

a.34-1a

6284

227 6 12

TRATADO
DE
RETÓRICA Y POÉTICA
ó
PRECEPTIVA LITERARIA.

TRATADO
DE
RETÓRICA Y POÉTICA
ó
PRECEPTIVA LITERARIA

POR
DON ANTONIO ESPANTALEON Y CARRILLO

Licenciado en las Facultades
de Filosofía y Letras, y de Derecho Civil y Canónico,
Comendador de la Real y distinguida Orden Americana de Isabel la Católica,
Catedrático de Retórica y Poética del Instituto de Jaen,
Sócio de la Económica de Amigos del País, etc.

Madrid. - 1881

Es propiedad del autor y se considerarán, para los efectos legales, como furtivos los ejemplares que no lleven un sello especial y otras contraseñas particulares.

CAPÍTULO PRIMERO.

NOCIONES PRELIMINARES.

En el orden de los estudios que llevan la mira de educar la juventud y disponerla para la vida del espíritu, ocupa un lugar muy señalado la Retórica, cultivada con esmero por griegos y romanos, y base indispensable de toda firme y racional cultura en las naciones modernas.

Forma parte integrante de las enseñanzas que en el tecnicismo científico se designan con el expresivo nombre de *Humanidades*, porque en unión de la Gramática, de la Poesía y de la Historia sacan al hombre del estado de nativa rudeza en que se halla de ordinario, elevan su condición, confirmándole en la honrosa categoría que ocupa en la escala de los seres y le facilitan y allanan el ejercicio de las más nobles facultades con que plugo al Hacedor Supremo señalar y distinguir á nuestra especie; le dan idea cumplida de la palabra; le adiestran en el empleo de este instrumento maravilloso; le informan de la historia literaria de los antiguos pueblos, así del Oriente, como del Occidente, ofreciéndole gran copia de modelos que imitar y de escollos que rehuir.

Salta á la vista la relacion natural y el íntimo enlace que existe entre estas enseñanzas, base, cuer-

po y cabeza, respectivamente, de los estudios arriba nombrados. Como las Gracias, hijas de Júpiter, presiden á los puros deleites del espíritu y mantienen constantemente enlazadas sus manos en bellissimo grupo: señal clara de la union inquebrantable que existe entre ellas.

La tradicion ha conservado y repetido como un eco sagrado la definicion de este arte, trazada en términos precisos por el célebre autor de las Instituciones Oratorias. Llamóla *arte de bien decir*; y dando á esta definicion toda la amplitud que admite, hasta significar por su medio *el arte de la expresion literaria en general*, á fin de que no se circunscriba á denotar, como en tiempo de Quintiliano, el objeto propio de la Oratoria, contenida hoy dentro de la amplia esfera de la Retórica, podemos aceptar la antedicha definicion, que encierra la inapreciable ventaja de ser clásica y revestida de autoridad.

Llámase *arte* la Retórica, porque está compuesta de reglas hábilmente ordenadas, y que conducen á un fin esencialmente práctico, cual es el de hacer un uso discreto, atinado y eficaz de la palabra, hablada ó escrita, lográndose, mediante la observancia de sus preceptos, los fines que respectivamente se proponen el escritor, orador ó poeta: *ad finem appositè dicere*; segun expresion de Ciceron.

Las artes se suelen dividir, siguiendo en esto una tradicion tan antigua como vulgar, en mecánicas y liberales. Llámanse mecánicas las que exigen el empleo de las fuerzas físicas de que el hombre dispone, y requieren instrumentos materiales; sirviendo sus productos para la satisfaccion de necesidades de un orden inferior. Apellidábanse tambien serviles, por hallarse relegadas á los esclavos; y el lenguaje vulgar las designa con notable propiedad con el nombre de *oficios*.

Las *liberales* recibian este nombre, porque eran cultivadas en la antigüedad, casi exclusivamente, por hombres *ingénuos* ó *libres*, y porque elevan el espíritu y le emancipan de la materia, abriendo ancho campo á las libres creaciones de la fantasia.

Los antiguos contaban en el número de las artes liberales la Gramática, Aritmética, Música, Geometría, Dialéctica, Astronomía y Retórica: recibiendo el dictado de bellas, la Arquitectura, Estatuaria, Pintura, Música, Mímica, Poesía y Elocuencia.

Como se nota fácilmente, algunas de estas antiguas artes han

alcanzado en los tiempos modernos la consideracion superior de ciencias (1).

Para fijar con exactitud el lugar que corresponde á la Retórica entre los estudios literarios, debemos definir previamente lo que se entiende por Literatura, enumerando á continuacion las partes en que su estudio se divide.

En su acepcion más lata la voz Literatura comprende toda clase de obras, cualquiera que sea su indole, en que su autor se haya servido de la palabra, hablada ó escrita, como medio de expresion de las ideas.

Como se ve, esta definicion puramente etimológica adolece de suma vaguedad, y no da idea exacta y precisa del concepto técnico de la Literatura.

Lo que caracteriza la obra literaria, en el sentido estricto de los términos, y le da la consideracion de tal, es el *arte* que en mayor ó menor grado resplandezca, tanto en el plan como en su exposicion y desarrollo; así en la cláusula como en la diction, en el conjunto como en las partes.

En resolucion: únicamente las obras bien pensadas y escritas son las que merecen el honroso dictado de literarias.

En tal supuesto se define la Literatura; *la manifestacion artistica del pensamiento humano por medio de la palabra hablada ó escrita*. Ilámase tambien Literatura, bajo su aspecto subjetivo, al estudio metódico de cuantas obras literarias ha producido el ingenio humano, en lo que dice relacion con la belleza, así de fondo como de forma.

Dividese en *filosófica*, á que se da el nombre de Estética ó ciencia de la Literatura; *preceptiva*, comunmente llamada Retórica y Poética, é *historico-crítica*; ó sea, Historia razonada de la Literatura.

(1) El que desee conocer las clasificaciones, novísimas, fruto de los grandes adelantos hechos recientemente en la Esthética, puede consultar los *Principios de Literatura* de los señores Alcántara y Revilla y los *Estudios sobre lo bello*, de nuestro docto compañoero el Sr. Alvarez Espino.

La primera, estudia la belleza en su causa y efectos, y señala las leyes fundamentales á que obedecen toda clase de producciones literarias. La segunda, tomando por norte los modelos clásicos, encarece su imitacion y sienta las reglas á que han de ajustarse los diversos géneros literarios. La Historia crítica tiene por objeto investigar el nacimiento, progresos y varias vicisitudes de la Literatura en los diversos países; poner de relieve las bellezas que encierran y los defectos de que adolecen cuantos documentos literarios forman el inmenso repertorio bibliográfico de los pueblos cultos; trazar la biografía de los autores, y el fiel bosquejo de la época en que florecieron, y señalar la influencia que ejercieron con sus escritos en su propia nacion y en las extrañas.

Tres son los fines que se puede proponer el escritor ó hablista: *deleitar ó agradar*, mediante la expresion de lo bello: *enseñar* ó exponer verdades científicas, siguiendo un plan regular y ordenado, y *convencer ó persuadir*; ó sea, inculcar en el ánimo de los oyentes sus particulares sentimientos ó creencias, tocando, por último, los resortes de la voluntad y moviendo los afectos.

Con sólo enunciar estos fines primordiales hemos bosquejado los principales géneros literarios, cuyo estudio cae de lleno bajo la jurisdiccion de la Retórica.

Si la obra literaria se propone como fin principal la expresion de la belleza, denomínase *poesía* ó *poema*. Si va encaminada á la investigacion ó enseñanza de la verdad, persiguiendo como fin capital la utilidad que ha de reportar al lector, recibe el nombre de didáctica ó científica. Si tiene por fin directo el regular la voluntad y dirigirla hácia el bien, mezclando á la utilidad la belleza, y presentando la verdad, no árida y desnuda como en la didáctica, sino espléndidamente vestida, de suerte que produzca viva impresion en los ánimos, llámase *oracion*, *arenga* ó *discurso oratorio*.

Aun cuando en la obra poética se interesa más principalmente la imaginacion y el sentimiento; en las didácticas se ejercita y pone en actividad la inteligencia, y en las oratorias se solicita la voluntad, á fin de que se determine y mueva á la

práctica de las virtudes ó de los hechos cuyo encomio hace el orador, no por esto se ha de suponer que el poeta, expositor didáctico, ú orador, se propongan aislar las diversas facultades de nuestro espíritu, dirigiéndose á cada una de ellas en particular con exclusion de las demás. Ni esto es hacedero, dada la unidad de nuestra alma, ni áun cuando lo fuese, tendria valor alguno la obra literaria que persiguiese un fin único, desdeñando los demás con los que, por ley de naturaleza, ha de estar en estrecha y necesaria armonía.

La poesía que careciendo en absoluto de utilidad, no tuviese ni áun vislumbres de ciencia, ni encerrase la más leve enseñanza moral, sería un frívolo pasatiempo semejante á una luz de bengala, que luce un momento, y se extingue rápidamente, dejando en mayor oscuridad al que la contempla. Si la obra didáctica se presenta á nuestros ojos despojada de toda belleza, y no trasciende á la voluntad, educándola y fortaleciéndola, se asemeja á un frío y descarnado esqueleto, cuyo estudio repugna y enoja.

Hemos indicado cuáles son los géneros literarios principales y el objeto propio de cada uno de ellos; réstanos especificar los géneros intermedios ó de transición, con lo que daremos fin á este capítulo.

Reconócese generalmente como intermedio entre la Poesía y la Oratoria, la Novela que, con tendencia didáctica y fondo poético, difunde verdades científicas, crea ó modifica las costumbres, pone al alcance del vulgo los hechos más gloriosos de la historia, embelesando al lector con los encantos de la forma muy semejante á la que emplea la Poesía. En ella se cumplen y armonizan los fines propios de la Poesía y de la Oratoria.

Considérase, por último, á la Historia como género intermedio entre la Oratoria y la Didáctica. Como este género se va alejando de la Poesía y acercándose á la Didáctica, su forma es sóbria y concisa. No desdeña el ornato, pero tampoco consiente los ricos atavíos propios de la Poesía; ni se dirige al corazón como la Oratoria, llenándole de vivos afectos. Pinta los hechos con los colores de la realidad, no con las caprichosas tintas de la ficción, conmueve á veces con sencillas narraciones pero sin proponerse expresamente, ni recrear los ánimos, ni agitar el corazón, sino presentando los sucesos con la fidelidad de un espejo *para enseñanza y utilidad*

de los hombres. Por consiguiente su fin es propiamente didáctico.

Resumiendo lo dicho, presentaremos en orden los referidos géneros:

- 1.º — POESÍA.
- 2.º — Novela. *Epistolares*
- 3.º — ORATORIA.
- 4.º — Historia.
- 5.º — DIDÁCTICA.
- 6.º — Epístolas

CAPÍTULO II.

PARTES EN QUE SE DIVIDE LA RETÓRICA.

Para facilitar el estudio de la Retórica y detallar científicamente su objeto, los primeros retóricos señalaron en ella cinco partes: invencion, disposicion, elocucion, memoria y pronunciacion.

Los tratadistas modernos han eliminado con justa razon á las dos últimas de esta division, reduciendo á las tres primeras las partes de la Retórica. Pues el estudio de la *Memoria*, ora se considere como facultad sensitiva, ora como simple operacion intelectual, corresponde por derecho propio á la Psicología. Y en cuanto á las reglas convenientes al ejercicio de tan preciosa facultad, han rebasado la esfera propia de la Psicología, y formado un arte especial, á que se da el nombre de *Mnemónica* ó *Mnemotecnia*.

Ciertamente que este carácter presenta el capítulo II del libro XI de las Instituciones de Quintiliano, en que el célebre preceptista encarece la importancia de la *Memoria*, al propio tiempo que da útiles consejos al orador, y formula sabios preceptos para fijar y reproducir con fidelidad y presteza las especies confiadas á la memoria.

Por lo que toca á la Pronunciacion, rompiendo los estrechos moldes en que la encerraban los antiguos, se ha elevado hoy á la categoria de estudio especial, con aplicacion, no sólo á la Oratoria, sino

á las representaciones escénicas y á la recitacion ó lectura de toda clase de composiciones literarias, con especialidad á las poéticas.

De tal suerte han ido creciendo en esta parte las exigencias del auditorio, á medida que la ilustracion cunde y se propaga y el oido se afina, que hoy está reservada á los grandes actores la lectura pública de las composiciones poéticas, y se fia principalmente al arte de que son poseedores, el éxito y el aplauso de dichas composiciones.

Es de notar, que la antedicha division se haya conservado y respetado á través de los siglos: señal segura del firme fundamento en que descansa.

Un insigne retórico moderno ha demostrado que la susodicha division está fundada en la esencia subjetiva y objetiva de nuestra inteligencia.

En efecto: cada una de las partes de la Retórica se encamina y dirige á facilitar y allanar el ejercicio de las facultades inferiores ó modos de la inteligencia, á que se da el nombre de Memoria, Juicio é Imaginacion.

La *Inbencion* tiende principalmente á dotar á la memoria de rico caudal de ideas, elementos necesarios y como primeras materias de toda produccion literaria.

La *Disposicion* ayuda poderosamente al *juicio*, y le inspira la traza y plan de la obra, y el ordenamiento y enlace de sus partes. Y la *Elocucion* se pone al servicio de la *Imaginacion*, proveyéndola de formas adecuadas para modelar sus creaciones.

En una palabra, la imaginacion da la idea y la *Elocucion* la forma extrínseca, el molde, por decirlo así, en que han de recibir forma sensible los ideales concebidos por la imaginacion.

Infiérese, pues, de lo expuesto, que las partes que la tradicion literaria considera en la Retórica, no son efecto de una apreciacion particular, ni doctrina de una escuela determinada, sino que suponen un perfecto conocimiento de nuestra constitucion moral, y descubren claramente la relacion natural que existe entre el arte de la expresion y las facultades conceptivas y creadoras de nuestra alma.

CAPÍTULO III.

DE LA INVENCION RETÓRICA.

La invencion retórica, como se desprende de la etimología de la voz, vale tanto como provision de conocimientos ó acopio de ideas que debe hacer el futuro escritor ú orador antes de consagrarse al noble ejercicio de las letras. Bajo su aspecto objetivo puede definirse: *aquella parte de la Retórica que enseña el método que debe seguir el escritor, á fin de adquirir la suma de conocimientos necesarios para tratar debidamente un asunto.*

Si hemos de seguir con orden, en esta leccion trataremos de la iniciacion ó educacion literaria propia del escritor, reservando para las dos siguientes la exposicion de los preceptos relativos á la eleccion de asunto, y de los concernientes al desarrollo ó desenvolvimiento del mismo.

Entre los conocimientos que debe adquirir el escritor, unos vienen de fuera y son el fruto natural de la enseñanza, y otros son elaborados en el fondo de su espíritu y son resultado de la observacion, de la meditacion y de la experiencia, preciosos criterios por medio de los cuales alcanzamos el gran tesoro de verdades que forman nuestro patrimonio científico.

En cuanto á la primera clase de conocimientos, es cosa averiguada que aquel conjunto de estudios, á que por excelencia se da el nombre de Humanida-

des, es el ejercicio más propio y eficaz, para ensanchar y fortalecer las facultades de nuestra alma. «De todas las gimnásticas intelectuales, dice Mr. Baron, ésta es la más poderosa para desenvolver al mismo tiempo y en un grado igual las tres facultades esenciales del espíritu humano.»

Apenas podrá citarse un escritor célebre, tanto de la antigüedad como de los tiempos modernos, que no sea al propio tiempo profundo humanista. Los que desdennan este estudio, no pasarán nunca del bajo nivel de las medianías. Una palabra impropia usada, una construcción peregrina, pondrán de relieve su ignorancia, dando lugar á la temible censura de las personas doctas y á la exclusion perpétua de la alta sociedad literaria.

Ademas de estos estudios preliminares debe adquirir el futuro escritor todos aquellos conocimientos á que hoy se da enfáticamente el nombre de cultura general humana; esto es, no debe desconocer ni la historia, ni la geografía, ni las ciencias matemáticas, ni las naturales, ni enseñanza alguna de las comprendidas en el cuadro de los estudios generales.

Pertrechado ya con estos conocimientos, que habrán puesto en actividad todas sus facultades, ya se encuentra en disposición de ejercitar provechosamente la conciencia psicológica y la observación prolija de sí mismo, de los demás y de cuanto le rodea.

No conozco ningún hombre de superior inteligencia, que no sea, al propio tiempo, gran observador. La observación es preciosa fuente de conocimiento y señal segura de vocación literaria ó científica. «Un espíritu atento, dice Balmes, multiplica sus fuerzas de una manera increíble; aprovecha el tiempo atesorando siempre caudal de ideas; las percibe con más claridad y exactitud; y finalmente las recuerda con más facilidad, á causa de que con la continua atención, éstas se van colocando naturalmente en la cabeza de una manera ordenada. Con la observación notamos las preciosidades y las recogemos; con la distracción dejamos quizá caer al suelo el oro y las perlas como cosa baladí.»

Luego que el futuro escritor haya recibido una vasta instrucción en aquellos conocimientos, á que

se da el nombre de generales, y que haya estudiado todo lo concerniente á la materia ó asunto que desee exponer, debe recogerse y meditar profundamente sobre las ideas adquiridas.

La meditacion es condicion necesaria de todo adelanto y de todo progreso. Los grandes descubrimientos científicos han sido el premio de profundas meditaciones. Sin las meditaciones de Colon la América seria hoy un país salvaje. Si la meditacion por sí sola no derramara viva luz sobre todas las cosas, seria altamente recomendable como condicion precisa para la inspiracion. La inspiracion, como dice el ilustre filósofo antes citado, no desciende sobre el perezoso; no existe cuando no hierven en el espíritu ideas y sentimientos fecundantes. La intuicion, el ver del entendimiento, no se adquiere sino con un hábito engendrado por el mucho mirar. «Y Bufon: el espíritu humano no produce sino despues de haber sido fecundado por la experiencia y la meditacion: sus conocimientos son los gérmenes de sus producciones.»

Por último, para que no sea perdido este trabajo, el escritor debe meditar profundamente sobre obras bien pensadas y escritas, haciendo de ellas un estudio analítico y sintético y observando á la letra el precepto de Plinio: *Multum legendum, non multa.*

Decia San Agustin: *timeo hominem unius libri;* indicando con esto cuánto gana en solidez y firmeza el que conoce á fondo las obras maestras y no ha estragado su espíritu con lecturas enciclopédicas y doctrinas contradictorias. Tales condiciones exigian los antiguos en el orador, que segun Ciceron debia reunir la sutileza del dialéctico, la ciencia del filósofo, la diccion casi del poeta, la memoria del jurisconsulto, la voz y los ademanes de los grandes actores. Pues tantas ó mayores condiciones deben exigirse en el escritor, que no se ciñe al cultivo de un solo género literario, sino que los abarca todos; y cuyos escritos están llamados á fijar perpétuamente la pública atencion.

Un escritor de gran ingenio, Sheffield, consideraba como la obra maestra de la naturaleza, no el gran general, ni el gran diplomático, ni el gran artista, sino el gran escritor.

CAPÍTULO IV.

PRECEPTOS RELATIVOS Á LA ELECCION DE ASUNTO.

La eleccion del asunto pende unas veces del arbitrio del escritor, y otras, por imperio de las circunstancias, se ve forzado á tratar, acaso contra su voluntad, una cuestion árida, enojosa ó mezquina, ó provocada por algun adversario.

En este caso son inútiles las advertencias; y el fallo de la crítica ha de versar tan sólo sobre la manera airosa ó deslucida con que el escritor haya desempeñado su tarea.

Cuando el escritor plantea una cuestion ó trata un asunto, con plena libertad elegido, debe tener muy en cuenta los preceptos del arte que están basados en los principios de honestidad natural, en exigencias del arte, ó que miran á la propia conveniencia del escritor.

Un escritor célebre (1) sostiene que la crítica no tiene derecho á interpelar al escritor sobre el uso que haga de su derecho de eleccion. Y Mr. Cousin proclama la absoluta independenciam del arte bajo la fórmula del *arte por el arte*. Doctrinas ambas peligrosas, por ser ocasionadas á grandes extravíos, ya que no impliquen un desconocimiento completo de las leyes capitales á que el arte debe obedecer. La

(1) Victor Hugo en su Prefacio de las Orientales.

verdad, la moralidad y la belleza marcan y definen la esfera propia del arte y señalan las condiciones á que debe sujetarse el artista al poner en ejercicio sus facultades. La libertad no ha de degenerar en licencia. Los pintores y poetas gozaron siempre de gran libertad en sus concepciones; pero con tal de que no se olviden de la realidad, ni caigan en el absurdo, ni corrompan las costumbres. El artista ó el literato no han de tener más derechos que el hombre. Las infracciones de la moral literaria ó artística llevan aparejada, por decirlo así, su sancion; así como el acierto en la eleccion de asunto ha granjeado á los autores el aplauso de la posteridad. ¿Quién duda que el tino mostrado por Cervantes en la eleccion del asunto de su inmortal novela contribuyó en gran parte á la fama de que disfruta? ¿Hubiera alcanzado igual éxito desenvolviendo un asunto baladí y de ninguna trascendencia?

La primer condiccion de toda obra literaria, y por tanto de todo asunto, es que sea moral, ó que no ofenda al ménos á la moral.

El artista como el literato han recibido del cielo una mision superior: la de propagar la verdad, difundir el bien y realizar la belleza, y pierden tan noble investidura, cuando falseando su carácter se convierten en apóstoles del error, en propagandistas del mal ó intérpretes ó exhibidores de lo deforme, de lo anómalo, ó extravagante, haciendo su apotheosis, en vez de señalarlo á la execracion pública. Las exageraciones birónicas y satánicas del romanticismo reconocen por causa el olvido de este precepto, á el cual faltan abiertamente los que alejándose del campo de la realidad y entregándose á las desordenadas inspiraciones de la fantasia, forjan personajes monstruosos, oprobio de las costumbres y escándalo de las personas honradas.

El interés de la obra ha de ser duradero, no effimero como el que suelen despertar ciertas publicaciones en que las galas esplendorosas del estilo encubren un argumento pobre, exótico, ó contrario á los sentimientos generales de la nacion.

El interés de la obra está en razon directa del

grado de utilidad que encierra. En este supuesto las obras que se dirigen á la inteligencia tienen mayores probabilidades de longevidad. Si la obra expresa sentimientos innatos en el hombre, ó resuelve problemas fundados en nuestra constitucion moral, hablando al propio tiempo al espíritu y al corazon y empleando en la exposicion una forma clásica, entónces la obra literaria se convierte en un monumento más duradero que el bronce y más elevado que las pirámides, segun expresion de Horacio. Don Quijote, Gil Blas, Ivanoe y otras obras de esta índole tienen asegurada la inmortalidad.

Ademas de llenar las condiciones arriba indicadas, debe procurar el escritor elegir un asunto *fecundo*, esto es, que ofrezca campo bastante á su actividad.

Los asuntos estériles ademas de consumir mayor tiempo y exigir superiores facultades para su desarrollo, no compensan el trabajo del escritor. Semejante en esta parte al que cultiva un suelo árido despues de derramar abundante sudor y de emplear cuantioso capital sólo espera un fruto mezquino. Las vivas luces que despide el diamante compensan con largueza el improbo trabajo de su talla; pero si un artista de mérito dedica su habilidad á ennoblecer la tosca arcilla trabajándola con el primor y esmero que se labra la plata ó el oro, por muy preciosa que sea la labor no logrará realizar el milagro de cambiar la naturaleza de tan vil materia, y su trabajo, si no perdido, no será bien recompensado.

Por último, el asunto ha de ser proporcionado á las fuerzas del escritor, en conformidad con la consabida máxima de Horacio

*Sumite materiam vestris, qui scribitis, equam
Viribus, et versate diu quid ferre recusent
Quid valeant humeri.....*

Este precepto debe ser observado á la letra por los principiantes. Muchos fracasos que han malogrado en flor las más bellas esperanzas han sido debidos al escaso conocimiento que los autores tenían de la índole y alcance de sus fuerzas. Si Cervantes hubiera cultivado con preferencia la poesia, no ocupara el primer lugar entre nuestros prosistas. Si Lope de Vega en vez

de consagrar al teatro el portentoso nùmen con que le dotó la naturaleza, por desconocimiento de su vocacion, hubiera dado otro rumbo á su genio, no hubiera ilustrado su nombre ni merecido el glorioso dictado de Fénix de los ingenios. El brillante y pintoresco Buffon, el gran pintor de la Naturaleza, desconocia de tal suerte las excelencias de la poesia y era tan insensible á sus bellezas, que encontraba llenos de defectos los versos de la *Athalia* y hacia de ellos una critica tan desatinada, que segun declara Laharpe, *no habría sido posible responderle sin humillarle*. La ingeniosa escena de los sábios resucitados, que nos ofrece Balmes en su *Criterio*, encierra una leccion elocuente que merece ser meditada.

CAPÍTULO V.

ARTE TÓPICA.—CONOCIMIENTOS QUE SE REQUIEREN PARA TRATAR DEBIDAMENTE UN ASUNTO.—LUGARES INTERNOS.—IDEM EXTERNOS.

La preceptiva literaria dejaría incompleta su obra, si se redujera á trazar el programa de estudios que debe hacer el que se sienta llamado á la espinosa carrera de las letras; á mostrar las fuentes en que debe beber inspiracion ó doctrina, ó las cualidades que debe reunir el asunto ó tema que se elija. Procede completar tan provechosas instrucciones con la Teoría de los Tópicos ó Lugares comunes, que nos darán la clave para la composicion y trazado de toda clase de trabajos de alguna extension é importancia.

Ciceron definió la Tópica: *disciplina inveniendorum argumentorum*; esto es, el arte de encontrar argumentos. Por donde se ve que en la mente de Ciceron y de los retóricos de su tiempo la Tópica estaba estrechamente enlazada con la Oratoria, á la que suministraba armas de fino temple y recursos tácticos, por decirlo así, que contribuían en gran manera al triunfo de la causa sustentada por el orador.

Tanta importancia dió Ciceron al estudio de los Tópicos, que puede decirse que la doctrina acerca de este punto llena la mayor parte de sus tratados retóricos. En tan autorizada fuente han bebido cuantos tratadistas han dado cabida en sus obras á esta importante materia dada al olvido sin razon manifiesta por la mayoría de los retóricos modernos.

Entre nosotros la Tópica tiene mayor alcance enseñándonos la economía ó contestura de la obra literaria, ó sea el plan que debemos seguir para exponer cumplidamente un asunto.

A veces éste es tan sencillo por su naturaleza, que el espíritu penetra de una ojeada el conjunto y las partes; como cuando se trata de exponer un hecho, ó de expresar un sentimiento, en cuyo caso apenas tienen aplicacion posible los preceptos de la Tópica. Cuando se marcha por caminos conocidos, ó se reconoce un corto trecho, no necesitamos de guia. Pero no es prudente internarse en una region desconocida sin proveerse antes del plano más ó ménos exacto del terreno que hemos de recorrer y trazar el itinerario que hemos de seguir. En este caso la Tópica es el hilo de Ariadna que nos lleva al fondo mismo de un asunto complicado y nos precave de toda confusion y extravío.

La presente materia comprende tres puntos principales:

- 1.º Conocimientos generales que disponen convenientemente para tratar con acierto un asunto.
- 2.º Lugares internos.
- 3.º Lugares extrínsecos ó externos.

Los estudios á que aludimos son los propios de cada carrera; á saber: para el abogado el estudio del derecho español en su estado actual y en sus orígenes y fundamentos históricos; el conocimiento de la jurisprudencia establecida y de los trámites propios de cada juicio...; para el historiador el estudio de las crónicas, memorias, palimpsestos, efemérides y obras históricas que nos ha legado la sábia antigüedad...; para el orador político el estudio de los oradores insignes así griegos como romanos, el de los fastos parlamentarios de los pueblos en que más ha brillado la tribuna; para el orador sagrado las divinas letras, los Santos Padres, los apologistas y oradores de gran renombre; para el filósofo, el poeta, el novelista, además de una vasta instruccion deben estudiar atenta y asiduamente el gran libro de la naturaleza y el cuadro vivo de la sociedad presente donde hablarán copiosa doctrina é inspiracion inagotable.

Llámanse lugares internos, según Cicerón, los que son inseparables del asunto mismo; esto es, *los que sugiere la misma naturaleza del asunto.*

Nuestro entendimiento por ley de su naturaleza procede de un modo constante en el exámen de todos los conceptos que se ofrecen á su consideración. Determina y fija previamente el genuino sentido de la idea, cuyo contenido se propone explicar. Estudia después el signo que le sirve de expresión en el idioma. Señala y especifica las ideas parciales contenidas en la idea capital, cuyo fondo trata de desentrañar. Estos procedimientos ordinarios y naturales de nuestra inteligencia nos dan por resultado *la definición, la etimología y el análisis*, que son otros tantos tópicos, no sugeridos por el arte, sino dictados por la naturaleza, como racionales etapas de todo discurso.

Lugares externos son todos aquellos que pueden ayudar al desenvolvimiento del asunto, por tener con él alguna relación.

A esta clase pertenecen las inducciones, los precedentes, los ejemplos sacados de la naturaleza, de la historia, de la fábula, de la tradición, los proverbios ó máximas populares, de suma utilidad, según Quintiliano, las citas de escritores célebres que gozan de autoridad en la materia.

Pecaríamos de prolijos si hubiéramos de poner ejemplos que demostraran la fuerza que dan al discurso cada uno de estos tópicos. Si yo quisiera ponderar las miserias de la vida, dice Quintiliano, ¿no produciría impresión en los ánimos, haciendo mérito de la costumbre de algunos pueblos de recibir con lágrimas al recién nacido y celebrar con ruidosos festines el tránsito á la otra vida?

Fr. Luis de León usa de este bellissimo ejemplo para persuadir á la mujer casada á que críe á sus hijos: «La braveza del león sufre con mansedumbre á sus cachorrillos que importunamente le desjuguen las tetas. Y el tigre, sediento de sangre, da alegremente la suya á los suyos. Y si miramos á lo delicado, el flaco pajarillo, por no dejar sus huevos, olvida el comer y se enflaquece, y cuando los ha sacado, rodea todo el aire volando y trae alegre en el pico lo que él desea comer, y no lo come porque ellos lo coman.»

CAPÍTULO VI.

ILUSTRACION DE LA DOCTRINA SENTADA EN EL CAPÍTULO ANTERIOR ACERCA DE LOS TÓPICOS.

Los tópicos de que hemos hecho mérito en la lección anterior, son aplicables á toda clase de asuntos, ya se atienda al conjunto ó á las partes. Todos ellos son de un uso frecuentísimo y reportan gran utilidad.

Respecto de la definicion, conviene advertir que no nos referimos en este lugar á la definicion científica que tiene por exclusivo objeto darnos una idea clara y precisa del objeto que se define, señalando su género próximo y su última diferencia como dicen los lógicos. La definicion propiamente literaria nos muestra la idea ó el concepto á la viva luz de la realidad, pero cuidando ante todo de la perspectiva; esto es, de que el concepto se ofrezca á nuestra vista bajo el aspecto más favorable á los fines que el escritor se propone conseguir. La primera es didáctica, la segunda oratoria; aquella enseña y ésta mueve. De aquí la importancia de este tópico, que bien manejado, es instrumento poderoso para la persuasion y prenda segura de buen éxito para la causa que el orador defiende.

Mira de Mescua, en la siguiente bellísima *definicion*, pone de relieve uno de los caracteres más señalados de la vida humana, cual es el de la corte-

dad, al intento de expresar cuánto conviene emplearla bien.

Figura que, pasado el tiempo, engaña,
 Flor que marchita el caluroso estío,
 Ampolla hecha en el agua con el frío,
 Correo de la muerte, débil caña:

Sombra que hace la tela de una araña
 Ave ligera, despeñado río,
 Hoja del árbol y veloz navio
 Que navega este mar á tierra extraña;

Un punto indivisible, un breve sueño,
 Corrido sueño y muerte prolongada
 Es la vida del hombre desabrada.

¡Miserable de mí! si es tan pequeño
 El curso de mi edad, que es casi nada,
 ¿Por qué pasé tan mal tan corta vida?

Son notables y de mucho efecto las definiciones que hace Ciceron de la gloria en su *Oracion pro Marcello*, y del pueblo romano en la *Pro domo sua*.

La etimología ayuda á veces poderosamente al escritor á esclarecer un concepto capital, en que ha de estribar sus razonamientos. En la etimología de la palabra *Teresa* encuentra el P. Yepes el presagio y la clave de las especiales dotes con que el cielo adornó á la ilustre escritora de este nombre.

Teresa, dice, es lo mismo que Tharasia, nombre antiguo de mujeres y griego, que quiere decir milagrosa. Y ciertamente tal nombre cuadraba bien á la que habia de ser un prodigio de la naturaleza, una estrella milagrosa de la gracia y un espectáculo de santidad y perfeccion al mundo. Que no lo es pequeño que una mujer flaca haya emprendido hazañas más que de varones; y á la que tocaba, por ser mujer, ser ignorante y ruda, haya sido maestra y doctora de la filosofia más alta, y más escondidos secretos de la contemplacion.

El análisis ó enumeracion de partes no es otra cosa que la aplicacion en pequeña escala del método científico que consiste en descomponer y recomponer las ideas para mostrarlas al entendimiento, no sólo en su compleja realidad, sino tambien en los elementos de que están formadas y en las relaciones más ó ménos transparentes que las unen á otras ideas.

