precioso laccio?
¡Pianta crudel! potesti quel bel crine
offender tu, ch'a te feo tanto honore?
. . . . . ¿Cuándo tan bellos nudos
un tan áspero tronco ha merecido?
¿Pues qué ventaja llevan los amantes
que sirven al amor, si ya comunes

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

(*Jáuregui.*)

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

Asuntos de las Eglogas.

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

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

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

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

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

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

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

CAPITULO III.

Fábulas. Sus reglas.

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

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

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

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

1.° «La accion, la cual como en toda compo»sicion dramática ó mixta debe ser rigurosamen»te una, ha de ser ademas interesante, entreteni»da y bien imaginada." Sin estos requisitos la fábula será insípida y fria, y no producirá el efecto que se desea.

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

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

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

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

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

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

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

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

APENDICE PRIMERO.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.ª Para observarlas ¿es necesario saberlas?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

APÉNDICE SEGUNDO.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SUPLEMENTO.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Una accion sola, en un lugar y un dia,
conserve hasta su fin lleno el teatro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ni con la abundancia de chistes epigramáticos, ni con la pureza del lenguage, ni con la cultura del estilo, ni con la fluidez sonora de los versos; si no hay oportuna expresion de afectos y caractéres, todo es perdido. El arte de escogerlos y de combinarlos, y el de preparar las situaciones para que naturalmente se desenvuelvan, ofrece no pequeñas dificultades á un poeta cómico.

Resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, mediante la disposicion de la fábula y la expresion de los caractéres. En cuanto á estos, conviene que algunos sean ridículos; pero todos no, porque sin esta contraposicion no apareceria la deformidad en toda su luz, ni existiria la necesaria degradacion en las figuras que tocadas con diferente fuerza, deben quedar subalternas á la que se presenta como principal. Los defectos meramente físicos, involuntarios y de imposible enmienda, no deben ser objeto primario de la burla cómica; si bien muchas veces se introducen como medios auxiliares para completar la pintura del vicio que se trata de corregir. Ninguna ridiculez corporal debe exponerse en el teatro á la irrision pública, si otra moral no la acompaña. Los vicios y errores que pinta la comedia deben ser comunes; porque no siéndolo ninguna utilidad produciria su imitacion. Una extravagancia, que rara vez se verifique en algun individuo, no puede servir para enseñanza de la multitud que podria exclamar indignada contra el poeta. «Erraste el objeto de correccion que te pro»ponias: nadie de nosotros adolece del vicio que

»pintas, ni conocemos á ninguno que le tenga."

Debe, pues, ceñirse la buena comedia á presentar aquellos frecuentes extravíos que nacen de la índole y particular disposicion de los hombres, de la absoluta ignorancia, de los errores adquiridos en la educacion ó en el trato, del abuso de la autoridad doméstica, y de las falsas máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares, del espíritu de corporacion, de clase ó paisanage, de la costumbre, de la pereza, del orgullo, del ejemplo, del interes personal, de un conjunto de circunstancias, de afectos y de opiniones, que producen efectivamente vicios y desórdenes capaces de turbar la armonía, la decencia, el placer social, y causar perjudiciales consecuencias al interes privado y al público.

Recomendadas por consiguiente la verdad y virtud en la fábula cómica, mediante la censura de los vicios del entendimiento y del corazon, desempeñará el poeta el objeto de utilidad general que debió proponerse. Enseña la verdad, cuando apoyada su doctrina en los conocimientos de la física, en el exacto raciocinio de la filosofía que preside á las ciencias, en los sucesos que eterniza la historia, en la crítica y buen gusto de la literatura y de las artes, rectifica los errores adquiridos en la enseñanza de malos estudios, ó en el ejemplo de personas preocupadas ó estúpidas; y el pueblo, á quien habitualmente rodea espesa nube de ignorancia, halla en el teatro la única escuela abierta para él, donde se le desengaña sin castigarle, y se le ilustra cuando se le divierte.

En la comedia se recomienda la virtud haciéndola amable, como efectivamente lo es: pintando en otros hombres pasiones generosas ó tiernas, que haciéndolos superiores á todo otro interes menos laudable, los determinan á proceder, en las varias combinaciones de la vida, segun los principios de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor lo piden. Cuantos vicios risibles infestan la sociedad, otros tantos descubre la comedia para inducirnos á conocerlos y evitarlos: al mismo tiempo que nos acuerda las obligaciones que debemos desempeñar en el trato del mundo, para evitar los peligros que á cada paso nos presenta, para merecer por una conducta irreprensible la estimacion y el honor de los buenos, para hallar en el testimonio de nuestra conciencia el mas poderoso consuelo, la mas segura proteccion, contra los accidentes de la fortuna ó la injusticia de los hombres.

Tales fueron los principios generales que Moratin creyó convenir al teatro cómico; pero debia pasar mas adelante el que tomaba sobre sí el empeño de reformar el nuestro. Su propia observacion le dió á conocer, que si el arte es suficiente para evitar el error, no basta él solo para producir los aciertos: estos nacen de otro orígen: no los aprende el poeta, los halla en sí: no los adquiere á fuerza de instruccion, la naturaleza se los da. Expliquen, los que hayan llegado á saberlo, cuál sea la causa de que en unos individuos sí y en otros no, se hallen facultades tan diferentes que hacen imposible á estos lo que aquellos encuen-

tran fácil y genial: baste la persuasion de que efectivamente reside en determinados sugetos una peculiar aptitud mental, que les hace percibir lo que para otros muchos, dotados á lo que parece de la misma disposicion orgánica, permanece ignorado y oculto. Este sentido, este particular instinto (si algun nombre ha de dársele) es el que ha producido hasta ahora los eminentes profesores en las artes de imitacion. A él se deben la Venus de Médicis y el Apolo de Belveder; Velazquez, guiado por él, supo pintar el aire; por él Moliere halló el verdadero carácter de la comedia; por él Rossini, en sus inesperadas combinaciones armónicas, añade á la música nuevos encantos. Si esta facultad creadora existió en Moratin para dar á sus composiciones dramáticas aquella facilidad difícil, aquella fuerza de expresion, aquel espíritu de vida, aquella constante apariencia de verdad (sin la cual nada es tolerable en la scena) la posteridad justa sabrá decidirlo.

En el éxito que tuvieron sus obras cómicas, representadas y leidas, vió logrado el fin que se propuso al componerlas. Dió en ellas el ejemplo práctico de que la observancia de las reglas asegura el acierto, si el talento las acompaña, y que el arte dramática, como todas las demas, resulta de principios certísimos é inalterables; sin cuyo conocimiento los mejores ingenios se precipitan y se malogran. Quiso imitar el atrevimiento de Corneille y de Moliere, que haciéndose superiores á las ideas comunes de su siglo crearon la tragedia y la comedia en Francia. No pactó con los

errores vulgares: no aspiró á una celebridad fácil de adquirir: quiso dar á su nacion modelos dignos de ser imitados por los que sigan despues tan árduo camino; y si no bastó su talento á igualar deseos tan generosos, merece á lo menos la gloria de haberlo intentado.

Quiso tambien desmentir de una manera victoriosa, las equivocaciones en que han incurrido no pocos extrangeros, que han escrito acerca de nuestro teatro, creyendo hallar en el carácter nacional las causas de su corrupcion, acumulando errores sobre este supuesto, copiándose unos á otros, y obstinándose en decidir magistralmente sobre el mérito científico de una nacion, sin conocer la historia de su literatura, sus costumbres, ni su lengua; sin querer preguntar jamas lo que ignoran, á los únicos que les pudieron instruir.

Cuando hablan del teatro español, exageran su irregularidad, el espíritu caballeresco que le domina, los caractéres fantásticos, el enredo complicado y los incidentes imposibles de que se componen sus fábulas: escritas, á lo que ellos dicen, con estilo oriental, ditirámbico, erizado de metáforas, equívocos y sutilezas, redundante, hinchado, tenebroso, *ampullas et sexquipedalia verba.* Tal es la pintura que hacen de él; y confundiendo las épocas en razon de su mucha ignorancia, han atribuido y atribuyen á los españoles que hoy viven el mismo depravado gusto que reinaba dos siglos há. Nos echan en cara nuestra decidida inclinacion á los autos sacramentales, y el placer con que vemos imitados en accion dra-

mática los misterios de la religion; olvidándose de que hace ya setenta años que no se representan tales piezas en ninguno de los teatros de España. Nos citan una comedia de *S. Amaro*, cuya accion dura doscientos años, y un auto que acaba con el *Ite missa est;* y no añaden que no hay un solo español ni extrangero que haya visto jamas en nuestra scena la representacion de tal comedia ni de tal auto.

¿Qué dirian, si juzgásemos el teatro frances por sus antiguas *moralidades* y sus *misterios*? ¿ó, si para apreciar el talento cómico de Moliere, les citáramos el saco de Scapin, la trasformacion de Mr. Jourdan en Mamaouchi, los cuernos de Sganarelle, el aguavá de Truffaldin, la materia copiosa y laudable de Lucinda, las deposiciones de Argante y las geringas de Porceaugnac? ¿Qué dirian, si callando los aciertos de Goldoni, de Albergati, de Metastasio, de Monti, del terrible Alfieri, nos acordásemos únicamente de los voluntarios desatinos con que infestó el Conde Gozzi los teatros de su nacion? ¿Si no halláramos otros ejemplares que citar que el de *Arlequin tragado por la ballena, Arlequin que nace de un huevo, el Príncipe Taer convertido en piedra, ó la Dama serpiente*? Piezas no ignoradas como la de *San Amaro*, no sepultadas en el polvo de las bibliotecas como nuestros autos, sino repetidas frecuentemente en las principales ciudades de Italia, en donde los que hoy viven han podido verlas no pocas veces.

Pero no solo dan por supuesto que la scena

española permanece en un extravagante desarreglo, sino que se adelantan á negarnos hasta la posibilidad de la enmienda. «Como la comedia »tiene por objeto las acciones de personas infe»riores y humildes, no siendo esto conforme con »el carácter altivo de los españoles, puede ase»gurarse con verdad que la comedia nunca tuvo »cabida en España. Ningun español ha podido su»jetar su talento á la unidad de lugar. No quie»ren los españoles salir del teatro conmovidos de »ningun afecto de desprecio, de odio ú de temor: »les pareceria vergonzoso perder en una repre»sentacion su natural indiferencia. Como la ga»lantería de los españoles ha sido heredada de »los moros, les ha quedado á aquellos un cierto »sabor de Africa, de que no han participado las »demas naciones." Esto dice el abate Quadrio en su *Historia poética.* «La mezcla de bufonesco y »sério, de trágico y cómico, de caballeresco y po»pular, agrada extremadamente á los españoles." Esta observacion es del P. Caymo, autor de la obra intitulada *el Vago italiano.* «La verdadera »comedia no ha sido conocida nunca de los espa»ñoles, que no saben reir sin gravedad, ni tole»ran en el teatro personas vulgares, sino acom»pañadas con los héroes." Este rasgo de crítica es del abate Bettinelli. «En la comedia aprecian »siempre los españoles los enredos de Calderon, »Rojas, Moreto y otros autores del mismo géne»ro; y durará este aprecio mientras sus fábulas »tengan una relacion general con las costumbres. »Si en España no se aplican á pintar los caracté-

»res y ridiculeces de la sociedad, que tanto nos »agrada en Moliere, consiste en que de algunos »siglos á esta parte, la sociedad no ha dejado de »ser en España lo que antes era." Esto escribia Mr. La Harpe en el año de 1797.

