

LIBRERIA ANTICUARIA

Jerez

C/ Madera, 20
Teléfono 666 15 36

28529 RIVAS-VACIAMADRID
(MADRID) ESPAÑA

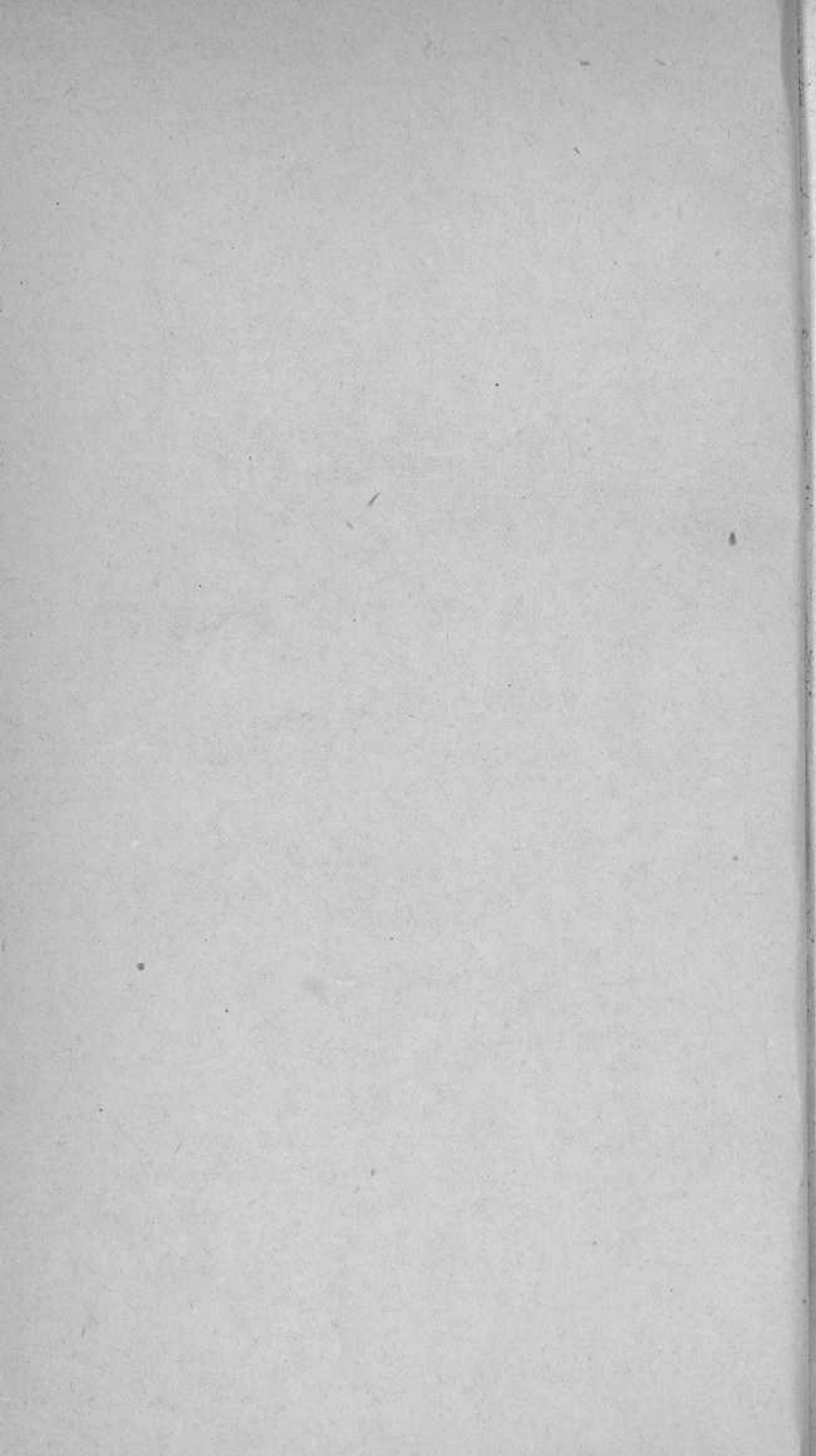


3100

DGEL
A

Tt. 30249

c. 1034163



LITERATURA GENERAL

o

TEORIA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.



LIBRARY GENERAL

LIBRARY GENERAL

LIBRARY GENERAL

18-3.

LIBRARY GENERAL



LITERATURA GENERAL

6

TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

POR

EL DOCTOR D. SANTOS SANTAMARÍA DEL POZO

Catedrático por oposicion,
Académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando,
Individuo de la Sociedad Económica de Amigos del Pais de Santiago
y de la Antropológica española, etc.



PRIMERA EDICION.



VALLADOLID.

Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez,
LIBREROS DE LA UNIVERSIDAD Y DEL INSTITUTO.

1883.

R. 27169

LIBRARY OF THE

UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

1911

THE UNIVERSITY OF CHICAGO



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 seccion de la facultad de Filosofía y Letras, y que la primera de estas lleve el nombre de *Literatura General*, pudiera tal vez creerse que esa diferente denominacion que sustituye á la anterior, hacia variar la índole de esta asignatura. Indistintamente vemos usadas en trabajos especiales las denominaciones de literatura general y de principios generales de literatura con relacion á una materia misma; de donde debemos inferir que están de acuerdo los escritores en el fondo y que únicamente aquí la cuestion 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 Leon, una escena de «La vida es sueño» de Calderon, ó una descripción del Quijote, que otro no tiene para juzgar mas 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 mas abstracta y metafisica investigacion; pero lo que tiene relacion con el sentimiento es inmensamente mas sutil y delicado. Es pues necesario haber estudiado antes y profundizado estas cuestiones, porque entónces se camina con mas seguridad y confianza, se adelanta mas, y se encuentra uno en estado de dar la razon de sus juicios.

Aun cuando se ha escrito mucho en España de Literatura general preceptiva desde los tiempos de Don Enrique de Aragon, 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 esponga con separacion 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 creimos 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 ordinariamente seguida, que es la misma indicada por la naturaleza, admitimos la clasificacion 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 continuacion 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 precision los diferentes elementos que constituyen cada uno de los géneros literarios, tanto respecto al fondo ó materia de que se ocupan, como en relacion á la forma, plan, estilo, lenguaje y versificacion que les corresponde.

Nos ha parecido que la teoría del verso español y de sus variadas combinaciones, consonantadas, asonantadas

y libres, debia formar una parte integrante de nuestro tratado.

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

TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

Nociones preliminares.

Literatura considerada como arte.—Idea general del arte.—Literatura considerada como ciencia.—Enseñanza ó asignatura de literatura general.

Dos acepciones importantes conocemos de la palabra literatura, segun que se la considera como arte, ó como ciencia de las composiciones literarias. Considerada como arte, que es su mas propia y genuina significacion, llamamos literatura al 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. Entendemos por obra literaria una ordenada série de pensamientos ó de sentimientos espresados por medio del lenguaje con un fin determinado, que 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 mas estricta significacion,

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 aquellas 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 definicion 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 instruccion, que pueden recibir el nombre de obras científico-literarias. Conocemos tambien 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? Hé aqui una cuestion que se resuelve fácilmente con solo tener presente el objeto de las obras literarias. En su mas lata significacion comprende la literatura todas las composiciones, cuyo medio de expresion 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 á conseguir lo bueno, hay importancia en el objeto de sus obras, que se dirigen á 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 está que ha de haberla tambien en la literatura, que se ocupa de su formacion ó composicion.

Si alguna duda hubiese acerca de esto, seria respecto de las obras que tienen por objeto inmediato la produccion de la belleza, y se conocen con el nombre de poéticas. Pero, es posible conceder importancia y utilidad á las obras del espíritu, que se dirigen á la inteligencia y á la voluntad, y desconocerla en otras, que se encaminan á satisfacer necesidades de la sensibilidad? Será de peor condicion 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 á 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 confirmacion de esto mismo, la historia de la humanidad proclama á voces que no ha sido menor la importancia concedida á los hechos gloriosos de Alejandro, que á 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 á la literatura la importancia que le han concedido las edades.

Sirven de auxiliar poderoso á la literatura otros es-

tudios, 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 mas clara se entienda lo que es literatura. Entra como término indispensable en la definición y por lo mismo debe ser aclarado.

La idea de arte se halla intimamente 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 manifestado. 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 comun y ordinaria, como suelen hacerse muchas cosas en la vida. La actividad del hombre se manifiesta unas veces sin sujecion á un plan, método ó sistema preconcebidos, y otras veces con sujecion á ellos. Hay pues una actividad comun, 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 artistica, en oposicion á la actividad comun, ordinaria y falta de sistema. Será pues el arte, con relacion 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.

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 modificacion 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 relacion á la obra, no es otra cosa que la trasformacion ó modificacion de la 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 relacion al sujeto ó al artista, y con relacion al objeto ó á la obra, conviene que distingamos las artes en general, haciendo de ellas una clasificacion, que reconozca por fundamento el fin que las artes se proponen conseguir, y los medios diferentes de espresion, 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 mas bien á las necesidades del espíritu, como son las de gozar y de amar puray desinteresadamente. El fin de estas artes es ante todo bello; se

(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 mas 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.

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 division que hacemos del arte, como estudio preliminar de la literatura que mas tarde habrémos de ampliar, es la de arte bella y arte útil ó industrial.

Fijándonos como objeto propio en el arte bella, cabe subdividirla, en atencion á los diferentes medios de expresion de que se sirve, y veremos que, asi como los fines del arte son distintos, los medios empleados por el artista de lo bello no son tampoco los mismos, y que esta diversidad de medios da lugar á la clasificacion 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 demas la poesia ó literatura, en el sentido mas apropiado de esta palabra, que es el arte universal. De estas cinco bellas artes principales, hay tres cuyo medio de expresion 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 expresion es el sonido, articulado ó inarticulado, como la poesia y la música. Tenemos ya, en el diferente medio de expresion de que se sirven las bellas artes, un fundamento de clasificacion. Habrá pues, artes del espacio y artes del tiempo, que interpretan la belleza. Como por su forma esterna, 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 oido, se llaman artes acústicas; la música y la poesia pertenecen á este número.

Ahora bien, si queremos incluir la literatura, en su mas propia significacion que es la de poesia 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 oido por medio de la palabra; y que el sonido de que se sirve como medio de expresion, no es el sonido inarticulado, que corresponde á la música, sinó el sonido articulado, que se llama la palabra. Es por consiguiente la literatura una bella arte cuyo medio de expresion es la palabra, ó el arte de la palabra. (2)

(1) Resulta pues, que hablar es una obra de arte en su sentido mas verdadero. Las palabras son el objeto real sobre que opera el espíritu humano, las ideas el objeto ideal, y solo combinando la imagen y su representacion 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.

El fin general de la palabra concedida al hombre es servirle de medio para comunicar sus ideas y sentimientos y compartirlos con otro ser de la misma naturaleza que él. Asi, en el largo tiempo que el hombre vivió en un estado salvaje, este fin pudo ser considerado como una cosa estrictamente precisa para sus necesidades, y lo llenó instintivamente sin conciencia clara de lo que hizo. Pero este punto de vista mezquino y exclusivo cesa desde que el hombre pasa al estado de cultura y de civilizacion. Lo que podria mirarse originariamente como consecuencia de una necesidad natural, llega á ser bien pronto el efecto de una determinacion voluntaria, dirigida por la perspectiva de un fin dado y preferido. Sin duda que tan pronto como el hombre quiere poner sus ideas al alcance de un ser que puede comprenderlas de otro modo que por la simple accion, tiene que recurrir á la lengua é inmediatamente á la expresion oral; pero esto depende de su libre voluntad, y emplea la accion y la palabra segun el grado de claridad que quieredar á sus ideas, el fin que se propone y el efecto general que trata de producir.

Pero salta á la vista que en el estado de cultura las ideas se presentan de una manera mas rigurosa; las diferencias que las separan son mas netas, y las imágenes mas artísticas. En este estado los pensamientos no se espresan simplemente en general, sino tambien con finura y revestidos de palabras que llevan consigo un

Conocida la literatura como arte, concepto principalísimo que debíamos 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 division de

alto grado de precision y claridad. Entonces no se habla solo con el fin de que las ideas se muestren accesibles, exactas, y se siente satisfecho con un sentido superficial y general, sino que se quiere además atraer la atencion y los sufragios de los que nos escuchan. No se trata solo de ser comprendido, sino que se quiere tambien agradar; no se pretende unicamente señalar el pensamiento de una manera general, se quiere asimismo presentarlo con una fisonomia que responda á las reglas constantes del arte, á las leyes consagradas por la gracia y la armonia y á las relaciones desenvueltas que la sociedad civil ha introducido. Estas no son cosas arbitrarias, sino subordinadas á los fines generales del arte.

• Apesar de esto, no basta á un objeto, para llegar á ser una obra de arte, tener por base un fin elevado, es preciso ademas para venir á él, someterse al yugo de las reglas que concluyen por darle soltura, facilidad y gracia. De este modo la palabra es incontestablemente una obra de arte y de inspiracion, y puede estar ademas ajustada á las reglas y perfeccionarse por el conocimiento de las mismas. La representacion de las ideas llega tanto mejor, cuanto que la habilidad se ha adquirido con la posesion y el cumplimiento de estas reglas, y el uso y la aplicacion de ellas es útil y desagradable no solamente con respecto al fin que se obtiene por las mismas, sino ademas por el atractivo y la gracia que encierran en si y el placer que dejan sentir.

El desenvolvimiento y la manifestacion de nuestras ideas y de nuestros sentimientos ponen nuestras fuerzas en un juego libre é independiente, nos dan la conciencia de una de las mas nobles preeminencias de que podemos ser susceptibles como hombres y llenan de una alegría el alma que siente brotar las ideas de su esencia, y que no cabe en sí de gozo al contemplar sus nobles producciones.

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 las 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 fundan, 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 mas 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. Divídese pues la literatura en géneros, y no es esta una división histórica, sometida á los accidentes de tiempo y de lugar, sino mas 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, segun 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 prescinde 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, pues 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. Dividise por tanto la literatura, habida consideracion 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 mas la division 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 poesía, 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 Colon, 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 varia en cuanto á la diversidad de fines que se manifiestan en sus obras.

Otras divisiones de la literatura se fundan, segun digimos, en el carácter de los autores: estos pueden ser creadores ó criticos de las obras, y de aqui la division de la literatura en productiva y crítica. 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, segun que se produce en los primeros tiempos, ó en la edad adulta de las naciones.

Por razon 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 civilizacion 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 este no es el único sentido de la literatura general, ni tan poco 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 espositiva de las otras.

La literatura filosófica, que pudieramos 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 espone 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 se-

ñaladas por la preceptiva. Si comprendemos todo esto en el concepto de literatura general, podemos decir que es: «el 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, mas que sencillas indicaciones de algunas obras maestras de merito reconocido, con ligeras apreciaciones, ó juicios criticos acerca de las mismas. Por eso á la parte histórico-critica, que tiene su complemento lógico en el estudio de la literatura española, se le da en los compendios de literatura general poquisima estension; mientras que á la estética y á la preceptiva es necesario considerarlas como partes principalisimas, que deben ser objeto de un estudio minucioso y detenido. Literatura general con relacion al escritor significa lo mismo que principios generales de literatura, y en tal sentido es «la ciencia de los principios y de sus aplicaciones á las producciones literarias». Con relacion á las obras indica mas bien la materia ó contenido de la literatura, y no viene á ser otra cosa que «la esposicion metódica de las mismas, en las cuales hemos de ver confirmados los principios de la ciencia de lo bello y aplicadas las reglas del arte literario».

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 razon de ser el arte literario. Como esposicion metódica de las obras, con juicios criticos de las mismas, es igualmente de todos reconocida la importancia de la literatura general, porque sirve de complemen-

to á la historia misma de los pueblos, cuyos sentimientos y costumbres vemos frecuentemente consignados en las producciones literarias, y porque ademas contribuye su estudio á formar el gusto de los escritores. Horacio aconsejaba á los romanos que manejasen constantemente los modelos griegos, si querian 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 relacion á las obras maestras de los siglos XVI y XVII, época de engrandecimiento de la literatura nacional.

PRIMERA PARTE.

CAPÍTULO PRIMERO.

De la poesía en general.

Literatura preceptiva.—Partes que comprende.—Poesía.—Obras poéticas.—Su importancia.—Fondo y forma de las obras poéticas.—Sus condiciones.

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 esponerse 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. Mas tarde aprovechando el hombre cuanto ha observado, y teniendo incesantemente á mejorarlo con el progreso 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 organismo 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 instruccion.

La mas 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 compendiosos, segun 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 contestacion 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 carecia enteramente de sentido comun 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 confirmacion de esto mismo, que responden perfectamente las obras de la poesía á satisfacer una de las necesidades mas 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 tambien 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.

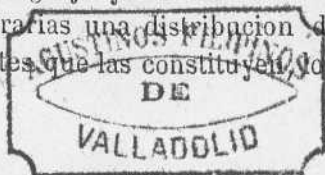
En las obras poéticas, como en las científicas y morales, hay un fondo y una forma. Constituye el fondo de las obras de la poesía la belleza, en sus diferentes grados y matices. Esta unas veces es de las ideas y sentimientos propios—belleza subjetiva—otras veces de las ideas y sentimientos ajenos—belleza objetiva—y otras tambien 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 estiende 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 mas estenso 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 imaginacion, y les traslada á sus obras.

Dos condiciones generales han de tener las obras de la poesia, 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 nacion, y espresa ideas y sentimientos religiosos y morales propios de su pais. El poeta que, escribiendo como español y en lenguaje castellano, celebrase con preferencia los hechos memorables de los araucanos, á la manera de Ercilla, haria una composicion que no seria verdaderamente nacional.

Este mismo defecto se descubre en las obras poéticas españolas del siglo XV, imitacion á veces de la literatura del Dante, y en algunas del siglo XVI, en la época del renacimiento de las letras. Ocúpanse entónces los escritores de seguir las huellas de la clásica antigüedad, mas bien que de ser originales. Pudiéramos decir, de los que tales obras han escrito, que vivieron como extranjeros en su propio suelo. La segunda condicion señalada á las obras de la poesia 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 ilustradas, sinó que se hallen al alcance del mayor número posible de lectores, oyentes ó espectadores. Esta condicion 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 ilustracion.

La forma de las obras de la poesia aparece en el plan, estilo, lenguaje y versificacion. Se llama plan en las obras literarias una distribucion de las mismas en diferentes partes que las constituyen, lo cual en arquitec-



tura 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 division de capitulos, artículos y párrafos. No por eso dejarán de ser ordenadas las obras de la poesía. El estilo es la manera propia de espresarse que tiene cada escritor —genus dicendi—suficiente á veces para conocerle, porque como dice Despréaux (1) el estilo es el hombre. 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 supresion de conjunciones, de transiciones, y de toda clase de palabras que carezcan de verdadera importancia ideológica. El lenguaje de la poesía debe ser escogido, escluyendo 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 armonia. 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 (2) y no llegan fácilmente á la posteridad sin aquella circunstancia.

(1) Art poétique.

(2) Villemain; «Cours de Littérature.»

CAPÍTULO II.

Del verso en la poesía española.