Diferénciase únicamente el análisis científico de la enumeración literaria en que aquel hace, por decirlo así, una disección prolija del concepto, señalando con exactitud anatómica todos los elementos que le constituyen, mientras la enumeración, tomando por norte la belleza, muestra únicamente aquellos aspectos, en los cuales se encuentra ésta en todo su esplendor. Aquella persigue la verdad, ésta descubre la belleza.

Fr. Luis de Leon, después de establecer como síntesis que «lo más deleitoso del día es la mañana,» descompone este pensamiento empleando la siguiente bellísima enumeración:

Porque entonces la luz, como viene después de las tinieblas, y se halla como después de haber sido perdida, parece ser otra y hiere el corazón del hombre con una nueva alegría; y la vista del cielo entonces y el colorear de las nubes y el descubrirse la aurora (que no sin causa los poetas la coronan de rosas) y el aparecer la hermosura del sol, es una cosa bellísima. Pues el cantar de las aves, ¿qué duda hay sino que suena entonces más dulcemente? Y las flores, y las yerbas y el campo todo despide de sí un tesoro de olor... Porque no es gusto de un solo sentido, sino general contentamiento de todos, porque la vista se deleita con el nacer de la luz, y con la figura del aire y con el variar de las nubes; á los oídos las aves hacen agradable armonía, para el oler, el olor que en aquella razón el campo y las yerbas despiden de sí, es olor suavísimo; pues el freno del aire de entonces templado con gran deleite el humor calentado con el sueño y cria salud y lava las tristezas del corazón, y no sé en qué manera le despierta á pensamientos divinos antes que se ahogue en los negocios del día.

Cicerón y Quintiliano se ocupan prolijamente de otra especie de tópicos, que sólo convienen á determinados asuntos, y constituyen otras tantas formas de argumentos que coadyuvan al desenvolvimiento del asunto principal. De éstos son los más importantes: el género y la especie; los antecedentes y consiguientes; la causa y el efecto; los semejantes y contrarios; las circunstancias y accesorios.

Género y especie.—Si queremos encarecer la utilidad y honestidad de la poesía, podemos sentar como principio que las artes liberales son honestas

y útiles, para venir á inferir que tambien le son propios á la poesía tales atributos. Ciceron usa con gran acierto de este tópicó en su *Oracion pro Archia*.

Massillon sostiene que el placer es la primer tentacion que se ofrece á los *grandes*, para concluir despues que el deleite es el primer escollo de la inocencia para *todos los hombres*.

Antecedentes y consiguientes.—En el gobierno de la sociedad el abuso del poder acarrea su ruina: el abuso de la libertad da origen á la esclavitud. El pueblo que quiere extender demasiado sus fronteras, suele verse más estrechado de lo que exigen las naturales; el conquistador que se empeña en acumular coronas sobre su cabeza, acaba por perderlas todas; quien no se satisface con el dominio de vastos imperios, va á consumirse en una roca solitaria en la inmensidad del Océano.

(Balmes.)

Causa.—Finalmente, el imperio y señorío ganado por el valor y el esfuerzo, se perdió por la abundancia y deleites que de ordinario le acompañan. Todo aquel vigor y esfuerzo con que tan grandes cosas en guerra y en paz acabaron, los vicios le apagaron y juntamente desbarataron toda la disciplina militar; de suerte que no se pudiera hallar cosa en aquel tiempo más estragada que las costumbres de España, ni gente más curiosa en buscar todo género de regalo.

(Mariana.)

Efecto.—El hombre sin pasiones seria frio, tendria algo de inerte, por carecer de uno de los principios más poderosos de accion que Dios ha concedido á la humana naturaleza; pero en cambio el hombre dominado por las pasiones es ciego, y se abalanza á los objetos á la manera de los brutos.

(Balmes.)

Semejantes.—Recibirémos el bien de la mano de Dios, y para eso extenderémos los brazos y el deseo; ¿y el mal no le recibirémos?... Si estamos alegres cuando nos reparte Dios lo de que somos indignos; sin razon es mostrarnos enojados y tristes, si nos quita lo que no se nos debe, y nos da lo que nos viene del suelo. Que al hombre el trabajo le es propio como al ave el vuelo y como á las centellas el fuego.

(Fr. Luis de Leon.)

Contrarios.—¡Hay un Dios! las yerbas de los valles y los cedros de los montes le bendicen, el insecto susurra sus alaban-

zas, y el elefante lo saluda al salir de la aurora; las aves le cantan himnos entre el ramaje; el rayo patentiza su poder, y el Océano declara su inmensidad. *El hombre, el hombre solo* ha dicho no hay Dios.

(Chateaubriand.)

Circunstancias y accesorios.—Este lugar tiene aún mayores aplicaciones que los demás de que hemos hecho mérito. Su campo natural está en la elocuencia del foro, donde las circunstancias del hecho deben ser atentamente examinadas para formar un juicio cabal acerca del mismo. Dichas circunstancias están comprendidas en el antiguo verso técnico

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo quando.

La oracion *pro Milone* es la demostracion más palmaria del fruto que se puede sacar de estos lugares.

CAPÍTULO VII.

COSTUMBRES Y PASIONES.—IMPORTANCIA DE SU ESTUDIO.

Entre los estudios que ayudan poderosamente á la Invencion, se recomienda por su notoria utilidad el de las *costumbres y pasiones*.

Aunque en realidad sólo el hombre, por su especial constitucion moral, es susceptible de costumbres y pasiones, sin embargo, usando de los fueros que concede el estilo figurado, y aceptando la doctrina de un célebre escritor, podemos *suponer* tambien en la naturaleza idénticos fenómenos.

Admitido, pues, este criterio latísimo y contrayéndonos á la naturaleza, comprendemos bajo el nombre de costumbres los caracteres esenciales que ésta nos ofrece, y que constituyen otros tantos elementos de belleza: á saber, la unidad que resplandece y se ostenta como ley suprema de la naturaleza; la variedad en que se desenvuelve aquella con pasmosa riqueza, y la armonía que pone en relacion las partes con el conjunto. Conocidas y determinadas estas categorías fundamentales, debe el escritor estudiar la naturaleza en su curso regular y ordinario, ó sea en la sucesion de fenómenos que caen bajo el dominio de la observacion vulgar, y cuyas causas ha sorprendido la ciencia.

Esto es: cómo se realiza la esencia de la vida en los diversos reinos; el nacimiento del sol y su ocaso; la noche en su severa majestad, los meteoros en sus diversas especies; el risueño y apacible arroyo; el caudaloso río; el mar inmenso; todas las manifestaciones permanentes, todos los aspectos fugaces de esa naturaleza que según la bella expresión de Campoamor, es como música un perpétuo hosanna; como escultura una infinita reproducción de la imagen de Dios; como pintura un espejo donde se reflejan las bellezas del cielo; como arquitectura un templo a la divinidad; y como poesía un libro inimitable donde se leen las leyes lógicas con que Dios ha creado el mundo y las reglas inmutables con que lo gobierna.

Podemos asimismo considerar como pasiones en la naturaleza, los fenómenos extraordinarios y anormales que, en nuestra limitada inteligencia, reputamos como desórdenes y perturbaciones del orden establecido por el Supremo Hacedor, ó como sublimes muestras del prodigioso alcance de las fuerzas naturales, tales como los volcanes, las avalanchas, las cataratas, las inundaciones, las tempestades y los terremotos.

A pesar de que en el estudio de la naturaleza se han formado grandes escritores y poetas, todavía importa más el conocimiento de las costumbres y pasiones humanas. Este estudio, á primera vista difícil é inagotable, se hace expedito y llano, convirtiendo la observación hacia nosotros mismos. Cuando yo deseo conocer á los demás, decía Fontenelle, me estudio á mí mismo.

El estudio de nosotros mismos da la base y el punto de partida para conocer á fondo á los demás. Lo que resta, es sólo un trabajo de hábil cotejo y de rectificación continua, con lo que nuestro estudio se ilustra y perfecciona. En tan laboriosa obra hay que tener en cuenta las modificaciones que imprimen en el carácter del individuo la edad, el sexo, el temperamento, el país, el siglo, la religión, las instituciones políticas y sociales, las relaciones de familia, la educación, la profesión, y los hábitos particulares; el cielo que le cubre; las plantas que decoran su vivienda ó le proveen de alimento, los edificios que le sirven de morada; el traje que viste; el idioma que habla; todo lo cual contribuye á que el escritor dé á su obra la entonación propia y el *color local* que le corresponde.

Concretándonos á la edad, apenas ha habido poeta épico-didáctico que no haya trazado de mano maestra una viva pintura de los caracteres diferenciales de cada edad, y recomendado con interés, al escritor, el estudio de estas diferencias, á fin de que no se aparte de la realidad, especialmente en la creacion y diseño de los personajes escénicos, en conformidad con el conocido precepto de Horacio:

Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores.

Y en cuanto al sexo, Marmontel bosquejó admirablemente la fisonomía moral del hombre y de la mujer, marcando las cualidades privativas y las virtudes y debilidades propias de cada sexo (1).

El cristianismo elevando la condicion de la mujer y sacándola de la oscuridad del hogar, ha facilitado su estudio imposible, ó nada fácil en los tiempos antiguos. Corneille, Balzac, Racine, Walter Scott, Shakespeare, y la brillante pléyade de escritores dramáticos, rico ornamento de nuestra literatura, desde Lope hasta Breton, García Gutierrez, Ayala y Echegaray, han dado á conocer á la mujer en todos sus estados y condiciones, mientras Homero, que nos revela al hombre por entero, jóven en Aquiles, prudente en Ulises, viejo en Nestor, hijo en Telémaco y padre en Priamo, sólo mostró *á la esposa* en Andrómaca y Penélope.

No debe tampoco echarse en olvido el estudio del temperamento dominante en cada nacion, y más aún del propio de cada individuo. Se ha extendido tanto ó, mejor dicho, vulgarizado el conocimiento de los temperamentos, cuyos nombres y particular idiosincracia son del dominio comun, que creemos excusado tratar esta materia, propia de la Fisiología, á donde remitimos al lector. Pero concretándonos á solos dos personajes históricos, ¡qué clave tan preciosa para juzgar con acierto los gloriosos reinados de Cários V y Felipe II, la del temperamento fortuito ó providencial de tan insignes reyes!

Para completar el estudio del hombre se hace indispensable conocerle, no sólo en su estado nor-

(1) D. Severo Catalina escribió un precioso libro, estudio interesante acerca de la mujer, que merece ser leído con estimacion.

mal ó tranquilo, sino tambien en aquellos estados excepcionales en que se siente agitado por alguna pasion.

Como todas las pasiones se anidan en todos los pechos, re-frenadas y dirigidas por la razon, ó exaltadas y rebeldes contra ésta, no es difícil su estudio, si aprovechamos las advertencias de la crítica. Al propio tiempo podemos estudiarlas en los demás hombres, en el ancho campo de la vida real, ó bien en los cuadros admirablemente trazados por los grandes escritores. Este estudio es tan necesario, que sin él no se concibe el orador, ni el dramaturgo, ni el poeta, ni el simple escritor. No necesitamos, sin embargo, haber experimentado en nosotros mismos las pasiones que hayamos de comunicar á los demás. Basta con conocer á fondo la pasion, y sentirla como la siente el actor en la escena, ó al ménos comprenderla. De lo contrario, el espíritu generoso de Molière no hubiera pintado tan vivamente la avaricia, ni el escéptico Voltaire, el religioso entusiasmo de Lusignan, ni Shakespeare hubiera podido esculpir con maravillosa verdad *todas las pasiones*; ni Tirso de Molina hubiera retratado con tal propiedad tipos diversos de mujer, ya damas, ya villanas, aquejadas de las más encontradas pasiones. El Quijote no podría ser la obra de un escritor solo, pues es imposible que un mismo hombre sea al propio tiempo Sancho y Quijote, esto es, sensual y grosero, espiritual y delicado. Por eso se dijo que el estilo es el hombre; pero nunca se ha dicho que el autor se refleja en los diversos personajes de *varia condicion*, fruto de su fantasía iluminada por la realidad.

Esto no exime, antes obliga al escritor á sondear el corazón humano si ha de pintar con viveza y verdad los sentimientos y pasiones; deber más imperioso todavía para el orador que ha de excitarlas y moverlas tocando al efecto los resortes necesarios: evitando con ello que *se rian ó se duerman* los espectadores ú oyentes, como dice Horacio, por haber desempeñado mal su encargo. *Si loqueris malè mandata, aut dormitabo, aut ridebo*. En resolucion; debe poder exclamar con Terencio: *Homo sum, humani nihil á me alienum puto*.

CAPÍTULO VIII.

DE LA DISPOSICION.—PLAN DE LA OBRA.—CONDICIONES
ESENCIALES DE TODA PRODUCCION LITERARIA.

Ocupa el segundo lugar entre las partes de la Retórica la Disposicion, definida por Quintiliano una prudente distribucion que hacemos de las ideas y partes de un discurso, dando á cada cual su lugar—*Utilis rerum ac partium in locos distributio*.

De la simple enunciacion del objeto de esta parte de la Retórica se desprende su gran importancia; pues, como dice el célebre autor de las Instituciones, sin ella es inútil la invencion; pues no basta que estén vaciados todos los miembros de la estatua, si se desconoce el arte de unirlos, para que de su acertada union resulte la efigie apetecida.

No ménos claramente enseña Horacio con el ejemplo de aquel oficial de escultura que tenía su taller junto á la escuela de esgrima de Emilio, la importancia de la disposicion, sin la cual la obra literaria es informe amalgama de partes mal avenidas, *summa infelix*, como dice gráficamente el ilustre poeta venusino.

La fuente del buen estilo, se encuentra en la disposicion hasta el punto que Condillac llamaba al estilo; *la trabazon y enlace de las ideas*; y Buffon lo definía: *los pensamientos puestos en orden y movimiento*.

Una de las cosas que más contribuyen á la recta disposicion de las ideas, es el completo conocimiento del asunto; de aquí nacen tambien la *facundia*, ó

sea la facilidad en la expresion, y el *orden*, que, como dice Horacio, lleva consigo la luz—*ordo lucidus*—y la irradia y esparce por toda la obra.

Una vez estudiado maduramente el asunto, se hace preciso formar un plan previo, especie de boceto, en que se hallen indicados todos los pensamientos y puntos de vista generales; las divisiones á que den lugar, y por último, la conclusion, ó sea, la verdad á cuya demostracion se enderezan todos los razonamientos que forman la sustancia y contexto de la obra. A facilitar este trazado se encaminan los preceptos de la Disposicion. De estos, unos son pertinentes al conjunto de la obra y otros á las partes esenciales en que ésta ha de ser dividida. Los primeros exigen como condiciones precisas de toda produccion literaria la unidad, variedad y armonia.

Consiste la unidad en establecer un pensamiento capital al que se subordinen y refieran todos los demás. Como la raíz del árbol sirve de asiento y de principio no sólo al tronco y á las ramas, sino á la ténue y mal segura hoja, así los pensamientos principales, los accesorios y hasta las ideas mismas han de estar en la más estrecha y necesaria relacion con el pensamiento generador de la obra. *Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.*

Todas las aventuras graciosas ó desgraciadas del Quijote, sus lances y batallas, sus pláticas y razonamientos, concurren á la demostracion de una verdad trascendental, cuyo espíritu informa y vivifica toda la obra, á saber: la necesidad de poner en armonia los dos elementos de nuestro sér: la materia y el espíritu. Cuando esta armonia, ley principal de la vida, se altera ó falta por completo, nace el absurdo y como secuela indispensable el ridículo.

La vanidad de las cosas humanas sirvió de tema al insigne autor de la *Vida es sueño*, para desarrollar este pensamiento en su maguifico drama, cuyo título condensa en una sola frase todo el fondo del asunto. Todas las escenas y situaciones del drama se *reunen y concentran* en el pensamiento capital, como las ramas se juntan en el tronco del árbol, ó como los rayos luminosos en el foco de que proceden.

La variedad es tambien ley de naturaleza; y de ahí que sea condicion indispensable de la obra lite-

raría trasunto fiel de nuestra propia constitucion; pues, como dijo Montesquieu, todas las reglas están basadas en nuestra organizacion ó en necesidades del órden moral.

Pues bien; así como es innato en nuestro espíritu el sentimiento de la unidad, del órden, de la simetría, de las proporciones exactas, así tambien la variedad con sus episodios, digresiones, contrastes y transiciones halaga nuestro ánimo y le precave del fastidio. *Similitudo satietatis est mater*, dijo Ciceron.

La vanidad no es el desórden ni la confusion, ni el tránsito rápido de unas ideas á otras, ni de unos tonos á otros. La pintura no pasa bruscamente de una tinta fuerte á otra suave, sino que emplea las medias tintas como medio de templar la dureza de los colores vivos. Los cambios de tono ó de clave en la música se inician y preparan por suaves cadencias. La escuela romántica, haciendo gala de menospreciar los preceptos, dió exagerada importancia á la variedad, llevando hasta el absurdo el tránsito de lo fiero á lo templado y de lo sublime á lo grotesco. Sin proscribir el deleite que puede producir la sorpresa, la novedad, lo imprevisto, debemos procurar que el paso de un sentimiento á otro sea natural y no violento y que los grandes efectos estén convenientemente preparados y surjan espontáneamente de la ilacion de los hechos. *Nihil est in natura rerum omnium*, dijo Ciceron, *quod se univrsum profundat et quod totum repente evolet*.

Por último, hemos de cuidar muy principalmente de que la obra no esté falta de armonía: esto es, que sea proporcionada á la importancia del asunto, y que haya entre las partes la debida regularidad y una justa proporcion con el conjunto.

Una epopeya no puede desenvolverse en el corto espacio de un poema lírico; ni es posible consagrar una larga tirada de versos á la expresion de un sentimiento transitorio de nuestra alma. Las obras faltas de armonía se asemejan, segun expresion de un insigne preceptista, á las caricaturas de enorme cabeza y delgadas piernas ó á esas plantas exóticas en las cuales la naturaleza, pareciendo olvidar sus leyes, hace salir de un tallo delgado y frágil ramas interminables y apéndices monstruosos.

En cuanto á los preceptos relativos al principio,

medio y fin de la obra, son tan vagos los que pudieran dictarse, que hemos preferido señalarlos especialmente cuando nos ocupemos de los respectivos géneros literarios. Los grandes maestros de la antigüedad nos dan el ejemplo, usando de gran parsimonia en punto á reglas generales, y prefiriendo acomodar los preceptos á casos particulares que apellidaban causas ó cuestiones finitas. «Cada cuestion y cada lugar, dice Quintiliano, pide cierto orden; todo lo cual es imposible demostrarlo con reglas, si no se determina materia sobre que recaigan. La principal disposicion y economía de un discurso, es aquella que nos enseñan las circunstancias del asunto.»

Si de tal suerte hablaba el insigne preceptista, contrayéndose al discurso oratorio, con mayor razon rehusaremos nosotros trazar reglas comunes á toda clase de composiciones literarias.

CAPÍTULO IX.

DE LA ELOCUCION.—ELEMENTOS QUE LA CONSTITUYEN. FORMAS GENERALES DE LA ELOCUCION.

Llámanse elocucion aquella parte de la Retórica que señala las reglas á que ha de ajustarse la buena expresion literaria. Ciceron la definió: *idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accomodatío*, esto es, el empleo de palabras y sentencias adecuadas á la invencion.

En toda obra literaria hallamos dos elementos, inseparables por su naturaleza, y cuyo estudio compete á la Retórica: *el pensamiento*, alma, por decirlo así, de la expresion, y *la forma* que le sirve de evolucion y desarrollo.

Dáse el nombre de forma interna al plan concebido ó ideado por el escritor para el completo desenvolvimiento del asunto. En las obras dramáticas recibe el nombre especial de *argumento*.

Forma esterna es la palabra, expresion sensible del pensamiento.

A la Disposicion incumbe dictar consejos y advertencias saludables, que sirvan de guía al escritor para trazar el plan ó forma interna de la obra. Los preceptos de la elocucion se dirigen principalmente al estudio de la forma esterna del pensamiento.

Las operaciones ó actos propios de cada facultad anímica se expresan en Filosofía con nombres espe-

ciales. La literatura, ménos atenta al rigor de los términos, da el nombre de pensamiento á la manifestacion por medio de la palabra, de cuanto el hombre piensa, siente ó quiere (juicios, voliciones, afectos).

El pensamiento y el lenguaje están unidos por vínculos tan estrechos, que sólo por medio de una atencion profunda y de un concienzudo análisis venimos en conocimiento de la distincion que existe entre ellos. Schiller les comparó á dos hermanos gemelos. Por eso dijo profundamente Buffon: escribir bien, es pensar, sentir y producir bien; esto es, revelar á la vez, espíritu, alma y gusto.

Definido ya el pensamiento, corresponde dar una sucinta idea de la palabra, elemento necesario de toda expresion. Llámase palabra, á la expresion de una idea por medio de los sonidos orales, ó de los signos que les sirven de representacion gráfica.

Segun la opinion de sabios etimologistas, la voz *palabra* derivóse del griego *parabole*, comparacion ó simil, usándose en castellano en la acepcion de razon ó plática comun, y pasando despues á significar una sola dccion.

El conjunto de voces que usa un pueblo dado para la enunciacion de sus ideas, recibe el nombre de lenguaje ó idioma nacional. Llámase indistintamente lenguaje, así al oral como al de accion: no obstante que en puridad sólo corresponde al primero tal denominacion.

El lenguaje oral, como su nombre lo indica, es la expresion de nuestros pensamientos por medio del aparato vocal. Este es el medio más excelente de que podemos disponer para comunicar á los demás los afectos de nuestro corazon y los estados y modificaciones de nuestro espíritu. Es no sólo medio, sino un verdadero instrumento.

No hay poder en el mundo que iguale al de la palabra, dice un reputado escritor (1); derriba y establece; se alimenta del desórden, de la rebelion, de las grandes contradicciones; triunfa

(1) Muñoz Garnica: *Estudio sobre la elocuencia sagrada*.

y decae si no se contesta su victoria por lo mismo que se enardece y agiganta con la lucha. De ella se dijo en las antiguas repúblicas: *sicut ignis materia alitur, et urendo clarescit.*

El lenguaje de accion emplea los ademanes, movimientos, actitudes, el juego de los músculos del rostro, el grito inarticulado... para la expresion de los afectos que embargan el ánimo. Rara vez se emplea solo, pues las más de las veces presta calor, vida y expresion propia al lenguaje oral, del cual constituye un accidente de suma importancia (1).

La elocucion admite tres formas generales: objetiva, subjetiva y mixta ó dialogada.

Por medio de la forma objetiva el escritor nos da á conocer el mundo exterior en sus múltiples manifestaciones; esto es, el variado espectáculo de la naturaleza, los séres que pueblan los diversos reinos, paisajes, monumentos, edificios, ciudades, hechos históricos... todo se ofrece á nuestra consideracion, no con el realismo inseparable de la fotografia ordinaria, sino con el arte propio de la pintura. Es la forma propia de la poesia épica, de la descriptiva, de la historia, de las relaciones de viajes, de las ciencias naturales...

En la forma subjetiva se ofrece principalmente á nuestra consideracion el juicio y la opinion del autor; sus sentimientos y afectos; sus impresiones particulares: ocupando un lugar secundario los hechos, los fenómenos, el mundo exterior, que aparecen como simples elementos de inspiracion ó motivos de la obra. Muéstrase principalmente en la poesia lírica.

Mixta ó dialogada es aquella en que se combinan ambas formas, dando cabida á la narracion y la descripcion, modos propios de la forma objetiva, y á los

(1) Creo innecesario el hacer en este lugar un estudio prolijo de los elementos del lenguaje: conocimiento que supongo ya adquirido por medio de la gramática. La noción de las letras, sílabas; la de las partes de la oracion con sus oficios respectivos es tan rudimentaria, que no dudo que permaneirá viva en la memoria de los alumnos. Lo que sí recomiendo encarecidamente, es que se refuercen y amplíen dichos conocimientos con el estudio de alguna gramática general.

juicios, sentimientos, afectos ó pasiones de los diversos personajes que intervienen en la acción. Es la forma natural y propia de la novela y del drama.

Al decir que la forma objetiva da á conocer *principalmente* el mundo exterior en su rico y vario contenido, queremos significar que en esta forma prevalece y se sobrepone lo objetivo á la personalidad del historiador ó poeta, que queda como oscurecida ante la grandeza de los hechos y la belleza ó sublimidad de los objetos que describe ó cuenta. Pero, por más que lo objetivo se destaque vivamente en esta forma como bien perfilada silueta, no por esto se ha de entender que no pueda ni aún traslucirse en la obra la opinión del autor, la escuela á que pertenece, ó los sentimientos particulares de que se halla animado. Tal empeño sería de todo punto imposible. Las obras de carácter objetivo no son como las fotografías en que no se revela el autor, porque el verdadero artista es la luz que dibuja la imágen; sino como la pintura en que principalmente se muestra lo exterior, pero *indirectamente* venimos en conocimiento de la calidad y circunstancias del pintor, de la religion que profesa, de los sentimientos que le animan, del país á que pertenece, etc.

En resolución: no hay forma alguna en que no se halle mezclado en proporciones diversas lo objetivo y lo subjetivo. Si *predomina* lo primero, apellídase objetiva; y si *prevalece* lo segundo, recibe el nombre de subjetiva; y cuando ambos elementos se hallan equilibrados, nace la forma mixta ó dialogada.

CAPÍTULO X.

DE LAS VARIAS ESPECIES DE CLÁUSULAS.

Cláusula (1), voz derivada de la raíz *clausum*, es una reunion de palabras en la que se encierra un pensamiento, ó varios pensamientos estrechamente enlazados.

Aristóteles la definió: «Una locucion que tiene su principio y fin dentro de sí misma, y es de tal extension, que se puede comprender de una ojeada.»

Las cláusulas se dividen en simples y compuestas. Llámase simples las que constan de una sola oracion principal; y compuestas las formadas de dos ó más oraciones principales.

Ejemplos.

Simple.—El *sí* y el *no* fueron las más breves palabras, porque sean desengañados presto los hombres, aún de los escasos de palabras.

(A. Perez.)

Compuesta.—El castigo y el premio, el miedo y la esperanza son las dos pesas con que se gobierna el reloj de la vida humana: el miedo no da lugar á la cobardía: la industria y la diligencia son hijas de la esperanza.

(P. Mariana.)

(1) Entro desde luego en el estudio de la cláusula, porque considero que todo lo concerniente á las oraciones y á su division en simples y compuestas, principales y accesorias, incidentes y subordinadas, habrá sido estudiado en la gramática, considerada con razon como estudio prévio y fundamento necesario de la Retórica.

Segun la diversa manera de enlazarse las cláusulas, reciben distintas denominaciones que conviene hacer notar porque esta diversa estructura y conformacion de la cláusula da origen á dos distintas especies de estilo.

Llámanse sueltas las cláusulas cuyas oraciones principales no están enlazadas ostensiblemente por ningun vinculo material, sino por la relacion ideológica que existe entre los varios pensamientos que la componen. Dicha relacion se hace palpable por la yuxtaposicion.

Periódicas, las que presentan enlazadas sus oraciones por los medios ordinarios; esto es, por medio de conjunciones, del relativo, ó de los modos del verbo.

Período propiamente tal, es aquel en que la cláusula se halla dividida en dos partes principales; quedando suspenso el sentido al fin de la primera, llamada *protísis* ó principio, y cerrándose al fin de la segunda, denominada *apódosis* ó conclusion.

Ejemplos.

Sueltas.—Ningun enemigo mayor de la naturaleza que la guerra; quien fué autor de lo criado lo fué de la paz: con ella se abraza la justicia.

(Saavedra.)

Periódica.—Los bienes de esta vida no sólo están poco con nosotros, sino parece que gustan de dejarnos, y que apetecen el mudar de dueños, y aborrecen el asiento: que por esa causa los llaman de fortuna, y á la fortuna la ponen en rueda, de cuya propia inclinacion es nunca estar queda.

(Fr. Luis de Leon.)

Período.—Y como la luna llena en las noches serenas se goza rodeada y como acompañada de clarísimas lumbres las cuales todas parece que avivan sus luces en ella y que la miran y reverencian; así la buena en su casa reina y resplandece, y convierte á sí juntamente los ojos y los corazones de todos.

(Fr. Luis de Leon.)

Es condicion esencial de las cláusulas la unidad. Se cumplirá esta condicion principalísima siempre

que las ideas parciales expresadas por cada uno de los términos de que están compuestas y los pensamientos secundarios contenidos en las oraciones accesorias concurren á la expresion de un pensamiento capital que produzca en nuestro ánimo la impresion de un solo objeto.

Blair censura con razon la siguiente cláusula tomada de una carta de A. Perez:

«Puede hablar así y ser creído quien viendo desde mozo á mi padre y sus amigos en lo alto de las córtes, las comenzó á temer, y las deseó huir, y salirse de la nave, aún no bien metido el pié en ella: y quien oyó un dia entre otros discurrir al príncipe Rui-Gomez de la fortuna y de sus favores.»

Esta cláusula adolece de falta de unidad, por haberse mezclado en ella muchos objetos y personas, repartiéndose la atencion entre todos ellos, y no pudiéndose concentrar en un objeto culminante que sirva como de centro de unidad.

Los paréntesis largos ó mal encajados dañan tambien á la unidad de la cláusula, así como la omision de alguna circunstancia interesante, ó la adiccion de palabras que no hacen falta para completar el sentido y son una especie de estrambote en una cláusula ya cerrada.

Omito el tratar de las demás cualidades que autores de tanta nota como Blair y Hermosilla consideran esenciales en las cláusulas ó sentencias; pues de ellas se hablará en otro lugar entre las cualidades de la elocucion.

CAPÍTULO XI.

CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCION.

Definida ya la elocucion y determinados claramente los elementos que la constituyen; conocidas las formas generales de que hace uso esta parte de la Retórica, la más artística y por tanto, la más importante de todas; estudiada la cláusula en sus especies más principales, la natural ilacion de la doctrina nos lleva á ocuparnos de las cualidades de la elocucion.

Divídense en esenciales y accidentales:

Llámanse esenciales las primeras, por exigirlas la misma naturaleza del pensamiento y del lenguaje y ser de necesidad en toda clase de obras literarias, cualquiera que sea su índole.

Las accidentales son múltiples y variables y dependen de la naturaleza del asunto; del género literario; del tono propio de la composicion y de otra porcion de circunstancias que determinan y dan origen á las distintas especies de estilo.

Entre las cualidades esenciales de la elocucion, unas afectan especialmente á los pensamientos; otras son propias del lenguaje, y otras se extienden á los pensamientos y al lenguaje; esto es, al fondo de la obra y á la forma que le sirve de expresion.

Condiciones esenciales en los pensamientos.

Ocupa el primer lugar entre ellas *la verdad*, base necesaria de toda obra literaria ó científica.

Hay verdad en los pensamientos, cuando son vivo reflejo y pintura fiel de la realidad; esto es, cuando existe una ecuacion exacta entre el pensamiento y su objeto: *adequatío rei et intellectus*, según expresion de Santo Tomás.

Cuando el pensamiento no guarda la debida conformidad con la naturaleza de las cosas, calificase de *falso* ó *inexacto*.

La anterior definicion corresponde á la verdad que podemos llamar *científica*, porque es resultado natural de las investigaciones de la ciencia, ó del simple conocimiento de las cosas adquirido por la luz de la razon.

Llámanse verdad relativa *poética* ó *probable*, á la conformidad del pensamiento con las cosas, no como son en realidad, sino como podrian ser, admitidos ciertos supuestos establecidos por el autor.

Encierran verdad relativa, todas las ficciones de la mitología, todos los razonamientos que Homero pone en boca de los diversos personajes que realizan la accion de sus inmortales poemas; los inimitables cuadros en que Garcilaso y Melendez pintaron la vida del campo y diseñaron gallardos tipos de pastores y zagalas; la mayor parte de los argumentos de dramas y novelas forjadas por su autor con elementos sacados de la vida real...; en suma, apenas hay obra literaria de las de libre creacion, en que no entre como elemento esencial la verdad poética. De aquí la necesidad de formar una idea exacta de ella.

Para que la verdad poética no toque en el escollo de lo inverosímil ni de lo absurdo se necesita tener un perfecto conocimiento de la realidad, así en la Naturaleza como en la Historia; pues la verdad poética, lejos de estar en oposicion ó disonancia con la verdad científica, ha de ser una viva imagen suya: *aliqua figura veritatis*, como dice San Agustin.

Hasta las fábulas ideadas por los antiguos pueblos para explicar el origen y gobierno del mundo, á pesar de su falsedad objetiva, encierran sin embargo verdad relativa. Si Saturno devoró á sus propios hijos, á pesar de lo monstruoso de la accion que niega abiertamente los sentimientos que Naturaleza puso en el corazon de los padres, hallamos en dicho mito verdad relativa, si tenemos en cuenta que bajo el símbolo de aquel dios significaba la antigua mitologia al tiempo que da el sér á todas las cosas y las consume y acaba con su accion destructora.

En punto á la verdad de los pensamientos la preceptiva literaria prescribe que en las obras serias ó de carácter didáctico se condenen en absoluto los pensamientos falsos, únicamente admisibles en las obras jocosas y de puro entretenimiento.

Tan á la letra observaron este precepto los buenos escritores, que Hermosilla afirma que todos ó casi todos los pensamientos contenidos en las obras de aquellos son verdaderos. En los dos poemas de Homero, *en más de treinta mil versos*, no hay un solo pensamiento falso. En Demóstenes no halló este severo crítico ni uno solo; y en Virgilio y Ciceron únicamente los que cita en su obra.