¿Para qué citar mas? El público español, aplaudiendo las comedias de Moratin, responde á tan atropelladas censuras. En España se llama comedia nacional la que pinta costumbres españolas, y el gusto dominante en la Península (como en todo lo restante de Europa) es el de ver copiados en el teatro los originales que se encuentran á cada paso en el trato comun. El desarreglo no es nacional, no lo ha sido nunca en ninguna parte; á no suponer que exista una nacion de estúpidos, en quienes no produce deleite la imitacion de la verdad. El desarreglo es meramente accidental y transeunte en todas partes; con mas ó menos duracion. Decir que en España se aprecian las comedias antiguas, porque las costumbres no se han mudado, es hablar con tanto desacuerdo como si se tratara de un pais remoto y cuasi desconocido. Precisamente por haberse mudado las costumbres, por no parecerse ya los españoles que hoy viven á los que existieron dos siglos há, las comedias escritas en aquel tiempo han decaido de la estimacion que tuvieron, y desaparecerán del todo á proporcion del número de piezas modernas que vaya adquiriendo el teatro. El público español, que tiene por muy nacionales las comedias de Moratin, ha visto en ellas la pintura fiel de nuestros usos y costumbres, de nuestros actuales vicios y

errores. Ha visto que un español ha sabido sujetar su carácter altivo á tratar acciones domésticas, reducirlas á las temidas reglas de unidad, y aun algo mas que esto. Ha visto que no hay en sus fábulas personas heróicas, ni mezcla de bufonesco y serio, de trágico y cómico, de caballeresco y popular. Ha visto que en su representacion se apasionan los espectadores, lloran ó rien, segun el autor quiso que lo hiciesen, y que no les es posible conservar aquella inmovilidad de estatuas con que el bueno del abate Quadrio nos caracteriza. Ha visto por último, en las citadas piezas, la observancia mas rigurosa del arte, unida á muchos de los primores que se admiran en nuestro antiguo teatro; y no se dice que nadie haya percibido en ellas hasta ahora ningun sabor, ni resquemo africano, oriental ni frances.

En las poesías sueltas que acompañan á esta coleccion dramática se reconocen las máximas que seguia el autor, segun la diferencia de los géneros, de los argumentos, de la versificacion y del estilo en que las escribia: los originales que procuraba imitar, y su cuidado nunca desmentido, de sujetar los ímpetus de la fantasía á las leyes del raciocinio y del buen gusto. Supo sustraerse á la corrupcion que nació y se propagó en su tiempo: á la nueva especie de culteranismo, en que cayeron muchos de los que cultivaron la poesía, con mas ó menos inspiracion; estableciéndose una escuela de error, que ha sido funestísima al progreso de las letras humanas.

Hubo una época en que algunos jóvenes, mal

instruidos en sus primeros estudios, sin conocimiento de la antigua literatura, ignorantes de su propio idioma, negándose al estudio de nuestros versificadores y prosistas (que despreciaron sin leerlos) creyeron hallar en las obras extrangeras toda la instruccion que necesitaban, para satisfacer su impaciente deseo de ser autores. Hiciéronse poetas, y alteraron la sintáxis y propiedad de su lengua, creyéndola pobre, porque ni la conocian ni la quisieron aprender: sustituyeron á la frase y giro poético que la es peculiar, locuciones peregrinas é inadmisibles: quitaron á las palabras su acepcion legítima, y las dieron la que tienen en otros idiomas: inventaron á su placer, sin necesidad ni acierto, voces extravagantes que nada significan; formando un lenguage oscuro y bárbaro, compuesto de arcaismos, de galicismos, y de neologismo ridículo. Esta novedad halló imitadores, y el daño se propagó con funesta celeridad. Por ellos dijo Capmany: «Estos bastardos »españoles confunden la esterilidad de su cabeza »con la de su lengua, sentenciando que no hay »tal ó tal voz, porque no la hallan. ¿Y cómo la »han de hallar, si no la buscan, ni la saben bus»car? ¿Y dónde la han de buscar, si no leen nues»tros libros? ¿Y cómo los han de leer si los des»precian? ¿Y no teniendo hecho caudal de su in»agotable tesoro, cómo han de tener á mano las »voces de que necesitan?

A la ignorancia de la lengua se añadió la del arte de componer. Falta de plan poético, pobreza de ideas, redundancia de palabras, apóstrofes

sin número, destemplado uso de metáforas inconexas ó absurdas, desatinada eleccion de adjetivos, confusion de estilos: y constante error de creer sencillo lo que es trivial, gracioso lo que es pueril, sublime lo gigantesco, enérgico lo tenebroso y enigmático. A esto añadieron una afectacion intolerable de ternura, de filantropía y de filosofismo, que deja en claro el artificio pedantesco; y prueba que tales autores carecieron igualmente de sensibilidad que de doctrina.

Si en las obras sueltas de Moratin no se advierten extravíos de igual naturaleza; no por eso pudo lisonjearse de haber llegado á la perfeccion, que siempre huye del anhelo con que los hombres la solicitan: nada hay perfecto. Nunca aspiró á la gloria de poeta lírico; pero compuso algunas obras en este género, para desahogo de su imaginacion y sus afectos, ó para corresponder agradecido á los que estimaban en algo las producciones de su pluma. Siguió en este ramo de la poesía los mejores ejemplos de la antigua y moderna literatura: cultivó su lengua con aplicacion infatigable: evitó los errores que veia difundirse y aumentarse diariamente, aplaudidos por la ignorancia y la falsa crítica, y sostenidos por la autoridad que contribuyó eficazmente á propagarlos; pero ni desconoció la distancia á que se hallaba del acierto, ni fué tan grande su amor propio que le hiciese olvidar cuán dificil es adquirir en el Parnaso dos coronas."

Así habla la modestia del autor; pero yo debo añadir que sus poesías sueltas son, cada una

en su clase, tan apreciables como las comedias, y todas modelos acabados en materia de estilo y de lenguage. Por esta razon pues, y para que al mismo tiempo sirvan de ejemplos en los géneros á que respectivamente pertenecen, copiaré algunas de las que se han impreso por la primera vez en la citada edicion de Paris, y serán odas sagradas compuestas para cantarse, verdaderos himnos ó cánticos; una oda de la misma especie no hecha para cantarse, algunas originales pertenecientes á diversos géneros, otras traducidas de Horacio, epístolas filosóficas, sátiras, sonetos, una inscripcion sepulcral, epigramas, un idilio, y una elegía.

CANTICOS.

1.º

Los padres del Limbo.

¡Oh! cuánto padece de afanes cercada,
merced al engaño de fiero enemigo,
en largo castigo la prole de Adan.

¡Oh! vuelva á nosotros la luz deseada,
y dé sus promesas el cielo cumplidas,
que ya repetidas en sombras estan.

Voz 1.ª

¿Cuándo, Señor, la esclavitud y el llanto
cesará de Israel? Llegando el dia
en que aparezca el vencedor, el Santo,
el que rompa la bárbara cadena
que en servidumbre impía
lleva tu pueblo. El hombre inobediente
perdió de Edén la habitacion serena:
espada refulgente
vibró en sus puertas serafin airado,
y á la inocencia sucedió el pecado.
Mas no de tus piedades
pudo la culpa humana
el raudal extinguir, que es infinito,
y tú, Señor, el númen poderoso
que goza en perdonar. Tu soberana

diestra sepulta montes y ciudades,
en abismo profundo
de universal diluvio proceloso,
que de los hombres castigó el delito;
pero diste á la tierra Adan segundo,
grato admitiste su obediente zelo
y sus ofrendas puras,
y el íris de la paz brilló en el cielo.
Si en el Egipto ardiente
padece servidumbre
la estirpe de Jacob, tú la aseguras
en la fuga que intenta portentosa,
tú disipas la fiera muchedumbre
que la persigue en vano.
Abre su centro el mar, y en espumosa
tumba sepulta al pertinaz tirano,
sus carros y caballos precipita:
das á tu pueblo, sin lidiar, victoria,
y al estruendo del tímpano sonante
himnos te canta de alabanza y gloria.

Voz 2.ª

Mucho, Señor, hiciste;
y prometiste mas. Debe la tierra
ver un caudillo, en venturoso dia,
que los furores de discordia y guerra
calme, y en alegría
de amor y dulce paz domine eterno.
Las puertas del Averno
cederán á su voz omnipotente:
quebrantará las bóvedas oscuras,

huyendo el monstruo que se esconde en ellas,
abrasada la frente
con rayo vengador. El poderoso,
el grande, el hijo de David, las puras
auras rompiendo, llevará sus huellas
adonde el astro de la luz preside,
y mas allá del sol: acompañado
de la turba de justos numerosa,
que los caminos de virtud siguieron,
y del primer pecado
sufren la pena en cárcel pavorosa.

Coro.

Huyan los años en rápido vuelo,
goce la tierra durable consuelo,
mire á los hombres piadoso el Señor.

Voz 3.ª

Ven, prometido
gefe temido.
Ven, y triunfante
lleva delante
paz y victoria:
llene tu gloria
de dicha el mundo.
Llega, segundo
Legislador.

Coro.

Huyan los años con rápido vuelo,
goce la tierra durable consuelo,
mire á los hombres piadoso el Señor.

2.°

La Anunciacion.

Voz 1.ª

¿Qué nuncio divino
desciende veloz,
moviendo las plumas
de vario color?

Voz 2.ª

El bello semblante
en risa bañó:
que inspira alegría,
disipa temor.

Voz 1.ª

El rubio cabello
al hombro esparció:
diadema le ciñe
de extremo valor.

Voz 2.ª

Ropages sutiles
adorno le son,
y en ellos duplica
sus luces el sol.

Voz 1.ª

¡Feliz habitante
de la alta region!

Voz 2.ª

¡Alado Ministro
del sumo Hacedor!

Voz 1.ª

¡En hora bendita
la tierra te vió!

Voz 2.ª

Su dicha pendiente
está de tu voz.

Voz 1.ª *y* 2.ª

Que tú solo anuncias
favores de Dios.

Voz 3.ª

Lleva á la Santa Nazaret su vuelo
el Angel del Señor, y resplandece
la estancia de MARIA:
de fragantes aromas enriquece

el aire en torno, y suena melodía
igual á la del cielo.
La honesta Vírgen, ruborosa y muda,
se postra absorta al paraninfo hermoso:
vé tanto bien, y merecerle duda.
El, con acento grave y amoroso,
no temas, no, la dice,
de las hijas de Adan la mas felice.
Llena de gracia estás: está contigo
el Dios que adoras inefable, eterno,
y el fruto santo que de tí se espera
se ha de llamar Jesus. Dijo, y la esfera,
que en luces arde y arreboles de oro,
vuelve á romper con ímpetu sonoro,
y se estremece el enemigo infierno.

Voz 4.ª

¡Oh! ¡instante dichoso
de amor y consuelo,
que la tierra al cielo
para siempre unió!

Y al Dios poderoso,
que truena indignado,
piadoso, humanado,
sumiso le vió.

Coro.

