



S. Santamaría



LITERATURA

GENERAL





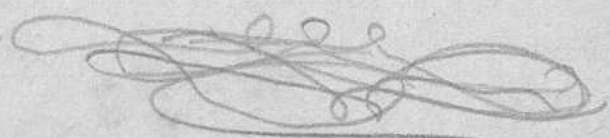
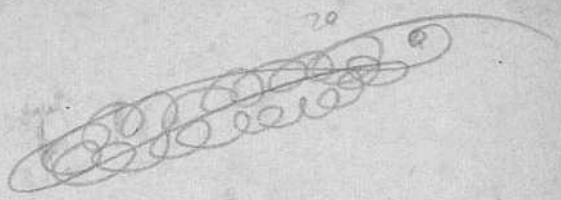
July 31 1880

Mc



7





13

D&C
A

F. J. Yb.

LITERATURA GENERAL

ó

Teoría de los Géneros Literarios.

+ 104028
C. 1126010

LITERATURA GENERAL

ó

TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

POR EL DOCTOR

DON SANTOS SANTAMARÍA DEL POZO,

CATEDRÁTICO POR OPOSICIÓN,

ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA DE BELLAS ARTES DE VALLADOLID, CORRESPONDIENTE

DE LA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, INDIVIDUO DE LA SOCIEDAD

ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE SANTIAGO, ETC.

~~~~~  
EDICIÓN CORREGIDA  
~~~~~

VALLADOLID:

Establecimiento Tipográfico de HIJOS DE J. PASTOR

IMPRESORES DEL ILUSTRE COLEGIO DE ABOGADOS

LIBERTAD, 13 Y 18

1891



R. 79891

Advertencia.

«Establecido por disposiciones superiores que la asignatura de Principios generales de literatura y literatura española se divida en dos á cargo de un mismo profesor en las universidades donde haya solamente una sección de la facultad de Filosofía y Letras, y que la primera de éstas lleve el nombre de *Literatura General*, pudiera tal vez creerse que esa diferente denominación que sustituye á la anterior, hacia variar la indole de esta asignatura. Indistintamente vemos usadas en trabajos especiales las denominaciones de literatura general y de principios generales de literatura con relación á una materia misma; de donde debemos inferir que están de acuerdo los escritores en el fondo y que únicamente aquí la cuestión es de nombre ó de pura forma.»

«La nueva asignatura de *Literatura General* comprende dos partes, una llamada estética ó filosofía de la literatura —estética literaria—y otra literatura preceptiva ó teoría de los géneros literarios universalmente reconocidos —preceptiva literaria.—Ambas partes son indispensables como precedente necesario al conocimiento de las obras de la literatura española.»

«El conocedor del arte literario y de los esfuerzos que este exige, siente de distinta manera las bellezas y el encanto que produce una oda de Fray Luis de León, una escena de *La vida es sueño* de Calderón, ó una descripción del Quijote, que otro que no tiene para juzgar más que el buen sentido, pero sin pulimento por decirlo así, y destituido de luces y de principios. ¡Qué de pasajes delicados se le pierden! ¡Cuántos rasgos felices se le escapan!»

«Todos convienen en que lo concerniente al pensamiento es de la más abstracta y metafísica investigación; pero lo que tiene relación con el sentimiento es inmensamente más sutil y delicado. Es pues necesario haber estudiado antes y profundizado estas cuestiones, porque entonces se camina con más seguridad y confianza, se adelanta más, y se encuentra uno en estado de dar la razón de sus juicios.»

«Aun cuando se ha escrito mucho en España de Literatura general preceptiva desde los tiempos de D. Enrique de Aragón, Juan de la Encina, Bartolomé de Torres Naharro, Juan de la Cueva y Lope de Vega, autores de las primeras obras del arte de trovar, como le llamaba el Marqués de Villena, no es fácil sin embargo encontrar obras elementales ni magistrales en donde se exponga con separación la teoría de los géneros literarios, prescindiendo de las condiciones esenciales del lenguaje, del estilo y de las figuras, y que se ajusten estrictamente á lo preceptuado en las últimas disposiciones. Por esto creímos prestar un servicio á la enseñanza facilitando un tratado sobre la materia, no enteramente ajeno de propias observaciones y bastante á satisfacer las exigencias de un curso en esta parte de la asignatura. Sin apartarnos de la marcha ordi-

nariamente seguida, que es la misma indicada por la naturaleza, admitimos la clasificación de los tres géneros poéticos principales—lírico, épico y dramático—á los cuales agregamos el didáctico, el bucólico y la novela por sus caracteres especiales.»

«Entre los géneros literarios en prosa, hacemos figurar en primer término el oratorio—sagrado, político, forense—y á continuación el género didáctico ó las composiciones destinadas á la enseñanza.»

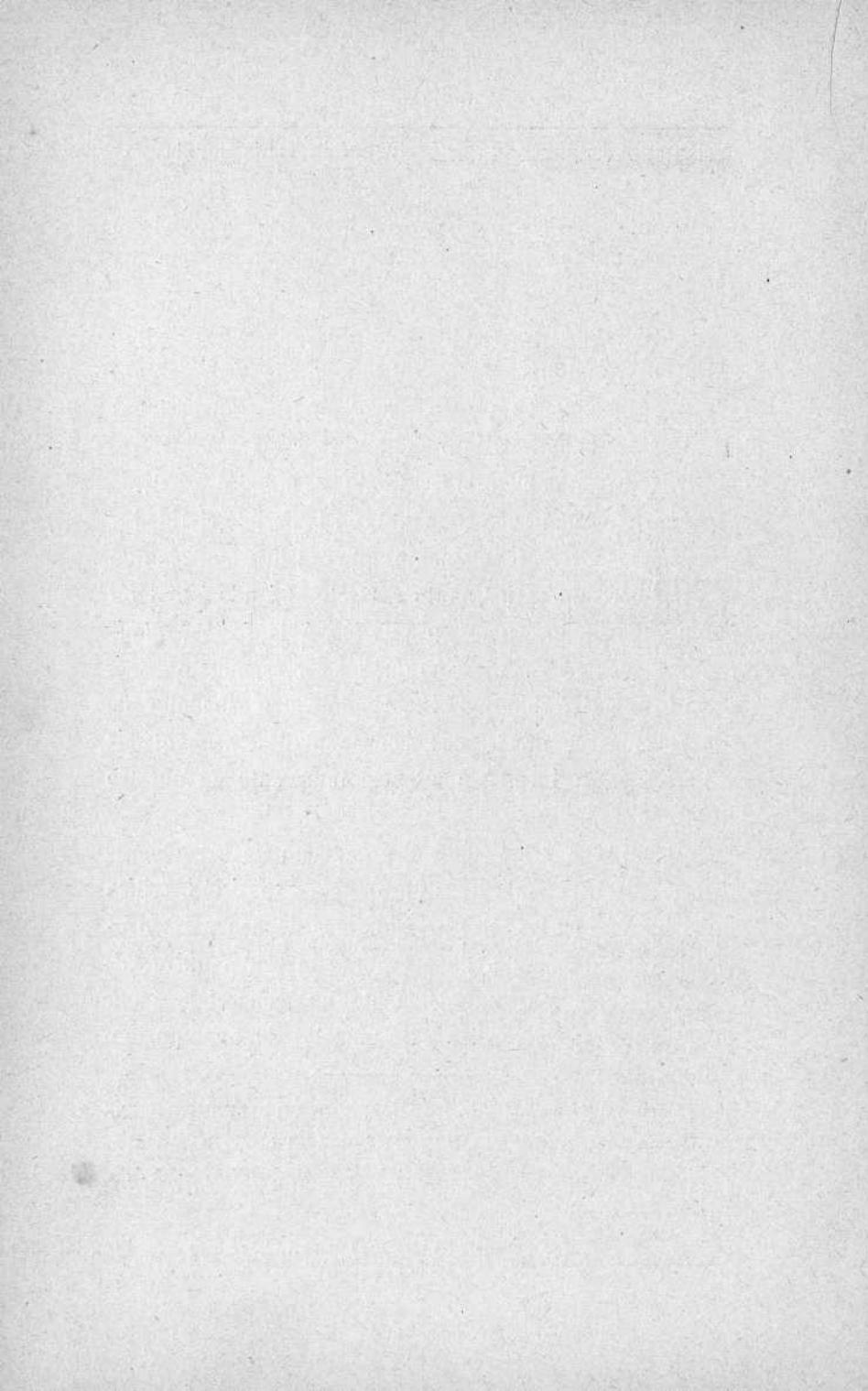
«Así trazado el plan de la literatura general preceptiva, conviene averiguar sucesivamente con la posible claridad y precisión los diferentes elementos que constituyen cada uno de los géneros literarios, tanto respecto al fondo ó materia de que se ocupan, como en relación á la forma, plan, estilo, lenguaje y versificación que les corresponde.»

«Nos ha parecido que la teoría del verso español y de sus variadas combinaciones, consonantadas, asonantadas y libres, debía formar una parte integrante de nuestro tratado.»

«Como la doctrina sobre el organismo de los géneros literarios resulta confirmada luego en la exposición crítica de la literatura española, prescindimos de hacer extensas consideraciones acerca de las obras maestras universalmente reconocidas, y únicamente nos concretamos por ahora á ligeras referencias á los modelos de buen gusto.»

Con posterioridad á lo que decíamos en esta advertencia preliminar, se han refundido por disposiciones superiores las dos asignaturas en una sóla, denominada *Literatura General y Española*.

Valladolid, Junio, 1891.





LITERATURA GENERAL

ó

TEORIA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

NOCIONES PRELIMINARES.

De la literatura como arte y como ciencia.

Dos acepciones importantes conocemos de la palabra *literatura*, según que se la considera como arte, (1) ó como ciencia de las composiciones literarias. Considerada como arte, que es su más propia y genuina significación, llamamos literatura: «el poder y habilidad de producir las obras del espíritu por medio de la palabra escrita ó hablada, especialmente las obras de la poesía y de la elocuencia.» (2) Entendemos por *obra literaria* «una ordenada

(1) *Ars litteris actura*, por contracción *litteratura*.

(2) Es el arte del escritor y del orador.

série de pensamientos ó de sentimientos expresados por medio del lenguaje, con un fin determinado.» Este en último resultado no debe ser otro que el perfeccionamiento intelectual, sensible ó moral de la humanidad. El hombre se perfecciona cuando sus facultades se desarrollan ordenadamente, por el conocimiento de la verdad, por el sentimiento de la belleza, y por la práctica del bien. La obra literaria, en su más estricta significación, tiende á perfeccionar al hombre por medio de la belleza que le hace sentir.

Si es creador el arte literario, en ninguna clase de composiciones desplegará mejor sus poderes, que en aquéllas para las cuales es necesario que el hombre haya nacido, tales son las obras de la poesía y de la elocuencia; por esto son las preferentemente comprendidas en la definición de literatura. Hay pues una literatura *poética* y una literatura *oratoria*. Sin embargo, no es posible desconocer que existe además una literatura *científica*, y en este sentido es el arte de producir las obras del espíritu, especialmente las que tienen por objeto preferente la instrucción, que pueden recibir el nombre de obras científico-literarias.—Conocemos también las obras puramente científicas, como las de ciencias exactas en general, que son opuestas en cierto modo á las obras literarias. Reunidas las composiciones de estas diferentes clases, abrazan todos los ramos del saber humano, y forman el completo de la cultura intelectual. En el concepto de literatura se hallan comprendidas únicamente las obras literarias y las científico-literarias.

¿Es importante la literatura? He aquí una cuestión que se resuelve fácilmente con solo tener presente el objeto de las obras literarias. En su más lata significación comprende la literatura todas las composiciones, cuyo medio de expresión es la palabra, y que tienen por objeto necesariamente la verdad, la belleza ó la bondad; *verum, pulchrum et honestum rerum*. Cuando el escritor, ó artista literario, persigue lo verdadero, es importante el objeto de sus obras, puesto que tiende á satisfacer una necesidad

de la inteligencia, cual es la de conocer la verdad; cuando persigue lo bello, el objeto interesa del mismo modo, porque satisface principalmente las exigencias de la sensibilidad, como las de gozar y de amar pura y desinteresadamente; y si aspira à conseguir lo bueno, hay importancia en el objeto de sus obras, que se dirigen à la voluntad, que siente la necesidad de practicar el bien. Siendo de importancia y utilidad reconocidas cada uno de los objetos principales de las obras literarias, claro està que ha de haberla también en la literatura, que se ocupa de su formación ó composición.

Si alguna duda hubiese acerca de esto, sería respecto de las obras que tienen por objeto inmediato la producción de la belleza, y se conocen con el nombre de poéticas. Pero, es posible conceder importancia y utilidad à las obras del espíritu, que se dirigen à la inteligencia y à la voluntad, y desconocerla en otras, que se encaminan à satisfacer necesidades de la sensibilidad? Será de peor condición esta facultad que las otras dos? Está acaso vedado gozar pura y desinteresadamente, recreando el espíritu de ese modo, y permitido únicamente fatigarle en el conocimiento de la verdad y en la práctica del bien? Hay en el hombre todo, por lo que à su parte espiritual se refiere, tres facultades igualmente dignas de ser atendidas, para que exista un perfecto equilibrio y no se desarrollen unas con perjuicio de las otras.—En confirmación de esto mismo, la historia de la humanidad proclama à voces que no ha sido menor la importancia concedida à los hechos gloriosos de Alejandro, que à las obras de Homero. Los esfuerzos de los grandes conquistadores se conservan indelebles en la memoria de los hombres, como las obras maestras de los poetas y de los filósofos. Testigos de ello son las grandes bibliotecas de todos los tiempos. No neguemos pues à la literatura la importancia que le han concedido las edades.

Sirven de auxiliar poderoso à la literatura otros estudios, de los cuales no es posible en manera alguna prescindir, y

deben tenerse hechos previamente. Así sucede, que para comprender su primera parte, que es la filosofía de la literatura, son necesarios conocimientos de *filosofía* en general, y particularmente de la psicología y de la metafísica. Al que ignora la naturaleza de las facultades del alma humana, sensibilidad, inteligencia y voluntad, no le es fácil llegar á conocer la parte que han de tomar en la creación de la belleza; ni le es dado formarse idea clara de la esencia de los seres bellos, sin estudios anteriores de la metafísica. Para comprender la literatura preceptiva son indispensables sólidos fundamentos de *gramática*, y de literatura elemental en lo que hace relación á las figuras y adornos del lenguaje, y á las cualidades esenciales y accidentales del estilo y sus diferentes clases. En cuanto á la parte de crítica literaria de las obras, que es el coronamiento de las otras dos, se necesita el conocimiento de la *historia*, de la cual viene á ser como su complemento. Sin antecedente alguno del carácter político, moral y religioso de las naciones, suministrado por la historia, no es posible entender siquiera su literatura.



Decíamos anteriormente que la literatura es un arte, puesto que la definíamos el arte de producir las obras del espíritu, especialmente las obras de la poesía y de la elocuencia. Ahora debemos fijar el concepto del arte, para que de una manera más clara se entienda lo que es literatura. Entra como término indispensable en la definición y por lo mismo debe ser aclarado. Se llama arte, en general, «la habilidad de producir alguna obra.» Esta definición comprende toda clase de arte, esté ó no relacionada con la belleza ó con la utilidad.

La idea de arte se halla íntimamente relacionada con la idea de *actividad*, de tal modo que, anunciada la una, ocurre inmediatamente la otra. Pero la actividad puede considerarse de dos maneras; en el sujeto que tiene la actividad, y en la obra donde esa actividad se haya ma-

nifestado. De consiguiente, en toda humana actividad entran dos términos; de un lado el agente, autor ó actor, y de otro lado el resultado de esa actividad puesta en ejercicio, que se llama la obra. El artista y la obra son pues, dos elementos indispensables en el concepto del arte.

Examinado el primero de estos elementos, ó sea el *artista*, decimos que lo es «todo aquel que tiene poder ó habilidad de producir alguna obra en determinadas condiciones,» no de una manera común y ordinaria, como suelen hacerse muchas cosas en la vida. La actividad del hombre se manifiesta unas veces sin sujeción á un plan, método ó sistema preconcebidos, y otras veces con sujeción á ellos. Hay pues una actividad común, ordinaria, y hasta desordenada en el hombre, y otra que se desenvuelve sistemática y ordenadamente. Esta actividad sistemática y ordenada es la que corresponde al artista, y por eso toma el nombre de actividad artística, en oposición á la actividad común, ordinaria y falta de sistema. Será pues el arte, con relación al artista, la actividad humana sometida á un método, plan ó sistema, y que de ese modo se manifiesta al exterior, ó «el poder y habilidad, que tiene el hombre, de obrar sistemática y ordenadamente para conseguir un fin.» (1)

Examinando el segundo de estos dos elementos que supone la actividad, ó sea la obra, vemos que la actividad aquí ya se ha manifestado al exterior, y que hay un resultado de esa actividad humana conseguido por la modificación de la materia, producida por el artista. El artista da forma á los materiales de que dispone, y se la da con un fin preconcebido, no desordenadamente, llegando de ese modo á conseguir su obra. Definido pues el arte con relación á la obra, no es otra cosa que la «transformación de la

(1) Distinguimos á los *artistas* que se ocupan de las bellas artes, de los *artesanos* que trabajan en las artes mecánicas é industriales.

materia realizada por el hombre con un fin determinado, en virtud de su libre actividad.» (1)

Ahora que tenemos una idea de lo que es el arte con relación al sujeto ó al artista, y con relación al objeto ó á la obra, conviene que distingamos las artes en general, haciendo de ellas una clasificación, que reconozca por fundamento el fin que las artes se proponen conseguir, y los medios diferentes de expresión, de que se sirven para conseguirle. Si atendemos únicamente al fin propio de las artes, vemos que unas tienden á producir obras que satisfacen las necesidades materiales de la vida, como el vestir, el calzar. Todas estas son artes mecánicas ó industriales. Cualesquiera de los fines que realizan las artes mecánicas ó industriales, es ante todo útil, y por esto se llaman además artes *útiles*. Otras artes existen, cuyo fin no es el de satisfacer las necesidades materiales de la vida que hemos dicho anteriormente, sino atender más bien á las necesidades del espíritu, como son las de gozar y de amar pura y desinteresadamente. El fin de estas artes es ante todo bello; se ocupan de la belleza, la trasforman, la modifican, la hacen aparecer al exterior, y por esto se llaman especialmente artes bellas ó *bellas artes*. De consiguiente la primera división que hacemos del arte, como estudio preliminar de la literatura que más tarde habremos de ampliar, es la de arte bella y arte útil ó industrial.

Fijándonos como objeto propio en el arte bella, cabe subdividirla, en atención á los diferentes medios de expresión de que se sirve, y veremos que, así como los fines del arte son distintos, los medios empleados por el artista de

(1) El arte supone que se ha tomado una materia con el objeto de desarrollarla: madera, tela, piedra, palabras. El espíritu humano se apodera de ellas, se esfuerza en pulirlas, concentrando en ello toda su actividad. Lo que por de pronto no era más que un objeto grosero, se encuentra cambiado en un objeto de arte, reviste una nueva forma, pasa de lo real á lo ideal, de la nada á la vida. Mas para llegar á este punto, es preciso hacer estudios preliminares. El metal precioso tiene que dejarse calentar largo tiempo en el horno ardiente, antes de tomar su forma artística; porque todas las artes tienen un lado técnico, que no se aprende sino por medio del trabajo y del ejercicio. El artista necesita, para no verse detenido en sus creaciones, de esa habilidad que le hace dueño de disponer á su gusto de los materiales sensibles del arte.

lo bello no son tampoco los mismos, y que esta diversidad de medios da lugar á la clasificación general que se hace de las bellas artes. Figuran en el número de las bellas artes muy especialmente la arquitectura, escultura, pintura, música y sobre todas las demás la poesía ó literatura, en el sentido más apropiado de esta palabra, que es el arte universal. De estas cinco bellas artes principales, hay tres, cuyo medio de expresión es la forma extensa en dos ó en tres dimensiones, longitud, latitud y profundidad, y son la arquitectura, escultura y pintura; hay dos, cuyo medio de expresión es el sonido, articulado ó inarticulado, como la poesía y la música. Tenemos ya, en el diferente medio de expresión de que se sirven las bellas artes, un fundamento de clasificación. Habrá, pues, artes del espacio y artes del tiempo, que interpretan la belleza. Como por su forma externa, las artes del *espacio*, arquitectura, escultura y pintura interesan principalmente al sentido estético de la vista, se llaman artes ópticas. Las artes del *sonido*, que se desenvuelven en el tiempo, é interesan sobre todo al otro de los dos sentidos estéticos, que es el oído, se llaman artes acústicas; la música y la poesía pertenecen á este número.

Ahora bien, si queremos incluir la literatura en su más propia significación, que es la de poesía y elocuencia, en el número de las bellas artes, claro está que pertenece á las artes del sonido; que se desenvuelve en el tiempo; que interesa al oído por medio de la palabra; y que el sonido de que se sirve como medio de expresión, no es el sonido inarticulado, que corresponde á la música, sino el sonido articulado, que se llama la palabra. Es por consiguiente la literatura una bella arte, cuyo medio de expresión es la palabra, ó «el arte de la palabra.» (1) †

(1) Resulta, pues, que hablar es una obra de arte en su sentido más verdadero. Las palabras son el objeto real sobre que opera el espíritu humano; las ideas el objeto ideal, y sólo combinando la imagen y su representación sensible, é imprimiendo en ellas el sello de su genio y de su personalidad, llegan el poeta y el orador á crear una obra fuerte y sólida, una obra de arte en toda su madurez.

Conocida la literatura como arte, concepto principalísimo que debemos formar, conviene que sepamos si existe una ciencia de la literatura, y en qué consiste esa ciencia. Respecto á la existencia de un conocimiento de la literatura, no hay género alguno de duda, puesto que hablamos constantemente de literatura, de literatos y de obras literarias. Pero además de ese conocimiento vulgar, es indudable que hay un «conocimiento ordenado y metódico,» que llamamos *ciencia* de la literatura.

Generalmente en las ciencias se hace una división de filosofía, historia y filosofía de la historia de las mismas; pero esta división no procede de que los objetos de conocimiento sean diferentes, sino más bien del modo que tiene cada ciencia de considerarles. La filosofía se ocupa de lo permanente, fijo y estable, ó de lo que hace relación al fundamento de las ciencias; en una palabra, de los principios que muy rara vez y lentamente cambian en las mismas: la historia examina lo accidental y transitorio, que está sujeto á cambios y frecuentes variaciones á través de los tiempos y de las circunstancias; en suma, los hechos: la filosofía de la historia considera ambas cosas á la vez, lo mudable y lo permanente, los hechos y los principios ó la ley á que obedecen, y vé al mismo tiempo como lo transitorio y mudable se halla sometido á lo fijo y á lo permanente: es decir que la filosofía de la historia pretende hallar en los hechos variables la aplicación de los principios estables y fijos, que pertenecen á la filosofía. — Pero hechos no sometidos á leyes ó principios, y principios que no tengan su confirmación en los hechos, no se conciben. No cabe por consiguiente separar en las ciencias, la historia, la filosofía y la filosofía de la historia de las mismas, y únicamente por medio de la abstracción podemos concebirlas separadas.

Esto supuesto con relación á la ciencia en general, cuando de literatura se trata, habrá de hallar necesariamente su confirmación, y existirá, como en toda ciencia,

una filosofía, una historia y una filosofía de la historia de la literatura. Como es un arte sobre todo, ó una actividad que se manifiesta al exterior, en las obras, que son el resultado de esa actividad, encontraremos los hechos, y por tanto, la *historia* de la literatura. Pero las obras literarias están necesariamente sometidas á principios fijos é invariables, que forman la *filosofía* de la literatura. Si examinamos la obras á la luz de los principios, tendremos la filosofía de la historia de la literatura, conocida con el nombre de *crítica* literaria.

Una vez que tenemos idea de la literatura como ciencia de las obras literarias, de los principios en que se funda, y de la aplicación de los mismos, procedamos á dividirla en las diferentes partes que comprende, y busquemos los fundamentos que sirvan de sólida base á nuestra división. Estos son principalmente tres: el fin mismo que tienen las obras literarias producidas; el carácter del autor que las produce, y el tiempo y las circunstancias en que han aparecido en el mundo literario. Con estos puntos de vista que fijamos, nos será permitido hacer clasificaciones luminosas para los estudios sucesivos de literatura.

De estas tres bases de división, la más importante sin disputa y la que debe llamar nuestra atención, sobre todo, es la que se refiere al fin de las obras literarias. La naturaleza de los fines hace variar por completo el fondo y la forma de las composiciones, y dá margen á presentar géneros ó agrupaciones diferentes de las mismas, según la diversidad de fines, que en ellas se propusieron sus autores. Dividese, pues, la literatura en géneros, y no es ésta una división histórica, sometida á los accidentes de tiempo y de lugar, sino más bien fija é invariable, y la misma siempre en todas las naciones; hay en ella algo de permanente que la hace preferible á las demás. Es una división filosófica y racional, que se funda en la naturaleza misma de las cosas; no arbitraria y caprichosa, que tenga por objeto solamente facilitar el estudio de la literatura. De

aquí es que todos los escritores convienen en admitirla sin distinción.

Considerando los fines propios del arte en general, señalamos anteriormente dos clases principales, la de artes bellas y la de artes útiles ó industriales, según que satisfacen las necesidades materiales de la vida, ó atienden con preferencia á las necesidades del espíritu, especialmente de la sensibilidad. Comprendimos la literatura en el número de las bellas artes, porque las obras literarias, esencial ó accidentalmente, interpretan siempre la belleza. Así sucede en efecto. Cuando atiende un autor á lo bello, sobre todo, y esto principalmente se propone conseguir, de tal modo que prescinda hasta cierto punto de los demás fines ajenos al arte, en ese caso las obras que produce serán puramente bellas: pero si intenta conseguir fines particulares, que son ante todo útiles, y subordina en cierta manera á ellos el fin artístico literario, su obra entonces será predominantemente útil y accidentalmente bella. Es decir, que nunca deja de entrar la belleza, esencial ó accidentalmente, en las obras literarias.

Hay, pues, obras de literatura bellas y útiles, como las hay del arte en general. Dividese por tanto la literatura, habida consideración del fin predominante que persiguen los autores en sus obras, en literatura bella y literatura útil: pertenecen á la primera las obras de la poesía; corresponden á la segunda las obras de la oratoria y de la didáctica. En la oratoria se procura llevar al conocimiento de la verdad por medio de la palabra pronunciada, y en la didáctica se pretende conseguir esto mismo por medio de la palabra escrita. Son tres, por consiguiente, los *géneros literarios* universalmente reconocidos: el poético, el oratorio y el didáctico ó científico.

Si queremos aclarar más la división de la literatura en poesía, oratoria y didáctica, veremos que en cada uno de los géneros hay el predominio de un fin sobre los demás y no otra cosa. El objeto puede ser el mismo, pero lo que

el artista literario, poeta, orador ó científico se proponen, debe ser diferente. Así sucede que unos mismos hechos son á veces el objeto ó asunto de la poesia, de la oratoria y de la didáctica. Si se trata de Isabel la Católica, por ejemplo, el poeta canta las virtudes y celebra los hechos memorables de esta señora, su protección á Cristóbal Colón, la toma de Granada; el historiador refiere esos mismos hechos y expone la verdad entrando en pormenores y consideraciones impropias del poeta; el orador estimula y anima á participar de los nobles sentimientos de aquella reina, poniendo de manifiesto sus grandes acciones y sus virtudes: es decir, que el poeta canta, el historiador refiere los hechos, y el orador les demuestra y les hace amar. Siendo una misma la materia, los fines sin embargo son diferentes. Por consecuencia, la literatura es una en cuanto su objeto, y varía en cuanto á la diversidad de fines que se manifiestan en sus obras.

Otras divisiones de la literatura se fundan, según digamos, en el carácter de los autores: éstos pueden ser creadores ó criticos de las obras, y de aquí la división de la literatura en productiva y critica. Si el autor es de las clases populares, se llama popular, y si pertenece á las clases superiores cultas, erudita. Es además espontánea y reflexiva, según que se produce en los primeros tiempos, ó en la edad adulta de las naciones.

Por razón del tiempo y de las circunstancias en que han aparecido las obras, dividen algunos escritores la literatura en oriental ó simbólica, clásica y romántica: pertenece la primera á los antiguos pueblos orientales, la segunda á Grecia y Roma, y la tercera á la moderna civilización cristiano europea.

La literatura, así como la historia, puede ser general y particular, según que en ella comprendemos las obras importantes de todas las naciones civilizadas cuando han alcanzado su mayor grado de cultura, ó según que nos

referimos solamente á las producidas en una nación determinada. Así es que hablamos con frecuencia de literatura española, italiana ó francesa, como literatura particular y propia de aquellos pueblos.

Pero éste no es el único sentido de la literatura general, ni tampoco el más comprensivo y suficiente para formar el concepto que de ella tenemos, como propia asignatura. Ha de llamar nuestra atención, sobre todo, que no se refiere únicamente á las obras literarias la palabra literatura, sino que también á los principios y fundamentos que les sirven de base y á los medios empleados para producirlas. Así es que, si ha de ser bastante comprensiva la idea de literatura general, debemos incluir en ella, como propio contenido, la parte filosófica y la preceptiva, además de la parte histórica ó expositiva de las obras hasta cierto punto.

2 La literatura filosófica, que pudiéramos llamar *estética* de la literatura, determina en cuanto es posible la naturaleza de lo bello, sus caracteres, condiciones y grados, así como la naturaleza de lo feo y de lo ridículo; y la aplicación que tienen estas cualidades á las obras literarias, en particular. La literatura *preceptiva* nos da á conocer principalmente el organismo de las obras literarias según su género, y los procedimientos seguidos en su formación. La literatura *histórico-crítica* expone metódicamente las obras importantes de las naciones más adelantadas en la república de las letras, señalando al mismo tiempo la aplicación que en ellas se observa de los principios conocidos en la estética, y de las reglas señaladas por la preceptiva. Si comprendemos todo esto en el concepto de literatura general, podemos decir que es un conocimiento científico de los principios, aplicaciones é historia de las obras literarias importantes producidas en las naciones civilizadas.

Pero el campo es muy vasto para recorrerle todo, y no es posible hacer otra cosa, en lo que á la historia se refiere, más que sencillas indicaciones de algunas obras maestras de mérito reconocido, con ligeras apreciaciones, ó juicios

críticos acerca de las mismas. Por eso á la parte histórico-crítica, que tiene su complemento lógico en el estudio de la literatura española, se le da en los compendios de literatura general poquísima extensión; mientras que á la estética y á la preceptiva es necesario considerarlas como partes principalísimas, que deben ser objeto de un estudio minucioso y detenido. Literatura *general*, por consiguiente, significa lo mismo que principios generales de literatura, y en tal sentido es: «la ciencia de los principios y de su aplicación por medio de reglas á las producciones literarias.»

La importancia de la literatura general, como ciencia, es incuestionable, puesto que sirve de base á un edificio y ha de considerarse necesaria para su sostenimiento. Sin que la ciencia de la literatura exista, no se concibe ni tiene razón de ser el arte literario. — Como exposición metódica de las obras, con juicios críticos de las mismas, es igualmente de todos reconocida la importancia de la literatura general, porque sirve de complemento á la historia misma de los pueblos, cuyos sentimientos y costumbres vemos frecuentemente consignados en las producciones literarias, y porque además contribuye su estudio á formar el gusto de los escritores. Horacio aconsejaba á los romanos que manejasen constantemente los modelos griegos, si querían perfeccionarse en el conocimiento de la literatura latina. *Nocturna versate manu*, les decia, *versate diurna tot exemplaria græca*. Esto mismo nos atrevemos á decir nosotros á los aficionados á la literatura española, con relación á las obras maestras de los siglos XVI y XVII, época de engrandecimiento de la literatura nacional.



PRIMERA PARTE.



CAPÍTULO PRIMERO.

De la poesia en general.

Suponiendo que la literatura, como hemos dicho anteriormente, es el arte de producir las obras del espíritu, se hace necesario que el escritor conozca perfectamente los medios que deben emplearse para producirlas, y que esté penetrado de su organismo, todo lo cual forma el objeto de la literatura *preceptiva*, que viene á ser «un código de leyes, reglas ó preceptos, que han de tener presente los escritores en la formación de sus obras. y los críticos al juzgarlas,» si unos y otros no quieren exponerse á caer en gravísimos errores.