Algunos preceptistas consideran tambien como condicion esencial de los pensamientos la solidez. En nuestro concepto ésta no es una cualidad primordial de los pensamientos, sino una condicion inherente al raciocinio, cuando está compuesto de pensamientos verdaderos, hilados ó deducidos con estricta sujecion á las reglas de la Dialéctica.

En los pensamientos aisladamente considerados la solidez se identifica y confunde con la verdad. Así se comprende que le cuadren perfectamente á ésta los epítetos de irrefragable é inquebrantable, que presuponen la solidez.

Repútanse tambien como cualidades esenciales la profundidad y la riqueza. Son profundos los pensamientos que exigen una atencion sostenida á fin de descubrir la relacion y enlace de las ideas, que no podria notar una percepcion demasiado rápida. La obra al parecer más frívola, áun los llamados juvenes literarios, llevan ordinariamente marcado el sello de la profundidad y penetracion de su autor.

La profundidad es dote distintiva del talento. El estudio, la meditacion continua, el hábito de investigar el fondo de las cosas han de reflejarse necesariamente en los escritos. La superficialidad y futilidad denuncian claramente al escritor insulso y falto de conocimientos que ha entrado por asalto en la república de las letras.

La riqueza es fruto natural de prolijos estudios en todas aquellas materias de que hemos hecho mencion especial en el tratado de la Invencion y supone y exige un completo conocimiento del asunto.

CAPÍTULO XII.

CUALIDADES PROPIAS Y DISTINTIVAS DEL LENGUAJE LITERARIO.

El arte literario exige imperiosamente en el lenguaje tres cualidades, requisitos indispensables de la buena elocucion. Tales son la *pureza*, *propiedad* y *armonía*.

La pureza, considerada por Quintiliano como la primera de las virtudes del lenguaje, consiste en su conformidad con el uso de los buenos escritores ó hablistas.

La pureza puede existir en las voces, en las oraciones ó frases y en las cláusulas.

Es pura la voz admitida y usada de antiguo en el idioma, áun cuando sea oriunda de otras lenguas. Si es tan antiguo el abolengo de la voz, que nació con el idioma y ha seguido usándose hasta el dia, recibe el nombre de castiza.

La pureza en las oraciones ó frases, depende de la estricta observancia de los preceptos de la sintáxis.

Y por último, será pura la cláusula siempre que destierremos de ella todo elemento de impureza, así en los términos como en las oraciones de que consiste; y cuando su corte y construccion sea la propia y peculiar de nuestro idioma y sus giros tradicionales y castizos; á semejanza de los que usaron en sus escritos los buenos escritores del siglo XVI y los que despues han seguido fielmente tan gloriosa tradicion.

Pecan contra la pureza del lenguaje los que hacen uso de voces ó locuciones comunes en otro tiempo y envejecidas y desusadas hoy (*arcaísmo*): como *allende, aquende, aledaño, divinal, trovas de gesta, agora*, etc.

Los que emplean voces ó locuciones extranjeras (*barbarismo*), que en la mayor parte de los casos por ser las voces de reciente importacion, y procedentes por lo regular de alguna lengua viva, pueden considerarse como *neologismos (locuciones nuevas)*; pues las antiguas palabras oriundas de otras lenguas, aclimatadas ya en nuestro idioma y consagradas por el uso, han dejado de ser barbarismos.

Podríamos ofrecer, por desgracia, larga lista de palabras nuevas que están afeando y corrompiendo nuestro idioma, y que una moda indiscreta trajo y conserva entre nosotros. Para muestra bastan las siguientes: *soirée, bufel, toilette, meeting, highlife*.

Los barbarismos suelen tomar el nombre de la nacion de que se ha importado el vocablo; así decimos *galicismo, helenismo*, etc., á las voces tomadas del idioma de los pueblos que la misma palabra da á entender.

La Retórica condena abiertamente los vicios arriba enumerados, usando sólo de alguna tolerancia con los arcaísmos, especialmente en poesía, en los escritos jocosos donde se concede gran libertad á su autor, y en aquellas composiciones en que el escritor se proponga dar á su estilo cierto sabor de antigüedad. Pero esta licencia tiene por límite la prudencia del escritor y la claridad del lenguaje, á la que no se ha de faltar de modo alguno.

En cuanto á las voces ó expresiones tomadas de otros idiomas, sólo en el caso de que en el propio no haya términos adecuados para la expresion de nuestras ideas, es lícito el recurrir á los extraños en demanda de la voz que necesitamos. *Necessitas caret lege*. En tal caso es menester, siguiendo el precepto de Horacio, dar á la nueva voz la inflexion propia del idioma: *detorquere parçè*, haciéndola eufónica ó bien sonante, y al propio tiempo inteligible.

La lengua latina no se desdenó en tomar de la griega todos aquellos términos de que carecía, enriqueciéndose con esto considerablemente la lengua del Lacio. Los grandes maestros de la antigüedad, Quintiliano, Ciceron, Horacio, aprueban la introduccion de voces nuevas en caso de necesidad. Segun el testimonio de Séneca, Ciceron no tuvo reparo en usar las *vecc ens* y *essentia*, oriundas de la lengua griega. Quintiliano atribuye á Messala la introduccion de la voz *reatum*, y á Augusto la de *munerarium*, Nueva; eran, en sentir de Ciceron, las palabras *favor urbanus*; así como *obsequium*, que el mismo atribuye á Terencio.

Fórmanse las palabras nuevas por traduccion: como de *homo*, hombre; agua, de *aqua* y ogaño de *hocanno*.

Por derivacion: de *suelo*, *solar*, *solariego*, *sole-ria*, etc.; de *hueso*, *osario*, *osificacion*, *osamenta*...

Por composicion: *aurifero*, *termó-metro*, *fonógrafo*, *cariacontecido*, *ferro-carril*, *paso-nivel*, *volapié*.

Por imitacion: *cascada*, *silbido*, *susurro*, *chasquido*, *torrente*...

Contribuye tambien poderosamente á la pureza del estilo el conocimiento de los modismos ó locuciones propias del idioma. Este estudio largo y penoso en los diccionarios, se hace gustoso y fácil leyendo asiduamente las obras de nuestros clásicos, en las que luce el habla castellana toda su riqueza de giros y de frases especiales, cuyo sentido propio y genuino no es fácil aprender en la letra muerta de los diccionarios.

Por último, conviene advertir que no se ha de llevar hasta la exageracion la observancia de los preceptos relativos á la pureza del lenguaje, hasta el punto de hacernos esclavos de la gramática, incurriendo en el vicio del *purismo*, empalagoso exceso propio de espíritus apocados y de escritores de escaso genio. Una pobre vieja de Atenas, oyendo hablar á Theofrasto, orador muy disertó, conoció que no era del país, por haberle oido decir algunas expresiones afectadas; esto es, por hablar con demasiado atildamiento; *con sobra de aticismo*, *nimum aticè*, como dice textualmente el insigne autor de las Instituciones.

CAPÍTULO XIII.

DE LA PROPIEDAD DE LAS VOCES.—MEDIOS DE CONSEGUIRLA.

La propiedad en las voces ó expresiones es otra de las cualidades que realzan y distinguen el lenguaje literario.

Consiste la propiedad en el uso de voces ó locuciones que expresen cabalmente la idea ó concepto que nos proponemos comunicar á los demás.

Cuando la palabra no es un eco fiel de nuestras ideas, cuando proponiéndonos dar á entender una cosa significamos otra, incurrimos en una impropiedad, y malogramos ó desvirtuamos el efecto que la voz estaba llamada á producir, introduciendo la confusión en el ánimo del lector ó del oyente.

Si la voz empleada expresa la idea que intentamos comunicar, pero por ser poco expresiva ó deficiente, no da idea cumplida del objeto, merece igualmente la denominación de *impropia*. Si, por el contrario, la palabra expresa el objeto, pero acompañado de alguna circunstancia que no le conveniga, también adolece de impropiedad.

Por donde se ve que las voces pueden ser impropias lo mismo por exceso, que por defecto de significación.

No es difícil conseguir tan preciosa cualidad, si se observan fielmente las reglas dictadas al efecto por la preceptiva literaria y acreditadas en el tras-

curso de los siglos. Para manejar con acierto un instrumento es menester estudiarle antes. Si aplicamos esta regla de simple buen sentido al caso presente, los resultados harán patente su utilidad. Conozcamos á fondo la lengua castellana y especialmente la etimología de las voces, hagamos un estudio previo del latín y del griego, y muy especialmente del latín que ha dado á nuestra lengua las cuatro quintas partes de su vocabulario; fijemos despues la acepcion *usual* de las voces, que en algunos casos difiere de su etimología, y habremos logrado con esto dominar el valor de los términos, como decia Court de Gebelin, y conseguir la propiedad en la expresion, de donde nacen, segun Capmany, la concision en las obras de controversia, la elegancia en las de amenidad y la energía en los asuntos elevados y patéticos.

El conocimiento de los sinónimos es tambien de suma utilidad, pues por su medio distinguimos levísimas diferencias de significacion entre palabras de que se suele hacer uso indistintamente con menoscabo de la propiedad del lenguaje. Tales son: *llanto* y *lloro*; *romper*, *quebrar* y *rasgar*; *dejar*, *abandonar*, *desamparar*, *sacrificar*, etc.

CAPÍTULO XIV.

DE LA ARMONÍA DEL LENGUAJE.—ELEMENTOS
QUE CONCURREN Á PRODUCIRLA.—ARMONÍA GENERAL Y
ESPECIAL Ó IMITATIVA.

Armonía, en la acepción literaria de esta palabra, es el efecto agradable producido por la sucesión de palabras ó cláusulas felizmente combinadas y concertadas, y la oportuna distribución de acentos y pausas.

Tres son los elementos que concurren á producir la armonía del lenguaje: la melodía originada de la agradable sucesión de sonidos; el ritmo de tiempo, resultado de la acertada distribución de acentos y pausas, «conocido en la prosa con el nombre especial de *número* y reducido en el verso á la exactitud de medida,» y el ritmo de acento consistente en la oportuna mezcla de sonidos fuertes y débiles.

Además del acento prosódico, de que se ocupa la gramática, hay otros acentos, cuyo conocimiento incumbe á la Retórica por estar relacionados directamente con el pensamiento del escritor. Tal es el *acento de expresión*, que pone de relieve la importancia ideológica de las palabras, que fija su sentido, y revela la intención del autor, «acento ideológico;» ó bien ayuda poderosamente á la expresión de los afectos, dando una entonación conveniente al discurso, por lo que recibe el nombre de *acento oratorio*.

El acento ideológico haciendo que unas palabras resalten y se destaquen del fondo de la cláusula, mientras otras quedan, como si dijéramos, á media luz, da lugar en ella á términos diversos, á estilo de lo que acontece en los cuadros que produce la pintura. El oratorio da el tono que ha de servir á los oyentes para deducir el estado de ánimo del orador y la naturaleza de los afectos que le dominan.

Las lenguas modernas carecen de los resortes que emplearon la griega y romana para dar estructura musical á las sentencias. En ambas no sólo ofrecía mayor fijeza la cantidad de las sílabas y las palabras eran más largas y sonoras, sino que disponian de una rica variedad de terminaciones, producto de la declinacion y conjugacion, y poseian á maravilla el arte de combinar las palabras mediante el *hipérbaton*. Con tales elementos forjaban esas cláusulas llenas de armonia, que embelesaban el oído y contribuian poderosamente al éxito de la oratoria. *Conciones*, dice Ciceron, *sæpe exclamare vidi, cum verba aptè cecidissent... Id enim spectant aures.*

Para que la melodía y los ritmos de tiempo y de acento puedan producir el efecto apetecido hay que observar á la letra el precepto capital, de que en otro lugar se hizo mérito, procurando la unidad dentro de la variedad.

Fáltase á la unidad en la melodía, mezclando sonidos que no guardan entre sí la debida relacion y correspondencia, y cuya union produce un efecto ingrato al oído. Para precaver este defecto se dictaron las reglas eufónicas que tan fielmente observaban griegos y romanos, y en que estaba cifrada principalmente la armonía de la diction.

Dañan á la variedad la repeticion de sonidos idénticos ó análogos ó de sílabas ó terminaciones iguales ó parecidas, en palabras inmediatas ó cercanas; como *nave velera; estos ecos lejos suenan*; el *hiato*, ó sea la pronunciacion desapacible de dos ó más vocales que se encuentran: como *leia á Avila*; el áspero y bronco sonido de consonantes fuertes acumuladas en dos ó más palabras; como *error reprehensible; ciencia celestial*.

No habria unidad en el *número*, si las cláusulas fuesen desiguales y desproporcionadas, ya cortas, ya largas, sin sujecion á regla alguna.

Careceria de variedad, si reuniésemos en la cláu-

sula una porcion de palabras compuestas de igual número de sílabas; ó si los miembros y cláusulas estuviesen como cortados por un mismo patron. Sobre todo debemos evitar que se junten en la cláusula muchos monosílabos, que es como si habláramos á sa tos, segun decia Quintiliano.

Los períodos numerosos, dice un distinguido publicista, agradan en extremo; tienen fluidez; hacen ruido como un torrente desbordado, ó murmuran dulcemente como un arroyuelo; encantan como la música, embelesan, facilitan la persuasion, excitan el sentimiento, arrebatan en fin (1).

Respecto del acento, no deben estar situados á distancias simétricas, faltando á la variedad; así como no es compatible con la unidad el tránsito brusco de una série de palabras ó de frases fuertemente acentuadas, á otra de acentos débiles ó apagados: esto es, una gran parte de ellas agudas ó esdrújulas, y otra porcion llanas.

Aun cuando la armonía es condicion general de la cláusula, sin embargo, conviene en extremo que no se muestre por igual en toda ella tan preciosa cualidad, sino que debe iniciarse en el comienzo de aquella y crecer por grados hasta la conclusion (cadencia final) donde brilla con toda su fuerza en largos incisos y en palabras llenas y sonoras: *«aquí hace asiento el período; aquí acaba la espectacion del auditorio; aquí se recoge el aplauso»* (Quintiliano).

La armonía del lenguaje no tiene por exclusivo objeto recrear el oido produciendo en él una grata sensacion; la dulzura ó aspereza de los sonidos y la construccion de la cláusula contribuyen poderosamente á la expresion de los afectos. La naturaleza, segun observa Ciceron, dió á cada afecto una voz, un gesto, un color. Así como la música expresa los sentimientos dulces ó apasionados de nuestra alma, valiéndose del juego de las notas, agudas ó graves y del compás lento ó vivo, segun conviene; así la palabra por medio de los sonidos fuertes ó dul-

(1) M. Garnica — *Retórica sagrada*.

ces, de los acentos agudos ó graves, de la cláusula, suelta ó periódica, esculpe y da relieve á los sentimientos que agitan nuestro espíritu.

Bajo este punto de vista la armonía se divide en general ó vaga y especial ó imitativa. La primera pone en relacion el tono y el ritmo del discurso con los sentimientos que en él se manifiestan.

No son de este lugar los preceptos conducentes á fijar y determinar la armonía propia de cada género literario; materia que ha de tocarse especialmente al hacer el estudio de cada uno. Cada género, y aún cada asunto dentro del mismo género, pide un tono especial. Tan absurdo sería, dice Blair, escribir en una misma cadencia un panegírico y una invectiva, como poner la letra de una canción amorosa en el aire de una marcha guerrera.

La armonía imitativa especial pone en relacion los sonidos con las ideas ó afectos expresados por cada palabra, frase ó cláusula. Es uno de los resortes más poderosos con que cuenta la Poesía y la Oratoria para la pintura y descripción de objetos naturales. Por su medio pueden imitarse el sonido, el movimiento y los afectos; puede darse idea de la naturaleza de las cosas, de sus propiedades y de las acciones propias de los seres animados. La imitación de los sonidos recibe el nombre especial de *onomatopeya*. Grandes predicadores, dice M. Garnica (1), pintaron por los sonidos y crearon por la armonía imágenes superiores á las que pudiera crear la imaginación de los poetas.» Muy conocida es la imitación que hace Virgilio en las Geórgicas del ruido de la lima y del rastrillo; notables son la descripción de la tempestad y del silencio apacible y solemne de la noche, del mismo insigne poeta. La célebre composición de Schiller, titulada *La Campana*, está considerada como un magnífico modelo de armonía imitativa. Los poetas imitan, acercándose bastante á la realidad, el rumor de las fuentes y de los arroyos; el estruendo de la cascada; el curso bullicioso de los ríos; la tempestad con su obligado aparato de true-

(1) *Retórica sagrada*.

nos y de relámpagos; el recio oleaje de los mares...; sus pinturas encantan por estar hechas con las tintas de la realidad y con sonidos que remedan los naturales. Sirva de muestra la siguiente bellísima estrofa:

Y se mira un madero
Del relámpago lívido á la lumbre
Y ruge ronco el huracan severo,
Y en pedregosa cumbre
Se revuelve feroz la muchedumbre.

(Bernardo Lopez.)

Innumerables son los ejemplos clásicos en los cuales se expresa el movimiento; ora lento por medio de sílabas compuestas de muchas consonantes, diptongos, ó palabras largas, ora vivo é impetuoso por medio de sílabas breves, de vocales sencillas y consonantes líquidas, esdrújulos ó incisivos cortos.

Es notable el verso en que Virgilio imita el galopar de un caballo:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Iriarte en su famosa fábula del caballo y la ardilla, imita con suma gracia los movimientos vivos é intermitentes de este montaraz animalejo. Compárese esta pintura con la que hace Lope de Vega del andar pesado dei buey:

Ni la cerviz sujeta
Al yugo, el tardo buey el campo araba.

Herrera describe la invasion callada y lenta del sueño en los siguientes versos.

Suave sueño, tú que en tardo vuelo
Las alas perezosas blandamente
Bates, de adormideras coronado,
Por el puro, adormido y vago cielo...

Buen contraste forman los precedentes versos, llenos de dulce desmayo y de encantadora flojedad, con los siguientes en que se describe el movimiento acelerado de la antigua cuadriga y el girar de las ruedas.

La cuadriga ligera,
 Cual flecha voladora
 Dirija el uno en rápida carrera

(Menendez Pelayo.)

Los sentimientos y pasiones que embargan nuestro ánimo pueden también expresarse por medio de la armonía imitativa. Que existe una relación positiva entre el sonido y nuestros afectos más íntimos, lo acredita la música que cifra en esto todo su poder. Aun cuando esta relación no tenga las más de las veces una fijeza y exactitud matemáticas, ni sea tan natural ni obvia que todos la perciban de la misma manera, es innegable que existe y que toma cuerpo y realidad por influjo de la imaginación. Obra es de esta facultad el asociar los sonidos con determinados afectos y pasiones. Si la poesía y la literatura en general no pudiesen expresar los varios estados de nuestro espíritu, valiéndose de los recursos que suministra la palabra (no ya por medio de la idea que envuelve, sino por medio de los sonidos de que está compuesta), sería un arte inferior á la pintura, escultura y música. Si los elementos de que está formada la palabra, aisladamente considerados, no fuesen capaces de expresar los afectos, sería imposible dar la entonación propia á cada género; pues el tono dominante en cada composición es la suma ó resultado del discreto empleo de todos los elementos parciales que al efecto ha puesto en juego el escritor.

Esta es una verdad vulgarísima que se hace evidente con sólo comparar la anacreóntica, juguetona, sensual y risueña, con la oda moral, que expresa sentimientos tranquilos y apacibles, ó la heroica en que se desborda el sentimiento y brilla el fuego de la pasión. Y no es que por una ilusión engañosa atribuyamos á los sonidos y á la estructura ó acentuación de las palabras, efectos que sólo puede producir el fondo del escrito, ó sea el pensamiento encarnado en la frase. El efecto se produce por igual entre el sonido y el sentimiento que late en cada palabra, ó en cada frase: suprimido uno de los dos elementos es imposible el efecto.

Por último, la armonía debe producirse con palabras usuales y corrientes en el idioma, y que por su propia naturaleza ó estructura posean la virtud de expresar los rumores de la naturaleza, los sonos y ruidos especiales de objetos producto del arte, ó los sentimientos y pasiones de nuestra alma: esto es, la armonía debe desprenderse de la frase y no estar vinculada en una sola palabra, arbitrariamente creada por el autor, imitando servilmente la naturaleza.

CAPÍTULO XV.

CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCION EN GENERAL.

Consideramos como cualidades esenciales de la elocucion la claridad, la precision y la naturalidad.

No incluimos entre estas la unidad y la variedad, la novedad, la honestidad y la nobleza, la oportunidad, consideradas por otros preceptistas como cualidades esenciales, porque de ellas hemos hablado ya en otros lugares de esta obra.

Es clara la elocucion, cuando se comprenden al primer golpe de vista y sin esfuerzo alguno tanto el pensamiento, como los términos que le sirven de expresion.

La claridad es condicion, tan esencial, que sin ella es inútil la palabra, y el pensamiento mismo no pasaria de los lábios del orador, ó quedaria encarcelado en las páginas del libro. ¿De qué servirian las maravillas de un museo, si la oscuridad no nos permitiera contemplarlas? ¿Qué seria el mundo sin luz? Iriarte ha demostrado en una ingeniosa fábula que la claridad es condicion esencial de la obra literaria. Los antiguos así lo comprendieron: Quintiliano lo declara: *Summa orationis virtus est perspicuitas.*

Para que la claridad sea completa, es menester que participen de esta cualidad, no sólo los pensamientos, sino las palabras y la frase eutera. La cla-

ridad en los pensamientos es efecto natural de una concepcion clara de las ideas que han entrado en su composicion y de los objetos á que éstas se refieren; es indicio seguro de que el autor ha guardado en la coordinacion de los pensamientos un órden natural y lógico. La claridad en la expresion depende en primer término, como dice Quintiliano, de la propiedad de las voces.—*Perspicuitas pendet præsertim à proprietate verborum*; proviene asimismo de la pureza y de la acertada colocacion de las palabras. El lenguaje no ha de ser velo del pensamiento, sino forma diáfana y trasparente, á través de la cual percibamos los sentimientos del autor con la claridad y distincion que vemos los objetos materiales, alumbrados por la clara luz del mediodía.

• Conviene advertir, sin embargo, que la claridad es una cualidad relativa. Para determinar con firmeza si un escrito es ó no claro, es menester tener en cuenta la materia de que trata y la clase de lectores á quienes se ha dedicado. Toda expresion requiere para ser comprendida una capacidad regular en aquel á quien va dirigida, y un conocimiento somero ó rudimentario, al ménos, del asunto, si se trata de una materia científica. Para el vulgo indocto apenas hay libro claro.

El que no sepa que Marte fué en la antigua mitología el dios que presidia la guerra; el que ignore la significacion bélica de la palabra *haces*; el que no tenga noticia de la batalla del Guadalete, ni de su duracion. no podrá comprender nunca el sentido de la siguiente estrofa:

El furibundo Marte
Cinco luces las haces desordena,
Igual á cada parte;
La sexta ¡ay! te condena,
¡Oh cara pátria! á bárbara cadena.

No todas las materias admiten el mismo grado de claridad. Las ciencias físicas llevan esta ventaja á las abstractas. Dentro de un mismo órden de conocimientos los elementos de la ciencia se adaptan á la inteligencia del mayor número, mientras la ciencia superior es privilegio de pocos. La aritmética será siempre por su naturaleza, más clara que el álgebra. Balmes, tan claro

en su *Filosofía elemental* y en el *Criterio*, es por necesidad menos claro en la *Filosofía fundamental*.

La oscuridad de la elocucion proviene las más de las veces del empleo de voces cultas, cuyo sentido es impenetrable para la generalidad; de las trasposiciones violentas ó construcciones forzadas; del escaso conocimiento del asunto; de la poca exactitud en las ideas; de la ilógica trabazon de los pensamientos; de la mala traza del plan; de la exuberancia de imaginacion; del propósito sistemático de ostentar erudicion, profundidad, ingenio ú otras dotes de que no está adornado el escritor; de la concision excesiva, ó de la difusion prolija, hija de la precipitacion ó de la pereza.

A pesar de lo recomendable que es la claridad, especialmente en obras de interés general, como las históricas, morales ó políticas, literarias ó artísticas, etcétera, conviene á veces en ciertas materias presentar los pensamientos á un grado medio de luz, ya porque la condicion delicada de las cosas ó la pública honestidad así lo aconsejan; ya para avivar ó poner en ejercicio el ingenio del lector, ya por último, para realzar la belleza del pensamiento. Así sucede en todas las obras de carácter ingenioso ó festivo, y en la mayor parte de las dramáticas. Las ojivas de los templos góticos con sus vidrios de colores, al quebrar los rayos del sol, templan su viveza, realzando la belleza de la fábrica. Tal efecto producen en el lenguaje la alusion, la perifrasis, la lítote, la metalepsis, la metáfora y la alegoría: tropos destinados á templar agradablemente la viva luz del pensamiento.

Precision.

En una sola frase define Quintiliano tan preciosa cualidad, al enumerar las virtudes de la buena elocucion. *Nihil neque desit, neque superfluat.*

Consiste, pues, la precision en que nada falte ni sobre para la expresion cabal y adecuada del pensamiento.

Se ha logrado fijar el concepto de esta cualidad, no limitándola á las ideas, como opinaba Capmany, sino extendiéndola también á las palabras.

Hay falta de precision en los pensamientos cuando empleamos dos ó más que en el fondo expresan el mismo juicio, ó bien cuando hacemos mérito de pormenores inútiles, entorpeciendo el curso de las ideas y privando á la frase del movimiento que debe tener. De esta falta adolece el siguiente verso de Ovidio:

Omnia pontus erant, deerant quoque littora ponto

y los siguientes de Lope de Vega:

*Amó á Leonor Alfonso muchos años,
No fué Leonor de Alfonso aborrecida.*

Hay falta de precision en las palabras ó en la frase, cuando recargamos la cláusula de palabras superfluas y que no añaden viveza ni energía á la expresion, faltando al precepto de Horacio.

*Est brevitare opus, ut currat sententia, neu se
Impediat verbis lassas onerantibus aures.*

Los vicios opuestos á la precision son la difusion copiosa y la concision excesiva, escollos temibles, entre los cuales se halla la precision.

Quintiliano hace una viva pintura de la difusion. Los difusos, dice, huyendo de los modos comunes de hablar y corriendo en busca de una falsa elegancia, siembran con profusion sus escritos de palabras vacías de sentido, que juntan y mezclan con otras semejantes, alargando tanto los períodos, que no hay aliento capaz de seguirlos.

A veces una amplificacion oportuna, lejos de dañar á la claridad, la acrece y fortifica. Por esto, en Retórica la línea recta no es siempre la más corta. Como hace observar Quintiliano, un camino ameno y pintoresco parece ménos largo, porque nos fatiga ménos que una senda más corta, pero árida y escabrosa.

La concision excesiva engendra la oscuridad, segun lo declara Horacio: *brevis esse laboro obscurus fio*; y de aquella dimanar tambien la sequedad, la frialdad y la dureza.

Para evitar los escollos que hemos señalado, recomendamos con insistencia el estudio profundo del asunto y la meditacion sostenida, como remedios probados para conseguir la precision. Sólo así evitaremos el vagar sin tino, perdidos en un laberinto de ideas, que se convierten al cabo en turba desordenada de palabras, y logramos dar firmeza y exactitud á los conceptos y, por consiguiente, á las palabras.

Naturalidad.

Consiste esta virtud de la elocucion en expresar nuestros pensamientos ó afectos, sin esfuerzo ni estudio *aparente*.

La expresion natural nos encanta con razon, porque, como dice Pascal, esperábamos hallar un autor y hallamos un hombre. La naturalidad nos identifica de tal suerte con el autor, que nos parece que, puestos en su caso, hubiéramos dicho ó escrito exactamente lo mismo; nos sorprende haber encontrado un discreto intérprete de nuestras ideas y sentimientos, ó un hábil pintor de nuestras impresiones; y á tal grado llega el embeleso y la ilusion, que, olvidándonos de la realidad, nos sentimos capaces de hacer otro tanto (*sibi quisvis speret idem*), pero si lo intentamos, despues de muchos sudores y de estériles ensayos, reconocemos la flaqueza de nuestras fuerzas, y vemos claro que el dominio de la palabra y la naturalidad de la expresion, son precioso fruto de prolijos estudios y resultado de una larga práctica.

La naturalidad no niega el estudio ni el trabajo, ley comun de nuestra especie, y de la que no se eximen los hombres de letras, aunque pertenezcan á la categoría de los genios; pero es menester que no se entrevean en la obra los sudores, las vigiliias, los penosos esfuerzos, las señales de la lima, sino que

la obra produzca la ilusion de que ha nacido de la pluma ó de los labios del autor, como fluye el agua del manantial, ó como brota la yerba en los campos.

La naturalidad es compatible con toda clase de estilo, y no excluye tampoco la agudeza de ingenio, ni la profundidad de pensamiento, con tal que ambas sean dote natural del escritor y convengan á la naturaleza del asunto. Tan natural es Fr. Luis de Leon en sus odas morales, como en las sagradas y heróicas, no obstante que es muy distinta la calidad de los pensamientos, diverso el estilo y muy diferente la estructura de la frase.

Son contrarias á la naturalidad, *la afectacion*, que pone demasiado esmero en la eleccion y colocacion de las palabras; *la exageracion*, que altera las proporciones naturales de las cosas, apartándose de la realidad y cayendo en la inverosimilitud, y *la hinchazon*, que, olvidando ó teniendo en poco el fondo de las cosas, atiende demasiado á los atavíos y galas de la forma, llenando la expresion de imágenes ampulosas, de adornos postizos, de palabras pomposas y resonantes (*ambitiosa ornamenta*), que decia Horacio.

Todos estos defectos suponen debilidad y escasez de fuerzas en el escritor, así como descubren en él una vanidad indiscreta, que al cabo es tambien una debilidad. Por eso la afectacion se encuentra, como dice un sábio preceptista, en los extremos de la vida de las sociedades, como la debilidad en los extremos de la vida del individuo.

CAPÍTULO XVI.

DE LAS FIGURAS EN GENERAL.

Parte muy principal de la elocucion es el estudio de las figuras. Dáse este nombre á ciertos giros ó formas especiales, distintas de las ordinarias, que poseen la virtud de comunicar á la expresion, energia, nobleza ó elegancia, ó que manifiestan con extraordinaria viveza las modificaciones de nuestro espíritu. Esta definicion conviene en el fondo con la de Quintiliano: *conformatio quædam orationis remota à communi et primum se offerente ratione.*

Estas formas no han sido inventadas por el arte, sino dictadas por la naturaleza; y, por tanto, comunes á todos los hombres, cualquiera que sea su estado de cultura. Los hombres más rudos emplean en determinados casos, sin darse cuenta de ello, formas especiales vaciadas en el troquel de la imaginacion, ó inspiradas por la pasion. *Translatio ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur,* dice Quintiliano. Dumarsais hizo observar que en la plaza pública se oyen más figuras que en la tribuna y en las academias.

La retórica moderna ha rectificado la antigua nomenclatura; ha simplificado el número de las figuras; ha depurado el concepto propio de cada una de ellas; ha marcado su oficio respectivo, poniendo término á las interminables contiendas que dividian á los antiguos, completamente discordes acerca del género, especies, número y nombre de las figuras. La autoridad de retóricos

tan insignes como Ciceron y Quintiliano, contribuyó en gran manera á que se fijase y definiese con mayor claridad la doctrina acerca de las figuras, desconocida ó exagerada por retóricos oscuros, los cuales multiplicaron inconsideradamente el número de las figuras hasta dar este nombre á las partes mismas del discurso.

El arte literario ha observado que estas formas, hijas de la naturaleza, prestan extraordinaria belleza á la expresion, ó la animan y encienden con el calor de las pasiones, y reconociendo su utilidad, las estudia y clasifica, regulando al propio tiempo su uso, y sometiénolas á las leyes de la razon y del buen gusto.

El lenguaje figurado es tan antiguo como el hombre. Es efecto natural de su constitucion y producto de la necesidad. Al formarse las lenguas es de inferir que los hombres no darian nombres arbitrarios á las cosas, sino que la invencion de ellos obedeceria á principios fijos. La imitacion y la observacion de las relaciones y de las semejanzas entre las cosas y la asociacion de las ideas serian, á no dudarlo, las fuentes naturales del lenguaje figurado. De la imitacion del sonido específico de las cosas, surgió la onomatopeya, la primera de las figuras en el orden cronológico. De la observacion de los efectos de las cosas, de las acciones propias de cada sér, nacieron los nombres sustantivos, sumamente gráficos en las lenguas primitivas. Los nombres de los objetos sensibles se acomodaron por una traslacion naturalísima á la designacion de las ideas abstractas.

Hermoso ejemplo de esta verdad nos ofrecen los nombres hebreos. *Beth* significaba primitivamente entre éstos *la casa*; y en sentido traslativo la existencia, idea abstracta cuya relacion con la fisica de vivienda ú hogar es bien notoria. *Ghimel*, además de ser una palabra imitativa del ruido que produce el camello durante su carga, sirvió para designar este animal y por traslacion la propiedad, idea abstracta en él simbolizada.