El verso en general.—Clasificación de los versos por su armonía.—

El verso español ó castellano.—Sus condiciones.—Clasificación de los versos castellanos.—Su historia —Combinaciones diferentes de los versos.—Historia de la rima.—Origen de algunas combinaciones muy conocidas.

De todos los sonidos agradables al oído ninguno hay que llegue á interesar tanto como la voz humana que es la mas 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 acla-

(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 autre du même genre. Cette définition générale 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,

remos estas ideas. Entiéndese por ritmo de tiempo la simétrica y alternativa sucesion de sonidos y pausas, de tal modo que pueda apreciarse el tiempo que se tarda de unos á otros. El ejemplo mas 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 sucesion de sonidos, como se observa en el canto de una tiple, ó en los sonidos de una flauta y de un violin. Cuando hay correspondencia de sonidos melodiosos y acordes resulta la armonía, que supone simultaneidad de sonidos agradables, como sucede en el piano y en la orquesta.

Haciendo aplicacion 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

comme, par exemple, le rythme de notre vers alexandrin est composé de douze syllabes qui donnent á 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. »

música, porque las sílabas y palabras se pronuncian sucesivamente, y no al mismo tiempo; pero en la acertada eleccion y colocacion de las palabras, hay algo en el verso parecido á la armonía de la música, que impropiamente 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 mas 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 distribucion 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 separacion entre las lenguas antiguas y las modernas. El griego y el latin que tenian una cantidad conocida en las sílabas, mas variedad en las terminaciones de las palabras, mayor número de voces compuestas y flexibles por esto mismo en sus combinaciones, mas hipébaton ó fuerza inversiva en las palabras, eran mas á propósito para la versificacion que las lenguas modernas. En estas, se distinguen tambien 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 relacion á esto mismo dice D'Alembert lo siguiente: «Una lengua que abunda en sonidos dulces y suaves, como la italiana, debe ser escesivamente melodiosa, así como la que cuenta con un número considerable de vocales y consonantes suaves, como la española, es la mas 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 pié, 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 sílaba; 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 los diptongos y triptongos, ó sílabas compuestas; las diéresis ó divisiones de diptongo; las sinéresis ó formacion de diptongo donde no la habia; las sinalefas, y los acentos finales de cada verso.

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 emision de la voz, forman una sílaba. Sucede con frecuencia que en una emision de voz no haya mas que una vocal; la sílaba en este caso será simple: otras veces hay dos vocales en una emision de voz; la sílaba entonces será compuesta y se llama diptongo. Si hubiese tres vocales en la emision de voz, la sílaba será compuesta lo mismo, y se llama triptongo. Los diptongos ó grupos de dos vocales reunidas en una misma palabra y que pueden pronunciarse con una sola emision de la voz en la lengua española, son diez y siete en la forma siguiente:

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

Presentamos en este cuadro veinticinco combinaciones binarias de vocales, que serian otros tantos diptongos, si todas ellas pudieran pronunciarse con una emision 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 indicacion de letra cursiva, quedando solamente diez y siete, 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 emision de voz, son nada mas que cuatro: *iai*, *iei*, *uai*, *uei*. La *i* final puede ser de forma griega, sin que esto produzca alteracion alguna, con tal de 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 seria medir el verso español, por faltar el conocimiento de la unidad exacta de medida.

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 tambien 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 reunion 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 asi el acento de pronunciacion ó prosódico, no el ortográfico, que lleva la palabra final de

cada verso, y que puede sonar, siendo polisilaba, segun que esta palabra sea aguda, llana ó esdrújula. Si el acento final del verso aparece sonando en la última silaba de la palabra, se cuenta una silaba mas; si en la antepenúltima, una silaba menos; y si en la penúltima, se cuentan todas las silabas que tenga el verso.

De lo dicho se infiere que mediremos bien el verso español, si sabemos contar las silabas que tiene, simples y compuestas, no olvidando la sinalefa y el acento final. Y como la sinalefa puede considerarse una especie de silaba compuesta, diptongo ó triptongo, resulta que deberemos atender en último término á dos cosas en la medida: á las silabas 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 poesia española, que para mayor claridad es necesario clasificar, atendiendo al acento final en cada uno de ellos, ó al número de silabas de que constan, circunstancias ambas que hubimos de tener presentes al ocuparnos de su medida.

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 conclusion de él; otro que afecta al verso entero, ó á una parte considerable, y que pudiéramos llamar acento dominante, cuya colocacion es muy problemática, debiendo quedar á la delicadeza del oido el emplearle, mas bien que á los preceptos ó reglas que

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

acerca de su colocacion se pudieran aducir. Dicese comunmente que para ser armonioso el verso endecasilabo ha de llevar el acento dominante en la sexta silaba, 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 silabas preferentemente acentuadas, escapándose pequenísimas diferencias aún á los oídos mas experimentados. No es fácil, en materia tan delicada, establecer reglas generales; el buen oído percibe desde luego cuándo hay este elemento de la armonia en el verso, sin cuidarse para nada de si son estas ó aquellas las silabas acentuadas. (1)

El acento prosódico de la palabra final de verso es el que principalmente vamos á examinar. Teniendo presente ese acento, se dividen los versos en agudos, llanos y esdrújulos. Para averiguar las silabas sabemos la importancia que tiene esta division, porque se cuenta una silaba mas, una silaba menos, ó se cuentan todas, segun que el verso sea agudo, llano ó esdrújulo. El verso de ocho silabas admite indistintamente los tres finales de agudos, llanos ó esdrújulos, que no dejan de ser comunes

(1) 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, se 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, el, de, dos*, que van descendiendo sucesivamente en importancia.

en los versos mas 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 poesia; lo cual reconoce por fundamento que las palabras agudas y esdrújulas son otras tantas escepciones de la regla general, en la pronunciacion española, que ordinariamente es la llana. En cuanto al verso endecasilabo, todo final que no sea llano es un defecto en él.

Si nos fijamos en el número de silabas de que constan, hallamos en la poesia española versos desde cuatro hasta catorce silabas. Atendiendo á la frecuencia con que se usan en las composiciones literarias, pueden dividirse en tres grupos diferentes, incluyendo en el primero los versos heptasilabos, octosilabos y endecasilabos, que son muy usados; en el segundo los versos cortos ó quebrados, de cuatro y de cinco silabas, y los de redondilla menor; y en el tercero los versos largos, ó de arte mayor y alejandrinos. (1)

El verso endecasilabo, llamado tambien italiano, verso heróico, verso de soneto, es el verso por escelencia, que se presta á los asuntos serios y elevados, sin desdeñar por eso los familiares y festivos. Sustituyendo á los exámetros heroicos de la antigüedad, es en los tiempos modernos el verso de la tragedia y de la epopeya, así como de la poesia lírica mas sublime. Por su estension, ni es escesivamente largo el endecasilabo, como los de

(1) Los versos de nueve, diez y trece silabas, 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 silaba.

Los versos de arte mayor y los alejandrinos fueron escludidos por algunos escritores, como D. Alberto Lista, de la versificacion española, por considerarles formados de dos versos deseis ó de siete silabas, sin otra novedad particular.

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 armonía, 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 solo 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. (1) El verso heptasilabo, ó de siete sílabas, se acomoda mejor que el endecasílabo á la poesía 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 poesía 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.

Esta diferencia en el uso de los versos 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 distico y el yambo latino tienen los que les

(1) El endecasílabo español sáfico, imitación de los versos sáficos latinos, lleva una pausa después de la quinta sílaba, y se une libremente en las pocas composiciones donde le encontramos.

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 variacion 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 espresion familiar de las ideas. Se ve pues que la distincion que hemos hecho no es arbitraria, pues nace de la misma construccion de los versos.

Los versos cortos, de cuatro y de cinco sílabas, no se prestan á la armonia usados separadamente, por el escaso número de sílabas, que no permite las pausas y la variada colocacion 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 seranillas 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 perfeccion, no se prestan á la armonia como tampoco los versos de arte mayor ó de doce sílabas, por su estension excesiva. Admiten unos y otros el hemistiquio, que es una division 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 pasage tan conocido de Gonzalo de Berceo:

Daban olor sobeio | las flores bien olientes
Refrescaban en o me | 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 cuaderña via. Los versos de arte mayor, y los mas 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 reemplazarles ventajosamente. Fué importado de los italianos y anteriormente solo por incidencia conocido de los españoles.

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

Tenemos pues en la poesia 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 y desiguales las consonantes. En el caso de que la

última sílaba acentuada sea un diptongo, se atiende á la vocal dominante en la pronunciacion 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 relacion al consonante ha de cuidarse; 1.º que están escluidas para la formacion de los consonantes las palabras vulgares, y son aquellas, por ejemplo, que se encuentran facilmente, 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. Asi sucedia en la antigua rima de Berceo y de Segura de Astorga en el siglo XIII, llamada cuaderna via que, por ser escesivamente monótona fué sustituida por otra mas 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 composicion.

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 seria probarlo. Petrarca quiere encontrarle en la poesia 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 setentrionales, que hablaban los pueblos invasores del imperio romano; y Condé, el historiador, opina que es de proce-

dencia árabe. En medio de tanta diversidad de opiniones, no es fácil señalar de una manera clara el origen de la rima perfecta. Sabemos, sin embargo, y es de todo punto incuestionable, que en las obras maestras de la poesía hebrea y en las clásicas de las literaturas griega y latina, no aparece usada. Posible es, y quizá sea esta la opinión mas 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 latin propio de la decadencia.

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

El asonante es una rima esclusivamente 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) En tiempo de Lope de Vega se aplica-

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

Romances fiz algunos
De los que dicen ciegos
Et para escolares
Que andan nocheriegos

ron á los versos cortos, y entónces nacieron los romancillos. En el siglo XVIII se hizo estensivo el uso del asonante á los versos largos ó endecasílabos.

Los principales grupos ó combinaciones de versos consonantados que conocemos, tienen nombres especiales, y se forman de un número determinado y fijo, á escepcion de la silva. Estos son el terceto y cuarteto; la cuarteta, quintilla, octava real y décima; el soneto y la lira: la silva es la única combinacion 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 combinacion que con ellos se haga. Conviene además saber el uso ó aplicacion que tienen á las obras literarias.

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 conocia y estaba en uso el asonante. Sin embargo, no llegó á su mayor grado de perfeccion 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 language de la yogleria.

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.

En el terceto el número de versos es de tres; la clase, endecasilabos; la combinacion, primero con tercero, y segundo con primero del terceto siguiente. Una composicion en tercetos debe terminar con un cuarteto, á fin de que ninguno de los versos quede sin consonancia. Se usa el 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 á 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 combinacion, los dos extremos y los dos medios, ó cruzados. Usase el cuarteto en la formacion del soneto, y otras composiciones.

En la cuarteta el número de versos es de cuatro, como en el cuarteto; la clase, octosilabos; la combinacion, igual á la del cuarteto, extremos y medios, ó cruzados. Usase 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 combinacion, al arbitrio del poeta, cuidando que no haya tres versos seguidos del mismo consonante. Usase la quintilla en composiciones ligeras, como la Cancion 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 combinacion, pares é impares en los seis primeros versos, y pareados los dos últimos. Usase la octava real en la poesia épica principalmente; algo en la poesia lirica; y á veces tambien en la dramática, aunque con menos frecuencia.

En la décima el número de versos es de diez: la cla-

se, octosilabos; la combinacion, muy variada; aunque puede servir de modelo la usada por Calderon en la Vida es sueño: «Cuentan de un sábio que un dia, 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 aquellos: la combinacion, estremos y medios en los cuartetos, y al arbitrio del poeta en los tercetos. Usase 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, endecasilabos y heptasilabos; la combinacion, primero con tercero, y segundo con cuarto y quinto. Se usa mucho en la poesia lirica, por ejemplo en las odas de Garcilaso y de Fray Luis de Leon.

En la silva el número de versos es indeterminado; la clase, endecasilabos y heptasilabos; la combinacion, al arbitrio del poeta, quedando tambien algunos libres. Usase en estancias mas ó menos largas de las obras liricas, como las canciones de Herrera, las silvas de Rioja.

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

Hay tres clases de romances muy conocidos en la versificacion española: el octosilabo ó romance propiamente dicho; el endecasilabo ó romance heróico; y el heptasilabo ó endecha: es decir que se forman romances con los versos de siete, de ocho y de once silabas, 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, octosilabos; la combinacion, pares entre sí, y libres los impares. Forman los romances de esta clase la poesia popular española por excelencia.

En los romances heróicos el número de versos es indeterminado; la clase, endecasilabos; la combinacion, 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, heptasilabos; la combinacion no admite diferencia de las anteriores.

En las endechas reales el número es de cuatro versos; la clase heptasilabos y endecasilabos; la combinacion, pares entre si, y libres los impares.

En la seguidilla el número de versos es de cuatro; la clase, de siete y de cinco sílabas; la combinacion, como los anteriores. Suele llevar un estribillo, y en este el número de versos es de tres; la clase, de cinco y de siete silabas; la combinacion, 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: asi vemos que la Divina Comedia del Dante es una composicion en tercetos, y la Jerusalem liberada del Taso, en octavas reales. A Petrarca se atribuye generalmente la invencion del soneto, aunque algunos creen que fué importacion de la literatura provenzal.

Juan Boscan, natural de Barcelona, introdujo estas combinaciones en la poesia española, y usó por primera

vez el verso endecasilabo libre, que mas tarde perfeccionaron Garcilaso y Francisco de Figueroa.

Estuvieron en su mayor apogeo los sonetos en tiempo de Herrera, decayendo luego en el siglo XVIII; y en la literatura contemporánea les vemos usados frecuentemente.

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

Probablemente debe su nombre la lira á una cancion de Garcilaso «A la flor de Gnido,» que empieza, «Si de mi dulce lira, etc.

El romance es sin duda la mas antigua combinacion de versos que conocemos, de carácter español, conservando solo noticias del mal concepto en que fueron tenidos durante la edad media. Llegan á su mayor grado de esplendor con la época de gloria literaria nacional.

CAPITULO III.

De los géneros poéticos.

La poesía dividida en géneros.—Poesía lírica.—Sus condiciones de fondo y forma.—Especies del género lírico.—Sus condiciones.—Su historia.—Poesía épica.—Especies del género épico.—Condiciones de fondo y forma de la epopeya séria.—Accion y personajes épicos.—Epopeya festiva.—Historia de la epopeya.

La poesía es una bella arte, cuyo medio de expresion es la palabra, y que interpreta seres orgánicos, materiales y espirituales, hasta el Ser supremo, con mas riqueza, variedad y libertad que las demás artes del tiempo y del espacio. Sabemos que el objeto de la poesia 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 poesia 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 relacion al objeto de la poesia, ó á la naturaleza que el poeta suele interpretar. Este 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 tambien que interprete, alternativa-mente, 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 comun y ordinaria. Cantar, contar y representar, cosas que son tan frecuentes en la vida de los hombres, hé aquí el fundamento de una division 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, segun les haya concebido; en el género dramático representa esos mismos hechos de los hombres, ó manifiesta sus propios sentimientos, por medio de los personages que pone en escena. Así pues, la poesía viene á ser un canto, una narracion, ó una representacion: es un canto en la poesía lírica; una narracion en la épica; y una representacion en la dramática, ó de verdadera accion.

A cada uno de estos tres géneros poéticos corres-

(1) M. La Harpe, interpretando la Poética de Aristóteles, establece la siguiente ingeniosa division 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 des 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 la satire, par le même moyen, fit naître la comédie.»

ponde una forma distinta de espresion, 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 interpretacion de la naturaleza interior del poeta, es decir la interpretacion de sus mismos pensamientos, de sus mismos sentimientos y afectos, directamente expresados por medio de la palabra. El carácter, por consiguiente, de esta poesía es ser eminentemente subjetiva, que traslada el alma entera del poeta al exterior por el medio hábil y poderoso de la palabra.

Debe tenerse presente, sin embargo, que aún cuando la poesía lírica interpreta el yo, ó la naturaleza misma del poeta, no excluye completamente la interpretacion 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 narracion ha de ser ligera y sencilla; lo es también porque describe caracteres, lugares y costumbres, pero la descripcion debe ser breve y animada: es decir que no hay en este género relaciones estensas, 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 ocasion para expresar sus sentimientos y afectos. De consiguiente lo principal será siempre interpretar el poeta su misma na-

turalaleza; lo secundario ó accidental ocuparse de la naturaleza exterior á el, ó del mundo que le rodea.

Cierto que el poeta lírico puede ocuparse de todo, que su campo es vastísimo, tan extenso y mas 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 estiende á lo que puede existir; no solamente hay para ella, como para la poesía en general, el mundo de la realidad, sinó que tambien el mundo de lo posible. Se entretiene el poeta lírico en la contemplacion de las flores, y canta esos bellos objetos y les describe; examina el curso de los rios, y le pinta á su manera; vé 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 admirándoles. Así Rioja canta las flores y las pinta en sus composiciones, como el curso de los rios, como la vida agitada de los negocios; y Fray Luis de Leon 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 rios como un geólogo, la agitacion de las pasiones como un moralista; ni que Fray Luis de Leon refiere, á manera de historiador, los hechos que fueron causa de la ruina de su nacion. Rioja emplea una brevíssima descripcion de las flores en sus silvas, para tener ocasion de entristecerse al mismo tiempo por su corta duracion; expresa sus sentimientos, su yo: en el curso rápido de los rios descubre la brevedad del tiempo; en la vida de los negocios, el torbellino de las pasiones que agitan la humanidad. Fray Luis de Leon refiriendo hechos, presente las desgracias de la pátria 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 extravíos, que en los poetas líricos observamos. (1)

El estilo de la poesía lírica es muy variado, según

(1) Tal sucede en la oda moral de Fray Luis de Leon «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 extravío 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.

las diferentes clases de composiciones en que se usa; pero hay una especie de estilo, mas propio de la poesia lirica, que de ningun 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 liricas de tan cortas dimensiones, cualquier defecto que haya, se advierte inmediatamente.

Conocida la poesia lirica en su fondo y en su forma, y sabiendo que es aquel muy extenso y variado, mas 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 facilmente y poco se dispensa, procede que veamos si este género es, como todos, susceptible de admitir especies, cuáles sean estas, y el fundamento que reconoce la clasificacion que de ellas se haga.

Muy difícil es señalar un número determinado de especies al género lirico, en el cual domina la espresion de los sentimientos del corazon, porque siendo estos sumamente variados, y presentándose además con grados y matices diferentes, no es posible sujetarles á una clasificacion determinada. Sin embargo, examinando las obras mas conocidas de la literatura en los buenos tiempos del lirismo, podemos designar algunas clases, que llaman preferentemente la atencion. Dos clases de sentimientos vemos interpretados por los poetas liricos de todos los tiempos y en todas las literaturas conocidas: los sentimientos alegres ó que por lo menos no son tristes, y los sentimientos conocidamente tristes del corazon. Atendiendo á esta diversidad de sentimientos, ya es posible señalar dos especies en el género lirico, que se co-

nocen con el nombre de odas y elegias; las odas, composiciones líricas destinadas á interpretar los sentimientos que no son tristes y á veces tambien los sentimientos alegres del corazon, 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 cancion, que se distingue de las anteriores, como su nombre mismo lo indica, porque ha de ser destinada al canto, mas bien que á la lectura privada. Sin embargo, canciones conocemos en la poesia 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 tristes del corazon: 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

(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 siquiera leidas.