Pero este código de procedimientos literarios, que hoy tenemos ya formado, no aparece de una sola vez, ni en un momento dado en la historia literaria, sino que paulatinamente y por grados. En un principio, cuando el arte no se halla formado todavía, los que se proponen escribir, no

teniendo modelos que imitar, siguen los impulsos de la naturaleza, y sus obras aparecen desde luego en forma fragmentaria en todas las naciones. Observando sus contemporáneos y los que vienen después, esas primeras manifestaciones del ingenio humano, encuentran algo en ellas que les sirve de guía, cuando intentan hacer otras semejantes; sus observaciones se traducen en reglas que, oportunamente reunidas, forman un pequeño código que merece consultarse. Empieza entonces á tener razón de ser el arte literario. Más tarde, aprovechando el hombre cuanto ha observado, y tendiendo incesantemente á mejorarlo con el progresivo desenvolvimiento de sus facultades, produce obras tan acabadas y perfectas como pudieran desearse. Así es que debe mirarse como una ley constante de la humanidad, que la naturaleza empieza, el arte sirve luego de guía luminosa para continuar, y la práctica seguida lleva las obras á la perfección: *Natura incipit, ars dirigit, usus perficit*. Por este procedimiento, lento pero progresivo, hemos venido á tener en Literatura un código perfecto, en cuanto es posible, que sirve para la composición de las obras literarias. Diremos, pues, que la literatura preceptiva es una parte de la literatura general que indica los medios, reglas ó procedimientos que han de tener presente los escritores en la formación de sus obras.

Claro está que la observación de las reglas es insuficiente para producir obras literarias de importancia, cuando el escritor carece de ingenio, ese *quid divinum*, de que nos habla Horacio, concedido solamente á algunos por la naturaleza. Pero tampoco es menos cierto que, aun teniendo el hombre excelentes condiciones naturales, puede estraviarse por el abandono de las reglas, y faltar abiertamente á las leyes del buen gusto, como vemos que ha sucedido á algunos de nuestros primeros ingenios, por ejemplo Góngora y Quevedo.

La literatura preceptiva comprende tres partes: poética, oratoria y didáctica. Examina la preceptiva poética el orga-

nismo de las obras de la poesía; la preceptiva oratoria se ocupa de la naturaleza y condiciones del discurso pronunciado; y la preceptiva didáctica se refiere á las obras doctrinales ó científico-literarias que tienen por objeto la instrucción.

La más importante de todas, literariamente considerada, es la preceptiva de la poesía, que forma el objeto preferente de nuestras investigaciones. Llámase obra *poética* «una ordenada série de pensamientos ó de sentimientos manifestados por medio del lenguaje, con el fin de producir el placer puro y desinteresado de la belleza.» Los objetos de las obras literarias se hallan compendiados, según dijimos, en estas tres palabras *verum, pulchrum et honestum rerum*; lo verdadero, lo bello y lo bueno de las cosas. La verdad pertenece á las obras científicas, la belleza á las poéticas, y la bondad á las morales, que son científicas al mismo tiempo. Nos proponemos examinar primeramente las obras de la poesía ó que tienen por objeto la belleza.

Son importantes las obras de la poesía? La contestación á esta pregunta es una verdad axiomática que por esto mismo no deberíamos detenernos á probar. Si alguno se atreviese á poner en tela de juicio la importancia de las bellas artes, pintura y escultura por ejemplo, diríamos que carecía enteramente de sentido común ó, mejor aún, que estaba desprovisto de sentido estético. Pues bien, mayor importancia que en las artes del espacio, pintura y escultura, es necesario reconocer en la poesía, que es el arte universal y superior á las demás.—Viene en confirmación de esto mismo, que responden perfectamente las obras de la poesía á satisfacer una de las necesidades más imperiosas del espíritu, cual es la de gozar y de amar pura y desinteresadamente. El alma humana es inteligente, sensible y activa. No solamente tiene el hombre un deber de alimentar el alma inteligente y activa, sino que también el alma sensible; y si para el alma inteligente y activa le sirven las obras científicas y las morales, para el alma sensible necesita de las bellas, que en literatura son las

obras de la poesía. Siendo necesarias al espíritu, no es posible que desconozcamos su importancia.

En las obras poéticas, como en las científicas y morales, hay un fondo y una forma. Constituye el fondo de las obras de la poesía la belleza, en sus diferentes grados y matices. Ésta unas veces es de las ideas y sentimientos propios (belleza subjetiva); otras veces de las ideas y sentimientos ajenos (belleza objetiva), y otras también de ambas cosas á la vez (belleza objetivo-subjetiva). Así es que el fondo ó los asuntos propios de la poesía lo abarcan todo; lo que está en nosotros y lo que pasa fuera de nosotros, ó como algunos filósofos dicen, el yo y el no yo. —Además, no solamente se extiende la poesía á interpretar la belleza de lo que existe, sino de lo que puede existir; y busca la verdad posible, la verdad convencional, la verdad contingente, llamada *verosimilitud*. Es por consiguiente más extenso el campo concedido al poeta para sus obras, que al escritor científico para las suyas, en las cuales no es permitido separarse de la realidad. Crea el poeta mundos ideales que no existen, á no ser en su imaginación, y les traslada á sus obras.

La forma de las obras de la poesía aparece en el plan, estilo, lenguaje y versificación. Se llama *plan* en las obras literarias «una distribución de las mismas en diferentes partes que las constituyen,» lo cual en arquitectura se conoce con el nombre de plano ó trazado de la obra. En la poesía el plan debe ser oculto, es decir, que ha de permanecer encubierto, de tal modo que no se advierta desde luego y á la simple vista, como sucede en las obras destinadas á la enseñanza, en las cuales vemos, consultando el índice, la división de capítulos, artículos y párrafos. No por eso dejarán de ser ordenadas las obras de la poesía. — El *estilo* es «la manera propia de expresarse que tiene cada escritor,» *genus dicendi*, suficiente á veces para conocerle, porque como dice Despréaux (1) el estilo es el hombre.

(1) Art poétique.

Entre las varias clases de estilo que se distinguen, corresponde muy especialmente á la poesía el estilo conciso, que consiste en decir mucho con el menor número de palabras que sea posible. Un medio de conseguir esto es la supresión de conjunciones, de transiciones, y de toda clase de palabras que carezcan de verdadera importancia ideológica.—El lenguaje de la poesía debe ser escogido, excluyendo las voces que sean tenidas por bajas, ó poco decentes. Cuando se hallan reunidas en la frase, el hipérbaton ha de ser ingenioso, á fin de que se consiga la armonía. El verso es el ropaje propio de la poesía y el que mejor le sienta.—Es tan importante la buena forma en las obras literarias, como el fondo mismo (1) y no llegan fácilmente á la posteridad sin aquella circunstancia.

Dos condiciones generales han de tener las obras de la poesía, que contribuyen poderosamente á darles importancia; la de que sean nacionales y populares. Una obra es nacional, si celebra en ella el escritor hechos gloriosos de su nación, y expresa ideas y sentimientos religiosos y morales propios de su país. El poeta que, escribiendo como español y en lenguaje castellano, celebrase con preferencia los hechos memorables de los araucanos, á la manera de Ercilla, haría una composición que no sería verdaderamente nacional. Este mismo defecto se descubre en las obras poéticas españolas del siglo XV, imitación á veces de la literatura del Dante, y en algunas del siglo XVI, en la época del renacimiento de las letras. Ojúpanse entonces los escritores de seguir las huellas de la clásica antigüedad, más bien que de ser originales. Pudiéramos decir, de los que tales obras han escrito, que vivieron como extranjeros en su propio suelo.—La segunda condición señalada á las obras de la poesía es de que sean populares, y queremos indicar con esto que hayan sido hechas de tal modo que no sirvan únicamente para un corto número de personas

(1) Villemain; *Cours de Littérature*.

ilustradas, sinó que se hallen al alcance del mayor número posible de lectores, oyentes ó espectadores. Esta condición de popularidad se refiere principalmente á las obras destinadas al teatro, á donde acuden toda clase de personas, las de grande, mediana y de escasa ilustración.

CAPÍTULO II.

Del verso en la poesía española.

De todos los sonidos agradables al oído ninguno hay que llegue á interesar tanto como la voz humana que es la más simpática, porque procede de nuestros semejantes. El verso, que es la «fermosa cobertura de la poesía», según la expresión del Marqués de Santillana (1), ocupa un término medio por la impresión que produce su lectura, entre la pronunciación de la palabra ordinaria y el canto. Depende esto indudablemente de que en su formación entran elementos semejantes á los que intervienen en la voz cantada: ritmo de tiempo, ritmo de acento, melodía y armonía. (2) Conviene que aclaremos estas ideas. Entiénd-

(1) Carta al Condestable de Portugal.

(2) Exponiendo el eminente escritor, La Harpe, lo que debe entenderse por ritmo, dice lo siguiente: «M. Batteux définit le rythme un espace déterminé, fait pour symétriser avec un otre du même genre. Cette définition général est nécessairement un peu abstraite: elle va devenir beaucoup plus claire en l'appliquant aux trois choses qui sont principalement susceptibles du rythme, au discours, au chant, et à la danse. Dans le discours, le rythme est une suite déterminée de syllabes ou de mots qui symétrise avec une autre suite pareille, comme, par exemple, le rythme de notre vers alexandrin est composé de douze syllabes qui donnent à tous les vers du même genre une égale durée par leurs intervalles et par leurs combinaisons. Dans la danse, le rythme est une suite de mouvements, qui symétrisent entre eux par leur forme, par leur nombre, par leur durée. Il est reconnu que rien n'est si naturel à l'homme que le rythme: les forgerons frappent le fer en cadence, comme Virgile l'a remarqué des Cyclopes; et même la plupart de nos mouvements son á peu pres rythmiques, c'est-à-dire ont une sorte de régularité. Cette disposition au rythme a conduit á mesurer les paroles, ce qui a donné le vers; et á mesurer les sons, ce qui a produit la musique.»

Cours de Littérature, tom. I, p. 20, edic. de MDCCXXL.

dese por ritmo de tiempo la simétrica y alternativa sucesión de sonidos y pausas, de tal modo que pueda apreciarse el tiempo que se tarda de unos á otros. El ejemplo más claro de este elemento indispensable de la música le encontramos originariamente en el movimiento acompasado de un péndulo de reloj, donde alternativamente se suceden los sonidos y pausas. El ritmo de acento consiste en la mezcla de sonidos fuertes y débiles, por ejemplo, en el redoble de un tambor. Estos dos elementos, acentos y pausas, hábilmente combinados producen la melodía, que es la agradable sucesión de sonidos, como se observa en el canto de una tiple, ó en los sonidos de una flauta y de un violín. Cuando hay correspondencia de sonidos melódicos y acordes resulta la armonía, que supone simultaneidad de sonidos agradables, como sucede en el piano y en la orquesta.

Haciendo aplicación de las ideas anteriormente expuestas al verso, que se acerca por su sonoridad á la voz cantada, veremos sin dificultad que en él existen de una manera semejante los elementos indicados. No llegaremos á obtener en el verso la simultaneidad de sonidos y la correspondencia que exige la armonía de la música, porque las sílabas y palabras se pronuncian sucesivamente y no al mismo tiempo; pero en la acertada elección y colocación de las palabras, hay algo en el verso parecido á la armonía de la música, que impropriamente puede llamarse armonía. Advertimos á cada paso el excelente resultado de las pausas, y el no menos importante de los acentos fuertes, como sobresaliendo y agrupando en torno suyo á los más débiles. El verso es por consiguiente armonioso de una manera particular, y melódico hasta el punto de acercarse á la voz cantada. Podemos definirle, sin dificultad, «una frase armoniosa por la conveniente distribución de las palabras y de los acentos y pausas.»

No es igualmente agradable al oído el verso en todos los idiomas. Cabe desde luego hacer una separación entre las lenguas antiguas y las modernas. El griego y el latín

que tenían una cantidad conocida en las sílabas, más variedad en las terminaciones de las palabras, mayor número de voces compuestas y flexibles por esto mismo en sus combinaciones, más hipébaton ó fuerza inversiva en las palabras, eran más apropósito para la versificación que las lenguas modernas. En éstas, se distinguen también las que se usan en el Norte de la culta Europa de las que se hablan en el Mediodía. Son ásperas en sus sonidos y poco aptas para versificar las lenguas inglesa y alemana, al paso que abundan en sonidos suaves la italiana y la española. Con relación á esto mismo dice D'Alembert lo siguiente: «Una lengua que abunda en sonidos dulces y suaves, como la italiana, debe ser excesivamente melodiosa, así como la que cuenta con un número considerable de vocales y consonantes suaves, como la española, es la más armoniosa de todas.»

Examinando la estructura del verso español, vemos que se halla sujeto á una medida determinada, aunque el procedimiento empleado para medirle no sea el mismo que el de las lenguas clásicas, griega y latina. Para medir un verso, en estas lenguas, se toma por unidad de medida el pie, que viene á ser un grupo de sílabas. En el verso español, lo mismo que en los de otras lenguas modernas, la unidad de medida es la *silaba*; de modo que sabemos si un verso consta ó no consta, es decir si se halla bien ó mal formado en cuanto á las sílabas, contando el número que tiene. Pero al hacerlo, deben tenerse presentes las sílabas simples y las compuestas (diptongos y triptongos); las sinalefas; y los acentos finales de cada verso (además de las diéresis, ó divisiones de diptongo, y las sinéresis, ó formación de diptongo, donde no le había).

Se cuentan las sílabas por las emisiones de voz que haya, no por los sonidos; y todas las letras que, reunidas, se pronuncian de una sola vez, ó con una emisión de la voz, forman una sílaba.—Sucede con frecuencia que en una emisión de voz no haya más que una vocal; la sílaba

en este caso será simple: otras veces hay dos vocales en una emisión de voz; la sílaba entonces será compuesta y se llama diptongo. Si hubiese tres vocales en la emisión de voz, la sílaba será compuesta lo mismo, y se llama triptongo. (1)

Sabemos distinguir las sílabas en el verso; pero esto no es bastante para medirle bien. Sucede con frecuencia que, terminando en vocal una palabra del verso, empieza también con vocal la palabra siguiente. En ese caso fórmase de las dos vocales, que pertenecen á palabras diferentes, una especie de diptongo, que se llama *sinalefa*.—Ocurre además, pero con menos frecuencia, la reunión de tres vocales, que pertenecen á palabras diferentes de un mismo verso, y se pronuncian de una sola vez, lo cual es algo parecido al triptongo, y se llama *sinalefa doble*. Si es preciso tener presente la sílaba binaria ó ternaria al medir el verso, no es menos necesario atender á la *sinalefa sencilla* y á la *sinalefa doble*.

Pero aún falta conocer el *acento final* del verso, para saberle medir. Llamamos así «el acento de pronunciación ó prosódico, (no el ortográfico) que lleva la palabra final de

(1) Los diptongos ó grupos de dos vocales reunidas en una misma palabra y que pueden pronunciarse con una sola emisión de la voz en la lengua española, son diecisiete, en la forma siguiente:

aa	ea	ia	oa	ua
ae	ee	ie	oe	ue
ai	ei	ii	oi	ui
ao	eo	io	oo	uo
au	eu	iu	ou	uu

Presentamos en este cuadro veinticinco combinaciones binarias de vocales, que serían otros tantos diptongos, si todas éllas pudieran pronunciarse con una emisión de voz, porque la índole del idioma lo permitiera; pero ocho de estas combinaciones no se prestan á ello, y aparecen suprimidas como diptongos con la indicación de letra cursiva, quedando solamente diecisiete, que son los diptongos que tiene la lengua española. Los triptongos ó grupos de tres vocales, reunidas en una palabra, que se pronuncian en una emisión de voz, son nada más que cuatro: *iai,iei,uai,uei*. La *i* final puede ser de forma griega, sin que esto produzca alteración alguna, con tal que tenga el carácter de vocal. Sin estas nociones acerca de la sílaba simple, y sin tener idea clara de la sílaba compuesta ó del diptongo y triptongo, imposible sería medir el verso español, por faltar el conocimiento de la unidad exacta desmedida.

cada verso, sea aguda, llana ó esdrújula.» Si el acento final del verso aparece sonando en la última sílaba de la palabra, se cuenta una sílaba más; si en la antepenúltima, una sílaba menos; y si en la penúltima, se cuentan todas las sílabas que tenga el verso.

De lo dicho se infiere que mediremos bien el verso español, si sabemos contar las sílabas que tiene, simples y compuestas, no olvidando la sinalefa y el acento final. Y como la sinalefa puede considerarse una especie de sílaba compuesta, diptongo ó triptongo, resulta que deberemos atender en último término á dos cosas en la medida: á las sílabas y al acento final.—Las sinéresis y diéresis son licencias métricas que ocurren con poca frecuencia, al contrario de la sinalefa. (1)

Diferentes especies de versos encontramos en la poesía española, que para mayor claridad es necesario clasificar, atendiendo al acento final en cada uno de ellos, ó al número de sílabas de que constan, circunstancias ambas que hubimos de tener presentes al ocuparnos de su medida. (2)

(1) Conviene tener presente que sílaba, sinalefa y sinéresis, palabras de origen griego, significan lo mismo: reunión ó conjunto de vocales.

(2) Hay en los versos españoles, dos clases de acentos; uno, que es el acento prosódico, correspondiente á cada una de las voces que componen el verso, y que, si le advertimos en la última palabra, se llama acento final, porque se encuentra á la conclusión de él; otro que afecta al verso entero, ó á una parte considerable, y que pudiéramos llamar acento dominante, cuya colocación es muy problemática, debiendo quedar á la delicadeza del oído el emplearle, más bien que á los preceptos ó reglas que acerca de su colocación se pudieran aducir. Dicese comunmente que para ser armonioso el verso endecasílabo ha de llevar el acento dominante en la sexta sílaba, ó en la cuarta y octava juntamente; pero vemos opiniones tan encontradas en los escritores acerca de esta materia, que llegamos á dudar de semejantes afirmaciones. Las innumerables combinaciones que de vocales y consonantes se pueden hacer en cada verso, dificultan en muchos casos las apreciaciones, de tal modo que es imposible saber cuáles son las sílabas preferentemente acentuadas, escapándose pequeñísimas diferencias aún á los oídos más experimentados. No es fácil, en materia tan delicada, establecer reglas generales; el buen oído percibe desde luego cuándo hay este elemento de la armonía en el verso, sin cuidarse para nada de si son éstas ó aquéllas las sílabas acentuadas.

Por el afán de señalar reglas en esta materia del acento dominante en cada verso, vemos encontradas las opiniones de dos profesores de Barcelona, los señores Milá y Coll y Vehí, cuando analizan el verso de Garcilaso:

«El dulce lamentar de dos pastores.»

Quiere el señor Milá que el acento dominante y único de este verso, sé halle colocado en la sílaba *tar*; mientras que el señor Coll y Vehí encuentra varios, con iguales ó análogas condiciones, en las voces *pastores*, *dulce*, *et. de*, *dos*, que van descendiendo sucesivamente en importancia.

Atendiendo al acento final, se dividen los versos en agudos, llanos y esdrújulos. Para averiguar las sílabas sabemos la importancia que tiene esta división, porque se cuenta una sílaba más, una sílaba menos, ó se cuentan todas, según que el verso sea agudo, esdrújulo ó llano.— El verso de ocho sílabas admite indistintamente los tres finales de agudos, llanos ó esdrújulos, que no dejan de ser comunes en los versos más cortos. Pero el uso de los versos llanos ú ordinarios es el más frecuente de todos, y á cada paso nos encontramos con ellos en las obras de la poesía; lo cual reconoce por fundamento que las palabras agudas y esdrújulas son otras tantas excepciones de la regla general, en la pronunciación española, que ordinariamente es la llana.— En cuanto al verso endecasílabo, todo final que no sea llano es un defecto en él.

Si nos fijamos en el número de sílabas de que constan, hallamos en la poesía española versos desde cuatro hasta catorce sílabas. Atendiendo á la frecuencia con que se usan en las composiciones literarias, pueden dividirse en tres grupos diferentes, incluyendo en el primero los versos heptasílabos, octosílabos y endecasílabos, ó de siete, ocho y once sílabas, que son muy usados; en el segundo los versos cortos ó quebrados, de cuatro y de cinco sílabas, y los de redondilla menor ó de seis; y en el tercero los versos largos, de doce y catorce sílabas, ó de arte mayor y alejandrinos. (1)

El verso *endecasílabo*, ó de once sílabas, llamado también italiano, verso heróico, verso de soneto, es el verso por excelencia, que se presta á los asuntos serios y elevados, sin desdeñar por eso los familiares y festivos. Sustitu-

(1) Los versos de arte mayor y los alejandrinos fueron excluidos por algunos escritores, como D. Alberto Lista, de la versificación española, por considerarles formados de dos versos de seis ó de siete sílabas, sin otra novedad particular.

Los versos de nueve, diez y trece sílabas, son muy poco usados, especialmente los de nueve y trece. Los de diez se encuentran con hemistiquio y sin él, siendo extraordinariamente armoniosos, cuando dejan de tenerle: llevan el acento en la tercera, sexta y novena sílaba.

yendo á los exámetros heróicos de la antigüedad, es en los tiempos modernos el verso de la tragedia y de la epopeya, así como de la poesia lirica más sublime. Por su extensión, ni es excesivamente largo el endecasílabo, como los de arte mayor y los alejandrinos, ni tampoco demasiado corto, como los quebrados, ocupando un término medio, que permite una conveniente distribución de las palabras de donde resulta la armonia, un acertado uso de las pausas ó cesuras que le dan suma gracia, así como una buena colocación de los acentos. Ofrece también la ventaja de poderse emplear sólo é independiente de la rima en una composición entera, circunstancia que no puede concurrir en los demás, y la de unirse oportunamente á los versos de siete sílabas, en las combinaciones métricas llamadas lira y silva.—El verso *heptasílabo*, ó de siete sílabas, se acomoda mejor que el endecasílabo á la poesia ligera, graciosa y festiva, como las anacreónticas.—El *octosílabo*, ó verso de ocho sílabas, perfeccionado por nuestros dramáticos antiguos, tiene demasiada facilidad y ocurre con mucha frecuencia en la poesia española, para que se le juzgue propio de los asuntos graves. Es muy agradable á los oídos españoles, y se aplica generalmente á la sátira, á la burla y á los géneros familiares. (1)

(1) Esta diferencia en el uso de los versos de siete, ocho y once sílabas no es absoluta ni exacta, como tampoco son las que suelen hacer los hombres en el estudio de la naturaleza y de las artes. Nuestros buenos poetas han escrito familiarmente en versos endecasílabos, y con sublimidad en los de siete y ocho sílabas; mas no podrá negarse que á pesar de estos esfuerzos del genio, cada uno de los metros citados tiene el carácter que le hemos atribuido; así como el exámetro, el dístico y el yambo latino tienen los que les atribuye Horacio en su epístola á los Pisones, á pesar de que él mismo estaba escribiendo aquella carta familiar en verso heróico del idioma de la capital del mundo.

En castellano, la multiplicidad de cesuras y variación de acentos del endecasílabo se proporciona mejor á los diversos movimientos de las grandes pasiones, desordenados por su naturaleza, que la monótona armonia de los versos cortos, casi imposible de variar. Al contrario, la ligereza del heptasílabo se presta mejor á los asuntos festivos; y la marcha igual y pausada del metro de ocho sílabas á los sentimientos tranquilos y á la expresión familiar de las ideas. Se ve, pues, que la distinción que hemos hecho no es arbitraria, pues nace de la naturaleza misma de los versos.

Los versos *cortos*, de cuatro y de cinco sílabas, no se prestan á la armonía usados separadamente, por el escaso número de sílabas, que no permite las pausas y la variada colocación de los acentos. Se llaman quebrados, porque se juntan á los de ocho sílabas en las coplas antiguas, como las de Jorge Manrique en el siglo XV, y á los de once en las odas sáficas modernas. — Los versos de redondilla menor, ó de seis sílabas, son propios de las letrillas y canciones amorosas, como las serranillas del Marqués de Santillana,

Los versos *largos*, de catorce sílabas ó alejandrinos, que probablemente tomaron ese nombre del poema de Alejandro, donde Segura de Astorga, poeta del siglo XIII, les usaba con cierta perfección, no se prestan á la armonía como tampoco los versos de arte mayor ó de doce sílabas, por su extensión excesiva. Admiten unos y otros el hemistiquio, que es una división del verso en dos mitades, resultando que el verso de catorce sílabas se compone de dos, de siete, y el de doce, de dos, de seis; por ejemplo, en aquel pasaje tan conocido de Gonzalo de Berceo:

Daban olor sobeio | las flores bien olientes,
Refrescaban en ome | las caras é las mientes, etc.

Si buscamos el origen de los versos españoles, aparecen ya en los albores de nuestra literatura los alejandrinos, aunque muy imperfectos, en el poema del Cid; pero correctísimos en las obras de Gonzalo de Berceo y Segura de Astorga, en el siglo XIII, formando la cuaderna vía. — Los versos de arte mayor, y los más cortos de todas clases, fueron conocidos del Arcipreste de Hita en el siglo XIV, que introduce variedad de metros en sus composiciones. — Eran de importancia suma los alejandrinos y de arte mayor en la literatura nacional, hasta la aparición del verso heroico endecasílabo en el siglo XVI, llamado á reemplazarlos ventajosamente. Fué importado de los italianos y anteriormente sólo por incidencia conocido de los españoles.

Combinanse los versos unos con otros, ó libremente, ó consonantados y asonantados. La combinación libre era propia de las lenguas clásicas antiguas, por razones de armonía que dijimos; la combinación de los versos en consonante pertenece á las lenguas modernas; el asonante es genuinamente español.

Tenemos, pues, en la poesía de las lenguas modernas un elemento nuevo para la versificación, que es la rima. «La consonancia ó asonancia de unos versos con otros, cuando se reúnen formando estrofas ó estancias,» se llama *rima*. Se conocen dos clases de rima, una perfecta y otra imperfecta. Será la rima perfecta ó consonantada, si las vocales y consonantes finales de la última palabra del verso, á contar desde la sílaba acentuada, son iguales: rima imperfecta ó asonantada, cuando las vocales son iguales y desiguales las consonantes. En el caso de que la última sílaba acentuada sea un diptongo, se atiende á la vocal dominante en la pronunciación de las dos que forman el diptongo.

En el uso de los consonantes y asonantes han de tenerse presentes algunas leyes ó reglas, que es necesario observar. Con relación al consonante ha de cuidarse: 1.º que están excluidas para la formación de los consonantes las palabras vulgares, y son aquéllas, por ejemplo, que se encuentran fácilmente, como las terminaciones de verbos y adjetivos, y los vocablos en *ado*, *ente*; 2.º han de evitarse las palabras de escasa importancia ideológica, por ejemplo, los monosílabos: las palabras llanas se usan ordinariamente, las agudas y esdrújulas raras veces; 3.º dos versos seguidos pueden consonar, y lo mismo tres, aunque es menos frecuente; pero cuatro versos seguidos consonantados se considera como un defecto. Así sucedía en la antigua rima de Berceo y de Segura de Astorga en el siglo XIII, llamada *cuaderna vía*, que por ser excesivamente monótona fué sustituida por otra más variada en los siglos siguientes. — En el asonante se debe atender: 1.º á que los versos pares asuenen, y queden libres los impares; 2.º á que todos los

versos sean asonantados, y no haya mezcla de consonantes y asonantes en una misma composición.

En cuanto sea posible, la historia del consonante y asonante debe ser conocida. Para algunos el origen del consonante aparece ya en la lengua hebrea, aunque difícil sería probarlo. Petrarca quiere encontrarle en la poesía de los Sicilianos; pero advierte que hay vestigios de él en el griego ático y en la lengua de los romanos. No falta quien le hace derivar de los idiomas septentrionales, que hablaban los pueblos invasores del imperio romano. Condé, el historiador, opina que es de procedencia árabe. En medio de tanta diversidad de opiniones, no es fácil señalar, de una manera clara, el origen de la rima perfecta.—Posible es, y quizá sea esta la opinión más admisible, que haya nacido en la Edad Media, de la lengua latina adulterada, cuando se formaron las nacionalidades á consecuencia de la destrucción del imperio romano: algunos himnos existen consonantados en ese tiempo, y escritos en el latín propio de la decadencia.

En la poesía española aparece el consonante en el siglo XII ó principios del XIII, con una de las más antiguas composiciones en verso castellano, que es el *Poema del Cid*; pero su forma es demasiado imperfecta, por la diversidad de sílabas de que constan los versos y la falta de armonía. En el mismo siglo empieza ya á usarse con suma regularidad el consonante, en las obras de Goñzalo de Berceo y de Segura de Astorga, y continúa de igual modo en los siguientes.

El asonante es una rima exclusivamente española, cuya suavidad y dulzura no perciben los oídos extranjeros. Aun cuando en el *Poema del Cid* se encuentran varios asonantes, hasta fines del siglo XIV no hay noticia alguna de que fueran usados como un sistema especial de versificación. (1)

(1) El Arcipreste de Hita, poeta del siglo XIV, dice hablando de sí mismo en el Libro de los Cantares, lo siguiente:

Romances fiz algunos
De los que dicen ciegos

En tiempo de Lope de Vega se aplicaron á los versos cortos, y entonces nacieron los romancillos. En el siglo XVIII se hizo extensivo el uso del asonante á los versos endecasílabos.

Los principales grupos ó combinaciones de versos *consonantados* que conocemos, tienen nombres especiales, y se forman de un número determinado y fijo, á excepción de la silva. Estos son el terceto, cuarteto, cuarteta, quintilla, octava real, décima, soneto, lira y silva. La silva es la única combinación de número indeterminado de versos.

Para formar cada uno de estos grupos ó combinaciones consonantadas, es necesario atender á lo siguiente: 1.º al número de versos de que consta el grupo; 2.º á la clase de los versos agrupados; 3.º á la consonancia de unos con otros. Conviene además saber el uso ó aplicación que tienen á las obras literarias.

En el terceto el número de versos es de tres; la clase, endecasílabos; la consonancia, primero con tercero, y segundo con primero del terceto siguiente. Una composición en tercetos debe terminar con un cuarteto, á fin de que ninguno de los versos quede sin consonancia.— Se usa el

Et para escolares
 Que andan nocheriegos
 Et para muchos otros
 Por puertas andariegos
 Cazurros et de burlas;
 Non cabrian en diez pliegos.

Si el arcipreste, Juan Ruiz, asegura que hizo algunos romances, y el verso de estas composiciones era asonantado, claro es que se conocía y estaba en uso el asonante. Sin embargo, no llegó á su mayor grado de perfección hasta el siglo XVI, pues sabido es el mal concepto de que gozaron durante la Edad Media los romances, cuando Segura de Astorga les llamaba el lenguaje de la *yoglería*.

Mester trago fermoso
 Non es de yogleria;
 Mester es sen pecado,
 Ca es de clerecia
 Fablar curso rimado
 Per la cuaderna via
 A silabas cuntadas
 Ca es gran maestria.

Poema de Alejandro.

terceto ordinariamente en las sátiras, en las epístolas y en el soneto, como vemos en las sátiras de los Argensolas y de Quevedo; en la epístola moral à Fabio, de Rioja, y en multitud de sonetos de los buenos escritores.

En el cuarteto el número de versos es de cuatro; la clase, endecasilabos; la consonancia, los dos extremos y los dos medios, ó cruzados.—Úsase el cuarteto en la formación del soneto, y otras composiciones.

En la cuarteta el número de versos es de cuatro, como en el cuarteto; la clase, octosilabos; la consonancia, igual à la del cuarteto, extremos y medios, ó cruzados.—Úsase la cuarteta, como redondilla, en las composiciones festivas, por ejemplo, *La Cena jocosa*, de Baltasar del Alcázar.

En la quintilla el número de versos es de cinco; la clase, octosilabos; la consonancia, al arbitrio del poeta, cuidando que no haya tres versos seguidos del mismo consonante.—Úsase la quintilla en composiciones ligeras, como la *Canción de Nerea*, de Gil Polo, que es uno de los mejores modelos que tenemos en castellano.

En la octava real el número de versos es de ocho; la clase, endecasilabos; la consonancia, pares é impares en los seis primeros versos, y pareados los dos últimos.—Úsase la octava real en la poesía épica principalmente; algo en la poesía lírica; y à veces también en la dramática, aunque con menos frecuencia.

En la décima el número de versos es de diez: la clase, octosilabos; la consonancia, muy variada; aunque puede servir de modelo la usada por Calderón en *La vida es sueño*: «Cuentan de un sábio que un día, etc.»