La imaginacion contribuyó tambien poderosamente á la formacion del lenguaje figurado. El espectáculo vivo y animado de la naturaleza, impresionando de continuo la imaginacion ardiente de

los hombres primitivos; las conmociones de su espíritu; el juego de los afectos; las necesidades físicas, pedían una lengua muy rica, para que impresiones, pasiones y afectos hallasen expresion adecuada. El idioma, como naciente, carecia de voces propias para satisfacer tan múltiples necesidades; la pereza de invencion natural en el salvaje ó en el habitante de los trópicos era un obstáculo para la creacion de voces nuevas; no quedando otro recurso que utilizar las existentes, desviándolas de su sentido primitivo. Lo que fué en un principio arbitrio de la necesidad, se convirtió despues en deleite del oido y recreacion del espíritu. Semejantes en esto las figuras, segun la gráfica expresion de Ciceron, al vestido ideado por la necesidad, y convertido á la postre en objeto de lujo.

Para determinar con fijeza si una palabra ó frase ha de considerarse como figura, debemos atender á los efectos que produzca en el lenguaje: por ellos se juzga de la calidad y grado de aquellas.

Si por su medio se expresa la idea ó el pensamiento con más gracia, nobleza, energía ó elegancia; si podemos cambiar la expresion figurada por otra más sencilla y que exprese exactamente lo mismo; si, por último, la expresion de que se trata, teniendo en cuenta la ocasion en que se emplea, es más natural aún que la forma no figurada, entonces podemos inferir con plena seguridad que la palabra ó frase en cuestion merece colocarse entre los tropos ó figuras.

Hemos indicado en otro lugar que la antigüedad no nos puede servir de guía en punto á la clasificacion de las figuras; pues los más célebres maestros (Ciceron y Quintiliano) no se despojaron por completo de antiguas preocupaciones de escuela, dando demasiada latitud á las figuras, hasta el punto de aplicar este nombre á los diversos géneros de estilo y reputar como tales formas del raciocinio, dignas de estudio por razon de su fondo, pero que atendida su forma externa carecen de las condiciones que deben reunir para ser incluidas entre las figuras.

Entre las teorías más nuevas é ingeniosas que en los últimos tiempos se han arbitrado con el fin

de clasificar las figuras, partiendo de bases distintas de las antiguas, merece mencion especial la de M. Baron, docto profesor de Bruselas (1).

Sienta como principio el indicado preceptista, que todas las figuras producen los efectos que en otro lugar hemos señalado por uno de los medios siguientes:

1.º Poniendo en relacion dos ideas ó pensamientos para hacer notar mejor su semejanza: efectos propios de todas las formas de la comparacion; esto es, de los tropos, así de diction como de sentencia, ó bien señalando la oposicion ó contraste entre las ideas ó los pensamientos: fines propios de la antítesis, ironía, correccion, pretericion, etc.

2.º Desenvolviendo, ó abreviando la expresion de las ideas; empleando en el primer caso todas las variedades de la amplificacion; perifrasis, sinonimia, gradacion, repeticion, y en el segundo la disyuncion, elipsis, silepsis...

3.º y último. Alterando la forma de los pensamientos, y sustituyendo á la enunciacion simple ó regular la interrogacion, la exclamacion, el apóstrofe, la reticencia, etc.

De lo expuesto se infiere que admitida la teoría que acabamos de indicar someramente, podrian reducirse á cinco las diversas clases de figuras, á saber:

Tropo, antítesis,
Pleonasmo, elipsis,
Mutacion ó inversion.

Aceptando la division generalmente admitida, dividiremos las figuras en elegancias ó figuras de diction, tropos y figuras de pensamiento.

(1) Seguiriamos de buen grado la clasificacion de M. Baron, digna de todo encomio, pues revela un profundo estudio crítico de las relaciones, de las ideas, ó de los conceptos que cada una de las figuras expresa, si no nos doliera renunciar por completo, sin conocido provecho de nuestros alumnos, la antigua clasificacion tradicional en las escuelas españolas, y que descansa en bases no ménos racionales.

CAPÍTULO XVII.

ELEGANCIAS Ó FIGURAS DE DICCIÓN.

Consisten en «una agraciada y primorosa colocación de las palabras, alterada la cual se muda ó desaparece la figura» (Granada). Diferéncianse de los tropos en que éstos cambian el sentido de las palabras y las figuras la forma ó estructura de la oración.

Son de tres especies: 1.^a Figuras que consisten en la adición ó supresión de alguna palabra ó frase. 2.^a En la repetición de unas mismas palabras, ó de distintas, pero con letras ó sílabas idénticas. 3.^a En la combinación de palabras análogas por el sonido, por los accidentes gramaticales ó por el sentido.

Las figuras que consisten en añadir ó suprimir palabras ó partículas son: la conjunción (*polisindeton*), la disyunción (*asindeton*), el epíteto y la adjunción.

La *conjunción* consiste en repetir una misma conjunción al principio de cada uno de los miembros ó incisos del período: de este modo contiene el vuelo del pensamiento y sujeta la atención á fin de que se fije en cada uno de los pensamientos ó ideas parciales de que se compone la cláusula.

«Porque sabida cosa es, que cuando la mujer asiste á su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina, y la hacienda crece.»

(Fr. Luis de Leon.)

La *disyuncion*, por el contrario, omite las conjunciones que detienen la marcha del pensamiento, para dar soltura á la cláusula y rapidez á la enumeracion.

Quiso bien; fué aborrecido; adoró; fué desdichado; rogó á una fiera, importunó un mármol, corrió tras el viento, dió voces á la soledad, sirvió á la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojo de la muerte en mitad de la carrera de su vida.

(Cervantes.)

El *epíteto* es una figura que tiene por objeto señalar una cualidad sobre la que conviene llamar expresamente la atencion.

Un simple adjetivo, un participio, un sustantivo unido á otro por aposicion, una oracion incidental serán verdaderos epítetos, si llenan el objeto anteriormente indicado. Tanto los adjetivos como los participios no deberán considerarse como verdaderos epítetos, cuando enuncien una cualidad necesaria para la cabal inteligencia de la idea expresada por el nombre á que se juntan, sino en el caso de que expresen alguna cualidad particular del objeto con separacion de las demás que excita el solo nombre de éste.

Los epítetos han de ser muy expresivos, oportunos y usados con cierta economía; esto es, han de caracterizar vivamente el objeto poniendo como de relieve una cualidad muy interesante dada la mente del escritor y el contexto del pasaje; no han de expresar una cualidad general comun á muchos objetos, sino peculiar al objeto de que se trata: no han de prodigarse en demasía; pues entonces las ideas accesorias se sobreponen por su excesivo número á la principal y la ofuscan y debilitan: á ménos que señalen cualidades análogas ó estrechamente relacionadas.

No cura si la fama
Canta con voz su nombre *pregonera*,
Ni cura si encarama
La lengua *lisongera*
Lo que condena la verdad *sincera*.

.....

Virtud, hija del cielo,
 La más ilustre empresa de la vida
 En el oscuro suelo.

(Fr. Luis de Leon.)

Raudas, hirvientes, sonoras,
 Corren cubiertas de galas,
 Locomotoras con alas
 Más rápidas que las horas.

.....
 (B. Lopez.)

La *adjuncion* contribuye á la fluidez y gracia del estilo, evitando la repeticion de un verbo comun á varias oraciones.

Para nosotros las inclemencias del cielo son oreos, refrigerio las nieves, baños la lluvia. músicas los truenos, y hachas los relámpagos.

(Cervantes.)

Las figuras que consisten en repetir palabras idénticas son: la *repeticion*, *conversion*, *complexion*, *reduplicacion*, *conduplicacion*, *epanadiplosis*, *concatenacion* y *retrúecano*.

Los ejemplos demostrarán de qué manera se verifica la repeticion en cada una de las mencionadas figuras.

Repeticion.

Sueña el rico en su riqueza
 Que más cuidados le ofrece;
 Sueña el pobre que padece
 Su miseria y su pobreza;
 Sueña el que á medrar empieza;
 Sueña el que afana y pretende;
 Sueña el que agravia y ofende,
 Y en el mundo, en conclusion,
 Todos sueñan lo que son,
 Aunque ninguno lo entiende.

(Calderon.)

Conversion.

De aquí procede que el mismo hijo de Dios ama á los justos, como á sus *miembros*, y mira por ellos como por sus *miembros*.

y tiene solícito cuidado de ellos como de sus propios *miembros*,
é influye en ellos continuamente como cabeza en sus *miembros*.

(Fr. Luis de Granada.)

Complexion.

Por cierto, Señor, *el que* tales voces no oye, sordo *es*; y *el que* con tan maravillosos resplandores no os ve, ciego *es*; y *el que* vistas todas estas cosas no os alaba, mudo *es*; y *el que* con tantos argumentos y testimonios de todas las criaturas no conoce la nobleza de su Criador, loco *es*.

(P. Granada.)

Reduplicacion.

Si ries, olvida el duelo.
Si lloras, pasa á la risa
Así... *de prisa, de prisa*;
Todo al vuelo, todo al vuelo.

(Campoamor.)

Conduplicacion.

Dios os guarde donde vades,
Que son los competidores
Cruces como cobardes,
Como cobardes traidores.

(Romanc. del Cid.)

Epanadiplósis.

Lamentad á Bion valles sombríos;
Lloren las plantas, y la selva *llore*
Y las Dóricas fuentes y los ríos.

(Menendez Pelayo, traduccion.)

Concatenacion.

No hay criatura sin *amor*
Ni *amor* sin celos perfecto,
Ni *celos* libres de *engaños*,
Ni *engaños* sin fundamento.

(Tirso de Molina.)

Retruécano.

Porque bien debes saber
Que ya el ser pobre es deshonra,
Y que muchos suele haber
Que, como *el tener es honra*,
Dan la honra por tener.

(Gaspar de Aguilár.)

Combinan en la cláusula palabras semejantes ó análogas por los sonidos de que constan, la *aliteración*, *asonancia*, *equivoco* y *paronomasia*.

La *aliteración* reúne en la cláusula palabras en que dominan las mismas letras.

Por él Aquiles en su carro vuela
Fiero terror de la troyana gente;
Por él la *casta* esposa *tristemente*
Vuelve á *tejer* la *destejida tela*.

(Ovidio: traducción de Menéndez Pelayo.)

La *asonancia* resulta de la reunión de varios miembros ó incisos que acaban en *sílabas idénticas*.

Y finalmente, tenemos muchas habilidades que felice fin nos prometen: porque en la cárcel *cantamos*, en el potro *callamos*, de día *trabajamos*, de noche *hurtamos*, ó por mejor decir, *avisamos* que nadie viva descuidado de mirar donde pone su hacienda.

(Cervantes.)

El *equivoco* consiste en *jugar del vocablo*, como suele decirse, usando de voces equívocas ú homónimas que son susceptibles de acepciones diferentes.

A las *Córtés* vais, buen Cid,
Y á lo que os lleva á la *córte*
Ha de dar *córte* la espada
Porque no tiene otro *córte*.

(Romanc.)

La *paronomasia* presenta reunidas en la cláusula palabras semejantes por su estructura y que difie-

ren tan sólo en alguna letra ó sílaba, ó en la disposición de sus letras.

Decia Lessing de Voltaire: «tiene mucho *bueno* y mucho *nuevo*; pero ni lo nuevo es bueno, ni lo bueno nuevo.»

Combinan en la cláusula palabras análogas por sus accidentes gramaticales, la *derivacion*, la *polipote* y la *similicadencia*.

La *derivacion* reúne en la cláusula palabras derivadas de un mismo radical.

..... á la sierpe, al tigre fiero
Vencidos los condena
 A daño no jamás perecedero,
 Y con vuelo ligero
Venciendo la *vitoria*
 Corona al *vencedor* de gozo y gloria.

(Fr. L. de Leon.)

La *polipote* hace uso de un nombre en diversos casos, ó de un verbo en distintos tiempos.

Esas entrañas esquivas
 No lo han de ser para tí,
Vive, pues *vives* en mí,
 Aunque sin quererme *vivas*.

(Guillen de Castro.)

La *similicadencia* se produce cuando varios incisos ó miembros de la cláusula acaban con nombres en el mismo caso, ó con verbos en el mismo tiempo y persona.

Y aquí tornan,
 Y allí giran,
 Ya se juntan,
 Se retiran,
 Ya se ocultan,
 Ya aparecen,
 Vagan, vuelan,
 Pasan, huyen,
 Vuelven, crecen,
 Disminuyen,
 Se evaporan,
 Se coloran.

.....

(Espronceda.)

Por último, reúnen en la cláusula palabras análogas por su significacion la *sinonimia* y la *paradiástole*: la *sinonimia* no hace mérito de las leves diferencias de significacion que entrañan las voces llamadas sinónimas y la *paradiástole* pone al descubierto la diferencia.

Sinonimia.

Y así en el mundo ha dejado
Opinion, fama y renombre
 De que llegó á ser el hombre
 Más vicioso y regalado.

(Guillen de Castro.)

Paradiástole.

Al describir Ambrosio á D. Quijote las nobles prendas de Grisóstomo y su malaventura, dice: «Ese es el cuerpo de Grisóstomo, que fué único en el ingenio, sólo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad, *magnífico sin tasa, grave sin presuncion, alegre sin bajeza.*»

CAPÍTULO XVIII.

DE LOS TROPOS EN GENERAL, Y DE LOS DE DICCIÓN EN PARTICULAR.

Cuando las palabras ó las cláusulas no se usan en su propia significacion, sinó que reciben accidentalmente un significado especial, que se desprende sin esfuerzo de la idea fundamental de la voz, ó del pensamiento contenido en la frase, decimos que se ha producido un giro ó rodeo, á que técnicamente se da el nombre de *tropo*; esto es, *un cambio del significado propio de la palabra ó de la frase, por otro derivado del primero, con notoria ventaja de la expresion; verbi, vel sermonis á propria significacione in aliam cum virtute mutatio.*—Quintiliano.

La anterior definicion comprende, como es fácil observar, las dos especies de tropos admitidas generalmente en las escuelas; esto es, de diccion y de sentencia.

Los tropos como formas especiales del lenguaje figurado, producen en la expresion todos los efectos de que hicimos mérito al hablar de las figuras en general; esto es, enriquecen el lenguaje; dan color y nervio á la expresion; la ennoblecen y dignifican, sacándola del bajo nivel del habla comun; recrean el espíritu, dándole á conocer las ideas accesorias, sin desatender por esto la idea principal cuyas relaciones se hacen patentes; prestan claridad al lenguaje y proporcionan el medio de hacer perceptibles las ideas abstractas revistiéndolas de formas sensibles.

Los tropos de dicción suponen y envuelven una relacion entre dos ideas. La diversa naturaleza de esta relacion da origen á las distintas clases de tropos. Si la idea que expresa la palabra usada en su sentido recto, despierta en nosotros otra idea semejante ó análoga, pero más expresiva que la primera, entónces preferimos el signo de esta voz, y al emplearle producimos una metáfora.

Si la idea que encierra la palabra usada en su sentido propio, y la que expresa empleada en sentido figurado, están enlazadas por una relacion de coexistencia ó dependencia, al hacer uso de la palabra que la expresa damos lugar á la *metonimia*.

Si la idea que revela la palabra, en su sentido recto, es una idea parcial que evoca en nosotros la idea total del objeto, ó por el contrario, si una idea comprensiva del objeto íntegro, atendida la mente del que habla, limita su extension á una de las partes del objeto, se verifica la *sinécdoque*.

De lo expuesto se infiere que los tropos de dicción corresponden á alguna de las tres indicadas clases: *metáforas*, *metonimias* y *sinécdoques*.

La *metáfora*, en opinion de Quintiliano, el más bello y usado de los tropos, *cum frequentissimus, tum longé pulcherrimus*, es la expresion de una idea con el signo de otra más expresiva, pero semejante ó análoga á la primera; como *las corrientes de la opinion*,—*las alas del viento*,—*los caminos de la virtud*,—*la primavera de la vida*,—*la nieve de los años*.

La idea de la vida, por ejemplo, se hace perceptible por medio de otras más claras que la dan á conocer con viveza. *Correo de la muerte; ave ligera; despeñado rio; corrido sueño y muerte prolongada...* Tales son las metáforas que emplea Mira de Mescua para ofrecer al espíritu una imágen sensible de la cortedad de la vida. Sueño la llamó tambien Calderon en su drama inmortal, y á través de esta metáfora se comprenden fácilmente los cambios súbitos de fortuna, que apenas dejan memoria de lo pasado, las vicisitudes de los tiempos, las revoluciones que remueven los fundamentos de la sociedad y mudan

el semblante de las cosas, la vanidad, en suma, de las cosas humanas. Es tan verdadera la semejanza de la vida con el sueño, que una vez indicada y desarrollada en el teatro, ha pasado á ser una verdad, no ya comun, sino vulgarísima.

La metáfora ofrece cuatro variedades:

1.^a De lo animado por lo animado, como cuando Rioja llama al cortesano «augur de los semblantes del privado» ó cuando en la oratoria sagrada se designa al evangelista San Juan con el hermoso nombre de «*Aguila* de Patmos.» El satírico que se ensangrienta es el verdugo de las reputaciones.—(Lamartine.)

2.^a De lo inanimado por lo inanimado. *Naufragio de las honras* llamó metafóricamente Lope á la envidia; *colonia de los vicios* apellidó Rioja á la Corte;—*prisiones en que el ambicioso muere* á las esperanzas cortesanas;—cuna y sepulcro de las flores llamó Calderon al cáliz que las contiene.

3.^a De lo inanimado por lo animado.—Borrascas del corazon.—El Asia fué la cuna del género humano.—Los hijos buenos son el báculo de sus ancianos padres.—«Templo santo del inmortal Amor, del hombre escudo.»

4.^a De lo animado por lo inanimado: La furia de los elementos,—el doliente rugido del mar,—vuela el dia,—el gusano roedor de la conciencia.

La *metonimia* (trasnominacion), en vez del nombre propio de las cosas, usa de términos que expresan ideas afines, estrechamente relacionadas con el objeto que se trata de expresar.

Esta figura presenta las ocho variedades siguientes:

1.^a De la causa por el efecto (causa activa, ocasional, instrumental, etc.)—«Cinco *luces* las haces desordena.» «Ofrecen al avaro *Neptuno* su dinero.»

2.^a El efecto por la causa:—«el Cid, *clara victoria* de mil lides»—«llamas, dolores, guerras..., entre tus brazos cierras.»

3.^a El instrumento por la causa activa:—«siempre venció tu *espada*»—la mejor pluma de la redaccion.

4.^a El continente por el contenido:—«bañen tus

piés *mis ojos.*» «Rostro que admira el *cielo*, el *suelo* adora.»

5.^a El lugar por la cosa que de él procede. Sábanas de Holanda. Paredes vestidas de damasco.—Una copa de Jeréz.

6.^a Del signo por la causa significada. Los soldados de la cruz.—Los laureles de Cannas se marchitaron en Capua.

7.^a De lo físico por lo moral.—Hombre sin cabeza, sin corazón, sin entrañas.—«A quien la sangre ensalza ó el dinero.» «A otros roba el claro día y el *corazón* el aguacero.»

8.^a Del dueño ó patron de un lugar por el lugar mismo.

«A la *Córte* á enriquecer.» *Lares y penates*, en vez de la casa ú hogar doméstico.

La sinédoque (comprehension), designa un objeto con el nombre de una de sus partes; ó bien el nombre de una de las partes sirve para designar el todo.

Los retóricos distinguen ocho especies de sinédoques:

1.^a Del todo por la parte:—brillaban las lanzas—en aquella jornada sucumbieron dos mil *hombres*.

2.^a De la parte por el todo:—«cargados los altos carros—de espigas doradas llevan.» «Debajo de las *velas* desaparece—la mar...» «Penetra el techo extraño.»

3.^a De la materia por la obra:—«La ñudosa *carasca*... del ser despedazada—del *hierro* torna rica y esforzada.» «Los que de un falso *leño* se confían.»

4.^a Del número. El singular por el plural, ó al contrario. El número determinado por el indeterminado. «La lanza ya blande el *árabe* cruel.» «Conocerás curioso *mil* historias que canto.»

5.^a Del género por la especie:—¡Oh! despertad, *mortales*.—El *bruto* cordobés, hijo del rayo.

6.^a De la especie por el género:—El hombre trabaja para ganar el *pan* cotidiano.—El hombre es *mortal*.

7.^a Del abstracto por el concreto:—«Tu bien soberano.» La juventud, la magistratura, el clero, el

profesorado, por los jóvenes, los magistrados, los clérigos, los profesores, etc.

8.^a Del individuo (antonomasia); esto es, el nombre comun por el propio ó vice-versa. «Un otro Marte hecho,» — el culto de la Virgen — un Mecenas, un Aristarco, un Crespo.

CAPÍTULO XIX.

TROPOS DE SENTENCIA.

En esta clase de tropos la traslacion del sentido no se limita á palabras aisladas, sino que se extiende á la oracion entera. La cláusula ofrece dos sentidos, uno literal y propio y otro más escondido, á que se da el nombre de intelectual, que se hace patente al espíritu, ya porque el texto de la cláusula refleje y descubra claramente el sentido figurado que en ella se encierra, ya por el tono de la voz, ya por el contexto del pasaje ó la naturaleza del escrito.

La relacion entre el sentido literal y el intelectual se manifiesta á veces por la semejanza, otras se desprende de la misma oposicion ó contraste que media entre ambos sentidos y otras, por último, procede de relaciones de diversa índole y que no presentan un tipo comun.

De aquí la division de los tropos de sentencia, en tropos por semejanza, por oposicion y por reflexion.

Corresponden á la primera clase la alegoría y la personificacion.

Dáse el nombre de *alegoría* á una cláusula que ofrece un sentido literal claro y completo, á través del cual entrevemos el verdadero sentido de la expresion, que se corresponde exactamente con el literal.

La alegoría, propiamente tal, requiere que todos

los términos de que consta la cláusula sean metafóricos. Cuando unas palabras se usan en sentido propio y otras en el figurado recibe los nombres de metáfora continuada, mixta, ó alegorismo.

Merece citarse como modelo de alegoría la oda XIV del libro 1.º de Horacio, en la cual bajo la imagen de una nave da á entender el poeta á los romanos los males que presentia, si Augusto soltaba las riendas del Gobierno. Superior á este antiguo modelo, por su asunto, por la elevacion de las ideas y por la dulzura y suavidad del estilo es la oda de Fr. Luis de Leon, titulada *La vida del cielo*, cuyas primeras estrofas ofrecemos á continuacion.

Alma region luciente,
Prado de bienandanza, que ni al hielo
Ni con el rayo ardiente
Fallece, fértil suelo
Productor eterno de consuelo.
De púrpura y de nieve
Florida la cabeza coronado,
A dulces pastos mueve
Sin honda ni cayado
El buen pastor en tí su hato amado.
El va, y en pos dichosas
Le siguen sus ovejas do las paze
Con inmortales rosas,
Con flor que siempre nace,
Y cuanto más se goza, más renace.
.....

Alegorismo.

A donde la azucena
Lucia y el clavel, do el rojo trigo
Reina agora la avena,
La grama, el enemigo
Cardo, *la sin justicia, el falso amigo.*

La alegoría cabe á veces en el estrecho molde de una simple cláusula, como acontece generalmente en los refranes y proverbios; otras pide mayor amplitud, como en la parábola y el apólogo; y otras se emplea en composiciones de mayor extension y tras-

cendencia, como las ficciones de la mitología, los *autos sacramentales* del teatro antiguo, las loas y en obras verdaderamente grandiosas como la *Divina Comedia* del Dante.

Es viciosa la alegoría que pone en relacion todas las partes de un objeto con otras semejantes del que se intenta representar; pues es imposible que se correspondan todos los elementos de dos objetos por medio de relaciones naturales, exactas y propias; pues como observa Capmany, el capitán de una nave puede ser comparado con el jefe supremo de una nación; la brújula con las leyes; las olas del mar con las facciones; los vientos con los ambiciosos; pero la quilla, el trinquete, el bauprés, etc., ¿con qué se compararán, que no resulte menudo, pueril y ridículo?

La *personificación ó prosopopeya* consiste en su-
poner cualidades ó acciones propias de los seres ani-
mados en los inanimados ó abstractos.

Admite cuatro grados:

1.º Cuando aplicamos á objetos faltos de vida epítetos propios de los seres animados. Guillen de Castro, el más famoso de los escritores dramáticos del tiempo de Lope de Vega, dice del oro:

Es refulgente, es hermoso,
Es hidalgo, es bien nacido,
Es pujante, es atrevido,
Es valiente, es poderoso,
Es piadoso y es cruel;
Y ya afable ó ya importuno,
Del rey abajo ninguno
Es tan bueno como él.

(El Narciso en su opinion.)

2.º Cuando se les atribuyen acciones, movimien-
tos ó estados propios de los seres vivos, especialmen-
te del hombre.

Ni la verdad posada halla
Ni la pobreza parientes.

(T. de Molina.)

¿Mas qué halló difícil y encubierto
La sedienta codicia?

Turbó la paz segura
 Con que en la antigua selva florecieron
 El abeto y el pino,
 Y trájolos al puerto
 Y por campos de mar les dió camino.

(Rioja.)

3.º Cuando dirigimos la palabra á los seres inanimados, como si realmente pudieran oírnos y entendernos.

Corrientes aguas, puras, cristalinas:
 Árboles que os estais mirando en ellas:
 Verde prado de fresca sombra lleno:
 Aves que aquí sembrais vuestras querellas:
 Yedra que por los árboles caminas
 Torciendo el paso por su verde seno:
 Yo me ví tan ajeno
 Del grave mal que siento,
 Que de puro contento
 Con vuestra soledad me recreaba.

.....

4.º Cuando los imaginamos hablando y expresando sentimientos propios de la situación en que se hallan colocados. En la famosa *Profecía del Tajo*, este río, incorporándose en su lecho, apostrofa duramente á D. Rodrigo y le anuncia la catástrofe del Guadalete, en los siguientes términos:

En mal punto te goces,
 Injusto forzádor, que ya el sonido
 Oigo ya y las voces,
 Las armas y el bramido
 De Marte, de furor y ardor ceñido.
 ¡Ay! esa tu alegría
 Que llantos acarrea, y esa hermosa
 (Que vió el sol en mal día),
 A España, ¡ay! cuán llorosa,
 Y al cetro de los godos cuán costosa.

.....

Merecen citarse como notables ejemplos de personificación: la que Ciceron hace de la pátria en su pri-

mera Catilinaria: Roma personificada por Lucano habla también á César al pasar éste el Rubicon al frente de sus legiones: Nereo pronostica á Páris la destrucción de Troya: el Pirineo lleva á mal (en el *Bernardo*) la invasión de España por las tropas de Carlo-Magno y la censura en términos muy vivos. El *Cabo de las Tormentas* dirige serias amenazas á los portugueses que van en busca de la India: la muerte y la vida personificadas por Espronceda, hablan al protagonista del *Diablo Mundo*...

La personificación, las más de las veces, es un simple tropo de sentencia por encerrar tan sólo una ó más expresiones trópicas, por cuya razón la hemos colocadó en este lugar; pero otras veces, aunque las ménos, inflamada la sensibilidad y exaltada la imaginación, nos hace ver los objetos materiales ó abstractos con todos los atributos y condiciones propias de la vida. En este caso, la prosopopeya debe ser contada entre las figuras de pensamiento, y en ocasiones hermanada con la alegoría, se eleva al rango de verdadera creación poética.

CAPÍTULO XX.

TROPOS DE SENTENCIA POR OPOSICION.

A esta clase pertenecen la *pretericion*, la *permision* y la *ironia*.

La *pretericion* consiste en declarar que no es nuestro intento ocuparnos de cosas, de las cuales estamos haciendo una descripcion muy viva, ó enumeracion prolija.

Dice Fr. Luis de Leon á propósito de las mujeres que se pintan y acicalan el rostro:

«Porque, *dejando aparte* el agravio que hacen á su mismo cuerpo, que no es suyo, sino del Espíritu Santo, que le consagró para sí en el bautismo; así que, *aunque pasemos callando* por este agravio que hacen á sus miembros atormentándolos y ensuciándolos de diferentes maneras, y *aunque no digamos* la injuria que hacen á quien las crió, haciendo enmienda en su obra y como reprendiendo, ó á lo ménos no admitiendo su acuerdo y consejo, así que, *aunque callemos* esto que las condena, el fin que ellas tienen y lo que las mueve é incita á este oficio por más que ellas lo doren y apuren, ni se puede apurar ni callar.»

La *permision* consiste en mover á los demás á que obren en daño nuestro aquello mismo que contraria nuestro más vivo deseo y desbarata todos nuestros planes.

—¿Cuya es aquella lanza
Que desde aquí la veo yo?
—Tomadla, conde, tomadla,
Matadme con ella vos,
Que aquesta muerte, buen conde,
Bien os la merezco yo.

(Romanc.)

Esgrime ya los filos de tu acero
Contra mi cuello fiel, que está esperando
Darte de mi lealtad el testimonio
Postrero con la sangre confirmado.

(García, en la Raquel.)

La *ironía* consiste en dar á entender un pensamiento enteramente contrario á lo que reza la letra.

No sólo se emplea la ironía en son de burla, sino que á veces la ira, el despecho, la desesperacion, la sátira acerada adoptan esta forma como espada de dos filos que se esgrime sin piedad contra personas ú objetos despreciables.

Cuando la ironía no se extiende á toda la frase, sino que se reduce á un solo término que encierra un sentido diametralmente opuesto á su significacion gramatical, recibe el nombre de *antífrasis*, y puede considerarse como un simple tropo de dición.

Los griegos daban el nombre de *Eumenides*, esto es, *benévolas*, á las furias del Averno, cuya mision era amedrentar con visiones espantosas el espíritu de los vivos y atormentar cruelmente las almas de los muertos. Al barquero del infierno, de horrible figura y siniestro semblante, le llamaban *Caron*; esto es, gracioso.

Rompe, amigo, los vínculos estrechos,
Las duras reglas atropella osado,
Vencidos sus estorbos, y deshechos.
Y el númen lleno de furor sagrado,
Canto, dirás, el héroe furibundo
A dominar imperios enseñado.

.....

(Moratin: Leccion poética.)

En su discurso contra Pison, que atribuía á su habitual templanza y poca afición á los honores el no haber triunfado de Macedonia, dice Ciceron: ¡Qué infeliz es Pompeyo, por no haberse aprovechado de tu consejo! ¡Oh! ¡qué mal ha hecho en no haber abrazado tu filosofía! Pues ha cometido la locura de triunfar tres veces. Yo me avergüenzo, oh Craso, de tu ardiente ambicion, hasta hacerte decretar por el Senado la corona laureada, despues que concluiste la más horrorosa guerra. ¡Oh! ¡nécios Camilos, Curios, Fabricios! ¡Oh! ¡insensato Paulo! ¡Oh! ¡rústico Mário!

Cuando la ironía se dirige contra débiles ancianos, contra personas abrumadas por el infortunio, contra un cadáver, recibe entonces el nombre de *sarcasmo*.

En los admirables poemas de Homero y Virgilio, se encuentran varios ejemplos muy conocidos de los cultivadores de las letras clásicas, pero que el arte moderno no puede proponer como modelo. Una cultura superior ha desterrado de la literatura las ironías sangrientas, que si no eran impropias en boca de los personajes de la *Iliada* ó de la *Eneida*, son repugnantes y absurdas en los héroes cristianos, que cifran toda su grandeza en amparar á los débiles, respetar á los ancianos, compadecer á los desdichados y honrar á los vencidos.

CAPÍTULO XXI.

TROPOS POR REFLEXION.

Son de esta especie la *hipérbole*, *litote*, *alusion*, *metalepsis*, *reticencia*, *asociación* y *paradoja*.

La *hipérbole* consiste en estremar la expresion exagerando ó reduciendo escesivamente el verdadero concepto de las cosas.

La vivacidad de espíritu y la lozanía y exuberancia de imaginacion son las fuentes naturales de la *hipérbole*. Por esto abunda más en la poesía, obra de la imaginacion, que en la prosa humilde y llana, producto de la razon serena; en la juventud, más que en la vejez; en el Oriente y Mediodía, más que el Septentrion. La *hipérbole* caracteriza el estilo oriental, así como da á conocer al apasionado hijo del Mediodía. El idioma comun está lleno de expresiones hiperbólicas con las cuales estamos ya familiarizados. Huye de su sombra.—Se come los codos de hambre.—Más ligero que el viento.—Más blanco que la nieve.—Más negro que la pez, etc. En un romance se hace la siguiente pintura de Xarifa:

Y si hace oscura noche
Revoltosa y temeraria,
Con sólo ella abrir sus ojos
La hace apacible y clara;
Y del sol los claros rayos
Los revoca y los contrasta,

Porque no es sol más de uno,
 Y son dos los de su cara,
 Cuya clarifica luz
 Alumbra á toda Granada,
 Y á dicho de todo el mundo,
 Es la hechura más alta
 Que ha hecho el pincel sutil
 De naturaleza sábia.

.....

(Romanc.)

Tirso dice de una vieja :

Epilogo de los tiempos,
 Almacen de las arrugas,
 Archivo de las edades
 Y taller de las astucias;
 Inmemorial poseedora
 De una vida que madruga
 Desde el tiempo de Noé
 A ser de todas injuria,
 Con tu larga senectud,
 Que aún no te parece mucha,
 Sara se murió en agraz,
 Matusalen en la cuna.

La *litote* ó *atenuacion* consiste en expresar en forma negativa conceptos que han de entenderse afirmativamente, y cuyo propio sentido fiamos á la penetracion del lector.

De un hombre simple solemos decir: *no es muy avisado; no inventaria la pólvora; nada tiene de Salomon*. El que está satisfecho de su conducta suele decir: *no me porté muy mal*.

De quien no sabe callar, decimos: *no se muerde la lengua*.