«Un chant m'offre en général l'idée d'une inspiration soudaine, d'un mouvement 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'operation tranquille de l'entendement, n'appartienne au chant conçu de cette maniere. *Le chanteur* m'offrira beaucoup plus de sentiments et d'images que de raisonnements; 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 prophète, un poète; il transporte et il est transporté; il semble maîtrisé par une puissance 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.

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. Tambien en la letrilla, lo mismo que en la cancion, 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. Asi sucede que existen sonetos, en los cuales catorce, y nada mas, es el número de versos de que constan. Los sentimientos espresados en el soneto, varian tanto como en las canciones y letrillas. Mas breves aún que el soneto, suelen ser los madrigales y los epigramas. La espresion 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 composicion. 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: 1.º oda y elegia; 2.º cancion; 3.º letrilla; 4.º soneto, madrigal, epigrama; 5.º romance. No queremos decir con esto que incluyamos aqui todas las especies conocidas, que son muchas, y algunas mas que pudieran inventarse, sinó aquellas solamente que figuran como principales, y aparecen con frecuencia en los estudios critico-literarios.

Concretándonos ya á examinar cada una de estas especies en particular, empezamos por la oda. Es una composicion lírica, en la cual interpreta el poeta los sentimientos del corazon, que pueden ser muy variados, segun la diversidad de asuntos en que se inspira. Señalar una definicion á la oda, admitiendo como base los sentimientos que en ella se interpretan, no es facil de conseguir, cuando tantos y tan variados pueden ser aquellos sentimientos. Asi es que suelen fijarse principalmente los escritores en el asunto de la composicion, que da motivo á la interpretacion 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 composicion lírica, destinada á celebrar hechos grandes, que inspiran al poeta sentimientos elevados; la oda sagrada canta los hechos gloriosos é interpreta los sentimientos de la religion; 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 templado, ó sublime, 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 elegia es una composicion lírica, en que lamenta el poeta sucesos desgraciados de una nacion ó de la fa-

milia, espresando con este motivo sentimientos tristes del corazón. De aquí las dos clases de elegia 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 desgraciados de la familia ó del individuo. El estilo ha de ser diferente en una y otra clase de composiciones, puesto que la elevacion y el arrebató del entusiasmo corresponde á las heróicas, mientras que la templanza y el calor de la pasion á las verdaderas elegias, cuya entonacion guarda mas consonancia con los sentimientos del que sufre ó llora. Las elegias propiamente dichas se escriben en tercetos, y las heróicas en versos endecasílabos asonantados.

Las canciones y letrillas son amorosas y satíricas, según que el poeta espresa 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 mismo nombre lo indica—ode—estaba destinada al canto, lo mismo que la tragedia y la comedia. Así sucedia en Grecia con las odas de Píndaro, que se cantaban por el coro, si hemos de creer á Horacio, (1) dando este 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.—Mas tarde, aunque las odas dejaron de cantarse, conservaron el nombre y se continuaban llamando odas las composiciones líricas escritas á imitacion de las odas griegas y latinas. Píndaro y Horacio son mo-

(1) Horacio—Carmina, lib. IV.—2.^a «Pindarum,» etc.

delos 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 Jeremias.

Canciones encontramos en los primitivos cancioneros del siglo XV. Letrillas en los buenos escritores del siglo XVI, como Góngora y Quevedo. Los romances son antiquísimos en la poesia española.

Así como hemos visto anteriormente que el poeta lírico interpreta su misma naturaleza ó su yo, ahora que nos ocupamos de la poesia épica tendremos ocasion 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.

El carácter por consiguiente de la poesia 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, sinó que han de ocupar un lugar muy secundario, dejando siempre el mas 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 poesia épica entran dos elementos nuevos, que

solo 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, entendiéndose 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 Jerusalem del poder

(1) *Eléments de littérature*; ou la collection des articles qu'il avait fournis à l'*Encyclopédie*.

de los musulmanes, en la Jerusalem libertada, hé 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, Agamenon, Hector, Priamo, Páris, 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, pueden ser moscas y hormigas, gatos y gatas, ranas y ratones y algunos otros mas 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 despues de todo es un género, y este 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 ridículo 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 Jerusalem libertada, el Orlando furioso, el Paraiso perdido, la Divina comedia, Los Lusitadas; 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 de la humanidad, por medio de la relacion de una accion 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 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 mas 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 habria resultado un diario poético de los sucesos, como en la Araucana de Er-

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

cilla; sinó que elige un episodio, cuya duracion no pasa de unos cincuenta dias: la disputa entre Aquiles y Agamenon, caudillos ambos del ejército espedicionario, por cuestiones de una mujer. Siendo Agamenon el generalísimo de las tropas griegas, le roba á Aquiles la esclava Briseida: éste llora la afrenta recibida y permanece en la inaccion. 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, animanse 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 Agamenon, 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 arrastar 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)

Vemos, por esta ligera reseña del asunto de la Iliada, que el fondo de la obra le constituyen los hechos de los hombres. La espedicion y la guerra; la rivalidad entre dos caudillos espedicionarios del ejército griego;

(1) Hemosilla, trad. de la Iliada.

la oposicion de los troyanos, empezando por el mismo rey Príamo y su hijo Héctor, son otros tantos hechos, que en ella figuran. Pero, al lado de estos, hay tambien 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 mas que la intervencion visible de la divinidad en las acciones humanas de la epopeya. La diosa marina Thetis, madre de Aquiles, tiene su accion 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 mas 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 expresion 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 ningun punto abundan mas los pichones que en Thisbe. Torinto es «la ciudad de las fuertes murallas», y aún hoy se descubren en esta poblacion de la Argólida, lienzos enormes de murallas, que están desafiando los siglos. Hablando de Lacedemonia,

dice que vivian en un valle «ahuecado como el vientre de una ballena.» (1) Así de otros muchos puntos. Hay tambien 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 division 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 poesia lirica, sinó que se anuncia al principio el asunto y la accion 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 mænia Romæ.»

Aparece, pues, desde luego, en las epopeyas lo que se llama *proposicion*. Como para realizar una empresa de grandisima importancia cree necesitar el poeta fuerzas extraordinarias, acude inmediatamente despues de proponer, á séres ó divinidades superiores que le ayuden, y las invoca: á esta parte de la obra se dá el nombre de *invocacion*. Virgilio llama en su ayuda á la musa, que

(1) Lévêque, trad. de Santamaría, 1879, seg. parte, poesia, pág. 249.

probablemente es la de la epopeya: «Musa, mihi causas memora, etc.»

Examinada la epopeya en su conjunto, ha de constar necesariamente de exposicion, nudo y desenlace. Forman la exposicion los hechos que dan motivo á la accion; el nudo, las dificultades que han de vencerse para que la accion llegue á su término; y el desenlace resulta del vencimiento de esas dificultades, hasta ver el poeta conseguido el objeto de su narracion. La exposicion puede hacerse de dos maneras: ó siguiendo el órden de los acontecimientos, como sucede en la Iliada, ó entrando desde luego en medio de los sucesos, para manifestar despues lo que ha pasado anteriormente, como vemos en la Eneida. Pertenecen á la exposicion de la Iliada todos los hechos que se refieren, desde el rapto de Elena, hasta la disputa de Aquiles y Agamenon, 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, sinó que por el contrario, deben presentarse con alguna amplitud, de tal modo que resulte mas bien una série 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 proposicion: lo que interesa es, cómo se ha llegado á él, y si debe ser feliz ó desgraciado. La opinion de Hugo Blair es que, en cuanto á los hechos principales de la epopeya, conviene que el desenlace sea feliz, atendiendo al carácter de esta composicion; sin que esto impida que desgracias de personajes importantes ó de un pueblo entero, nos conmuevan tristemente. (1)

(1) Leçons de littérature ou Cours de belles-lettres.

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 relacion de una accion extraordinaria y grande, que interesa á un pueblo entero, ó á la humanidad. La accion en las obras epicas puede ser principal y secundaria ó episódica. Forman la accion 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 intervencion de los dioses, constituyen el nucleo de la accion 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 facilmente prescindir sin que por eso dejara la obra de llegar á su término, constituyen la accion secundaria ó los episodios.

La accion principal de la epopeya ha de tener ciertas condiciones, que se desprenden de la misma definicion. Ha de haber relacion de una accion; por consiguiente la accion 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 accion principal de las epope-

(1) A propósito de que la accion 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

yas. Será una la accion, si los hechos de los personajes se hallan relacionados de tal modo que produzcan la impresion de un todo orgánico, y concurren á un resultado comun; por ejemplo el vencimiento de los troyanos, la fundacion de una ciudad, el rescate de Jerusalem. Habrá la condicion de grandeza, si los hechos son de tal magnitud que formen una empresa heróica, no realizable por un individuo solo; sinó que haya lucha de pasiones encontradas y de intereses opuestos entre pueblos, que se diferencian en ideas, en costumbres, en religion. Asi, en los ejemplos citados, vencer los griegos á los troyanos en la expedicion al oriente, que supone la intervencion de dos pueblos y de civilizaciones distintas, la griega y la asiática, es una empresa colosal, y grande la accion que en ella se desenvuelve; como lo es tambien el fundar una ciudad, que más tarde habrá de ser la señora del mundo, Roma; y rescatar á Jerusalem del poder de los musulmanes. Cuando la empresa ó accion principal no tiene las condiciones de grandeza, como sucede en la Araucana de Ercilla, deja de ser una accion 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 accion principal si, ademas de ser grande, es nacional. En la Araucana misma, donde los caudillos indios aparecen mas valientes que los españoles, los cuales quedan como oscurecidos en presencia de aquellos, mandados por su jefe Caupolican, no vemos

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*.

la condicion de nacionalidad necesaria para que la accion sea interesante á nuestro pueblo.

Pero, si es necesario atender á los hechos principales de la accion, 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 poesia lirica 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 perjudicarian á la unidad; proporcionados, para que exista la debida relacion 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 interes 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 Quintin, 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 estension 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, Agamenon y Priamo desempeñan primeros papeles en la Iliada. Thersite, que se entretiene en hacer reir á los Aqueos burlándo-

se de Agamenon, generalísimo de las tropas, tiene un papel inferior, y es personaje de segundo orden. Conviene 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'Olfo 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 endecasila-



bo, propio de la epopeya: el exámetro heróico, en la Iliada y Eneida. En la poesia épica española se usa la octava real, que es el metro de la Jerusalem libertada.

De la epopeya séria pasamos á la epopeya festiva, sobre la cual diremos dos palabras. Es la interpretacion de la naturaleza exterior, seres ó almas vivientes, por medio de la relacion de una accion paródica de la accion de la epopeya seria; es decir con pretensiones de grande, aunque realmente sea pequeña é insignificante; en cuya accion el poeta se propone mas bien lo ridiculo, que lo sublime ó lo bello. Hay hechos, hay personajes, hay máquina en la epopeya festiva. La accion 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 envia un ejercito de cangrejos, para que la victoria se decida en favor de las ranas, cortando aquellos las colas y orejas de los ratones, que huyen despavoridos. Aqui hay la intervencion 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 estension el plan de la epopeya festiva, porque no se sostiene facilmente lo ridiculo, como no sea por breves momentos. La importancia de esta clase de composiciones nace del placer mismo que nos causa lo ridiculo en los animales, á quienes colocamos en condiciones de producirlo, por la desproporcion que existe entre los medios que se emplean y los fines que se intenta conseguir.

Recordando la historia de la epopeya séria, vemos que en Grecia Homero, con la Iliada y Odisea, y en Roma Virgilio, con la Eneida, son escritores importantísi-

mos. (1) En la edad media tenemos la Divina Comedia del Dante y el Poema del Cid. La vida de la epopeya en la literatura contemporanea, 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 algunos 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'Odyssée* et *l'Enéide*, ont été plus ou moins imités par les modernes. La Harpe—*Cours de Littérature*—Tom. I. pag. 50.

CAPITULO IV.

De la poesía dramática.

Poesía dramática.—Drama en general.—Sus condiciones de fondo y forma.—Plan de la obra dramática.—Unidades dramáticas.—Especies del género dramático.—La tragedia.—Sus condiciones.—Su historia.—La comedia.—Sus condiciones.—Clasificación de las comedias.—Su historia.—Drama.—Sus condiciones.—Su historia.—Drama lírico.—Opera.—Zarzuela.—Origen de estas composiciones.

Conocer los géneros poéticos en literatura preceptiva, es darse cuenta del organismo de la poesía en sus diferentes manifestaciones, materia de suyo importante, sinó 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 que consiste el organismo de los géneros épico y lírico: solo nos resta examinar, siguiendo un procedimiento semejante, el organismo del género dramático, con mas motivo, si se quiere, porque tiene mayores exigencias, y es un género mas 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 condicion y estado, ideas y sentimientos que son

patrimonio del poeta, que se sirve de sus intérpretes, los actores, para trasmitirles. 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 existe siempre, en el género dramático, 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 palabra declamada; la acción representada; el público espectador. En la poesía épica y lírica, se habla únicamente de palabra ordinaria, destinada á ser leída privadamente, ó en público, no de palabra declamada. Tampoco se habla, en poesía lírica, de acción; en poesía épica sí, pero de una acción que se refiere y no se representa. En poesía lírica, nada se dice de público, ni espectador ni oyente, y lo mismo sucede en poesía épica, porque sus obras son destinadas á la lectura privada; y si á veces existe público, es para oír la lectura de esta clase de composiciones, no para ver la representación. Mas 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 mas frecuencia la especie. Tomando esta voz en el sentido general, comprende las tragedias, comedias, dramas, entremeses, sainetes y toda clase de composiciones literarias, que puedan llevarse á la representación. De origen griego drama, significa acción, pero acción verdadera, es decir representada, no acción referida ó contada solamente. Por eso las relaciones estensas, en el drama, son un defecto,

porque interesa menos aquello que se oye, que lo que aparece á la vista de los espectadores.

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

El drama, considerado en general y como produccion literaria, es toda obra en que el poeta interpreta la vida de la humanidad por medio de la palabra declamada, y de la representacion de una accion, interesante sobre todo y verosímil, en presencia de un público espectador. Cuando se trata de un género de tanta importancia como el dramático, conviene que aclaremos esta definicion. El medio de que se sirve el actor dramático, intérprete del poeta, es la palabra ordinaria de un idioma, pero declamada, con entonacion particular, que ocupe un término medio, entre la lectura del verso y el canto. No es la entonacion del actor la que usa en la conversacion ordinaria; no es tampoco la que emplea en la lectura del verso; es algo mas. Así es que, si leyendo versos declama, nos desagrada su lectura, porque traspasa los límites que le están señalados.

Se sirve, en segundo lugar, de la representacion, que es una verdadera accion, 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.

Como la representacion no se verifica estando solos los actores, preciso es tener en cuenta el público espec-

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

tador, que se compone de personas de diversa índole á quienes hay necesidad de agradar. La circunstancia de ser lá 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. Tres son pues los elementos nuevos en las producciones dramáticas, comparadas con las épicas: palabra declamada; accion representada, y público espectador. (1)

El género dramático es el mas 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 representacion: de ese modo la ilusion 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 trages de la época, en que se colocan los personajes) el arte del mueblage del tiempo en que pasaron los sucesos, y gusto en el decorado de habitaciones. Coadyuvan además, la música y

(1) El público del teatro es oyente y sobre todo espectador, así como el público de la oratoria tiene mas de oyente que de espectador. Por eso á las representaciones dramáticas, en general, se les dá el nombre de espectáculo, y no tiene esplicacion el que una parte del público se coloque de espaldas al escenario, porque si la obra es nueva y no se ha visto, hace falta conocerla, y si es conocida ya, fuerza será apreciar las diferencias de representacion.

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 estensas, 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 mas limitado y estrecho, porque es menor el círculo dentro del cual ha de manifestarse. Unos cuantos hechos de la vida del Cid, que tienen relacion 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 representacion. 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 oposicion, en una misma persona dramática, decimos que está colocada en conflicto, y que su situacion es difícil, lo cual escita la curiosidad, y aviva el interés de los espectadores.

Como las obras dramáticas ocupan un término medio por su estension, entre las épicas que son de grandes dimensiones, y las líricas que son muy breves, su plan no es tan vasto como el de aquellas, y suelen dividirse en actos ó partes del drama, y en escenas ó partes de los actos. El tiempo que dura la representacion, sin que sea interrumpi-

da por la caída del telon, constituye un acto; el tiempo en que la representacion cesa, para continuar despues, 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 disgustarian al espectador, suelen evitarse en su presencia. Una sencilla relacion 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 desvirtuaria su eficacia el menor interés que ofrece la narracion. 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 variacion 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 personages, y deben ser motivadas, es decir que, aunque no se manifieste espresamente la razon de salida ó entrada de los personages en escena, exista sin embargo un motivo que lo justifique.

Esta division 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 exposicion, nudo y desenlace, de la cual vamos á ocuparnos á continuacion.

Ha de haber en las obras dramáticas un principio, un medio y un fin, ó lo que es lo mismo tres partes di-

ferentes, cuyo exámen es de grandísimo interes, que se conocen con el nombre de exposicion, nudo y desenlace. Exponer los hechos, en el drama, es presentar á la vista de los espectadores los antecedentes de la accion. 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 exposicion, que tiene por objeto conseguirlo, ha de ser breve. Clara ademàs, para que fácilmente 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 accion, 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 exposicion. En Grecia era un dios ó un personaje principal, á quien llamaban persona protática, el encargado de exponer los antecedentes de la accion, desapareciendo en seguida completamente de la escena. (1) Hubo tambien los prólogos con el mismo objeto. En los tiempos modernos se inventaron en Italia los monólogos, impropios como aquellos para el fin que se proponen los autores, porque no formando parte de la obra, debian ser frios y poco interesantes. En Francia se admitieron los confidentes ó personajes principales que referian 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 per-

(1) En la tragedia «Alceste», de Eurípides, un dios, Apolo, espone; 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 Santamaria, pag. 265, ed. de 1879.

sonajes importantes, á fin de enterar al público por ese medio. Tal sucede en la «Vida es sueño» (2) de Calderon, con la relacion 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 exposicion, de que no aparece en ellas la verdadera accion, por no ser ésta representada, sinó referida; y lo mejor de todo es que se infieran los antecedentes, de la accion, y queden enterados los espectadores con lo que hagan ó digan los personajes puestos en escena, sin que se eche de ver el artificio. Cuando esto sucede, la exposicion se llama ingeniosa.

El nudo, trama ó enredo, es una parte de la obra dramática, en que se complica la accion por medio de incidentes ó acciones secundarias, de tal modo que adelanta unas veces para llegar á su término, y tropieza otras con dificultades, que es necesario vencer. Mas estrecho en el drama que en la epopeya, por ser menor la estension de la obra, está formado por la complicacion de incidentes ó acciones secundarias en el curso de la accion principal, que la han de hacer cada vez mas interesante. Aunque es necesaria esta complicacion 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. 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 distribucion. Con pocos personajes puede un en-

(2) Act I. esc. IV.

redo ser confuso, y con muchos claro, aunque lo regular es que habiendo pocos personajes sea mayor la claridad. Si el interes no es cada vez mayor ó creciente, á medida que la accion 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 criticos de la accion, en que despierta su mayor grado de interes, que deben ser pocas y bien elegidas; y las *peripecias*, ó cambios repentinos en la situacion 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 complicacion del asunto; el interés de la accion 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 distribucion de partes y que la obra ha sido bien formada, no tiene comparacion con el interés que se refiere á los personajes que intervienen en la accion. 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 rien; 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 corazon 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 mas, 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 argüiría 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, esta 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 cuales son, y en que consisten, las tan decantadas unidades. Hay la unidad de acción, la unidad de tiempo y la unidad de lugar.