Vírgen, Madre, casta esposa:
sola tú la venturosa,

la escogida sola fuiste,
que en tu seno recibiste
el tesoro celestial.

Sola tú con tierna planta,
oprimiste la garganta
de la sierpe aborrecida,
que en la humana, fragil vida
esparció dolor mortal.

ODAS.

1.ª

Con motivo de la fiesta secular celebrada en Lendinara (estado veneciano) á honor de la Vírgen nuestra Señora, el año de 1795.

Ya los felices campos que corona
profundo el Pó, y el Atesis fecunda,
oigo sonar con voces de alegría
que repiten los ecos.
Llena de pueblo, Lendinara humilde;
hoy los altares religiosa adorna
de la tierna doncella, á cuya planta
yace el dragon temido.
Mármoles y oro que su templo visten
fúlgidos brillan, y á los corvos techos,
que el pincel abultó de formas bellas,
sube el incienso en humo.
Al venerado simulacro en torno
votos ofrecen, dulce melodía
hiere los aires, y en acordes himnos
alto númen adoran.
Madre piadosa que el lamento humano
calma, y el brazo vengador suspende,
cuando al castigo se levanta y tiembla
de su amago el Olimpo.
Ella su pueblo cariñosa guarda:
ella disipa los acerbos males

que al mundo cercan, y á su imperio prontos
los elementos ceden.
Basta su voz á conturbar los senos
donde, cercado de tiniebla eterna,
reina el tirano aborrecido: orígen
de la primera culpa.
Basta su voz á serenar del hondo
mar, que los vientos rápidos agitan,
las crespas olas, y romper las nubes
donde retumba el trueno.
O ya la tierra con rumor confuso
suene, y el fuego que su centro oculta
haga los montes vacilar, cayendo
los alcázares altos;
ó ya sus alas sacudiendo negras,
el austro aliento venenoso esparza,
y á las naciones populosas lleve
desolacion horrible:
ella invocada, de el sublime asiento
desde donde á sus pies ve las estrellas,
quietud impone al mundo, y los estragos
cesan, y huye la muerte.
¡Oh! celebradla y el dichoso dia,
que nos detuvo perezoso el tiempo,
de fe, de gratitud, ejemplo sea
á los futuros siglos.
Y si no es dado que mi lengua altérne
en ritmo ausonio y sus elogios cante;
ella comprende, aunque de voz carezca,
el idioma del alma.
Sí, tú me inspira y en amor divino
arda por tí mi corazon, y anhele

solo adorarte, como los eternos
espíritus te adoran:
que nada estorba para serte grato,
Vírgen hermosa, que en hispano verso
rudo, sin arte, humilde te celebre;
si religion le dicta.
En él te invoca, de esperanza llena,
mi madre España: que á tu culto santo,
hasta el vencido antípoda remoto,
aras dedica y templos.

2.ª

A D. Gaspar de Jovellanos [1].

Id en las alas del raudo zéfiro,
humildes versos, de las floridas
vegas que diáfano fecunda el Arlas,
adonde lento mi patrio rio
ve los alcázares de Mantua excelsa.
Id, y al ilustre Jovino, tanto
de vos amigo, caro á las Musas,
para mí siempre númen benévolo,
id, rudos versos, y veneradle;
que nunca, ó rápidas las horas vuelen,
ó en larga ausencia viva remoto,
olvida méritos suyos Inarco.
No, que mil veces su nombre presta
voz á mi cítara, materia al verso,
y al númen tímido llama celeste.

1 Imita el metro latino llamado *Asclepiadeo.*

Yo le celebro, y al son armónico
toda enmudece la sombra umbría,
por donde el Tajo plácidas ondas
vierte, del árbol sacro á Minerva
la sien ceñida, flores y pámpanos.
Tal vez sus ninfas girando en torno
sonora espuma cándida rompen,
del cuello apartan las hebras húmidas,
y el pecho alzando de formas bellas,
conmigo al ínclito varon aplauden;
dando á los aires coros alegres,
que el eco en grutas repite cóncavas.

3.ª

EN NOMBRE DE UNAS NIÑAS.

A los dias de la Duquesa de Werwich y Alba.

Admite benigna,
Duquesa excelente,
ofrenda que ausente
tus siervas te dan.
Hoy alzan humildes
sus ojos al cielo:
su amor y su zelo
no vanos serán.

La voz inocente
al númen agrada;
que vuela inspirada
de puro candor.

¡Oh! llegue á su oido
la súplica nuestra:
prodigue su diestra
en tí su favor.

Dilate tu vida
en prósperos años;
no sienta los daños
del tiempo cruel:
cual árbol robusto
que dura creciendo,
el aura moviendo
las flores en él.

Amante y esposo,
ocupe tu lado
aquel fortunado
mancebo gentil.
Coronen su frente
laureles de gloria:
fatigue á la historia
mil años y mil.

Cercada te mires
de prole fecunda:
en ella se funda
la dicha de amor.
En ella hermanarse
verás fortaleza,
cordura, belleza,
virtud y valor.

Que al nombre heredado
de ilustres abuelos,
conceden los cielos
honor inmortal.
Conceden que al mundo
viviendo famosos,
tus hijos dichosos
le adquieran igual.

Por ellos un dia
intrépida España,
sabrá en la campaña
lidiar y vencer.
Y alzando, ofendida,
cruzados pendones,
de osadas naciones
domar el poder.

4.ª

Traduccion de Grecourt [1].

El niño ceguezuelo
adormecióse un dia,
en el recinto oscuro
de los bosques del Ida.

Venus temor concibe
al ver que no volvia
de tan largo reposo,
que al de la muerte imita.

1 He aquí una verdadera anacreóntica.

Y en lágrimas hermosas
bañando las mejillas,
al Padre omnipotente
su dolor comunica.

Jove que tanta pena
mitigar determina,
á los Dioses consulta
que en el Olimpo habitan.

Y viendo que en opuestas
opiniones vacilan,
al medio menos tardo
su decision inclina.

Manda que al bosque umbroso
donde el Amor dormia
vayan los zelos tristes
y en torno de él asistan.

Parten ellos veloces,
y al rumor que traian
de su letargo vuelve
el niño de Ericina.

Mas ¡ay! que desde entonces
perdió su paz tranquila,
y nunca el dulce sueño
sus párpados visita.

TRADUCCIONES DE HORACIO.

1.ª

Deja tu Chipre amada,
Venus, reina de Pafos y de Gnido,
que Glycera adornada
estancia ha prevenido,
y te invoca con humos que ha esparcido.

Trae al muchacho ardiente
y las gracias, la ropa desceñida,
y á Mercurio elocuente,
y de Ninfas seguida
la juventud; sin tí no apetecida.

2.ª

No pretendas saber (que es imposible)
cuál fin el cielo á tí y á mí destina,
Leucónoe, ni los números caldeos
consultes, no; que en dulce paz, cualquiera
suerte podrás sufrir. O ya el tonante
muchos inviernos á tu vida otorgue,
ó ya postrero fuese el que hoy quebranta
en los peñascos las tirrenas ondas,
tú, si prudente fueres, no rehuyas
los brindis y el placer. Reduce á breve
término tu esperanza. La edad nuestra
mientras hablamos envidiosa corre.
¡Ay! goza del presente, y nunca fies,
crédula, del futuro incierto dia.

3.ª

¿Qué al fin las riquezas
de la Arabia envidias,
Icio, y á los Reyes,
no vencidos antes,
de Sabá, preparas
guerra luctuosa,
y al medo terrible
pesadas cadenas?
¿Cuál servirte puede
bárbara cautiva,
que llore á tus manos
su esposo difunto?
¿Cuál en regio alcázar
llenará tus copas,
ungido el cabello
de aromas suaves,
mancebo ministro;
enseñado solo
á tirar saetas
séricas, doblando
el arco paterno?
¿Quién ya dudaria
poder los arroyos
subir á las cumbres,
y el rápido Tibre
volver á su fuente;
si tú de Panecio
las preciadas obras
y las que produjo

socrática escuela
(no á costa de leve
afan adquiridas)
dar quieres en cambio
de arneses iberos?
¡Tú que prometiste
virtudes mayores!

4.ª

Rumbo mejor, Licino,
seguirás no engolfándote en la altura,
ni aproximando el pino
á playa mal segura,
por evitar la tempestad oscura.

El que la medianía
preciosa amó, del techo quebrantado
y pobre se desvía;
como del envidiado
alcázar, de oro y pórfidos labrado.

Muchas veces el viento
árboles altos rompe: levantadas
torres, con mas violento
golpe caen arruinadas:
hiere el rayo las cumbres elevadas.

No en la dicha confia
el varon fuerte, en la afliccion espera
mas favorable dia:
Jove la estacion fiera
del hielo vuelve en grata primavera.

Si mal sucede ahora,
no siempre mal será. Tal vez no excusa,
con cítara sonora,
Febo animar la Musa;
tal vez el arco por los bosques usa.

En la desgracia sabe
mostrar al riesgo el corazon valiente;
y si el viento tu nave
sopla serenamente,
la hinchada vela cogerás prudente.

5.ª

El que inocente
la vida pasa
no necesita
morisca lanza,
Fusco, ni corvos
arcos, ni aljaba
llena de flechas
envenenadas;
ó á las regiones
que Hydaspe baña,
ó por las syrtes
muy abrasadas,
ó por el yermo
Caucáso vaya.
Yo la sabina
selva cruzaba,
cantando amores
á mi adorada

Lálage, libre
de afan el alma,
por muy remoto
sitio, sin armas,
y un lobo fiero
me ve y se aparta.
Monstruo igual suyo
no tiene Daunia
en montes llenos
de encinas altas,
ni los desiertos
de Mauritania
donde leones
y tigres braman.

Ponme en los yertos
campos, dó el aura
no goza estiva
ninguna planta:
lado del mundo,
region helada
que infestan vientos
y nubes pardas,
ó en la que el rayo
del sol cercana,
de habitaciones
carece y aguas;
Lálage siempre
será mi amada:
dulce si rie,
dulce si canta.

6.ª

¡Ay! cómo fugitivos se deslizan,
Póstumo, caro Póstumo, los años!
Ni la santa virtud el paso estorba
de la vejez rugosa que se acerca,
ni de la dura, inevitable muerte.
Y aunque á tu templo des tres hecatombes
en cada aurora; sacrificio y ruego
Pluton desprecia, á tu lamento sordo.
El al triforme Gerion y á Ticio
guarda, y los ciñe con estigias ondas;
que han de pasar cuantos la tierra habitan,
pobres y reyes. Y es en vano el crudo
trance evitar de Marte sanguinoso,
y las olas que en Adria el viento rompe
con sordo estruendo, y vano, en el maligno
otoño, el cuerpo defender del Austro;
que al fin las torpes aguas del oscuro
Cocyto hemos de ver, y las infames
Bélides, y de Sísifo infelice
el tormento sin fin que le castiga.
Tu habitacion, tus campos, tu amorosa
consorte dejarás. ¡Ay! y de cuantos
árboles hoy cultivas, para breve
tiempo gozarlos, el ciprés funesto
solo te ha de seguir. Otro mas digno
sucesor, brindará del que guardaste
con cien candados cécubo oloroso;
bañando el suelo de licor, que nunca
otro igual los Pontífices gustaron,
en áureas tazas de opulenta cena.