San Pablo, en su epístola á los Corintios, les dice que *no les alaba* por los desórdenes á que se entregaban en sus convites.

Rioja emplea una *atenuacion* para dar á entender que el vestido debe ser sencillo y modesto.

Quiero imitar al pueblo en el vestido,
 En las costumbres sólo á los mejores
 Sin presumir de roto y mal ceñido;

No resplandezca el oro y los coiores
 En nuestro traje, ni tampoco sea
 Igual al de los dóricos cantores.

La *alusion* consiste en el uso de voces ó expresiones que despiertan en nosotros la memoria de objetos, de hechos, de costumbres, de sentencias célebres, que el autor supone conocidas por el lector ú oyente.

Fr. Luis de Leon alude en la siguiente estrofa á la precaucion observada por Ulises para librarse de los hechizos de las sirenas, y á la fuga del casto José:

Si á ti se presentare,
 Los ojos sábio cierra, firme atapa
 La oreja si llamare,
 Si prendiese la capa,
 Huye, que sólo aquel que huye escapa.

La *metalepsis* consiste en nombrar el antecedente por el consiguiente, ó al contrario.

Empleamos esta figura, que podemos llamar oblicua, cuando damos á entender una cosa por medio de otra que necesariamente la precede, la acompaña ó la sigue. Yo he cumplido mi mision sobre la tierra, por, ya debo morir. No os acordeis, Señor, de nuestras faltas, por, no las castigéis.

No es mio ver el lloro
 De los que desconfían
 Cuando el Cierzo y el Abrego porfían

(Fr. L. de Leon.)

Preguntóle un caminante
 A un labrador qué llevaba
 En una carga: y él dijo
 Previniedo la desgracia:
 Yo, *nada*, si cae el jumento,
 Que era de vidrios la carga.

(Lope de Vega.)

La *reticencia* tiene lugar siempre que por no faltar á la conveniencia, ó temerosos de que la palabra

se desborde en nuestros labios, ponemos freno á la lengua ó á la pluma, cortando de repente la expresion, y dando pié al lector para que acabe la frase.

Al punto llama al Céforo y al Euro
Y así los amenaza y reprende:
Decid, desmesurados y atrevidos,
¿Tanto en vuestro linaje confiastes,
Que sin mi permission tales ruidos
En tierra, en aire y mar alzar osastes?
Yo os juro... Mas los mares removidos
Convieni seogar.

(Eneid., lib. 1.º Trad. de Hern. de Velasco.)

La *asociacion* se verifica siempre que nos hacemos partícipes de los errores cometidos por los demás, como para aminorar su responsabilidad, ó hacemos recaer en ellos el honor ó la gloria que nosotros solos hemos alcanzado.

Siendo, como es, el camino estrecho, la senda fragosa, la jornada larga y la vida corta, jamás están nuestros cuerpos sino cargados de vicios, y nuestros corazones sino llenos de cuidados.

(Fr. A. de Guevara.)

La *paradoja* (*antilogia endiasis*) consiste en mostrar ingeniosamente enlazadas ideas contradictorias ú opuestas por su naturaleza, pero que no lo son dado el punto de vista del escritor.

Y en él sus almas sencillas
Verán cantando su nombre,
Que nunca es más grande el hombre
Que cuando está de rodillas.

(Bernardo Lopez.)

La menor esperanza finge brio,
¡Y solamente la mujer honrada
Tiene *sin libertad el albedrio!*

(Guillen de Castro.)

CAPÍTULO XXII.

FIGURAS DE PENSAMIENTO.

En esta clase de figuras estudiamos principalmente el fondo de la expresion, con preferencia á la forma de que ésta se reviste. No son estas, maneras especiales de construir las cláusulas, sino modificaciones de nuestro espíritu, formas especiales del pensamiento, que, á falta de otro nombre más propio, se designan con el nombre comun de figuras. La figura se produce y elabora en el fondo de nuestro espíritu, por arte de alguna de las facultades superiores, puesta principalmente en ejercicio. Y como la expresion es espejo fiel en que se retratan todas las modificaciones de nuestra alma, por ella venimos en conocimiento de la naturaleza de dichas modificaciones, y de la facultad á que han debido su origen.

En unas figuras se nota el influjo particular de la imaginacion: otras son formas especiales del raciocinio, encaminadas á la demostracion de la verdad, y otras se manifiestan como resortes especiales, que pone en juego la sensibilidad para expresar suaves afectos ó violentas pasiones.

De aquí la division de las mencionadas figuras, en pintorescas, lógicas y patéticas.

Figuras pintorescas.

Sírvese de ellas la imaginacion para representar con viveza los objetos.

Pertencen á esta clase la *descripcion*, *enumeracion*, *perífrasis*, *expolicion* ó *conmoracion*, *comparacion* y *antítesis*.

Descripcion.—Consiste en dar una idea tan viva y exacta de las cosas, que se ofrezcan al entendimiento con los brillantes colores de la realidad. *Ut cerni potius videatur, quám audiri*.—(Quintiliano.)

La descripcion científica muestra todas las partes de un objeto con prolija exactitud, como la anatomía describe el cuerpo humano. La descripcion literaria ó poética, desdeñando menudos detalles, cuyo conocimiento no reporta ninguna utilidad, cuida principalmente de presentar el objeto bajo el punto de vista más favorable á las miras del escritor. Aquella tiene por norte la verdad, ésta la belleza.

La descripcion recibe nombres especiales, en relacion con el objeto descrito. Las descripciones del exterior de las personas se llaman *prosopografias*; la de las prendas morales de un individuo, *etopeya*; la de colectividades ó clases sociales, *carácter*; las de una época, *cronografias*; las de un paisaje, *topografias*; la descripcion completa de un personaje bajo todos sus aspectos, *retrato* ó *semblanza*; y si se ponen en parangon dos personajes, *paralelo*.

Ercilla describe de este modo á Palas, tal como la concebía en sus ensueños de poeta:

Con gesto altivo y término furioso
Delante una mujer se me ponía,
Qué luego ví en su talle y gran persona
Ser la robusta y áspera Belona.
Vestida de los piés á la cintura,
De la cintura á la cabeza armada
De una escamosa y lúcida armadura;
Su escudo al brazo, al lado la ancha espada.

Blandiendo en la derecha la asta dura,
De las horribles furias rodeada,
El rostro airado, la color teñida,
Toda de fuego bélico encendida.

En uno de los más bellos romances moriscos, se describe de esta suerte el caballo que montaba Celín:

En un caballo andaluz
De la generosa raza
Que al sacro Guadalquivir
Le suele pastar la grama:
Castaño, oscuro, fogoso,
Cabos negros, gruesas ancas,
Ancho pecho, recios brazos,
Corto cuello, cola larga,
Chica cabeza y orejas,
Crines grandes encrespadas,
Gallardo, brioso y fiero,
Y humilde al freno que tasca.

Cervantes hace la siguiente pintura de un mozalvete afeminado:

«Era un mancebo galan, atildado, de blandas manos y rizos cabellos, de voz melíflua y de amorosas palabras, y, finalmente, todo hecho de alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados.»

Enumeracion.—Consiste en expresar rápidamente y con cierto arte las diversas partes de un todo, mostrando sus relaciones con un objeto ó pensamiento capital.

Amor, deleite, lujo, ambicion, ira,
Gloria, amistad, honor, fama y orgullo,
Islas son donde reina la mentira.

(Zorrilla.)

Enumeracion con distribucion.

.....
Y verás de una mirada
Que es lo más rico ó más bueno
Lo que vucla ó lo que nada.
Como la espuma en los mares,

En el cielo los fulgores,
 El incienso en los altares,
 En los árboles las flores,
 Los celajes en el viento,
 En el viento los sonidos
 La vida en nuestros sentidos
 Y en la vida el pensamiento.

(Campoamor.)

La *perífrasis* consiste en no expresar las cosas por su propio nombre, sino empleando un rodeo, un rasgo ingenioso que señale alguna cualidad ó atributo del objeto, alguna condicion privativa por medio de la cual le demos á conocer, de una manera más delicada, más enérgica ó más elegante. El cisne de Mántua, por Virgilio.—El Rey de los cielos, por Dios.—El Apóstol de las gentes, por San Pablo.—El hijo de Latona, por Apolo.—El fénix de los ingenios, por Lope de Vega.—El manco de Lepanto, por Cervantes.

Del Nilo moradora
 Tierna flor del saber y de pureza,
 De tí yo canto agora
 Que en la desierta alteza
 Muerta luce tu vida y fortaleza.

(Fr. Luis de Leon.)

Expolicion ó conmoracion.—Esta figura desenvuelve un pensamiento, mostrando á la consideracion del lector los varios aspectos que ofrece, á fin de que la impresion sea más duradera y eficaz.

«Una ánima sola, ni canta ni llora; un solo acto no hace hábito; una perdiz sola, por maravilla vuela; un manjar solo continuo, presto pone hastío; una golondrina no hace verano; un testigo solo no es entera fé; quien sola una ropa tiene pronto la envejece.»—(La Celestina.)

¿Qué flor no se marchita?
 ¿Cuál es el fuerte roble
 Que el huracan no troncha
 ¿O el tiempo no carcome?
 ¿Qué dicha no se acaba?

¿Qué hora veloz no corre?
 ¿Qué estrella no se eclipsa?
 ¿Qué sol nunca se pone?

(Zorrilla.)

Comparacion.—Por medio de esta figura se realzan y esclarecen los objetos del pensamiento por medio de otros más conocidos y que presentan marcadas semejanzas con los primeros.

«Y no corre ni va en posta, sino que huye y vuela la vida de los hombres: vâse y se desvanece como sombra.»—(Malon de Chaide.)

La miel de un panal sabroso
 Si se corrompe, en acibar
 Convierte su dulce almíbar;
 Del vino más generoso
 Sale el vinagre mejor;
 Y á este modo, Don Guillen,
 Se engendra el mayor desden
 Del más firme y puro amor.

(Tirso de Molina.)

La *antítesis* nace de la contraposición de ideas ó pensamientos de distinta naturaleza: especie de claro-oscuro que ayuda á percibir mejor los objetos.

Fr. Luis de Leon señala la profunda diferencia que existe entre la vida del cielo y la del suelo, en esta bellísima antítesis:

«Aquí se afana, y allí se descansa; aquí se imagina, y allí se ve; aquí las sombras de las cosas nos atemorizan y asombran, y allí la verdad sosiega y deleita. Esto es tinieblas, bullicio, alboroto; aquello es luz purísima en sosiego eterno.»

Campoamor en *Las dos grandezas*, nos ofrece un hermoso ejemplo de antítesis en un precioso diálogo entre Alejandro y Diógenes, del que entresacamos los siguientes versos.

—Ricos manjares devoro.
 —Yo con pan duro me allano.
 —Bebo el Chipre en copas de oro.
 —Yo bebo el agua en la mano.

CAPÍTULO XXIII.

FIGURAS LÓGICAS.

Son éstas, modos y formas especiales del raciocinio que tienen por objeto la prueba y demostración de la verdad.

Corresponden á esta clase la *sentencia*, *epifonema*, *dubitacion*, *comunicacion*, *concesion*, *anticipacion*, *subyeccion*, *correccion*, *gradacion* ó *climax* y *sus-tentacion*.

Sentencia.—Recibe este nombre toda reflexion profunda, fruto del raciocinio ó de la experiencia.

Cuando la sentencia encierra un consejo ó establece reglas útiles para la vida, se llama *máxima*: *apotegma*, cuando no es debida al ingenio del escritor, sino tomada de otros autores; *adagio* ó proverbio, cuando la sentencia presenta una forma sencilla, que la hace accesible á la inteligencia del vulgo, ó se expresa por medio de una imagen ó alegoría.

El placer es verdugo de sí mismo.

(Campoamor.)

La envidia, bestia insaciable: como tal roe huesos cuando más no halla.

(A. Pérez.)

Mejores son las heridas dadas por quien ama, que los falsos besos de quien aborrece.

(M. Avila.)

Así equivoca la imaginacion, la esencia y color de las cosas, que ordinariamente se estiman como se aprenden, y se aprenden como se desean.

(Solís.)

Más vale pájaro en mano que buitre volando.

Epifonema.—Es una reflexion profunda ó una exclamacion que sirve de natural remate á un largo razonamiento, á una narracion ó describeion, encerrando en una frase breve y precisa como el corolario de lo anteriormente expuesto.

La demostracion de enviar presentes y socorros aquellos indios á los españoles, tuvo algo de artificio, considerándose con menores fuerzas: *diligencias del temor, que suele hacer liberales á los que no se atreven á ser enemigos.*

(Solís.)

¿A dónde vas por despreciar el nido,
Al peligro de ligas y de balas,
Y el dueño huyes que tu pico adora?
Oyóla el pajarillo enternecido
Y á la antigua prision volvió las alas;
Que tanto puede una mujer que llora.

(Lope de Vega.)

Dubitacion.—Siempre que el orador ó escritor, alegando la dificultad del asunto y la pequeñez de sus fuerzas, previenen favorablemente al auditorio mostrándose dudosos acerca del rumbo que deben dar al discurso ó de los razonamientos que han de emplear en apoyo de la tésis, se comete la figura anteriormente indicada.

A veces encierra en el fondo una reticencia, cuando fingimos no hallar el término propio para designar las cosas.

Tito Livio pone en boca de Escipion la siguiente arenga que encierra una bellísima dubitacion:

«Al hablar con vosotros, ni razones encuentro ni palabras, pues ni aun sé como llamaros. ¿Ciudadanos? habeis desertado de vuestra patria. ¿Soldados? habeis faltado á la religion del juramento, nombrando otro general, militando bajo otros auspicios que los míos. ¿Enemigos? reconozco en vosotros las personas, los

rostros, el traje y el exterior de romanos; pero veo que los hechos, los dichos, los proyectos y la conducta son de enemigos de Roma.»

Comunicacion.—Consiste en una especie de consulta que hace el orador á sus oyentes, contrarios ó jueces acerca de una afirmacion que desea robustecer con el tácito consentimiento del auditorio.

«Aquí pido, Jueces, vuestro consejo, para que me digais lo que debo hacer; mas el mismo silencio que guardais, me está diciendo que no será otro vuestro consejo que el que podria darme la necesidad.»

(Ciceron.)

Concesion.—Consiste en admitir conclusiones, reparos ú objeciones, propuestas por el contrario, ó atribuidas al auditorio, que léjos de dañar á nuestra causa, nos sirven de argumento para fortalecer nuestras aseveraciones.

Confieso que eres valiente,
Que hiendes, rajas y partes,
Y que has muerto más cristianos
Que tienes gotas de sangre;
Que pierdo mucho en perderte,
Que gano mucho en ganarte,
Y que si nacieras mudo
Fuera posible adorarte.
Mas por este inconveniente
Determino de dejarte;
Que eres pródigo de lengua,
Y amargan tus liviandades.

(La próspera fortuna.)

Anticipacion, á que otros llaman ocupacion ó prolepsis, consiste en adelantarnos á las objeciones que pudieran hacerse á las opiniones que sustentamos, refutándolas con destreza y haciendo más fácil y expedita la marcha del razonamiento.

«Y si á alguno le pareciere que me muestro algo inclinado á la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere; si queremos mirar su crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son

pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles.»

Subyeccion.—Empléase esta figura siempre que sentamos proposiciones interrogativas de cierta trascendencia, seguidas de otras afirmativas, que responden á las primeras, definiendo ó dando solución á la cuestion propuesta.

«¿Quién apartará á esta alma de Jesús? ¿Las persecuciones? Allí está María con Jesús. ¿Las armas? Por medio pasa María á ver á Jesús. ¿La cruz? Al pié de ella está María salpicada con la sangre de Jesús. ¿La muerte? Tambien muere María con Jesús. ¿El sepulcro? Allí va María á ungrir á Jesús. ¿Las tinieblas? Aún era de noche cuando salió al monumento.»

(Malon de Chaide.)

«¿Qué harán en el templo?» «amar.»
 «¿Y despues de amar?» «crear.»
 «¿Cuál será su premio?» «ver.»
 «¿Y su tributo?» «rezar.»

(B. Lopez.)

La *correccion* pone rápida enmienda á términos sueltos ó frases que acabamos de proferir, reemplazándolas por otras ó más enérgicas, ó más suaves que las primeras.

¿Cuántas laceran en extrema pobreza, porque no atendieron á la guarda de sus haciendas, ó por mejor decir, porque fueron la perdicion y la polilla de ellas?

(Fr. L. de Leon.)

El gallardo Abenzulema
 Sale á cumplir el destierro
 A que le condena el rey,
 O el amor, que es lo más cierto.

(Romanc.)

La *gradacion*, llamada tambien *aumentacion* ó *climax*, consiste en ofrecer una serie de ideas ó pensamientos que por grados van aumentando ó perdiendo su fuerza de expresion.

«Amigos verdaderos y doctos, pocos: amigos ciegos y mal apasionados, algunos; amigos solapados y chismosos, muchos: émulos envidiosos por idiotas, muchísimos: enemigos declarados de balde, no pocos: indiferentes, desconocidos.»

(P. Sarmiento.)

Así la infancia y la vejez helada
Van cambiando el Olimpo de esta suerte,
En flores, en amor, en paz, en nada.

(Campoamor.)

Sustentacion.—Consiste en sostener la espectacion del auditorio ó del lector que aguarda con interes siempre creciente la conclusion del razonamiento, que acaba por sorpresa con un rasgo inesperado.

«¿Quién halló el hierro escondido en las venas de la tierra? ¿quién hizo el cuchillo para romper nuestras carnes? ¿quién hizo saetas? ¿quién fué el que hizo lanzas? ¿quién lombardas? ¿quién halló tantas artes de quitarnos la vida... sino el entendimiento, que ninguna igual industria halló de traernos la salud?»

(Fernan Perez de Oliva.)

Puede tambien considerarse como un ejemplo de sustentacion el famoso soneto de Bartolomé de Argensola «Dime, Padre comun, pues eres justo,» que acaba con un rasgo tan profundo como inesperado.

CAPÍTULO XXIV.

FIGURAS PATÉTICAS.

Son éstas, formas especiales de que se vale la sensibilidad, para expresar las vivas emociones del ánimo.

Con esta denominacion comun se designan las figuras siguientes: *obtestacion, imposible, dialogismo, optacion, deprecacion, imprecacion, execracion, conminacion, exclamacion, interrogacion, apóstrofe, interrupcion é histerología.*

Obtestacion.—Consiste esta figura en invocar como testigos de nuestras aseveraciones á Dios, á los hombres, á las cosas inanimadas...

Cielos, de estrellas sembrados,
Y poblados de alegría,
Como la ventura mia
Movidos y trastornados;
Claros, apacibles fuentes,
Frescos, cristalinos rios,
Que os crecen los ojos mios
Mil veces con sus corrientes;
Arboles que dais tributo
A los toscos labradores,
Ya con hojas, ya con flores,
Ya con sombras, ya con frutos;
Montes que habeis hecho guerra
Una vez al firmamento;

Aves que vais por el viento;
 Fieras que pisais la tierra;

 Sed de esta verdad expresa,
 Testigos de aquí adelante;
 Que hay una mujer constante
 Y un hombre que lo confiesa.

(G. de Aguilar.—*El mercader amante.*)

Imposible (adynaton).—Se comete esta figura, cuando afirmamos rotundamente que ántes se quebrantará el órden natural de las cosas, que se verifique ó deje de verificarse un suceso que se anuncia ó recela.

Primero que me alegre,
 Será posible unirse
 Este mar al de Italia,
 Y el Tajo con el Tibre.
 Con los corderos mansos
 Retozarán los tigres,
 Y faltará á la ciencia
 La envidia que la sigue.

(Lope de Vega.)

Dialogismo.—Es la relacion textual de pláticas ó discursos supuestos entre personajes verdaderos, ausentes ó presentes.

Si los interlocutores son seres abstractos ú objetos inanimados, entónces se reunen en una pieza el dialogismo y la personificacion.

Ved lo que el mundo decía
 Viendo el féretro pasar:
 Un clérigo:—«Empiece el canto.»
 El doctor:—«¡Cesó el sufrir!»
 El padre:—«¡Me ahoga el llanto!»
 La madre:—«¡Quiero morir!»
 Un muchacho:—«¡Qué adornada!»
 Un jóven:—«¡Era muy bella!»
 Una moza:—«¡Desgraciada!»
 Una vieja:—«¡Feliz ella!»
 —«¡Duerme en paz!»—dicen los buenos;
 —«¡Adios!»—dicen los demás.
 Un filósofo:—«¡Uno ménos!»
 Un poeta:—«¡Un ángel más!»

(Campoamor.)

Optacion.—Es la expresion de un vivo deseo.

Sed tiene el alma mia
Del Señor, del viviente y poderoso.
¡Ay! ¡Cuándo será el día
Que tornaré gozoso
A verme ante su rostro glorioso.

(Fr. Luis de Leon.)

Deprecacion.—Es un ruego lleno de vehemencia y de dulces afectos.

Convierte piadoso
Tus ojos, y nos mira, y con tu mano
Arranca poderoso
Lo malo y lo tirano,
Y planta aquello antiguo, humilde y llano.
Da paz á aqueste pecho
Que hierve con dolor en noche oscura,
Que fuera de este estrecho,
Diré con más dulzura
Tu nombre, tu grandeza y hermosura.

(Idem.)

Imprecacion y execracion.—Cuando poseidos de la ira ó de la venganza deseamos algun grave mal á nuestros semejantes, cometemos la figura llamada *imprecacion*; y si deseamos que los males caigan sobre nosotros mismos, *execracion*.

Alá permita, enemiga,
Que te aborrezca y le adores,
Y que por celos suspires,
Y por ausencia le llores,
Y que de noche no duermas,
Y de día no reposes,
Y en la cama le fastidies,
Y que en la mesa le enojés,
Y menosprecie en las cañas
Para que más te alborotes,
El almaizar que le labres,
Y la manga que le bordes,
Y se ponga el de su amiga
Con la cifra de su nombre,
A quien le dé los cautivos
Cuando de la guerra torne.

.....
(Romanc.)

Excecracion.

¡Ojalá las maldiciones
 De Celinda se cumplieran,
 Y en mi pecho atravesadas
 Alheñadas lanzas viera!
 ¡Y que en lugar de llorarme
 Las damas me maldijeran,
 Y muerto afrentosamente,
 En hombros de aquí saliera!

(Romanc.)

Conminacion.—Nos valemos de esta figura para pintar con negros colores el terrible cortejo de males que son consecuencia forzosa de nuestro proceder, á fin de movernos á dulces sentimientos de piedad.

«Mas los hombres andarán secos y ahilados de muerte, oyendo los bramidos espantosos de la mar y viendo las grandes olas y tormentas que levantará, barruntando por esto las grandes calamidades y miserias que amenazan al mundo tan tenebrosas señales. Y así andarán atónitos y espantados, las caras amarillas y desfiguradas; antes de la muerte muertos, y antes del juicio sentenciados midiendo los peligros con sus propios temores, y tan ocupados cada uno con el suyo, que no se acordará del ajeno, aunque sea padre ó hijo.»

(Fr. L. de Granada.)

Exclamacion.—Es la expresion de afectos ó pasiones que conmueven hondamente el ánimo.

¡Del prometer al cumplir
 Qué jornadas hay tan largas!
 ¡Qué ventas en el camino
 Tan yermas y tan cerradas!

(Romanc.)

¡Oh sacra musa! de la oscura noche
 Por tu poeta la piedad implora.
 ¡Ay del difunto que ni gloria humana,
 Tras sí dejare ni amoroso llanto!
 Flores no nacerán sobre su losa.

(Hugo Fóscolo: traduccion por M. Pelayo.)

Interrogacion.—Es una afirmacion vehemente hecha en forma interrogativa, que léjos de esperar respuesta como la interrogacion ordinaria, envuelve el acuerdo tácito y la comunidad de sentimientos del que habla y del que oye. De ordinario se emplea tambien en los monólogos.

Las inocentes horas
De júbilo y paz llenas,
¿Dónde mejor se gozan que en el prado?
¿Quién mejor las auroras
Ve alborear serenas,
Que el zagal al salir tras su ganado?

(Melendez.)

Apóstrofe.—Es una mocion muy viva ó apasionada invocacion que hacemos á los ausentes, á seres invisibles ó abstractos, á objetos inanimados.

¿Cómo, amor, te llaman ciego
Si te engendras de mirar?
¿Por qué tiemblas al hablar
Si te dan nombre de fuego?
¿Por qué quitas el sosiego
Si el mundo paz te ha llamado?
¿Cómo eres rey sin estado?
¿Cómo Dios y estás desnudo?
¿Cómo elocuente, si mudo?
¿Cómo cobarde, si osado?

(Tirso de Molina.)

Es un hermoso ejemplo de apóstrofe la conocida de Fr. Luis de Leon á la *Ascension del Señor*.

La *histerología* invierte el orden natural de las ideas. *Moriamur et in media arma ruamus.*

«El polvo roba el día, y le oscurece.»

La *interrupcion* consiste en cortar la frase, dejando incompleto el sentido, y en pasar bruscamente de unos sentimientos á otros, de unas ideas á otras.

¡Ella!... ¡Leonor!... ¡Ah!... No... ¡Mentira, madre!
¡Me engañas! ¡Que me engañas!... ¡No habeis hecho
Lo que me dices! ¿Cómo? Si quedaron
Don Luis y Osorio... ¡No! Tal vez han vuelto
Y en el castillo están!... Espera, madre...
¡No digas más!... ¡no más!... ¡Si no te creo!
¡Si te creyese!...

No... ¡Jesús me valga!
¡No me ha dicho verdad! ¿Mintió, de cierto!
¡Ella me dió la vida! ¡No es posible!
¡Espacio!... ¡Luz!... ¡Leonor!... ¡Aire!... ¡Yo muero!...

(Echegaray: *Mar sin orillas.*)

CAPÍTULO XXV.

CUALIDADES ACCIDENTALES DE LA ELOCUCION.

Como cifra y compendio de estas cualidades, consideramos el estilo, que segun la opinion comun, es *la manera y forma de hablar ó escribir peculiar á cada uno.*

La voz estilo, significó en su origen un instrumento á manera de punzon, de cobre, marfil ó plata, agudo por un extremo y plano por el otro, de que se servian los antiguos para escribir sobre tablitas recubiertas de una capa de cera. Posteriormente extendióse el uso del término á significar aquella marca especial que imprime en la obra literaria la genialidad del escritor; el carácter distintivo de la expresion en cada siglo, nacion ó escuela; el tono propio de cada género literario; y por último, la fisonomía particular de cada escrito, producto de la naturaleza de los pensamientos que forman el fondo de la composicion, de la estructura y conformacion de la frase y de los diversos grados de ornato que en ella se descubren.

No obstante ser el estilo un mero accidente de la obra literaria, y por tanto, tornadizo y mudable por naturaleza, debe resplandecer en él una cualidad esencial, exigida imperiosamente por el arte, y comun á toda clase de escritos. En todos ellos debe guardar el estilo una perfecta conformidad con la

naturaleza de la obra ó del asunto. Esta cualidad fundamental, es, á juicio de Ciceron, la más excelente: *modus melior dicendi; est ut ad id, quodcumque agetur, apte congruenterque dicamus.*

Las calificaciones de poético, oratorio, didáctico, lírico, épico, dramático, etc., que recibe de ordinario el estilo, indican claramente que cada uno de estos géneros pide un estilo especial á que algunos retóricos modernos de gran nombradía llaman *tonos* de la composicion. Esta palabra, que en su sentido propio denota la elevacion ó depresion de la voz, designa en el figurado el vigor ó desmayo del estilo y el color especial que recibe la obra, reflejo de la intencion de su autor, y de la situacion moral en que se halla. Mientras el estilo es el resultado de varios factores que concurren de consuno á su formacion: á saber, los pensamientos, las formas, las expresiones, las cláusulas: especie de fisonomía de la obra á través de la cual vislumbramos la personalidad del autor.

El tono es hijo de las circunstancias fortuitas y pasajeras en que se halla colocado el escritor, y de la índole especial del asunto: mientras el estilo es el hombre mismo, abriendo su pecho y mostrando su espíritu á los demás, revelando sus facultades, su instruccion, su temperamento, su modo de ser.

Clasificacion del estilo.

Dionisio de Halicarnaso dividió el estilo en austero, florido y medio; y Ciceron y Quintiliano, cuya doctrina siguen en su mayor parte los retóricos modernos, señalan tres especies de estilo: sencillo ó ténue, grave ó sublime, y medio ó templado.

El estilo sencillo es propio de la didáctica; el segundo se emplea con éxito en la mocion de afectos, y el tercero sirve para deleitar. El estilo sencillo es el lenguaje de la razon fria; el medio lo es de la imaginacion, y el sublime provee á la sensibilidad de formas adecuadas para expresar los afectos.

El estilo ténue no es incompatible con la pureza y elegancia de la diction: ántes se aviene bien con

ella. No rechaza en absoluto el ornato, sino que usa de él con laudable parsimonia. No por esto ha de ser desmayado y soñoliento, seco y falto de vida, sino que, como dice Ciceron: *etsi non plurimi sanguinis est, habeat tamen succum aliquem oportet*.

El estilo grave ó sublime reclama palabras vigorosas, sentencias profundas, imágenes vivas, alteza de pensamientos y sobriedad de términos.

Las fuentes y resortes del estilo sublime, según el célebre Longino, son: la grandeza de los pensamientos, lo patético, los tropos y figuras usadas propia y oportunamente, la coordinacion musical de las palabras.

El estilo medio carece del vigor y la fuerza del sublime, pero por lo mismo es de uso más general, y bien manejado encanta y eleva el espíritu, mostrándole ya suaves y bellos conceptos, ya altos pensamientos, que están tocando á veces en las regiones de lo sublime.

Quintiliano divide también el estilo en ático, asiático y rodio. Llamaba ático al estilo puro, sano, limpio y correcto que distinguía á los escritores y oradores atenienses; *asiático*, al hinchado y falto de sustancia, propio de los pueblos orientales: *gens tumidior et jactantior*, como la llama Quintiliano. Y por último, el *rodio*, que señala un término medio entre los anteriores, y que se formó en Rodas de la mezcla del buen gusto ático, que llevó á dicha isla Esquines, y el estilo ménos puro con resabios de asiático, de los rodios.

La anterior division está basada en la relacion natural que presenta el estilo con la comarca ó region donde se ha producido la obra literaria.

Otras veces toma el estilo su nombre de los grandes escritores que han creado por virtud de sus raras talentos un estilo singular, que al cabo vino á formar escuela. Así decimos estilo pindárico, horaciano, virgiliano, ciceroniano, cervántico, etc.

La señal distintiva del buen escritor es la originalidad del estilo. Los escritores medianos carecen de estilo propio. Es fácil descubrir al autor anónimo de un trabajo notable; pero toca en

lo imposible el averiguar la procedencia de un escrito vulgar. De éste, todos pueden ser autores: de aquel muy contadas personas, á quienes el incógnito como que les pone más de relieve.

Por razon del mayor ó menor grado de ornato se divide el estilo en árido, limpio, elegante y florido.

El árido excluye los adornos y sólo atiende á expresar con la debida claridad los conceptos. Aristóteles nos ofrece un ejemplo constante de este estilo. Pensador profundo, dotado de una vasta inteligencia, se dirigia exclusivamente al entendimiento sin hacer uso apenas de la imaginacion. Entre los nuestros pueden citarse como ejemplares de este estilo el cronista Pero Lopez de Ayala y Alejo Venegas.

El estilo limpio da cabida á los adornos, pero sencillos y sin ostentacion. Puede servir de modelo Jovellanos en su *Informe sobre la Ley Agraria*.

El estilo elegante emplea los adornos en su justa medida; hace uso discreto de todas las galas y primores del lenguaje, pero sin profusion. Fr. Luis de Granada, Mariana y Solis pueden citarse como modelos.

El exceso de los adornos da lugar al estilo florido, que en pocas ocasiones puede señalarse como digno de imitacion. En realidad es un vicio. Es más propio de la juventud que de la edad madura y á veces es un síntoma feliz que revela notables disposiciones, pero que se hace intolerable en escritores rancios que pretenden encubrir bajo un espléndido follaje recamado de flores un fondo vacío, ó una materia mal conocida.

Por los afectos que expresa se divide el estilo en *festivo, grave y patético*.

El estilo festivo ó jocoso proviene de considerar las cosas bajo un aspecto cómico, ofreciendo á la consideracion del lector las deformidades que presentan y su falta de conformidad con el ideal de su especie. Supone en el escritor un perfecto conocimiento de la realidad y un ingenio agudísimo. Los más célebres escritores han poseído á maravilla el secreto de la risa culta, que es la fórmula más natural y expresiva de la crítica. Quevedo y Cervantes

nos ofrecen los más notables modelos de este estilo: en segundo término figuran Baltasar de Alcázar, Iglesias, Vargas Ponce, etc., y como perpetuos maestros de este estilo pueden citarse también nuestros poetas cómicos desde Lope y Tirso hasta D. Ramon de la Cruz.

El estilo grave, en realidad no forma una clase especial, sino que es compatible con toda clase de estilos y con todo linaje de obras, á excepcion de las de carácter festivo ó burlesco. Se emplea por consiguiente en la oratoria, en la historia, en la didáctica y en general en los escritos serios en que se miran las cosas bajo un punto de vista estrictamente científico, y no por el oblicuo cristal de la sátira.

El estilo patético, como su nombre lo indica, es efecto natural de la pasión: es el molde propio para expresar los afectos dulces y sosegados y fogosos ó vehementes. La lírica le emplea ventajosamente, y la oratoria se sirve de él como del medio más adecuado para conmover fuertemente los ánimos.