En el soneto el número de versos es de catorce, dos cuartetos al principio y dos tercetos al fin; la clase endecasilabos, como la de aquéllos; la consonancia, extremos y medios en los cuartetos, y al arbitrio del poeta en los tercetos.—Úsase como obra literaria independiente en los poetas, que han escrito infinidad de esta clase de composiciones.

En la lira el número de versos es de cinco; la clase, endecasílabos y heptasílabos; la consonancia, primero con tercero, y segundo con cuarto y quinto.—Se usa mucho en la poesía lírica, por ejemplo en las odas de Garcilaso y de Fray Luis de León.

En la silva el número de versos es indeterminado; la clase, endecasílabos y heptasílabos; la consonancia, al arbitrio del poeta, quedando también algunos libres.—Úsase en estancias más ó menos largas de las obras líricas, como las canciones de Herrera, las silvas de Rioja.

Los principales grupos, ó combinaciones de versos *asonantados*, reciben nombres diferentes, adoptando el común de romance, romancillo y endecha los que tienen un número indeterminado; y el de endecha real y seguidilla los de número fijo ó determinado de versos.

Hay tres clases de romances muy conocidos en la versificación española: el octosílabo ó romance propiamente dicho; el endecasílabo ó romance heróico; y el heptasílabo ó endecha: es decir, que se forman romances con los versos de siete, de ocho y de once sílabas, los mismos que consideramos interesantísimos, examinando las diferentes especies de versos en general.—Los romancillos son romances de versos cortos.

En los verdaderos romances, el número de versos es indeterminado, al arbitrio del poeta; la clase, octosílabos; la asonancia, pares entre sí, y libres los impares.—Forman los romances de esta clase la poesía popular española por excelencia.

En los romances heróicos el número de versos es indeterminado; la clase, endecasílabos; la asonancia, como los anteriores.—Suelen usarse en los dramas, en el sentido de composiciones diferentes de la tragedia y comedia.

En las endechas, el número de versos es indeterminado; la clase, heptasílabos; la asonancia no admite diferencia de las anteriores.

En las endechas reales el número es de cuatro versos;

la clase heptasilabos y endecasilabos; la asonancia, pares entre sí, y libres los impares.

En la seguidilla el número de versos es de cuatro; la clase, de siete y de cinco silabas; la asonancia, como los anteriores. Suele llevar un estribillo, y en éste el número de versos es de tres; la clase, de cinco y de siete silabas; la asonancia, primero con tercero, y libre el segundo.

Si pretendemos averiguar el origen, en la historia literaria, de las variadas combinaciones consonantadas y asonantadas, hallamos lo siguiente. Es una cosa averiguada que el terceto, la octava real y el soneto se deben á los italianos: así vemos que la *Divina Comedia*, del Dante, es una composición en tercetos, y la *Jerusalén libertada*, del Taso, en octavas reales. A Petrarca se atribuye generalmente la invención del soneto, aunque algunos creen que fué importación de la literatura provenzal.

La décima reconoce como inventor á Vicente Espinel, poeta del siglo XVI, y adquiere importancia suma en el teatro de Calderón de la Barca.

Probablemente debe su nombre la lira á una canción de Garcilaso, á la flor de Gnido, que empieza: «Si de mi dulce *lira*, etc.


El romance es sin duda la más antigua combinación de versos que conocemos, de carácter español, conservando solo noticias del mal concepto en que fué tenido durante la Edad Media. Llega á su mayor grado de esplendor con la época de gloria literaria nacional.

CAPÍTULO III.

De los géneros poéticos.

La poesía es una bella arte, cuyo medio de expresión es la palabra y que interpreta seres orgánicos, materiales y espirituales, hasta el Ser supremo, con más riqueza, variedad y libertad que las demás artes del tiempo y del espacio.— Sabemos que el objeto de la poesía es interpretar la bella naturaleza, y que su fin consiste en producir, como la naturaleza misma y las bellas artes en general, el placer puro y desinteresado que causa lo bello. En cuanto á su fin, la poesía es siempre una, y si á él únicamente se atendiese, no habria lugar á las diferentes clases de géneros y de composiciones en ellos comprendidas.

Pero no sucede lo mismo con relación al objeto de la poesía, ó á la naturaleza que el poeta suele interpretar. Éste se ocupa unas veces principalmente de la naturaleza subjetiva ó espiritual, es decir, de su yo, de sus propios pensamientos, sentimientos y afectos; otras veces trabaja especialmente en la naturaleza exterior á él, es decir, en su no yo, en los objetos exteriores que constituyen una naturaleza diferente de la misma del poeta; y por último, ocurre también que interprete, alternativamente, la naturaleza exterior á él y su misma naturaleza subjetiva. Cuando



interpreta su yo, el poeta canta; cuando interpreta su no yo, el poeta cuenta ó refiere; y cuando unas veces interpreta su yo, ó su misma naturaleza, y otras su no yo, ó el mundo que le rodea, el poeta representa, imita ó remeda á los demás en la vida común y ordinaria. Cantar, contar y representar, cosas que son tan frecuentes en la vida de los hombres, he aquí el fundamento de una división lógica y natural de la poesía en *géneros* (1). Estos son principalmente tres: lírico, épico y dramático. En el género lírico el poeta canta, es decir, expresa sus mismos sentimientos; en el género épico cuenta ó refiere poéticamente los hechos humanos, según les haya concebido; en el género dramático representa esos mismos hechos de los hombres, ó manifiesta sus propios sentimientos, por medio de los personajes que pone en escena. Así, pues, la poesía viene á ser un canto, una narración, ó una representación: es un canto en la poesía lírica; una narración en la épica; y una representación en la dramática, ó de verdadera acción.

A cada uno de estos tres géneros poéticos corresponde una forma distinta de expresión, que le es característica, al menos como forma dominante. El poeta lírico se expresa en forma directa ó enunciativa; el poeta épico en forma indirecta, narrativa ó descriptiva; y el poeta dramático en forma dialogada ó compuesta, que participa á la vez de la forma directa ó enunciativa del género lírico, y de la forma indirecta ó narrativa y descriptiva del género épico.

¿Qué es pues, la poesía lírica? «La interpretación de los mismos pensamientos, sentimientos y afectos del poeta por medio de la palabra.» El carácter, por consiguiente, de ésta poesía es ser eminentemente subjetiva, que traslada

(1) M. La Harpe, interpretando la *Poética* de Aristóteles, establece la siguiente ingeniosa división de los géneros poéticos. «La poésie se partagea d'abord en deux genres, suivant le caractère des auteurs; l' héroïque, qui était consacré à la louange d' es dieux et des héros; le satirique, qui peignait les hommes méchants et vicieux. Dans la suite, l' épopée, menant du récit à la action, produisit la tragédie; et le satire, par le même moyen, fit naître la comédie.»

Cours de Littérature, tom. I, pag. 21, ed. de MDCCCXL.

el alma entera del poeta al exterior por el medio hábil y poderoso de la palabra. (1)

Debe tenerse presente, sin embargo, que aún cuando la poesía lírica interpreta el yo, ó la naturaleza misma del poeta, no excluye completamente la interpretación de la naturaleza exterior á él, porque refiere al mismo tiempo los hechos que le rodean, y describe ó pinta con vivísimos colores los objetos exteriores. ¿En qué concepto es objetivo el carácter de esta poesía? Lo es en el sentido de que el poeta lírico refiere hechos exteriores, pero la narración ha de ser ligera y sencilla; lo es también porque describe caracteres, lugares y costumbres, pero la descripción debe ser breve y animada: es decir, que no hay en este género relaciones extensas, descripciones largas. Además, referir hechos, describir caracteres y lugares en la poesía lírica, reconoce por causa el encontrar en ellos el poeta un motivo, una ocasión para expresar sus sentimientos y afectos. De consiguiente, lo principal será siempre interpretar el poeta su misma naturaleza; lo secundario ó accidental ocuparse de la naturaleza exterior á él, ó del mundo que le rodea.

Cierto que el poeta lírico puede ocuparse de todo, que su campo es vastísimo, tan extenso y más aún, que el campo de la ciencia misma, porque si la ciencia examina y estudia lo que existe, la poesía lírica en sus creaciones se extiende á lo que puede existir; no solamente hay para ella, como para la poesía en general, el mundo de la realidad, sino que también el mundo de lo posible. Se entretiene el poeta lírico en la contemplación de las flores, y canta esos bellos objetos y les describe; examina el curso de los ríos, y le pinta á su manera; ve las agitadas olas de una mar tempestuosa, y las admira describiéndolas; los hechos tristes ó alegres de la historia de la humanidad, y les refiere admi-

(1) La poesía lírica ó *cantada* tomó su nombre derivado de la palabra griega *lira*, instrumento cuyos acordes acompañaban á las canciones de los primeros poetas.

rándoles. Así Rioja canta las flores y las pinta en sus composiciones, como el curso de los ríos, como la vida agitada de los negocios; y Fray Luis de León refiere en pronóstico ó vaticinio los hechos que serán la causa de la ruina de España. No se dirá por eso, que Rioja se ha propuesto describir las flores, como si fuera un naturalista, el curso de los ríos como un geólogo, la agitación de las pasiones como un moralista; ni que Fray Luis de León refiere, á manera de historiador, los hechos que fueron causa de la ruina de su nación. Rioja emplea una brevísima descripción de las flores en sus silvas, para tener ocasión de entristecerse al mismo tiempo por su corta duración; expresa sus sentimientos, su yo: en el curso rápido de los ríos descubre la brevedad del tiempo; en la vida de los negocios, el torbellino de las pasiones que agitan la humanidad. Fray Luis de León refiriendo hechos, presiente las desgracias de la patria y manifiesta sus sentimientos de amor, su patriotismo, su yo. Lo principal, repetimos, en la poesía lírica siempre es manifestar el poeta sus propios sentimientos; lo secundario y accidental referir hechos, y describir en su caso, objetos exteriores.

En las obras de poesía lírica, como en todas las producciones literarias, es necesario un *plan*, es decir, una buena distribución de partes, porque en esto consiste el orden. Los elementos del orden sabemos por la estética que son la unidad, variedad, armonía, proporción y conveniencia. Son, pues, necesarios en toda obra literaria estos elementos; y muy especialmente en las obras bellas, que dejarían de serlo, si no les tuviesen. Pero en las obras literarias, y aún en las poéticas mismas, hay una marcada diferencia, por lo que al plan se refiere; en las didácticas, por ejemplo, le averiguamos desde luego, ateniéndonos al índice, donde se advierte claramente la distribución de partes y su colocación. Cuando de poesía lírica se trata conviene tener presente que el plan se halla más encubierto que en los otros géneros de poesía. De aquí el hablar los

escritores frecuentemente del bello desorden de la oda. No se quiere decir con esto que la oda sea desordenada, sino que aparece con cierto descuido escrita, de donde nacen las digresiones ó estravios, que en los poetas líricos observamos. (1)

El *estilo* de la poesía lírica es muy variado, según las diferentes clases de composiciones en que se usa; pero hay una especie de estilo, más propio de la poesía lírica, que de ningún otro de los géneros conocidos; tal es el estilo conciso. Le conviene además un estilo elegante, con adornos de todas clases, como epítetos, metáforas, imágenes y comparaciones. El lenguaje debe ser escogidísimo, porque siendo las obras líricas de tan cortas dimensiones, cualquier defecto que haya, se advierte inmediatamente.

Conocida la poesía lírica en su fondo y en su forma, y sabiendo que es aquél muy extenso y variado, más aún que el fondo de la ciencia misma, y que la forma ha de ser escogidísima por las cortas dimensiones de un poema en que todo se advierte fácilmente y poco se dispensa, procede que veamos si este género es, como todos, susceptible de admitir especies, cuáles sean éstas, y el fundamento que reconoce la clasificación que de ellas se haga.

Muy difícil es señalar un número determinado de especies al género lírico, en el cual domina la expresión de los sentimientos del corazón, porque siendo éstos sumamente variados, y presentándose además con grados y matices diferentes, no es posible sujetarles á una clasificación determinada. Sin embargo, examinando las obras más conocidas de la literatura en los buenos tiempos del

(1) Tal sucede en la oda moral de Fray Luis de León *A la Vida del Campo*. Ocupándose el poeta de los placeres que produce la vida retirada de los negocios del mundo, y de los encantos que ofrece la naturaleza, sin darse cuenta quizá, presenta una bellísima descripción de un jardín que poseía cerca de Salamanca. Es una digresión, un estravío del poeta; y aunque no desligada enteramente del asunto, pudiera omitirse, sin embargo; pero es precisamente un adorno de la oda, una encantadora descripción. ¿Deja de haber orden por eso? No; es una especie de episodio de la poesía lírica.

lirismo, podemos designar algunas clases, que llaman preferentemente la atención. Dos clases de sentimientos vemos interpretados por los poetas líricos de todos los tiempos y en todas las literaturas conocidas: los sentimientos alegres ó que por lo menos no son tristes, y los sentimientos cono- cidamente tristes del corazón. Atendiendo á esta diversi- dad de sentimientos, ya es posible señalar dos especies en el género lírico, que se conocen con el nombre de odas y elegias: las *odas*, composiciones líricas destinadas á interpretar los sentimientos que no son tristes y á veces también los sentimientos alegres del corazón; y las *elegias*, que interpretan necesariamente sentimientos de tristeza. — Estas dos clases de obras se destinan á la lectura privada, aunque pudieran hacerse de ellas públicas lecturas, como vemos frecuentemente en los centros literarios y en los teatros. (1)

Otra especie de composiciones líricas es la canción, que se distingue de las anteriores, como su nombre mismo lo indica, porque ha de ser destinada al canto, más bien que á la lectura privada. Sin embargo, canciones cono- cemos en la poesía española y de otras naciones, como la italiana, donde encontramos los modelos, que no se escriben para ser cantadas. En las canciones se pueden interpretar, ora sentimientos alegres ó no tristes, ora sentimientos

(1) Hay diferencias esencialísimas entre las odas, *canciones* de los antiguos, y los versos que nosotros llamamos *odas*, que no son cantadas y frecuentemente ni sique- ra leídas.

«Un chant m'offre en général l'idée d'une inspiration soudaine, d'un mouve- ment qui ébranle notre âme, d'un sentiment qui a besoin de se produire au dehors. Il semble que rien de ce qui est étudié, réfléchi, rien de ce qui suppose l'opération tranquille de l'entendement, n'appartienne au chant conçu de cette manière. *Le chanteur* m'offrira beaucoup plus de sentiments et d'images que de raisonne- ment, et parlera bien plus à mes organes qu'à ma raison. . . . Ses chants portent dans les âmes le trouble qui paraît être dans la sienne: c'est un oracle, un pro- phète, un poète; il transporte et il est transporté; il semble maîtrisé par une puis- sance étrangère qui le fatigue et l'accable, il halète sous le dieu qui le remplit; et, semblable à un homme emporté par un course rapide, il ne s'arrête qu'au moment où il est délivré du génie qui l'obsédait.» — La Harpe. — *Cours de Littérature*, tom. I, pag. 148, ed. MDCCCXL.

tristes del corazón: de consiguiente hay canciones elegiacas y otras que no lo son.

Atendiendo á la forma especial adoptada en algunas obras del género lírico, es dado reconocer otra clase de composiciones, que agregamos á las anteriores. Se observa frecuentemente que al fin de las estancias líricas suele admitirse una palabra, á veces una frase entera ó una cláusula, simétricamente repetidas en toda la obra. Cuando esto sucede, la obra literaria se llama letrilla, por la letra ó letras que se repiten, y forman lo que se conoce con el nombre de estribillo. También en la letrilla, lo mismo que en la canción, hay posibilidad de interpretar sentimientos de diversa índole. Es pues, una cuarta especie del género lírico, la letrilla.

Hay todavía otras composiciones que por su brevedad en la forma, ó por el número determinado de versos, conviene tener presentes. Así sucede que existen sonetos, en los cuales catorce, y nada más, es el número de versos de que constan. Los sentimientos expresados en el soneto, varían tanto como en las canciones y letrillas.—Breves también, como el soneto, suelen ser los madrigales y los epigramas. La expresión de un pensamiento delicado es el objeto de los madrigales, y la agudeza de ingenio se deja entrever en los epigramas.

Queda por fin el romance, aún cuando tiene un acentuado carácter épico-lírico esta composición. Es lírico el romance, por la parte que admite de cantable, y épico, por referirse en él frecuentemente hechos de personajes distinguidos.

Hallamos, pues, en el género lírico, las siguientes especies de composiciones: oda; elegía; canción; letrilla; soneto; madrigal y epigrama. No queremos decir con esto que incluyamos aquí todas las especies conocidas, que son muchas, y algunas más que pudieran inventarse; sino aquellas solamente que figuran como principales, y aparecen con frecuencia en los estudios crítico-literarios.

Concretándonos ya á examinar cada una de estas especies en particular, empezamos por la *oda*. (1) Es «una composición lírica, en la cual interpreta el poeta los sentimientos del corazón, que pueden ser muy variados, según la diversidad de asuntos en que se inspira.» Señalar una definición á la oda, admitiendo como base los sentimientos que en ella se interpretan, no es fácil de conseguir, cuando tantos y tan variados pueden ser aquellos sentimientos. Así es que suelen fijarse principalmente los escritores en el asunto de la composición, que da motivo á la interpretación de los sentimientos.—Teniendo presentes los asuntos ó motivos, que como causa ocasional mueven al poeta á cantar, se distinguen hasta cuatro clases de odas, que se conocen con los nombres de heróicas, sagradas, morales y anacreónticas.

La oda heróica es una composición lírica, destinada á celebrar hechos grandes, que inspiran al poeta sentimientos elevados; la oda sagrada canta hechos gloriosos é interpreta los sentimientos de la religión; la moral se ocupa de la virtud y de los sentimientos apacibles que de ella nacen; y la festiva se entretiene en las acciones regocijadas y en los sentimientos alegres y expansivos de varias clases.

El estilo es elevado ordinariamente en las odas heróicas; puede ser elevado ó templado en las odas sagradas; debe ser templado en las odas morales, y festivo en las anacreónticas.—Los versos frecuentemente usados en las odas heróicas, religiosas y morales, son endecasílabos mezclados con heptasílabos, en las combinaciones llamadas lira y silva. Los versos de las anacreónticas, heptasílabos asonantados.

La *elegía* es «una composición lírica, en que lamenta el poeta sucesos desgraciados de una nación ó de la familia, expresando con este motivo sentimientos tristes del corazón.» De aquí las dos clases de elegía que se conocen: heróica y propia, según que el poeta se refiere en sus quejas á sucesos memorables de un pueblo entero, ó á sucesos

(1) *Oda*, significa canción, así como *elegía*, lamentación.

desgraciados de la familia ó del individuo.—El estilo ha de ser diferente en una y otra clase de composiciones, puesto que la elevación y el arrebató del entusiasmo corresponde á las heróicas, mientras que la templanza y el calor de la pasión á las verdaderas elegias, cuya entonación guarda más consonancia con los sentimientos del que sufre ó llora.—Las elegias propiamente dichas se escriben en tercetos, y la heróicas en versos endecasílabos asonantados.

Las canciones y letrillas son amorosas y satíricas, según que el poeta expresa sentimientos de amor, ó ridiculiza los vicios de la humanidad.—Los versos cortos son generalmente usados en unas y otras composiciones, con mucha variedad en sus estancias.

Veamos la historia de estas composiciones. La oda en un principio, como su nombre lo indica, estaba destinada al canto, lo mismo que la tragedia y la comedia. Así sucedía en Grecia con las odas de Píndaro, que se cantaban por el coro, (si hemos de creer á Horacio), (1) dando éste dos vueltas al rededor del ara en los sacrificios de los dioses, una por la derecha (estrofa,) otra por la izquierda (antiestrofa,) y otra por último, de frente (époda.) Más tarde, aunque las odas dejaron de cantarse, conservaron el nombre y se continuaban llamando odas las composiciones líricas escritas á imitación de las odas griegas y latinas.—Píndaro y Horacio son modelos acabados en el género lírico. Anacreonte legó su nombre á las odas llamadas anacreónticas.—Los cánticos y los salmos de los hebreos están llenos de verdadero entusiasmo lírico religioso.

Elegias admirables son las «Lamentaciones del profeta Jeremías.»

Canciones encontramos en los primitivos cancioneros del siglo XV. Letrillas en los buenos escritores del siglo XVI, como Góngora y Quevedo.

(1) Horacio.—*Carmina*, lib. IV.—2.º «Pindarum,» etc.

Así como hemos visto anteriormente que el poeta lírico interpreta su misma naturaleza ó su yo, ahora que nos ocupamos de la poesía *épica* tendremos ocasión de observar que interpreta una naturaleza diferente de la suya, es decir, la naturaleza objetiva, ó su no yo, la naturaleza de los seres, fuerzas ó almas vivientes. Será, pues, esta poesía «la interpretación de la vida humana en lo que tiene de extraordinario y grande, por medio de la narración.»

El carácter, por consiguiente, de la poesía *épica* es ser eminentemente objetiva. No quiere decir esto que prescinda enteramente el poeta y se despoje en absoluto de sus propias ideas, de sus mismos sentimientos y afectos. Si refiere hechos y describe caracteres, ó propiedades de los seres, no lo hace sin emitir algunas veces sus juicios y las apreciaciones que estima oportunas; pero esos juicios y estas apreciaciones del poeta *épico* nunca serán el objeto principal de sus obras, sino que han de ocupar un lugar muy secundario, dejando siempre el más interesante para las acciones que pretende referir. Homero expresa sus sentimientos religiosos en la *Iliada*, pero los hechos memorables de los caudillos griegos y troyanos y sus costumbres ocupan la parte principal de la obra.

Es de notar, y conviene tenerlo muy presente, que en la poesía *épica* entran dos elementos nuevos, que sólo accidentalmente figuran en el género lírico, y esto depende de la índole misma de esta clase de poesía.

Hay en las obras *épicas* una acción que debe ser referida, y personajes encargados de llevarla á cabo. La acción y los personajes son elementos propios de la *epopeya*, que no figuran de la misma manera en el género lírico. Conviene que fijemos lo que se entiende por acción y por personajes. Acción, en general, es la voluntad puesta en ejercicio. Aplicando esta doctrina á las obras *épicas*, acción será: «un conjunto de actos humanos. así internos como externos, que enlazados convenientemente y unos con otros relacionados, concurren á un determinado fin.» Esta idea

de acción es igualmente aplicable á las obras de la poesía dramática, como oportunamente veremos. Hay sin embargo, la diferencia de que en la epopeya la acción es nada más que referida, mientras que en el drama debe ser representada, y con las apariencias de la realidad. —De cualquier modo, se divide, según Marmontel, (1) en final y continua, entendiendo por acción final la empresa que ha de llevarse á cabo y es el objeto principal de la obra, conseguido el cual, nada más queda que desear; y por acción continua la serie de actos intermedios, que á veces contribuyen á que la acción principal adelante, y otras la dificultan ó embarazan; es decir, que son medios ú obstáculos, para que la acción principal llegue á su término. Se establece, pues, una lucha, de la cual ha de resultar conseguido el objeto que el poeta épico se propone. El triunfo de los griegos sobre los troyanos, en la Iliada; fundar una ciudad, en la Eneida; libertar á Jerusalén del poder de los musulmanes, en la Jerusalén libertada, he aquí lo que constituye la acción final de estas obras; y la acción continua son las dificultades que han de vencerse y los medios que es necesario poner en juego para llegar á estos resultados.

La acción épica, sin personajes que la ejecuten, no se concibe. En toda acción hay un agente, porque hemos dicho que es la voluntad puesta en ejercicio, y á este agente se llama personaje. Son, pues, los *personajes* «seres encargados de llevar á cabo la acción.» Toman diferentes nombres al arbitrio del poeta, en consonancia con el asunto elegido y la empresa que haya de llevarse á cabo. Unas veces serán Aquiles, Agamenón, Hector, Priamo, París, Helena; otras Eneas, Godofredo de Bouillon, Vasco de Gama, Bernardo del Cárpio y hasta los que intervinieron en la pasión y muerte de Jesucristo en las epopeyas cristianas. Cuando figuran personajes alegóricos, como sucede en las epopeyas festivas, tomados de entre los mismos animales,

(1) Eléments de Littérature.

pueden ser moscas y hormigas, gatos y gatas, ranas y ratones y algunos otros más despreciables é insignificantes.

Considerando la poesía épica como un agregado ó conjunto de obras literarias, es posible admitir una clasificación general de las mismas, porque después de todo es un género, y éste no se concibe sin que en él existan especies. Atendiendo al carácter de las obras épicas, se observa unas veces que el poeta interpreta los hechos que refiere, aspirando á conseguir lo bello en sus diferentes grados y matices; pero otras busca decididamente lo ridiculo por la desproporción entre el fin que se propone y los medios que emplea para conseguirle, formando con ese objeto obras que vienen á ser parodias de las verdaderas epopeyas. A las primeras se las puede llamar epopeyas serias; á las segundas epopeyas festivas. Dos clases existen por consiguiente de epopeyas en general, serias y festivas: serias como la Iliada, la Odisea, la Eneida, la Jerusalén libertada, el Orlando furioso, el Paraíso perdido, la Divina comedia, Los Lusiadas; y festivas, como la Batracomiomaquia, la Gatomaquia, la Mosquea. Definiendo ahora la verdadera *epopeya*, diremos que es: «una obra literaria en que el poeta interpreta la vida humana por medio de la relación de una acción extraordinaria y grande, que interesa á un pueblo entero ó á la humanidad.

Hay otras composiciones cortas que teniendo apariencias de epopeyas, por la brevedad y menor importancia del asunto, no pueden considerarse como tales, y se denominan cantos épicos. Así sucede con la obra destinada á celebrar el incendio de las Naves de Cortés, á fin de asegurar la conquista de Méjico, debida á la pluma de D. Nicolás Fernandez de Moratin. (1)

Lo mismo en la epopeya seria que en la festiva hay un fondo y una forma, que les son propios. Constituyen el fondo, asunto ó materia de las epopeyas serias, los hechos

(1) *Biblioteca de AA. españoles*, Rivadeneira, t. XXIX, pág. 495.

de los hombres principalmente.—Veamos lo que sucede en la *Iliada*. El asunto de esta grande obra está reducido, en pocas palabras, á la cólera de Aquiles, caudillo el más esforzado de los griegos y á su venganza en el ejército troyano. Está tomado el asunto de la guerra de Troya, en el siglo XIII antes de Jesucristo. Homero escribiendo su poema, en el siglo X, no se propone referir los acontecimientos principales todos, de la guerra de Troya, porque de ese modo habría resultado un diario poético de los sucesos, como en la *Araucana*, de Ercilla; sinó que elige un episodio, cuya duración no pasa de unos cincuenta días: la disputa entre Aquiles y Agamenón, caudillos ambos del ejército expedicionario, por cuestiones de una mujer. Siendo Agamenón el generalísimo de las tropas griegas, le roba á Aquiles la esclava Briseida: éste llora la afrenta recibida y permanece en la inacción. Su madre, la marina Thetis, le consuela, y pide á Júpiter que favorezca á los troyanos, para facilitar de ese modo la venganza de su hijo, y lo consigue. Continuaba Aquiles en su tienda, sin ánimo de combatir. En esto, animábase los troyanos protegidos por Júpiter, y van de vencida los griegos. Están ya á punto de ser quemadas las naves de estos, cuando lo sabe Aquiles, y concede á su amigo Patroclo que vaya á impedir el incendio. Pero Patroclo, en vez de conseguirlo, queda muerto en el campo, y es despojado por el jefe troyano, Héctor, de las armas de Aquiles. Sábelo Aquiles, y no acordándose ya de la ofensa de Agamenón, cree que es llegado el momento de combatir. Sale al campo de los troyanos, y éstos huyen despavoridos en su presencia. Queda únicamente Héctor, el Aquiles troyano, hijo del rey de Troya, y recibe enseguida la muerte á manos de Aquiles, que le hace arrastrar por el campo enemigo. Conseguida la venganza de Aquiles, termina el poema con hacer los funerales á su amigo Patroclo, y permitir el caudillo griego, que se entregue á Priamo, rey de Troya, el cadáver de su hijo. (1)

(1) Hermosilla, trad. de la *Iliada*.

Vemos, por esta ligera reseña del asunto de la Iliada, que el fondo de la obra le constituyen los hechos de los hombres. La expedición y la guerra; la rivalidad entre dos caudillos expedicionarios del ejército griego; la oposición de los troyanos, empezando por el mismo rey Priamo y su hijo Héctor, son otros tantos hechos, que en ella figuran.— Pero, al lado de estos, hay también los hechos de los dioses que favorecen, ó se oponen á los hechos de los hombres, y constituyen lo que se llama la *máquina* del poema, que no es otra cosa más que «la intervención visible de la divinidad en las acciones humanas de la epopeya.» La diosa marina Thetis, madre de Aquiles, tiene su acción en la Iliada, rogando á Júpiter que interponga su poder. Júpiter hace un movimiento de su cabeza, en señal de que le otorga lo que ha pedido, y ayuda visiblemente á los troyanos. Pero la máquina de la Iliada no es lo maravilloso que generalmente se dice, sinó más bien lo sobrenatural, porque es preciso distinguir estas dos cosas. Entiéndese por maravilloso lo sobrenatural, en que el poeta no cree, y del cual se vale por mero artificio de la obra; mientras que lo sobrenatural constituye las creencias religiosas del poeta, y es la expresión de sus mismos sentimientos. Homero cree en sus dioses, no les inventa, y lo que hace es fijar los caracteres, con que ya eran conocidos en la mitología pagana.

Pertenecen igualmente al fondo de la epopeya los lugares, que en ella se describen. Homero hace en muy pocas palabras, y con epítetos significativos, la pintura de los pueblos de donde vinieron los caudillos del ejército griego. A Thisbe, en Beocia, la llama «abundante en palomas», y si ahora mismo se recorre esta parte de la Grecia, vemos que en ningún punto abundan más los pichones que en Thisbe. Tirinto es «la ciudad de las fuertes murallas», y aún hoy se descubren en esta población de la Argólida, lienzos enormes de murallas, que están desafiando los siglos. Hablando de Lacedemonia, dice que vivían en un

valle «ahuecado como el vientre de una ballena.» (1) Así de otros muchos puntos. Hay también descripciones de objetos de todas clases, como la bellissima del escudo de Aquiles.

La forma de la epopeya ha de ser narrativa de los hechos y descriptiva del carácter de los personajes, de las costumbres, de los lugares y de los objetos diferentes, que entran como necesarios en la vida de un pueblo. —Si atendemos al plan, la división ordinaria de las epopeyas es en cantos ó libros. En veinticuatro se halla dividida la Iliada, en doce la Eneida, y en treinta y siete la Araucana. Pero el plan no suele estar encubierto, como en las obras de la poesía lirica, sino que se anuncia al principio el asunto y la acción final, ó término de la obra. Así lo hace Homero, en su Iliada, cuando empieza diciendo: «De Aquiles de Peleo canta, oh musa! la venganza fatal:» y Virgilio con estas palabras:

«Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
 Italiam, fato profugus, lavinaque venit
 Litora. Multum ille et terris jactatus et alto,
 Vi superum, sævæ memorem Junonis ob iram.
 Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,
 Inferretque deos Latio: genus unde latinum
 Albanique patres, atque altæ mœnia Romæ.»

Aparece, pues, desde luego, en las epopeyas lo que se llama *proposición*. Como para realizar una empresa de grandísima importancia cree necesitar el poeta fuerzas extraordinarias, acude inmediatamente después de proponer á seres ó divinidades superiores que le ayuden, y las invoca: á esta parte de la obra se da el nombre de *invocación*. Virgilio llama en su ayuda á la musa, que probablemente es la de la epopeya:

Musa mihi causas memora: quo numine læso,
 Quidve dolens regina deùm, tot volvere casus
 Insignem pietate virum, tot adire labores
 Impulerit. Tantæne animis cœlestibus iræ!

(1) Lévêque, trad. de el autor de esta obra, 1879, pág. 249.