7.ª

¿De cuál varon ó semidios el canto
previenes, alma Clio,
en corva lira ó flauta resonante?
¿De cuál deidad? á cuyo nombre santo
eco responde alegre, en el umbrío
Helicona, ó el Pindo, ó en la altura
del Hemo helada, en que se vió vagante
selva seguir del tracio la dulzura;
que el curso detenia
de los torrentes rápidos, usando
maternas artes, y al sonoro acento
de sus cuerdas, los árboles movia,
y el ímpetu veloz paró del viento.

¿A quién primero ensalzaré cantando,
sino al gran padre que la estirpe humana
y la celeste rige, el mar, la tierra,
y al variar contino
del tiempo anima cuanto el orbe encierra?
El es primero y solo, igual no tiene
su esencia soberana;
si bien segunda en el honor divino,
inmediato lugar Palas obtiene.
Ni á tí, Baco, en batallas animoso
callaré, ni á la vírgen cazadora,
ni á Febo luminoso;
diestro en herir con flecha voladora.

Tambien los triunfos cantaré de Alcides,

y á los hijos de Leda, celebrado
ginete el uno, y en dudosas lides
el otro vencedor: cuya luz clara,
luego que al navegante resplandece,
precipita del risco levantado
la espuma resonante,
el raudo viento para,
la negra tempestad desaparece,
y á su influjo, del mar, en breve instante
calma el furor terrible.

Dudo si aplauda al fundador Quirino
despues de aquellos, del prudente Numa
el gobierno apacible,
las haces justicieras de Tarquino,
ó de Caton la muerte generosa,
los Escauros, y Régulo constante;
ó si de Emilio cante,
pródigo de la vida,
la palma sobre Aníbal obtenida.
Curio, la cabellera mal compuesta:
Fabricio, el gran Camilo, victorioso
adalid á quien dieron sus abuelos
hacienda escasa, y parco la molesta
pobreza toleró. Crece frondoso
con una y otra edad árbol robusto,
así la fama crece de Marcelo;
y vemos ya en el cielo
brillar de Julio la divina estrella:
cual suele entre menores
lumbres Dictina aparecerse bella.

Jove Saturnio: tú de los mortales
amparo y padre, á quien cedió el destino
la proteccion de Augusto;
tú reina, y él á tí segundo sea.
O ya sobre los Partos desleales,
que amenazan el término latino,
adquiera triunfo justo,
ó en las últimas playas del oriente
Indos y Seres humillados vea;
él, inferior á tí, dé soberano
leyes al mundo. Tú, de Olimpo ardiente
en grave carro oprime las alturas;
y el rayo vengador tu fuerte mano
vibre, las selvas abrasando impuras.

8.ª

Llevando por el mar el fementido
pastor á Elena en sus idalias naves,
Néreo de los aires la violenta
furia contuvo apenas; y anunciando
hados terribles: «en mal hora, exclama,
»llevas á tu ciudad, á la que un dia
»ha de buscar con numerosas huestes
»Grecia; obstinada en deshacer tus bodas,
»y de tus padres el antiguo imperio.
»¡Cuánto al caballo y caballero espera
»sudor y afan! ¡Oh! cuánto á la dardania
»gente vas á causar estrago y luto!
»Ya, ya previene Palas iracunda
»el almete y el égida sonante,
»y el carro volador; y aunque soberbio

»con el favor de Venus, la olorosa
»melena trences, y en acorde lira,
»grato á las damas, cantes amoroso
»verso, nunca será que las agudas
»flechas de Creta y las herradas lanzas,
»funestas á tu amor, huyendo evites;
»ni el militar estrépito, ni al duro
»Ayax, ligero en el alcance. Tarde
»será tal vez; pero ha de ser: que en polvo
»tu cabello gentil todo se cubra.
»¡Ay! ¿no miras al hijo de Laertes,
»y Nestor el de Pylos, á los tuyos
»uno y otro fatal? ¿No ves que osados
»ya te persiguen, Teucro en Salamina
»Príncipe, y el que vence las batallas
»y diestro auriga á su placer gobierna
»los caballos, lidiando, Steneléo?
»Tiempo será que á Merion conozcas
»y á Diomedes, mas fuerte que su padre.
»¿Le ves, que ardiendo en cólera, te busca,
»te sigue ya? Tú, como el ciervo suele,
»si al lobo advierte en la vecina cumbre,
»el pasto abandonar; así cobarde
»y sin aliento, evitarás su golpe:
»y no, no fueron tales las promesas
»que á tu Señora hiciste. La indignada
»gente que lleva Aquiles, el funesto
»hado de Troya y sus matronas puede
»un tiempo dilatar; pero cumplidos
»breves inviernos, las soberbias torres
»arderá de Ilion la llama argiva."

9.ª

No de mi casa en altos artesones
brilla el marfil ni el oro;
ni columnas que corta en sus regiones
apartadas el moro,
sostienen trabes áticas. Ni intruso
sucesor, el alcázar opulento
de Pérgamo ocupé. Nunca labraron
púrpuras de Laconia, para el uso
de su Señor, mis siervas;
pero vivo contento
de que jamas faltaron
en mí, virtud y númen afluente:
soy pobre; pero el rico á mí se inclina.
Ni pido mas á la bondad divina,
ni para que mis fondos acreciente
importuno al amigo generoso:
harto soy venturoso
con mis campos sabinos.
Una y otra despues arrebatadas
huyen las horas, y de igual manera
las nuevas lunas á morir caminan.
Tú cercano á la muerte,
de mármol edificas levantadas
fábricas; olvidado de la tumba:
y estrecho en la ribera
de Bayas, donde el piélago retumba,
buscas en él cimiento.
¡Qué mucho! si los términos vecinos
alteras avariento,

usurpando á tus súbditos la tierra:
por ásperos caminos
tímidos huyen la muger y esposo,
ambos al seno puestos
sus dioses, y sus hijos mal compuestos.
Pues no, no tiene el hombre poderoso
palacio mas seguro,
que la mansion del Aqueronte avara:
ella le espera habitador futuro.
¿Para qué anhelas mas? Si al que mendiga
hambriento y desvalido,
y al sucesor del trono igual prepara
la tierra sepultura.
No el audaz Prometeo el aura pura
volvió á gozar, con dádivas vencido
el que guarda las puertas del averno.
El aprisiona á Tántalo, y la estirpe
de Tántalo famosa:
él de quien sufre angustia dolorosa,
(invocado tal vez ó aborrecido)
el llanto acalla en el horror eterno.

EPISTOLAS FILOSOFICAS.

I.ª

A un Ministro; sobre la utilidad de la historia.

Ya el invierno de nubes coronado
detuvo en hielos su corriente al rio:
brama el Boreas. Felices
campos, adios, y tú, valle sombrío
á los placeres del amor sagrado,
Venus hoy te abandona y los Amores,
y el sol cercano al Capricornio frio,
de la noche los términos dilata.

No toleremos, nó, que voladora
asi pase la edad, si los mejores
instantes que arrebata,
negamos del estudio á las tareas.
Por él mi dulce amigo,
la razon conducida,
recibe del saber altas ideas.
En la carrera incierta de la vida
dirigir puede al hombre, y enemigo
del ocio torpe y la ignorancia oscura,
ó le presta consuelo
en la adversa ocasion, ó le asegura
el favor de la suerte:
justa obediencia y justo imperio enseña.
Si á tí benigno el cielo
miró al nacer, y hoy colma de favores;

pues no á las letras proteger desdeña
tu mano generosa,
ellas su auxilio deben ofrecerte.
Que no siempre de flores
la senda peligrosa
de la fortuna encontrarás cubierta;
ni el timon abandona el marinero,
por mas que el viento igual, propicio espire.

Docta la historia, ejemplo verdadero
á tu razon presente,
de lo que habrá de ser, en lo que ha sido.
Mira en ella los pueblos mas famosos
que redimen sus fastos del olvido,
si políticos ya, si belicosos,
á tanta gloria, á tal poder llegaron;
si en ellos se admiraron
justicia, humanidad, costumbres puras,
si fué de la virtud asilo el trono;
si la ignorancia, las venganzas duras,
el ocio corruptor, el abandono,
dieron causa á su estrago.
Ya no existís, naciones poderosas,
vuestra gloria acabó. Tiro opulenta,
Persépolis, y tú, fiera Cartago,
enemiga del pueblo de Quirino,
ya no existís. Dudoso el caminante
en hórrido desierto
os busca, y el bramido
de las fieras le aparta. La corriente
sigue al Eufrates que tronando suena,
y el lugar desconoce.

donde la Asyria Babilonia estuvo
que al héroe Macedon miró triunfante.
Hoy cenagosos lagos, corrompido
vapor, caliente arena,
áspera selva, inculta, engendradora
de monstruos ponzoñosos
encuentra solo; y la ciudad que pudo
del vencedor romano
el yugo sacudir, Palmira ilustre
yace desierta ahora.
Sus arcos y obeliscos suntuosos
montes son ya de trastornadas piedras,
sus muros son rüinas.
Hundió del tiempo la invisible mano
entre arbustos estériles y hiedras,
los pórticos del foro
en columnas de Paro sostenidos,
basas robustas y techumbres de oro
donde el arte expresó formas divinas.....
¡Memorias de dolor! Allí apacienta
su ganado el zagal, y absorto admira
cómo repite el eco sus acentos,
por las concavidades retumbando.

De tal desolacion la causa mira,
no tanto en los opuestos elementos
embravecidos, cuando
al austro oscuro el Aquilon compite,
y Jove en alto carro conducido
fulmina á los alcázares centellas:
ó cuando en las cavernas oprimido
del centro de la tierra, el fuego brama

con rumor espantoso,
y en su reventacion muda los montes,
ciudades arrüina,
hierve el mar proceloso,
y arde en sus ondas la violenta llama.
Que el hombre, el hombre mismo,
si á la maldad declina;
desconociendo términos, excede
á las iras del cielo y del abismo.

Triunfó insolente la impiedad, faltaron
las leyes, el pudor, y los robustos
imperios de la tierra
debilitó cobarde tiranía:
las delicias funestas enervaron
el amor de la patria, el ardimiento,
la disciplina militar, y el dia
llegó terrible de discordia y guerra,
que al orgullo mortal previno el hado,
para ejemplo á los siglos espantoso.
Y como desatado
suele el torrente de la yerta cumbre
bajar al valle, y resonando lleva,
roto al márgen con ímpetu violento,
árboles, chozas, y peñascos duros,
rápido quebrantando y espumoso
de los puentes la grave pesadumbre,
y la riqueza de los campos quita,
y soberbio en el mar se precipita;
así, bárbaras gentes, descendiendo
del Norte helado en multitud inmensa
contra la invicta Roma, estrago horrendo,

muerte y esclavitud la destinaron;
y al orbe que oprimió dieron venganza.
Así, en edad distinta,
osado el Trace, sin hallar defensa,
excediendo el suceso á la esperanza,
trastornó los imperios del oriente,
el trono de los Césares, la augusta
ciudad de Constantino.
Grecia humilló su frente:
el Araxes y el Tigris proceloso,
con el Jordan divino
que al mar niega el tributo,
las Arabias, y Egipto fabuloso,
en servidumbre dura
cayeron y opresion. Gimió vencida
la tierra, que llenó de espanto y luto
de sus vagos ejércitos impíos
la furia poderosa.