El estilo por razón de su extensión puede ser conciso ó difuso. El conciso consiste en encerrar muchas ideas en pocas palabras. Prescinde por consiguiente de digresiones, de transiciones, hace gracia de deducciones que quedan reservadas al buen juicio del lector; omite pormenores innecesarios para la expresión del pensamiento capital; se vale de sentencias, de imágenes muy vivas que encierran un sentido trascendental. El modelo principal de este estilo lo encontramos en Tácito; y entre los castellanos se distingue por su concisión el maestro Juan de Avila.

El estilo difuso no se satisface con enunciar sucintamente el pensamiento: sino que proponiéndose esclarecer por completo las ideas, desenvuelve prolijamente todos los pensamientos de que consta la cláusula, así principales como accesorios, señala los varios aspectos que ofrecen, y se extiende, por último, en largas consideraciones y comentarios que disipan todas las dudas é ilustran por completo el ánimo del lector. Ciceron y Tito Livio se distinguiéron principalmente en este estilo.

La concision excesiva engendra oscuridad; así como la difusion empalagosa produce cansancio y fatiga y hace una impresion muy débil en el ánimo del auditorio.

De aquí la necesidad de prevenir estos daños, cuidando de que ambos estilos no rebasen los límites que su propia índole y las prescripciones del arte les señalan.

Por razon de la estructura de la cláusula se divide el estilo en periódico y cortado. En éste predominan las cláusulas sueltas, de que se habló en otro lugar, y en aquel las periódicas y los períodos propiamente tales.

El primero se emplea en la enumeracion, descripcion, en las narraciones vivas y cortadas, y cuando estamos influidos por alguna pasion: el segundo se aplica á la exposicion científica, á la discusion tranquila, en la oratoria y en toda clase de asuntos elevados. Entre los antiguos se cita como modelo de estilo periódico á Ciceron, y entre los modernos se señalan los célebres maestros Grauada y Leon.

De otras divisiones del estilo hacen mencion los tratados de Retórica, de las cuales hacemos caso omiso, por hallarse incluidas algunas de ellas entre las cualidades de la elocucion, por ser otras, meras variedades de los géneros ya mencionados, ú ofrecer escasa importancia.

2^a Parte

CAPÍTULO XXVI.

DE LA POESÍA EN GENERAL.

Poesía es la manifestacion sensible de la belleza por medio de la palabra sujeta á una forma artística.

Adoptamos esta definicion, admitida casi unánimemente por los retóricos modernos, porque la juzgamos inmejorable, como fruto precioso que es de profundos estudios estéticos. Definicion que aventaja en precision y exactitud á las que de este género literario dieron Aristóteles, Platon, el Marqués de Santillana, Bacon, Blair y otros literatos modernos.

La poesía supone la existencia real de la belleza absoluta, cuyo foco es Dios, y la belleza finita ó limitada, derivacion de la divina, que resplandece en el espíritu y en la naturaleza: supone la concepcion ó percepcion de la belleza por el hombre por medio de las facultades, de que al efecto le dotó la naturaleza; y por último, la posibilidad de producir ó exteriorizar la belleza en una forma determinada, con el auxilio de la imaginacion y la palabra.

Sentadas estas premisas, procedamos á estudiar separadamente los dos elementos que entran en la produccion de toda obra poética; á saber, el fondo y la forma.

Del fondo de la obra poética.

Desde el más humilde insecto, hasta el sér infinito principio y fuente de toda existencia; desde el

átomo, hasta las grandes masas cuyas cimas coronan las nubes, todo cae bajo la jurisdicción de la poesía: los afectos suaves y delicados; los sentimientos vivos y enérgicos; las pasiones en su mayor grado de exaltación; el orden intelectual, el moral, la vida del individuo, la de la especie, la historia..., la realidad entera se ofrece al poeta como manantial inagotable de inspiración. Por eso se ha dicho con razón que su campo es tan dilatado como el de la ciencia.

La poesía, la ciencia y la moral reinan como soberanas en los mismos dominios. La poesía tiene por objetivo la belleza; la ciencia, la verdad; la moral, el bien. Tan estrecha es la relación que media entre estos conceptos ó categorías fundamentales de toda realidad, que es imposible aislar la belleza de la verdad, ni ésta de la bondad; ni divorciar la poesía de la ciencia ni de la moral. Por esto en todos los tiempos y por todas las escuelas se ha reconocido como un axioma indiscutible, el aserto de Platon, confirmado por Boileau, de que lo bello es *el resplandor de lo verdadero*. De donde se sigue que no hay belleza sin verdad; y aún podríamos añadir sin moralidad; pues tan inseparable y consustancial es la belleza de la verdad, como de la bondad.

La poesía no se reduce á una mera imitación de la naturaleza, como ha sostenido la escuela realista; sino que sobreponiéndose á lo real, concibe la belleza indeterminada y abstracta, y por medio de la fantasía crea y modela tipos particulares de belleza, cuyos elementos están tomados de la realidad, pero cuyo ideal está concebido espontánea y libremente por el espíritu.

Conviene fijar el carácter propio de la poesía y sus diferencias de la ciencia y del pensamiento vulgar. La ciencia toma pié de los hechos para elevarse á los principios, á las causas generadoras de los mismos, que da á conocer por medio de fórmulas tan breves como profundas, á que se da el nombre de *leyes*. La poesía reviste de formas sensibles los conceptos, las abstracciones, las vagas generalidades que forman el caudal de la ciencia, les da cuer-

po y vida, y las esculpe y colorea con las bellas tintas de la realidad.

El vulgo no alcanza los fundamentos ni las causas de los hechos, de los cuales es simple espectador. Le sorprenden las maravillas de la naturaleza, pero le faltan alas para elevarse á la region de los principios; y su fantasía artística puramente rudimentaria no es capaz de representar lo abstracto por medio de imágenes sensibles; moldes especiales cuyo uso está reservado al arte.

La poesía no es fruto exclusivo de una sola facultad de nuestro espíritu, sino que por su carácter sintético se relaciona con todo nuestro sér espiritual, y exige el concurso de todas las facultades para la producción de la belleza. Supone un estado de exaltación de nuestra alma, ocasionado por la pura contemplación de la belleza, que trasporta y arrebatada el espíritu del poeta, permitiéndole vislumbrar en las serenas regiones de la abstracción los ideales divinos reservados á la clara intuición del poeta.

Considérese la visión de la belleza como un *recuerdo de lo divino*, según expresión de Platon y San Agustín, ó como *una participación de lo divino*, según escribían Aristóteles y Santo Tomás, es lo cierto que se necesita elevarse á las alturas de la contemplación rayanas con lo sobrenatural para merecer el nombre de poeta. De aquí que todos los pueblos le consideraron como un sér superior que estaba en comunicación con la Divinidad. Llamábanle *vate*; esto es, depositario del pensamiento de los dioses; *sacerdote*; lazo de unión entre el Olimpo y la tierra; creíanle asistido de la Divinidad (*numen*).

Aun cuando la percepción y el sentimiento de la belleza, en su doble carácter de objetiva y subjetiva, requieren la concentración de todas las facultades, no sería posible traducir ni exteriorizar la belleza sentida por el espíritu sin el auxilio de la Imaginación, que da á los ideales líneas y contornos, cuerpo y figura, vida y color.

La imaginación ó fantasía es la facultad artística por excelencia; es la obrera infatigable, puesta

siempre al servicio de la Poesía, para tallar y modelar sus creaciones.

La poesía es la reina de las artes, ó como se ha dicho por escritores ilustres, el arte universal. Ella da la norma y ley general de la belleza, y traza los ideales respectivos á las demás artes, y las provee de diseños y modelos, elemento necesario para el ejercicio, y más aún para el esplendor de las bellas artes: á ménos que éstas se encerrasen en el estrecho círculo de la imitacion servil de la naturaleza.

Es superior á las demás artes por la naturaleza y alcance de sus medios de expresion, y por los efectos que produce en el espíritu. La poesía pinta ó esculpe lo inmaterial, haciéndolo fácilmente perceptible: las artes plásticas sólo alcanzan á representar los objetos materiales, pudiendo valerse á lo sumo de símbolos ó alegorías, en cuya composicion es fuerza confesar que toma una parte muy principal la poesía.

Las artes figurativas no ven otro horizonte que el muy estrecho de los sentidos corporales; ni aciertan á expresar sino lo que pertenece al mundo de los cuerpos y se puede percibir por los sentidos. La poesía tiene por esfera propia lo infinito, lo sobrenatural; sondea las profundidades del espíritu, abre los oscuros senos del corazon y en cada uno de esos centros misteriosos de la vida descubre copiosas bellezas que da á conocer bajo formas sensibles, bien determinadas, y con todos los caracteres de la más viva realidad.

La música, la ménos material de las bellas artes, tampoco alcanza ni á expresar los afectos, sino consuma vaguedad, ni á describir *de una manera precisa*. Si ha de producir efectos marcados, se ha de asociar á la palabra en el canto, y ha de utilizar los valiosos recursos del lenguaje de accion.

Las artes plásticas reducen la expresion á un momento fijo, á una situacion ó escena; la poesía camina como el tiempo, y figura el movimiento.

En suma: la poesía es el arte total, clave y fundamento de todas las demás, las cuales no son sino artes parciales subordinadas y dependientes de la poesía.

Si ha de hallar la poesía resonancia en los corazones, debe ser nacional y popular; esto es, ha de expresar las creencias y sentimientos generales de la nación en que vive el poeta; ha de evocar gloriosos recuerdos; ha de cantar las glorias del país.

El profeta entre los hebreos; el aeda entre los griegos; el escaldro entre los septentrionales; el bardo entre los celtas, germanos, britanos y galos... es un poeta que cumple la noble misión de ser el órgano de los corazones, la lengua del pueblo, el intérprete fiel de los sentimientos nacionales. Cuando la poesía canta glorias exóticas, ó sentimientos de otras épocas ó países, su voz no halla eco en parte alguna y se pierde en el espacio.

Infiérese de aquí, que el poeta, si ha de merecer el nombre de tal, aparte de los conocimientos generales propios de todo hombre de letras, debe adquirir un profundo conocimiento de la nación en que vive, de su historia, monumentos, tradiciones, crónicas, cantos populares, costumbres... y debe estar identificado con el espíritu de la época y con los sentimientos dominantes de la nación á que pertenece.

De la forma de la obra poética.

La poesía, como arte puramente espiritual, no da forma material á sus creaciones. Entiéndese, pues, por forma la concepcion ó figuracion de tipos ó modos especiales de belleza, que determinan ó individualizan la belleza ideal, concebida por el espíritu humano.

La palabra es *simple medio de expresion*, ó si se quiere, forma externa que se corresponde con la interna, que vive y palpita en el fondo del espíritu: aseméjase al vestido que se ajusta á la forma del cuerpo; pero que no podemos considerar como forma humana sin caer en el absurdo.

Plan.

La integridad es condicion esencial de la obra poética. Se observa esta ley capital siempre que se

ha acertado á dar un prudente desarrollo al pensamiento generador de la obra: desechando lo superfluo y dotándola de lo necesario, en conformidad con el precepto de Horacio.

Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.

Debe cuidarse tambien, de que en la obra poética se cumplan las condiciones orgánicas, propias de toda obra literaria: observándose necesariamente la unidad concertada con la variedad. Los pensamientos que formen el cuerpo de la obra no han de estar desligados, ni sueltos, sino ostensiblemente relacionados con el principal de la composicion. Las partes han de mostrar sus relaciones con el todo, y han de guardar entre sí la debida proporcion.

Otra cualidad muy principal de la obra poética es la espontaneidad. Debe ocultarse cuidadosamente el método seguido en la exposicion, aparentando que la razon no ha tenido parte alguna en la traza del plan, sino que aquella obra tan admirable por los sentimientos que revela, ó por los pensamientos que expresa, y tan bella por la disposicion de sus partes, no ha necesitado la improba y lenta labor del arte, surgiendo como por encanto á los acordes de la lira del poeta.

En las obras poéticas no está vinculado el interes en el plan; ni en los pensamientos capitales, sino que se extiende á los más insignificantes pormenores; como obra esencialmente artística, pide gran perfeccion en los detalles; si alguno de éstos es inverosímil ó mal dibujado, desluce la obra de más mérito. El interes debe ir creciendo progresivamente, desde el principio hasta el fin, cuidando de que del humo brote la luz, y evitando que el poema despida al principio brillante llamarada, que se convierta á la postre en negro y espeso humo.

*Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat...*

CAPÍTULO XXVII.

DE LA ELOCUCION POÉTICA.

Así como la prosa en general, y cada uno de los géneros literarios en particular, pide un estilo propio, así también la poesía reclama un lenguaje especial, por el que se distingue claramente de la prosa. *Llámanse, pues, elocucion poética al estilo propio y peculiar de la poesía.*

No se diferencia ésta de la prosa solamente en la estructura de la frase, en el corte y proporciones simétricas de la cláusula, ni en la colocacion de los acentos en lugares fijos, sino que se señala además por diferencias más radicales, así de fondo como de forma, que dependen de la manera particular que tiene el poeta de sentir la belleza, y de comunicarla á los demás en forma de creacion de su espíritu.

Hasta tal punto hay necesidad de conocer con fijeza cuál es el estilo propio de la poesía y el de la prosa, que equivocando ó cambiando el que corresponde á cada una de éstas, falseamos su naturaleza, y por engalanar demasiado la prosa, la afeamos y corrompemos; así como envileceríamos la poesía, si la vistiésemos con las expresiones llanas y humildes de la prosa. Ciertas galas, dice á este propósito Gil de Zárate, sientan bien á los reyes y altos personajes, pero deslucen por completo á gentes bajas, toscas y groseras.

El estilo propio de la poesía se distingue princi-

palmente por ciertas notas y señales características que podemos reducir á las siguientes:

Expresion concisa; inversiones; imágenes y figuras que no se podrian usar sin afectación y violencia en prosa; voces exclusivamente poéticas; expresiones usadas en un sentido particular y diferente del habla comun; epítetos más atrevidos y con mayor profusion que en la prosa; licencias, así de dición como de sintaxis.

Concisión.

Esta es dote característica de la poesía y fisonomía especial de ella; como se acredita con la simple inspeccion de cualquier pieza poética. Por efecto de esta cualidad y del vivo movimiento de la frase, se emplean principalmente en poesía las cláusulas cortas; haciéndose escaso uso de las periódicas, reservadas casi exclusivamente á la poesía épica y didáctica.

A veces suele recibir la frase poética un corte simétrico que se hace notar más por la repetición de algunas palabras ó frases. Puede servir de ejemplo la célebre oda de Villegas, *Al Céfitro*. A estas repeticiones, discretamente usadas, se debe en gran parte la gracia que campea en nuestros antiguos romances.

Todos cabalغان en mula,
Solo *Rodrigo* á caballo;
Todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado;
Todos espadas ceñidas,
Rodrigo estoque dorado;
Todos con sendas varicas,
Rodrigo lanza en la mano;
Todos guantes olorosos,
Rodrigo guante mallado;
Todos sombreros muy ricos,
Rodrigo casco afinado.

.....

(Romanc.)

Cuando la simétrica conformacion de la frase reconoce por causa la expresion sucesiva de un mis-

mo pensamiento, ó de pensamientos opuestos entre sí, se verifica lo que se llama *paralelismo*; del cual nos ofrece una muestra el romance citado.

Inversiones.

En poesía es donde se ha conservado con mayor constancia y pureza el hipérbaton característico de la lengua latina y que por herencia se trasmitió á la nuestra. Aparte de que la poesía no podía menospreciar tan rico elemento de armonía, los vivos afectos y encendidas pasiones que llenan el alma del poeta, no pueden acomodarse á una construcción severamente lógica, y reclaman la libertad y osadía propias del orden inverso.

La célebre oda de Rodrigo Caro no desmerece, antes recibe mayor elegancia y gallardía de la inversión con que comienza.

Estos, *Fabio*, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad...
..... ¡oh deseado,
Para reparo cierto
Del grave mal pasado,
Reposo dulce, alegre, reposado!

(Fr. Luis de Leon.)

Imágenes.

Entiéndese por imagen la representación poética de un objeto real, ó creado por la fantasía; ó más propiamente, la expresión ó representación de conceptos abstractos bajo formas sensibles tomadas de la realidad.

De esta definición se desprende que las imágenes constituyen el idioma propio de la poesía; pues al dar á conocer la naturaleza de este género literario, sentamos como principio que en la representación de lo inmaterial y abstracto bajo formas sensibles, consistía principalmente la esencia de la poesía.

Si decimos simplemente: *nadie puede evitar la*

muerte, y con ella perdemos el dinero, el vestido y lo que más amamos, enunciamos un pensamiento vulgar, de puro sabido y repetido. Pero Fr. Luis de Leon realza estos pensamientos, dándoles bella forma por medio de las siguientes imágenes:

Y ni tendrás clavada
 La rueda, aunque más puedas, voladora
 Del tiempo hambriento y crudo,
 Que viene con la muerte conjurado,
 A dejarte desnudo
 Del oro y cuanto tienes más amado.

Las comparaciones, las metáforas continuadas, las perífrasis, las prosopopeyas, los tropos en general, son galas muy preciadas de la poesía que pueden emplearse hasta la profusion, mientras en prosa han de usarse con discreta parsimonia.

Voces poéticas.

Bajo esta denominacion se comprenden multitud de voces de que hace uso exclusivo la poesía y que componen un vocabulario especial, cuyo conocimiento importa sobremanera al poeta.

Dichas voces pertenecen á alguna de las especies siguientes:

1.^a Voces oriundas de lenguas clásicas (*cultas*) especialmente latinas.

2.^a Nacidas en el idioma y por tanto castizas, pero anticuadas ya por desusadas (*arcaicas*).

3.^a Compuestas ó derivadas de otras de la propia lengua (*neologismos*).

4.^a Alteradas en su forma gramatical por virtud de alguna figura de diction.

5.^a Palabras usadas en una significacion anticuada, y por tanto, diferente de su acepcion usual.

Además de este vocabulario especial, puede hacer uso la poesía, como de cosa propia, de todas las demás voces de que se compone la lengua, con exclusion de aquellas de uso familiar ó comun, ó cuya idea sea baja ó poco noble.

Al propio tiempo, y por virtud de la concision

que caracteriza á la poesia, deben desterrarse de la elocucion poética ciertas conjunciones y transiciones exclusivas de la prosa: como, *sin embargo, en tanto, en cuanto*, etc.; y las locuciones; *siendo esto así, en consecuencia, de consiguiente, por lo mismo, pues que*, y otras semejantes.

Ejemplos.

Insidiemos su vida.
(Melendez.)

..... el peregrino
Que *Libia* descolora.
(Fr. Luis de Leon.)

Horrisona confusion.
(Espronceda.)

Gigante forma *flamígera*
Cabalga en el huracan.
(Idem.)

De la inmortal corona que te *atiende*.
(Jovellanos.)

Y por su senda *agora*
Traspasa *tuengo* espacio con ligero
.....
(Leon.)

Los dorados *undivagos* cabellos.
(Moratin.)

Al fin, de un *infelice*
El cielo hubo piedad.
(Melendez.)

Las torres que desprecio al aire fueron,
A su gran *pesadumbre* se rindieron.
.....
Remite el aire el desabrido ceño.

Licencias poéticas.

Tienen este carácter las figuras de dicción que consisten en la adición ó supresión de letras (paragoge, apócope ó sincopa), de las que la gramática

dió cumplida noticia, y las que se relacionan especialmente con la medida del verso (sinalefa, diéresis y sinéresis), de las cuales se tratará más adelante: los arcaísmos y latinismos de que ya se ha hecho mencion, y los neologismos, que en poesía se reducen, en su mayor parte, á la formacion de palabras nuevas con radicales tomados de la propia lengua, ó á la composicion con elementos sacados del latin.

Las licencias no se reducen á alterar la estructura de las palabras, sino que á veces afectan á la concordancia ó régimen de las mismas.

Ejemplo.

Artículo masculino por el femenino.

Saliendo de las ondas encendido
Rayaba de los montes *el* altura
El sol.....

(Garcilaso.)

Supresion del artículo.

Los surcos se vuelven
Sepulero á tiranos.

(Arriaza.)

Supresion del término directo.

Y mis ojos pasmaron.

(Fr. L. de Leon.)

Así á Troya figuro.

(Rioja.)

En los dos últimos ejemplos faltan *se* y *me*, complementos respectivos de *pasmaron* y *figuro*.

CAPÍTULO XXVIII.

DE LA VERSIFICACION Y RIMA.

Al definir la poesía dejamos ya entrever la necesidad de que la palabra, como elemento externo de aquella, revistiese una forma artística, si habia de corresponder á la naturaleza de la poesía y contribuir al logro de los fines que ésta se propone.

La versificación dota á la poesía de una palabra esencialmente rítmica, y la provee de múltiples y variados moldes, en perfecta relación con la naturaleza del pensamiento poético. En un sentido puramente material, se da el nombre de versificación al conjunto de versos de que un poema se compone.

La versificación realza la belleza del pensamiento, labrándola con primor y esmero, á manera de alicatado árabe; dándole relieve y color, y produciendo, por medio de los acentos y las rimas, vibraciones armoniosas que, resonando en el oído, penetran en el alma. Marca en el lenguaje un compás y una medida fija; lo reparte en porciones simétricas y lo sujeta á una cadencia constante y regular.

La versificación no es esencial á la poesía, pero constituye su forma más propia y natural envoltura. En el fondo de cualquier composición escrita en prosa, puede palpitar la poesía que recibe su esencia del espíritu, y no depende de un accidente puramente externo y decorativo. Por eso damos el nombre de poética, sin caer en paradoja, á la prosa que

reune ciertas condiciones estéticas. «Lo que hace al poeta, dice Marmontel, y lo que caracteriza la poesía, es el fondo de las cosas, no la forma de los versos.»

Los poemas de Homero, de Virgilio, del Tasso, del Dante no perderían su belleza intrínseca, ni su valor poético, aún cuando se descompusiese el artificio del verso.

Cervantes, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo serían tenidos como insignes poetas, aún cuando no hubiesen escrito un solo verso, y sin otro mérito que sus obras en prosa. Porque en ellos descubrimos las dotes que según Horacio, revelan y distinguen al verdadero poeta: *ingenium, mens diviniior, atque os magna sonaturum*.

Así como los rimadores, los simples versificadores, á que la sátira vulgar llama desdeñosamente *copleros*, no merecerán jamás el honroso dictado de *vates*, ni podrán elevarse á las alturas de donde desciende la inspiración.

No por esto se ha de negar la importancia de la versificación que tanto realza y aquilata el mérito de la obra poética. La versificación es á la poesía, como la púrpura, el cetro y la corona al poder real. Tales prendas y atributos externos no son tan esenciales, que sin ellos no pueda existir la institución; pero es indudable que realzan y elevan la majestad real y la rodean de cierto decoro y aparato.

La metrificación, léjos de coartar el genio poético, lo alienta y estimula, compensando con largueza las angustias de la rima con la más amplia libertad en la construcción de la frase; con los recursos que ofrece la armonía imitativa; con los relieves que reciben las ideas por virtud de las pausas y de los acentos, y con los raudales de armonía que brotan de las rimas.

Ningun poeta, verdaderamente tal, ha encontrado en la rima un obstáculo insuperable para la franca expresión de la belleza. Los consonantes forzados, los ripios y las licencias poéticas son recursos extremos de que usan con suma sobriedad los buenos poetas, y que ponen al descubierto las torturas que sufre el que entra por asalto en el Parnaso, y no cuenta con el favor de las Musas. Con un poco de ejercicio, los consonantes se brindan al poeta con la misma facilidad que sin presión ni esfuerzo brotan las ideas de su espíritu, y acuden las palabras á sus labios. Los buenos poetas modernos han llegado á dominar la rima hasta el

punto de dar á la poesia la fluidez y facilidad de la prosa: han renunciado casi por completo á las licencias poéticas que consisten en la adición ó supresion de letras, y han evitado el rozamiento y la premiosidad de la frase poética, dándola el pulimento y la brillantez del acero.

En la historia literaria se conocen dos únicos sistemas de versificación: la antigua, que tenia por fundamento la cantidad, y la moderna, que está basada *principalmente* en el acento. La primera se conoce con el nombre de *cuantitativa* ó *ritmica*; y la segunda con el de *cualitativa* ó *rímica*.

La versificación cuantitativa, material por naturaleza, deriva la armonía de la feliz combinación de las sílabas, teniendo en cuenta su diversa longitud ó duración, *largas* y *breves*; se sirve igualmente del acento y de la cesura, como resortes apropiados para producir una armonía que halaga el oído, pero que no responde siempre á la significación de las palabras.

La cualitativa, más espiritual y de ritmo compuesto, se apoya en la calidad de las sílabas radicales, en que reside más principalmente la virtud significativa del vocablo; desdeña la cantidad y cifra en el acento, en el número fijo de sílabas y en la rima la armonía del verso.

La primera establece como unidad métrica el pié, ó grupo silábico; la segunda la simple sílaba; la primera *mide*: la segunda *cuenta*.

Ambas especies de versificación son perfectas en su género, y efecto necesario de la economía especial de las lenguas griega y latina, y muy especialmente de su prosodia; así como la versificación moderna responde perfectamente á la distinta índole de las nuevas lenguas. Pues como dice á este propósito un profundo escritor, «el carácter plástico del arte clásico, unido al sintético de su lengua, encontraba en las combinaciones del valor prosódico de las sílabas una forma adecuada á la expresión sensible, musical y que casi podríamos llamar corpórea, propia de la literatura greco-latina: en cambio la índole espiritual de las literaturas modernas, el movimiento expresado por el ritmo que descansa en los acentos y en el número de sílabas, está en consonancia con la idealidad que preside y dirige á las artes cristianas.

Aun cuando el acento desempeña un papel importantísimo en la versificación moderna, ésta se distingue principalmente de la antigua por el uso de la rima que constituye el rasgo más característico y el máspreciado ornamento del verso en las lenguas modernas.

Se llama rima á la igualdad ó semejanza de las letras finales de dos ó más palabras, á contar desde la vocal acentuada en adelante. Cuando son idénticas todas las letras, recibe la rima el nombre de perfecta ó consonancia; y de imperfecta ó asonancia, cuando son iguales únicamente las vocales.

Respecto del origen de la rima se han sostenido diversas opiniones, habiendo prevalecido no obstante, el parecer de los que le conceden un origen antiquísimo; hallándose vestigios ciertos de ella en las obras de Quinto Ennio considerado como el fundador de la poesía romana. El arte admitió despues y autorizó el uso de palabras, cuyas terminaciones se correspondiesen con cierta simetría, considerando como un primor del arte tales correspondencias de sonidos, conocidas entre los griegos con los nombres de *homoyoptoton* y *homoyoteleuton* y *similiter cadens* y *similiter desinens* entre los latinos. La decadencia de las letras latinas y el olvido consiguiente de la eufonía y prosodia clásicas, hicieron que se utilizase y estimase cada dia más esta antigua fuente de armonía que las indicadas figuras sacaron á luz y acreditaron en el trascurso de los siglos. Admitido este ornato en la prosa de los siglos IX, X y XI, se convirtió á la postre en patrimonio exclusivo de la poesía, que se holgó sobremanera de hallar un medio deparado y consagrado por la tradicion para sustituir la musical prosodia de los latinos, y el ritmo simple característico de la antigua poesía, por el compuesto que avalora y distingue la moderna versificación.

CAPÍTULO XXIX.

DEL ARTE MÉTRICA.

El arte métrica es la que nos da á conocer la economía de nuestra versificacion, las varias especies de versos cultivados en nuestro Parnaso y las distintas combinaciones que admiten.

Llámase verso del latin *vertere* á una frase melodiosa ajustada á una medida fija y repetida con uniformidad.

La medida del verso se efectúa en castellano, contando las sílabas de que se compone, para cerciorarse de si tiene ó no la extension que le corresponde con arreglo á su clase.

Cada vocal se cuenta por una sílaba, á ménos que combinadas dos ó tres formen respectivamente un diptongo ó triptongo, en cuyo caso sabido es que las vocales reunidas componen una sola sílaba.

Para facilitar la medida del verso, conviene conocer las figuras llamadas *sinalefa*, *diéresis* y *sinéresis* que modifican la regla anterior.

Dos vocales, la una final de palabra y la otra inicial de la siguiente, se pronuncian de ordinario con tal rapidez que no deja percibir distintamente el sonido de ambas; sino que el primero, como que se desvanece y confunde con el segundo. Llámase *sinalefa* á esta fusion de sonidos, merced á la cual se resuelven de hecho en una sola sílaba.

La *sinéresis* convierte en diptongo dos vocales contiguas que ordinariamente no le forman.

La *diéresis*, por el contrario, rompe la unidad que forman las dos vocales que entran en la composición de un diptongo, y deshecho éste, una sílaba se convierte en dos.

Por último, sentado el principio de que el acento ha de cargar precisamente sobre la penúltima sílaba del verso, pues las palabras llanas dan la norma y ley general del acento, se sigue necesariamente que si el verso acaba en palabra aguda, ha de contar una sílaba ménos; y si en esdrújula, una más: añadiendo, en el primer caso, una sílaba imaginaria al agudo en gracia del equilibrio del verso, y segregándola del esdrújulo por la misma razón.

Ejemplos.

Sinalefa.

El alma que en olvido está sumida...
Al cielo levantaste al fuerte Alcides...

(Fr. Luis de Leon.)

A veces se omite la sinalefa especialmente cuando la palabra siguiente empieza con *h*: particularidad que se observa en los poetas anteriores al siglo XVIII; y otras veces se comete doble.

El río sacó fuera
El pecho, y le *habló* de esta manera.

(Fr. L. de Leon.)

Estoy muriendo *y* aun la vida temo.

(Garcilaso.)

Murmurando *á* un tiempo mismo,
Todos juntos *y á* una voz.

(Espronceda.)

Sinéresis.

Impío honor de los dioses cuya afrenta...

(Ríoja.)

Maldigate Dios, vieja, *seas* quien fueres.

(Morillo.)

Diéresis.

Dulce sūave sueño...

.....
Con sus mil rúidos
Despertaba el pueblo.

(Becquer.)

Acento final.

Y alaridos, voces, ayes,
Y súplicas y llorar;
Aquí desgarradas músicas,
Y cantares acullá.

(Espronceda.)

CAPÍTULO XXX.

DE LAS VARIAS ESPECIES DE VERSOS.

Los versos castellanos se clasifican, teniendo en cuenta el número de sílabas de que constan, de donde reciben tambien su nombre. En la métrica castellana encontramos versos desde dos hasta catorce sílabas; á los cuales se designa á veces con nombres compuestos de numerales griegos, ó de raíces latinas: tales como bisílabo, eptasilabo, octosilabo, endecasílabo, etc.

No hacemos mencion de los de quince y diez y seis sílabas, ya por los raros ejemplos que de ellos ofrece nuestro Parnaso, ya tambien porque no pueden ser ofrecidos como modelos, á causa de su descomunal medida y falta de armonía.

Además de esta division, la más corriente de todas, admiten otros nombres nacidos de la acentuacion que lleva la última palabra del verso, llamándose agudos, llanos ó esdrújulos, á los que acaban respectivamente en diction aguda, llana ó esdrújula.

Aun quando el arte ha considerado de antiguo como versos á los de dos, tres y cuatro sílabas, en rigor no deberian reputarse como tales, sino como verdaderos hemistiquios de versos de doble medida; pues en tan corto espacio, ni puede encerrarse una

frase, ni cabe melodía. Por esta razón se conceptúan como *piés quebrados*, que combinados con versos mayores, dan variedad al metro y pintan con viveza, si vale la expresión, el flujo y reflujo de las ideas y de los afectos; ó bien expresan en algun caso cómo decrece, ó aumenta la fuerza de una pasión ó de un movimiento material; de lo cual nos ofrece buenos ejemplos Zorrilla en su *Testigo de Bronce*, y en su leyenda de Alhamar.

Todos estos versos menores hasta el octosílabo inclusive, reciben la denominación común de versos de *arte menor* ó *redondillos*, y la especial de *endechas* que se da á los de siete sílabas.

Si la exacta medida del verso es condición muy principal, á la que no hemos de faltar de modo alguno, toca más todavía á la esencia del verso la oportuna colocación de los acentos. Si estos están fuera de lugar, no hay armonía posible.

Para ello conviene tener presentes las siguientes reglas:

Los de cinco sílabas pueden llevarle indistintamente en la 1.^a, 2.^a ó 3.^a; á ménos que formen estrofa con los sáficos, en cuyo caso se acentúan la primera y cuarta.

Los de seis en la segunda preferentemente: áun cuando pueden llevarle en la primera.

Los de siete le admiten en varios lugares, pero suenan mejor los acentos en la segunda y cuarta.

Los de ocho, en la tercera; ó bien en la segunda y cuarta.

Ejemplos.

Versos de dos y tres sílabas.

Ya
se
ve
que
dando
se va,
más blando,
al freno.

(Zorrilla.)

De cuatro sílabas.

Densa niebla
 Cubre el cielo,
 Y de espíritus
 Se puebla
 Vagarosos,
 Que aquí el viento
 Y allí cruzan
 Vaporosos
 Y sin cuento.

(Espronceda.)

De cinco sílabas.

Y le parece
 Que se ennegrece
 Mar, niebla y viento
 En torno de él,
 Y que se acrece
 Cada momento
 El movimiento
 De su corcel.

(Zorrilla.)