Examinada la epopeya en su conjunto, ha de constar necesariamente de exposición, nudo y desenlace. Forman la exposición los hechos que dan motivo á la acción; el nudo, las dificultades que han de vencerse para que la acción llegue á su término; y el desenlace resulta del vencimiento de esas dificultades, hasta ver el poeta conseguido el objeto de su narración. La exposición puede hacerse de dos maneras: ó siguiendo el orden de los acontecimientos, como sucede en la *Iliada*, ó entrando desde luego en medio de los sucesos, para manifestar después lo que ha pasado anteriormente, como vemos en la *Eneida*. Pertenecen á la exposición de la *Iliada* todos los hechos que se refieren, desde el rapto de Elena, hasta la disputa de Aquiles y Agamenón, en el canto primero.—El nudo, en la epopeya, no ha de ser tan estrecho y apretado que formen los hechos un todo demasiado compacto, sino que por el contrario, deben presentarse con alguna amplitud, de tal modo que resulte más bien una serie de cuadros ligeramente enlazados que se distingan perfectamente los unos de los otros, como los diferentes cuerpos de un vasto edificio.—El desenlace no importa que se halle anunciado en la proposición: lo que interesa es, cómo se ha llegado á él, y si debe ser feliz ó desgraciado. La opinión de Hugo Blair (1) es que en cuanto á los hechos principales de la epopeya conviene que el desenlace sea feliz, atendiendo al carácter de esta composición; sin que esto impida que desgracias de personajes importantes ó de un pueblo entero, nos conmuevan tristemente.

Decíamos anteriormente que la epopeya es una obra literaria del ingenio humano, en la cual interpreta el poeta la naturaleza exterior á él, por medio de la relación de una acción extraordinaria y grande, que interesa á un pueblo entero, ó á la humanidad. La acción en las obras épicas puede ser principal y secundaria ó episódica. Forman la

(1) Retórica y Bellas Letras.

acción principal todos aquellos hechos de que no es posible prescindir, ó que son necesarios en la epopeya. Asi, los sucesos atribuidos á personajes importantes de los ejércitos griego y troyano, en la Iliada, como la visible intervención de los dioses, constituyen el núcleo de la acción principal, y sin ellos no se concibe la existencia de esa grande obra; pero los atribuidos á personajes de segundo orden, de los cuales se puede fácilmente prescindir sin que por eso dejara la obra de llegar á su término, constituyen la acción secundaria ó los episodios.

La acción principal de la epopeya ha de tener ciertas condiciones, que se desprenden de la misma definición. Ha de haber relación de una acción, por consiguiente la acción principal debe ser *una*: ha de ser además *grande*: por lo mismo que es grande, tiene que interesar á un pueblo entero ó á la humanidad en general, y debe ser *interesante*. (1) Fijémonos en cada una de las tres condiciones exigidas en la acción principal de las epopeyas. Será una la acción, si los hechos de los personajes se hallan relacionados de tal modo que produzcan la impresión de un todo orgánico, y concurren á un resultado común; por ejemplo, el vencimiento de los troyanos, la fundación de una ciudad, el rescate de Jerusalén. — Habrá la condición de grandeza, si los hechos son de tal magnitud que formen una empresa heroica, no realizable por un individuo solo; sino que haya lucha de pasiones encontradas y de intereses

(1) A propósito de que la acción debe ser grande, para que sea interesante en la epopeya, haremos notar lo siguiente. «Il y a tel sujet, dice La Harpe, qui peut être grand sans intéresser, comme, par exemple, la conquête du Pérou par Pizarre. Les difficultés de cette navigation lointaine et inconnue ont un caractère de grandeur; mais les conquérants furent des meurtriers barbares, et les Péruviens, des victimes qui se laissaient égorger sans défense: il n'y a là aucun intérêt. Au contraire, il peut y en avoir dans la conquête du Mexique par Cortès, parce qu'il eut affaire à des peuples belliqueux, qu'il fut exposé aux plus affreux dangers, qu'il ne s'en tira que par des prodiges de valeur, de constance et de sagesse, et qu'il ne fut cruel qu'une fois.»

Cours de Littérature—tom. I, pag. 51. MDCCCXL.

Conforme esta doctrina, en un todo, con la expuesta por M. Charles Lévêque, en su *Ciencia de lo Bello*.

opuestos entre pueblos, que se diferencian en ideas, en costumbres, en religión. Así, en los ejemplos citados, vencer los griegos á los troyanos en la expedición al oriente, que supone la intervención de dos pueblos y de civilizaciones distintas, la griega y la asiática, es una empresa colosal, y grande la acción que en ella se desenvuelve; como lo es también el fundar una ciudad, que más tarde habrá de ser la señora del mundo, Roma; y rescatar á Jerusalén del poder de los musulmanes. Cuando la empresa ó acción principal no tiene las condiciones de grandeza, como sucede en la Araucana, de Ercilla, deja de ser una acción digna de la epopeya. Un puñado de valientes araucanos, que se insurreccionan contra un corto número de españoles que les someten, no es una empresa grande para el pueblo vencedor.—Será interesante la acción principal si, además de ser grande, es nacional. En la Araucana misma, donde los caudillos indios aparecen más valientes que los españoles, los cuales quedan como oscurecidos en presencia de aquéllos, mandados por su jefe Caupolican, no vemos la condición de nacionalidad necesaria para que la acción sea interesante á nuestro pueblo.

Pero, si es necesario atender á los hechos principales de la acción, no deben olvidarse los secundarios, que se llaman *episodios*. De estos se puede prescindir en la epopeya, no impidiendo aunque se supriman, que la empresa llegue á realizarse, pues vienen á ser lo que en poesía lírica las digresiones, sin las cuales podemos concebir la existencia de la oda; pero unos y otras constituyen á veces un adorno, que interesa tanto como la obra misma. Los episodios deben ser coherentes, proporcionados é interesantes. Coherentes, de tal modo que no estén completamente separados de lo principal, porque en otro caso perjudicarían á la unidad; proporcionados, para que exista la debida relación entre las partes de un todo y con el todo mismo: interesantes, porque no siendo tan necesarios como otros los hechos episódicos, han de sostenerse únicamente

por el interés que manifiestan. Va Eneas á pedir auxilio á Evandro, que está celebrando un sacrificio, y con tal motivo refiere el origen de aquella ceremonia, lo cual se halla relacionado con lo principal. Los episodios de la batalla de San Quintín, de Lepanto, y los amores de Dido y Eneas, en la Araucana, poco tienen que ver con las contiendas de los españoles y los indios en el valle de Chile. Se citan como desproporcionados, por su extensión excesiva, los episodios del cautivo Saavedra y del Curioso impertinente, en la obra maestra de Cervantes, donde ocupan un número de páginas considerable.

Los personajes, lo mismo que los hechos, pueden ser principales y secundarios. Aquiles, Hector, Agamenón y Priamo desempeñan primeros papeles en la Iliada. Thersite, que se entretiene en hacer reír á los Aqueos burlándose de Agamenón, generalísimo de las tropas, tiene un papel inferior, y es personaje de segundo orden.—Convenirá que haya un protagonista en la epopeya, en torno del cual giren por decirlo así todos los demás, y que venga á dar unidad á la obra. El protagonista de la Iliada es Aquiles, el de la Eneida Eneas.

Los personajes, así principales como secundarios, deben tener el carácter que les sea propio, y costumbres en general determinadas. Se llama *carácter* de una persona «la tendencia ó predisposición natural que manifiesta á obrar de una manera particular:» el colérico está inclinado á la ira, el festivo y alegre á la burla. *Costumbres* son «la manera general de obrar de los personajes, en consonancia con el carácter de cada uno:» el hábito forma las costumbres.—Condiciones del carácter y de las costumbres de los personajes son la igualdad, la conveniencia y la semejanza. Habrá igualdad, si el carácter y las costumbres de los personajes fueren sostenidos en el curso de la epopeya; conveniencia, si obra cada uno según la edad, estado, sexo, educación, etc.; semejanza, si tienen parecido con los personajes que suministra la historia, la poesía ó la tradición.

Presentar cobarde al Cid (aunque una sola vez dice la crónica de este personaje que lo fué, en el cerco de Zamora persiguiendo á Bellido D' Olfos hasta la puerta de la muralla, después que mató á D. Sancho, sin atreverse á entrar en la ciudad) sería atribuirle un carácter falto de semejanza, porque la historia y la tradición le presentan siempre valiente, ya venciendo á cinco reyes moros, ya en la toma de Valencia, ya en otras muchas ocasiones.

El estilo de la epopeya debe ser elevado ordinariamente, á fin de que guarde relación con el asunto extraordinario y grande. — El verso empleado, el endecasílabo, propio de la epopeya: el exámetro heróico, en la Iliada y Eneida. En la poesía épica española se usa la octava real, que es el metro de la Jerusalén libertada.

De la epopeya seria pasamos á la epopeya *festiva*, sobre la cual diremos dos palabras. Es «la interpretación de la naturaleza exterior, seres ó almas vivientes, por medio de la relación de una acción paródica de la acción de la epopeya seria;» es decir, con pretensiones de grande, aunque realmente sea pequeña é insignificante; en cuya acción el poeta se propone más bien lo ridículo, que lo sublime ó lo bello. Hay hechos, hay personajes, hay máquina en la epopeya festiva. La acción se atribuye á los animales; los personajes son seres irracionales, como ranas y ratones, moscas y hormigas, gatos ó perros. La máquina es como en las epopeyas serias: Júpiter, por ejemplo, que en la Batracomiomaquia envía un ejército de cangrejos, para que la victoria se decida en favor de las ranas, cortando aquéllos las colas y orejas de los ratones, que huyen despavoridos. Aquí hay la intervención de los dioses en los hechos de los animales, no de los hombres. — Semejante en un todo á la epopeya seria, por lo que á la forma se refiere, debe sin embargo ser de menor extensión el plan de la epopeya festiva, porque no se sostiene fácilmente lo ridículo, como no sea por breves momentos. La importancia de esta clase de composiciones nace del placer mismo que nos causa lo ridi-

culo en los animales, á quienes colocamos en condiciones de producirlo, por la desproporción que existe entre los medios que se emplean y los fines que se intenta conseguir.

Recordando la historia de la epopeya seria, vemos que en Grecia Homero, con la Iliada y Odisea, y en Roma Virgilio, con la Eneida, son escritores importantísimos. (1) En la Edad Media tenemos la Divina Comedia, del Dante y el Poema del Cid.—La vida de la epopeya, en la literatura contemporánea, se desconoce por completo, sin que nos propongamos averiguar la causa de que este género haya dejado de cultivarse en la actualidad. Otro tanto podemos decir de la epopeya festiva, de la cual no faltan modelos interesantes, como la Gatomaquia y la Mosquea en la literatura española.

(1) Les anciens ne nous ont transmis en ce genre que trois ouvrages qui aient obtenu les suffrages de la postérité, quoi qu'elle n'ait pas laissé d'y remarquer, beaucoup d'imperfections; et ces trois poèmes. *L'Iliade, l'Odyssee et l'Enéide* ont été plus ou moins imités par les modernes.—La Harpe, — *Cours de Littérature*, tom. I, pág. 50.

CAPÍTULO IV.

De la poesía dramática.

Conocer los géneros poéticos en literatura preceptiva, es darse cuenta del organismo de la poesía en sus diferentes manifestaciones, materia de suyo importante, si no se exagera, y que debe racionalmente preceder al estudio de las obras bellas, porque sirve de guía luminosa para apreciar debidamente su mérito y sus defectos, y es un auxiliar poderoso de la crítica literaria. Hemos visto en qué consiste el organismo de los géneros épico y lírico: solo nos resta examinar, siguiendo un procedimiento semejante, el organismo del género dramático, con más motivo, si se quiere, porque tiene mayores exigencias, y es un género más complejo que los anteriores.

Atendido su carácter, el *dramático* es un género objetivo-subjetivo, ó compuesto de épico y lírico, porque el poeta se sirve principalmente del hombre, que es exterior á él, y le comunica ideas y sentimientos propios de su condición y estado, ideas y sentimientos que son patrimonio del poeta, que se sirve de sus intérpretes, los actores, para transmitirles. Los personajes ó actores expresan unas veces en forma directa sus ideas y sentimientos, otras veces en forma indirecta, refiriendo hechos ó describiendo caracteres. De consiguiente vemos que la poesía dramática es «la interpretación completa de la vida de la humanidad.»

No puede negarse que hay en esta poesía tres elementos, que le son propios, y que no encontramos de igual modo en los géneros anteriores. Estos son la acción representable; los personajes ó actores; y el público espectador.

En poesía épica se habla de acción; pero de una acción que se refiere y no se representa. Se habla también de personajes; pero que no aparecen real y positivamente en escena, ni se llaman actores que se presentan declamando. Si hay público, éste se compone de lectores ú oyentes; pero nunca será un público espectador. Más *realista* que la pintura y escultura, es la poesía dramática un arte del espacio, del tiempo y del movimiento.

La palabra drama tiene dos acepciones: significa á veces el género dramático, y con más frecuencia la especie. Tomando esta voz en el sentido general, comprende las tragedias, comedias, dramas, entremeses, sainetes y toda clase de composiciones literarias, que pueden llevarse á la representación. De origen griego drama, significa acción, pero acción verdadera, es decir representable, no acción referida ó contada solamente. Por eso las relaciones extensas, en el drama, son un defecto, porque interesa menos aquello que se oye, que lo que aparece á la vista de los espectadores.

«Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipsæ sibi tradit spectator.» (1)

El *drama*, considerado en general y como producción literaria, es «toda obra, en que el poeta interpreta la vida de la humanidad por medio de una acción, interesante sobre todo y verosímil, representable en presencia de un público espectador.» Cuando se trata de un género de tanta importancia como el dramático, conviene que aclaremos esta definición.

(1) Horacio, *Arte poética*, verso 180.

El medio de que se sirve el actor dramático, intérprete del poeta, es la acción representable, que por eso mismo debe ser una verdadera acción, en que el actor no se contenta con hablar, sinó que se mueve, acciona, obra, cuidando siempre de que haya la posible verosimilitud en el personaje que desea interpretar. El poeta desaparece completamente de la escena: su pensamiento queda, para que le interpreten los actores.

Emplean además los actores la palabra declamada, con entonación particular, que ocupa un término medio entre la lectura del verso y el canto. No es la entonación del actor la que usa en la conversación ordinaria; no es tampoco la que emplea en la lectura del verso: es algo más. Así es que, si un actor, leyendo versos declama, nos desagrada su lectura, porque traspasa los límites que le están señalados.

Como la representación de la acción no se verifica estando solos los actores, preciso es tener en cuenta el público espectador, que se compone de personas de diversa indole, á quienes hay necesidad de agradar. La circunstancia de ser la obra dramática representada ante un público formado de gentes ilustradas, y de otras que no son tanto, exige que tenga condiciones, sobre todo de popularidad, es decir, que esté al alcance del mayor número posible de espectadores, que no quieren ver frustradas sus esperanzas, si se les habla de lo que no entienden.

El género dramático es el más complejo de todos, y se comprende perfectamente, puesto que es un reflejo de la vida humana, y los hechos presentan las apariencias de la realidad. Para que así suceda, las artes todas, que en la vida ordinaria sirven unas veces para satisfacer necesidades materiales, otras para recrearnos y causar el placer puro de la belleza, deben aparecer á los ojos de los espectadores, auxiliando al arte de la representación: de ese modo la ilusión es completa. Necesita pues la dramática el auxilio de la pintura (pintura escenográfica) el auxilio de la escultura (estátuas que frecuentemente vemos en escena) el auxilio de

la indumentaria (arte de los vestidos ó trajes de la época, en que se colocan los personajes) el arte del mueblaje del tiempo en que pasaron los sucesos y gusto en el decorado de habitaciones. Coadyuvan además, la música y el baile. Por estas exigencias del arte dramática, es la última de todas en aparecer y perfeccionarse, suponiendo adelantada la cultura de las naciones.

Entre los asuntos dramáticos y los épicos hay notable diferencia. Como las obras épicas son muy extensas, su campo es vastísimo y los asuntos de mayores proporciones, por referirse á la vida entera de un pueblo ó de una nación. En las composiciones dramáticas el asunto debe ser más limitado y estrecho, porque es menor el círculo dentro del cual ha de manifestarse. Unos cuantos hechos de la vida del Cid, que tienen relación con los tiempos de su juventud, en el reinado de Fernando I, dan motivo á Guillen de Castro para escribir una comedia: *Las Mocedades del Cid*. La *Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, se funda en unos amores atribuidos á Sancho IV con una dama sevillana. En general, los sucesos menos importantes de la vida privada sirven perfectamente para que sobre ellos se pueda escribir una obra destinada á la representación. — Sin embargo, es indispensable lo que se llama el *conflicto dramático*, que consiste en «una lucha de pasiones encontradas y de intereses opuestos en la vida de los personajes.» Cuando el amor y el honor, por ejemplo, se hallan en oposición, en una misma persona dramática, decimos que está colocada en conflicto, y que su situación es difícil, lo cual excita la curiosidad, y aviva el interés de los espectadores.

Como las obras dramáticas ocupan un término medio por su extensión, entre las épicas que son de grandes dimensiones, y las líricas que son muy breves, su plan no es tan vasto como el de aquéllas, y suelen dividirse en actos ó partes del drama, y en escenas ó partes de los actos. «El tiempo que dura la representación, sin que sea interrumpida por la caída del telón,» constituye un *acto*; «el tiempo

en que la representación cesa, para continuar después,» se llama *entreacto*. Son necesarios los entreactos por varias causas. Conviene que ciertos hechos, de escasa importancia, se suponga que han pasado fuera del escenario, así como otros, que por lo terribles disgustarían al espectador, suelen evitarse en su presencia. Una sencilla relación de los actores, al comenzar de nuevo el espectáculo, basta para darlos á conocer, cuando es necesario. Nunca los hechos que tienen verdadera importancia, debe contentarse el escritor con que sean referidos, porque desvirtuaría su eficacia el menor interés que ofrece la narración. El cambio de las decoraciones, para significar el cambio de lugares, exige además los entreactos, si los hechos han de ser verosímiles. Tenemos pues, que el descanso de los actores y del público, los sucesos poco interesantes ó terribles, y la variación de las decoraciones, hacen necesarios los entreactos, y por consiguiente el que la obra dramática se halle dividida en actos. Las *escenas*, ó «partes de los actos,» se hallan indicadas por la salida ó entrada de los personajes, y deben ser motivadas, es decir que, aunque no se manifieste expresamente la razón de salida ó entrada de los personajes en escena, exista sin embargo un motivo que lo justifique.

Esta división de la obra dramática en actos y escenas, semejante á la que se hace de las epopeyas en cantos ó libros, es puramente material; pero existe otra de mayor importancia, que se refiere á la exposición, nudo y desenlace, de la cual vamos á ocuparnos á continuación.

Ha de haber en las obras dramáticas un principio, un medio y un fin, ó lo que es lo mismo, tres partes diferentes, cuyo examen es de grandísimo interés, que se conocen con el nombre de exposición, nudo y desenlace.—*Exponer* los hechos, en el drama, es «presentar á la vista de los espectadores los antecedentes de la acción.»—Son condiciones de esta parte de la obra dramática, el que sea breve, clara é ingeniosa. Como el público llegaría á cansarse, si no se le

enterase pronto de lo que se va á representar, la exposición, que tiene por objeto conseguirlo, ha de ser breve. Clara además, para que facilmente conozca lo primero que aparece á su vista. Por último, debe ser ingeniosa, de suerte que suponga habilidad bastante en el escritor para que no se descubra el artificio, es decir, que ha de exponerse en acción, no de otra manera.

Por la dificultad que esta parte de la obra dramática presenta, vemos que en un principio se inventaron medios bastante originales de exposición. En Grecia era un dios ó un personaje principal, á quien llamaban persona protática, el encargado de exponer los antecedentes de la acción, desapareciendo enseguida completamente de la escena. (1) Hubo también los prólogos con el mismo objeto. En los tiempos modernos se inventaron en Italia los monólogos, impropios como aquéllos para el fin que se proponen los autores, porque no formando parte de la obra, debían ser frios y poco interesantes. En Francia se admitieron los confidentes ó personajes principales que referían á otros, de su confianza, lo que era necesario conocer. En nuestros clásicos del siglo XVII estuvo en práctica el sistema de largas relaciones en boca de personajes importantes, á fin de enterar al público por ese medio. Tal sucede en la *Vida es Sueño*, (2) de Calderón, con la relación de Basilio del acto primero, y con la de Focas, del mismo autor en su drama: *En esta vida todo es Verdad y todo es Mentira*. Tienen el inconveniente las relaciones, como medio de exposición, de que no aparece en ellas la verdadera acción, por no ser ésta representada, sino referida.

El *nudo*, trama ó enredo, es «una parte de la obra dramática, en que se complica la acción por medio de in-

(1) En la tragedia *Alcestes*, de Eurípides, un dios, Apolo, expone; y un héroe ó semidios, Hércules, desenlaza. Es el primer cargo que se hace á Eurípides: la falta de regularidad en el plan de sus obras dramáticas.—Levêque, *Ciencia de lo Bello*, trad. de el autor de esta obra, pág. 265, ed. de 1879.

(2) Act. I, esc. IV.

cidentes ó acciones secundarias, de tal modo, que adelanta unas veces para llegar á su término, y tropieza otras con dificultades, que es necesario vencer.» Más estrecho en el drama que en la epopeya, por ser menor la extensión de la obra, está formado por la complicación de incidentes ó acciones secundarias en el curso de la acción principal, que la han de hacer cada vez más interesante.—Aunque es necesaria esta complicación dramática, conviene cuidar mucho de dos cosas: una de que el nudo ó enredo sea inteligible, y otra de que avive el interés de los espectadores ó que sea interesante. Si dejamos de comprender el enredo, porque es demasiado complicado y llega á oscurecerse, la obra nos disgusta. Conviene tener presente que no depende la oscuridad, en el enredo, del mayor ó menor número de incidentes, ó de personajes, sinó de la mala distribución. Con pocos personajes puede un enredo ser confuso, y con muchos, claro, aunque lo regular es que habiendo pocos personajes sea mayor la claridad.—Si el interés no es cada vez mayor ó creciente, á medida que la acción continúa, llega á producirse el cansancio en el ánimo de los espectadores. El público desea que se le tenga intranquilo siempre, hasta llegar el desenlace. A esto contribuyen mucho las *situaciones*, ó momentos críticos de la acción, en que despierta su mayor grado de interés, que deben ser pocas y bien elegidas; y las *peripecias*, ó cambios repentinos en la situación de los personajes: de la fortuna, por ejemplo, al infortunio; de la felicidad á la desgracia, ó al contrario.

Hay dos clases de interés, en la complicación del asunto; el interés de la acción y el interés de los personajes. Con el primero llega á conseguir el poeta que su obra aparezca ordenada, reuniendo las condiciones de unidad, variedad, etc., y que por esa circunstancia agrade á los espectadores. Pero si importa mucho esa clase de interés, porque vemos una buena distribución de partes y que la obra ha sido bien formada, no tiene compara-

ción con el interés que se refiere á los personajes que intervienen en la acción y que por esto se llama *personal*. Cuando estos obran y piensan con arte, es tal el interés que por ellos tomamos, que nos hacen participantes de sus alegrías y de sus penas: reímos si ríen; lloramos si lloran; sentimos en fin como ellos sienten.—Este es el principal de todos y el verdadero interés del nudo dramático, porque se refiere á nuestros semejantes; y el mas difícil de conseguir, porque supone conocimiento profundo del corazón humano y de la vida.

Cuando el nudo se halla formado, es necesario soltarle, desatarle; cuando el enredo existe, hay que desenredar y urge entonces lo que se llama *desenlace* ó término de la acción, que es «una parte de la obra dramática en que aparecen las dificultades vencidas y conseguido el resultado de la representación.» Ha de contener precisamente el desenlace una peripecia, y puede ser feliz ó desgraciado para uno ó más, de los personajes principales. En el desenlace desgraciado es vencido el protagonista por la fuerza de los acontecimientos, y se llama catástrofe.—Difícil es también esta parte de la obra dramática, y exige condiciones especiales. Ha de ser natural ó preparado el desenlace, de modo que no sea necesario recurrir á medios sobrenaturales, como dioses ó seres superiores, ni á hechos completamente estraños á la acción, porque argüiria poca habilidad en el escritor. Habrá de ser resultado natural y lógico de los sucesos, pero resultado que no habíamos podido prever. Sencillo conviene que sea además el desenlace, interviniendo en él un corto número de personajes. Por último, como el desenlace ha de contener una peripecia, ésta debe ser interesante, para que deje profunda impresión en el ánimo de los espectadores.

Al examinar el plan de las obras destinadas á la representación, no conviene pasar en silencio la tan debatida cuestión entre clásicos y románticos, de las unidades dramáticas. Existen obras en el teatro clásico antiguo,

donde estas unidades se guardan, así como en el teatro clásico francés del siglo de Luis XIV, y en el teatro clásico español del siglo XVIII. Así, pues, debemos saber cuáles son, y en qué consisten, las tan decantadas unidades. Hay la unidad de acción, la unidad de tiempo y la unidad de lugar.

Entiéndese por unidad *de acción* en la obra dramática «el conjunto ó agregado de las partes necesarias, ni más ni menos, para formar el mismo todo;» de tal manera que no sobren hechos ó incidentes, ni tampoco falten, porque en el primer caso la unidad se encontraría disminuida, y aumentada en el segundo, y la belleza quedaría perjudicada siempre por la ausencia de uno de sus principales caracteres. La estética se ocupa con más extensión de esta materia, y demuestra satisfactoriamente que las obras de la naturaleza, lo mismo que las obras de arte, dejan de ser bellas si les falta la unidad. Sin embargo, los escritores llamados clásicos han sido más exigentes en la unidad de acción, que los escritores románticos, aun cuando unos y otros la consideran absolutamente necesaria.

No sucede lo mismo con las unidades de tiempo y de lugar. Opinan los partidarios de la escuela clásica que á la representación de una obra dramática no debe concederse más duración que el tiempo de veinticuatro horas, ó un periodo de sol á sol, como decía Aristóteles, y á esta duración tan limitada llaman unidad *de tiempo*. Que así sucediera en Grecia, donde no se cambiaban las decoraciones, ni dejaba el coro un momento de hallarse presente en la escena, se comprende, porque ese era su sistema de representaciones; pero admitida, entre nosotros, la división de la obra dramática en actos, puede suponerse muy bien, sin perjuicio de la verosimilitud, que pasen en los intermedios, no ya las veinticuatro horas, de que habla Aristóteles; sino veinticuatro días, si fuese necesario para el desenvolvimiento de la acción.

Para comprender la unidad de tiempo, es necesario dividirla en tres clases: el tiempo real, el tiempo de la

representación, y el tiempo de los intermedios ó entreactos. El tiempo real es el tiempo verdadero, exacto, el que tardan los sucesos realmente en verificarse, ni más ni menos. El tiempo de la representación es el tiempo verosímil, con más amplitud que el tiempo verdadero, concedido por el poeta á los actores, mientras dura la representación ó se encuentran en la escena. El tiempo de los intermedios es el que se supone pasado en ellos, después que ha caído el telón. Este tiempo es inverosímil, á todas luces, pero transige el público sin dificultad con que las cosas pasen de esta manera.

Cuando decimos que los escritores clásicos son exigentes en cuanto á la unidad de tiempo, es decir, al período de veinticuatro horas que deben invertirse en la obra dramática, nos referimos al tiempo de la representación, el único que era de ellos conocido, puesto que carecían del tiempo de los intermedios, que no existían para su teatro. Que el tiempo de la representación ha de ser lo más aproximado posible al tiempo que debió emplearse en la realización de los hechos, es lógico y natural. Si otra cosa sucediera, la acción sería inverosímil, por la diferencia notable entre el tiempo real y el tiempo que se supone gastado en la representación. Un actor que, habiendo representado diez minutos, dijese que había gastado una hora, nos parecería inverosímil. Un personaje, á quien se manda llamar para que venga, y debiendo tardar un día de camino, se presentase enseguida, nos parecería también inverosímil. Así es que, mientras se está representando, es necesario que el tiempo, que se supone empleado por los personajes, sea lo más parecido posible al que debió gastarse en la verificación de los sucesos.

Los escritores románticos dan más amplitud al tiempo, porque una vez admitida la interrupción de la representación por medio de los entreactos, es muy fácil suponer que el tiempo invertido en la realización de los hechos sea mayor con exceso, que el necesario para su ejecución.

Esto corresponde á la verosimilitud material, con cuya infracción se conforman los espectadores fácilmente, si las cosas pasan de la manera más aproximada á aquella en que es dado presentarlas en escena. Sin esta conformidad por parte del público, ni habría representación. Puede por consiguiente un escritor dramático tomarse, en los intermedios, todo el tiempo que considere necesario para el curso de la acción, cuidando sin embargo de que éste no llegue á ser exagerado.

Una cosa parecida á la unidad de tiempo sucede con la unidad *de lugar*, que consiste en que las cosas pasen en el mismo punto, sin variación de lugares. Los griegos tenían necesidad de la unidad de lugar, porque no conocían el cambio de decoraciones en los entreactos, de que carecían, y la representación era seguida, con la presencia del coro en todas las escenas.—Hoy que puede interrumpirse la representación con los intermedios, no hay dificultad en el cambio de lugares, que puede cómodamente hacerse en los entreactos. Ni es tampoco inverosímil que así suceda, si es una exigencia de la acción. Más inverosímil sería mil veces que hechos ocurridos en puntos diferentes, fueran presentados en el mismo lugar. Condesciende el público fácilmente con tener á la vista un palacio, y en el acto siguiente una cabaña, si tales son las exigencias del asunto; mientras que en un mismo acto y á presencia suya, esto sería un defecto. Admitidos los intermedios, no hay dificultad en presentar las cosas sucesivamente.

Transige el público, en esta materia, como transige en que griegos y romanos del tiempo de Homero y de Virgilio hablen en verso español y en correcto castellano. No pudiendo las cosas hacerse de otra manera, dispensa y admite, como bueno, todo aquello que contribuye á entretenerle agradablemente. Comprende que, sin ello, no habría representación. Esto corresponde á lo que se llama verosimilitud material. Conservar esta clase de verosimilitud, es imposible. De aquí es que se puede faltar á ella impunemente,

—No sucede lo mismo con la verosimilitud moral, que se refiere á las ideas ó á los pensamientos de los personajes, que se manifiestan en el carácter y en las costumbres que les son propias. Ésta es indispensable que se guarde constantemente, porque no hay la imposibilidad de hacerlo, como sucede en la verosimilitud material.

Como uno de los medios de que se sirve el escritor dramático son los personajes, hombres ó mujeres, debe cuidar ante todo del carácter y costumbres que les atribuye. La propensión á obrar de una manera determinada constituye su carácter; y esa manera general de obrar es lo que llamamos sus costumbres. No hay hombre ni mujer alguna que no tenga su carácter y sus costumbres. Interpretando el poeta dramático la naturaleza humana, debe respetar en sus creaciones el carácter y costumbres de los personajes, hasta donde sea posible. Cuidará, ante todo, de que haya igualdad, conveniencia y semejanza ó parecido histórico en ellos. — Para conseguir la igualdad de carácter y costumbres deben ser éstos sostenidos en el curso de la representación. Si un personaje aparece como avaro en un principio y se nota en él esa tendencia, ha de conservarla hasta el fin de la composición. No es un obstáculo, para que sea sostenido, que falte una vez el personaje á la tendencia natural de su carácter; puede esto mirarse como una excepción. — Debiendo convenir el carácter y costumbres á los personajes que se ponen en escena, no han de estar en oposición con su edad, estado ó sexo; así es que un anciano tendrá el carácter distinto de un joven; un poeta no se producirá como un guerrero; ni una mujer como un hombre; sus gustos y sus inclinaciones habrán de ser diferentes. — Además, cuando los personajes sean conocidos, porque la historia, la poesía ó la tradición se hayan ocupado de ellos, conviene no desmentirles, ni desfigurarles, porque esto sería igual á falsear la historia, la poesía ó la tradición, cosas que de ningún modo están permitidas, y faltaría entonces la semejanza. A un personaje, por cualquiera de estos medios

conocido, se le puede aumentar ó quitar algo, según las circunstancias, para los fines propios de la poesía; pero respetando siempre lo principal que en él exista, porque nunca le está concedido á un escritor dramático desnaturalizar sus personajes, á pretexto de interpretarles. Así es que Alejandro Magno en la escena, lo mismo que en la historia, será un guerrero esforzado y no cobarde; Nerón cruel y tirano, nunca propenso á la compasión.