Mas como suele en los despojos frios
que al sepulcro voraz lleva la muerte,
buscar alivios á la frágil vida
la física estudiosa;
tú así, en la edad pasada examinando
de tantos pueblos la voluble suerte;
las causas de su gloria y su rüina;
propio escarmiento harás la culpa agena,
experiencia el aviso,
y natural talento la doctrina.
Verás entonces que el que sabe impera,
y en medio de las dichas preparando
el ánimo robusto

contra la adversidad, ó la modera,
ó la resiste intrépido. Que el mando
es delicioso; si templado y justo
la union social mantiene,
los intereses públicos procura,
la ley se cumple, y ceden las pasiones.
Que el poder, no en violencia se asegura,
ni el horror del suplicio le sostiene,
ni armados escuadrones;
pues donde amor faltó, la fuerza es vana.

Tú lo sabes, Señor, y en tus acciones
ejemplo das. Tú la virtud oscura,
Tú la inocencia amparas. Si olvidado
el mérito se vió, tú le coronas:
las letras á tu sombra florecieron,
el zelo aplaudes, el error perdonas,
y el premio á tus aciertos recibiste
en placer interior que el alma siente.

¡Oh! pues tan altos dones mereciste
al Númen bienhechor, que generoso
igualó con tus prendas la fortuna;
roba instantes al tiempo presuroso,
ilustrando la mente
con nuevas luces, si te falta alguna.

2.ª

A D. Gaspar de Jovellanos.

Sí, la pura amistad, que en dulce nudo
nuestras almas unió, durable existe,

Jovino ilustre; y ni la ausencia larga,
ni la distancia, ni interpuestos montes,
y proceloso mar que suena ronco,
de mi memoria apartarán tu idea.

Duro silencio á mi cariño impuso
el son de Marte, que suspende ahora
la paz, la dulce paz. Sé que en oscura,
deliciosa quietud, contento vives:
siempre animado de incansable zelo
por el público bien, de las virtudes
y del talento protector y amigo.

Estos que formo de primor desnudos,
no castigados de tu docta lima,
fáciles versos, la verdad te anuncien
de mi constante fe; y el cielo en tanto
vuélvame presto la ocasion de verte,
y renovar en familiar discurso
cuanto á mi vista presentó del orbe
la varia scena. De mi patria orilla,
á las que el Sena turbulento baña
teñido en sangre; del audaz britano
dueño del mar, al aterido belga;
del Rhin profundo, á las nevadas cumbres
del Apenino, y la que en humo ardiente
cubre y ceniza, á Nápoles canora;
pueblos, naciones visité distintas,
útil ciencia adquirí, que nunca enseña
docta leccion en retirada estancia;
que allí no ves la diferencia suma
que el clima, el culto, la opinion, las artes,

las leyes causan. Hallarásla solo,
si al hombre estudias en el hombre mismo.

Ya el crudo invierno que aumentó las ondas
del Tibre, en sus orillas me detiene,
de Roma habitador. ¡Fuéseme dado
vagar por ella, y de su gloria antigua,
contigo examinar los admirables
restos que el tiempo, á cuya fuerza nada
resiste, quiso perdonar! Alumno
tú de las Musas y las artes bellas,
oráculo veraz de la alma historia;
¡cuánta doctrina al afluente labio
dieras, y cuántas, inflamado el númen,
imágenes sublimes hallarias
en los destrozos del mayor imperio!
Cayó la gran Ciudad que las naciones
mas belicosas dominó, y con ella
acabó el nombre y el valor latino;
y la que osada, desde el Nilo al Betis,
sus águilas llevó, prole de Marte,
adornando de bárbaros trofeos
el Capitolio, conduciendo atados
al carro de marfil reyes adustos,
entre el sonido de torcidas trompas
y el ronco aplauso de los anchos foros,
la que dió leyes á la tierra; horrible
noche la cubre, pereció. Ya solo
estos desmoronados edificios,
informes masas que el arado rompe,
circos un tiempo, alcázares, teatros,
termas, soberbios arcos y sepulcros,

donde (fama es comun) tal vez se escucha
en el silencio de la sombra triste
lamento funeral, la gloria acuerdan
del pueblo ilustre de Quirino, y solo
esto conserva á las futuras gentes,
la señora del mundo, ínclita Roma.
¿Esto y no mas, de su poder temido,
de sus artes quedó? ¡Que no pudieron
ni su virtud, ni su saber, ni unida
tanta opulencia, mitigar del hado
la ley tremenda ó dilatar el golpe!
¡Ay! si todo es mortal, si al tiempo ceden
como la débil flor los fuertes muros,
si los bronces y pórfidos quebranta,
y los destruye y los sepulta en polvo;
¿para quién guarda su tesoro intacto
el avaro infeliz? ¿á quién promete
nombre inmortal la adulacion traidora,
que la violencia ensalza y los delitos?
¿Por qué á la tumba presurosa corre
la humana estirpe, vengativa, airada,
envidiosa..... ¿De qué? si cuanto existe,
y cuanto el hombre ve, todo es rüinas.

Todo: que á no volver huyen las horas
precipitadas, y á su fin conducen
de los altos imperios de la tierra
el caduco esplendor. Solo el oculto
númen, que anima el universo, eterno
vive, y él solo es poderoso y grande.

3.ª

A D. Simon Rodriguez Laso, Rector del Colegio de S. Clemente de Bolonia.

Laso, el instante que llamamos vida,
¿es poco breve, dí, que el hombre deba
su fin apresurar? O los que al mundo
naturaleza dió males crueles,
¿tan pocos fueron, que el error disculpe
con que aspiramos á crecer la suma?

Ves afanarse en modos mil, buscando
riquezas, fama, autoridad y honores,
la humana multitud ciega y perdida?
Oye el lamento universal. Ninguno
verás que á la deidad con atrevidos
votos no canse, y otra suerte envidie.
Todos, desde la choza mal cubierta
de rudos troncos al robusto alcázar
de los Monarcas donde truena el bronce,
infelices se llaman. ¡Ay! y acaso
todos lo son: que de un afecto en otro,
de una esperanza, y otra, y mil, creidos;
hallan, huyendo el bien, fatiga y muerte.
Así buscando el navegante asturo
la playa austral, que en vano solicita,
si ve, muriendo el sol, nube distante,
allá dirige las hinchadas lonas.
Su error conoce al fin; pero distingue
monte de hielo entre la niebla oscura,

y á esperar vuelve, y otra vez se engaña:
hasta que horrible tempestad le cerca,
braman las ondas, y Aquilon sañudo
el frágil leño en remolinos hunde,
ó yerto escollo de coral le rompe.

La paz del corazon, única y sola
delicia del mortal, no la consigue
sin que el furor de su ambicion reprima,
sin que del vicio la coyunda logre
intrépido romper. Ni hallarle espere
en la estrechez de sórdida pobreza,
que las pálidas fiebres acompañan,
la desesperacion y los delitos;
ni los metales, que á mi Rey tributa
Lima opulenta, poseyendo. El vulgo
vano, sin luz, de la fortuna adora
el ídolo engañoso, la prudente
moderacion es la virtud del sabio.

Feliz aquel que en aurea medianía
ambos extremos evitando, abraza
ignorada quietud. Ni el bien ageno
su paz turbó, ni de insolente orgullo
las iras teme, ni el favor procura:
suena en su labio la verdad, detesta
al vicio, aunque del orbe el cetro empuñe
y envilecida multitud le adore:
libre, inocente, oscuro, alegre vive;
á nadie superior, de nadie esclavo.
¿Pero cuál frenesí la frente ocupa
del hombre, y llena su existencia breve

de angustias y dolor? Tú, si en las horas
de largo estudio el corazon humano
supiste conocer, ó en los famosos
palacios, donde la opulencia habita,
la astucia y corrupcion; ¿hallaste alguno
de los que el aura del favor sustenta,
y martiriza áspera sed de imperio,
que un placer guste, que una vez descanse?
¡Y cómo burla su esperanza, y postra
la suerte su ambicion! Los sube en alto,
para que al suelo con mayor rüina
se precipiten. Como en noche oscura
centella artificial los ayres rompe:
la plebe admira el esplendor mentido
de su rápida luz; retumba, y muere.

¿Ves adornado con diamantes y oro,
de vestiduras séricas cubierto
y púrpuras del sur, que arrastra y pisa,
al poderoso audaz? ¿La numerosa
turba no ves que le saluda humilde,
ocupando los pórticos sonoros
de la fábrica inmensa, que olvidado
de morir, ya decrépito, levanta?
¡Ay! no le envidies: que en su pecho anidan
tristes afanes. La brillante pompa,
esclavitud magnífica, los humos
de adulacion servil, las militares
puntas que en torno á defenderle asisten,
ni los tesoros que avariento oculta,
ni cien provincias á su ley sujetas
alivio le darán. Y en vano el sueño

invoca en pavorosa y luenga noche;
busca reposo en vano, y por las altas
bóvedas de marfil vuela el suspiro.

¡Oh! tú del Arlas vagoroso, humilde
orilla, rica de la mies de Ceres,
de pámpanos y olivos! Verde prado
que pasta mudo el ganadillo errante,
áspero monte, opaca selva y fria:
¿Cuándo será que habitador dichoso
de cómodo, rural, pequeño albergue,
templo de la Amistad y de las Musas,
al cielo grato y á los hombres, vea
en deliciosa paz los años mios
volar fugaces? Parca mesa, ameno
jardin, de frutos abundante y flores,
que yo cultivaré, sonoras aguas
que de la altura al valle se deslicen,
y lentas formen trasparente lago
á los cisnes de Venus, escondida
gruta de musgo y de laurel cubierta,
aves canoras, revolando alegres,
y libres como yo, rumor suave
que en torno zumbe del panal hibleo,
y leves auras espirando olores;
esto á mi corazon le basta..... Y cuando
llegue el silencio de la noche eterna,
descansaré, sombra feliz, si algunas
lágrimas tristes mi sepulcro bañan.

EPISTOLAS SATIRICAS.

I.ª

El Filosofastro.

Ayer D. Ermeguncio, aquel pedante
locuaz, declamador, á verme vino
en punto de las diez. Si de él te acuerdas,
sabrás que no tan solo es importuno,
presumido, embrollon; sino que á tantas
gracias añade la de ser goloso,
mas que el perro de Filis. No te puedo
decir con cuántas indirectas frases,
y tropos elegantes y floridos,
me pidió de almorzar. Cedí al encanto
de su elocuencia, y vieras conducida
del rústico gallego que me sirve,
ancha bandeja con tazon chinesco
rebosando de hirviente chocolate;
(racion cumplida para tres Doctores
de Salamanca) y en cristal luciente,
agua que serenó barro de Andujar:
tierno y sabroso pan, mucha abundancia
de leves tortas y bizcochos duros,
que toda absorven la porcion suave
de Soconusco, y su dureza pierden.
No con tanto placer el lobo hambriento
mira la enferma res, que en solitario
bosque perdió el pastor; como el ayuno
huesped, el don que le presento opimo.