De seis sílabas.

Al dar de las ánimas
 El toque postrero,
 Acabó una vieja
 Sus últimos rezos;
 Cruzó la ancha nave,
 Las puertas gimieron,
 Y el santo recinto
 Quedóse desierto.

(G. A. Becquer.)

De siete sílabas.

Como las altas naves
 Te apartas animosa
 De la vecina tierra,
 Y al fiero mar te arrojas.

 Advierte que te llevan

A dar entre las rocas
De la soberbia envidia,
Naufragio de las honras.

(Lope de Vega.)

De ocho sílabas.

Llorando de gozo el viejo,
Dijo:—Fijo de mi alma,
Tu enojo me desenoja
Y tu indignacion me agrada.
Esos bríos, mi Rodrigo,
Muéstralos en la demanda
De mi honor, que está perdido,
Si en tí no se cobra y gana.
Contóle su agravio, y dióle
Su bendicion y la espada
Con que dió al conde la muerte,
Y principio á sus fazañas.

(Romanc.)

¡Granada! Ciudad bendita
Reclinada sobre flores,
Quien no ha visto tus primores,
Ni vió luz, ni gozó bien;
Quien ha orado en tu mezquita
Y habitado tus palacios,
Visitado há los espacios
Encantados del Eden.

(Zorrilla.)

El verso de nueve sílabas, ingrato al oído y sin cadencia fija, es, como dice Príncipe, el ménos eufónico de nuestro Parnaso. Poetas como Iriarte, Zorrilla y Valera no han logrado hacerle armonioso: por cuya causa ha sido poco cultivado.

Tu cabellera está sembrada
De fieras serpientes espantosas,
De tus miradas cavernosas,
Vivo relámpago brotó

(Valera.)

El de diez sílabas, ó se compone de dos de cinco, con acento en la primera y cuarta, ó forma un verso simple que lleva sus acentos en la tercera, sexta y

novena sílaba. De ambos modos resultan muy armoniosos como lo acreditan los siguientes ejemplos:

¿Quieres decirme,—zagal garrido,
Si en este valle,—naciendo el sol
Viste á la hermosa—Dórida mia,
Que fatigado—buscando voy?

(L. Moratin.)

Tú la hoguera del sol alimentas,
Tú revistes los cielos de azul,
Tú la luna en las sombras argentas,
Tú coronas la aurora de luz.

Gratos ecos al bosque sombrío,
Verde pompa á los árboles das,
Melancólica música al río,
Ronco grito á las olas del mar.

(Espronceda.)

El endecasílabo es el verso por excelencia; el más armonioso y lleno de majestad; el de frase más amplia; pues los de doce y catorce, bien mirados, son versos dobles, de seis y siete sílabas respectivamente. Comparte con el octosílabo la supremacía de los versos castellanos; pero, más noble y elevado que éste, se adapta á todos los géneros y á todos los asuntos, prestando á la lírica sublime entonación, y á la épica vigorosos acentos. Lento y sosegado á veces, vivo é impetuoso otras, admite gran variedad en su acentuación, y soporta bien cuantos cortes, pausas ó cesuras exija el movimiento del espíritu, ó la índole vária del pensamiento. Es el único metro que no necesita el atavío de la rima y que con el exclusivo auxilio de los acentos y cesuras produce suaves y delicadas armonías.

Aunque este metro no era desconocido en nuestro Parnaso, sino que fué ensayado y cultivado desde los tiempos de don Juan Manuel, no adquirió, sin embargo, su justa importancia hasta que Boscan y Garcilaso, llevados del noble afán de producir en nuestra poesía los efectos que con el endecasílabo lograron los poetas italianos y especialmente el Petrarca, le apadrinaron y sostuvieron á despecho de Cristóbal de Castillejo, y de otros poetas que aferrados á la antigua versificación, se opusieron tenazmente á la adopción del endecasílabo.

Además del acento forzoso en la décima puede llevarle en la sexta, ó en la cuarta y octava; esto es, un acento céntrico, ó bien dos colocados á igual distancia de los extremos y que mantienen en equilibrio la armonía.

A veces lleva acentuada la cuarta y octava, y está cortado por una pausa ó cesura despues de la quinta, en cuyo caso recibe el nombre de sáfico por asemejarse su estructura á la de los sáficos latinos.

¡Cuántos sueños de gloria evaporados,
Como las leves gotas de rocío
Que apenas mojan los sedientos prados!
¡Cuánta ilusión perdida en el vacío,
Y cuántos corazones anegados
En la amarga corriente del hastío!

(Núñez de Arce.)

El tiempo mismo que ligero vuela,
Y corta el hilo de la humana vida
No te conmueve, y, al tocarte, exhala
Plácido aliento.

Porque tú sola los varones crias
Armipotentes en la lid sañosa:
Como de espigas Démeter fecunda,
Cubre los campos.

(M. Menendez, traduccion de *Erina de Lesbos*.)

El verso de doce sílabas, conocido de antiguo con el nombre de arte mayor, se compone en realidad de dos de seis sílabas; como lo indica la cesura ó pausa despues de la sexta, y la posicion de los acentos situados en la sílaba 2.^a y 5.^a de cada hemistiquio; ó bien en 2.^a, 5.^a, 8.^a, y 11.^a si atendemos al conjunto. La adopción del endecasílabo hirió de muerte á este verso que en union del de catorce sílabas hicieron las veces del exámetro en nuestra antigua versificación.

Ya tarde en la noche la luna escondia
Cercana á Occidente su lívida faz,
Y al Norte, entre nubes, relámpago ardia,
Que el cielo inundaba de lumbre fugaz.

El Tajo sus aguas con ronco bramido
Despeña, y el eco redobla el fragor,
El bosque se mece con ronco ruido,
De negras tormentas, fatal precursor.

(Espronceda.)

El de trece sílabas ha sido muy poco cultivado en nuestro Parnaso á causa de su pobre armonía. Se descompone en dos hemistiquios de siete y seis sílabas respectivamente, mediando entre ambos una cesura.

En una catedral una campana habia,
Que sólo se tocaba algun solemne dia.
Con el más recio son, con pausado compás,
Cuatro golpes ó tres solia dar no más.
Por esto, y ser mayor de la ordinaria marca,
Celebrada fué siempre en toda la comarca.

(Iriarte.)

El verso de catorce sílabas cuenta muy antiguo abolengo. Nuestros primeros poetas le adoptaron, y al empleo que hizo de él Juan Lorenzo en su poema de *Alexandro*, debe su nombre de alejandrino con que se le designa. Se compone de dos hemistiquios de á siete, divididos por su correspondiente cesura, sin regla fija para la colocacion de los acentos, si bien se recomienda la acentuacion de las sílabas segunda y sexta de cada hemistiquio.

¡Oh genios invisibles, que errais en las tinieblas
En grupos impalpables, sobre alas sin color!
Vosotros, leves hijos del aire y de las nieblas,
Que amigos de la sombra aborreceis el sol;
Vosotros, cuya ciencia comprende los mil ruidos
Que pueblan el espacio con misterioso son,
Y comprendéis los cantos, murmullos y gemidos
Con que susurra el árbol y canta el ruiseñor.

(Zorrilla.)

Reglas que deben tenerse presentes para el buen uso de la rima.

1.ª Deberá evitarse el empleo de consonantes muy comunes y fáciles de hallar, que suponen en el

poeta pobreza de recursos: tales son los adjetivos en ido, ado, oso, osa; las terminaciones regulares de los verbos; los participios de presente y pretérito; los adverbios en *mente*; los verbales en *cion* y en *ento*, y otras desinencias obligadas de palabras, que por lo mismo abundan mucho en nuestra lengua. Alguna vez, sin embargo, puede producirse una belleza con la repetición artificiosa de palabras que ofrecen una misma terminación y que dan origen á la *similicadencia* de que en otro lugar se dió noticia.

2.^a Debe procurarse que las últimas palabras del verso sean de suave y grato sonido y que encierren gran significación ó importancia. Por cuya razón deben desecharse los monosílabos, las partículas, los pronombres, los adjetivos: á no ser que ofrezcan por excepción particular interés.

3.^a No se usarán más de dos consonantes seguidos; ni éstos serán tampoco asonantes entre sí.

4.^a Deberá renovarse el consonante con la frecuencia posible, evitando su repetición siempre que no la pida de suyo la estructura especial de la estrofa; y no reproduciéndolo hasta tanto que se haya perdido por completo el eco que deja en el oído.

5.^a Se desecharán en absoluto los términos técnicos que no siendo del dominio común, hacen oscura y escabrosa la frase; así como las palabras vulgares y prosáicas que rebajan y envilecen la poesía, equiparándola con la prosa.

6.^a El asonante no se varía dentro de una misma composición: excepto en los cantares populares á que se da el nombre de seguidillas.

7.^a Si una composición pide por su naturaleza el asonante, no tolera de modo alguno la mezcla del consonante.

CAPÍTULO XXXI.

PRINCIPALES COMBINACIONES MÉTRICAS EN CONSONANTE.

Con los versos de que hemos hecho mérito se forman períodos de vária extension, compuestos de versos de una misma especie, ó de especies diferentes, á que se da el nombre general de estrofas ó estancias, y vulgarmente coplas, y los especiales de que se tratará á continuacion.

Unas estrofas admiten el consonante y otras el asonante: lo que da lugar á su division en dos grandes grupos.

Combinaciones en que se emplea el consonante.

Pareado.—Dos versos seguidos que consueñan entre sí forman esta estrofa, que sólo se usa en composiciones de poca extension é importancia. A veces se compone de un verso eptasilabo y otro endecasílabo.

Sirvió en muchos combates una espada
Tersa, fina, cortante, bien templada,
La más famosa que salió de mano
De insigne fabricante toledano.

(Iriarte.)

Suegra y nuera, perro y gato,
No comen bien en un plato.

(Tirso de Molina.)

Sin el amor que encanta,
 La soledad de un ermitaño espanta.
 Pero es más espantosa todavía
 La soledad de dos en compañía.

(Campoamor.)

Terceto.—Se compone de tres versos endecasílabos que riman el primero con el tercero, y el segundo con el primero y tercero del siguiente terceto; y así sucesivamente hasta finalizar la composición en cuarteto, á fin de que no quede ningún verso libre. En las composiciones cortas compuestas de un solo terceto, conciertan unas veces el primero con el tercero y otras segundo y tercero, quedando siempre un verso libre.

Si los versos de que se compone la estrofa son redondillos, toma entonces el nombre de *tercerilla*.

¡Ah! ¡que ignominia tanta no nos venza,
 Hijos de España, y si la angustia crece,
 Lloremos de afliccion y de vergüenza.

Porque el ánimo honrado resplandece
 Con la adversa fortuna, y en el mundo,
 Sólo humilla el dolor que se merece.

.....
 Tú puedes ser inquebrantable valla,
 Senado ilustre, á la mortal corriente
 Que fácil paso entre nosotros halla.

Tú puedes evitar que se acreciente
 La gangrena social, esa gangrena
 Fria, senil, que mata y no se siente.

Y si consigues que la pátria escena,
 De entre sus juegos lícitos descarte
 La burla impía y la invencion obscena;

Si por tu esfuerzo en ráfagas reparte
 Esta niebla densísima que empaña
 La religion, la libertad y el arte,
 Tú serás salvo y salvarás á España.

(Núñez de Arce.)

Aquí yace un cortesano,
 Que se quebró la cintura
 Un día de besamano.

(Martínez de la Rosa.)

Cuarteto.—El cuarteto se compone de cuatro versos endecasílabos, que riman primero con cuarto y segundo con tercero; ó bien primero con tercero y segundo con cuarto, en cuyo caso se llama serventerio.

Redondilla

Aquí yacen de Cárlos los despojos:
La parte principal volvióse al cielo,
Con ella fué el valor; quedóle al suelo
Miedo en el corazon, llanto en los ojos.

(Fr. L. de Leon.)

Serventerio

A eterna lucha, á sin igual batalla,
Madrid provoca en su encendida ira;
Su pueblo inerme allí entre la metralla
Y entre los sables reluchando gira.

(Espronceda.)

Pueden formarse cuartetos con versos de seis, siete, ocho, diez, doce y catorce sílabas. Cuando entra en su composicion el octosílabo recibe el nombre especial de cuarteta; llevando en rigor el de redondilla siempre que riman los versos extremos y los medios.

Suele decirse de aquellos
Que muy poco han estudiado,
Que en Salamanca han entrado,
Mas nó Salamanca en ellos.

(Calderon.)

La tumba es al lecho igual;
Pero bien sabido ten,
Que en uno se duerme mal,
Y en la otra se duerme bien.

(Campoamor.)

Quintilla.—Consta de cinco versos octosílabos, rimados al arbitrio del poeta, sin otra limitacion que la de evitar que se junten tres consonantes seguidos.

*Los males crecen viene la fatiga!
Desta vida el aura usase
Ataca con fievra o bien me hostiga!
La paz que de mi, tranquila enabra!*

(Fr. L. de Leon)

El ancho circo se llena
De multitud clamorosa,
Que atiende á ver en su arena
La sangrienta lid dudosa,
Y todo en torno resuena.

(Moratín.)

Laura es la bella pastora
Que sólo vió quince abriles,
Y que sale con la aurora,
Como reina protectora
De los floridos pensiles.

Su breve talle se inclina
Al soplo de la mañana,
Y el viento que esto adivina,
Con tardo paso camina,
Por verla erguida y ufana.

(Moreno Castelló.)

Lira.—Es una estrofa de cinco versos, primero, tercero y cuarto de siete sílabas; y segundo y quinto endecasílabos. Se da también este nombre á estrofas de cuatro ó seis versos en que el eptasílabo se combina con el endecasílabo.

¿Qué se hicieron tus muros torreados?
¡Oh mi patria querida!
¿Dónde fueron tus hijos esforzados,
Tu espada no vencida?

(Espronceda.)

Aquí vive el contento,
Aquí reina la paz, aquí asentado
En rico y alto asiento
Está el amor sagrado,
De glorias y deleites rodeado.

(Fr. L. de Leon.)

Sextina ó Sexta Rima.—Consta de seis versos endecasílabos que riman primero con tercero y segundo con cuarto; y pareados los dos últimos.

Aquí el rayo se forja, que asustando
Está á las más indómitas naciones:
De aquí saldrá la guerra, como cuando

Con los carros los béticos bridones
Se desbocan, los llanos apetecen,
Ni al dueño ni á las riendas obedecen.

(Moratin.)

Octava real.—Se compone de ocho versos endecasílabos, de consonantes alternos, á excepcion de los dos últimos que conciertan entre sí.

El murmullo del agua, el son del viento,
El susurro del bosque estremecido
Por sus inquietas ráfagas, el lento
Arrullo de la tórtola, el graznido
Del cuervo vagabundo, todo acento
Por ave, fiera ó eco producido,
El nombre santo de su Dios pronuncia,
Su gloria canta, su poder anuncia.

(Zorrilla.)

La octava llamada italiana presenta otra distribución de consonantes, y ofrece la particularidad de hallarse como partida en dos medias estrofas, mediante una pausa muy marcada que exige al final del cuarto verso. Admite variedad de metros. Si estos son de arte menor, recibe el nombre de *octavilla*. Riman 2.º con 3.º, 6.º con 7.º y 4.º con 8.º; y libres, por lo general, 1.º y 5.º

Sirva de ejemplo la siguiente bellísima octava del canto á Granada del popular poeta D. José Zorrilla, en su leyenda de Alhamar.

Paraiso de la tierra,
Cuyos mágicos jardines,
Con sus manos de jazmines
Cultivó celeste hurí,
La salud en tí se encierra,
En tí mora la alegría,
En tus sierras nace el día,
Y arde el sol de amor por tí.

No el hondo mar te espante,
Ni el viento proceloso,
Que al ver tu rostro hermoso
Sus iras calmarán;

Por mí pasa el inmundado rayo
Que abrasa al hombre en esta vida
Y trae conmigo ¡ cuando restallo!
Males profundos ¡ sin que los pida!

(Espronceda)

Y sílfides y ondinas,
 Por reina de los mares,
 Con plácidos cantares
 A par te aclamarán.

(Espronceda.)

Yo iré con ella,
 Y el diestro brazo
 En su regazo
 Reclinaré.
 La ninfa bella
 Me dará vida,
 Agradecida
 Viendo mi fé.

(N. Moratin.)

Copla de arte mayor.—Es una agrupacion de ocho versos endecasílabos que conciertan 1.º con 4.º, 5.º y 8.º; 2.º con 3.º y 6.º con 7.º

La flor de lindeza, donaire é mesura,
 En ella se adunan, la bien pareciente:
 De rojos corales su boca riente,
 Sobrando á la nieve su tez en albura
 La luz de sus ojos espléndida é pura
 La voz falagosa, gentil su ademan;
 Florinda, la causa del nuevo desman.
 Non ovo tal gesto, nin tal apostura.

(Moratin L.)

Décima.—Esta combinacion que debió su origen á Vicente Espinel, de donde tomó el nombre de *espinela* con que tambien se la designa, se compone de diez versos octosílabos, combinándose los consonantes de la manera que se indica en el siguiente ejemplo:

Tiembla en el hueco sombrío,
 Que en las tinieblas le ampara,
 La lluvia azota su cara,
 Ruge el huracan bravío.
 Con la convulsion del frío,
 Su trémula voz implora;
 Pasa el tiempo hora tras hora,
 Nadie su plegaria escucha;

1.º con 4 y 5
 2.º con 3
 8.º con 7 y 10
 8.º con 9

Faltan fuerzas, y en la lucha...
Se da por vencido y llora!

(Moreno Castelló.)

Como se observa á la simple inspeccion de la décima, los cuatro primeros versos forman una redondilla, cuyo último verso consuena con el 5.º; el 6.º y 7.º forman un pareado que consuena tambien con el 10; componiendo otro pareado el 8.º y 9.º

En la siguiente famosa décima de Fr. L. de Leon se combinan los consonantes de otro modo:

- 1 Aquí la envidia y mentira
- 2 Me tuvieron encerrado.
- 3 Dichoso el humilde estado
- 4 Del sábio que se retira
- 5 De aqueste mundo malvado:
- 6 Y con pobre mesa y casa
- 7 En el campo deleitoso,
- 8 Con solo Dios se compasa.
- 9 Y á solas su vida pasa,
- 10 Ni envidiado ni envidioso.

Soneto.—Considerado como combinacion métrica, consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Dos únicos consonantes juegan en ambos cuartetos, concertando primero con cuarto y segundo con tercero; y en cuanto á los tercetos, se combinan los consonantes de varios modos que se darán á conocer por los ejemplos.

A unas flores.

Estas que fueron pompa y alegría
Despertando al albor de la mañana,
A la tarde serán lástima vana,
Durmiendo en brazos de la noche fria.
Este matiz que al cielo desafía,
Iris listado de oro, nieve y grana,
Será escarmiento de la vida humana;
¡Tanto se aprende en término de un día!
A florecer las rosas madrugaron,

Y para envejecerse florecieron,
 Cuna y sepulcro en un boton hallaron.
 Tales los hombres sus fortunas vieron:
 En un día nacieron y espiraron;
 Que pasados los siglos horas fueron.

(Calderon.)

.....
 Vemos que vibran vitoriosas palmas
 Manos inicas, la virtud gimiendo
 Del triunfo en el injusto regocijo.
 Esto decia yo, cuando riendo
 Celestial ninfa apareció, y me dijo:
 Ciego, ¿es la tierra el centro de las almas?

(B. Argensola.)

.....
 La ciega multitud se precipita,
 Invade el campo, avanza alborotada
 Con el sordo rumor de la marea.
 Y son en el furor que nos agita,
 Trueno y rayo la voz; el arte, espada;
 La ciencia, ariete; tempestad la idea.

(Nuñez de Arce.)

Dios es al cabo el único enemigo
 Del vano, del audaz, del sibarita,
 Y la sola esperanza, el solo amigo
 Del que llora, padece y necesita...
 ¡Sin Dios, el universo se anonada!
 ¡Sin Dios, el rico es Dios, y el pobre nada!

(Alarcon.)

Estancia.—Llámase estancia por antonomasia á una estrofa de extraordinaria extension en que se combinan el endecasílabo y el eptasílabo, sin guardar en su colocacion un lugar fijo. Las estancias constan por lo general de un número igual de versos. Cuando no se observa esta regularidad y simetría, sino que cada estancia consta de diferente número de versos, por asemejarse esta confusa variedad de versos y de estancias á la que ofrecen los árboles de las selvas, recibió esta versificacion especial el nombre de *silva* con que se la distingue.

De diez y siete versos consta cada una de las estancias en que se divide la famosa cancion de Rodrigo Caro, pulida y perfeccionada por Rioja.

- 147
25
36
- 1 Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
 - 2 Campos de soledad, mustio collado,
 - 3 Fueron un tiempo Itálica famosa;
 - 4 Aquí de Cipion la vencedora;
 - 5 Colonia fué: por tierra derribado
 - 6 Yace el temido honor de la espantosa
 - 7 Muralla, y lastimosa
 - 8 Reliquia es solamente
 - 9 De su invencible gente.
 - 10 Sólo quedan memorias funerales
 - 11 Donde erraron ya sombras de alto ejemplo;
 - 12 Este llano fué plaza, allí fué templo;
 - 13 De todo apenas quedan las señales;
 - 14 Del gimnasio y las termas regaladas,
 - 15 Leves vuelan cenizas desdichadas;
 - 16 Las torres que desprecio al aire fueron,
 - 17 A su gran pesadumbre se rindieron.

pareado

cuarteta

pareado

pareado

- 1 Aire es la nube que el espacio llena;
- 2 Nada la inmensidad; los astros de oro,
- 3 Imperceptibles átomos de arena
- 4 Que arrastra Dios en cadencioso coro;
- 5 Pobre reflejo de la luz celeste
- 6 Es el hirviente sol; remedo impuro
- 7 De la cólera santa
- 8 El ronco mar que arrebatado gira,
- 9 Y que siglos y siglos fluctuando,
- 10 En su cárcel de roca está cantando
- 11 De su pobre grandeza la mentira.
- 12 Cuanto la mente admira,
- 13 Ceniza es nada más que el polvo hiere;
- 14 Pues la creacion radiante y soberana
- 15 Bajo la muerte dormirá mañana,
- 16 Y no puede ser grande lo que muere.

(Bernardo Lopez.)

1 con 4
2 " 5
3 " 6 y 7
8 " 9
10 " 13
11 " 12
14 " 15
16 " 17

CAPÍTULO XXXII.

COMBINACIONES MÉTRICAS EN ASONANTE.—VERSO LIBRE.—OBSERVACIONES ACERCA DE LAS ESTROFAS Ó ESTANCIAS LÍRICAS.

Romance.—Se aplica este nombre comun á toda série de versos de la mismâ especie en que domina un mismo asonante situado en los versos pares, quedando libres los impares. El verso de que se compone puede ser de muy vária medida. Con los de cinco y seis sílabas se forman los llamados *cortos ó romancillos*. La endecha ó romance eptasilabo, está compuesto de versos de siete sílabas. Los de ocho sirven de marco al antiguo y popular romance, rica gala de nuestra poesía, y el endecasílabo se emplea en el romance heróico ó real, de fondo histórico, pero de superior entonacion.

Sufre que noche y dia
Te ronde aquesas puertas,
Exhale mil suspiros,
Te diga mil ternezas.

(Sor Marcela de San Félix.)

Dejad el nido, avecillas!
Y con cánticos alegres
Saludad al nuevo dia
Que asoma por el Oriente.

¡Oh qué arreboles tan bellos!
 ¡Oh cuán galan amanece
 De animada luz dorando
 De los montes la alta frente!

(Melendez.)

El Ponce de Leon, que desde léjos
 Las armas vió reverberar bruñidas,
 Y el ancho escudo del gallardo moro,
 Parte á alcanzarle, y al caballo pica.
 Mas viendo la distancia, alta la diestra
 Con impulso feliz la lanza tira,
 Que por el viento rechinando cruza,
 Cual flecha de la cuerda despedida.

Vuelve el moro veloz mirando cerca
 El duro hierro que hácia sí venia;
 Mas ¿quién pudo borrar de las estrellas
 El influjo fatal que le domina?

Quiso evitar el golpe; mas rompiendo
 El fresno herrado la coraza fina,
 De roja sangre matizó las flores,
 Cayó en la yerba la color perdida.

(L. Moratin.)

Endechas.—Con este nombre se designan las coplas de cuatro versos, de seis ó siete sílabas, en que son asonantados los pares y libres los impares. Si el cuarto verso fuere endecasílabo, la endecha recibe el nombre de *real*.

Es fama que en la selva
 Por donde lento corre
 El Atlas, coronado
 De olivo, hiedra y flores,
 Sonó lamento ronco
 De mal formadas voces,
 Que en ecos repitieron
 Las grutas de los montes.

(L. Moratin.)

Aquí estoy desterrado,
 Y ya destituido
 De mirar los alegres
 Campos pincianos para mi floridos.

(N. Moratin.)

Seguidillas.—Dáse este nombre á una copla de cuatro versos, el primero y tercero de siete sílabas, y el segundo y cuarto de cinco: asonantados éstos y libres aquellos.

Fueron mis esperanzas
Flores de almendro,
Que nacieron temprano,
Se helaron presto.

Ordinariamente la estrofa principal se completa con otra de tres versos, en que cambia el asonante, situado en el primero y tercero, quedando libre el segundo.

Errante golondrina,
Que el dulce nido
de la Alhambra en las torres
Has suspendido:
Cuando en Africa alegres
Ora morada,
Acuérdate amorosa
De mi Granada.

(P. A. Alarcón.)

Esta combinacion, de escaso uso en obras verdaderamente literarias, se emplea en la letra de las danzas de este nombre, y en los cantos populares conocidos con los nombres de polos, tiranas, oles, rondeñas, malagueñas, etc. Los cantos que llaman de *soledad* se componen únicamente de tres versos octosílabos asonantados.

Verso libre ó suelto.

La armonía del verso castellano no está fundada exclusivamente en la rima, sino que, como dijimos al tratar del endecasílabo, depende del acento y de las pausas ó cesuras. El verso conocido con los nombres de suelto, libre ó blanco, ofrece la demostracion más palpable de esta verdad. Dáse este nombre al verso falto del atavío de la rima, pero compuesto de dicciones sonoras y frases numerosas y rotundas; de acentos oportunamente colocados y de pausas y

cesuras hechas con discrecion y arte. Es el metro que ménos faltas tolera, pues en él se muestra al desnudo la estructura del verso y los menores defectos salen á flor. Pide rica vena en el poeta y una pureza y correccion de estilo, que sólo está al alcance de los grandes poetas. En él se acreditaron de tales Jovellanos, Melendez, Moratin y Martinez de la Rosa.

Del ciprés á la sombra en rica urna
 Bañada por el llanto, es ménos duro
 El sueño de la muerte? Cuando yazga
 Yo de la tumba en el helado seno,
 Y no contemple más del sol la lumbre,
 Dorar las mieses, fecundar la tierra,
 Y de yerbas cubrirla y de animales,
 Y cuando bellas, de ilusion henchidas,
 No pasen ya mis fugitivas horas,
 Ni dulce amigo, tu cantar escuche,
 Que en armonía lúgubre resuena
 Ni en mi pecho el amor, ni arda en mi mente
 El puro aliento de las sacras Musas,
 Bastará á consolarme yerto mármol
 Que mis huesos distinga entre infinitos
 Que en la tierra y el mar siembra la muerte?

(H. Fóscolo, traduccion de Menendez Pelayo.)

Ya hemos dado noticia suficiente de las combinaciones métricas más usadas por nuestros poetas. La índole, puramente elemental, de este trabajo no nos permite ofrecer muestras de otras combinaciones no incluidas en el precedente estudio: tarea, á la vez que de escasa utilidad, incompleta siempre; pues siendo lícito á los poetas el idear nuevas combinaciones, sin otra limitacion que la de observar las leyes de la armonía, la preceptiva literaria se limita á recomendar la lectura de los buenos poetas como estudio complementario de estos preceptos.

Unicamente debemos observar que además de las estancias ó estrofas que requieren un número determinado de versos, hay otras de extension indefinida que cuentan un número arbitrario de éstos, que á veces llega hasta veinte.

En las estrofas compuestas de versos de diversa medida se combinan generalmente el endecasílabo con el de siete sílabas y aún con el de cinco, así como el octosílabo con el de cuatro sílabas.

Los versos de cada composición ó estrofa no han de estar precisamente de igual modo acentuados, sino que por el contrario hace muy buen efecto la mezcla de los llanos, agudos y esdrújulos.

Si la copla ó estrofa se destina al canto, deberá ser agudo el verso en que media el período musical, y por consiguiente la estrofa, y el último que fija la cadencia: como acontece en las octavas y octavillas italianas, cuyos ejemplos pueden consultarse.

CAPÍTULO XXXIII.

DE LOS GÉNEROS POÉTICOS EN GENERAL Y DEL ÉPICO EN PARTICULAR.

La poesía, ó sea el arte por excelencia, cuyo fin es la realizacion de la belleza concebida por el espíritu humano, cuenta múltiples modos de expresion que se diferencian entre sí por su naturaleza y por sus formas específicas, dando lugar á los diversos géneros poéticos.

Es doctrina muy antigua y acreditada la que considera en la poesía tres géneros principales, *épico*, *lírico* y *dramático* que corresponden á los tres únicos modos bajo los cuales puede efectuarse la expresion artística. Pues el poeta, ó se acomoda á las leyes y formas del mundo objetivo, de la realidad externa, y canta la naturaleza segun se ofrece á su espíritu, y los hechos como se han producido en la historia, aunque embellecidos y agigantados por la fantasía popular; ó bien encerrándose dentro de su propio sér descubre á los demás la vida de su espíritu; sus temores, sus deseos, sus esperanzas, sus impresiones, sus afectos; ó bien presenta á la consideracion de las gentes una accion que se desenvuelve á la vista del espectador, y en la que se unen en amigable consorcio lo objetivo y lo subjetivo; esto es, la naturaleza y la sociedad como campo natural de la accion, y los sentimientos y pasiones de los per-

sonajes, como revelaciones del espíritu y carácter de los mismos.

Infiérese de lo expuesto que la poesía épica es eminentemente objetiva: la lírica profundamente subjetiva; la dramática armoniza y refunde ambos elementos mostrándose objetivo-subjetiva.

La poesía épica alumbró y vivificó *lo pasado*, ofreciéndolo en brillante perspectiva; la lírica expresa los sentimientos vivos y fugaces que agitan nuestra alma como los vientos al Océano, y que como estados pasajeros nacen y mueren en el estrecho círculo del presente; la dramática tiene por campo, así lo pasado como lo presente, y pone la mira en el porvenir.

Entre estos géneros capitales existen otros intermedios que participan de la naturaleza de dos géneros distintos; si bien se observa que predomina por punto general un elemento sobre el otro; lo épico sobre lo lírico; á veces lo lírico sobre lo épico, y otras lo lírico sobre lo dramático, ó al contrario.

La sátira y la elegía marcan la transición del género épico al lírico; y la poesía bucólica, avanzando más, no sólo es género de transición entre la épica y la lírica, sino que muestra marcada tendencia dramática.

Género épico ú objetivo.

Los antiguos limitaban este género á la narración poética de una acción memorable, reduciendo su esfera á la epopeya propiamente tal, única y soberana manifestación de la poesía épica. Posteriormente con más ámplio y profundo sentido se ha ensanchado la esfera de lo épico, resolviendo de paso cuestiones y problemas nacidos de dar demasiada importancia al concepto etimológico y tradicional de esta palabra, parando poco la atención en su sentido científico.

El fin común de la poesía épica es la expresión de la belleza objetiva.

Esta puede hallarse en el conjunto de verdades

que forman el caudal científico de cada edad; en los hechos extraordinarios realizados por el hombre en su lucha con la naturaleza, con el destino ó con otros pueblos ó razas; en la vida entera de la humanidad dada á conocer en las empresas de la guerra y en las artes de la paz; en las costumbres, religion, leyes, letras, armas, monumentos, juegos públicos, viajes; en suma, en todas las manifestaciones de la vida social propias de una edad histórica.

Si el poeta se propone cantar la belleza de la ciencia, de las leyes que rigen el mundo, ó del Supremo Hacedor que le gobierna, crea la poesía *épico-didáctica*; si canta la belleza de una accion señalada, ó de una empresa gloriosa, nace la poesía *épico-heróica*; si con la clara intuicion del genio ve y acierta á expresar cumplidamente la belleza realizada por la humanidad en un gran periodo histórico, da origen á la *epopeya*, poema épico por excelencia y síntesis suprema en que de concierto se aunan y armonizan, en soberbia fábrica, lo sobrenatural y lo natural; la ciencia y el arte; los principios de la vida y los hechos por los cuales ésta se revela.

CAPÍTULO XXXIV.

DE LA POESÍA ÉPICO-DIDÁCTICA.

El calificativo de didáctica, que lleva de antiguo esta poesía, no desmiente la naturaleza y fin propio de ésta, que no es otro que la expresion de la belleza. Se aviene perfectamente con aquel fin capital el de encerrar luminosa enseñanza; pues sabido es que ningun género literario se propone un fin exclusivo; sino que dando la primacía al objetivo propio de cada género, se logran y consiguen fines secundarios, que se hermanan perfectamente con el principal.

Sentado este principio, podemos definir la poesía épico-didáctica: la expresion de la belleza de la verdad.