Entiéndese por unidad de acción la distribución de una obra dramática en las partes necesarias, ni mas 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 encontraria disminuida, y aumentada en el segundo, y la belleza quedaria perjudicada siempre por la ausencia de uno de sus principales caracteres. La estética se ocupa con mas estension 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 mas exigentes en la unidad de accion, 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 representacion de una obra dramática no debe concederse mas duracion que el tiempo de veinticuatro horas, ó un período de sol á sol, como decia Aristóteles, y á esta duracion 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 division 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; sinó veinticuatro dias, si fuese necesario para el desenvolvimiento de la accion.

Para comprender la unidad de tiempo, es necesario dividirlo en tres clases: el tiempo real, el tiempo de la representacion, y el tiempo de los intermedios ó entre actos. El tiempo real es el tiempo verdadero, exacto, el que tardan los sucesos realmente en verificarse, ni mas ni menos. El tiempo de la representacion es el tiempo

verosímil, con mas amplitud que el tiempo verdadero, concedido por el poeta á los actores, mientras dura la representacion ó se encuentran en la escena. El tiempo de los intermedios es el que se supone pasado en ellos, despues que ha caido el telon. Este tiempo es inverosímil, á todas luces, pero transige el público sin dificultad con que las cosas pasen de esta manera.

Quando 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 representacion, el único que era de ellos conocido, puesto que carecian del tiempo de los intermedios, que no existian para su teatro. Que el tiempo de la representacion ha de ser lo mas aproximado posible al tiempo que debió emplearse en la realizacion de los hechos, es lógico y natural. Si otra cosa sucediera, la accion seria inverosímil, por la diferencia notable entre el tiempo real y el tiempo que se supone gastado en la representacion. Un actor que, habiendo representado diez minutos, dijese que habia gastado una hora, nos parecería inverosímil. Un personage, á quien se manda llamar para que venga, y debiendo tardar un dia de camino, se presentase enseguida, nos parecería tambien inverosímil. Así es que, mientras se está representando, es necesario que el tiempo, que se supone empleado por los personages, sea lo mas parecido posible al que debió gastarse en la verificacion de los sucesos.

Los escritores románticos dan mas amplitud al tiempo, porque una vez admitida la interrupcion de la representacion por medio de los entreactos, es muy fácil suponer que el tiempo invertido en la realizacion de los hechos sea mayor con exceso, que el necesario para su

ejecucion. Esto corresponde á la verosimilitud material, con cuya infraccion se conforman los espectadores fácilmente, si las cosas pasan de la manera mas aproximada á aquella en que es dado presentarlas en escena. Sin esta conformidad por parte del público, ni habria representacion. Puede por consiguiente un escritor dramático tomarse, en los intermedios, todo el tiempo que considere necesario para el curso de la accion, 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 variacion de lugares. Los griegos tenian necesidad de la unidad de lugar, porque no conocian el cambio de decoraciones en los entreactos, de que carecian, y la representacion era seguida, con la presencia del coro en todas las escenas. Hoy que puede interrumpirse la representacion con los intermedios, no hay dificultad en el cambio de lugares, que puede cómodamente hacerse en los entreactos. Ni es tampoco inverosimil que así suceda, si es una exigencia de la accion. Mas inverosimil seria 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 seria 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 habria representacion. 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. Esta 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 propension 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 estos sostenidos en el curso de la representacion. Si un personaje aparece como avaro en un principio y se nota en él esa tendencia, ha de conservarla hasta el fin de la composicion. No es un obstáculo, para que sea sostenido, que falte alguna vez el personaje á la tendencia natural de su carácter; puede esto mirarse como una excepcion. Debiendo convenir el carácter y costumbres á los personajes que se ponen en escena, no han de estar en oposicion con su edad, estado ó sexo; así

es que un anciano tendrá el carácter distinto de un jóven; 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 tradicion se hayan ocupado de ellos, conviene no desmentirles, ni desligurarles, porque esto seria igual á falsear la historia, la poesía ó la tradicion, cosas que de ningun modo están permitidas. A un personaje, por cualquiera de estos medios conocido, se le puede aumentar ó quitar algo, segun 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; Neron cruel y tirano, nunca propenso á la compasion.

La poesía dramática no es mas 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 sérios 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 composicion. Aparecen por consiguiente, en el género dramático, especies diferentes: una, que comprende las composiciones en que el poeta se propone interpretar lo sério y triste de la vida humana; otra, en que aspira

mas 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 interpreta la vida de la humanidad, por medio de la representacion de una accion extraordinaria y grande, que produce el placer de lo sublime ordinariamente, y termina en un desgraciado fin. Con frecuencia vemos en las obras de literatura, que la tragedia es una composicion destinada á producir el terror y la compasion en los espectadores. No encontramos la exactitud de semejante definicion. 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 representacion de lo trágico hay placer, se escluye necesariamente lo que es patético y terrorífico, porque, en el momento que los espectadores se encontrasen llenos de terror y sufriendo, dejarian 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 definicion misma de la tragedia se infiere cuáles han de ser sus condiciones, con relacion al asunto, á los personajes, y al desenlace. Los hechos de las obras tragico-dramáticas no han de ser aquellos que pertenecen á la vida ordinaria de los hombres en sociedad, sinó otros que se consideran grandes y extraordinarios, y que se apartan por eso mismo de las condiciones de la vida

(1) El Sr. Gil y Zárate.

comun. El conflicto dramático que producen hechos de esa magnitud, da lugar á una lucha de pasiones encontradas, las mas violentas, las mas fuertes y extraordinarias. Así sucede, por ejemplo, en una de las tragedias de primer órden, de Calderon de la Barca, «El Mayor monstruo los celos» ó el Tetrarca de Jerusalem, 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, sinó celos exajerados, extraordinarios, que salen de la esfera comun, que dan lugar á una lucha de pasiones las mas 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*, sinó 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; 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 endecasilabo asonantado frecuentemente.

El desenlace ha de concluir por el sacrificio del protagonista, como sucede en el «Tetrarca de Jerusalem,» 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, en-

contramos el origen de esta composicion. Cuando se celebraban á Baco, solia inmolarse un macho de cabrio, y al mismo tiempo se cantaban himnos en loor de aquella divinidad, que tomaban el nombre de *tragedia*, cancion del macho de cabrio. Al canto se agregó en tiempo de Thespis el recitado, introduciéndose un personaje que refiriese hechos memorables de algun héroe, mientras el coro dejaba de cantar, con el fin de hacer mas 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 representacion. 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 representacion.

Posteriormente en tiempo de Sófoles y de Euripides perfeccionado el teatro, vinieron á ser los espectáculos una especie de ópera, en que se mezclaban el canto y la representacion con las demás artes, que formaban el aparato escénico. De consiguiente la tragedia, lírica en un principio, hubo de convertirse en composicion lirico-dramática, interviniendo el coro y la representacion. (1)

(1) Veamos la comparacion que establece La Harpe entre el aparato y las condiciones del teatro antiguo, y las exigencias de los modernos espectáculos. «Une tragedie chez les Grecs etait 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 representait devant lui des événements célèbres dont les détails étaient sus 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

Tal era el carácter de la tragedia clásica, cuyas condiciones se distinguían notablemente de las exigidas en la tragedia romántica, con relacion al asunto, al conflicto dramático y á los personajes. El asunto debia ser grande y extraordinario, puesto que intervenian los dioses en la representacion, al mismo tiempo que los hombres. En el conflicto, ó lucha sostenida entre unos y

s' elevaient 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 declamation 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 reunir 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 faire un acte avec une ode et un récit, 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 tourmente sans cesse le spectateur, qui ne veut pas qu' on le laisse respirer un moment. Cours de Littérature, tome I., pag. 81.

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 debian ser muy pocos en la escena, sin que pasaran de tres interlocutores, segun 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 lirico-dramáticas. Nada de máquina ó intervencion de la divinidad, y escluida por eso mismo la lucha de los dioses con los hombres. El conflicto dramático se establece únicamente entre los hombres libres, quedando escluida 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 mas 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, asi como la regla del número de actos, ni mas ni menos que cinco, son de todo punto innecesarias.

La tragedia clásica griega no podia sostenerse en los tiempos modernos con el cambio de ideas y de civilizacion, 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; y en España, bajo el reinado de Felipe IV, con Lope de Vega y Calderon. Introducido el neo-clasicismo francés en España, tuvimos en el siglo

XVIII escritores de tragedias, como Cienfuegos, Moratin el padre y Jovellanos. Los hubo tambien en la literatura contemporánea, como el Duque de Rivas y Martinez de la Rosa; pero en la actualidad apenas puede decirse que sea cultivada la tragedia, y parece mas bien que, así como la epopeya, es una especie de composicion, que está mandada recoger. Le queda pues, la importancia histórica, que habrá de conservar indudablemente.

A continuacion de la tragedia debemos examinar la comedia que, en cierto modo, es una composicion poética opuesta á la anterior, porque si en aquella predomina lo serio y triste, en la comedia aparece representado lo festivo y alegre, como elemento principal, sin escluir por eso enteramente el elemento serio. Cuando se representa únicamente lo ridiculo, suele degenerar en grotesco y bufo, como sucede en los sainetes, y se sostiene por breves momentos. Lo ridiculo, 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 definicion 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 de la representacion de una accion ordinaria, que así produce el placer de lo bello, como el placer de lo ridiculo, y termina con un desenlace armónico ó feliz. Veamos pues, cuáles son las condiciones de la comedia, con relacion 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 extraor-

dinarios que pertenecen á la accion de la tragedia. Los personajes, que realizan estos hechos, son tomados igualmente de los que intervienen en la vida comun, aun cuando no se escluyen los extraordinarios, puesto que en ellos cabe tambien la manifestacion de lo ridiculo. 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 lijeramente, y cuando se descubre el enredo de una accion 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 escluyamos el fin bello, es el de producir lo ridiculo. Pero, dónde encontramos las fuentes de lo ridiculo? En los caracteres de los personajes; en las costumbres; y en la accion 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 estraño, que llama la atencion y escita 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 asi, llama la atencion 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 ridiculo, sinó las costumbres mis-

mas 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 Si de las Niñas» de Moratin. Por fin ocurre tambien, y esto agrada mucho al público español, que el ridiculo nazca de la accion, 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 Calderon.

La palabra comedia, en el teatro antiguo español, valia tanto como drama ó composicion destinada á la representacion, distinguiéndose únicamente de la tragedia por el fin desgraciado de los personajes. Así es que significaba lo mismo que hoy entendemos por esta composicion, comprendiendo además el drama propiamente dicho.

Conviene hacer una clasificacion general de las comedias, que dé la posible claridad en esta materia. Tres son las especies principales, que conocemos: comedias de carácter, 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 y 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 accion 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 figuron, por ejemplo, «El Dómine Lucas,» de Cañizares.

Como en las comedias pueden representarse costum.

bres 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 reflexion profunda, aplicable á la vida, que se infiere del curso de la representacion de la obra, como la moralidad se deduce de la breve relacion de una fábula: por ejemplo «La vida es Sueño» de Calderon.

En las comedias de magia campea lo maravilloso y 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 conocen tambien composiciones dramáticas en un acto, como los sainetes, en cuya representacion inter-

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

viene casi exclusivamente lo ridículo, que se convierte frecuentemente en grotesco y bufo. Son estas comedias cortas, porque el ridículo continuado, según dijimos, no es fácil 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 márgen á la representacion, por haberse introducido algunos personajes que recitasen primero y representasen despues, viuiendo de ese modo á aparecer la comedia, ó representacion de asuntos satíricos, que en un principio fueron solamente cantados. Aristófanes, en Grecia, es el verdadero fundador de la comedia satírica, ofensiva á las personas mas importantes de la sociedad, como filósofos, magistrados y altos dignatarios, por ejemplo Sócrates, á quien vemos ridiculizado en «Las Nubes.» A la comedia satírica de Aristófanes substituyó otra mas

urbana, en tiempo de los treinta tiranos, que prohibieron las representaciones ofensivas á los particulares. Posteriormente hubo de perfeccionarse con Menandro, y tomó el nombre de comedia Menandrina, última y la mas importante manifestacion de la comedia griega.

Imitadores de los griegos, tuvieron los romanos en Plauto y Terencio su Aristófanes y su Menandro, mas 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 nacion. 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 Don Leandro Fernandez de Moratin. Mas tarde Breton 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 mas abunda.

Entre los dos extremos de tragedia y comedia, cabe un término medio en la representacion 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 comun y ordinaria que son propios de la comedia, sinó mas 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 vigorosas, como sucede en la comedia. Por último, se comprende que el desenlace no llegue á ser desgraciado, ni tampoco precisamente feliz, sinó mas 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 dramática en que el poeta interpreta la vida de la humanidad, por medio de la representacion de una accion semejante á la de la tragedia y comedia, que produce placeres estéticos de todas clases, y termina en un desenlace armónico, es decir satisfactorio, no precisamente feliz. 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 tragi-comedia esta composicion; pero entiéndase que no es el drama una suma de tragedia y comedia, ni esto ha querido significarse con aquella palabra, sinó 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 produccion bastante mas compleja y difícil que las otras dos, y tiene mayores exigencias en el escritor, puesto que es la verdadera interpretacion de la vida humana, donde se vé ordinariamente que alternan lo sério y lo festivo, lo alegre y lo triste. Para escribir una tragedia no tiene

necesidad el poeta dramático de variar de entonacion, y lo mismo sucede en la comedia; mientras que en el drama se halla frecuentemente obligado á pasar de escenas sérias y elevadas, á escenas alegres y festivas que revelen 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 extension, (1) mayor que la tragedia y comedia, por necesitar mas tiempo para desarrollar situaciones y afectos diferentes. Su libertad es muy grande, puesto que los hechos así pueden ser grandes y sérios, 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 grandisima 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

(1) Respecto á la excesiva extension 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.»

admitian únicamente la tragedia pura y la comedia pura. Es pues una obra de los tiempos modernos, despues 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 composicion que mas se cultiva en las modernas literaturas.

Es posible en el drama una division semejante á la que hicimos de las comedias; pero antes conviene saber que unas veces se parece mas á la tragedia y entonces 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 escluye generalmente el elemento cómico, y en su mayor parte son dramas trágicos los que figuran.

Despues de esto, y tomando por base de clasificacion 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, mas 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 este 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 relacion á la lírica, anteriormente examinada, la accion referida y los personajes; hicimos notar en la poesía dramática, con relacion á la épica, que figuraban como elementos desconocidos, la palabra declamada, la accion representada y el público espectador: en las composiciones dramático-líricas, comparadas con las simplemente dramáticas, hallamos un elemento mas, que es la música, vocal ó instrumental. Definiendo pues el drama lírico, diremos que es una obra artistica compuesta, en que el poeta y el maestro compositor interpretan la vida de la humanidad, por medio de la representacion y del canto, la cual produce un intenso placer estético por el frecuente predominio del elemento musical.

Decimos que el drama lírico es una obra artistica 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 representacion. Añadimos luego, que el poeta y el maestro compositor interpretan juntos la vida de la humanidad, por medio de la representacion 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 accion de los personajes para esa interpretacion 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 decíamos en 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, viene á hacerse dueña del campo, especialmente en las arias, duos, tercetos y coros, ahogando casi por completo la letra. Sólo quedan entónces 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, sinó 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 puro, 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, sinó 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. (1) 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 la Zarzuela—casa de campo—donde se pusieron al principio en escena esta clase de composiciones, en tiempo de Calderon de la Barca. Allí acostumbraba á reunirse la corte de Felipe IV. á pasar las horas de entretenimiento y solaz. Antes de Calderon, observamos en el teatro antiguo español, á partir de Lope de Vega, que se habia generalizado la costumbre de introducir en las comedias cantos

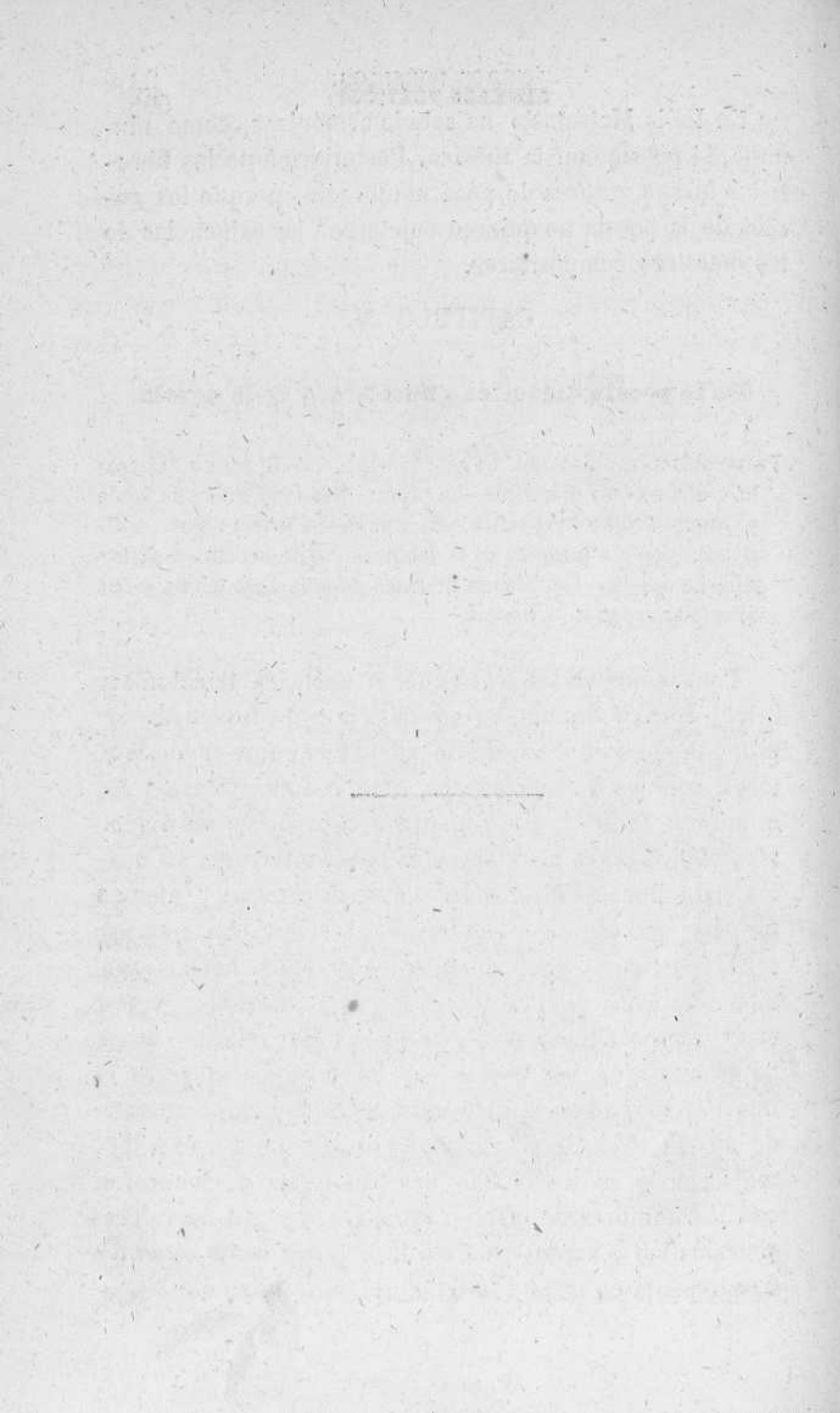
(1) Algunos pretenden, como el compositor Barbieri, hacer subir el origen de la zarzuela á los tiempos de Juan de la Encina. En el Diccionario moderno de «Larrouse» se dice que en España comienza con Lopez de Bueda. Es Lope de Rueda sin duda, á quien se refiere; pero no está considerado, en poco ni en 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 despues. El corifeo ó jefe del coro, tomaba parte en la representacion. Las obras eran ante todo dramáticas, porque este era el elemento principal. Nos es desconocida la música de los griegos.

sueltos, que indudablemente fueron el precedente necesario de la zarzuela. Calderon 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 representacion. Los asuntos de las fiestas cantadas eran mitológicos, y se citan tres de estas composiciones en un acto, que son: «La Purpura de la rosa,» cuyo asunto es la muerte de Adónis; «El Laurel de Apolo,» ó sea la trasformacion de Dafne; y el «Golfo de las Sirenas,» por el cual se supone que hubo de pasar Ulises, atado al mástil de un navio, libertándose de ese modo del canto y de la hermosura de aquellos monstruos.