Antes de comenzar el gran destrozo,
altos elogios hizo del fragante
aroma que la taza despedia,
del esponjoso pan, de los dorados
bollos, del plato, del mantel, del agua;
y empieza á devorar. Mas no presumas
que por eso calló; diserta y come,
engulle y grita, fatigando á un tiempo
estómago y pulmon. ¡Qué cosas dijo!
¡Cuánta doctrina acumuló, citando,
vengan al caso ó no, godos y etruscos!
Al fin, en ronca voz;—¡Oh! edad nefanda,
vicios abominables! ¡Oh costumbres!
¡Oh corrupcion! exclama; y de camino
dos tortas se tragó.—¡Qué á tanto llegue
nuestra depravacion, y un placer solo
tantos afanes y dolor produzca
á la oprimida humanidad! Por este
sorbo llenamos de miseria y luto
la América infeliz, por él Europa,
la culta Europa, en el oriente usurpa
vastas regiones; porque puso en ellas
naturaleza el cinamomo ardiente:
y para que mas grato el gusto adule
este licor, en duros eslabones
hace gemir al atezado pueblo,
que en Africa compró, simple y desnudo.
¡Oh! qué abominacion!—Dijo, y llorando
lágrimas de dolor, se echó de un golpe
cuanto en el hondo cangilon quedaba.

Claudio, si tú no lloras, pues la risa

llanto causa tambien, de mármol eres:
que es mucha erudicion, zelo muy puro,
mucho prurito de censura estóica
el de mi huesped; y este zelo, y esta
comezon docta, es general locura
del filosofador siglo presente.
Mas difíciles somos y atrevidos
que nuestros padres, mas innovadores,
pero mejores nó. Mucha doctrina,
poca virtud. No hay picaron tramposo,
venal, entremetido, disoluto,
infame delator, amigo falso,
que ya no ejerza autoridad censoria
en la Puerta del Sol, y allí gobierne
los Estados del mundo: las costumbres,
los ritos y las leyes mude y quite.
Próculo, que se viste, y calza, y come
de calumniar y de mentir, publica
centones de moral. Névio, que puso
pleito á su madre y la encerró por loca,
dice que ya la autoridad paterna
ni apoyos tiene ni vigor, y nace
la corrupcion de aquí. Zenon, que trata
de no pagar á su pupila el dote,
habiéndola comido el patrimonio
que en su mano rapaz la ley le entrega,
dice que no hay justicia, y se conduele
de que la probidad es nombre vano.
Rufino, que vendió por precio infame
las gracias de su esposa, solicita
una insignia de honor. Camilo apunta
cien onzas, mil, á la mayor de espadas,

en ilustres garitos disipando
la sangre de sus pueblos infelices;
y habla de patriotismo..... Claudio, todos
predican ya virtud como el hambriento
D. Ermeguncio cuando sorbe y llora.....
Dichoso aquel que la practica y calla.

2.ª

Los pedantes.

Buscando alivio á mi salud endeble,
me vine á guarecer en la aspereza
de estos peñascos del ardor estivo,
que hoy enciende á Madrid. Quietud, silencio,
paz en el alma, soledad queria,
frescura y sombras. Encerré con llave
los doctos libros, que el talento ilustran,
y el vigor al estómago destruyen.
Holgar quise y vivir; y apenas llego
á las orillas que fecunda el Arlas,
coronada la sien de humildes juncos,
inesperada pesadumbre altera
mis honrados propósitos. ¿Adónde
sabré ocultarme, si habitando ahora
rústico albergue defendido en torno
de precipicios y fragosas cumbres,
aquí me induce á traducir mi estrella?

Pero en vano será. Como sucede
una vez y otras muchas al cuitado
que no tiene comercio, hacienda, casa,

ni oficio, ni pension, ni renta, y vive
tranquilo; en tanto que la numerosa
turba á quien debe el aire que respira,
se afana en perseguirle. El escribano
le cita, el alguacil le acecha y busca,
manda Marquina que sus deudas pague,
y no las paga: al Soberano acuden,
manda que pague, y su pobreza extrema
privilegio le dá seguro y cierto
de no pagar jamas. Yo así, fiado
de la ignorancia que padezco y lloro,
venerando el precepto que me impone
mi generoso protector; me eximo
de obedecerle. Si entender pudiese
lengua que no aprendí, traduciria
en culta frase de Leon y Herrera,
los garabatos que del norte frio
vienen al Tajo mendigando ahora
glosa y comentador. O si aspirase
á conseguir, sin merecerle, el nombre
de poligloto y helenista insigne;
amigos tengo, y con agenas plumas
me presentara intrépido y soberbio,
y la alquilada erudicion pudiera
valerme aplauso entre la plebe osada
de los pedantes, cuya ciencia es solo
mentir doctrina, aparentar estudios.

Nunca, Señor, de la impostura el arte
supe adquirir. Mucho talento anuncia,
mucha constancia y direccion prudente
el acercarse de Minerva al templo.

La vida es breve: el límite se ignora
que debió á su Hacedor la siempre varia,
robusta en producir naturaleza.
Las artes que la imitan, aspirando
á conseguir la perfeccion; desisten
á su vista confusas y cobardes
del atrevido intento. Un primor solo,
una sola verdad, á sus alumnos
cuesta prolijo afan: y aquel que logra
adelantarse en la difícil via,
á los que siguen con incierta planta
el mismo generoso intento, adquiere
ilustre honor que en las edades vive.
Sabio le llama el mundo, porque en una
ciencia alcanzó lo que anhelaron muchos;
no porque en ella al término llegase:
que inaccesible de los hombres huye.
Solo el pedante vocinglero, hinchado
de vanidad y ponzoñosa envidia,
todo lo sabe. En el café gobierna
los imperios del orbe, y mientras bebe
diez copas de licor, sorprende, asalta,
gana de Gibraltar el puerto y muro.
Consultadle, Señor, vereis qué pronto
cubriendo el mar de naves españolas,
sin fatiga, sin gasto, á Irlanda ocupa,
y los tesoros de Jamaica os pone
en la calle Mayor. ¿Quereis oirle
por tres horas no mas? Latin, tudesco,
árabe, griego, mejicano y chino,
cuantos idiomas hay, cuantos pudiera
haber, los sabe. Erudicion, historia,

náutica, esgrima, metalurgia y leyes:
en todo es superior, único y solo.
Poco estima á Mozart: nota con ceño
que Cimarosa en tal ó tal motivo
no estuvo muy feliz. Habla y decide
en materia de escorzos y contrastes,
tonos de luz, degradacion de tintas,
pliegues y grupos. Convulsion padece
con el silabizar de Garcilaso,
¡tan delicado tímpano es el suyo!
Las faltas ve de propiedad y estilo
en que se deslizó la mal tajada
péñola de Cervantes..... Vive, insigne
honor y gloria de la edad presente,
para instruccion comun: esplendorosa
lámpara, no te apagues. Yo, que admiro
la vasta enciclopédica doctrina,
que ostentas en banquetes clamorosos;
no te la sé envidiar: y si consigo
que alguna vez mi rudo verso escuche
aquel que alivia el grave peso á Cárlos
en la dominacion de tanto imperio,
á mas no aspira mi talento humilde.

3.ª

La moderna gerigonza.

¿Quieres casarte, Andres? ¿O te propones
á mi dictámen acceder sumiso?
¿Tan dócil es tu amor? ¿O tan dudoso
el mérito será de tu futura

Doña Gregoria, que el quererla mucho,
ó no quererla, de mi voz depende?
En fin, si mi opinion saber deseas,
te la diré; pero el asunto es grave
y toca en la moral filosofía,
no se diga de mí, que en delicadas
materias uso de pedestre estilo
y frase popular. Tú, que las noches
pasas leyendo la moderna solfa
de nuestros cisnes, y por ella olvidas
de Lope y Laso la diccion, escucha:
que en la misiva que á copiarte empiezo,
mi dictámen te doy, no te conjuro.

«Si tus abriles, bonancibles años,
»que meció cuna en menear dormido,
»del bostezante sueñecito umbrátil;
»huyen, y huyendo, amigo Andres, no tornan:
»¿qué nube de esperanzas y deseos
»te halaga enderredor? ¡Ay! teme, teme
»letargoso placer, velar cargoso,
»y rugosa inquietud que á par te cercan.
»Entra, amigo, en tí mismo; ó si te place,
»huye dentro de tí: consulta un rato
»la sensatez en lóbrego silencio,
»y hondamente exclamante ella te aleje
»de la deshermandad desamistada,
»que los cuidados cárdenos profusa.
»Presto será que el pestilente soplo
»del ejemplo mortal de un mundo infecto,
»arideciendo el alma infructuosa,
»sin esperanza la semilla ahogue

»que natura plantó: ni el freno triste,
»ni el helado compas de la prudencia,
»su vividor hervir harán que cese.
»Todo al tiempo sucumbe: el cedro añoso,
»la dócil caña en gratitud riendo
»dulce; como de leve niebla umbría
»el insensato orgullo. Infortunado
»clima aridece ya con sus heladas
»crujientes pesadumbres y fraguras,
»el númen invernal: llegan las horas
»de hielo y luto, y se empavesa el cielo.
»Salud, lúgubres dias, horrorosos
»aquilones, salud; que ya se cubre
»selvosa soledad de nieve fria,
»y el alto sol mirándola se embebe.
»Abrego silbador, cierzo bramante,
»ya la tormenta excitan borrascosa:
»soplan el soplo de venganza, y nubes
»oscuras en los vientos cabalgando,
»bañan y abisman los tranquilos surcos.
»Empero ley primaveral que vuelve,
»dócil se presta al oreante soplo
»del aura matinal: cuanto es só el cielo,
»todo anuncia placer: la etérea playa
»velada en esplendor, colma la selva
»de profusion fragante, los soplillos
»del favonio y el *bée* de las simplillas
»corderas, que yerbilla pastan verde.
»¡Oh coronilla! á tí tambien te veo,
»y la sien de la espiga; aunque levante
»el abrojo su frente ignominiosa.
»Las fuentes, los arroyos saltadores,

»sierpes de nácar con albores giran;
»forman torcidas calles, y jugando
»con las flores se van. Canta el pardillo
»y ledo mira al sol, vuela y se posa,
»y al vislumbrar de la modesta luna,
»le responde la eco solitaria.
»La estacion estival en pos se sigue,
»y el Agosto abrasado ahoga las flores
»con ardor descollante. Palidece
»el musgoso verdor, oigo quejarse
»en seco son el vértigo del polvo;
»y lo que por do quier bañado en vida
»el zéfiro halagaba, extinto yace.
»El sol en su hosquedad desjuga el suelo,
»y mientra amiga la espigosa Ceres
»con la pecha del trigo desuraña
»al cultor fatigado, los umbrosos
»frescores el postrer aliento rien.
»Luego con sus guirnaldas pampanosas
»Octubre empampanado, en calma frente,
»la alegría otoñal nos dá que vuelva:
»á la esperanza la corona el goce,
»y la balanza justa al sol voluble
»ya le aprisiona en sus palacios frescos.
»Zefirillo tal vez enamorado
»de alguna poma, bate el ala, y llega,
»y la besa, y la deja, y torna, y mece
»las hojitas, y bulle, y gira, y para,
»y huye, y torna á mecer..... Dejad que ciña
»la temulenta sien, ¡oh, ninfas blondas!
»Mil veces Evohé..... cien copas pido,
»y en pos, y á par, y cabe mí colmadlas,