La poesía dramática no es más que una, si atendemos al fin á que se dirige, que es el de producir el placer puro y desinteresado de lo bello, por medio de la vida de la humanidad interpretada. Sin embargo, como vemos frecuentemente que se mezclan hechos alegres y festivos con hechos serios y tristes, porque es una verdad que alternan en la vida entera placeres y dolores—*vitam totam miscet dolor et gaudium*:—de aquí la necesidad de interpretar los diversos sentimientos, alegres y tristes, que ellos inspiran, en composiciones separadas, y la de interpretarles á veces reunidos en una misma composición. Aparecen, por consiguiente, en el género dramático, especies diferentes: una, que comprende las composiciones en que el poeta se propone interpretar lo serio y triste de la vida humana; otra, en que aspira más bien á lo festivo y alegre; y una tercera, por fin, en que se ocupa de ambas cosas sucesivamente. A la primera se llama tragedia; á la segunda, comedia; y á la tercera, drama propiamente dicho.

La *tragedia* será pues, «una obra dramática, en que se interpretá la vida de la humanidad, por medio de una acción extraordinaria representable, que termina en un desgraciado fin.» Con frecuencia vemos en las obras de literatura, que la tragedia es una composición destinada á producir el terror y la compasión en los espectadores. No encontramos la exactitud de semejante definición. El fin propio de las obras poéticas, en general, es el placer puro y desinteresado de lo bello, en sus diferentes grados y matices. La tragedia

como obra de la poesía, aspira al placer de lo sublime principalmente; y si en la representación de lo trágico hay placer, se excluye necesariamente lo que es patético y terrorífico, porque, en el momento que los espectadores se encontrasen llenos de terror y sufriendo, dejarían de gozar. Al teatro, ha dicho uno de nuestros buenos escritores (1) «se va siempre á gozar,» siquiera sea con el placer que causa lo sublime, como en la tragedia, nunca á asustarse y sufrir.

De la definición misma de la tragedia se infiere cuáles han de ser sus condiciones, con relación al asunto, á los personajes y al desenlace. Los hechos de las obras trágico-dramáticas no han de ser aquellos que pertenecen á la vida ordinaria de los hombres en sociedad, sino otros que se consideran grandes y extraordinarios, y que se apartan por eso mismo de las condiciones de la vida común.—El conflicto dramático que producen hechos de esa magnitud, da lugar á una lucha de pasiones encontradas, las más violentas, las más fuertes y extraordinarias. Así sucede, por ejemplo, en una de las tragedias de primer orden, de Calderón de la Barca, El Mayor monstruo los celos, ó el Tetrarca de Jerusalén, donde el asunto de la obra le forman los celos del protagonista; pero estos celos no son de aquellos que se observan frecuentemente en la vida humana, sino celos exajerados, extraordinarios, que salen de la esfera común, que dan lugar á una lucha de pasiones las más violentas en el protagonista, y que terminan por el sacrificio mismo de su vida.

Así como el asunto, los personajes de la tragedia deben ser grandes, pero no con esa grandeza de clase, como generalmente se ha dicho, que hace á los personajes *elevados*, sino con la grandeza misma que les dan los hechos que ejecutan. No es preciso que sean históricos muy conocidos, que así pueden llamarse César como Alcalde de Zalamea;

(1) El Sr. Gil y Zárate.

ni tampoco mitológicos, dioses, héroes, ó semidioses, como sucede en el Prometeo encadenado, de Esquilo, donde el conflicto se establece entre un Dios y un Titan, entre Júpiter y Prometeo. El estilo en la tragedia debe ser elevado, en consonancia con la grandeza del asunto y de los personajes, y el lenguaje versificado, empleándose en las tragedias españolas el endecasílabo asonantado frecuentemente.

El desenlace ha de concluir por el sacrificio del protagonista, como sucede en el Tetrarca de Jerusalén, cuando despechado por el crimen que acaba de cometer dando muerte equivocadamente á su mujer, Marienne, se arroja al supuesto mar.

Si deseamos conocer la historia de la tragedia, en las fiestas religiosas de Grecia consagradas á los dioses, encontramos el origen de esta composición. Cuando se celebraban á Baco, solía inmolarse un macho de cabrío, y al mismo tiempo se cantaban himnos en loor de aquella divinidad, que tomaban el nombre de *tragedia*, (1) canción del macho de cabrío. Al canto se agregó en tiempo de Thespis el recitado, introduciéndose un personaje que refiriese hechos memorables de algún héroe, mientras el coro dejaba de cantar, con el fin de hacer más interesante y variado el espectáculo. A este personaje se aumentó otro en tiempo de Esquilo, con lo cual hubo de aparecer el diálogo, y por consiguiente la representación.—Esta parte, que fué secundaria en un principio, vino á convertirse en principal. El coro siguió cantando en el teatro himnos religiosos y morales, pero subordinados al argumento y á la acción principal del drama, y por medio del corifeo ó director del coro, que era uno de los interlocutores, tomaba parte en la representación.

Posteriormente en tiempo de Sófocles y de Eurípides perfeccionado el teatro, vinieron á ser los espectáculos una

(1) Sabido es que *tragedia* significa canción de macho cabrío, y *comedia* canto de aldea. Estos dos géneros tuvieron su origen en las fiestas de Baco.

especie de ópera, en que se mezclaban el canto y la representación con las demás artes, que formaban el aparato escénico. De consiguiente la tragedia, lírica en un principio, hubo de convertirse en composición lírico-dramática, interviniendo el coro y la representación. (1)

Las condiciones de la tragedia clásica se distinguían notablemente de las exigidas en la tragedia romántica, con relación al asunto, al conflicto dramático y á los personajes. El asunto debía ser grande y extraordinario, puesto que

(1) Veamos la comparación que establece La Harpe entre el aparato y las condiciones del teatro antiguo, y las exigencias de los modernos espectáculos. «Une tragédie chez les Grecs était une fête donnée par les magistrats dans certains temps de l'année, aux dépens de la république, dont on y prodiguait les richesses. On rassemblait dans un amphithéâtre immense une foule innombrable de peuple, et l'on représentait devant lui des événements célèbres dont les détails étaient sur par cœur, même des enfants. Une architecture imposante, des décorations magnifiques, attachaient d'abord les yeux, et auraient suffi pour faire un spectacle. La déclamation des acteurs, assujettie à un rythme régulier et au mouvement donné par l'orchestre; un chœur nombreux, dont les chants s'élevaient sur un mode plus hardi et plus musical, et devenaient plus retentissants par tous les moyens qui peuvent ajouter à la voix, quand ils sont suggérés par la nécessité de se faire entendre au loin dans un espace couvert de simples toiles; l'accord soutenu entre la déclamation notée, les gestes mesurés et l'accompagnement, accord qui faisait un des plus grands plaisirs d'un peuple sensible à l'harmonie au delà de ce que nous pouvons imaginer; enfin tout ce que nous savons des spectacles anciens... tout nous fait voir qu'ils accordaient, aux sens infiniment plus que nous; que la nature, vue de plus loin sur le théâtre, était nécessairement agrandie; qu'exagérés dans leurs moyens et dans leurs procédés, ils s'occupaient plus de réunir plusieurs sortes de jouissances que de se rapprocher d'une vraisemblance exacte, et cherchaient plus à plaire aux yeux et aux oreilles qu'à faire illusion à l'esprit.

Que l'on réfléchisse maintenant sur toutes les différences qui se présentent entre ce système théâtral et le notre. Nous sommes renfermés dans des bornes locales très étroites, et les objets d'illusion, vus de plus près, doivent être ménagés avec une vraisemblance beaucoup plus rigoureuse. Nous parlons à une classe d'hommes choisis, dont le goût, exercé par l'habitude de jouer tous les jours, est nécessairement plus sévère, et dont l'âme accoutumée aux émotions, n'en est que plus difficile à émouvoir. Sans aucun objet qui puisse les distraire et flatter leurs sens, ils peuvent s'armer de toute la rigueur de leur raison, et sont encore plus disposés à juger qu'à sentir. Il n'y a la aucune distraction favorable au poète; lui seul est chargé de tout, et on ne lui fait grâce de rien. Point de musique qui enchante l'oreille, point de chœur qui se charge de remplacer l'action par le chant. On ne lui permettrait pas de fraire un acte avec une ode et un recit, comme il arrive si souvent aux poètes grecs. Il faut qu'il aille toujours au fait, quoiqu'il n'en ait qu'un seul à traiter pendant cinq actes; qu'il soutienne la curiosité, quoiqu'il n'ait à l'occuper que d'un seul événement; que le drama fasse un pas à chaque scène, et tourne sans cesse le spectateur, qui ne veut pas qu'on le laisse respirer un moment.» *Cours de Littérature*, tomo I, pág. 81.

intervenían los dioses en la representación, al mismo tiempo que los hombres. En el conflicto, ó lucha sostenida entre unos y otros, el hombre estaba sometido al destino ó á la ley de la fatalidad. Prometeo sucumbe en competencia con Júpiter, que le manda encadenar en el Monte Cáucaso, porque esta era la suerte que le estaba reservada. Los personajes debían ser muy pocos en la escena, sin que pasaran de tres interlocutores, según el precepto de Horacio:

Nec quarta loqui persona laboret.

En la tragedia romántica de los tiempos modernos son diferentes las condiciones de las exigidas en la tragedia clásica. Nada de coro en ellas, por consiguiente no son obras lírico-dramáticas. Nada de máquina ó intervención de la divinidad, y excluida por eso mismo la lucha de los dioses con los hombres. El conflicto dramático se establece únicamente entre los hombres libres, quedando excluida la ley de la fatalidad. El que la lucha se verifique en el campo de la libertad, da mayor interés á las representaciones, y las hace más humanas y dramáticas. El número de personajes, en la escena, varia al arbitrio de los escritores, sin que haya necesidad de observar el precepto de Horacio, cuya estrechez, así como la regla del número de actos, ni más ni menos que cinco, son de todo punto innecesarias.

La tragedia clásica griega no podía sostenerse en los tiempos modernos con el cambio de ideas y de civilización, y fué necesario, para que viviera, que se ataviase un poco á la moderna, como dice el Sr. Gil y Zárate. Aparece pues, la tragedia neo-clásica en Francia, bajo los reinados de Luis XIV y de Luis XV, con el gran Corneille y Racine. Introducido el neo-clasicismo francés en España, tuvimos en el siglo XVIII escritores de tragedias, como Cienfuegos, Montiano y Luyando, Moratin el padre y el coronel Cadalso. Los hubo también en la literatura contemporánea, como el Duque de Rivas y Martínez de la Rosa; pero en la actua-

lidad apenas puede decirse que sea cultivada la tragedia, y parece más bien que, así como la epopeya, es una especie de composición, que está mandada recoger. Le queda pues, la importancia histórica, que habrá de conservar indudablemente.

A continuación de la tragedia debemos examinar la comedia que, en cierto modo, es una composición poética opuesta á la anterior, porque si en ella predomina lo serio y triste, en la comedia aparece representado lo festivo y alegre, como elemento principal, sin excluir por eso enteramente el elemento serio. Cuando se representa únicamente lo ridículo, suele degenerar en grotesco y bufo, como sucede en los sainetes, y se sostiene por breves momentos. Lo ridículo, así como lo sublime, es un accidente pasajero de la vida, y debe encontrarse en las obras de arte al lado de lo bello, que es su elemento estético dominante.

Aun cuando sea difícil establecer una definición comprensiva de todos los elementos de la *comedia*, diremos sin embargo, que es, «una obra dramática en que el poeta interpreta la vida de la humanidad por medio una acción ordinaria representable, que termina con un desenlace armónico ó feliz.» Veamos, pues, cuáles son las condiciones de la comedia, con relación al asunto, á los personajes, al conflicto dramático y al desenlace.

Forman el asunto de la comedia los hechos de la vida privada, comunes y ordinarios, que ocurren frecuentemente en sociedad; no los hechos grandes y extraordinarios que pertenecen á la acción de la tragedia. Los personajes, que realizan estos hechos, son tomados igualmente de los que intervienen en la vida común, aún cuando no se excluyan los extraordinarios, puesto que en ellos cabe también la manifestación de lo ridículo. El conflicto dramático será menos violento que en la tragedia, como que nace de la lucha de pasiones poco vigorosas, que reconocen por causa los vicios y ridiculeces de los hombres. El desenlace puede no ser precisamente feliz para el personaje principal, sinó

armónico, cuando éste reconoce el error al fin de la comedia, ó es castigado por sus vicios y ridiculeces, aunque ligeramente, y cuando se descubre el enredo de una acción que ha sido demasiado complicada. El desenlace enteramente feliz es muy frecuente, por ejemplo en las comedias que terminan por casamiento.

El fin predominante en la comedia, sin que por eso excluyamos el fin bello, es el de producir lo ridículo. Pero, dónde encontramos las fuentes de lo ridículo? En los caracteres de los personajes; en las costumbres, y en la acción misma de la comedia. Sucede á veces que se proponen los escritores dramáticos llevar á la escena personas que son verdaderos tipos en sociedad, conocidos de todos por su carácter extraño, que llama la atención y excita la risa de los espectadores, como el Lindo don Diego, de Moreto. Muy pagado de si mismo este personaje, sobre todo de su figura, pasa las horas muertas al espejo, porque cree á las mujeres prendadas de su talle, y que le siguen con sus miradas á donde quiera que vaya. Un hombre así llama la atención de cuantos le conocen, y da lugar á escenas cómicas del mejor efecto. Otras veces no es el carácter lo que sirve al poeta dramático para producir el ridículo, sino las costumbres mismas de los personajes ó su manera general de obrar en casos determinados, es decir, lo objetivo de la vida humana: tal sucede en la comedia, *El Sí de las Niñas*, de Moratin. Por fin, ocurre también, y esto agrada mucho al público español, que el ridículo nazca de la acción, que siendo demasiado intrincada, llega por fin á descubrirse la trama: así sucede en el *Don Gil de las calzas verdes*, de Moreto, y en la *Dama duende*, de Calderón. (1)

Conviene hacer una clasificación general de las comedias, que dé la posible claridad en esta materia. Tres son las especies principales, que conocemos: comedias de ca-

(1) La palabra comedia, en el teatro antiguo español, valia tanto como drama ó composición destinada á la representación, distinguiéndose únicamente de la tragedia por el fin desgraciado de los personajes.

rácter, de costumbres y de enredo. Se llaman comedias de carácter, aquellas en que domina el elemento subjetivo, ó los caracteres de los personajes, como el ya citado Lindo don Diego. Son comedias de costumbres, cuando prepondera el elemento objetivo, ó las costumbres, vicios ó ridiculeces de los hombres en sociedad, que el escritor se propone censurar: El Si de las Niñas. Finalmente, se llaman de enredo las que tienen una acción complicada, que se resuelve con sorpresa agradable de los espectadores en el desenlace: El Don Gil de las calzas verdes y la Dama duende.

Si en las comedias de carácter el personaje principal es grotesco, se llaman de figurón, por ejemplo, el Dómine Lucas, de Cañizares.

Como en las comedias de costumbres pueden representarse costumbres históricas, políticas ó de clases elevadas de la sociedad, toma diferentes nombres respectivamente, y se llama comedia histórica, política y urbana ó alta comedia. (1) Cuando los hechos políticos son de actualidad, es comedia de circunstancias.

Existen además otras clases conocidas en el teatro antiguo español, como las de capa y espada; pastoriles; filosófico-morales; de magia; mitológicas, y de santos. Las comedias de capa y espada versan sobre intrigas de amor y celos, y llevan ese nombre, por el pintoresco traje de capa y espada ceñida, propios del tiempo de Felipe IV y de Lope de Vega, que es su verdadero autor: tales son, El Premio del bien hablar y El Acero de Madrid. Las comedias pastoriles trasladan á la escena la vida del campo, y el amor y los celos de los pastores. Las filosófico-morales ofrecen una máxima ó reflexión profunda, aplicable á la vida, que se infiere del curso de la representación de la obra, como la moralidad se deduce de la breve relación de una fábula: por ejemplo, La vida es Sueño, de Calderón.

En las comedias de magia campea lo maravilloso y

(1) Por ejemplo, «La Levita,» de D. Enrique Gaspar.

Sorprendente, por lo cual son comedias de espectáculo principalmente, como *La Redoma encantada*. La primera de esta clase fué debida á Lope de Rueda, y llevaba el titulo de *La Armelina*. En las comedias mitológicas intervienen personajes tomados de la mitología ó de la fábula. En las de santos hay hechos atribuidos á estos personajes, como el *San Isidro de Madrid*, de Lope de Vega.

Se reconocen también composiciones dramáticas en un acto, como los sainetes, en cuya representación interviene casi exclusivamente lo ridiculo, que se convierte frecuentemente en grotesco y bufo. Son estas comedias cortas, porque el ridiculo continuado, según dijimos, no es facil sostenerlo por mucho tiempo.

Los entremeses eran piezas en un acto, parecidas á los sainetes, con la diferencia de que no se ponian en el fin de fiesta, sinó entre los actos de las comedias, como su mismo nombre lo indica.—Los dramas sacros, llamados autos, ó autos sacramentales, se representaban el día del Corpus por la tarde en la plaza pública, sobre todo en la Corte con asistencia de los Reyes y de un número considerable de gentes de las diferentes clases sociales. Hacianse notar por el aparato escénico y las grandes carrozas que en ellos figuraban.

Si queremos conocer la historia de la comedia, empecemos averiguando su origen. Así como al principio era la tragedia un canto de los griegos en las fiestas religiosas celebradas á Baco, en esas mismas solemnidades pretenden algunos encontrar el fundamento de la comedia, palabra que significa canto de aldea ó canto del banquete. Parece que, al terminarse aquellas reuniones, se oían canciones satíricas de los aldeanos que á ellas concurrían. Esto alegraba á los oyentes, y llevado al teatro dió margen á la representación, por haberse introducido algunos personajes que recitasen primero y representasen después, viniendo de ese modo á aparecer la comedia ó representación de asuntos satíricos, que en un principio fueron solamente can-

tados.—Aristófanes, en Grecia, es el verdadero fundador de la comedia satírica, ofensiva á las personas más importantes de la sociedad, como filósofos, magistrados y altos dignatarios, por ejemplo, Sócrates, á quien vemos ridiculizado en *Las Nubes*. Posteriormente hubo de perfeccionarse con Menandro, y tomó el nombre de comedia Menandrina, última y la más importante manifestación de la comedia griega.

Imitadores de los griegos, tuvieron los romanos en Plauto y Terencio su Aristófanes y su Menandro, más urbano y decente el segundo que el primero.

En Francia, bajo el reinado de Luis XIV, apareció la comedia de Moliere, el príncipe de los escritores cómicos de esta nación. En España, bajo el reinado de Felipe IV, tuvimos escritores de comedias, que son la gloria de la literatura nacional.—Decayó posteriormente el género cómico, y en el reinado de Carlos III hubo de cobrar nueva vida con Leandro Fernández de Moratín. Más tarde Bretón de los Herreros adquirió entre nosotros celebridad, y hoy sigue cultivándose la comedia, siendo muchos los escritores que se distinguen, aunque no es el género dramático que más abunda.

Entre los dos extremos de tragedia y comedia, cabe un término medio en la representación de la vida de la humanidad. Se concibe perfectamente que un escritor se proponga llevar á la escena, no hechos grandes y extraordinarios que forman el asunto de la tragedia, ni tampoco hechos de la vida común y ordinaria que son propios de la comedia, sino más bien aquellos que se acerquen por una parte á las proporciones de grandeza que tienen los hechos trágicos, y se alejen por otra de la pequeñez é insignificancia propia de los cómicos. Se concibe además, que los personajes de una obra dramática no sean de condiciones extraordinarias, ni tampoco vulgares y frecuentes; y que el conflicto dramático no provenga de una lucha de pasiones violentas, como en la tragedia, ni de pasiones comunes y poco vigo-

rosas, como sucede en la comedia. Por último, se comprende que el desenlace no llegue á ser desgraciado, ni tampoco precisamente feliz, sinó más bien un desenlace armónico.

Es decir, que hay posibilidad de llevar á la escena hechos, personajes, conflictos dramáticos y desenlaces de estos conflictos, que no siendo precisamente trágicos ni cómicos, se acerquen ó se parezcan algo á los hechos, personajes, conflictos y desenlaces que son propios de la comedia y de la tragedia. Cuando así suceden las cosas, tenemos el *drama* propiamente dicho, que puede definirse, «una obra, en que el poeta interpreta la vida de la humanidad, por medio de una acción ordinaria ó extraordinaria representable, que termina en un desenlace armónico.» Para el protagonista nunca debe ser desgraciado y sangriento el desenlace en el drama, aunque pudiera serlo para otros personajes.

Por encontrarse reunidos en una misma obra elementos trágicos y cómicos, ha solido llamarse tragicomedia esta composición; pero entiéndase que no es el drama una suma de tragedia y comedia, ni esto ha querido significarse con aquella palabra, sino que guarda cierta semejanza con estas composiciones, por mezclarse en ella elementos parecidos á los trágicos y cómicos.

Por lo mismo que en el drama figuran elementos trágicos y cómicos ó semejantes á ellos, es una producción bastante más compleja y difícil que las otras dos, y tiene mayores exigencias en el escritor, puesto que es la verdadera interpretación de la vida humana, donde se ve ordinariamente que alternan lo serio y lo festivo, lo alegre y lo triste. Para escribir una tragedia no tiene necesidad el poeta dramático de variar de entonación, y lo mismo sucede en la comedia; mientras que en el drama se halla frecuentemente obligado á pasar de escenas serias y elevadas, á escenas alegres y festivas que revelan su buen humor.

Las condiciones del drama, en cuanto al asunto, personajes, conflicto dramático y desenlace, se infieren con facilidad de lo que hemos dicho anteriormente. Exige el drama en el asunto bastante extensión, (1) mayor que la tragedia y comedia, por necesitar más tiempo para desarrollar situaciones y afectos diferentes. Su libertad es muy grande, puesto que los hechos así pueden ser grandes y serios, como pequeños y festivos; los personajes, ordinarios ó extraordinarios; el conflicto, violento ó débil; el desenlace armónico, aunque haya de ser desgraciado para otros personajes que no sean el protagonista. Lo mismo sucede en el estilo, que puede ser elevado ó templado, y en el lenguaje de que se sirve, la prosa ó el verso. En todo absolutamente goza el drama de una grandísima libertad.

Si buscamos la historia del drama propiamente dicho, veremos que exceptuando la India y la China, donde aparecen algunos como Vicramorvasi y Sacuntala, apenas fué conocido de los antiguos griegos y romanos, que admitían únicamente la tragedia pura y la comedia pura. Es, pues, una obra de los tiempos modernos, después del renacimiento de las letras en Europa, y la vemos con todo su esplendor en Inglaterra con Shakespeare, y con Lope de Vega en España. Actualmente es el drama una especie de composición que más se cultiva en las modernas literaturas.

Es posible en el drama una división semejante á la que hicimos de las comedias; pero antes conviene saber que unas veces se parece más á la tragedia y entonces

(1) Respecto á la excesiva extensión de los dramas, nos parece oportuno recordar lo que dice La Harpe, refiriéndose á la doctrina luminosa de Aristóteles acerca de los poemas. «Qui peut douter, par exemple, que les pièces de Lope de Vega et de Shakespeare, qui contiennent tant d'événements que la meilleure mémoire pourrait à peine s'en rendre compte après la représentation; qui peut douter que de pareilles pièces ne soient hors de la mesure convenable, et qu'en violant le précepte d'Aristote on n'ait blessé le bon sens? Car enfin nous ne sommes susceptibles que d'un certain degré d'attention, d'une certaine durée d'amusement, d'instruction, de plaisir.»

se llama drama trágico, y otras demuestra mayores afinidades con la comedia, y se denomina drama sentimental ó cómico. En nuestro teatro antiguo, donde son los graciosos el personaje obligado de aquellas representaciones, los dramas sentimentales abundan, mientras que en la literatura contemporánea se excluye generalmente el elemento cómico, y en su mayor parte son dramas trágicos los que figuran.

Después de ésto, y tomando por base de clasificación el carácter y las costumbres de los personajes, cabe dividirles en dramas de carácter y de costumbres. El drama psicológico ó de carácter tiende á manifestar en la escena las luchas interiores del alma, y á trazar caracteres de personajes, más bien que á presentar el elemento objetivo de la vida; y el drama de costumbres se ocupa, sobre todo, de lo real y objetivo de la vida privada.

El drama filosófico social, que está de moda en nuestra literatura contemporánea, es de costumbres, y en él se proponen los escritores, además de retratar la vida privada, resolver un problema trascendental de cualquier clase que éste sea.

El drama de costumbres puede ser histórico, político, religioso y de circunstancias, lo mismo que la comedia.

Además del drama propiamente dicho, y de la tragedia y comedia, hay otra especie de composiciones muy conocidas, que se llaman dramas líricos, en los cuales entran elementos nuevos que debemos precisar. Admitimos en la poesía épica, con relación á la lírica, anteriormente examinada, la acción referida y los personajes; hicimos notar en la poesía dramática, con relación á la épica, que figuraban como elementos desconocidos, la palabra declamada, la acción representable, los actores y el público espectador: en las composiciones dramático-líricas, comparadas con las simplemente dramáticas, hallamos un elemento más, que es la música, vocal ó instrumental. —Definiendo, pues, el *drama-lirico*, diremos que es «una

obra artística compuesta, en que el poeta y el maestro compositor interpretan la vida de la humanidad, por medio de la acción representable y del canto.» Produce un intenso placer estético por el frecuente predominio del elemento musical.

Decimos que el drama lírico es una obra artística compuesta; y en efecto, dos bellas artes intervienen principalmente, que son: la música y la poesía, además de las artes secundarias, auxiliares y propias de toda representación. Añadimos luego, que el poeta y el maestro compositor interpretan juntos la vida de la humanidad, por medio de la representación y del canto; y esto sucede ciertamente en las buenas obras dramático-líricas, porque si el poeta se sirve de la palabra y de la acción de los personajes para esa interpretación de la vida, y precisa las ideas y los sentimientos del alma por ambos medios, el músico ó maestro compositor debe tender al mismo fin, valiéndose de los sonidos vagos é inarticulados, que únicamente pueden darle ideas y sentimientos primordiales, é indefinidos. No se opone, al contrario, parece lógico y natural, que estas dos bellas artes, música y poesía, que nacieron juntas en la infancia de las sociedades, cuando las naciones llegan á su mayor grado de cultura vuelvan á hermanarse y produzcan los dramas líricos, propios de la edad adulta de los pueblos civilizados.—Por fin, añadimos á la definición que la obra dramático-lírica produce un intenso placer estético por el frecuente predominio del elemento musical: así es ciertamente, puesto que la bella arte que obra con mayor intensidad en el alma de los oyentes ó espectadores es la música, cuya influencia se demuestra en estética que es superior á la influencia de la pintura y de la poesía misma; de tal modo que al lado de la poesía de acción ó dramática viene á hacerse dueña del campo, especialmente en las *arias*, *duos*, *tercetos* y *coros*, ahogando casi por completo la letra. Solo quedan entonces sonidos musicales de un poder mágico y encantador que

embargan completamente el alma y los sentidos del público, que se hace insensible á toda otra clase de impresiones. No queremos decir con esto que las impresiones de la representación y del aparato escénico dejen de existir, sino que aparecen sumamente débiles al lado del efecto musical. Conviértese, pues, en elemento dominante la melodía de la música, y la parte secundaria queda reservada á todo lo demás.

La alianza de la música y de la poesía se observa con entera propiedad en la poesía lírica, mientras que en la dramática, ó de acción, da lugar muchas veces á las mayores inverosimilitudes; y así suele decirse con extrañeza, que los actores mueren cantando. Esto es inverosímil ciertamente, pero el mágico poder de la música, con la intensidad que le es propia, hace olvidarlo todo, y el público dispensa fácilmente, por el principio de que «toda inverosimilitud, que pueda encubrirse con una belleza, es admisible en el teatro.» Lo mismo sucede en el drama, donde perdonamos que griegos y romanos del tiempo de Virgilio y de Homero hablen en correcto castellano, con tal de que se nos divierta, porque comprendemos que de otro modo no sería posible la representación.

Puede suceder que el drama lírico esté dispuesto de modo que el canto ó la música vocal se interrumpa, y sea sustituido por la palabra declamada, con la que alterne en el curso de la obra, en cuyo caso tendremos una especie de composición que se llama zarzuela.—Cuando la música vocal no alterna con la palabra declamada, sino que desde el principio hasta el fin la obra es siempre lírica ó cantable, resulta otra composición semejante á la anterior, que se denomina ópera. Esta es de varias clases, distinguiéndose principalmente tres: ópera seria, ópera semi-seria y ópera cómica; correspondientes por el asunto que en ellas se interpreta, á la tragedia, al drama y á la comedia. Hay además la ópera bufa, en la cual se manifiesta el elemento cómico degenerando en grotesco, nombre que también es

aplicable á la zarzuela; zarzuela bufa. La ópera seria es la más interesante de todas, y versa ordinariamente sobre asuntos históricos, por ejemplo *La Africana*, de Meyerbeer, que pone de manifiesto los grandes descubrimientos de Vasco de Gama.

El *recitado*, en las óperas y zarzuelas, es el canto particular de los diálogos y monólogos, que se asemeja á la palabra declamada, y no está sujeto á una medida rigurosa; es «un canto imperfecto, ó la declamación puesta en notas musicales.»

Si queremos averiguar el origen del drama lírico, ópera ó zarzuela, vemos que es muy reciente, puesto que nacen estas composiciones en el siglo XVII, al mismo tiempo que se verifica en Europa el desenvolvimiento del arte musical. El nombre de *ópera* es italiano, de procedencia latina, y significa obra, es decir, la obra por excelencia, en donde la música y la poesía se prestan auxilio mutuamente. La ópera se dirige al alma, al oído y á la vista al mismo tiempo; al alma por la pintura que en ella se hace de las pasiones humanas; al oído, por la armonía del verso y de la música vocal é instrumental; á la vista, por la magnificencia de las decoraciones y por el baile de todas clases.

El nombre de *zarzuela*, la ópera cómica de los franceses, es de procedencia española, tomado de un sitio real, á poca distancia del Pardo, llamado Zarzuela, (1) donde se pusieron al principio en escena esta clase de composiciones, en tiempo de Calderón de la Barca. Allí acostumbraba á reunirse la corte de Felipe IV, á pasar las horas de

(1) Algunos pretenden, como el compositor Barbieri, hacer subir el origen de la zarzuela á los tiempos de Juan de la Encina. En el Diccionario moderno de «Larrouse» se dice que en España comienza con López de Bueda. Es López de Rueda, sin duda, á quien se refiere; pero no está considerado, en poco ni en mucho, como autor de dramas líricos el fundador de nuestro teatro nacional.

El origen de la ópera se remonta, si queremos, al teatro griego, donde habia los coros de las tragedias. Allí, la música estaba subordinada á la poesía y hacia un papel secundario, lo contrario que ha sucedido después. El corifeo ó jefe del coro, tomaba parte en la representación. Las obras eran, ante todo, dramáticas, porque este era el elemento principal. Nos es desconocida la música de los griegos.

entretenimiento y solaz.—Antes de Calderón, observamos en el teatro antiguo español, á partir de Lope de Vega, que se había generalizado la costumbre de introducir en las comedias cantos sueltos, que indudablemente fueron el precedente necesario de la zarzuela. Calderón empezó ya á escribir algunas comedias, en las cuales intervenia, en todo ó en parte, la música, á las que daba el nombre de *fiestas cantadas* y *fiestas de zarzuela*, por ser este el punto destinado á su representación.

Las obras dramáticas, destinadas al canto, se llaman *libretos*. Las condiciones de los libretos son diferentes de las exigidas en las obras puramente dramáticas. En ellos ha de haber algunas partes líricas ó cantables, y escenas también á propósito, donde el maestro compositor pueda encontrar sus motivos. Por eso es muy difícil que los libretos, así de ópera como de zarzuela, sean de un mérito incuestionable: exigen la concurrencia de dos genios las obras dramático-líricas, y para que fuesen aquéllos perfectos, convendría que el poeta reuniese la circunstancia de ser músico al mismo tiempo, pues conociendo las dos bellas artes, llegaría con más facilidad á la formación del compuesto, en que ambas intervienen, cada una con sus propios elementos. Ordinariamente en las zarzuelas, donde una parte considerable de la obra se destina á la representación, sin el canto, los libretos suelen ser mejores que en las óperas, donde nunca la música vocal deja de estar unida á la representación. El escritor no se ve precisado en la zarzuela, á atender incesantemente al elemento lírico y á la representación.

En Italia, Metastasio ha sabido armonizar, como ninguno, la poesía con la música. Posteriormente los libretistas fueron autores de poca nombradía, porque los genios de la poesía no saben siempre ó no quieren sujetarse á las exigencias de los maestros compositores.