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 tambien á propósito, donde el maestro compositor pueda encontrar sus motivos. Por eso es muy difícil que los libretos, asi de ópera como de zarzuela, sean de un mérito incuestionable: exigen la concurrencia de dos genios las obras dramático-líricas, y para que fuesen aquellos perfectos, convendria que el poeta reuniese la circunstancia de ser músico al mismo tiempo, pues conociendo las dos bellas artes, llegaria con mas facilidad á la formacion 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 representacion, sin el canto, los libretos suelen ser mejores que en las óperas, donde nunca la música vocal deja de estar unida á la representacion. El escritor no se ve precisado en la zarzuela, á atender incesantemente al elemento lírico y á la representacion.

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 quieren sujetarse á las exigencias de los maestros compositores.



CAPITULO V.

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

Poesía didáctica.—Especies del género didáctico.—El poema didascálico.—La epístola didáctica.—La sátira.—Sus condiciones de fondo y forma.—Origen de la sátira.—Es latino?—La fábula.—Sus condiciones.—Reseña histórica de la fábula.—Poesía bucólica ó pastorel.—La novela.—Condiciones de fondo y forma de la novela.—Sus diferentes especies.—Historia.

Conocemos ya los tres géneros poéticos principales, lírico, épico y dramático, en cada uno de los cuales se propone el escritor interesar agradablemente á los lectores, oyentes ó espectadores, con la interpretacion de la naturaleza bella, que constituye el fondo de sus obras. Hemos dicho que unas veces el poeta interpreta su misma naturaleza, idealizando los sentimientos y afectos propios; que otras veces interpreta la naturaleza exterior á él, refiriendo poéticamente los grandes hechos que interesan á un pueblo entero ó á la humanidad; y que otras por fin alterna el poeta en la interpretacion de la naturaleza, que así puede ser su misma naturaleza la interpretada, como la naturaleza exterior á él, presentando de ese modo la vida humana idealizada. En esta forma nacen y se desarrollan los tres géneros, conocidos con los nombres de lírico ó subjetivo, épico ó narrativo, y dramático ó representativo. El hombre canta, cuenta ó representa en cada uno de ellos, pero inspirado siem-

pre, con el fin de buscar un mundo ideal que es el objeto de sus creaciones.

Además de estos tres principalísimos géneros hay otros en poesía, que pueden considerarse como secundarios, y son el género didáctico y el bucólico ó pastoril. El primero se diferencia mas que el segundo de los verdaderos géneros poéticos. Se propone cantar la ciencia el escritor didáctico, y aspira á celebrar las escelencias de la vida del campo el bucólico ó pastoril: por eso tiene mas 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 interpretacion de la belleza: es mas bien la naturaleza verdadera, la que intenta espresar, 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 espuesta en verso, y la verdad espuesta 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 imaginacion.

El carácter por consiguiente del género didáctico, sea en verso ó en prosa, ha de ser el presentarnos siempre la utilidad de la verdad, no la admiracion y los encan-

tos 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 reconocemos: 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 que 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 estension. Así pues el poema didascálico, será una obra literaria, en que espone 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, sino que buscará mas bien la ciencia sintetizada, y tal como se halle en la época en que escribe, con sus verdades y principios mas 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 mas este género. Entre los griegos, que enlazaban sus investigaciones sobre la naturaleza con los mitos religiosos y las tradiciones heróicas, eran mas susceptibles de verdadera poesia; pero es indudable que esta, y la enseñanza directa de la ciencia, no se componen bien por punto general. El mismo Virgilio, el mas elegante de los poetas bucólicos, en la obra que se considera por los criticos como la mas acabada de las suyas, debe sus mejores pasages 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*, (1) por lo cual toma vulgarmente el nombre de misiva, no es otra cosa la epístola que el lenguaje ó la conversacion recíproca entre dos ausentes: «*mutuus absentium sermo.*» Condicion 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.*»

(1) Sentimos no presentar en su idioma propio, que ordinariamente es el griego, la multitud de voces técnicas que, como esta, son de muy frecuente uso en un tratado de Literatura general, por carecer de los indispensables caracteres con que contábamos en la edicion traducida de la *Ciencia de lo Bello*, y por falta de tiempo material para adquirirles en esta ocasion. En las ediciones sucesivas procuraremos subsanar la falta, que nunca suele verse en las obras extranjeras de la misma índole, y aún en los tratados magistrales.

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 espone 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 esta 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., segun la diversidad de asuntos que en ellas se traten. En cuanto á la forma, admite mucha variedad, asi en lo que se refiere al estilo, como al lenguaje y versificación.

Modelo excelente de epístola literaria en la antigüedad es la que debemos á Horacio, escrita para los Pisones; y en los tiempos modernos, una de Martinez 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 aplicacion 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)

(1) El fin de la sátira debe ser corregir mas bien que castigar, pero frecuentemente vemos que no se consigue. «Espone sus víctimas á la risa, al

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 condicion indispensable de la sátira, de cualquier género que esta sea, que en ella se manifieste lo ridiculo. 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 escita la risa, es propio de la sátira como composicion didáctica. Otra de las condiciones de la sátira es que no tenga nada de personal, y por eso, cuando de ella se habla, suele sancionarse el principio siguiente: «*Parcere personis, dicere de vitiis.*» (1)

El origen de la sátira, como composicion didáctica, separada de las demás y propiamente dicha, es completamente latino. Por eso dice Horacio: «*Græcis intactum carmen*», y Quintiliano: «*Sátira quidem tota nostra est*»;

menosprecio ó à la indignacion, 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 entónces, mas bien que el remedio del mal.»

Geruzez, *Curso de Literatura*, vigésima tercera edicion, 1881.

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

es una composicion, de que no se ocuparon los griegos, es enteramente nuestra. (1)

Pero la sátira, en general, que lleva consigo el ridiculo que nace de la censura de los vicios y defectos de los hombres, la vemos ya en Grecia, en la comedia de Aristófanés, que se mofaba hasta del mismo Sócrates en el teatro. Hay mas, la sátira es tan antigua como el hombre mismo, porque está en la condicion humana reirnos de nuestros semejantes, ó de los vicios y defectos que les son propios.

En la literatura latina figuran Juvenal y Horacio, como satiricos de primer orden, escritor el primero de sátiras fuertes y cáusticas contra los grandes vicios de los emperadores romanos y de otros personajes, y autor el segundo de sátiras urbanas. En la literatura española aparece en el siglo XIV, con el Arcipreste de Hita, que

(1) «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'Hipponax 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. Hipponax 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 iambe, dont les Grecs et les Latins se servirent dans leurs pièces de theatre. 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, son écrites en vers hexamètres. Ainsi, l'assertion de Quintilien se trouve suffisamment justifié, puisque les satiriques latins n'imiterent les Grecs, ni dans la forme des vers, ni dans le genre des sujets.»

censura terriblemente los vicios de la corte de Roma en su sátira: «El poder que el dinero ha»; se cultiva por Quevedo, en el siglo XVI y XVII, que es autor de sátiras fuertes ordinariamente; y por Vargas Ponce, en el siglo XVIII, á quien debemos «La Proclama del Solteron», modelo de sátiras finas y decentes, destinada á censurar ligeros defectos de las damas, que provocan la risa aún en aquellas mismas en quienes suele recaer la censura. Es una composicion 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 tambien 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 accion breve, alegóricamente presentada, de seres irracionales ordinariamente, y de cuya accion 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 composicion; 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 definicion. Es una obra poética, deciamos, en que se refiere «brevemente una accion», lo cual supone

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

Fedro.—Prólogo ó introduccion á su excelente coleccion de fábulas.

dos cosas: que sea composicion literaria de cortas dimensiones, y que pertenezca al género épico ó narrativo, por lo mismo que existiendo una accion, hay hechos referidos que son los que constituyen el fondo de la obra.

Si hay accion y por consiguiente hechos en la fábula, claro está que ha de haber «personages» que les ejecuten, siendo estos por punto general séres irracionales. Aunque faltos de razon, tienen sin embargo los animales el carácter y las costumbres que les son propias; así es que debe ser el leon fuerte, el lobo ladron, 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, segun 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, y en relacion además con el sexo y la edad en que se les hace aparecer.

Añadíamos tambien que la accion 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, sinó mas 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 aplicacion á la vida, y es la llamada «moralidad»; á veces tambien una regla, precepto ó procedimiento, que conviene tener muy en cuenta en la produccion de las obras literarias.

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

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

Al hacer una reseña histórica de la fábula, es preciso que recordemos lo que es el cuento, en donde á no dudarlo encuentra su fundamento. Refiere á veces un hombre con cierta animacion y viveza, en familia ó en el trato social, los hechos que acaba de presenciar él mismo; y por lo que hay en esa relacion de dramático, entretiene agradablemente á un determinado número de personas que le rodean. Si á esta breve y animada relacion, que vulgarmente llamamos cuento, se agregase la moralidad, resultaria con frecuencia algo que á la fábula se pareciese. 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 (1). En Francia, se debe á Lafontaine una excelente coleccion de fábulas

(1) Este género, dice Geruzez reseñando la historia de la fábula, apenas conocido en el Oriente se extendió sin dificultad á las demás naciones y echó raíces en seguida, porque aviva la agudeza del espíritu presentándole un enigma cuya solucion se encuentra sin esfuerzo, y porque enseña la moral sin ofensa para el amor propio, ni tormento para la conciencia.

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 composicion 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.

Reune este género mejor que el didáctico las condiciones de género poético, porque no es la verdad lo que le caracteriza, sinó 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 eden de delicias, segun nos la pintan los poetas. Es por consiguiente la poesia pastoril «una interpretacion de la belleza de la vida del campo y de los atractivos que nos ofrece la naturaleza.

La poesia 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 cam-

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

pesinos unos habitantes de las ciudades, que únicamente conservaran el pellico de los pastores. No ha de haber pues elevacion, ni tampoco prosaismo, en esta clase de composiciones.

Si atendemos á la denominacion de las producciones pastoriles, hay especies tambien en el género bucólico, y distinguimos principalmente dos, el idilio y la égloga. Esta palabra égloga, que originariamente significa «coleccion de piezas escogidas,» designa, sobre todo en un principio, los diez pequeños poemas que componen las «Bucólicas» de Virgilio. Se aplicó enseguida, por estension, á toda clase de poema pastoril. En este sentido se la confunde frecuentemente con el idilio, que significa en su origen composicion dulce, y por lo mismo agradable. Sin embargo, los escritores señalan una diferencia entre estos dos poemas, llamando idilio á un cuadro de la vida del campo, y égloga á 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 mas bien se halla en que el idilio fué la poesia 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, segun que se espresan directamente los sentimientos que inspira la vida del campo, ó se refieren los hechos á que dá lugar este género de vida, ó se llevan á la escena personajes que son pastores, á los cuales suponemos en accion. Hay pues idilios y églogas en forma subjetiva, en forma objetiva ó narrativa, y en forma dialogada ó dramática.

Teócrito y Virgilio, á quienes debemos las mejores

obras de esta clase en la antigüedad, conocian 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 á la sencillez, la afectacion á la naturalidad, porque pintan sin haber visto, y porque imaginan sin haber sentido. En los buenos tiempos de la literatura española tenemos á Garcilaso, el mas notable de todos los escritores de églogas de nuestra nacion. 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 tambien la novela. Esta palabra de origen latino, novella (res) cosa nueva, significa toda relacion poética de hechos que interesan por su novedad. Son las novelas, como dice un escritor contemporáneo, «castillos en el aire que se ocupan en hacer los demas, para que nosotros nos entretengamos.» No deja de ser ingeniosa semejante idea de la novela. Ha habido algunos escritores que la escluyen del número de composiciones poéticas, fundándose en que ordinariamente se halla escrita en prosa; pero esto no deja de ser una vulgaridad, porque composiciones de este género existen mas poéticas, cien veces, que otras composiciones en verso.

Si es composicion poética la novela, á qué género pertenece y cuál es su carácter? No es obra lirica, porque no hay verso en ella; no es dramática, porque no exige la representacion; 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 contribucion, con motivo de la relacion de una accion interesante y verosimil. Diremos pues de ella que es «una obra poética, en prosa, en la cual se propone el escritor interpretar la vida de la humanidad por medio de la relacion de una accion interesante sobre todo y verosimil, que proporciona toda clase de placeres que son propios de la belleza.

En cuanto á la forma, sabemos que ordinariamente emplean los novelistas la narrativa y descriptiva; sin embargo, puede muy bien suponerse hecha la relacion de los sucesos y la descripcion de los lugares, caracteres y costumbres, por cualquiera de los personajes principales ó secundarios de la obra, aunque generalmente la relacion es del autor.

En la novela, como en la epopeya, de la cual se diferencia sin embargo, hay tres partes indispensables, que son la exposicion, el nudo ó enredo de los sucesos, y el desenlace. Se manifiesta el asunto desde luego, se enreda ó se complica despues, y finalmente se desenlaza para que la accion venga á parar á su termino, procediendo siempre en todo esto con grandisima libertad el escritor. Hay en la novela, como en la epopeya, una accion y personajes que la ejecutan, debiendo tener estos el carácter y las costumbres que les sean propios. Ha de producir sin embargo la novela, no el placer estético de lo sublime, á que frecuentemente vemos que aspira la epopeya, sinó mas bien el placer que causa lo bello ó encantador, y tambien el placer de lo ridiculo.

Las mismas especies que en el género dramático nos

es fácil encontrar en la novela, y no tendremos inconveniente en dividir las 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 complicacion 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 terminacion 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 mas 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 orientales 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 leidas aún en nuestros dias. En la edad media dominaron las novelas caballerescas; pero el autor del Quijote, en el siglo XVII, puso enteramente en ridículo aquellas relaciones fabulosas y extravagantes con su admirable novela satíri-

ca, una de las producciones mas grandes del ingenio humano; al mismo tiempo que nacia 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 afectacion de sentimientos y enojosa galanteria, que las novelas caballerescas. Lesage dió interes 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 perfeccion por Walter Scott. En nuestros dias es un género la novela que se cultiva extraordinariamente.

SEGUNDA PARTE.

CAPÍTULO PRIMERO.

De la oratoria en general.

La oratoria y la elocuencia.—Influencia social de la oratoria.—Clases de oratoria.—El orador.—Sus condiciones.—El público.—Sus circunstancias.—El discurso oratorio.—Su fondo.—Forma del discurso oratorio.—Es una obra artístico-literaria.

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 mas 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 esta 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 poseido nuestro ánimo.» El hombre nace con este don, como nace tambien con el don de la poesía, y puede muy bien decirse que el poeta lo mismo que el orador elocuente nacen. Pero

la oratoria, menos exigente que la elocuencia en los discursos pronunciados, se conforma á veces con los que no son mas que regulares oradores y que nunca podrian 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: asi es que existen oradores elocuentes y otros que no son mas 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 mas ó menos numeroso é ilustrado, con el fin de convencerle y persuadirle, ó de moverle á obrar.» Se ve desde luego en esta definicion 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, escitar 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, recibiria entónces una leccion 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, proviene 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 mas eficaz é interesante que la palabra escrita, que carece necesariamente de la vida, calor y movimiento que le da la pronunciacion, 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 mas lentamente en las costumbres mismas de una sociedad. (1)

Las obras de la oratoria se distinguen perfectamente

(1) Apenas podria señalarse un estado en el mundo, una funcion, desde la mas elevada hasta la mas 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 audiéncia y cuyos deberes para con su país le ordenan ser ávaro 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 religion 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.

Gorgias.—Eloc. é Imp.

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 representacion. Su medio de espresion es la palabra hablada, y el carácter que las distingue, el de la pronunciacion. Dificil es por eso mismo hacer esta clase de obras con la perfeccion 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.

Pretenden, sin embargo, algunos oradores pronunciar discursos en la forma que anteriormente han meditado y escrito en el papel, á lo cual se llama recitacion de memoria. Pocos son los que por ese medio logran hacerse oír de un público medianamente ilustrado: tienen que ser frios 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 improvisacion.

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 dá el nom-

bre de improvisacion. La oratoria improvisada es la mas interesante de todas las oratorias, porque se transmiten las palabras al auditorio segun se sienten en el calor de la improvisacion, no de la manera que se han escrito en un papel y con sujecion á la letra (1).

La oratoria de improvisacion puede aparecer sin que haya discusion, ó con motivo de una discusion. La oratoria improvisada, sin discusion, es la mas 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 discusion,

(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 segun lo exigen sus necesidades. Súbditos rebeldes algunas veces, pero dóciles las mas, 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 órden siguiendo en cierto modo las leyes del movimiento y de la materia, llamando á sí una creacion anterior, y esto es lo que hace el orador que recita; la otra activa, alimentándose de su propia sávia, 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 mas 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 mas libertad que los primeros, los cuales mientras hablan, ponen siempre en juego la memoria y se encuentran embrazados si les llega á faltar. Otra razon hay todavía, y es, que el discurso trabajado y aprendido de memoria nos parece que exige mas perfeccion, y desde luego sucede que al pronunciarle nos criticamos á nosotros mismos delante de los jueces, á quienes hemos dado por nuestra manifiesta pretension el derecho de ser severos.