»y otras ciento me dad..... Así natura,
»las leyes exorables acatando,
»próvida el perenal destino sigue,
»engranando los seres con los seres;
»que unos de otros en pos, en rauda marcha,
»crecen, y llegan, y los tragan, y huyen.
»¡Ay! amigo hermanal! cauto desoye
»luengos transportes y cobarde miedo
»que á la infantina juventud apena.
»Se alejan ya los intornables dias,
»tremolando el terror. Ocia; si es dado;
»no quieras zozobrar en el arrollo,
»con los reveses reluchando indócil.
»¿Ves la rueda insociable de fortuna
»resaltar vacilante, en rechinido,
»y agudo retiñir? ¿y como torba
»la insaciabilidad del oro insomne,
»la avaricia clavó dentro del pecho?
»¿Ves la envidia voraz? ¿ves la perfidia,
»riendo muertes, profusar protervias,
»y el puñal del desprecio, la ponzoña
»de la doblez, los hielos del olvido,
»que la alma fuente del sentir cegaron?
»Heme en fin junto á tí: que ya te tiendo
»un brazo de salud. ¡Ay! no disocies
»á la fiel confianza de tu frente.
»Con el destino escuda la dureza,
»y flecha tu interior con las memorias.
»No el díscolo interes soplando estéril,
»impida de tu pecho al golfo umbrío,
»que en claridad lumbrosa se desnuble.
»El hombre es solo quien guarnece al hombre,

»mi buen Andres. No marques en oprobio
»tu vivir breve: al sexual cariño
»el brutal apetito rinda el cetro,
»y cubre con tu mano tu deshonra.
»Que en cuanto vieres navegar los astros,
»verás, ¡ay! ay! ay! ay! que es llanto el gozo:
»que las pasiones para siempre yacen.
»Yacen, sí, yacen; á la tumba lleva
»el frio de el no ser: entre horfandades
»pasea en espectáculo profundo
»la muerte el carro, y propiciar no puede
»mas el mortal que suspirar deseos."

¿Me has entendido, Andres? Si reconoces
que de tan inhumana gerigonza
nada se entiende, y te quedaste á oscuras;
quema tus libros y renuncia al pacto,
y hasta que aprecies el hablar castizo
de tus abuelos, solteron te queda:
y que Doña Gregoria determine
lo que la esté mejor. Si mi discurso,
enfático, dogmático, trifauce
te ha parecido bien, y en él admiras
repetido el primor de tus modelos;
no te detengas: cásate esta noche,
y larga sucesion te den las Furias.

ROMANCES JOCOSOS.

1.°

Mas vale callar.

¿Qué será que habiendo sido
la Musa que tanto honrais,
en obedeceros pronta,
con sumisa voluntad;

hoy tan perezosa esté,
que no me quiere inspirar
los versos que me pedís,
si cuando pedís, mandais?

¿Acaso pudo el deseo
de complaceros faltar,
ó acabaron los calores
con su vena perenal?

¿O fatigada tal vez,
de traducir y firmar,
tiempo la falta y humor
para ser original?

Y en tanto, á mí se me acusa
de indolente y holgazan:
ella se abanica y rie,
yo me apuro, y vos instais.

¿Qué la cuesta en libres versos
maldecir y murmurar,
sátiras dictando alegres,
llenas de pimienta y sal?

¿Acaso la edad presente
tan corta materia dá?
¿Tan leves son nuestros vicios?
¿Tan pocas locuras hay?

Si la mandara fingir,
y con astucia falaz
aplaudir los desaciertos,
los delitos adorar:

yo el primero disculpára
su silencio pertinaz:
que es mejor, cuando el asunto
obliga á mentir, callar.

Pero si quereis que solo
dicte sátira mordaz:
¿no es decirla claramente,
Musa, dínos la verdad?

¿Pues por qué de la ocasion
no se debe aprovechar,
y dar una felpa á tanto
literato charlatan?

Tantos eruditos hueros,
cuyo talento venal

nos dá en menudos las ciencias
que no supieron jamas.

Tanto insípido hablador,
tanto traductor audaz,
novelistas indecentes,
políticos de desvan.

Disertadores eternos
de virtud y de moral;
que por no tenerla en casa
la venden á los demas.

¿Y por qué tantos copleros,
que en su discorde cantar
ranas parecen, que habitan
cenagoso charquetal;

ha de tolerar mi Musa
que metrifiquen en paz,
y se metan á escribir
por no querer estudiar?

¿Ella no fué la que un dia
dió leccion tan magistral,
(haciendo el ancho teatro
púlpito de la verdad)

que á todo autorcillo astroso
llenó de terrible afan;
creyendo cercano el punto
de su exterminio final?

¡Oh! estúpidos, escribid,
imprimid, representad;
que el siglo de la ignorancia
largos años durará.

Y mientras el rudo vulgo
embobeis y corrompais,
con farsas, que Apolo al verlas,
padece gota coral;

ni faltará quien os dé
para vestir y mascar,
ni habrá un cristiano que os diga:
vencejos, no chilleis mas.

Seguid, y lluevan abates,
moros, pillos de arrabal,
arrieros, trongas, y diablos
con su rabillo detras.

Y si el público se hastía
de ver tanta necedad;
váyase á dormir tres horas
á los Caños del Peral.

Pero, señor, si la Musa
se llega á determinar,
se anima y os obedece,
y tras todos ellos dá:

y en justa sátira y docta
los tonos quiere imitar,

del siempre festivo Horacio,
ó el cáustico Juvenal;

¿no será de tanto monstruo
las cóleras provocar,
y exponer á mil estragos
su decoro virginal?

¿No veis que yace el Parnaso
en triste cautividad,
y en él bárbaras catervas
atrincheradas están?

No, señor: pues siempre ha sido
para vos fina y leal
mi pobre Musa, y os debe
lo que no os puede pagar;

no la mandeis que de tanto
necio se burle jamas,
ni les riña en castellano;
porque no la entenderán.

Sátiras no: que producen
odio y encono mortal;
y entre los tontos, padece
martirio la ingenuidad.

2.°

A Geroncio.

Cosas pretenden de mí
bien opuestas en verdad,
mi médico, mis amigos,
y los que me quieren mal.
Dice el doctor: — Señor mio,
si usted ha de pelechar,
conviene mudar de vida;
que la que lleva es fatal.
Débiles los nervios, débil
estómago y vientre está:
¿pues qué piensa que resulte
de tanta debilidad?
Si come no hay digestion,
si ayuna crece su mal,
á la obstruccion sigue el flato,
y al tiriton el sudar:
vida nueva, que si en esta
dura dos meses no mas,
las tres facultades juntas
no le han de saber curar.
No traduzca, no interprete,
no escriba versos jamas;
frailes y musas le tienen
hecho un trasgo de hospital:
y esos papeles y libros,
que tan mal humor le dan,
tírelos al pozo, y vayan

Plauto y Moreto detras.
Salga de Madrid, no esté
metido en su mechinal,
ni espere á que le derrita
el ardor canicular:
la distraccion, la alegría
rústica le curarán;
mucho burro, muchos baños,
y mucho no trabajar. —
En tanto que esta sentencia
fulmina la Facultad,
mis amigos me las mullen
en junta particular.
Dicen: ¡Oh! si Moratin
no fuese tan haragan,
si de su modorra eterna
quisiera resucitar!
El ha sabido adquirir
la estimacion general;
aplauso y envidia excita
cuanto llega á publicar.
Le murmuran; pero nadie
camina por donde él va:
nadie acierta con aquella
difícil facilidad;
y si él quisiera escribir
tres cuadernillos no mas,
¿la caterva de pedantes
adónde fuera á parar?
¿Qué se hiciera tanto insulso
compilador ganapan,
que de frances en gabacho

traducen el pliego á real:
tanto hablador, que á su arbitrio
méritos rebaja y dá,
tiranizando las tiendas
de Perez y Mayoral?
No Señor, quien ha tenido
la culpa de este desman,
si escuchara un buen consejo,
lo pudiera remediar.
Tomasen la providencia
de meterle en un zaguan,
con su candil, su tintero,
pluma, y papel, y cerrar:
y allí con racion escasa
de queso, agua fresca y pan,
escribiese cada dia
lo que fuera regular.
¿Emporcaste un pliego? Lindo:
almuerza y vuelve al telar:
come, si llenaste cuatro,
cena, si acabaste ya.
¿Quieres tocino? Veamos
si está corregido el plan.
¿Quieres pesetas? pues daca
el *Drama sentimental*.
Por cada scena, dos duros
y un panecillo te dan,
por cada *Pequeña pieza*
un *Vale dinero*, y mas.
Y de este modo, en un año,
pudiéramos aumentar,
de los cómicos hambrientos

el exprimido caudal.—
Esto dicen mis amigos,
(reniego de su amistad)
mi suegro, si le tuviera,
no dijera cosa igual.
Esto dicen, y en un corro
siete varas mas allá,
D. Mauricio, D. Senén,
D. Cristóbal, D. Beltran,
y otros quince literatos
que infestan la capital;
presumidos, ya se entiende,
doctos, á no poder mas:
dicen — Moratin cayó,
bien le pueden olear,
no chista ni se rebulle,
ya nos ha dejado en paz.
Su *Baron* no vale nada:
no hay enredo allí, ni sal,
ni caractéres, ni versos,
ni lenguage, ni..... Es verdad:
dice D. Tiburcio: ayer
me aseguró D. Cleofás,
en casa de la Condesa
viuda de Madagascar,
que es traduccion muy mal hecha
de un drama antiguo aleman.....
— Sí, traduccion, traduccion,
chillan todos á la par,
traduccion..... ¿Pues él por dónde
ha de saber inventar?
No Señor, es traduccion.

Si él no tiene habilidad,
si él no sabe, si él no ha sido
de nuestro corro jamas,
si nunca nos ha traido
sus piezas á examinar;
¿qué ha de saber?—¡Pobre diablo!
exclama D. Bonifaz:
si yo quisiera decir
lo que..... pero bueno está.
—¡Oiga! ¿pues qué ha sido? Vaya,
díganos usted.—No tal,
no. Yo le estimo, y no quiero
que por mí le falte el pan.
Yo soy muy sensible: soy
filósofo, y tengo ya
escritos catorce tomos
que tratan de humanidad,
beneficencia, suaves
vínculos de afecto y paz;
todo almíbares, y todo
deliquios de amor social;
pero es cierto que..... si ustedes
me prometieran callar,
yo les contara.—Sí, diga
usted, nadie lo sabrá:
diga usted.—Pues bien: el caso
es que ese cisne inmortal,
ese dramático insigne,
ni es autor, ni lo será.
No sabe escribir, no sabe
siquiera deletrear:
imprime lo que no es suyo,

todo es hurtado, y..... ¿Qué mas?
sus comedias celebradas,
que tanta guerra nos dan,
son obra de un religioso
de aquí de la Soledad.
Dióselas para leerlas,
(nunca el fraile hiciera tal)
no se las quiso volver,
murióse el fraile, y andar.....
Digo ¿me explico? — En efecto,
grita la turba mordaz,
son del fraile. Ratería,
hurto, robo, claro está. —
Geroncio, mira si puede
haber confusion igual:
ni sé que hacer, ni confio
en lo que hiciere acertar.
Si he de seguir los consejos
que mi curador me dá,
si he de vivir, no conviene
que pida á mis nervios mas.
Confundir á tanto necio
vocinglero pertinaz,
que en la cartilla del gusto
no pasó del cristus, á:
componer obras que piden
estudio, tranquilidad,
robustez, y el corazon
libre de todo pesar;
no es empresa para mí.
Tú, Geroncio, tú me da
consejo. ¿Cómo supiste

imponer, aturrullar,
y adquirir fama de docto,
sin hacer nada jamas?
Tú, maldito de las Musas,
que lleno de gravedad,
de todo lo que no entiendes
te pones á disertar:
¿cómo sin abrir un libro,
por esas calles te vas,
haciéndote el corifeo
de los grajos del lugar,
y con ellos tragas, brindas,
y engordas como un bajá,
y duermes tranquilo, y nadie
sospecha tu necedad?
Dime si podré adquirir
ese don particular,
dame una leccion siquiera
de impostor y charlatan;
y verás como al instante
hago con todos la paz,
y olvido lo que aprendí,
para lucir y medrar.