CAPÍTULO V.

De la poesía didáctica y bucólica, y de la novela.

Además de estos tres géneros principales hay otros en poesía, que pueden considerarse como secundarios, y son el género didáctico y el bucólico ó pastoril. El primero se diferencia más que el segundo de los verdaderos géneros poéticos. Se propone cantar la ciencia el escritor *didáctico*, y aspira á celebrar las excelencias de la vida del campo el *bucólico* ó pastoril: por eso tiene más condiciones poéticas el género bucólico, y se comprende perfectamente. Fijémonos desde luego en el género didáctico.

Tiene como objeto preferente la enseñanza de la verdad, no la interpretación de la belleza: es más bien la naturaleza verdadera, la que intenta expresar, que la naturaleza bella. En el fondo, no puede separarse el poeta didáctico de la verdad y de la realidad de las cosas, tales como son en sí, puesto que si ha de enseñar, que por eso se llama didáctica su obra, *ad docendum apta*, debe ocuparse de verdades, no de verosimilitudes.

Conviene tener presente, que hay género didáctico en verso y en prosa, y que cada uno de ellos admite condiciones especiales. La verdad expuesta en verso, y la verdad expuesta en prosa, dan lugar á dos géneros diferentes. El didáctico en verso, del que ahora nos ocupamos, admite la poesía, no como elemento principal, sino como un

auxiliar puesto al servicio de la ciencia, para adornarla convenientemente. El didáctico en prosa, rechaza casi por completo la poesía ó las creaciones de la imaginación.

El carácter por consiguiente del género didáctico, sea en verso ó en prosa, ha de ser el de presentarnos siempre la utilidad de la verdad, no la admiración y los encantos de la belleza: *docere, non delectare et juvare*; es el fin de todo escritor didáctico.

Como todo género admite sus especies, el didáctico tiene también las suyas, y cuatro son las principales que nosotros conocemos: el poema didascálico, la epístola didáctica, la sátira y la fábula. Ha de tenerse presente que, en dos de ellas, la enseñanza es directa, y que en las otras dos se enseña indirectamente la verdad. Hay enseñanza directa en el poema didascálico y en la epístola didáctica; vemos enseñanza indirecta en la fábula y en la sátira. Examinemos, pues, en qué consiste cada una de estas especies, y sus condiciones de fondo y forma.

En el poema didascálico presenta el autor, como fondo, las verdades de una ciencia ó de un arte, en toda ó en gran parte de su extensión. Así, pues, el *poema didascálico*, será «una obra literaria, en que expone el escritor la verdad científica en forma poética.» Su objeto es la verdad misma de la ciencia, ó del arte, presentada como en las obras científicas se hace, con las condiciones indispensables de claridad, de espíritu generalizador y de método riguroso. No descenderá ciertamente el escritor á ocuparse en hacer extensos análisis, ni tampoco á manifestar nuevas teorías y adelantos en la ciencia misma, sinó que buscará más bien la ciencia sintetizada, y tal como se halle en la época en que escribe, con sus verdades y principios más generales.

Lo que si está permitido hacer al escritor didáctico, es dar realce á la ciencia misma de que se ocupa, en la forma y en el modo de presentarla. Podrá servirse para ello, de epítetos, metáforas, comparaciones, episodios y descripciones convenientes; en una palabra, de los adornos todos de

la poesía, y del verso mismo, en cuya elección goza de bastante libertad.

Modelos de poemas didascálicos existen, sobre todo en la antigüedad, que es cuando se ha cultivado más este género. Entre los griegos, que enlazaban sus investigaciones sobre la naturaleza con los mitos religiosos y las tradiciones heroicas, eran más susceptibles de verdadera poesía; pero es indudable que ésta y la enseñanza directa de la ciencia, no se componen bien por punto general. El mismo Virgilio, el más elegante de los poetas bucólicos, en la obra que se considera por los críticos como la más acabada de las suyas, debe sus mejores pasajes á las descripciones de la naturaleza, y á los episodios históricos y fabulosos. En los tiempos modernos puede decirse que el poema didascálico ha desaparecido. Céspedes escribió uno sobre la Pintura, que á pesar de su importancia le conservamos incompleto, y á Iriarte debemos otro acerca de la Música.

Otra especie del mismo género, de que nos venimos ocupando, es la epístola didáctica. Si atendemos á la palabra que se compone de dos griegas, que significan *enviar á*, por lo cual toma vulgarmente el nombre de misiva, no es otra cosa la epístola que el lenguaje ó la conversación recíproca entre dos ausentes: *mutuus absentium sermo*. Condición de la carta es que se escriba para personas ausentes, por lo cual dice un escritor moderno, refiriéndose á las amorosas, que las cartas entre presentes se quedan á media correspondencia.

Hay cartas en prosa y en verso. De las cartas en verso, ó poéticas, únicamente nos ocupamos, llamándolas epístolas didácticas. Es pues, «una obra literaria la *epístola*, en que el escritor expone la verdad científica, en forma poética y de carta.»

En esta clase de composiciones constituye el fondo, lo mismo que en el poema didascálico, la verdad. Y como ésta puede ser una verdad moral ó literaria, ó vicios verdaderos puestos de manifiesto y en ridículo por el escritor, resulta

que habrá epístolas morales, literarias, satíricas, etc., según la diversidad de asuntos que en ellas se traten. En cuanto á la forma, admite mucha variedad, así en lo que se refiere al estilo, como al lenguaje y versificación.

Modelo excelente de epístola literaria en la antigüedad es la que debémos á Horacio, escrita para los Pisones; y en los tiempos modernos, una de Martínez de la Rosa merece citarse, en la cual se propuso imitar al gran lirico latino. Admirable modelo de epístola moral tenemos en la tan conocida A Fabio, de Rioja. Como epístola satírica recordamos la de Quevedo, dirigida al Conde-duque de Olivares.

Las especies de composiciones del género didáctico, en que el poeta se propone enseñar indirectamente, son la sátira y la fábula. Es indirecta la enseñanza en ellas, porque su fin principal es entretener agradablemente; pero de ese agradable entretenimiento resulta además una saludable enseñanza, que tiene aplicación á la vida de los hombres, para que se corrijan unas veces en sus defectos, ó para que hagan lo que se les dice otras. (1)

Es la *sátira* «una obra literaria, en que el poeta censura los vicios ó defectos de la humanidad, ridiculizándoles, y enseñando de este modo indirectamente la verdad.» El fondo ó asunto de la sátira ha de encontrarse pues, en los vicios ó defectos de los hombres. Como estos vicios pueden ser grandes y atroces, ó ligeros é insignificantes que apenas merezcan llamar la atención, de aquí las dos clases que se conocen de sátira: una que puede llamarse cáustica ó mordaz, y otra sátira fina y urbana.

Es condición indispensable de la sátira, de cualquier género que ésta sea, que en ella se manifieste lo ridiculo.

(1) El fin de la sátira debe ser corregir más bien que castigar, pero frecuentemente vemos que no se consigue. Expone sus victimas á la risa, al menosprecio ó á la indignación, y sin embargo no impide que los poetas medianos hagan malos versos, ni que los viciosos y corrompidos perseveren en sus costumbres; es el castigo entonces, más bien que el remedio del mal.

Censurar los vicios, sin ridiculizarles, puede ser objeto de las obras morales, pero hacerlo de tal modo que se ponga de relieve el ligero desorden que excita la risa, es propio de la sátira como composición didáctica.—Otra de las condiciones de la sátira es que no tenga nada de personal, (1) y por eso, cuando de ella se habla, suele sancionarse el principio siguiente: *Parcere personis, dicere de vitiis*.

La sátira es tan antigua como el hombre mismo, porque está en la condición humana reirnos de nuestros semejantes, ó de los vicios y defectos que les son propios. (2)

En la literatura latina figuran Juvenal y Horacio, como satíricos de primer orden, escritor el primero de sátiras fuertes contra los grandes vicios de los emperadores romanos, y autor el segundo de sátiras urbanas.—En la literatura española aparece en el siglo XIV, con el Arcipreste de Hita que censura terriblemente los vicios de la corte de Roma, en su sátira: El poder que el dinero ha. Se cultiva en el siglo XVI y XVII por Quevedo, que es autor de sátiras fuertes ordinariamente; y en el siglo XVIII por Vargas Ponce, á quien debemos La Proclama del Solterón, modelo de sátiras

1 Considerada la sátira en su extensión, es personal ó general: personal, si ataca ó nombra á los viciosos; general, si no se ocupa más que de los vicios y defectos de la sociedad. Considerada en su objeto, es literaria, moral, política, etc.

(2) Veamos cómo explica La Harpe el conocido texto de Quintiliano. «Quintilien dit, en propres termes, que la satire appartient tout entière aux Romains: *Satyra quidem tota nostra est*. Sans doute il veut dire seulement qu'en ce genre ils n'ont rien emprunté des Grecs; car il ne pouvait pas ignorer qu'Hippocrate et Archiloque ne s'étaient rendus que trop fameux par leurs satires, qui pouvaient plutôt s'appeler de véritables libelles, si l'on en juge par les effets horribles qui en résultèrent, et par la punition de leurs auteurs. Hippocrate fut chassé de son pays, et Archiloque fut poignardé. Ce dernier avait si cruellement diffamé Lycambe, qui lui avait refusé sa fille, que le malheureux se donna la mort. Archiloque fut l'inventeur du vers iambique, dont les Grecs et les Latins se servirent dans leurs pièces de théâtre. Mais dans ses mains ce fut, dit Horace, l'arme de la rage.

«Archilochum proprio rabies armavit iambo.» (Art. p. v. 79.)

Le lyrique latine avoue qu'il s'est approprié cette mesure de vers dans quelques-unes de ses odes; mais il ajoute avec raison qu'il est bien loin d'en avoir fait un si detestable usage. Ses satires, ainsi que celles de Juvenal et de Perse, sont écrites en vers hexamètres. Ainsi, l'assertion de Quintilien se trouve suffisamment justifiée, puisque les satiriques latins n'imiterent les Grecs, ni dans la forme des vers, ni dans le genre des sujets.»

finas y decentes, destinada á censurar ligeros defectos de las damas, que provoca la risa aún en aquellas mismas en quienes suele recaer la censura. Es una composición la sátira, que se ha cultivado en todas las literaturas conocidas, y que abunda mucho, acaso demasiado, en la actualidad.

La especie del género didáctico en verso, que enseña también indirectamente, es la fábula. De origen latino la palabra fábula, *fari*, hablar, es decir, contar ó referir algo que entretenga agradablemente, es «una obra poética, en la cual se refiere una acción breve, alegóricamente presentada, de seres irracionales ordinariamente, y de cuya acción se infiere una máxima moral ó un precepto literario.» (1) La máxima moral se llama vulgarmente moraleja ó moralidad. Como en la fábula se refieren hechos, es indudablemente épica esta composición; pero como de los hechos referidos se infiere una máxima de enseñanza aplicable á la vida de los hombres, reúne la circunstancia de ser didáctica al mismo tiempo.

Los elementos propios de la fábula, ó las condiciones que ha de tener, así en el fondo como en la forma, les deducimos fácilmente de lo que se acaba de indicar en la misma definición. Es una obra poética, decíamos, en que se refiere «brevemente una acción», lo cual supone dos cosas: que sea composición literaria de cortas dimensiones, y que pertenezca al género épico ó narrativo, por lo mismo que existiendo una acción, hay hechos referidos, que son los que constituyen el fondo de la obra.

Si hay acción y por consiguiente hechos en la fábula, claro está que ha de haber «personajes» que les ejecuten, siendo éstos por punto general seres irracionales. Aunque faltos de razón, tienen sin embargo los animales el carácter y las costumbres que les son propias; así es que debe ser

(1) Duplex libelli dos est, quod risum movet, et quod vitam prudenti consilio monet.

Fedro.—Prólogo ó introducción á su excelente colección de fábulas.

el león fuerte, el lobo ladrón, la zorra astuta, manso é inocente el cordero, y el perro fiel, conservando cada animalito de la fábula el carácter y costumbres que le corresponden, según su naturaleza; debiendo ser respetados por el escritor, como se respetan en la epopeya y en el teatro el carácter y las costumbres de los hombres, con las condiciones todas que les hemos asignado, de igualdad, conveniencia y semejanza ó parecido histórico, ó tradicional.

Añadimos también que la acción de los animales ha de estar «alegóricamente» presentada, es decir, que los hechos que les atribuimos, no deben tomarse en el sentido propio ó directo, sino más bien en el sentido alegórico y figurado, porque en ellos vamos buscando la semejanza ó el parecido que revelan, con las acciones de los hombres.

De la alegoría, semejanza ó parecido entre lo que hacen los animales, y lo que deben hacer los hombres, inferimos una máxima moral de inmediata aplicación á la vida, y es la llamada *moralidad*; á veces también una regla, precepto ó procedimiento, que conviene tener muy en cuenta en la producción de las obras literarias.

En cuanto á la forma, la fábula ha de ser muy sencilla, es decir, de poquisimo enredo, y lo mismo en el estilo: su acción breve ó de corta duración; y pocos en número los personajes.

Dos especies principales de fábulas conocemos: morales y literarias. Cuando lo que se infiere de la acción breve y sencilla de los animales, es un principio ó máxima que tiene aplicación inmediata á la vida de los hombres, la fábula se llama moral; si lo que resulta de la narración es un precepto conveniente á los escritores, recibe el nombre de fábula literaria.

En su origen, vemos nacer la fábula en el Oriente, donde tan fácilmente se reviste el pensamiento de formas alegóricas; llega luego á florecer en Grecia, con el distinguido fabulista Esopo; y en Roma, con su admirable

imitador Fedro. En Francia, se debe á Lafontaine una excelente colección de fábulas morales, escritas muchas de ellas para ser leídas por las personas ilustradas. (1) En España, Samaniego es autor de fábulas morales, que se acomodan mejor que las de Lafontaine, á la capacidad de los niños; é Iriarte demostró su originalidad en un considerable número de fábulas literarias.

La composición pastoril ó bucólica, en general, es un pequeño poema dramático, cuyas escenas pasan en el campo, y cuyos personajes son los pastores. Presenta una pintura embellecida de las costumbres de los campesinos; destinada á inspirar á los habitantes de las ciudades el amor á la naturaleza.

Reúne este género mejor que el didáctico las condiciones de género poético, porque no es la verdad lo que le caracteriza, sino la belleza; pero la belleza de la vida del campo interpretada, es á lo que aspira. Los árboles, las flores, el arroyuelo, los campos en general, tienen sus encantos, y la agricultura es un edén de delicias, según nos la pintan los poetas. Es, por consiguiente, la poesía *pastoril* «una interpretación de la belleza de la vida del campo y de los atractivos que nos ofrece la naturaleza.

La poesía pastoril no ha de incurrir en el defecto de pintarnos la tosquedad, rudeza y grosería de los labriegos, campesinos ó pastores, con las miserias y privaciones que frecuentemente les acompañan. Pero al proponerse idealizar la vida campestre, ha de evitar igualmente otro de los extremos, que sería pintar solamente flores, jardines, arroyuelos y avecillas, y hacer de los campesinos unos habitantes de las ciudades, que únicamente conservaran el pellico de los pastores. No ha de haber pues elevación, ni tampoco prosaismo, en esta clase de composiciones.

Sí atendemos á la denominación de las producciones

(1) De este escritor se ha dicho, que supo hacer: «Una gran comedia en cien actos diferentes,» por haber llevado á la escena personajes, que viven y obran en la presencia misma del lector.

pastoriles, hay especies también en el género bucólico, y distinguimos principalmente dos, el idilio y la égloga. Esta palabra égloga, que originariamente significa «elección,» designa, sobre todo en un principio, los diez pequeños poemas que componen las Bucólicas de Virgilio. Se aplicó enseguida, por extensión, à toda clase de poema pastoril.—En este sentido se la confunde frecuentemente con el idilio, que significa en su origen «pequeño poema.» Sin embargo, los escritores señalan una diferencia entre estos dos poemas, llamando idilio à un cuadro de la vida del campo, y égloga à un diálogo entre dos pastores; como si en el primero se usara la forma narrativa ó descriptiva solamente, y en la segunda la forma dialogada; pero existen idilios y églogas de todas clases. La diferencia principal más bien se halla en que el idilio fué la poesía pastoril de los griegos, y la égloga de los romanos.

El fondo del idilio y de la égloga es el mismo; y la forma puede ser subjetiva, objetiva ó dialogada, según que se expresan directamente los sentimientos que inspira la vida del campo, ó se refieren los hechos à que da lugar este género de vida, ó se llevan à la escena personajes que son pastores, à los cuales suponemos en acción. Hay, pues, idilios y églogas en forma subjetiva, en forma objetiva ó narrativa, y en forma dialogada ó dramática.

Teócrito y Virgilio, à quienes debemos las mejores obras de esta clase en la antigüedad, conocían los encantos de la naturaleza y los refinamientos de las ciudades: por eso consiguieron reunir la elegancia y la verdad con un ideal verosímil. Sus imitadores han sustituido frecuentemente el ingenio à la sencillez, la afectación à la naturalidad, porque pintan sin haber visto, y porque imaginan sin haber sentido.—En los buenos tiempos de la literatura española tenemos à Garcilaso, el más notable de todos los escritores de églogas del siglo XVI. Hoy puede considerarse abandonado este género, y pocos se ocupan de pintarnos la vida de los pastores, como se hizo en la antigüedad.

Entre los géneros poéticos figura también la novela. Esta palabra de origen latino, *novella res*, cosa nueva, significa toda relación poética de hechos que interesan por su novedad. Son las novelas, como dice un escritor contemporáneo, (1) castillos en el aire que se ocupan en hacer los demás, para que nosotros nos entretengamos. No deja de ser ingeniosa semejante idea de la novela. Ha habido algunos escritores que la excluyen del número de composiciones poéticas, fundándose en que ordinariamente se halla en prosa; pero esto no deja de ser una vulgaridad, porque composiciones de este género existen más poéticas, cien veces, que otras composiciones en verso.

Si es composición poética la novela, ¿qué género pertenece y cuál es su carácter? No es obra lírica, porque no hay verso en ella: no es dramática, porque no exige la representación; será necesario incluirla, por consiguiente, en el género épico ó narrativo.

El fondo de la novela es la vida de la humanidad idealizada por el escritor; los hechos grandes y pequeños; la lucha de pasiones encontradas y de intereses opuestos; las ideas religiosas, morales, políticas; en una palabra, todo lo que constituye la vida de los pueblos y de los individuos. El campo de la novela es muy extenso, porque de todo puede ocuparse el novelista y llamarlo á contribución, con motivo de la relación de una acción interesante y verosímil. —Diremos, pues, de ella que es «una obra poética, en prosa, en que se interpreta la vida de la humanidad por medio de la relación de una acción interesante y verosímil.»

En cuanto á la forma, sabemos que ordinariamente emplean los novelistas la narrativa y descriptiva. Puede muy bien suponerse hecha la relación de los sucesos y la descripción de los lugares, caracteres y costumbres, por cualquiera de los personajes principales ó secundarios de la obra, aunque generalmente la relación es del autor. También admite el diálogo.

(1) Gil y Zárate.

En la novela, como en la epopeya, de la cual se diferencia sin embargo, hay tres partes indispensables, que son la exposición, el nudo ó enredo de los sucesos y el desenlace. Se manifiesta el asunto desde luego, se enreda ó se complica después, y finalmente, se desenlaza para que la acción venga á parar á su término, procediendo siempre en todo esto con grandísima libertad el escritor. — Hay en la novela una acción y personajes que la ejecutan, debiendo tener éstos el carácter y las costumbres que les sean propios, con las condiciones generales que indicamos en el drama y en la epopeya.

Las mismas especies que en el género dramático nos es fácil encontrar en la novela, y no tendremos inconveniente en dividirlas en novelas de carácter, de costumbres, de enredo y filosófico-sociales. En las de carácter se atiende al elemento subjetivo, á la vida interior de los personajes, pintando sobre todo el carácter que les sea propio; en las de costumbres domina el elemento objetivo, la vida privada de los personajes, sus costumbres; en las de enredo se tiende á producir efecto por medio de la complicación del asunto y de lances sorprendentes, muchas veces inverosímiles. — Además de conseguir el fin bello, se propone el novelista en las filosófico-sociales plantear un problema, que debe quedar resuelto á la terminación de la obra.

Son históricas las novelas de costumbres, si los hechos pertenecen á la vida privada y han sucedido, ó se presume que debieron suceder en tiempos anteriores. Debe cuidarse mucho de no falsear la historia en esta clase de novelas. Se llaman caballerescas, si los hechos que en ellas figuran, son atribuidos á los caballeros andantes; pastoriles, si los personajes son pastores ó que tienen apariencias de pastores; picarescas, cuando son truanes, pícaros ó gente de la más baja clase de la sociedad. Las satíricas censuran y ridiculizan los vicios, como las composiciones todas de esta misma clase.

La existencia de la novela es muy antigua. Los orien-

tales cultivaron siempre este género de producciones; y los alejandrinos se apoderaron de él, como lo prueban las Historias ethiópicas, de Heliodoro, y los Amores de Daphnis y Cloe, de Longo, que son leídas aún en nuestros días.— En la Edad Moderna dominaron las novelas caballerescas; pero el autor del Quijote, en el siglo XVII, puso enteramente en ridiculo aquellas relaciones fabulosas y extravagantes con su admirable novela satirica, una de las producciones más grandes del ingenio humano. Al mismo tiempo nació la novela pastoril, como La Diana, de Jorge de Montemayor y la Diana, de Gil Polo, que no se prestaban menos al ridiculo, por su esmerado estilo, por la afectación de sentimientos y enojosa galanteria, que las novelas caballerescas. Lesage dió interés á la novela de costumbres, en la cual sobresalieron, en el siglo XVIII, Richardson, Marmontel y Marivaux.—La novela histórica, muy en voga, sobre todo desde principios de este siglo, fué llevada á su mayor grado de perfección por Walter Scott. En nuestros días es un género la novela que se cultiva extraordinariamente.



SEGUNDA PARTE.

CAPÍTULO PRIMERO.

De la oratoria en general.

Lo primero que ocurre, al tratar de la oratoria, es fijar bien el sentido de esta palabra, que muy frecuentemente suele confundirse con la de elocuencia, por más que entre una y otra haya esenciales diferencias. La elocuencia del discurso pronunciado no excluye la oratoria, pero exige las excelencias de la buena oratoria y á ésta únicamente se refiere. Es la *elocuencia*, como dice un escritor muy conocido, «un don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes las ideas y sentimientos de que se halla poseído nuestro ánimo.» El hombre nace con este don, como nace también con el don de la poesía, (1) y puede muy bien decirse que el poeta lo mismo que el orador elocuente nacen. Pero la oratoria, menos exigente

(1) Descartes.—*Disc. del método.*

que la elocuencia en los discursos pronunciados, se conforma á veces con los que no son más que regulares oradores y que nunca podrían merecer el dictado de elocuentes, sin excluir por eso á los buenos oradores. Queremos decir con esto, que todo hombre elocuente cuando pronuncia sus discursos es orador, pero que no todo orador es un hombre elocuente. Por consiguiente la palabra oratoria no puede confundirse con la de elocuencia, cuando se trata de discursos pronunciados: así es que existen oradores elocuentes y otros que no son más que regulares, como hay médicos y abogados que tienen iguales condiciones.

La *oratoria* puede definirse diciendo que es «el arte de producir las obras del espíritu por medio de la palabra pronunciada ante un público, con el fin de convencerle y persuadirle, ó de moverle á obrar.»—Se ve desde luego en esta definición que los fines de la oratoria son principalmente dos, convencer y persuadir: convencer, es decir, vencer con razones al que duda ó niega, y persuadir, ó lo que es lo mismo, excitar y mover á que se haga lo que propone el orador. En cualquiera de estos dos casos puede suponerse al auditorio enterado del asunto y que le conoce, pero no de la manera misma que se le presenta el orador. Si no conociera el asunto ó materia de que le hablan, recibiría entonces una lección del orador, que tiene por objeto además instruirle, viniendo de ese modo á ser éste otro de los fines de su oratoria.

La influencia grandísima que indudablemente ejerce la oratoria en la sociedad, previene del medio poderoso con que cuenta (la palabra hablada) y del número de personas á quienes ésta ordinariamente se dirige. Transmite la palabra pronunciada al exterior el pensamiento, los sentimientos y afectos, los actos interiores y el alma entera del orador, de una manera mucho más eficaz é interesante que la palabra escrita, que carece necesariamente de la vida, calor y movimiento que le da la pronunciación, y no excita las simpatías que produce á cada instante la persona misma

de los oradores á quienes estamos escuchando, por la fuerza de sus razonamientos, por la energía ó dulzura de su voz, y por sus actitudes ó maneras delicadas. Es la palabra del orador un arma poderosa y un medio seductor, á cuya mágica influencia no es posible en muchas ocasiones resistir.—Acreciéntase la importancia social que le concedemos, si los rasgos felices y los movimientos apasionados del que habla, impresionan el ánimo de numerosos auditorios en los parlamentos ó en el templo, produciendo á veces cambios radicales en las formas de los gobiernos, y aunque más lentamente en las costumbres mismas de una sociedad. (1)

Las obras de la oratoria se distinguen perfectamente de las obras de la poesía y de la didáctica en que nacen ó se producen en el momento mismo en que el orador dirige la palabra á un número determinado de personas, á quienes se propone convencer y persuadir; no sobre la mesa del escritor con la pluma en la mano y el papel delante, como sucede en las obras destinadas á la lectura ó á la representación. Su medio de expresión es la palabra hablada, y el carácter que las distingue, el de la pronunciación. Dificil es por eso mismo hacer esta clase de obras con la perfección debida, puesto que no hay lugar en ellas á corregir lo que se ha dicho, de igual modo que en las obras que se escriben, donde si una cosa estuviese mal, puede variarse y hacerla de nuevo ó reformarla el escritor.

(1) Apenas podría señalarse un estado en el mundo, una función, desde la más elevada hasta la más ínfima, en las cuales la palabra no tenga un gran valor. El rey que de lo alto de su trono deja caer palabras que resonarán quizá en el mundo entero; el ministro que dá audiencia y cuyos deberes para con su país le ordenan ser avaro de los minutos; el juez que dirige una admonición antes de recibir un juramento ó que trata de despertar el sentimiento de Dios en el alma del condenado; el dignatario que cumplimenta á su soberano; el abogado que defiende los negocios de sus clientes y debe resolver con espontaneidad dificultades imprevistas; el médico que con una palabra elocuente y persuasiva trae á su enfermo la confianza y la esperanza de escapar á la muerte; el sacerdote llamado á presentar las venerables verdades de la religión bajo colores amables y dulces; todos necesitan tener á su servicio una elocuencia limpia y fácil, para que puedan asegurarse esa benevolencia que parece ser la compañera inseparable del talento del buen decir.

Pretenden, sin embargo, algunos oradores pronunciar discursos en la forma que anteriormente han meditado y escrito en el papel, á lo cual se llama recitación de memoria. Pocos son los que por ese medio logran hacerse oír de un público medianamente ilustrado: tienen que ser fríos en general, y esclavos constantemente de la letra que llevan escrita en su papel. Estos oradores leen sin tener el libro delante, y faltándoles la memoria de lo que han escrito, les sucede lo que á los cómicos, que olvidando ó desconociendo su papel dejan de oír al apuntador. Esta clase de oratoria es la peor de todas, y ocupa un término medio entre la lectura y la improvisación.

Los oradores que en vez de ocuparse en escribir lo que han de recitar luego de memoria, estudian á fondo la materia que es objeto de su discurso, trazan el plan de una manera conveniente y fijándose en los puntos culminantes le pronuncian con libertad, estos se dice que improvisan, y á la oratoria de esta clase se le da el nombre de improvisación. La oratoria improvisada es la más interesante de todas las oratorias, porque se transmiten las palabras al auditorio según se sienten en el calor de la improvisación, no de la manera que se han escrito en un papel y con sujeción á la letra (1).

(1) Una de las causas de la superioridad del hombre, sobre todo lo que respira, es ese divino presente que se llama memoria, y que semejante á un kaleidóscopo movido por la mano, reproduce y combina las imágenes de que es depositaria. Rey soberano de un pueblo de recuerdos, el hombre los evoca y los llama según lo exigen sus necesidades. Súbditos rebeldes algunas veces, pero dóciles las más, acuden á su voz y con frecuencia obedecen instintivamente, antes que se haya pensado en mandárselo.

Hay dos clases de memoria: la una pasiva, ejecuta la orden siguiendo en cierto modo las leyes del movimiento y de la materia, llamando á si una creación anterior, y esto es lo que hace el orador que recita; la otra activa, alimentándose de su propia savia, creando á medida que marcha, libre de trabas, toda rebotando verbo é imágenes, y esto es propio del orador que improvisa. Entre estos dos hombres hay la profundidad de un abismo.

Se conocen más ejemplos de haber perdido la palabra entre aquellos que escriben y recitan sus discursos que entre los que improvisan. Esto se concibe: los últimos han acostumbrado la palabra á más libertad que los primeros, los cuales mientras hablan, ponen siempre en juego la memoria y se encuentran embarazados si les llega á faltar. Otra razón hay todavía, y es, que el discurso trabajado y aprendido de memoria nos parece que exige más perfección, y desde luego sucede que al pronunciarle nos criticamos á nosotros mismos delante de los jueces, á quienes hemos dado por nuestra manifiesta pretensión el derecho de ser severos.

Gorgias.—*Eloc. é Imp.*

La oratoria de improvisación puede aparecer sin que haya discusión, ó con motivo de una discusión. La oratoria improvisada, sin discusión, es la más fácil de las dos, porque ordinariamente se toma el orador el tiempo necesario para trabajar su discurso y conocer á fondo ó recordar las materias sobre que ha de hablar; pero en la oratoria improvisada, en medio de una discusión, puede no sucederle eso mismo, sino que muchas veces ha de verse precisado á hablar cuando puede y cómo puede, no cuando quiere. Por esta circunstancia creemos que la oratoria del que discute es la más difícil de todas las oratorias. Supone adversarios que se oponen á los razonamientos del orador que se halla en el uso de la palabra, y éste se encuentra frecuentemente en el caso de un militar que necesita conocer la estrategia; á veces le convendrá acometer de frente, otras por el flanco; en ocasiones deberá detenerse y hacer una retirada; en otras dar un golpe decisivo.

Tres elementos son indispensables en todo género de oratoria, sin los cuales ésta no se concibe que pueda existir: un discurso pronunciado ó materia que ha de ser extensa y ordenadamente presentada, con la novedad y el interés posibles, á fin de convencer y persuadir conforme á los propósitos del que toma á su cuidado este delicado cargo; una persona adornada de las condiciones de prudencia, instrucción, sentimiento y energía convenientes para llevar el convencimiento y la persuasión al ánimo de los oyentes; y un público ó auditorio compuesto de personas de diversa indole, según las circunstancias, que participará unas veces y otras no de las ideas y sentimientos mismos del que le dirige la palabra. Habrá, pues, en la oratoria, de cualquier clase que ésta sea, orador, público y discurso.

Quintiliano trata con bastante extensión de las condiciones del *orador*, que pueden ser espirituales, morales y físicas. Necesita primeramente un orador inteligencia clara para conocer á fondo las razones en que se apoya; sensibilidad exquisita que dé fuego y animación á su trabajo;

imaginación viva que le permita asociar las ideas sin dificultad, y memoria tenaz que le ayude á conservar los datos que sean necesarios en el acto mismo de la pronunciación de su discurso. (1)

Deberá además, estar adornado el orador de excelentes cualidades morales, como la prudencia, que se adquiere en el mundo y en medio de la sociedad con el trato frecuente de personas ilustradas, no el retiro de los gabinetes destinados á consagrarse á la ciencia. Ha de tener dominio de si mismo, ya para no olvidar oportunamente los puntos esenciales de que se propone hablar; ya para sobreponerse á las intemperancias de un público que á veces con sus exigencias ó demostraciones pretende interrumpirle. Debe ser honrado, y por eso Cicerón llama al orador «hombre de bien, sabio en el decir.» Esta condición tan necesaria en los oradores sagrados, es igualmente recomendable en los oradores profanos, aun cuando existan muchos que sin ella obtengan los mayores triunfos oratorios. Favorecerá también al orador el que sea benévolo y atento con el auditorio, pues de aquellas personas, á quienes inspire simpa-

(1). El espíritu obedece á la voluntad; pero la memoria inerte es una facultad independiente de la voluntad; no conserva más que aquello que le hemos confiado, y por más que le mandásemos que aprendiera y obrara, instrumento pasivo por si misma, rehusaría ejecutar la orden. La memoria vive, muere y revive por el ejercicio de la atención; es preciso, pues, encadenarla por medio de repeticiones frecuentes. «La Memoria, dice Loke, es una plancha de cobre llena de caracteres, que el tiempo borra insensiblemente, si el buril no los repasa con frecuencia.»