Gorgias. — Eloc. é Imp.

puede no sucederle eso mismo, sinó que muchas veces ha de verse precisado á hablar cuando puede y como puede, no cuando quiere. Por esta circunstancia creemos que la oratoria del que discute es la mas 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 cuáles ésta no se concibe que pueda existir: un discurso pronunciado ó materia que ha de ser estensa 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, instruccion, sentimiento y energía convenientes para llevar el convencimiento y la persuasion al ánimo de los oyentes; y un público ó auditorio compuesto de personas de diversa índole, segun 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 extension de las condiciones del orador, que pueden ser espirituales, morales y físicas. Necesita primeramente un orador inteligencia clara para cónocer á fondo las razones en que se apoya; sensibilidad exquisita que dé fuego y animacion á su trabajo; imaginacion viva que le permita asociar las ideas sin dificultad; y memoria tenaz que le ayude á conser-

var los datos que sean necesarios en el acto mismo de la pronunciaci3n 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 en el retiro de los gabinetes destinados á consagrarse á la ciencia. Ha de tener dominio de sí mismo, ya para no olvidar oportunamente los puntos esenciales de que se propone hablar; ya para sobreponerse á las intemperancias de de un público que á veces con sus exigencias ó demostraciones pretende interrumpirle. Debe ser honrado, y

(1) El espíritu obedece á la voluntad; pero la memoria inerte es una facultad independiente de la voluntad; no conserva mas que aquello que le hemos confiado, y por mas que le mandásemos que aprendiera y obrara, instrumento pasivo por sí misma, rehusaria ejecutar la órden. La memoria vive, muere y revive por el ejercicio de la atencion; 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 esta es un servidor olvidadizo é infiel, que quiere que se le recuerden sin cesar sus deberes. La memoria no reproduce sinó lo que ha retenido, y no retiene sinó lo que ha sido grabado en ella por la reflexion inteligente y fecunda. ¿Quién recuerda en efecto las cosas aprendidas en la infancia?

Saber es; acordarse impertubablemente 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 espresiones; es poder combinarlo, comentarlo, trabajo inmenso y de muchos años para un solo discurso, pero trabajo digno del hombre!

por eso Ciceron llama al orador «hombre de bien, sábio en el decir.» Esta condicion 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 tambien al orador el que sea benévolo y atento con el auditorio, pues de aquellas personas, á quienes inspire simpatias por su belleza de carácter, conseguirá hacerse oír mas fácilmente. La modestia, sobre todo hablando de sí 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 entónces 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 tésis que sustenta.

Existen por último cualidades físicas, que tienen su importancia relativa en el orador, especialmente la buena pronunciacion. 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 reunion de personas mas ó menos numerosa é ilustrada, de diferente ó del mismo estado, condicion 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 mas bien público oyente y por esa circunstancia se llama auditorio, mientras que el de las representaciones teatrales mas bien es un público espectador sin dejar por eso de tener la condicion de público oyente. Las obras dramáticas interesan principalmente á la vista, de donde tomaron la denominacion 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 mas 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 aquellos 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 ilustracion 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 conversacion 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 relacion con la ilustracion 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 en otro caso debe ser acomodado á la capacidad y conocimientos que tengan los oyentes. — Conviene ademas atender, sobre todo en la oratoria política, á si el público está prevenido en favor ó en contra de lo que se va 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 facilmente 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 mas cuidado el orador para no caer en alguna inconveniencia, porque la mas pequeña falta le servirá de pretesto 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 mas propio de esta palabra, discurso oratorio es «una obra artistica literaria destinada á pronunciarse, ó mejor aún, que nace en el momento mismo de la pronunciacion ante un público mas ó menos numeroso ó ilustrado, 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 distribucion de partes del discurso, el estilo, el lenguaje y la pronunciacion.

No todos los asuntos ó materias son á propósito para la oratoria, y de aquí la necesidad de proceder á su eleccion, cuando depende de la voluntad del orador el elegirles. Recuérdese con tal motivo lo que se ha dicho acerca de las obras destinadas á la representacion, en las cuales nunca puede considerarse indiferente la eleccion del asunto, y deben ser preferidos aquellos en que haya lucha de pasiones encontradas y de intereses opues-

tos. 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 penetracion 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 eleccion—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 atencion de su auditorio desde el momento mismo en que se enuncian.

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 Agustin: «ut veritas pateat, ut veritas (1) 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 cultivaba. 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 sí solos una sólida y firmísima base para los trabajos ulteriores en

(1) fulgeat, Sr. Santamaria...

Porque te meterás á convencer; por eso que es mulgeat,
porque pateat y fulgeat, vendrían á decir lo mismo.

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 administracion, 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 improvisacion, 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 aplicacion, de lo verdadero á lo útil, se concibe que es preciso satisfacer esta indispensable condicion, 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 aspirais á la elocuencia, al principio lo haréis 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 dia en dia, á medida que el caos se va desenmarañando, inflama nuestro juvenil ardor. Estos ensayos son otros tantos compromisos tomados sobre nosotros mismos, y aquí es donde debe comprenderse mas que nunca, que se retrocede desde que no se avanza, y que se cesa de vivir desde que se deja de hacer conquistas.



Los medios de convencer se llaman pruebas. Estas 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 razon, de autoridad, de hecho, de derecho; pruebas documentales, testificales, de indicios y otras, segun 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; segun que se funda en el testimonio de personas que gozan de fama reconocida y de autoridad competente en la materia; segun que acude á los hechos mismos que le están demostrando la verdad; segun que cita en apoyo de su tesis una ley; segun que recurre á documentos que hacen fé en juicio, docu-

¿Quién paraliza vuestro vuelo hácia la improvisacion? El temor de hablar mal. Sí, esta es la única distraccion que arrastra nuestro espíritu, y descubre nuestra flaqueza. Arrojad, pues, esta mala vergüenza. Asoma una necedad á vuestros lábios: guardaos de retenerla, que salga, pagad vuestro tributo al ejercicio, al aprendizaje: basta que vuestra inteligencia la repare, para no caer ya mas en ella.

Se os propone, dice en otra ocasion, un asunto, objeto de vuestros estudios, que debe tratarse en la lengua que hablais desde la infancia: improvisad. Si la inteligencia rehusa por de pronto, aguijoneadla. 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 mas lejos. — ¿Y por qué? — Porque no puedo resolverme á pronunciar palabras sin órden, sin inteligencia, y que la simple asociacion de las ideas no se atreva á reconocer. ¿Qué quiere decir esto? ¿Olvidais que se trata de un ejercicio que se os propone? ¿Olvidais que quién no tenga el valor de hablar mal, no hablará nunca bien? ¡No sois, pues, hombres! ¡No sentís vuestro corazon 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

mentos oficiales; ó segun 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 presentén; de modo que la refutacion viene á ser entón-ces un medio indirecto de probar. Si las objeciones se dejan en pié, llegará á desvirtuarse lo que directamente se hubiere demostrado, sobre todo en la polémica ú oratoria de la discusion. El orador que no es polemista ó

podeis lo que tantas veces habeis hecho sin dudarlo? ¿Quién pues os detiene? El amor propio, la comparacion que haceis entre vosotros y un improvisador, el alejamiento en que os habeis colocado. Mas cuando comenzasteis á escribir ¿qué producais? ¿Recordais vuestros ensayos? ¿Habeis roto vuestra pluma porque algunos mas prácticos adelantaban mas que vosotros? ¿Porque, como dice Horacio, habeis hecho marmitas, despues de haberos propuesto sacar ánforas? (1) Continuada; la inteligencia, que por el pronto se muestra rebelde y se deja distraer, se acostumbrará poco á poco á este nuevo ejercicio, á esta expansion 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, jóven 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 tambien, y que se os oiga. Lo que se os exige no es que lo hagais bien, sinó 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 condicion para alcanzar buen éxito, es atreverse, ha dicho Barnave.

(1)

. Amphora cœpit
 Institutui, currente rota cur urceus exit?

que no sabe defenderse tiene mas condiciones de expositor y de propagandista que de verdadero orador.

Pertenecen igualmente al fondo del discurso oratorio los medios de agradar, que pueden ser entre otros la materia elegida y la persona misma del orador. Hay materias en politica, en religion y en historia que solamente con anunciarlas cautivan la atencion de los oyentes. Los hechos por ejemplo de personajes ilustres, llámense César, Alejandro ó Napoleon; las verdades eternas de la religion, como el poder de Dios, la existencia de un Ser supremo; los principios que se refieren á la constitucion de un estado en politica, no hace falta mas que anunciarles para que resulten de suyo interesantes. El orador tambien, cuando viene precedido de una fama ó reputacion 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 mision; es necesario además que escite 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 persuasion 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 escitar 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 pronunciacion. Como obra artistica 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 poesia y es que, si en estas 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 cuándo el orador propone narra, confirma, rebata ó epiloga. Esto no quiere decir que haya de fijarse un límite de separacion 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, proposicion, division, narracion, confirmacion, refutacion y epilogo; 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 proposicion y de la confirmacion. 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 mas insignificante de los discursos oratorios. Pero si es posible que exista, aun cuando el orador prescinda de hacer á los oyentes benévolos y dóciles, si ya lo son, ú omita el referir los hechos y rebatir los argumentos contrarios, si no les hubiere, ó deje de hacer el resúmen de lo que haya dicho anteriormente, cuando el discurso sea de cortas dimensiones.

(1) Cuando el espíritu está firmemente adherido á un plan, la marcha de la palabra es mas 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 imaginacion. 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.

Es de notar además, que las partes del discurso pueden reducirse á las dos esenciales que hemos dicho; proposicion y confirmacion. Asi es que el exordio y la division pueden incluirse en la proposicion, puesto que tienden á manifestar el asunto ó tema del discurso oratorio; y la narracion, refutacion y epilogo, que son otros tantos medios de probar, se comprenden perfectamente en la confirmacion. Examinarémos cada una de ellas separadamente.

El exordio es la introduccion ó primera parte del discurso, en que el orador se propone hacer á los oyentes atentos, benévolos 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 intimamente relacionado con ella. Será breve, como la exposicion en las obras dramáticas, para no tener suspenso al auditorio, aguardando lo mas importante del discurso, que es la proposicion y confirmacion: sencillo, es decir sin pretensiones de ningun género, y en un estilo templado, á no ser que las circunstancias del momento lo exijan, en cuyo caso puede ser vehementemente ó impetuoso unas veces—*exordio ex abrupto*—y elevado otras. Como modelo de *exordio ex abrupto* se cita comunmente el de un discurso pronunciado por Ciceron en el senado romano contra Catilina, al ver delante de sí á un hombre que atentaba, en concepto suyo, contra la vida misma de los senadores y se habia propuesto cometer todo género de atrocidades. El calor,

la energia y la indignacion obligaban al orador á dirigir inmediatamente rudas invectivas contra un hombre á quien consideraba autor de semejantes crímenes. En momentos solemnes y extraordinarios el exordio debe ser elevado, como en el discurso ú oracion fúnebre de Bossuet á la reina de Inglaterra. En estos casos el discurso entero habrá de conservar la misma entonacion. Decimos tambien que el exordio ha de ser tomado del fondo del discurso y relacionado con él, presentando á grandes rasgos los puntos culminantes, y dejando para luego la exposicion y pruebas detalladas de cuanto á la materia se refiere. Sin embargo, pudiera convenir algunas veces emplear el exordio llamado de insinuacion, que consiste en no tocar directamente en un principio lo que al asunto se refiere, sinó empezar hablando de otra cosa, para venir despues á recaer en el objeto propio del orador. Tienen lugar esta clase de exordios cuando el público estuviere prevenido, en cuyo caso pareceria una medida de prudencia conquistarse antes su voluntad, puesto que por rodeos se llega mas tarde á donde se desea, pero puede llegarse á veces con mas seguridad. Antiguamente estuvieron muy en moda los exordios, hasta el punto de tenerles preparados, con el fin de acomodarles á un asunto cualquiera, segun las circunstancias; pero en la oratoria moderna han caido en un completo abandono los exordios preparados, y es una parte del discurso á la cual se concede hoy mucha menor importancia en general.

Terminado el exordio, el orador propone y aparece entónces la proposicion. Es una parte indispensable del discurso en que se enuncia ó manifiesta el asunto de que se ha de hablar, en breves, claras y sencillas palabras. Aun cuando es siempre el lugar que correspon-

de á la proposicion oratoria, despues del exordio, en la oratoria forense acostumbra á repetirse al final del discurso, como peticion de sentencia que del tribunal espera conseguir el abogado. La proposicion oratoria ha de ser un enunciado claro y brevisimo de la materia objeto del discurso: estas son sus condiciones. Puede ser simple ó compuesta, segun que comprenda uno solo ó puntos diferentes.

Si la proposicion es compuesta ó abraza varios puntos, conviene dividirla, y entónces tiene razon de ser la division. Es una parte del discurso en la cual se separan con claridad y precision los puntos diferentes que [se hallan comprendidos en la proposicion, 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 llegaria á complicarse el asunto con perjuicio de la claridad y del interés. Es condicion pues de la buena division que no sea prolija ni escesiva, porque se ha dicho siempre que desmenuzar las cosas demasiado es oscurecerlas: «*Confusum est, quidquid in pulverem sectum est.*»

Despues de las partes que esponen, vienen las que confirman el asunto, y entre ellas se cuenta la narracion. Es una parte del discurso oratorio en la que refiere, el que dirige la palabra, los hechos importantes para el desarrollo de la tésis que sustenta. Estos hechos referidos pueden ser antecedentes necesarios de la confirmacion para su mejor inteligencia, ó verdaderas pruebas—las pruebas de hecho—en cuyo caso la narracion se reduce á la confirmacion. Así sucede en la oratoria forense, donde casi siempre se aducen los hechos como medios de prueba; y en la oratoria sagrada, en los dis-

cursos llamados panegiricos por lo que tienen de biográficos, en los cuales aparece la narracion al lado de la confirmacion, con la que suele mezclarse ó confundirse. Son condiciones de la narracion, 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 confirmacion es la parte mas principal del discurso oratorio, porque faltando ella no existirian las pruebas de la verdad enunciada. Es una parte esencialísima, donde se esponen los argumentos que vienen en apoyo de la tésis sostenida por el orador. Las reglas de la confirmacion pertenecen mas 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 esponerlas, 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 razon, 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 mas 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 refutacion es, segun dijimos, un medio indirecto de probar, como la narracion y la confirmacion lo hacen directamente. Es una parte del discurso oratorio en que el orador rebate los argumentos contrarios. Si no existiesen objeciones que deshacer, como sucede muchas veces, seria innecesaria la refutacion; 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 recapitulacion ó resúmen de las razones principales aducidas en el mismo. Como es conveniente que haya mocion de afectos á la conclusion, la parte del epilogo en que esto sucede se llama peroracion. Esta no es necesaria cuando son breves los discursos, pero es de buen efecto acabar siempre con alguna palabra ó frase que deje impresion 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. Asi como en las obras dramáticas de alguna estension 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 confirmacion de la tésis. Por ese medio se logra además hacerles interesantes.

En órden 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 poesia, 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 amplificación 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 serian de malísimo efecto en las obras leídas.

El lenguaje de la oratoria debe ser escogido, es decir mas esmerado que el lenguaje ordinario de la conversacion, empleándose las voces mismas del diccionario comun de cada idioma, puesto que no existe un diccionario de la oratoria, como hay un diccionario poético y un diccionario técnico didáctico. La construccion 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 inversion de palabras que en las obras de poesía, donde se hace notar la rapidez del hipérbaton, y más inversion que en las obras destinadas á la enseñanza, que se distinguen por la sencillez.

El último elemento formal de la oratoria es la pronunciacion, ó la elocuencia del cuerpo, como dice Ciceron, secundada por los movimientos de la cabeza y de las manos. Es tan importante, que el discurso mas acabado y perfecto desmerece, si la pronunciacion es viciosa; y un discurso mediano gana extraordinariamente, cuando está bien pronunciado por el orador, que hasta puede encubrir varios defectos, como sucede en el teatro con los buenos actores. Se cita frecuentemente á don

Joaquin Maria Lopez, como orador de gran habilidad en la pronunciacion de sus discursos.

Depende la buena pronunciacion 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 modulacion y la entonacion. La cantidad, volúmen ó estension de la voz oratoria debe estar en relacion con el lugar donde se habla; pero la falta de estension puede sustituirse hasta cierto punto con la claridad, que depende de la buena articulacion y acentuacion al pronunciarla. La cualidad de la voz es el metal ó timbre que la distingue, el cual ha de ser agradable al oido, circunstancia que no concurre en las voces demasiado chillonas ó roncas. La modulacion de la voz será buena, cuando se evita la monotonia, procurando la unidad y variedad que constituyen la armonia . Por último, la entonacion de los oradores debe ser acomodada á las ideas y sentimientos espresados en el discurso, y se le da el nombre de acento oratorio, tan interesante por lo menos como el acento prosódico.

En cuanto al semblante y movimiento del cuerpo, se recomienda la naturalidad huyendo de los movimientos y gestos inoportunos ó exagerados, asi como de la escesiva frialdad. La práctica enseña, como en la mayor parte de lo que á la oratoria se refiere, cuanto es necesario saber en esta materia.

En el momento de su nacimiento, el mundo estaba en un estado de confusión y de oscuridad. Los hombres no sabían lo que hacían ni para qué vivían. El mundo era un caos y ellos eran parte de él. Pero, poco a poco, fueron surgiendo las ideas y las formas. Los hombres comenzaron a organizarse y a trabajar juntos. Fue así como se fue creando el mundo que hoy conocemos.

Desde el principio, el hombre ha buscado el conocimiento y la verdad. Ha intentado entender el mundo que le rodea y descubrir los secretos que él oculta. Ha creado leyes, ha inventado máquinas y ha desarrollado la ciencia. Todo esto ha sido posible gracias a su capacidad de pensar y de aprender.

Pero, a pesar de todos sus logros, el hombre sigue teniendo muchas preguntas sin respuesta. ¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte? ¿Dónde vamos cuando morimos? Estas son algunas de las preguntas que más nos preocupan y que más nos inquietan.

La religión ha sido una respuesta a estas preguntas para muchos hombres. Les ha dado un sentido a su vida y les ha enseñado a vivir mejor. Pero, también ha sido una fuente de conflictos y de dolor. Muchos hombres se han peleado por sus creencias y por sus dogmas.

Hoy en día, con la ciencia y la tecnología, estamos más cerca de encontrar respuestas a estas preguntas. Pero, también estamos más cerca de descubrir que el mundo es mucho más complejo y misterioso de lo que creíamos.

En conclusión, el mundo que hoy conocemos es el resultado de un largo proceso de evolución y de aprendizaje. Hemos avanzado mucho desde el principio, pero todavía tenemos mucho que aprender. Y es precisamente en este momento de incertidumbre y de búsqueda donde encontramos el verdadero sentido de la vida.

CAPÍTULO II.

De los géneros oratorios.

La oratoria dividida en géneros.—La oratoria sagrada —Condiciones del orador, público, discurso y lugar donde se pronuncia.—Historia.—La oratoria política.—Su carácter.—Sus condiciones.—Su historia.—La oratoria forense.—Su carácter.—Sus condiciones.—Su historia.

Aunque la oratoria no es mas que una, la del que llega á convencer y persuadir, varia sin embargo por razon del objeto ó materia de los discursos pronunciados, y por la diversidad de fines que se intenta conseguir al pronunciarles; además de las diferencias especiales del orador mismo que dirige la palabra, del público que la escucha, y hasta del lugar en que se dirige la palabra al auditorio. De aquí un fundamento natural de division de la oratoria en géneros que ordinariamente, como mas principales, se reducen á tres: oratoria sagrada ó religiosa, oratoria política ó parlamentaria, y oratoria forense ó judicial. La religion y la moral; el derecho público, político y administrativo de los pueblos; el derecho privado, civil ó de los particulares: hé 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

gubernacion de un estado ó á la administracion de los pueblos; conseguir la aplicacion de ciertas leyes á casos particulares en la administracion de justicia: hé aquí los fines eminentemente prácticos de los géneros oratorios que conocemos.