SONETOS.

I.°

Las Musas.

Sábia *Polimnia* en razonar sonoro,
verdades dicta, disipando errores:
mide *Urania* los cercos superiores
de los planetas y el luciente coro.

Une en la historia al interes decoro
Clio; y *Euterpe* canta los pastores,
mudanzas de la suerte y sus rigores
Melpómene feroz bañada en lloro,

Caliope victorias: danzas guia
Terpsícore gentil. *Erato* en rosas
cubre las flechas del Amor y el arco,
Pinta vicios ridículos *Talía,*
en fábulas que anima, deleitosas;
y esta le inspira al español INARCO.

2.°

A la Capilla del Pilar de Zaragoza.

Estos que levantó de mármol duro
sacros altares la ciudad famosa,
á quien del Ebro la corriente undosa
baña los campos y el soberbio muro,

serán asombro en el girar futuro
de los siglos: basílica dichosa,
donde el Señor en magestad reposa,
y el culto admite reverente y puro.

Don que la fe dictó, y erige eterno
religiosa nacion á la divina
Madre que adora en simulacro santo.

Por él vencido el odio del Averno,
gloria inmortal el cielo la destina:
que tan alta piedad merece tanto.

INSCRIPCION

Para el sepulcro de D. Francisco Gregorio de Salas.

En esta venerada tumba, humilde,
yace Salicio: el ánima celeste,
roto el nudo mortal, descansa y goza
eterno galardon. Vivió en la tierra
pastor sencillo de ambicion remoto,
á el trato fácil y á la honesta risa,
y del pudor y la inocencia amigo.
Ni envidia conoció, ni orgullo insano,
su corazon, como su lengua, puro.
Amaba la virtud, amó las selvas.
Dióle su plectro, y de olorosas flores
guirnalda le ciñó, la que preside
al canto pastoril, divina Euterpe.

EPIGRAMAS.

1.°

Irrevocable destino de un autor silbado.

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

2.°

A un escritor desventurado, cuyo libro nadie quiso comprar.

En un cartelon leí,
que tu obrilla baladí
la vende Navamorcuende.....
No has de decir que la vende,
sino que la tiene allí.

3.°

A Geroncio.

Pobre Geroncio, á mi ver
tu locura es singular.
¿Quién te mete á censurar
lo que no sabes leer?

4.º

A PEDANCIO,

autor de una obra en que le ayudaban varios amigos.

Pedancio, á los botarates
que te ayudan en tus obras,
no los mimes ni los trates:
tú te bastas y te sobras
para escribir disparates.

5.º

Al mismo.

Tu crítica majadera
de los dramas que escribí,
Pedancio, poco me altera:
mas pesadumbre tuviera
si te gustáran á tí.

IDILIO.

La ausencia.

Este es Guadiela, cuyas ondas puras
van á crecer del Tajo la corriente:
esta la selva deliciosa, donde
gozan las horas del ardor estivo
las bellas Hamadríades, formando
ligeras danzas y festivos coros.
Inarco, ¡ay infeliz! ¿así la cumbre
vuelves á ver de aquel nuboso monte?
¿así á pisar esta ribera vuelves?

Prófugo, triste, en mi destino incierto,
dejé mi choza y mis alegres campos
y los muros de Mantua generosa,
y al bienhadado Coridon y Aminta,
y al constante en amor Alfesibeo;
todo lo abandoné. Por ignorada
senda me aparto, con errante huella,
y atras volviendo alguna vez los ojos:
adios mi patria, sollozando dije,
adios praderas verdes, donde oculto
entre juncos y débiles cañelgas,
Manzanares humilde se adormece
sobre las urnas de oro. Adios, y acaso
para nunca volver. A la espesura
de incultos bosques y profundo valle
la planta muevo apresuradamente.
Bien como el ciervo al conocerse herido

de enherbolado harpon, las cumbres altas
sube, desciende de la sierra al llano,
y los anchos arroyos atraviesa;
en vano, ¡ay triste! en vano, que el agudo
hierro teñido en la caliente sangre,
cerca del corazon lleva pendiente:
yo así en el pecho abrasadora llama
siento: ni la distancia ni los dias
alivian mi dolor; que en la memoria
mi bella ausente y sus hechizos duran.
El donaire gentil, la risa, el canto,
el pie que mueve en ágil danza, honesta,
los dorados undívagos cabellos,
el claro resplandor de entrambas luces,
y el alto pecho que suavemente
se agita al suspirar. ¡Delicïoso
cándido seno donde amor se anida,
disculpa de mi ciego desvarío!

Si alguna vez á mi dolor se presta
benigno el sueño con amigas alas,
hijo de la callada, húmida noche;
al fatigado espíritu aparece
de mi partida el infeliz instante.
Miro los ojos de esplendor divino
que en lágrimas inundan amorosas,
la trenza ondosa deslazada al viento,
suelta la veste cándida, y escucho
la conocida voz, las dulces quejas,
que serenar el ímpetu espantoso
pueden del mar en tempestad oscura.
Tiemblo, y en vano la funesta imágen

quiero de mí apartar. Ya me parece
que con halagos, de pasion nacidos,
la linda Isaura mi partida estorba:
ya, que indignada á su amador acusa
de ingrato y desleal; ya, que rendida
á su afliccion, la voz y el llanto cesan.....
Yo ¡mísero! ciñendo el cuello hermoso
y á su labio tal vez uniendo el mio,
juro á los cielos que primero falte
mi aliento débil, que en agenos brazos
llegue á mirarla, que la pierda y viva;
antes que olvide mi pasion primera.
Mas ya se acerca el trance aborrecido:
late oprimido el corazon..... Entonces
al violento pesar de mí se aparta
leve la imágen de la muerte triste,
mas que la muerte, inexorable y dura.
Vénus, hija del mar, Diosa de Gnido,
y tú, ciego rapaz, que revolante
sigues el carro de tu madre hermosa,
la aljaba de marfil pendiente al lado:
si hay piedad en el cielo, si el humilde
ruego de un infeliz no vos ofende,
¡oh! basten ya las padecidas penas:
vuelva yo á ver aquel agrado honesto,
aquel dulce reir, y la suave
voz de sirena escuche, y sus favores
gozando, tornen las alegres horas.
Pero si acaso mi destino fuere
tan enemigo á la ventura mia,
que en larga ausencia padecer me manda;
alma Citéres, flechador Cupido,

tal rigor estorbad. Falte á mis ojos
la luz pura del sol en noche eterna,
y del cuerpo mi espíritu desnudo,
fugaz descienda, en vana sombra y fria,
á la morada de Pluton terrible.

Inarco así, de la que adora ausente,
á las deidades del Olimpo sordas
demandaba piedad. Damon en tanto,
jóven pastor, que al valle reducia
pobre rebaño de manchadas cabras,
al pie de un olmo halló sobre la yerba
al amante zagal, apenas vivo.
Le alzó del suelo con amiga mano
razones, no escuchadas, repitiendo;
por si con ellas aliviar lograse
su grave afan: piadoso le conduce
á su rústico albergue, y vagaroso
el fiel Melampo á su señor seguia.

ELEGIA.

A las Musas [1].

Esta corona adorno de mi frente,
esta sonante lira, y flautas de oro,
y máscaras alegres, que algun dia
me dísteis, sacras Musas; de mis manos
trémulas recibid, y el canto acabe:
que fuera osado intento repetirle.
He visto ya como la edad ligera,
apresurando á no volver las horas,
robó con ellas su vigor al númen.
Sé que negais vuestro favor divino
á la cansada senectud, y en vano
fuera implorarle; pero en tanto, bellas
Ninfas, del verde Pindo habitadoras,
no me negueis que os agradezca humilde
los bienes que os debí. Si pude un dia,
no indigno sucesor de nombre ilustre,
dilatarle famoso; á vos fue dado
llevar al fin mi atrevimiento. Solo
pudo bastar vuestro amoroso anhelo,
á prestarme constancia en los afanes
que turbaron mi paz, cuando insolente
vano saber, enconos y venganzas,

1 Esta elegía se escribió, como ella misma lo indica, despues que el autor se retiró á Francia en 1821 huyendo de la peste de Barcelona, y mas todavía de la dominacion popular. *Esta nota y las dos anteriores son del editor español.*

codicia y ambicion, la patria mia
abandonaron á civil discordia.

Yo ví del polvo levantarse audaces
á dominar y perecer, tiranos:
atropellarse efímeras las leyes,
y llamarse virtudes los delitos.
Ví las fraternas armas nuestros muros
bañar en sangre nuestra, combatirse
vencido y vencedor, hijos de España,
y el trono desplomándose al vendido
ímpetu popular. De las arenas,
que el mar sacude en la Fenicia Gades,
á las que el Tajo lusitano envuelve
en oro y conchas; uno y otro imperio,
iras, desórden esparciendo y luto,
comunicarse el funeral estrago.
Así cuando en Sicilia el Etna ronco
revienta incendios, su bifronte cima
cubre el Vesubio en humo denso y llamas,
turba el Averno sus calladas ondas;
y allá del Tibre en la ribera etrusca,
se estremece la cúpula soberbia
que dá sepulcro al sucesor de Cristo.

¿Quién pudo en tanto horror mover el plectro?
¿quién dar al verso acordes armonías;
oyendo resonar gritos de muerte?
Tronó la tempestad: bramó iracundo
el huracan y arrebató á los campos
sus frutos, su matiz; la rica pompa
destrozó de los árboles sombríos:

todas huyeron tímidas las aves
del blando nido, en el espanto mudas;
no mas trinos de amor. Así agitaron
los tardos años mi existencia; y pudo
solo en region extraña, el oprimido
ánimo hallar descanso y vida.

Breve será, que ya la tumba aguarda,
y sus mármoles abre á recibirme;
ya los voy á ocupar..... Si no es eterno
el rigor de los hados, y reservan
á mi patria infeliz mayor ventura;
dénsela presto, y mi postrer suspiro
será por ella..... Prevenid en tanto
flébiles tonos, enlazad coronas
de ciprés funeral, Musas celestes;
y donde á las del mar sus aguas mezcla
el Garona opulento, en silencioso
bosque de lauros y menudos mirtos
ocultad entre flores mis cenizas.

FIN DEL TOMO SEGUNDO.

INDICE.

PARTE SEGUNDA.

Seccion segunda.

HERMOSILLA

ARTE DE

HABLAR

2