Auxiliar poderoso de la inteligencia, es indispensable para saber lo que se ha de decir. ¡Pero saber! ¿Qué es saber? Se comprende bien el poder y el valor de esta palabra: Yo sé? No, porque frecuentemente se imagina que basta para poderse lo decir, haber colocado una cosa en depósito en la memoria, sin reflexionar que ésta es un servidor olvidadizo é infiel, que quiere que se le recuerden sin cesar sus deberes. La memoria no reproduce sino lo que ha retenido, y no retiene sino lo que ha sido grabado en ella por la reflexión inteligente y fecunda. ¿Quién recuerda, en efecto, las cosas aprendidas en la infancia?

Saber es; acordarse imperturbablemente del objeto aprendido, y haberlo estudiado bajo todos los puntos de vista que se ofrecen al pensamiento; es haber reconocido todo lo que encierra, por medio de verificaciones sucesivas y variadas, y haberse apropiado las ideas, las formas y las expresiones; es poder combinarlo, comentarlo, trabajo inmenso y de muchos años para un sólo discurso, pero trabajo digno de hombre!

tias por su belleza de carácter, conseguirá hacerse oír más fácilmente. La modestia, sobre todo, hablando de si mismo es muy atendible en el orador, porque el *yo*, como dice Pascal, se hace odioso: quizá el público, disgustado á veces con elogios personales aunque merecidos, disminuye ó rebaja el mérito y la importancia del orador, ocupándose en examinar antecedentes que le perjudiquen. Otra cosa sucede cuando el orador habla del asunto ó materia de su discurso, porque entonces no hay lugar á la modestia, y debe esforzar cuanto le sea posible, con entereza y dignidad, los argumentos que vengan en apoyo de la tesis que sustenta.

Existen por último cualidades físicas, que tienen su importancia relativa en el orador, especialmente la buena pronunciación. Al orador que pronuncia bien su discurso le sucede á veces lo que á algunos actores que salvan las obras. Un discurso mediano, hábilmente pronunciado, puede ser escuchado hasta con gusto, del mismo modo que ciertas obras dramáticas de escasas pretensiones, pero bien representadas, obtienen los aplausos de un público espectador.

El segundo de los elementos de la oratoria es el *público*, ó «reunión de personas de diferente ó del mismo estado, condición y sexo, que voluntariamente se proponen oír al orador.» Sin público oyente no hay oratoria, como tampoco se concibe la representación en las obras dramáticas sin público espectador. Se diferencia uno de otro, sin embargo, en que el de la oratoria es más bien público oyente, y por esa circunstancia se llama auditorio, mientras que el de las representaciones teatrales más bien es un público espectador, sin dejar por eso de tener la condición de público oyente. Las obras dramáticas interesan principalmente á la vista, de donde tomaron la denominación de espectáculos. Además, el público de los teatros no se identifica con los actores de igual modo que el público de la oratoria llega á identificarse con el orador.—Influye de una manera

más directa y decisiva el orador en el auditorio y éste en el orador, que los actores de las obras en los espectadores y éstos en aquéllos respectivamente.

Dos circunstancias deben tenerse presentes en el público de la oratoria, la cantidad ó número de personas reunidas, y la calidad ó grado de ilustración con que cuentan. Cuando se habla á cuatro personas hay diferencia notable de cuando se habla á cuarenta, por ejemplo: en el primer caso toma la oratoria fácilmente el carácter de una conversación particular entre amigos, y en el segundo tiene mayores exigencias. La calidad de las personas á quienes se dirige la palabra requiere que el lenguaje del orador guarde relación con la ilustración del auditorio, puesto que no se ha de hablar de la misma manera al público de las aldeas que al que frecuentemente acude á nuestras suntuosas catedrales. El modo de expresarse en uno y otro caso debe ser acomodado á la capacidad y conocimientos que tengan los oyentes.—Conviene además atender, sobre todo en la oratoria política, á si el público está prevenido en favor ó en contra de lo que se vá á decir, ó lo que es lo mismo, si es un público amigo ó enemigo del orador. Si el público fuese amigo, está dispuesto á oír con benevolencia su discurso, dispensa fácilmente los descuidos en que incurra y le aplaude estrepitosamente cuando juzga que lo merece. Al contrario, si el público está preocupado, ó es el enemigo de siempre, necesita más cuidado el orador para no caer en alguna inconveniencia, porque la más pequeña falta le servirá de pretexto para censurarlo, sin acordarse nunca de aplaudir, aun cuando tenga momentos felicísimos.

El tercer elemento de la oratoria es el discurso. Todo razonamiento seguido expresado por medio de palabras, en general se llama discurso; pero en el sentido más propio de esta palabra, *discurso oratorio* es una obra artística literaria que nace en el momento mismo de la pronunciación ante un público, con el fin de convencerle y persuadirle, ó

de moverle á obrar.» Lo mismo que en las demás obras literarias es necesario examinar en el discurso oratorio su fondo y su forma.—Constituyen el fondo del discurso oratorio la materia ó asunto de que se propone hablar el orador, y los medios de que se vale para convencer y persuadir; y corresponden á la forma el plan ó distribución de partes del discurso, el estilo, el lenguaje y la pronunciación.

No todos los asuntos ó materias son á propósito para la oratoria, y de aquí la necesidad de proceder á su elección, cuando depende de la voluntad del orador el elegirles. Recuértese con tal motivo lo que se ha dicho acerca de las obras destinadas á la representación, en las cuales nunca puede considerarse indiferente la elección del asunto, y deben ser preferidos aquellos en que haya lucha de pasiones encontradas y de intereses opuestos. Conviene que la materia del discurso oratorio ocupe un término medio entre lo abstracto y lo vulgar ó demasiado concreto: si las cuestiones de que habla el orador son abstractas ó metafísicas, se escapan por su profundidad á la penetración del auditorio, que no puede volver atrás, como en las obras destinadas á la lectura, para enterarse de aquello que no hubiese comprendido: si son cuestiones demasiado concretas, desagradan por su aridez, y llegan á disgustar al público mejor dispuesto á escuchar al orador. Así es que hablar, por ejemplo (como no sea en la oratoria académica, donde muchas veces se imponen los asuntos y no son de libre elección) sobre materias relacionadas con las esencias de las cosas, ó de cuestiones puramente gramaticales ó retóricas, es una inconveniencia. Ancho campo ofrecen al orador las ciencias morales y sociales, políticas y religiosas, donde le sea fácil encontrar asuntos ó materias interesantes por sí mismas, que cautiven la atención de su auditorio desde el momento en que se anuncian.

Pertenecen al fondo del discurso oratorio los medios de que se sirve el que dirige la palabra á los oyentes para convencer, agradar y mover, á fin de que resulte lo que

dice san Agustín: *ut veritas pateat, ut veritas mulgeat, ut veritas moveat*. Llevará el convencimiento al ánimo de su auditorio, si es una persona instruida, que posee los conocimientos generales indispensables á todo hombre regularmente ilustrado, y los conocimientos especiales ó propios de la oratoria que cultiva. Así es que deberá conservar atesorados y como en depósito para cuando le sean necesarios, los estudios generales de segunda enseñanza, que si están hechos como corresponde, forman por si solos una sólida y firmísima base para los trabajos ulteriores en el ejercicio de la oratoria; tales son por ejemplo, los conocimientos de retórica, de historia, de filosofía, de geografía, de historia natural y muy especialmente de la estructura del idioma de que se sirve el orador en su discurso. Además, como especiales conocimientos, habrá de estar enterado á fondo de aquellos que sean propios de la oratoria á que se dedica, por ejemplo los de teología y de la biblia, si es un orador sagrado; de política y administración, si es un orador parlamentario; y de las leyes civiles ó penales y de procedimiento, si es un orador forense.— Debe tenerse muy en cuenta que todos los conocimientos, así generales como especiales, servirán de muy poco al orador, si á la teoría no acompaña la práctica ó costumbre de hablar en público, que se adquiere hablando frecuentemente, estudiando buenos modelos, y oyendo sobre todo á los modelos vivos, que son los oradores contemporáneos acreditados. (1)

(1) La improvisación, dice un distinguido escritor, es un hábito que es preciso contraer por medio de actos reiterados; por lo tanto difícilmente puede adquirirse por medio de los preceptos. La dificultad misma de darlos y de encerrarla en las reglas se deja sentir de una manera poderosa. Mas para pasar de la teoría á la aplicación, de lo verdadero á lo útil, se concibe que es preciso satisfacer esta indispensable condición, y es, la de ejercitarse, de manejar el instrumento dado—que en este caso es la palabra oratoria—con el fin de regularizar las verdades que la teoría preconiza. Así saber no es nada, hacer es todo.

Ejercitaos pues, añade, jóvenes que aspiráis á la elocuencia, al principio lo hareis mal, pero ¿qué importa? esto ya es mucho. El placer de haber hecho aumenta y fortifica en nosotros el pensamiento de hacerlo mejor en adelante. Poco á poco la vista de nuestros progresos que crecen de día en día, á medida que el caos se va

Los medios de convencer se llaman pruebas. Éstas son las razones ó argumentos que emplea el orador para hacer patente la verdad, pues que solo demostrándola y poniéndola de manifiesto es como llevará el convencimiento al ánimo del auditorio. Las pruebas son de varias clases. Hay pruebas de razón, de autoridad, de hecho, de derecho; pruebas documentales, testificales, de indicios y otras,

desenmarañando, inflama nuestro juvenil ardor. Estos ensayos son otros tantos compromisos tomados sobre nosotros mismos, y aquí es donde debe comprenderse más que nunca, que se retrocede desde que no se avanza, y que se cesa de vivir desde que se deja de hacer conquistas.

¿Quién paraliza vuestro vuelo hácia la improvisación? El temor de hablar mal. Si, esta es la única distracción que arrastra nuestro espíritu, y descubre nuestra flaqueza, Arrojad, pues, esta mala vergüenza. Asoma una necesidad á vuestros labios; guardaos de retenerla, que salga, pagad vuestro tributo al ejercicio, al aprendizaje, basta que vuestra inteligencia la repare, para no caer ya más en ella.

Se os propone, dice en otra ocasión, un asunto, objeto de vuestros estudios, que debe tratarse en la lengua que habláis desde la infancia: improvisad. Si la inteligencia rehusa por de pronto, agujoneada. Salen de vuestra boca algunas frases incoherentes, algunos acentos bruscos; estos son los pasos á tientas del ciego que se aventura por la primera vez de su vida en la ruta que quiere y debe recorrer; entonces os deteneis sobrecogidos, consternados y os decís: No iré más lejos.—¿Y por qué?—Porque no puedo resolverme á pronunciar palabras sin orden, sin inteligencia, y que la simple asociación de las ideas no se atreve á reconocer. ¿Qué quiere decir esto? ¿Olvidáis que se trata de un ejercicio que se os propone? ¿Olvidáis que quien no tenga el valor de hablar mal, no hablará nunca bien? ¡No sois, pues, hombres! ¡No sentís vuestro corazón que os dice que estais dotados de fuerza, y que de vosotros depende triunfar de ese desfallecimiento de vuestra voluntad! ¡Decís que no podeis! ¿Conque no podeis lo que tantas veces habeis hecho sin dudarlo? ¿Quién pues os detiene? El amor propio, la comparación que haceis entre vosotros y un improvisador, el alejamiento en que os habeis colocado. Mas cuando comencasteis á escribir ¿qué producíais? ¿Recordais vuestros ensayos? ¿Habeis roto vuestra pluma porque algunos más prácticos adelantaban más que vosotros? ¿Por qué, como dice Horacio, habeis hecho marmitas, después de haberos propuesto sacar ánforas? (1) Continúad; la inteligencia, que por el pronto se muestra rebelde y se deja distraer, se acostumbrará poco á poco á este nuevo ejercicio, á esta expansión fuera de sí misma.—¡No sé!—¡No sabeis! ¿Mas estais aquí para aprender y perdeis vuestro tiempo exhalando el sentimiento de vuestra impotencia? Valor, pues, joven aprendiz. ¿No conoceis en el mundo intelectual y moral lo que es bueno y lo que es malo? Pues bien, si encontrais una cosa buena y excelente, decidla; si la hallais mala y funesta, decidla también, y que se os oiga. Lo que se os exige no es que lo hagais bien, sino que hagais, hé aquí todo. Así pues, basta ya de timidez: niño por la flaqueza de la edad, sed hombre por la fuerza de la voluntad: elevaos á la grandeza, á la santidad morales. La primera condición para alcanzar buen éxito, es atreverse, ha dicho Barnave.

(1)

. Amphora cepit
Institui, currente rota cur ceus exit?

según que el orador se apoya en la lógica y usa de los argumentos que ésta le ofrece, entimema, epiquerema, argumento *ad hominem*, etc., presentados en forma oratoria; según que se funda en el testimonio de personas que gozan de fama reconocida y de autoridad competente en la materia; según que acude á los hechos mismos que le están demostrando la verdad; según que cita en apoyo de su tesis una ley; según que recurre á documentos que hacen fé en juicio, documentos oficiales; ó según que halla indicios ó vestigios de que sea cierto lo que asegura.— Todas las pruebas que hayan de aducirse en un discurso serán fuertes ó débiles, es decir, que bastarán á demostrar por sí lo que se intenta, ó podrán acaso dejar alguna duda. Los argumentos débiles perjudican á veces produciendo un efecto contrario al que se desea y deben emplearse con cierta habilidad.

Para convencer no basta siempre aducir directamente las pruebas; es necesario frecuentemente rebatir los argumentos contrarios ó desvanecer las objeciones que se presenten; de modo que la refutación viene á ser entonces un medio indirecto de probar. Si las objeciones se dejan en pie, llegará á desvirtuarse lo que directamente se hubiere demostrado, sobre todo en la polémica ú oratoria de la discusión. El orador que no es polemista ó que no sabe defenderse, tiene más condiciones de expositor y de propagandista que de verdadero orador.

Pertenecen igualmente al fondo del discurso oratorio los medios de agrandar, que pueden ser entre otros la materia elegida y la persona misma del orador. Hay materias en política, en religión y en historia que solamente con anunciarlas cautivan la atención de los oyentes. Los hechos por ejemplo de personajes ilustres, llámense César, Alejandro ó Napoleón; las verdades eternas de la religión, como el poder de Dios, la existencia de un Ser supremo; los principios que se refieren á la constitución de un estado en política, no hace falta más que anunciarles para que

resulten de suyo interesantes. El orador también, cuando viene precedido de una fama ó reputación justamente merecidas, interesa vivamente al auditorio, y con facilidad le dispensa lo que á un orador de medianas condiciones no le hubiera nunca tolerado.

Pero no basta que el orador convenza y agrade para llenar cumplidamente su misión; es necesario además que excite y mueva á obrar á sus oyentes, y éste es el tercero y último de los fines á que aspira. Por el convencimiento logra que prevalezca la verdad en la inteligencia, y por la persuasión se dirige á la voluntad, obligando á que se reconozca la bondad de la causa que sustenta y la hace amar. El uso de lo patético, ó la habilidad de excitar las pasiones en la oratoria, es interesantísimo, si de ello no se abusa, empleándolo oportunamente.

A la forma del discurso oratorio corresponden el plan, el estilo, el lenguaje y la pronunciación. Como obra artística literaria es indispensable que el discurso tenga su plan, puesto que ninguna obra de esta clase hay que deje de tenerle; pero con una diferencia respecto á las obras de la poesía y es que, si en éstas el plan suele permanecer oculto ó encubierto de tal manera que apenas se percibe, en las obras de la oratoria debe esforzarse el que habla en ponerle de manifiesto, de tal modo que se conozca perfectamente cuando el orador propone, narra, confirma, rebate ó epiloga. Esto no quiere decir que haya de fijarse un límite de separación entre cada una de las partes del discurso, lo cual pudiera hacerle aparecer amanerado. (1)

Siete son las partes que tratadistas antiguos y modernos reconocen en el discurso oratorio: exordio, proposición, división, narración, confirmación, refutación y epilogo;

(1) Cuando el espíritu está firmemente adherido á un plan, la marcha de la palabra es más desembarazada y segura. El plan le sirve como de un hilo, de una primera trama sobre la cual forma su tejido, mezclando los colores variados que saca de su memoria y de su imaginación. Las ideas vienen entonces y se reproducen sin buscarlas y sin esfuerzo, bastando un poco de ejercicio y de hábito para contenerlas y dirigir su marcha.

pero al mismo tiempo convienen todos en que dos de estas siete partes del discurso son esenciales, de las que no se puede prescindir, y las cinco restantes accidentales ó que pueden omitirse. No se puede prescindir en el discurso oratorio de la proposición y de la confirmación. Sin proponer el asunto, ó sin manifestar aquello de que se ha de convencer y persuadir, y sin aducir las pruebas convenientes para conseguirlo, no se concibe ni aún el más insignificante de los discursos oratorios. Pero si es posible que exista, aun cuando el orador prescinda de hacer á los oyentes benévolo y dóciles, si ya lo son, ú omita el referir los hechos y rebatir los argumentos contrarios, si no los hubiere, ó deje de hacer el resumen de lo que haya dicho anteriormente, cuando el discurso sea de cortas dimensiones.

Es de notar además que las partes del discurso pueden reducirse á las dos esenciales que hemos dicho; proposición y confirmación. Así es que el exordio y la división pueden incluirse en la proposición, puesto que tienden á manifestar el asunto ó tema del discurso oratorio; y la narración, refutación y epílogo, que son otros tantos medios de probar, se comprenden perfectamente en la confirmación. Examinaremos cada una ellas separadamente.

El *exordio* es «la introducción ó primera parte del discurso, en que el orador se propone hacer á los oyentes atentos, benévolo y dóciles á su palabra.» Algunos tratadistas llaman al exordio cabeza del discurso con notoria impropiedad, pues buscando cierta semejanza en esta obra literaria con los seres organizados olvidan de todo punto que no es una parte esencial como la cabeza, de la cual no es posible prescindir.—El exordio ha de ser breve, sencillo y tomado ordinariamente del fondo del asunto ó materia de que se ha de hablar, *ex visceribus rei*, é íntimamente relacionado con ella. Será breve, como la exposición en las obras dramáticas, para no tener suspenso al auditorio, aguardando lo más importante del discurso, que es la

proposición y confirmación. Sencillo, es decir sin pretensiones de ningún género, y en un estilo templado, á no ser que las circunstancias del momento lo exijan, en cuyo caso puede ser vehemente ó impetuoso unas veces, exordio *ex abrupto*, y elevado otras. Decimos también que el exordio ha de ser tomado del fondo de discurso y relacionado con él, presentando á grandes rasgos los puntos culminantes, y dejando para luego la exposición y pruebas detalladas de cuanto á la materia se refiere.—Sin embargo, pudiera convenir algunas veces emplear el exordio llamado de insinuación, que consiste en no tocar directamente en un principio lo que al asunto se refiere, sinó empezar hablando de otra cosa, para venir después á recaer en el objeto propio del orador. Tiene lugar esta clase de exordios cuando el público estuviere prevenido, en cuyo caso parecería una medida de prudencia conquistarse antes su voluntad, puesto que por rodeos se llega más tarde á donde se desea, però puede llegarse á veces con más seguridad.

Terminado el exordio, el orador propone y aparece entonces la *proposición*. Es «una parte del discurso, en que se manifiesta el asunto en breves, claras y sencillas palabras.»—Aun cuando es siempre el lugar que corresponde á la proposición oratoria, después del exordio, en la oratoria forense acostumbra á repetirse al final del discurso, como petición de sentencia que del Tribunal espera conseguir el Abogado.—La proposición oratoria ha de ser un enunciado claro y brevísimo de la materia objeto del discurso: estas son sus condiciones. Puede ser simple ó compuesta, según que comprenda uno sólo ó puntos diferentes.

Si la proposición es compuesta ó abraza varios puntos, conviene dividirla, y entonces tiene razón de ser la *división*. Es «una parte del discurso en que se separan con claridad los puntos diferentes comprendidos en la proposición,» en la cual viene á quedar incluida. Contiene á veces otras divisiones secundarias ó subdivisiones de la materia, en cuyo caso ha de cuidarse mucho de no dividir demasiado,

porque llegaría á complicarse el asunto con perjuicio de la claridad y del interés.— Es condición, pues, de la buena división que no sea prolija ni excesiva, porque se ha dicho siempre que desmenuzar las cosas demasiado es oscurecerlas: *Confusum est, quidquid in pulverem sectum est.*

Después de las partes que exponen, vienen las que confirman el asunto, y entre ellas se cuenta la *narración*. Es «una parte del discurso, en que refiere el orador los hechos importantes para el desarrollo de la tésis que sustenta.» Estos hechos referidos pueden ser antecedentes necesarios de la confirmación para su mejor inteligencia, ó verdaderas pruebas (pruebas de hecho,) en cuyo caso la narración se reduce á la confirmación. Así sucede en la oratoria forense, donde casi siempre se aducen los hechos como medios de prueba; y en la oratoria sagrada, en los discursos llamados panegíricos por lo que tienen de biográficos, en los cuales aparece la narración al lado de la confirmación, con la que suele mezclarse ó confundirse. — Son condiciones de la narración, la brevedad, la verdad y el interés; es decir, que sea corta, de hechos verdaderos é interesantes para el objeto que se propone el orador.

La *confirmación* es la parte más principal del discurso oratorio, por que faltando ella no existirían las pruebas de la verdad enunciada. Es «una parte esencialísima, donde se exponen los argumentos que vienen en apoyo de la tésis sostenida por el orador.» Las reglas de la confirmación pertenecen más bien á la dialéctica ó arte de discutir, que á un tratado de oratoria; aquí únicamente diremos lo que se refiere al modo de presentar las pruebas ó de exponerlas, y se reduce á lo siguiente: 1.º las pruebas de una misma clase han de colocarse separadas de las otras; por ejemplo, las de razón, de autoridad, de hecho, etc., reunidas: 2.º las pruebas fuertes deben estar aisladas y las débiles juntas, para que se descubra la importancia de las primeras, y se presten mútuo apoyo las segundas: 3.º los argumentos de menos valor, al principio, y los más poderosos al fin, para

que el interés vaya creciendo por el tan conocido precepto de Horacio: *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat.*

La *refutación* es, según dijimos, un medio indirecto de probar, como la narración y la confirmación lo hacen directamente. Es «una parte del discurso, en que el orador rebate los argumentos contrarios.» Si no existiesen objeciones que deshacer, como sucede muchas veces, sería innecesaria la refutación; pero en las réplicas y rectificaciones constituye frecuentemente por sí sola el discurso entero. — La habilidad de refutar se descubre: 1.º en no insistir en los argumentos contrarios, cuando estos sean de conocido valor; 2.º en hallar contradicciones en la doctrina misma sostenida por el orador; 3.º en argüirle con sus mismos principios ó con argumentos personales, argumentos *ad hominem*; 4.º en poner de manifiesto los absurdos que se siguen de su doctrina.

Concluye por fin el discurso oratorio en el *epilogo*, que es «una recapitulación ó resumen de las razones principales aducidas en el mismo.» Como es conveniente que haya moción de afectos á la conclusión, la parte del epilogo en que esto sucede se llama peroración. Esta no es necesaria cuando son breves los discursos, pero es de buen efecto acabar siempre con alguna palabra ó frase que deje impresión agradable en el auditorio, lo cual se obtiene sin esfuerzo por las exigencias mismas de la oratoria. — Son condiciones del epilogo que sea breve é interesante. Así como en las obras dramáticas de alguna extensión se procura en el desenlace que sean pocos en número los personajes principales que intervienen, del mismo modo en el epilogo de los discursos oratorios deben reunirse compendiosamente los puntos culminantes y las razones capitales que vengan en confirmación de la tésis. Por ese medio se logra además hacerles interesantes.

En orden al estilo del discurso, como la oratoria es un género compuesto que participa de elementos poéticos y

científicos, le corresponde un estilo que ocupe un término medio entre los dos; es decir, que ni sea tan elegante y florido como el de la poesía, ni tan sencillo y severo como el de la ciencia. Además, debe ser *abundante*; no preciso como el estilo didáctico, ni conciso como el poético.—De aquí la necesidad de lo que se llama ampliación oratoria, que algunos consideran como una parte separada del discurso oratorio, y que consiste en la abundancia de voces para que se entienda aquello que decimos; porque sucede en la oratoria, que palabra dicha, no vuelve, *Nescit vox missa reverti*, y no hay la facilidad que en las obras destinadas á la lectura, de recorrer nuevamente lo que hubiera pasado desapercibido. Por eso suelen tolerarse en los discursos pronunciados repeticiones, que serían de malísimo efecto en las obras leídas.

El lenguaje de la oratoria debe ser escogido, empleándose las voces mismas del diccionario común de cada idioma, puesto que no existe un diccionario de la oratoria, como hay un diccionario poético y un diccionario técnico didáctico. La construcción oratoria ó el hipérbaton debe ocupar un término medio entre el que es propio de la poesía y de la didáctica; es decir, que ha de haber en la frase de los discursos pronunciados menos inversión de palabras que en las obras de la poesía, donde se hace notar la rapidez del hipérbaton, y más inversión que en las obras destinadas á la enseñanza, que se distinguen por la sencillez.

El último elemento formal de la oratoria es la pronunciación, ó la elocuencia del cuerpo, como dice Cicerón, secundada por los movimientos de la cabeza y de las manos. Es tan importante, que el discurso más acabado y perfecto desmerece, si la pronunciación es viciosa, y un discurso mediano gana extraordinariamente, cuando está bien pronunciado por el orador, que hasta pueden cubrir varios defectos, como sucede en el teatro con los buenos actores. Se cita frecuentemente á D. Joaquin María López, como orador de gran habilidad en la pronunciación de sus discursos.

Depende la buena pronunciación de las condiciones que tenga la voz, y del uso que de ella se haga en el discurso pronunciado. Es la voz «un sonido articulado, que procede del aparato vocal.» En la voz oratoria hay que distinguir la cantidad y la calidad, la modulación y la entonación. La cantidad, volumen ó extensión de la voz oratoria debe estar en relación con el lugar donde se habla; pero la falta de extensión puede sustituirse hasta cierto punto con la claridad, que depende de la buena articulación y acentuación al pronunciarla. La calidad de la voz es el metal ó timbre que la distingue, el cual ha de ser agradable al oído, circunstancia que no concurre en las voces demasiado chillonas ó roncadas. La modulación de la voz será buena, cuando se evita la monotonía, procurando la unidad y variedad que constituyen la armonía. Por último, la entonación de los oradores debe ser acomodada á las ideas y sentimientos expresados en el discurso, y se le dá el nombre de acento oratorio, tan interesante por lo menos como el acento prosódico.

En cuanto al semblante y movimiento de brazos y cuerpo, lo cual constituye la acción, se recomienda la *naturalidad*, huyendo de los movimientos y gestos inoportunos ó exagerados, así como de la excesiva frialdad. La práctica enseña, como en la mayor parte de lo que á la oratoria se refiere, cuanto es necesario saber en esta materia.

CAPÍTULO II.

De los géneros oratorios.

Aunque la oratoria no es más que una, la del que llega á convencer y persuadir, varia, sin embargo, por razón del objeto ó materia de los discursos pronunciados, y por la diversidad de fines que se intenta conseguir al pronunciarles; además de las diferencias esenciales del orador mismo que dirige la palabra, del público que le escucha, y hasta del lugar en que se dirige la palabra del auditorio. De aquí un fundamento natural de división de la oratoria en géneros que ordinariamente, como más principales, se reducen á tres: oratoria sagrada ó religiosa, oratoria política ó parlamentaria y oratoria forense ó judicial.—La religión y la moral; el derecho público, político y administrativo de los pueblos; el derecho privado, civil ó de los particulares: he aquí los diferentes *objetos* de que puede ocuparse la oratoria, que toma el nombre de sagrada, política y forense respectivamente. Fortificar las creencias religiosas ó reformar las costumbres y moralizar á los fieles; hacer leyes aplicables á la gobernación de un estado ó á la administración de los pueblos; conseguir la aplicación de ciertas leyes á casos particulares en la administración de justicia: he aquí los *fines* eminentemente prácticos de los géneros oratorios que conocemos.

Es la oratoria sagrada «el arte de pronunciar discursos ante un público más ó menos numeroso é ilustrado, con el fin de fortificar las creencias ó reformar las costumbres.» Comprendemos en esta definición dos cosas: el objeto y el fin propios de la oratoria religiosa.—¿Cuál es su carácter? En general la buena oratoria religiosa se distingue porque es elevada y sublime unas veces, y popular é interesante siempre: sublime, cuando se ocupa de los altos misterios de la religión ó de las verdades reveladas, y popular é interesante, porque se dirige á las clases todas de la sociedad, sin distinción de estado, condición ni sexo.—Los mismos elementos de la oratoria en general, orador que dirige la palabra, público que le escucha, discurso que se pronuncia y lugar destinado á pronunciarle, entran de igual modo en la oratoria religiosa, aunque con circunstancias especiales que es necesario hacer notar.

El orador sagrado es un hombre, revestido de misión divina y que habla en nombre de aquél que le envía, no en su propio nombre solamente, y se considera divinamente inspirado y superior bajo ese punto de vista á los demás hombres. Se llama predicador en la oratoria religioso-cristiana, porque recibió de Jesucristo la facultad de publicar, extender y propagar su doctrina que es el evangelio ó la buena nueva, desde el momento en que fué instituido ese cargo, cuando dijo á sus apóstoles: *Prædicate evangelium omni creaturæ*: facultad que se consideró transmitida desde aquel momento á todos sus legítimos sucesores.—Como condiciones especiales ha de estar dotado el orador sagrado de unción religiosa, y de esa amabilidad y cariño encantadores, que son propios de quienes dirigen la palabra á sus hermanos. Necesita además encontrarse adornado de conocimientos generales, como todos los oradores, y haber hecho un estudio sério y detenido de la Biblia, ó de los libros sagrados con la interpretación de los mismos, de la ciencia teológica, de la moral, y muy especialmente de la historia eclesiástica.

El público de la oratoria religiosa es una reunión de fieles, hombres ó mujeres fervorosas, que se proponen oír al predicador. — Es un público distinto de los demás, *dócil* generalmente y prevenido ó dispuesto en favor de lo que ha de oír de aquel que le dirige la palabra, y fácil por eso mismo para dejarse convencer; es blanda cera que el orador sagrado puede modelar á su gusto; pacífico que en nada perturba ó altera la tranquilidad del que le habla. Con un público de tal naturaleza, el orador se halla en condiciones ventajosas para conseguir el objeto que se propone.

Los discursos religiosos de todas clases deben ser improvisados, ó han de parecerlo cuando menos, si tiene habilidad suficiente el orador que se permite aprender su trabajo de memoria. Esta circunstancia de tomarse comúnmente el tiempo necesario de preparación para un discurso improvisado coloca al orador sagrado en ventajosas condiciones sobre los demás oradores, que se exponen con frecuencia á los inconvenientes y peligros que lleva consigo la oratoria de la discusión, donde suele improvisarse en el momento para contestar á las réplicas ó rectificaciones del orador contrario. Sin embargo, no queremos decir con esto que la oratoria religiosa presente menos dificultades que ninguna otra. (1)

(1) Los discursos del púlpito, dice un escritor contemporáneo, deben estar generalmente mas preparados que todos los demás, pues que por su destino requieren una gran solemnidad. Y sin duda ninguna y principalmente al orador del púlpito se dirigia Fenelon al decir: «Es una triste suerte la de un orador que vacila: en la necesidad de pensar siempre lo que va á decir, no piensa jamás en lo que ha dicho.» Así, queremos que las palabras y los giros convenientes le lleguen y se coloquen en su boca cuando lo exija, sin que para ello tenga que recurrir á las incertidumbres de la memoria ó á la salmódia de la recitación. La perplegidad, en efecto, puede hasta cierto punto ser permitida en el foro y en la tribuna, pero es intolerable en el púlpito, donde el orador debe siempre parecer que cede á una especie de inspiración divina.