Es la oratoria sagrada el arte de producir una obra literaria moral ó religiosa, que se llama discurso, pronunciada ante un público mas ó menos numeroso é ilustrado con el fin de fortificar las creencias ó de reformar las costumbres. Comprendemos en esta definicion 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 religion ó de las verdades reveladas, y popular é interesante, porque se dirige á las clases todas de la sociedad, sin distincion de estado, condicion ni sexo. Los mismos elementos de la oratoria en general, orador que dirige la palabra, público que la 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 mision divina y que habla en nombre de Aquel que le envia, 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, estender 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: «Prædicare evangelium omni creaturæ:» facultad que se

consideró trasmitida 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 interpretacion 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 reunion 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.

El discurso oratorio sagrado toma diferentes nombres, segun el asunto ó materia de que se ocupa el orador y el fin á que se encamina: se llama sermon, panegirico, oracion fúnebre, plática. El discurso sagrado sermon, de *sermo*, conversacion por excelencia, puede ser dogmático ó moral, segun que tenga por objeto inculcar los dogmas y verdades de la religion, 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 escitar los sentimientos reli-

giosos y á avivar la fé de los oyentes, haciendo frecuente uso de lo patético, mas bien que á demostrar las verdades que espone á su consideracion, 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 imitacion. 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.

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 comunmente el tiempo necesario de preparacion para un discurso improvisado coloca al orador sagrado en ventajosas condiciones sobre los demás oradores, que se esponen con frecuencia á los inconvenientes y peligros que lleva consigo la oratoria de la discusion, 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 dirige 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

El lugar en donde se pronuncia el discurso sagrado es el templo, lugar de recogimiento y de veneracion 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.

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 recitacion. 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 inspiracion divina.

No todos los discursos presentan la misma dificultad. En las instrucciones, pláticas ó conferencias religiosas por ejemplo, los grandes medios de elocucion estarán fuera de su lugar, y la tersura de ideas, la sencillez y la uncion 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 improvisacion. Así, en una instruccion ó conferencia sencilla tocais una verdad como de paso; la mirada, la atencion del auditorio despertados de repente de su sueño os advertirán bastante alto, que esta verdad inesperada les ha impresionado directamente: entónces volveis sobre la misma idea emitida, de tal modo, que lo accesorio parezca lo principal; y despues 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 tambien podria 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 improvisacion no preparada, cuando se propone remover las grandes ideas de Dios y de lo infinito. Si en la construccion de un discurso

Aun cuando la oratoria sagrada se manifiesta en varias religiones monoteistas, como la cristiana, judáica, mahometana y budista, podemos sin embargo afirmar que únicamente en el cristianismo aparece con todo el esplendor y magnificencia que la distingue. Comienza á tener razon de ser la oratoria religioso-cristiana 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 sermon de la montaña esponiendo las ocho bienaventuranzas. Trasmite la mision 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 buena nueva á todas las criaturas. A imitacion de ellos fueron distinguidísimos oradores en los siglos tercero y cuarto, llamado el

escrito y compuesto con la cabeza despejada, es ya un trabajo que exige gran atencion el dar á las partes un enlace regular con el conjunto ¡cuánto más difícil no llega á ser con mayor razon, tratándose de un discurso improvisado! Se corre el riesgo de alejarse del punto principal, y de adherirse á un pensamiento que la asociacion de las ideas nos ofrece, y que estraño 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 tuviereis que pronunciar, no los escribais. Fijadlos por la meditacion 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 vacilacion, no hay que pararse, ó todo está perdido y se destruye el efecto de vuestros mas bellos trozos.

Es verdad que se os podrá reprender á veces una impropiedad de expresion 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 improvisacion, vendrán á borrar esos ligeros defectos, y aún á prestarles encantos.

siglo de oro de la oratoria cristiana, los padres de la Iglesia, apologéticos unos que combaten el viejo paganismo, y dogmáticos otros que se esfuerzan por estender y propagar el cristianismo, como san Atanasio, san Ambrosio, san Agustin, 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 Leon y al padre Malon de Chaide.

Bien distinta de la oratoria sagrada es la oratoria política, ó el arte de producir obras literarias pronunciadas ante un público ilustrado, con el fin de convencerle y persuadirle para la formacion de las leyes de todas clases, que han de tener su aplicacion inmediata en la gobernacion de un estado. El objeto pues de esta oratoria es la formacion de las leyes de todo género, políticas, administrativas, civiles, internacionales ó de tratados, y á veces tambien las disposiciones reglamentarias de los cuerpos deliberantes. El fin inmediato le vemos en la aplicacion consiguiente que de ellas se hace para regir á los pueblos en el órden político y social.

No es uno mismo el carácter de la oratoria política y el de la oratoria sagrada ó religiosa. La uncion 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 discusion, 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 mision divina confia 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, mas 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 cono-

(1) Despues de la ciencia, la fuerza mas 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 pasion. 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; Escipion recuerda su triunfo y está ya justificado; Focion arroja una frase y Demóstenes se turba.

¿De donde 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 oscilacion, de un orador á otro, flotante, incierta, sin darse reposo largo tiempo, sin fijarse en ningun parecer. La lucha de las libertades y de las voluntades individuales produce este aire de indecision y de balance maquinal en la masa. Estos choques involuntarios, que tienen su origen en las pasiones íntimas del hombre, producen

cimientos generales, que se suponen siempre en personas de alta ilustracion, 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 observacion y práctico, de todos los elementos de cultura, intelectual, moral y social, del pais para el que se legisla.

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; sinó 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

movimientos que no se pueden preveer, pero que se deben aprovechar. Las fuerzas coexisten y se neutralizan largo tiempo: su intensidad, su concurso, su punto de aplicacion varian á cada instante, y el resultado, es decir, la direccion que tomará el cuerpo movido, nadie la puede conocer. Aquel, pues, que sabe mejor por un rasgo que sobrecoje, atar corto á las indecisiones de la asamblea, es el que está mas seguro del éxito, siempre que no hable por Milon ante el tribunal de Pompeyo, ó por Luis XVI ante la convencion.

Gorgias—Eloc. é Imp.

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 constitucion de un estado, por ejemplo, suelen ser interesantes, y reunen condiciones poéticas en su forma, de que carecen los discursos administrativos, como los pronunciados con ocasion de la aprobacion de presupuestos, que son áridos y frios generalmente, y obligan á los oyentes á abandonar el salon de conferencias, por mas 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 guia para organizar su trabajo de contestacion. La influencia social de estos discursos viene á ser inmediata y decisiva, cuando se trata de los buenos oradores, por la aplicacion 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 aquellos de la animacion, 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 Filípicas en contra del rey de Macedonia: en Roma se hace notar Ciceron, el primero de los oradores de aquel pueblo; y 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; y en España Muñoz Torrero, el conde de Toreno padre, Argüelles, Alcalá Galiano y otros dejaron nombre imperecedero en la tribuna. Continúa dando esta nacion, como las demás que gozan el mismo régimen, considerable número de grandes oradores.

Es la oratoria forense, distinta de la sagrada y parlamentaria, el arte de producir las obras del espíritu pronunciadas ante un público ilustrado é imparcial, con el fin de convencerle y persuadirle para la aplicacion de las leyes civiles ó penales en la administracion 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 aplicacion 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)

(1) El fin próximo de la oratoria forense es la conviccion: aquí en efecto la mision del orador no es desenvolver lo que es útil, como en los discursos

El carácter de la oratoria forense le descubrimos en que es mas severa y razonadora que la oratoria sagrada y la política. Se dirige á la inteligencia, antes que á la pasion 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 esto mismo mas 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 representacion de los particulares, ó en representacion de la sociedad y por ministerio de la ley. Se le llama abogado defensor, ó abogado fiscal. El abogado defensor se interesa por los derechos, civiles

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 razon 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 ¿que vemos en ellos? ¿Es una multitud susceptible de ser agitada y arrastrada por las pasiones y el entusiasmo? ¿Es una discusion en que la imaginacion 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 conviccion.

Gorgias.—Eloc. é Imp.

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

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 vindicta pública, y es el representante de la ley que pide en nombre de la misma el castigo ó la absolucion. El apasionamiento, disculpable hasta cierto punto en quien implora el perdon, pareceria impropio en el abogado que exige el castigo. Unos y otros deben abstenerse de emplear recursos de cierto género, como la ironia, el sarcasmo, la burla y las agresiones personales, que desdican de la austeridad de los tribunales y del respeto debido á la administracion de justicia. (1)

(1) A nuestro juicio la improvisacion 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 improvisacion, 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 podeis confiar vuestra libertad, vuestro honor, vuestra fortuna.

¡Que posicion 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 obligacion de no salir de él, hasta que hubiera resuelto las cuestiones que se le sometian. No puede darse una idea mas 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 cuestion 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 fuer-

El público en la oratoria judicial es un número limitado de personas á quienes se ha conferido el cargo de la administracion 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 condicion de juez, que ha de dictar una sentencia, despues de haber oido á las partes que litigan: cualidad que no vemos en el público de la oratoria política, dõnde 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 vencerle y persuadirle para que administre justicia. El

zas; habla á sus superiores que le llaman á la cuestion cuando se desvía 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 hiere, debe saber parar los golpes, no desplegarse sinó sobre un gran frente por temor de debilitarse; avanzar en columna, no presentar mas que los puntos principales, apoyarlos, sostenerles, y para coronar su defensa, tener de reserva fuerzas desconocidas al enemigo. (1)

Gorgias—Eloc. é Imp.

(1) Conozco, dice Bayle, un hombre de ingenio que empleó el razonamiento siguiente para desviar á su hijo del estudio de la jurisprudencia y estimularle al de la teología. ¿Que cosa mas cómoda que hablar delante de gentes que no os contradicen? Esta es la ventaja de los predicadores. ¿Y qué cosa mas 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 condicion del abogado.

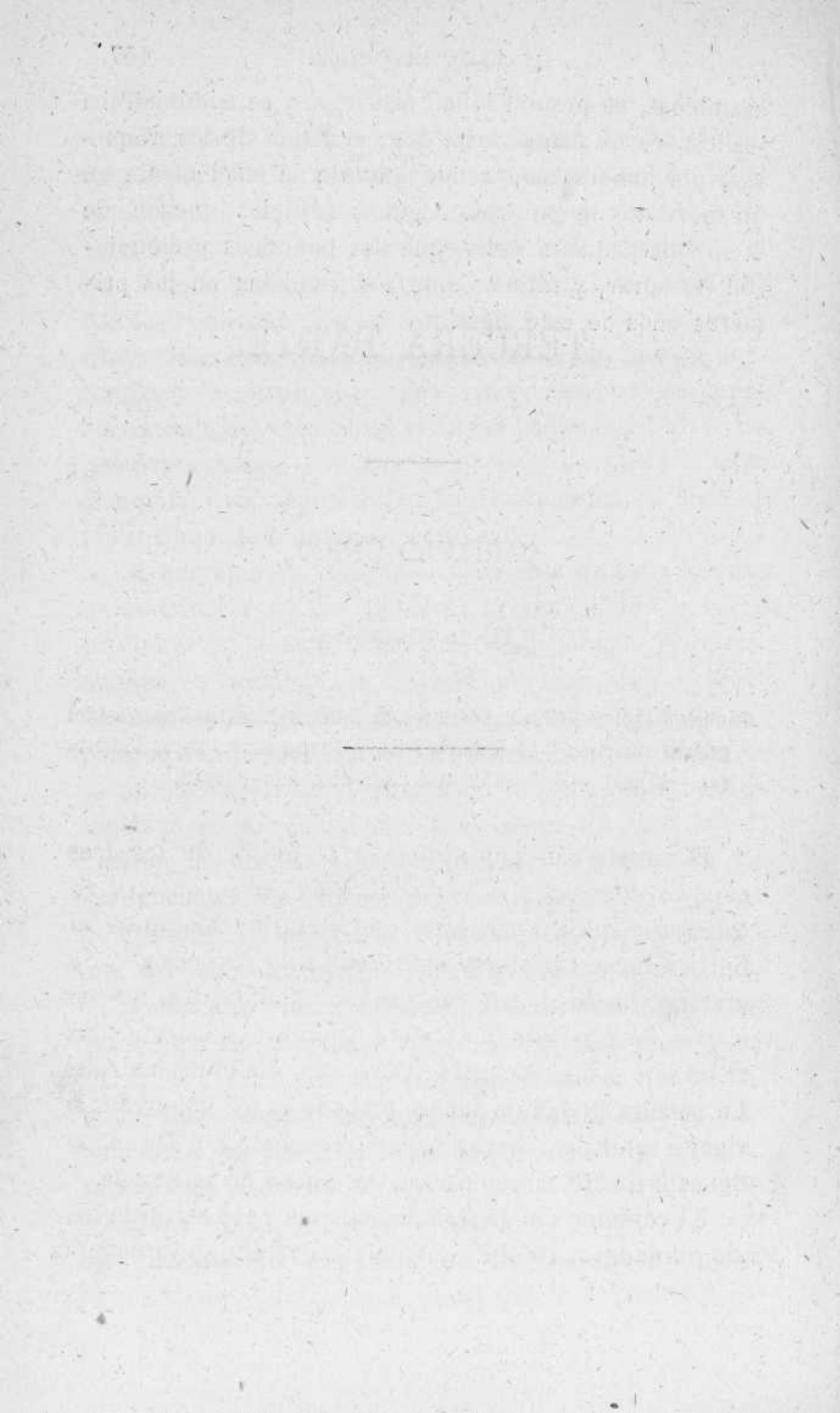
fondo ó materia que le corresponde, son los asuntos civiles ó criminales, y por esto mismo hay dos clases de discursos, como tambien existen en las Audiencias salas diferentes para pronunciarles, que se llaman de lo civil y de lo criminal. La forma de estos discursos varia mucho, y es ordinariamente 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 espresarse con animacion y sentimiento; mientras que, vulgares de suyo y áridas las materias civiles que hacen relacion á las cosas, no se prestan de igual modo á las galas y adornos de la poesia. De cualquier modo, la solidez en los razonamientos, la precision en las ideas, y el buen orden en la exposicion de las pruebas, son medios suficientes para que unos y otros discursos puedan oirse con atencion. Es necesaria la solidez, para llevar el convencimiento al ánimo de los jueces; la precision para que no se introduzcan, ni de motivo á incidentes ó cuestiones secundarias; el orden, para que sean entendidos de su auditorio con facilidad. Es preciso ir al grano y no salirse de la cuestion en la oratoria forense, mas que en la política y sagrada, por la índole 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 molestarles todo género de digresiones y de adornos retóricos innecesarios.

El lugar donde se pronuncian los discursos forenses, ni es de recogimiento ó respeto y veneracion profunda como el de la oratoria sagrada, ni de animacion 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 escitan 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 precision de llamar al órden á los oradores con la frecuencia que en los parlamentos; los oradores contrarios no suelen interrumpir, hablando unos á continuacion 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 órden constantemente, si bien no tanto como en la oratoria sagrada.

Si queremos investigar 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 vino á tener despues en los tiempos modernos, cuando hubo de separarse completamente de la oratoria política. Entónces se pronunciaban los discursos en la plaza pública, destinada al efecto; el número de oyentes era mas considerable; los discursos tenian que ser diferentes de los pronunciados en un local reducido y con escaso número de oyentes. Así es que la oratoria antigua participaba mas del carácter de popularidad que la moderna. Habia en Roma una plaza pública—*Forum*—situada no lejos del centro de la ciudad, entre los montes Quirinal y Palatino, donde solian reunirse las asambleas por tribus, y que servia además para que los oradores forenses pronunciasen sus discursos desde la tribuna de las arengas, colocada en el medio de aquella plaza. Habia locales al rededor de ella, denominados pórticos, templos ó basílicas, destinados á la administracion de justicia. Hoy el Foro romano, aquella gran plaza, donde se reunian las

asambleas, se pronunciaban discursos y se administraba justicia, es un campo erial que se llama de los vaque-ros, por haberse convertido durante la edad media en un mercado de ganados. Algunos vestigios quedan de él en una pequeña parte, que los pontifices pretendie-ron restaurar, y últimamente los franceses en los pri-meros años de este siglo.



TERCERA PARTE.

CAPÍTULO ÚNICO.

De la didáctica.

Género didáctico.—Sus condiciones de fondo y forma —Especies del género didáctico.—La Historia —Condiciones de las obras históricas.—El plan.—Historia de esta clase de composiciones.

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 colocamos al fin. Asi como definimos oportunamente la poesia y la oratoria, harémos 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 trasmision 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 que tienen por objeto enseñar: la verdad en el fondo, de cualquiera clase que este 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 espresados 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 escludidos multitud de adornos propios de otros géneros literarios, mas 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 adopción conviene observar lo siguiente: 1.º que sean necesarios esos términos por falta de una voz que espese la idea en el idioma en que se usan; 2.º que estén formados, cuando sean compuestos, de partes ó elementos homogéneos, es decir tomados de un mismo idioma, y no heterogéneos ó de idiomas diferentes; 3.º que su formación sea con arreglo á las condiciones etimológicas y sintáxicas del idioma en el cual se emplean.

El género didáctico tiene sus especies, como los de-

mas, y para averiguarlas debemos atender únicamente á las diferentes clases de ciencias conocidas, y ellas darán motivo á la formacion de otras tantas especies de obras literarias. Generalmente las ciencias se dividen en filosóficas ó de principios, y en históricas ó de hechos. Asi pues, la teología revelada, comprendiendo la parte 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: mientras que la historia, política, eclesiástica y literaria; la biografía y bibliografía; la cronología, genealogía, arqueología, paleografía, numismática y el blason; la geografía, etnografía y estadística, pertenecen al número de ciencias históricas. Habrá pues en el género didáctico obras literarias, que correspondan á cada una de estas diferentes clases.

Solamente nos fijarémos, entre las variadas especies de este género, en las obras históricas por la importancia que en estas se advierte literariamente consideradas, y omitirémos las demas que con ellas tienen ciertas semejanzas. Es la historia la ciencia de los hechos, si atendemos á la etimología griega de la palabra, que significa relacion; pero muy estrecha y limitada, como definicion de nombre, es poco comprensiva, y mejor pudiera definirse: una relacion 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

(1) Ciceron llama á historia «testem temporum, lumen veritatis, vitam magistram.»

las científico-literarias, un fondo y una forma de expresión. El fondo le constituyen los hechos, pero no insignificantes, sinó 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 esterna. Ocupase la historia esterna de las guerras, batallas, revoluciones y luchas de las naciones unas con otras y consigo mismas—guerras civiles.—Pertenece mas 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 relacion de los hechos.

La forma de la historia varía mucho, desde la crónica hasta la verdadera historia, porque el hecho que es su fondo puede ser presentado en forma narrativa, descriptiva, pragmática y filosófica. Cuando los hechos aparecen en las obras históricas con formas puramente narrativas, dan lugar á la crónica, que es una escueta relacion 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, ca-

racteres 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 mas 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 facilmente comprendidos, de tal modo que la relacion de unos con otros no perjudique á la claridad. Suelen tomarse generalmente dos fundamentos de division 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 razon 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 complicacion que resulta, y la dificultad de un acertado plan, sobre todo cuando de la historia universal se trata. Hácese la division en épocas, comprendiendo en cada una de ellas lo ocurrido entre dos sucesos notables, y así decimos época visigoda, árabe ó romana, en la historia de España. La division por razon de territorio, ó se estiende 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 génios superiores, cuyo talento podrá á veces estraviarse engañado por una imaginacion fecundísima, pero causará siempre la admiracion de los hombres.

El estilo propio de la historia es el mas elegante de los que pueden emplearse en las obras didácticas, y ha de ser además vivo y animado. Con tal de que no se falte á la verdad científica, le están permitidos casi todos los adornos de la poesia, escepcion 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 mas antiguo de los escritores de esta clase, á quien siguen Tucídides y Jenofonte que descubren cierto carácter pragmático en sus obras; y en Roma, Cesar, Salustio y Tito Livio se sirven de formas descriptivas. En la edad media San Agustin, en su libro *De civitate Dei*, da á la historia el carácter filosófico que no tenia. En España Mariana es el mas grande de los historiadores descriptivos en los tiempos modernos.

ÍNDICE DE MATERIAS.

NOCIONES PRELIMINARES.

Literatura considerada como arte.—Idea general del arte.— Literatura considerada como ciencia.—Enseñanza ó asignatura de literatura general.	1
---	---

PRIMERA PARTE.

POESÍA.

CAPÍTULO PRIMERO.

De la poesía en general.

Literatura general preceptiva.—Partes que comprende.—Poesía.—Obras poéticas.—Su importancia.—Fondo y forma de las obras poéticas.—Sus condiciones.	17
--	----

CAPÍTULO II.

Del verso en la poesía.

El verso en general.—Clasificación de los versos por su armonía.—El verso español ó castellano.—Sus condiciones.—Clasificación de los versos castellanos.—Su historia.—Combinaciones diferentes de los versos.—Historia de la rima.—Origen de algunas combinaciones muy conocidas.	23
--	----

CAPÍTULO III.

De los géneros poéticos.

La poesía dividida en géneros.—Poesía lírica.—Sus condiciones de fondo y forma.—Especies del género lírico.—Sus condiciones.—Su historia.—Poesía épica.—Especies del género épico.—Condiciones de fondo y forma de la epopeya seria.—Acción y personajes épicos.—Epopeya festiva.—Historia de la epopeya.	41
---	----

CAPÍTULO IV.

De la poesía dramática.

Poesía dramática.—Drama en general.—Sus condiciones de fondo y forma.—Plan de la obra dramática.—Unidades dramáticas.—Especies del género dramático.—La tragedia.—Sus condiciones.—Su historia.—La comedia.—Sus condiciones.—Clasificación de las comedias.—Su historia.—Drama.—Sus condiciones.—Su historia.—Drama lírico.—Opera.—Zarzuela.—Origen de estas composiciones.	65
---	----

CAPÍTULO V.

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

Poesía didáctica.—Especies del género didáctico.—El poema didascálico.—La epístola didáctica.—La sátira.—Sus condiciones de fondo y forma.—Origen de la sátira.—Es latino?—La fábula.—Sus condiciones.—Reseña histórica de la fábula.—Poesía bucólica ó pastoril.—La novela.—Condiciones de fondo y forma de la novela.—Sus diferentes especies.—Historia.	101
--	-----

SEGUNDA PARTE.

ORATORIA.

CAPÍTULO I.

De la oratoria en general.

La oratoria y la elocuencia.—Influencia social de la oratoria.—Clases de oratoria.—El orador.—Sus condiciones.—El público.—Sus circunstancias.—El discurso oratorio.—Su fondo.—Forma del discurso oratorio.—Es una obra artístico-literaria. 117

CAPÍTULO II.

De los géneros oratorios.

La oratoria dividida en géneros.—La oratoria sagrada.—Condiciones del orador, público, discurso y lugar donde se pronuncia.—Historia.—La oratoria política.—Su carácter.—Sus condiciones.—Su historia.—La oratoria forense.—Su carácter.—Sus condiciones.—Su historia. 144

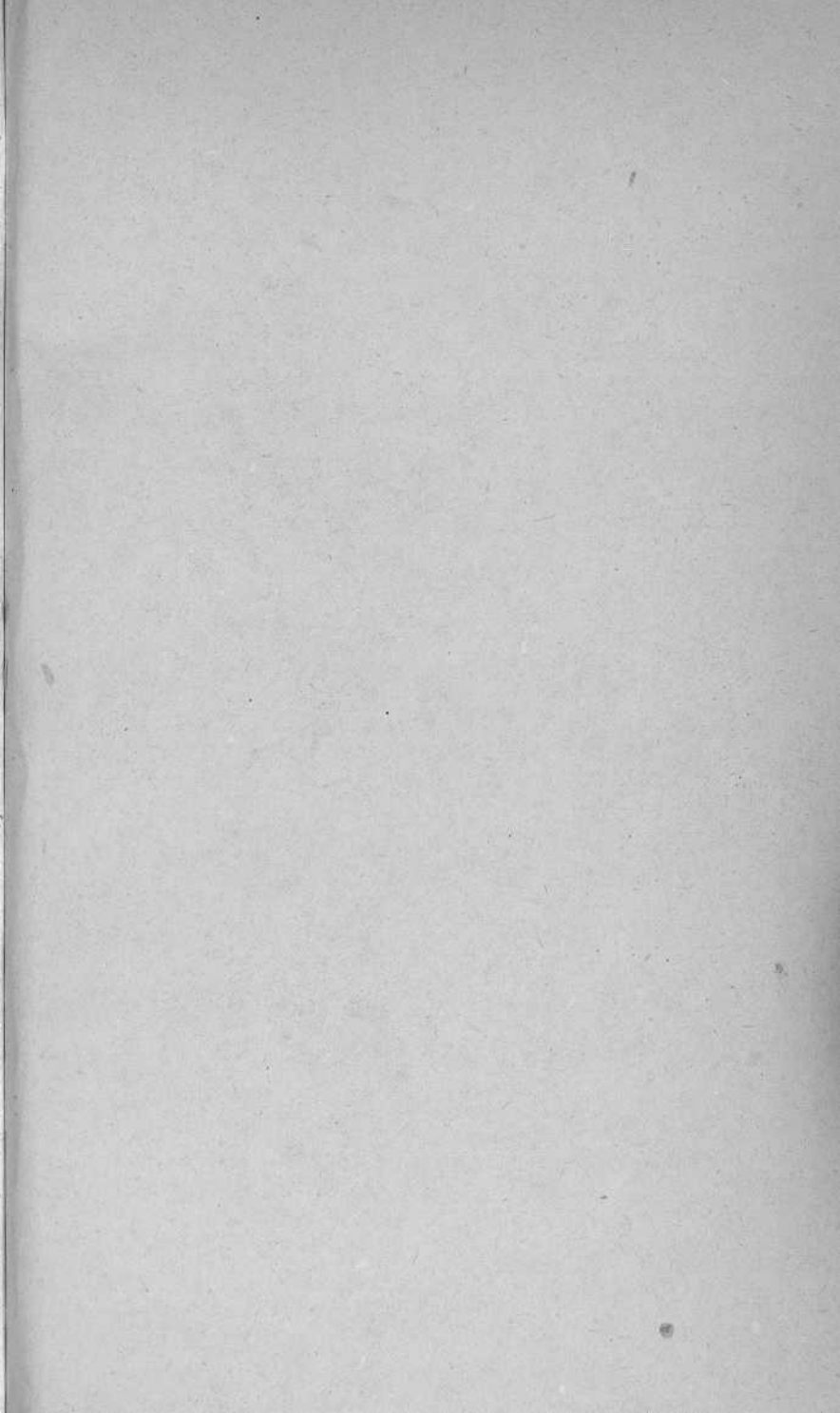
TERCERA PARTE.

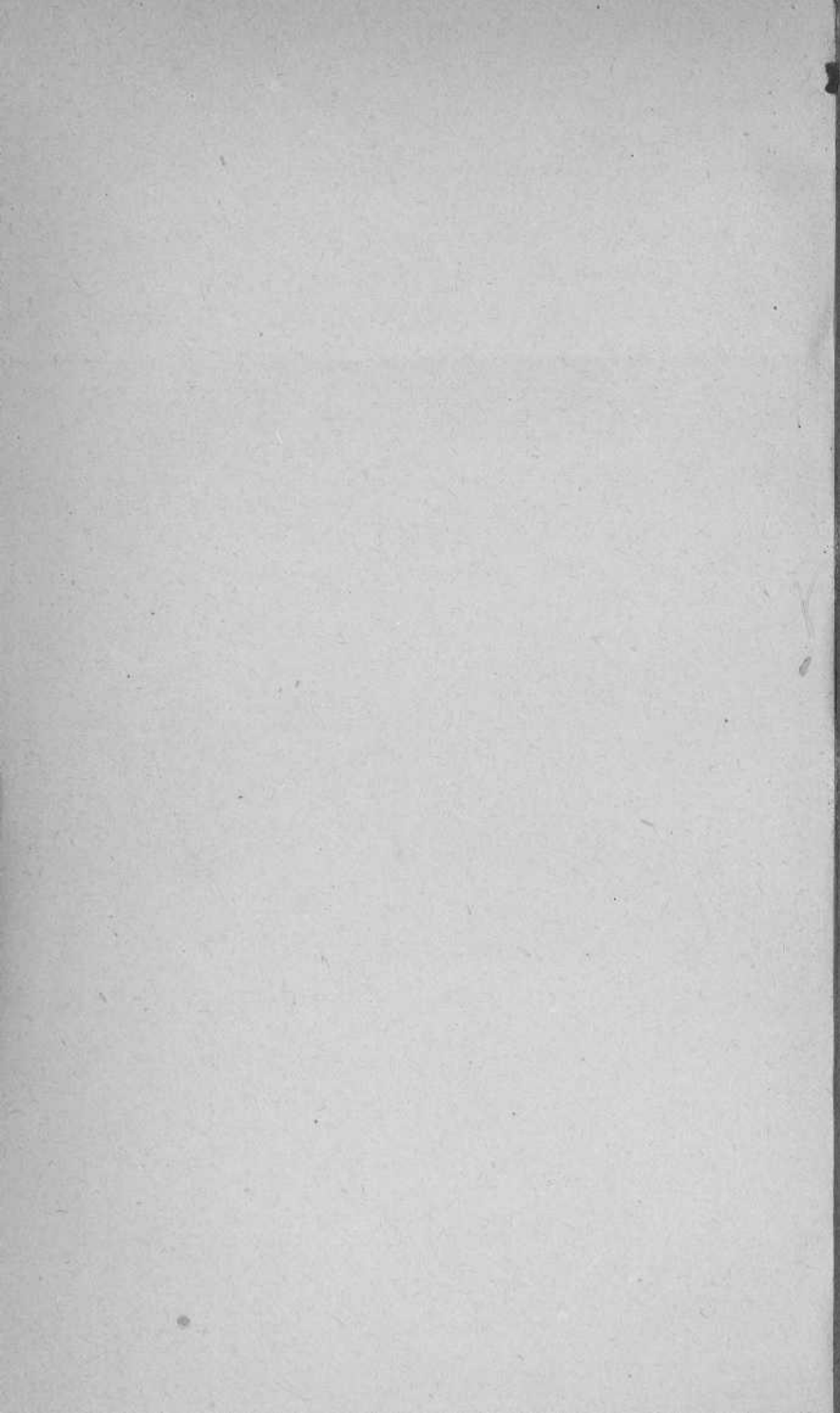
DIDÁCTICA.

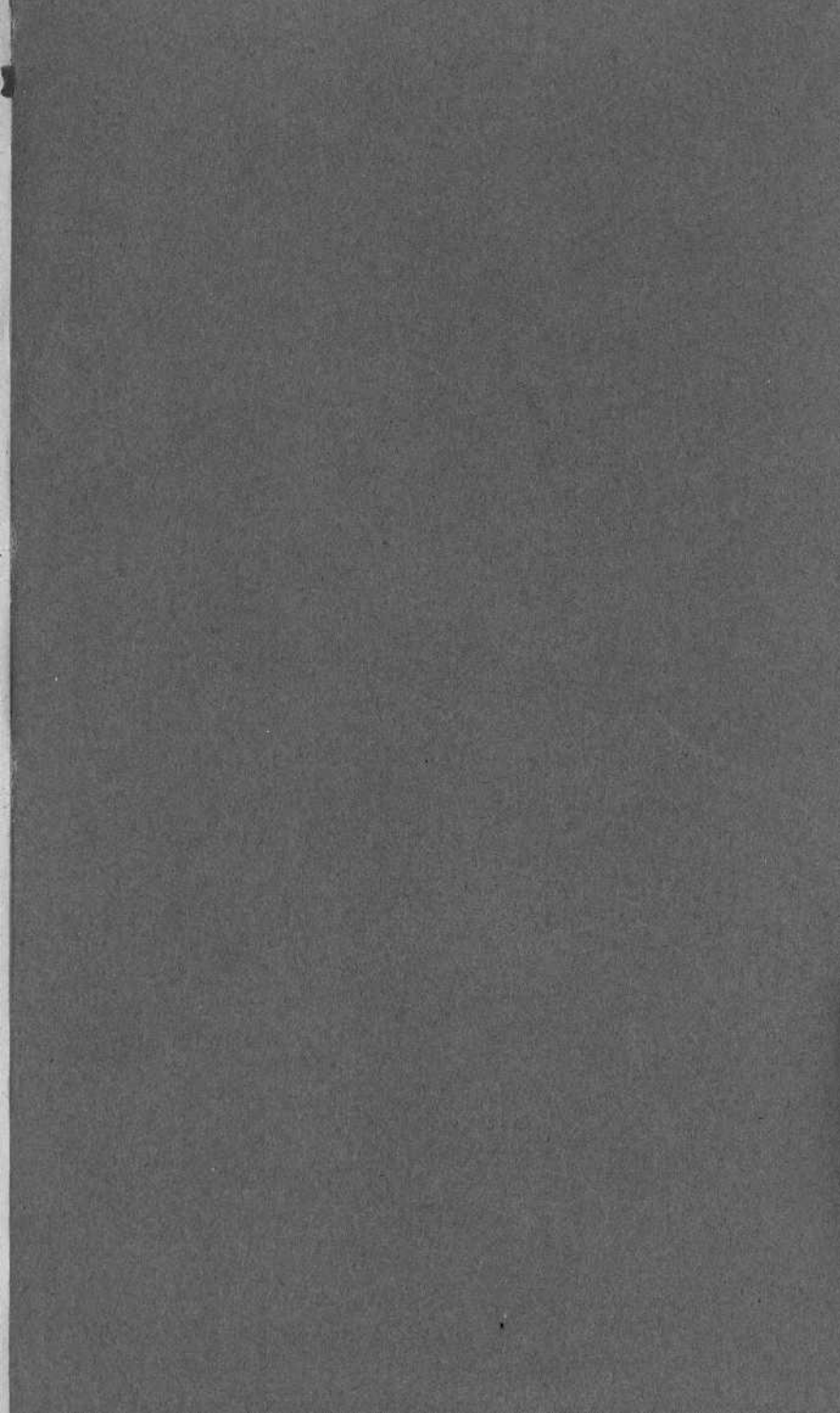
CAPÍTULO ÚNICO.

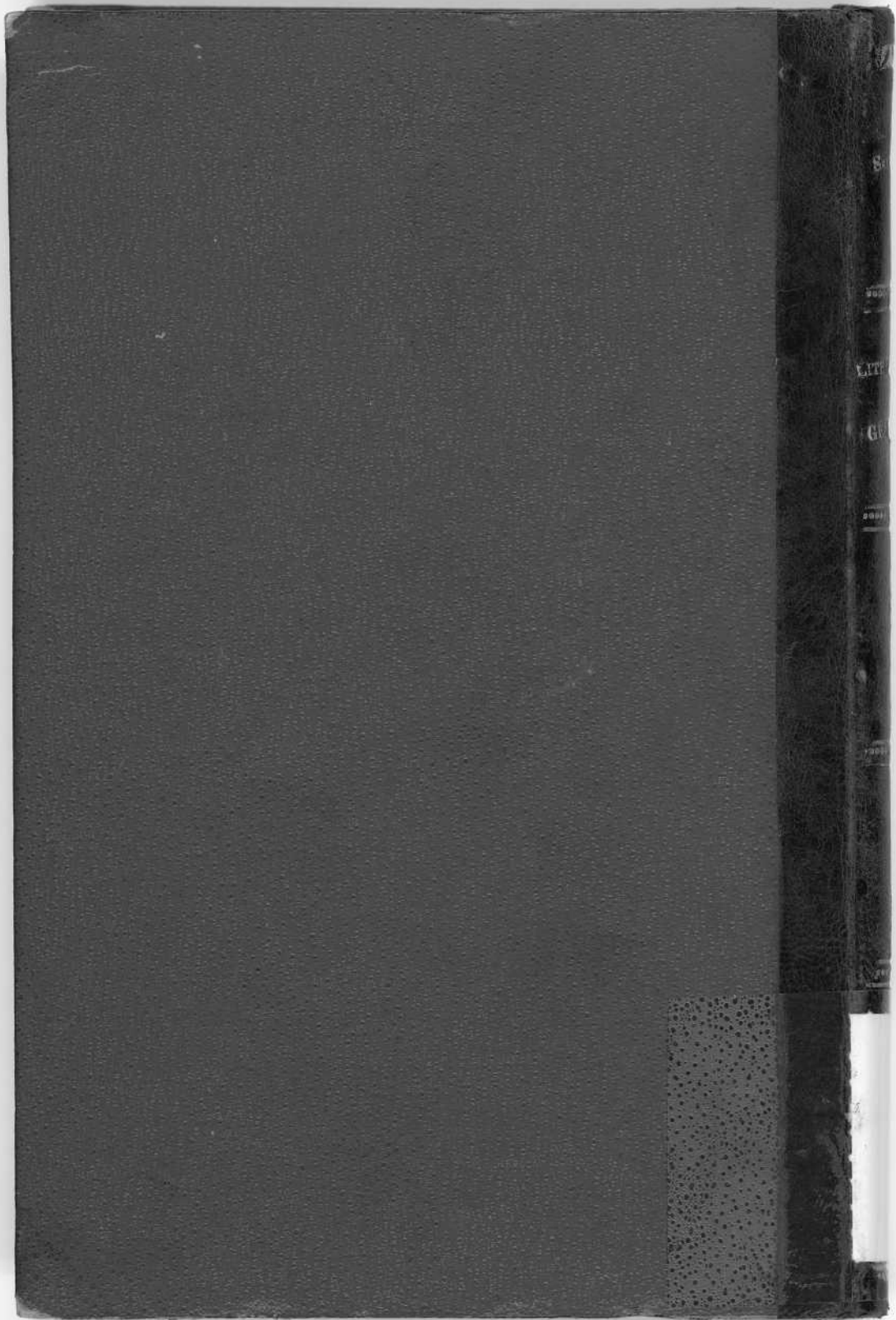
De la didáctica.

Género didáctico.—Sus condiciones de fondo y forma.—Especies del género didáctico.—La historia.—Condiciones de las obras históricas.—El plan.—Historia de esta clase de composiciones. 159











San Marino

LIBRARY

TEMPERATURA

GENERAL

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

LIBRARY

G-6130