No todos los discursos presentan la misma dificultad. En las instrucciones, pláticas ó conferencias religiosas por ejemplo, los grandes medios de elocución estarán fuera de su lugar, y la tersura de ideas, la sencillez y la unión de las palabras producen por sí solas toda la facilidad necesaria al ministro sagrado, formado por otra parte con las preparaciones y estudios generales. Aquí está sobre todo el triunfo de la improvisación. Así, en una instrucción ó conferencia sencilla tocáis

El lugar en donde se pronuncia el discurso sagrado es el templo, lugar de recogimiento y de veneración profunda. Allí donde muy especialmente creen los fieles encontrarse colocados en la presencia de Dios, todo gesto, toda mirada, toda palabra que desdiga de la santidad del lugar, es impertinente y ofensiva en el concepto de los demás.—Así es que nada hay en este sentido que deje de ser favorable al orador: no hay presidente que interrumpa, ni diputados ó senadores que molesten, público de las tribunas que se impacienta, voces estemporáneas que perturben: en una palabra, todo es calma, tranquilidad y reposo.

El discurso oratorio sagrado toma diferentes nombres, según el asunto ó materia de que se ocupa el orador y el

una verdad como de paso: la mirada, la atención del auditorio despertados de repente de su sueño os advertirán bastante alto, que esta verdad inesperada les ha impresionado directamente: entonces volveis sobre la misma idea emitida, de tal modo, que lo accesorio parezca lo principal; y después sin que lo podais dudar, sin haberlo buscado, llegareis á aquello que es siempre lo sencillo, y de tal manera lo alcanzareis, que cada uno de vuestros oyentes, sintiendo penetrar en sí las verdades que os animan, se dirá al escucharlas: «Pues yo también podría hablar del mismo modo.»

Cuando se trata de discursos solemnes, elevados, que piden mas esmero, hay ciertas consideraciones metafísicas y morales destinadas á herir los espíritus, que se han de reasumir definitivamente en la memoria. Es preciso, en efecto, no fiarse demasiado en la improvisación no preparada, cuando se propone remover las grandes ideas de Dios y de lo infinito. Si en la construcción de un discurso escrito y compuesto con la cabeza despejada, es ya un trabajo que exige gran atención el dar á las partes un enlace regular con el conjunto ¡cuánto más difícil no llega á ser con mayor razón, tratándose de un discurso improvisado! Se corre el riesgo de alejarse del punto principal, y de adherirse á un pensamiento que la asociación de las ideas nos ofrece, y que extraño á nuestro asunto, nos estravia y nos hace perder esa unidad, esa armonía, de que resulta la belleza.

Por regla general aun cuando se tratase de discursos solemnes que tuviérais que pronunciar, no los escribais. Fijadlos por la meditación libre y sostenida en vuestros recuerdos, sin imponeros como ley inviolable no cambiar nada: por el contrario, si en el púlpito, en el momento fatal, la palabra preparada ó la frase dispuesta no os saliesen al encuentro, improvisador desdichado, guardaos de correr tras ellas, entregaos mas bien; algunas veces encontrareis cosa mejor; pero nada de vacilación, no hay que pararse, ó todo está perdido y se destruye el efecto de vuestros más bellos trozos.

Es verdad que se os podrá reprender á veces una impropiedad de expresión inseparable de semejante método; pero tranquilizaos, este defecto se encontrará resarcido por casualidades reales, y la gracia, la valentía, todas las seducciones en fin de la improvisación, vendrán á borrar esos ligeros defectos, y aún á prestarles encantos.

fin á que se encamina: se llama sermón, panegírico, oración fúnebre, plática. El discurso sagrado, sermón, de *sermo*, conversación por excelencia, puede ser dogmático ó moral, según que tenga por objeto inculcar los dogmas y verdades de la religión, ó corregir los vicios de la sociedad y reformar las costumbres, haciendo ver de una manera tangible los inconvenientes perniciosos de una vida desordenada. En los sermones dogmáticos tiende el orador sagrado á excitar los sentimientos religiosos y á avivar la fe de los oyentes, haciendo frecuente uso de lo patético, más bien que á demostrar las verdades que expone á su consideración, lo cual está reservado á las obras de controversia y á las cátedras de enseñanza.—Los panegíricos y oraciones fúnebres son discursos religiosos ó morales, que tienen por objeto poner de manifiesto la vida y hechos de personas distinguidas en virtud ó santidad, cuya conducta se presenta á los fieles como un modelo de imitación. En los panegíricos los santos, y en las oraciones fúnebres varones ilustres y distinguidos suministran la materia del discurso, que participa en unos y otras de cierto carácter biográfico.—Las pláticas son sencillas explicaciones de la doctrina del evangelio, con el fin de instruir á los fieles.

La oratoria sagrada únicamente en el cristianismo aparece con todo el esplendor y magnificencia que la distingue. Comienza á tener razón de ser con Jesucristo, fundador de la Iglesia y primer orador sagrado de la doctrina que sostiene en el templo disputando con los doctores, ó en el sermón de la montaña exponiendo las ocho bienaventuranzas. Trasmite la misión de evangelizar á las gentes á sus discípulos é inmediatos sucesores en la oratoria religioso-cristiana, los Apóstoles, á quienes encarga que vayan por el mundo, enseñando á todos los pueblos y predicando la *bueni nueva* á todas las criaturas. —A imitación de ellos fueron distinguidísimos oradores en los siglos tercero y cuarto, llamado siglo de oro de la

oratoria cristiana, los padres de la Iglesia, apologeticos unos que combaten el viejo paganismo, y dogmáticos otros que se esfuerzan por extender y propagar el cristianismo, como San Atanasio, San Ambrosio, San Agustín, San Basilio, San Gregorio Nacianceno, San Gregorio Niceno y San Juan Crisóstomo, conocido con el nombre de boca de oro.—En los tiempos modernos se hace notar muy especialmente en Francia el siglo de Luis XIV por los buenos oradores que florecieron, como los Bossuet, Bourdaloue, Fléchier, Fénelon, Massillon.—En España tuvimos en la época de esplendor y gloria literaria nacional á Fray Luis de Granada, el príncipe de los oradores y escritores cristianos, al apóstol de Andalucía, el venerable maestro Juan de Avila, á Fray Luis de León y al padre Malon de Chaide.

Bien distinta de la oratoria sagrada es la oratoria *política*, ó «el arte de pronunciar discursos ante un público ilustrado, con el fin de convencerle y persuadirle para la formación de las leyes de todas clases, que han de tener su aplicación inmediata en la gobernación de un estado.»—El *objeto* pues de esta oratoria es la formación de las leyes de todo género, políticas, administrativas, civiles, internacionales ó de tratados, y á veces también las disposiciones reglamentarias de los cuerpos deliberantes. El *fin* inmediato le vemos en la aplicación consiguiente que de ellas se hace para regir á los pueblos en el orden político y social.

No es uno mismo el carácter de la oratoria política y el de la oratoria sagrada ó religiosa. La unción y el uso de lo patético tan frecuentes y aún necesarios en la oratoria religiosa, huelgan, sobre todo la primera, que hasta puede ser perjudicial en la oratoria política, que se distingue por la impetuosidad, vehemencia y fuego de los oradores, manifestando tendencias á veces muy levantadas, como oratoria de discusión, á ser *polemista* y batalladora. Enérgico, vehemente, impetuoso, éste suele ser su carácter.—Los mismos elementos que reconocimos en la oratoria religiosa debemos tener presentes en la oratoria política:

orador, público, discurso pronunciado y lugar donde se pronuncia, los cuales examinaremos separadamente por las diversas condiciones y caracteres que les son propios.

El orador político es un hombre, como el orador sagrado, pero que no hallándose revestido de misión divina confía únicamente en sí propio, en las razones que aduce, en los argumentos que presenta, para convencer y persuadir á los oyentes. Se dirige sobre todo á las inteligencias, más bien que á los corazones de personas ilustradas, á quienes para persuadirlas á votar una ley es menester haberlas previamente convencido; y el orador político vale tanto como el poder de su talento y la habilidad que manifiesta al emplearle. (1)—De los conocimientos generales, que se suponen siempre en personas de alta ilustración, debe estar adornado el orador parlamentario, además de los especiales del derecho en sus diferentes ramas; y muy particularmente necesita haber hecho un estudio detenido, de observación y práctico, de todos los elementos de cultura, intelectual, moral y social, del país para el que se legisla.

(1) Después de la ciencia, la fuerza más grande del orador de la tribuna es la presencia de espíritu; sus triunfos son obra del momento, y están inspirados por el tiempo, el lugar y la pasión. No va tras de la cadencia de las frases, ni de la elegancia y cualidades del estilo; una palabra, un gesto, un acento bastan para darle la victoria. Manlio muestra el Capitolio, y este gesto le salva; Escipión recuerda su triunfo y está ya justificado; Focion arroja una frase y Demóstenes se turba.

¿De dónde proviene este poder misterioso de una palabra? Proviene de que se trata de una asamblea, á la que se puede apasionar, arrastrar, porque siente; á quien puede engañarse, porque no tiene tiempo de recogerse y razonar. Una asamblea política va sin cesar, como por un movimiento de oscilación, de un orador á otro, flotante, incierta, sin darse reposo largo tiempo, sin fijarse en ningún parecer. La lucha de las libertades y de las voluntades individuales produce este aire de indecisión y de balance maquinaal en la masa. Estos choques involuntarios, que tienen su origen en las pasiones íntimas del hombre, producen movimientos que no se pueden prever, pero que se deben aprovechar. Las fuerzas coexisten y se neutralizan largo tiempo; su intensidad, su concurso, su punto de aplicación varían á cada instante, y el resultado, es decir, la dirección que tomará el cuerpo movido, nadie la puede conocer. Aquél, pues, que sabe mejor por un rasgo que sobrecoje, atar corto á las indecisiones de la asamblea, es el que está más seguro del éxito, siempre que no hable por Milon ante el tribunal de Pompeyo, ó por Luis XVI ante la Convención.

El público que oye al orador político es ilustradísimo, y se compone de senadores, diputados ó miembros de las cámaras con diferentes nombres; pues el público de las tribunas no es el verdadero á quien dirige la palabra el orador parlamentario, puesto que se puede prescindir de él enteramente en algunos casos, haciendo el presidente que se despejen las tribunas.—Este público se diferencia del religioso, en que no hay en él unidad de miras, ni se halla dispuesto siempre en favor del orador; sino que por el contrario, es un público *dividido* por las encontradas opiniones de los partidos, que hasta ocupan asientos diferentes en las cámaras, y hay diputados del centro, de la derecha, de la izquierda, extrema derecha, extrema izquierda, y varios grupos particulares de nombres especiales. Esta divergencia de opiniones hace que sea un público prevenido en favor ó en contra del que habla, y tiene mayores exigencias, puesto que unas veces favorece demasiado con sus aplausos, otras perjudica con manifestaciones de disgusto al orador, que necesita mucha presencia de ánimo para sobreponerse á tales intemperancias.

El discurso oratorio pronunciado en las cámaras versa unas veces sobre política general, y otras se ocupa de materias administrativas. Los discursos que se pronuncian con motivo de la constitución de un estado, por ejemplo, suelen ser interesantes, y reúnen condiciones poéticas en su forma, de que carecen los discursos administrativos, como los pronunciados con ocasión de la aprobación de presupuestos, que son áridos y fríos generalmente, y obligan á los oyentes á abandonar el salón de conferencias, por más que conducta semejante no merezca el asentimiento de las personas sensatas, que velan por los intereses del país.—Son ordinariamente improvisados los discursos parlamentarios, y en las réplicas y rectificaciones hay necesidad de que lo sean, tomando notas el orador en el momento mismo, que son otros tantos puntos de guía para organizar su trabajo de con-

testación.—La influencia social de estos discursos viene á ser inmediata y decisiva, cuando se trata de los buenos oradores, por la aplicación de las leyes que consiguen con la eficacia de su palabra.

El lugar donde se pronuncian los discursos políticos es el senado ó el congreso en la oratoria parlamentaria, cuerpos colegisladores que tenemos en nuestro país. Si á cualquiera de ellos le comparamos con el templo, que es el lugar de la oratoria religiosa, vemos las notables diferencias que les separan, pues mientras que éste es un lugar de silencio profundo, de recogimiento y respeto, participan aquéllos de la animación, vida y movimiento que son propios de la oratoria de polémica. Hay un presidente, que interrumpe al orador con la campanilla, diputados ó senadores que piden la palabra, público de las tribunas que se impacienta y aplaude ó desaprueba lo que oye: en una palabra, no es un lugar de calma, tranquilidad y reposo, como el de la oratoria religiosa.

La historia de la oratoria parlamentaria nos hace ver que en la antigüedad sobresale Grecia en el siglo V antes de Jesucristo con Pericles, y en el siglo IV con Demóstenes, el príncipe de los oradores griegos, que pronuncia los discursos llamados Filipicas en contra del rey de Macedonia. En Roma se distingue Cicerón, el primero de los oradores de aquel pueblo.—En los tiempos modernos la oratoria política adquiere grandísima importancia, debida á las formas representativas de las naciones. Los ingleses y franceses tuvieron oradores de primer orden, como O'connell y Mirabeau. En España Muñoz Torrero, el conde de Toreno padre, Argüelles, Alcalá Galiano y otros dejaron nombre imperecedero en la tribuna. Continúa dando esta nación, como las demás que gozan del mismo régimen, considerable número de grandes oradores.

Es la oratoria *forense*, distinta de la sagrada y parlamentaria, «el arte de pronunciar discursos ante un público ilustrado é imparcial, con el fin de convencerle y persua-

dirle para la aplicación de las leyes civiles ó penales en la administración de justicia». El *objeto* de este género de oratoria es el derecho privado, civil, mercantil ó penal de los ciudadanos, y su *fin* práctico la aplicación inmediata de las leyes que se refieren al *meum et tuum* de los particulares, y de las que responden á la necesidad de castigar á los criminales ó de absolver á los inocentes. (1)

El carácter de la oratoria forense le descubrimos en que es más *severa* y razonadora que la oratoria sagrada y la política. Se dirige á la inteligencia, antes que á la pasión y al sentimiento de los oyentes como la sagrada, y es menos enérgica y batalladora ó polemista que la oratoria parlamentaria.—La influencia de los discursos forenses, aunque no tan grande porque se estiende á un número limitado de personas, es por esta mismo más inmediata y eficaz que en las otras dos.—Veamos cuales son las condiciones del orador, público, discurso y lugar destinado á pronunciarle.

El orador forense pronuncia, como el orador político, discursos ante personas ilustradas con el fin de convencer y persuadir, apoyándose únicamente en sí mismo, en las razones que presenta, en su talento, y en la habilidad que tiene para conseguirlo. Es un abogado, que defiende ó acusa en representación de los particulares, ó en representación de la sociedad y por ministerio de la ley. Se le llama abogado defensor, ó abogado fiscal. El abogado defensor

(1) El fin próximo de la oratoria forense es la convicción; aqui en efecto la misión del orador no es desenvolver lo que es útil, como en los discursos políticos, ni presentar lo que es bello, como en el género religioso; (1) su objeto principal es mostrar lo que es verdadero; por consiguiente al juicio, á la razón es á donde debe dirigirse sobre todo.

Y no es solamente el fin que nos proponemos en el Foro el que debe dar á los discursos que en él se pronuncian ese carácter dominante; las conveniencias locales y exteriores lo indican con la misma fuerza. En esto si dirigimos nuestras miradas sobre los tribunales ¿qué vemos en ellos? ¿Es una multitud susceptible de ser agitada y arrastrada por las pasiones y el entusiasmo? ¿Es una discusión en que la imaginación puede tomar libre vuelo? No, porque se habla solo ante un número escogido de hombres que buscan la verdad, base eterna é irrecusable de la convicción.

Gorgias.—*Eloc. é Imp.*

(1) El objeto de la religión es Dios, y Dios es la suprema belleza.

se interesa por los derechos civiles ó criminales, de los ciudadanos en particular; mientras que el abogado fiscal toma á su cargo la defensa de los derechos de la sociedad en materias criminales, la vindieta pública, y es el representante de la ley, que pide en nombre de la misma que se administre justicia. —El apasionamiento, disculpable hasta cierto punto en quien implora el perdón, parecería impropio en el abogado que exige el castigo. Unos y otros deben abstenerse de emplear recursos de cierto género, como la ironía, el sarcasmo, la burla y las agresiones personales, que desdicen de la austeridad de los tribunales y del respeto debido á la administración de justicia. (1)

(1) A nuestro juicio la improvisación es un talento necesario, indispensable en el orador forense. En efecto, á cada instante el proceso que el abogado está encargado de sostener puede cambiar de faz; es preciso estar pronto para cogerlo cuerpo á cuerpo, y bajo el nuevo punto de vista con que de pronto se revela. Evidentemente el abogado que no tuviese el hábito de la improvisación, se doblegaría bajo esta pesada carga; no podría mantenerse en ese estado de guerra encarnizada, que pide siempre fuerzas renacientes y arranques vigorosos.

Un abogado que no es improvisador, no merece el nombre de abogado; es un escritor, un literato que podrá muy bien alcanzar la victoria en los juegos olímpicos, pero no es hombre siempre pronto, siempre armado en guerra, á quien podéis confiar vuestra libertad, vuestro honor, vuestra fortuna.

¿Qué posición tan difícil han creado al abogado las costumbres judiciales! ¿A qué podríamos compararla? Cuéntase que fatigado un embajador romano de las vacilaciones de un diplomático, lo encerró en un círculo que trazó al rededor de sí, imponiéndole la obligación de no salir de él, hasta que hubiera resuelto las cuestiones que se le sometían. No puede darse una idea más exacta de las luchas judiciales, que evocando este rasgo de la historia.

El foro en efecto es un campo cerrado; la divisa que allí reina es esta; vencer ó morir. En la tribuna se puede huir con tal no obstante de que uno no sea ministro se puede presentar la cuestión bajo el punto de vista bajo el que ha venido á sorprendernos en el gabinete; es posible replegarse, aguardar socorros, pedirlos á los que comparten nuestras convicciones y nuestros principios; pero en el Foro es otra cosa; el abogado está solo, entregado á sus propias fuerzas; habla á sus superiores que le llaman á la cuestión cuando se desvia de ella, á jueces cuya inteligencia está obligado á conocer para conformarse á la suya. Tiene delante de sí un adversario dispuesto á apoderarse de todas sus convicciones; una multitud de peligros le rodean y es preciso que les haga frente; verdadero atleta, no puede salir de la arena sino coronado ó vencido; debe estar pronto para el ataque como para la defensa. Al mismo tiempo que hiera, debe saber parar los golpes, no desplegarlos sino sobre un gran frente por temor de debilitarse; avanzar en columna, no presentar más que los puntos principales, apoyarlos, sostenerlos, y para coronar su defensa, tener de reserva fuerzas desconocidas al enemigo.

Gorgias. — *Eloc. é Imp.*

Conozco, dice Bayle, un hombre de ingenio que empleó el razonamiento siguiente

El público en la oratoria judicial es un número limitado de personas á quienes se ha conferido el cargo de la administración de justicia: son los magistrados en los tribunales superiores y salas de audiencia, ó los jueces inferiores en los tribunales de partido, puesto que á unos ó á otros se dirige el orador forense como su verdadero y legítimo auditorio, llamado á intervenir en el fallo.—Esta circunstancia exige la imparcialidad en quien reúne la condición de juez, que ha de dictar una sentencia, después de haber oído á las partes que litigan: cualidad que no vemos en el público de la oratoria política, donde las opiniones de partido hacen con frecuencia al auditorio prevenido en favor ó en contra del orador.

El discurso forense es «una obra artística literaria pronunciada delante de un tribunal, con el fin de convencerle y persuadirle para que administre justicia». El fondo ó materia que le corresponde, son los asuntos civiles ó criminales, y por esto mismo hay dos clases de discursos, como también existen en las Audiencias salas diferentes para pronunciarles, que se llaman de lo civil y de lo criminal. La forma de estos discursos varía mucho, y es ordinariamente más escogida la de los discursos en materias criminales, porque interesan vivamente al orador forense las personas de los acusados, sobre todo siendo inocentes, para expresarse con animación y sentimiento; mientras que, vulgares de suyo y áridas las materias civiles que hacen relación á las cosas, no se prestan de igual modo á las galas y adornos de la poesía.—De cualquier modo, la solidez en los razonamientos, la precisión en las ideas, y el buen orden en la exposición de las pruebas, son condiciones suficientes para que unos y otros discursos puedan oírse con atención. Es necesaria la *solidez*, para llevar el convencimiento al

para desviar á su hijo del estudio de la jurisprudencia y estimularle al de la teología. ¿Qué cosa más cómoda que hablar delante de gentes que no os contradicen? Esta es la ventaja de los predicadores. ¿Y qué cosa más incómoda que estar obligado á oír, desde que habeis cesado de hablar, á un hombre que os refuta, y que os hace dar cuenta sin cuartel de todo lo que habeis dicho? Esta es la condición del abogado,

ánimo de los jueces; la *precisión*, para que no se introduzcan, ni se dé motivo á incidentes ó cuestiones secundarias; el *orden*, para que sean entendidos del auditorio con facilidad. Es preciso ir al grano y no salirse de la cuestión en la oratoria forense, más que en la política y sagrada, por la indole misma de los oyentes, que son jueces ó magistrados acostumbrados á oír (oidores se les ha llamado), conocedores de la ley, y por lo tanto suele môlestarles todo género de digresiones y de adornos retóricos innecesarios.

El lugar donde se pronuncian los discursos forenses, ni es de recogimiento ó respeto y veneración profunda como el de la oratoria sagrada ni de animación, vida y movimiento grandes, como el de la oratoria parlamentaria: pudiéramos decir que ocupa un término medio entre los dos. Son las salas de los tribunales superiores y de audiencia, ó los sitios designados en los tribunales de partido. — Como las pasiones no se excitan de igual modo que en la oratoria política, la lucha en la oratoria forense no suele ser tan imponente: el presidente no se vé en la precisión de llamar al orden á los oradores con la frecuencia que en los parlamentos; los oradores contrarios no suelen interrumpir, hablando unos á continuación de otros; el público curioso tampoco se impacienta de igual modo que el de las tribunas en los cuerpos deliberantes. Aun cuando oratoria de discusión, es tranquila y se respira orden constantemente, si bien no tanto como en la oratoria sagrada.

Si queremos conocer la vida de la oratoria forense en la historia de los pueblos, la vemos desde luego prosperar en la antigüedad clásica de Grecia y Roma; aunque su carácter fué distinto del que llegó á tener después en los tiempos modernos, cuando vino á separarse completamente de la oratoria política. Entonces se pronunciaban los discursos en la plaza pública, destinada al efecto; el número de oyentes era más considerable; los discursos tenían que ser diferentes de los pronunciados en un local reducido y con escaso número de auditorio. Así es que la oratoria

antigua participaba más del carácter de popularidad que la moderna.—Había en Roma una plaza pública, *Forum*, situada no lejos del centro de la ciudad, entre los montes Quirinal y Palatino, donde solían reunirse las asambleas por tribus y que servía además para que los oradores forenses pronunciasen sus discursos desde la *tribuna de las arenjas*, colocada en el medio de aquella plaza. Había locales al rededor de ella, denominados pórticos, templos ó basílicas, destinados á la administración de justicia. Hoy el Foro romano, aquella gran plaza, donde se reunían las asambleas, se pronunciaban discursos y se administraba justicia, es un campo erial que se llama de los vaqueros, por haberse convertido durante la Edad Media en un mercado de ganados. Algunos vestigios quedan de él en una pequeña parte que los pontífices pretendieron restaurar, y últimamente los franceses en los primeros años de este siglo.



TERCERA PARTE.

CAPÍTULO ÚNICO.

De la didáctica.

Nos resta aún que examinar el último de los tres géneros literarios y es la didáctica en prosa, que por su carácter científico, mas bien que literario, la colocamos al fin. Asi como definimos oportunamente la poesía y la oratoria, haremos eso mismo con la *didáctica*, que es el «arte de producir obras científico-literarias, destinadas al estudio ó á la lectura privada, con el fin de instruir». La palabra griega, de donde procede, es un adjetivo que significa útil para la enseñanza, refiriéndose á las obras del espíritu que sirven para la trasmisión de la ciencia.

El carácter del género didáctico le hace ser ante todo verdadero, científicamente considerado, y verdaderas las obras que comprende. Se diferencia por consiguiente de la poesía en que las obras de esta clase deben ser ante todo bellas, además de la forma versificada en que aparecen ordinariamente. Se distingue de la oratoria, porque las obras de este género han de ser pronunciadas para convencer y persuadir, por cuya razón vemos en ellas un fin práctico y se dirigen á la voluntad sobre todo, mientras que las obras científicas se encaminan principalmente á la inteligencia para instruir.—Dos, pues, son los elementos

propios y característicos de las obras *doctrinales* ó científicas, que tienen por objeto enseñar: la verdad en el fondo, de cualquiera clase que éste sea, histórico, político, moral, religioso; y la sencillez en la forma. Por la verdad en el fondo de las obras científicas, han de aparecer los hechos y las ideas ó sentimientos expresados tales como son en sí; no como pudieran concebirse por el escritor admitidas ciertas suposiciones, que esto corresponde á la verdad poética, llamada verosimilitud: por la sencillez en la forma, quedan excluidos multitud de adornos propios de otros géneros literarios, más bien que de la ciencia, que exige un estilo preciso y lenguaje claro.—Admiten sin embargo las obras científicas considerable número de voces que le son características y se llaman términos técnicos, sobre cuya adopci6n conviene observar lo siguiente: 1.º que sean necesarios esos términos, por falta de una voz que exprese la idea en el idioma en que se usan; 2.º que estén formados, cuando sean compuestos, de partes ó elementos homogéneos, tomados de un mismo idioma; 3.º que su formaci6n sea con arreglo á las condiciones etimológicas y sintáxicas del idioma en que se usan.

El género didáctico tiene sus especies, como los demás, y para averiguarlas debemos atender únicamente á las diferentes clases de ciencias conocidas, y ellas darán motivo á la formaci6n de otras tantas especies de obras literarias. Generalmente las ciencias se dividen en filosóficas ó de principios, y en históricas ó de hechos. Así pues, la teología revelada (dogmática y exegética): la filosofía propiamente dicha, que abraza la psicología, lógica, moral, estética, metafísica, teodicea y pedagogía; la jurisprudencia en sus diferentes ramas de derecho público y privado: la economía política y social, se conocen con el nombre de ciencias filosóficas. La historia, (política, eclesiástica y literaria); la biografía y bibliografía; la cronología, genealogía, arqueología, paleografía, numismática y el blas6n: la geografía, etnografía y estadística, pertenecen al número

de ciencias históricas. Habrá, pues, en el género didáctico obras filosóficas y obras históricas.

Solamente nos fijaremos, entre las variadas especies de este género, en las obras históricas por la importancia que en éstas se advierte literariamente consideradas, y omitiremos las demás que con ellas tienen ciertas semejanzas. Es la *historia* la ciencia de los hechos, si atendemos á la etimología de la palabra que significa relación; pero muy estrecha y limitada, como definición de nombre, es poco comprensiva, y mejor pudiera definirse: «una relación de sucesos importantes, verdaderos ó tenidos como tales, ocurridos en el tiempo y en el espacio, averiguando sus causas y consecuencias.» (1) — Hay en las obras históricas, como en todas las científico literarias, un fondo y una forma de expresión. El fondo le constituyen los hechos; pero no insignificantes, sino los que tienen verdadero interés para la humanidad, y que son además ciertos.

Tomando como hechos que son el resultado de la actividad humana puesta en ejercicio, las obras artísticas de todo género, no solamente las batallas de unos pueblos con otros ó de los pueblos consigo mismos, la historia comprende la cultura general humana, y se divide en interna y externa. Ocupase la historia externa de las guerras, batallas, revoluciones y luchas de las naciones unas con otras y consigo mismas (guerras civiles). Pertenece más bien á la historia interna el mundo de las ideas, la vida del espíritu de los pueblos, que se manifiesta en las obras artísticas de todas clases, y forma la cultura general humana. Ideas políticas, morales, religiosas, sociales, literarias, de artes mecánicas y liberales, como la arquitectura, escultura y pintura: en una palabra, todo lo que forma el completo del humano saber.—Tal es el carácter que se viene dando á las historias universales que conocemos, donde se trata de cuanto puede saberse, *de omni re scibili*, con motivo de la relación de los hechos.

(1) Cicerón llama á la historia: *testem temporum, lumen veritatis, vitæ magistrant.*

La forma de la historia varia mucho, desde la crónica hasta la verdadera historia, porque el hecho que es su fondo puede ser presentado en forma narrativa, descriptiva, pragmática ó filosófica. Cuando los hechos aparecen en las obras históricas con forma puramente narrativa, dan lugar á la crónica, que es «una escueta relación de hechos, siguiendo solamente el orden de los tiempos en que han ocurrido». Los sucesos referidos en forma descriptiva, se hallan mezclados con interesantes descripciones de pueblos y lugares, de personajes, caracteres y costumbres, y con arengas y discursos que se suponen pronunciados por aquellos personajes. La forma pragmática de los hechos, además de darnos á conocer cómo sucedieron, averigua las causas que hayan podido producirles, y las consecuencias que de los mismos lógicamente se derivan. La forma filosófica de la historia considera los hechos sometidos á una ley, á la cual obedecen, y se llama ley de la historia.— ¿Qué forma de estas cuatro es la más importante literariamente considerada? Sin duda alguna que la historia meramente narrativa ocupa el último lugar, y el primero la descriptiva, que suele hacerse poética en los discursos y arengas puestos en boca de los personajes. A su vez la historia pragmática se presta á mejores formas que la historia filosófica, que pierde mucho en las obras puramente literarias.

El plan en las obras de historia es la acertada distribución de los hechos, para que sean fácilmente comprendidos, de tal modo que la relación de unos con otros no perjudique á la claridad. Suelen tomarse generalmente dos fundamentos de división en la historia: el tiempo y el espacio; las épocas y el territorio de las naciones; la cronología y la geografía, ciencias auxiliares que prestan clarísima luz, por cuya razón se les ha llamado cueradamente los *ojos de la historia*. Pero, como los tiempos se suceden, y las naciones cambian frecuentemente de territorio, de aquí la gran complicación que resulta, y la dificultad de un acerta-

do plan, sobre todo cuando de la Historia universal se trata. —Hácese la división en épocas, comprendiendo en cada una de ellas lo ocurrido entre dos sucesos notables, y así decimos: época romana, visigoda, árabe, en la historia de España. La división por razón de territorio, ó se extiende á una parte del mundo, ó á diferentes pueblos y naciones en ella contenidos, y de aquí toman el nombre, por ejemplo, de historia de Oriente, de Grecia, Roma, ó de las naciones modernas. Abarcar con una mirada comprensiva la historia en sus diferentes edades, épocas y naciones, solamente es dado á genios superiores, cuyo talento podrá á veces extraviarse engañado por una imaginación fecundísima, pero causará siempre la admiración de los hombres.

El estilo propio de la historia debe ser preciso y el más elegante de los que pueden emplearse en las obras didácticas; además vivo y animado. Con tal de que no se falte á la verdad científica, le están permitidos casi todos los adornos de la poesía, excepción hecha del verso. —El lenguaje debe ser claro y escogido.

Encontramos ya composiciones de historia en el oriente, como los libros históricos de la *Biblia*. En Grecia, Herodoto es mirado como el más antiguo de los escritores de esta clase, á quien siguen Tucídides y Jenofonte, que descubren cierto carácter pragmático en sus obras. En Roma, Cesar, Salustio y Tito Livio se sirven de formas descriptivas. En la Edad Media, San Agustín, en su libro *De Civitate Dei*, da á la historia el carácter filosófico que no tenía. En España, Mariana es el más grande de los historiadores descriptivos de los tiempos modernos.

ÍNDICE DE MATERIAS.

NOCIONES PRELIMINARES.

	<u>Páginas.</u>
De la literatura como arte y como ciencia.	9

PRIMERA PARTE.

POESÍA.

CAPÍTULO PRIMERO.—De la Poesía en general.	23
CAPÍTULO II.—Del verso en la poesía.	29
CAPÍTULO III.—De los géneros poéticos.	43
CAPÍTULO IV.—De la poesía dramática.. . . .	65
CAPÍTULO V.—De la poesía didáctica y bucólica, y de la novela.	95

SEGUNDA PARTE.

ORATORIA.

CAPÍTULO PRIMERO.—De la oratoria en general.	107
CAPÍTULO II.—De los géneros oratorios.	126

TERCERA PARTE.

DIDÁCTICA.

CAPÍTULO ÚNICO.—De la didáctica.	141
--	-----