El poeta épico-didáctico presenta en conjunto armónico y con todos los caracteres de una verdadera creacion artística la belleza de la religion, así natural como revelada; la belleza de la moral; la de las leyes que gobiernan el mundo, ó la de los principios fundamentales de las cosas...; en suma, la belleza del conocimiento humano, de la ciencia en todos sus órdenes y ramos.

El poeta no crea el fondo del poema, ni vierte en él sus conocimientos particulares, ni expone teorías peregrinas, sino que inspirándose en la ciencia de la edad en que vive y del pueblo á que pertenece, y

recogiéndola en su espíritu como en un foco, la reviste de formas esencialmente poéticas, propias para despertar el interés de las gentes que contemplan en la obra del poeta un monumento que resume y condensa todo el saber de una época.

Si el poema didáctico canta la naturaleza de Dios, sus atributos, ó la obra maravillosa de la creación, recibe el nombre de teológico; á cuya clase corresponde la *Teogonía* de Hesiodo, el *Paraíso perdido*, de Milton, y la *Mesiada* de Klopstock; *antropológico*, cuando da á conocer la naturaleza humana, las leyes á que está sujeta, la ciencia, arte ó industria del hombre; como los libros bíblicos: *Los proverbios*, y *El Eclesiastés*, que contienen enseñanzas morales, ó las *Geórgicas* de Virgilio, que canta las excelencias de la agricultura y describe con el bello colorido de la poesía toda la belleza que encierra la labor de los campos y la cria de ganados, y los fundamentos tradicionales ó filosóficos, de las prácticas observadas por los labradores ó ganaderos de su tiempo; y *cosmológico*, cuando revela la belleza del mundo material, sus leyes fijas, sus fuerzas ocultas, la inmensa variedad de fenómenos que sorprenden nuestra atención y deleitan nuestro ánimo.

El poema épico-didáctico admite la forma descriptiva y la expositiva ó narrativa. El estilo es muy vario, dada la diversidad de asuntos que caben dentro de este género: por regla general es florido, pero con cierta mezcla de severidad propia del fondo científico de la composición. En cuanto al metro, los poetas latinos se sirvieron del exámetro.

Ovidio le combinó con el pentámetro. Los poetas castellanos han empleado la octava real, el terceto, el endecasílabo libre, y á veces la silva; metro elegido por Martínez de la Rosa para su *Arte poética*.

En la antigüedad merecen citarse como notables ejemplares de este género, los himnos de los Vedas que expresan las creencias religiosas y la vida artística de la raza Arya; *Los proverbios*, *El Eclesiastés*, *El Libro de la Sabiduría* y el *Eclesiástico*, libros del A. T. que, aparte de su carácter sagrado, son preciosos dechados de este género, tanto por la al-

teza y profundidad de pensamientos, como por la belleza de expresion de que están esmaltados.

Entre los griegos se señalan por su mérito superior la *Teogonia*, los *Trabajos* y los *Dias* y el *Escudo de Hércules*, debidos á la inspiracion del famoso Hesiodo.

Entre los romanos, el poema de T. Lucrecio, *De rerum natura*, las *Geórgicas* de Virgilio y las *Metamórfosis* de Ovidio.

Pertencen á este género *El Paraiso perdido*, de Milton, la *Mesiada* de Klopstock y la *Cristiada* de Ojeda (poemas teológicos), el primero sobre todo de gran nombradía.

Los jardines de Delille, y las *Selvas del año*, de Gracian (descriptivos). La poética de Boileau y la de Marco Jerónimo Vida; *El ensayo sobre la crítica*, de Pope; el poema de M. Akenside, *Sobre los placeres de la imaginacion*; el de Racine *Sobre la religion* (didascálicos).

Los más notables trabajos que acerca de este género ha producido la musa castellana, son: El poema ó tratado sobre la pintura del licenciado Pablo de Céspedes. La *Diana* de D. N. Fernandez de Moratin; Las edades del hombre, por Fr. Diego Gonzalez; *La música*, por Iriarte, y en estos últimos tiempos *El arte poética* del inolvidable Martinez de la Rosa.

CAPÍTULO XXXV.

DE LA POESÍA ÉPICO-HISTÓRICA Ó HERÓICA.

El poema épico-heróico que constituye, como hemos indicado en otro lugar, uno de los sub-géneros de la poesía épica, se define generalmente: *la narracion poética de una empresa gloriosa y de interes general para un pueblo*. La esencia de este poema consiste en poner de manifiesto la belleza de la accion humana, ó sea de los hechos realizados por una nacion ó raza en su vida exterior ó histórica.

En el orden cronológico es posterior la poesía épico-heróica á la épico-didáctica que suministra á la primera un fondo inapreciable de tradiciones religiosas y de concepciones cosmológicas que sirven para realzar y sublimar los personajes principales de la accion, dándoles un carácter semidivino y sobrenatural, que les atrae la perpetua veneracion de los pueblos.

La poesía épica no surge de improviso en ningun país, sin que ántes se haya realizado la unidad nacional, mediante la comunidad de sentimientos, de aspiraciones, de creencias, de usos y costumbres que forman el lazo de union entre las diversas gentes, allegadizas por lo comun, que componen la nacionalidad. Supone una historia rica en hechos á que la imaginacion popular ha dado el carácter de portentosos; cuentos, leyendas y tradiciones orales canta-

das con religioso respeto y emocion patriótica al son de la forminge ó de la lira; fragmentos épicos que han de servir más tarde de materiales para labrar la epopeya de la nacion; monumento de gratitud y apoteosis eterna consagrada á perpetuar la memoria de los grandes hechos ó la fama de ascendientes ilustres.

Para exponer con el debido método toda la doctrina referente á este género literario, trataremos en primer lugar de la *accion*; despues de los *personajes* que en ella intervienen; ocupándonos en último término de lo concerniente al plan, estilo y verificacion.

Accion.

Llamase accion al conjunto de actos que llevan á cabo los diversos personajes, desde el comienzo hasta la terminacion del poema. Estos actos deben estar estrechamente enlazados, concurriendo todos ellos como medios ú obstáculos á la consecucion del fin, á que la accion se encamina.

En la accion épica deben resplandecer las siguientes cualidades esenciales: *unidad y variedad, integridad, grandeza é interes.*

Unidad.

Se observará esta condicion capital, cuando todas las acciones secundarias que forman la trama del poema, se relacionen tan natural y estrechamente con el pensamiento principal, que produzcan en el ánimo la impresion de un solo objeto. Como acontece en la naturaleza y en el arte que de la union de varias partes convenientemente enlazadas nace la unidad superior á que se llama sér, manufactura ú objeto de arte.

Se recomienda asimismo la sencillez, que pone un límite prudente á la variedad, evitando la confusion que produciria la complicacion excesiva, y haciendo que se destaquen con viveza, como bien con-

torneadas siluetas, las figuras principales del poema.

Son compatibles con la unidad y sencillez de la accion los llamados *episodios*. Reciben este nombre ciertas acciones parciales innecesarias para el desenvolvimiento de la accion, pero enlazadas con ella, y muy convenientes para recrear el ánimo y aliviarse de la fatiga que produce una accion muy sostenida. Tales son la última despedida de Héctor y Andrómaca, y el robo de los caballos de Rheso por Ulises y Diomedes en la *Iliada*; los amores de Dido y Eneas, y la historia de Niso y Eurialo en la *Eneida*; la pasion de Armida y Reinaldo en la *Jerusalén libertada*; y la escena de la torre de Ugolino en la *Divina Comedia*.

La preceptiva literaria exige en los episodios las condiciones siguientes:

1.^a Que no sean extraños al asunto, sino que muestren claramente su relacion con él: advertencia que no tuvo presente L'rcilla, cuando dió cabida en su poema á la historia de Dido, que de modo alguno podia encajar bien en la *Araucana*.

2.^a Han de ser *proporcionados*; ni tan cortos que dejen en el ánimo una impresion fugaz; ni tan largos é interesantes que aparten por completo el pensamiento del asunto principal y le embeban en el episodio; como acontece con los amores de Dido y Eneas y de Armida y Reinaldo.

3.^a Aun cuando ligados fuertemente con el argumento del poema han de ofrecer escenas distintas que formen bello contraste con las de aquel. Por esto se suelen templar y dulcificar las fuertes impresiones que causan en el ánimo los estragos de la guerra, con las tiernas situaciones y los suaves afectos que engendra el amor. De aquí el mérito extraordinario de la despedida de Héctor y de Andrómaca, y el defecto grave de que adolecen los episodios de la batalla de San Quintín y de Lepanto en la *Araucana*.

4.^a Debe ponerse gran esmero en los episodios, sino han de afean, en vez de adornar, el poema. En los adornos pone todo su empeño el artista, porque éstos realzan y avaloran la obra de arte.

No son los episodios los únicos resortes que em-

plea el poeta para dar variedad al poema. La variedad estriba principalmente en la diversidad de caracteres, costumbres y situaciones de los personajes. Estos deben distinguirse entre sí por cualidades opuestas; ó bien por hallarse adornados de las mismas prendas morales, pero en grados diferentes.

Integridad.

Será íntegra la acción, cuando abrace *todos y solos* los hechos que quepan racionalmente dentro del asunto. Se consigue esta cualidad, observando á la letra el precepto de Horacio: *Nihil neque desit, neque superfluat.*

La integridad de la acción se da á conocer principalmente por tres requisitos esenciales: *exposición, nudo y desenlace.*

Damos el nombre de *exposición* á la mención previa de hechos ó antecedentes que han dado origen á la acción: *nudo* al conjunto de obstáculos que impiden ó embarazan la acción del héroe y retardan su triunfo, y *desenlace* á la solución de las dificultades y feliz coronamiento de la empresa.

La exposición ha de ser modesta de parte del poeta, y grandiosa respecto del asunto. Los obstáculos han de ser serios, y de tal naturaleza, que se requiera para vencerlos el superior esfuerzo de los héroes; el desenlace, venturoso. Las más de las veces está previsto de antemano; bien porque se sospeche el término natural de los sucesos, bien porque sin rebozo lo anuncie el poeta en la proposición ó se indique en el título mismo del poema, como *La Jerusalem libertada, El Paraíso perdido.*

Grandeza.

La grandeza del poema heroico depende de la magnitud del asunto, y de la significación y trascendencia del hecho principal. Las luchas titánicas sostenidas por los aborígenes hasta establecerse

sólidamente en un territorio y fundar la unidad nacional; las formidables guerras entre dos razas opuestas que aspiran á la realizacion de un mismo ideal; la defensa de los hogares ó del suelo nacional, invadido por un pueblo extranjero...; toda empresa gloriosa, en cuyo éxito esté interesado un pueblo entero, y cuyo desenlace sea beneficioso para la civilizacion, irá revestida de superior grandeza y excitará, por tanto, el interes y la admiracion general.

Por el contrario, un asunto mezquino, aunque esté tratado con magnificencia de estilo y superior entonacion, carecerá siempre de grandeza. La fundacion de una dinastía ó la caida de un trono; las contiendas civiles que turban la paz de los reinos; las guerras entre naciones vecinas *pertenecientes á una misma raza, y que profesan una misma religion y hablan idéntica lengua*, son espacios cerrados y marcos demasiado estrechos para encerrar en ellos una accion grandiosa.

La antigüedad contribuye poderosamente á dar grandeza á los hechos. El tiempo va borrando paulatinamente los contornos naturales de los héroes, y ensanchando los límites de la accion hasta convertirla en un hecho maravilloso, que exalta y conmueve con su recuerdo los sentimientos nacionales. Por falta de ese ambiente de gloria formado en el trascurso de los siglos por la fantasía popular, no pudo adquirir la *Araucana*, de Ercilla, la elevacion y la majestad necesarias para la poesía épico-heróica. Sus capitanes, aunque valerosísimos, presentan las proporciones ordinarias de simples mortales, faltándoles la celeste aureola que circunda á los héroes legendarios.

La grandeza de la accion se aumenta notoriamente con la intervencion, en el curso de los sucesos, de divinidades ó seres sobrenaturales, que favorecen ó estorban la empresa. A este elemento maravilloso se da el nombre de *máquina*. En los poemas de Homero era natural y verosímil, dada la filiacion de los héroes de la *Iliada* y la *Odisea*, pues los dioses del Olimpo no podian ser indiferentes á las lu-

chas sostenidas por su propia descendencia, y estaban naturalmente interesados en que los sucesos tomaran un rumbo favorable; pero desde la aparición del cristianismo sólo es tolerable en las epopeyas cuyo asunto es esencialmente religioso ó sobrenatural, como acontece en el *Paraiso perdido*, de Milton, y en la *Divina Comedia*.

La Providencia, que vela por la suerte de los individuos y de los pueblos, y que rige los destinos de la humanidad, debe ser, á la sazón, el único elemento maravilloso que, sin caer en el absurdo, puede admitirse en la poesía épica moderna.

Interés.

Para dar interés á la acción épica conviene que se reflejen en ella las ideas, sentimientos, costumbres, religion, artes, letras..., todos los elementos de vida, todas las fuerzas sociales, todos los rasgos que retratan el carácter de una nación, y que el pueblo contemple en ella como el espejo de su gloria.

La *Araucana* no se ha hecho popular entre nosotros, no sólo por la estrechez de la acción, que puede considerarse como un episodio de la gloriosa conquista de la América, sino porque es un monumento que representa la gloria de dos pueblos: sobrellevando en el vencido la constancia, el desinterés y la tranquila resignación, y afeando la gloria del vencedor los motivos bastardos que se le atribuyen, que oscurecen y rebajan los puros generosos móviles de extender las fronteras de la civilización, llevando á aquellas regiones la clara luz del Evangelio.

Personajes, caracteres y costumbres.

La acción del poema épico requiere indispensablemente personajes que la inicien y conduzcan á feliz término.

Como al desarrollo de la acción concurre por lo común, un pueblo entero, salta á la vista que los personajes que en ella intervengan han de ser nu-

merosísimos, colocados artísticamente como las figuras de un cuadro, y destacándose más ó ménos vivamente del fondo, en relacion con el papel que desempeñen en la accion.

Entre éstos, descuella por su superior importancia un personaje principal (á que el arte llama *protagonista*) que tiene en su mano, por decirlo así, los hilos todos de la accion, atrayendo sobre su persona la atencion general, y asumiendo á la postre la gloria del vencimiento ó la dura suerte del vencido.

El protagonista debe señalarse entre los demás personajes por su valor, constancia, energia, religiosidad...; debiendo ser la más brillante personificación de las virtudes de su pueblo. Tanto éste como los demás personajes no son creados ni modelados en la fantasía del poeta, sino que éste ha de limitarse á ser pintor fiel de figuras bosquejadas préviamente por la fantasía popular con las proporciones olímpicas de los héroes legendarios.

Más aún que la pintura del exterior de los personajes importa la descripcion de sus caracteres y costumbres. Entendemos por carácter *cierta manifiesta propension que mueve constantemente á los personajes á obrar en un sentido determinado*. El carácter es efecto de la naturaleza y de las circunstancias que han rodeado al individuo desde la cuna, y está por consiguiente sujeto á multitud de influencias que pueden rebajarle, acentuarle, ó cambiarle de raíz. Una série de actos de la misma naturaleza engendra á la larga el hábito que á su vez forma las costumbres, que no siempre están en armonía con el carácter del individuo, refrenado ó dirigido por la razon.

Como en otro lugar hemos sentado que la fantasía popular va elaborando lentamente la materia épica, y trazando los contornos fantásticos de los personajes, claro es que el poeta épico ha de representarlos con fidelidad, embelleciendo, pero no alterando en modo alguno su fisonomía tradicional.

*Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ivo,
Perfidus Iwion, Io vaga, tristis Orestes.*

No basta dibujar con notable parecido los personajes del poema, sino que es menester que los caracteres sean *sostenidos*; esto es, que no desmientan en ninguna ocasion, ni falseen el carácter con que hicieron su aparicion en el poema.

... *servetur ad imum*
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Deben ser además *variados*; representando tendencias y aspiraciones diversas, si bien conformes con el fin general de la accion. Cada uno de los personajes de la *Iliada* tiene una fisonomia propia, que se revela con fijeza en el curso de la accion, y que pone de relieve el poeta por medio de expresivos epítetos. Aquiles se señala por su ardor impetuoso y su cólera mal reprimida; Héctor por su valor sereno y noble; Ulises por su astucia; Nestor por su prudencia; Andrómaca por un amor vehemente; Priamo por su tranquila resignacion y su ciega sumision al destino; Eneas por su piedad...

Plan.

Con este nombre queremos significar *la economia interior del poema, ó sea la disposicion de sus partes con arreglo á los preceptos de la Esthética*. En esta parte se ha seguido un procedimiento uniforme reducido á la imitacion de los modelos griegos y latinos. En aquellos comenzaba el poema por la *invocacion* á la musa que inspiraba al poeta. Seguia despues la *proposicion*, que á veces se hacia sumariamente antes de la invocacion, y se entraba de lleno en el asunto por medio de la *exposicion y narracion* de los hechos; observando un orden rigurosamente cronológico como en la *Iliada* y en la *Jerusalen libertada*, ó lanzándose de súbito el poeta *in medias res*, y aprovechando despues una ocasion propicia para referir los hechos cuya relacion no creyó precisa por suponerlos conocidos del lector, *non secus ac notas*: de lo cual tenemos un ejemplo en la *Odisea*

y en la *Eneida*. El desarrollo mismo de la acción va originando el *nudo*, que se desata al final por medio del desenlace.

Estilo.

Dada la naturaleza de este poema, se comprende sin esfuerzo que, si el estilo ha de guardar consonancia con la grandeza del asunto, debe ser elevado y magnífico y lleno de pompa y majestad.

Aun cuando *en general* el estilo propio de la épica debe ostentar las cualidades arriba enumeradas, sin embargo, debemos advertir que la entonación del poema no ha de ser uniforme y constante, sino que ha de variar forzosamente en relación con la diversidad de situaciones que se van sucediendo en el poema. Admite por consiguiente todos los tonos: tierno, sencillo, apasionado, vehemente, majestuoso ó severo, según lo requiera la naturaleza de los sucesos y el carácter de los respectivos personajes.

Siendo la poesía épico-heróica objetiva por excelencia, reclama, por consiguiente, como forma propia la objetiva, en la que son esenciales la narración y la descripción. La descripción realza la narración bordando en el fondo del cuadro con sus colores propios, personajes, arreos, armas, monumentos, ciudades, paisajes, y avivando y embelesando la atención del lector.

Las comparaciones, de que tanto uso se hace en la poesía épica, dan dignidad al estilo, y entretienen y recrean el ánimo del lector, ofreciéndole frescas y animadas pinturas, en cláusulas llenas y sonoras.

Los discursos que el poeta pone en boca de los diversos personajes, contribuyen á poner de manifiesto los sentimientos de que se hallan animados, á descubrir su carácter y los móviles á que obedecen en sus actos. Son de necesidad en la poesía épica, que, por su carácter puramente objetivo, no admite el diálogo vivo y animado, impropio de la majestuosa calma que debe reinar en la narración épica.

Versificación.

El exámetro fué en lo antiguo el verso empleado en la poesía épica. En él escribieron sus inimitables poemas Homero y Virgilio. Dante hizo uso de los tercetos en su *Divina Comedia*; Milton prefirió el verso libre. Nuestros poetas han dado la preferencia á la octava real; Espronceda, apartándose de la tradición, hizo uso en su *Diablo mundo* de diversos metros, salvando con esto el escollo de la monotonía producida por una série interminable de octavas, cortadas simétricamente y de igual modo rimadas, acomodando el metro al asunto y ofreciendo un ejemplo digno de imitación.

Principales poemas épico-heróicos.

Entre los poemas espontáneos y primitivos, formados por la union ó compilacion de los antiguos cantos tradicionales, figura en primer lugar el *Mahabharatha*, inmenso poema de más de 200.000 versos, en que se refieren las hazañas de los Barathidas, gloriosa dinastía de la India. La *Iliada* y la *Odisea*, de Homero, que cantan respectivamente la guerra de Troya y las aventuras y peligros que corrió Ulises, al volver á Itaca, su patria. Ambos poemas están divididos en 24 cantos ó libros.

Entre los latinos sólo encontramos poemas heróicos de carácter reflexivo: siendo los más notables la *Eneida*, de Virgilio, que refiere los hechos gloriosos del piadoso Eneas, que contemplando el incendio y la desolacion de Troya, concibe el grandioso designio de fundar una nueva ciudad: empresa que realiza despues de su victoria sobre Turno y su enlace con Lavinia. Consta de 12 cantos, entre los que sobresalen por su mérito el 2.º, 4.º y 6.º.

La *Farsalia*, de Lucano, poema dividido en 10 cantos, destinados á referir con entonacion épica la

rivalidad de César y Pompeyo, y la guerra civil á que dió origen.

Aunque inferiores á los indicados poemas, merecen mencionarse *Los Argonautas*, de Valerio Flacco; *Las guerras púnicas*, de Silio Itálico, y la *Tebaida*, de Estacio, cuyo asunto se da á conocer en el título.

Pueden referirse al género épico-heróico los *Cantos de Gesta*, de los *Caballeros de la Tabla redonda*, de Carlo-Magno y los *Doce pares*, los *Nibelungen*, el famoso poema del Cid, etc.

En la edad moderna descuellan por su mérito superior: la *Jerusalen libertada*, del Tasso, en que se cantan los hechos gloriosos de la primera cruzada; *Los Lusíadas*, de Camoens, en que se celebra la gloria adquirida por los portugueses en sus expediciones á las Indias Orientales, y la *Henriada*, de Voltaire, en que se propuso el poeta glorificar á Enrique IV.—Los más notables ejemplares de poemas épico-heróicos que nos ofrece la musa castellana son: La *Araucana*, de Alonso de Ercilla, y el *Bernardo*, de Valbuena. En escala inferior merecen citarse: La *Jerusalen conquistada*, de Lope de Vega, la *Bética conquistada*, de Juan de la Cueva; el *Montserrat*, del capitán Cristóbal de Virués; la *Austriada*, de Juan Rufo, y otros de ménos importancia.

CAPÍTULO XXXVI.

DE LA EPOPEYA PROPIAMENTE DICHA.

Al hacer la division de la épica en los tres sub-géneros en que se divide, á saber, épico-didáctico, épico-heróico y epopeya propiamente tal, definimos y caracterizamos técnicamente el concepto de cada uno de estos sub-géneros, que constituyen otras tantas variedades ó manifestaciones de la poesía épica.

Posteriormente nos hemos ocupado, con especialidad de los dos primeros sub-géneros, y el órden natural de nuestro estudio nos lleva á tratar ahora de la epopeya, género superior que comprende dentro de su esfera los dos precedentes.

Segun nuestra doctrina (1) no merecen el nombre de epopeya sino muy contados poemas, de que haremos mencion despues, en los cuales vemos reflejada, como en un inmenso espejo, la civilizacion de una edad histórica. Tanto la poesía épico-didáctica, como la épico-heróica, expresan en forma sensible

(1) He adoptado en este libro la novísima doctrina acerca de la poesía épica que aprendí hace algunos años de labios de mi antiguo y sábio maestro don Francisco Fernandez Gonzalez, y que despues he visto perfectamente expuesta y dilucidada en los profundos estudios literarios de los doctos profesores, señores Canalejas y Giner de los Rios. Otro profesor, no ménos docto y laborioso, el Sr. Gonzalez Garbin, ha adoptado la misma doctrina en su *Preceptiva literaria*, con lo que ha realizado el mérito de dicho excelente libro, y marcado un progreso en las obras de este género.

aspectos parciales de la belleza objetiva; la primera da á conocer la belleza que encierran las concepciones del espíritu humano, acerca de la esencia, principios y leyes de los seres; la segunda canta los hechos gloriosos realizados en beneficio de la patria común por ilustres caudillos, viva personificación del ideal de un pueblo; mientras la epopeya sin circunscribirse á traducir en armoniosos cantos la belleza de la ciencia, ni la de la vida, da cabida en su amplísima esfera á la múltiple y compleja realidad; á lo permanente y á lo transitorio; á la naturaleza de los seres y á las evoluciones y estados de estos mismos seres; al mundo de las ideas y al de los hechos; á la religion y á la ciencia; á las letras y á las armas; á la vida social y pública y á las escenas del hogar, en cuanto se relacionan con hechos que afectan á la colectividad, y realizados en la esfera pública. Es un magnífico y sublime panorama, en cuyo fondo se halla fielmente representada la humanidad entera en la plenitud de su vida y con los caracteres históricos propios de la *edad*, á que se refiere la representación. Por esto las epopeyas no interesan sólo á una comarca ó nacionalidad, sino al linaje humano, que se contempla en uno de los períodos de su vida, y en una de las fases de su existencia. Las hazañas del Cid, ó de Pelayo, interesan á los castellanos; las de Carlo-Magno á los antiguos francos; las de Vasco de Gama, á los lusitanos; pero los poemas homéricos no interesan sólo á griegos y á troyanos, sino á la humanidad entera, que estudia en esos magníficos monumentos la historia de los tiempos heróicos, la antigua civilización que llevaba en su seno los gérmenes de la gloriosa cultura que convirtió á Atenas, andando los tiempos, en cerebro del mundo antiguo.

Partiendo de estos principios podemos definir la epopeya: *la exposición poética de la belleza de la acción humana y de la cultura social de una Edad histórica en sus múltiples aspectos y relaciones.*

Dada esta definición, secuela natural de la teoría que dejamos sentada, se infiere que la epopeya es un monumento colosal que requiere por un lado que

todos los elementos, que todas las fuerzas, que todos los organismos parciales que componen la masa social se hayan unificado y armonizado al calor de un sentimiento, ó bajo el influjo de una institucion, naciendo espontáneamente la unidad suprema que no es debida á la fantasía del poeta, sino elaboracion natural de los tiempos. De esta suerte el sentimiento cristiano ó caballeresco sirvieron, si se permite la expresion, de fundentes en la Edad Media para unir en un pensamiento comun á pueblos que procedian de razas opuestas, que hablaban distintas lenguas, pero que estaban animadas de una misma fê, ó acariciaban un mismo ideal. Aquí acaba la obra de la naturaleza y empieza la del arte. Cuando se dan estas circunstancias históricas aparece un poeta superior que contemplando en su espíritu el inmenso cuadro de la realidad, canta con robusto acento las maravillas de la civilizacion, los sublimes arrebatos de la fé, la gloria de las armas, creencias y sentimientos generales...; despertando vivo interes en todas la gentes que ven en el poeta el intérprete de los ideales de la humanidad, en un gran período histórico; la voz viva de su siglo.

Consecuentes á la doctrina expuesta acerca de la epopeya no podemos considerar como tales sino las siguientes: el *Ramayana*, de Valmiki, y el *Schah-namah*, de Ferdusi, que reflejan la civilizacion oriental; la *Iliada* y la *Odisea*, que simbolizan la cultura helénica; la *Divina Comedia*, de Dante Alighier, (ien la que se da forma y figura á la creencia y á la doctrina de los siglos medios en lo tocante al dogma, á la ciencia y al arte; y el *Fausto*, de Goethe, que retrata al vivo el espíritu crítico-filosófico y el afan de renovacion que distingue á la *Edad moderna*.

En punto á preceptos, nos abstenemos de darlos, ya porque son aplicables á este género los que el arte prescribe á la poesia épico-heróica, ya tambien porque el sublime cantor de las epopeyas se cierce en las alturas de la inspiracion, á donde sólo llegan los genios; y para éstos no se hacen los preceptos, como para las águilas no se han hecho los caminos.

CAPÍTULO XXXVII.

DEL POEMA ÉPICO-CÓMICO Ó BURLESCO.—CANTOS
ÉPICOS.—CÜENTOS.—LEYENDAS.

La mezcla de lo cómico en la epopeya ha dado lugar en todas las literaturas á poemas épico-burlescos en los cuales su autor, observando la forma y el plan propio de la épica, contradice alguna de las leyes esenciales de este género, vertiendo su espíritu en la composicion y ofreciendo una creacion rica de forma, pero pobre de esencia y mezquina por su fondo.

Lo cómico puede mostrarse principalmente en los hechos, en los personajes ó en las ideas.

En los hechos, cuando el asunto está calcado en cosas nimias ó fútiles, ó en accidentes de la vida que carecen de interes colectivo. Así el lugar que habia de ocupar un facistol es en el *Lutrin* de Boileau el pensamiento generador del poema; un *bucle robado* inspiró á Pope el poema que lleva este nombre.

Otras veces se figura una accion heroica en que intervienen como personajes seres insignificantes que por su pequeñez llevan la marca del ridículo como en la *Batrachomimachia*, atribuida á Homero, en que se cantan con entonacion épica las luchas formidables sostenidas por las ranas y los ratones; á cuyo género corresponden *La gatomaquia* de Lope de Vega y la *Mosquea* de Villaviciosa. Y otras, por

último, consiste el poema épico-cómico en dar cabida en la acción á creencias y sentimientos de otras épocas y extraños, sino opuestos, á las creencias y sentimientos populares del tiempo en que se produce el poema, resaltando muy al vivo la incongruencia de la acción con los personajes que en ella intervienen. Tal es el espíritu que reina en el *Quijote* reputado por algunos como un verdadero poema, y á la misma clase corresponden el *Orlando enamorado* de Bojardo y el *Scherno de gli Dei* de Brachiolini.

Como variedades de la poesía épica podemos considerar los cuentos y leyendas.

Cuento es una narración basada en un hecho real ó imaginario, en la que se pone de manifiesto la belleza de una verdad moral, de un principio religioso ó de una costumbre. Es una degeneración de la epopeya. La acción, ni es heroica ni grandiosa. Además de la forma narrativa admite la dialogada, vislumbrándose ya el drama, tanto por el diálogo como por la índole de las situaciones á que da lugar. Puede servir de ejemplo el *Don Juan* de Espronceda.

Leyenda es una narración inspirada en la historia ó en la tradición, en la que el poeta da bella forma á los hechos y á los personajes, pintándolos con los ricos colores de su fantasía. Zorrilla y el Duque de Rivas gozan de justa celebridad como poetas legendarios.

Los cántos del Trovador, del primero, y el *Moro expósito* del segundo son excelentes modelos. El malogrado Becquer ha enriquecido nuestra literatura con una colección de leyendas á cual más primorosas. Arolas goza de justa fama por sus Orientales.

CAPÍTULO XXXVIII.

DE LA POESÍA LÍRICA.

En otro lugar al hacer el estudio comparativo de los géneros poéticos y fijar su naturaleza y caracteres distintivos, dimos cumplida idea de este género principal, que tiene por objeto expresar *la belleza del espíritu humano en la diversidad de estados y situaciones que caben dentro de la perpetua movilidad del pensamiento.*

Dáse el apellido de *subjetiva* á esta especie de poesía, porque saca al exterior y pone de manifiesto bajo una forma plástica y sensible lo íntimo del sujeto, lo más hondo de nuestro sér, el espíritu del poeta, sus preocupaciones, sus recelos, sus pesares, sus alegrías, sus místicos arrobamientos, sus vuelos hácia lo infinito, su *criterio personal* con motivo de los hechos que se ofrecen á su vista, ó de las impresiones que le producen los objetos exteriores.

El nombre de *lirica*, con que se designa comunemente esta clase de poesía, revela claramente la fraternidad que desde los tiempos más antiguos ha existido entre la poesía y la música, nacidas en una misma cuna, y llamadas por su naturaleza á producir efectos análogos en el corazón de los hombres.

La poesía acompañada de la música hirió el sentimiento de los primeros hombres, y abrió su espíritu á la contemplación de cosas altas. La poesía sola acaso no habría logrado, ni civilizar á los pueblos,

ni hacerse siquiera oír de gentes toscas y rudas, é incapaces, por tanto, de percibir la sencilla y sobria armonía del ritmo poético. La música sirvió de cebo y estímulo al propio tiempo y de vehículo poderoso para la difusión de las ideas y de los sentimientos, de que el poeta era órgano providencial.

Lo que en un principio fué recurso necesario, se convirtió, andando los tiempos, en esmalte y relieve de la poesía y en puro deleite del oído. En plena cultura griega siguieron cantándose algunas composiciones poéticas, mientras otras se recitaban ó leían sencillamente. Las primeras recibían el nombre de *odas*, de la voz griega *ode* (canto) y las segundas se designaban con la denominación general de *elegías*.

El nombre histórico de *oda* se ha conservado entre nosotros, para significar todas aquellas composiciones que se asemejan por su fondo y por su forma á las antiguas odas griegas.

Blair niega el nombre de odas á las composiciones modernas escritas en silva, cuyas estancias irregulares no se compadecen bien con la regularidad y simetría de los periodos musicales y añade «si no se las supone acompañadas de la música, ó que puedan ponerse en ella, no son odas. Las insinuadas composiciones serán silvas; serán lo que sus autores quieran, pero nunca podrán ni deberán llamarse odas ni canciones.»

Como el poema lírico tiene por objeto expresar el sentimiento individual del poeta, que puede ser muy vario, así por su naturaleza como por los diversos tonos y variados matices que puede ofrecer, raya en lo imposible el hacer una clasificación exacta de las diversas composiciones líricas: así como sería empeño vano el de clasificar las movibles y fugaces tintas y cambios de color que ofrecen las aguas del mar, inquietas siempre como el espíritu, ó los infinitos y variados celajes de que se viste la bóveda celeste. A la pasmosa y fecunda variedad que puede ofrecer el sentimiento humano, se unen nuevos elementos de variedad, nacidos de la imaginación y de la manera especial de sentir propia de cada poeta.

Siguiendo, pues, la antigua clasificacion, aceptada unánimemente por los preceptistas, dividiremos las odas en *sagradas*, *heróicas*, *filosóficas* ó *morales* y *anacreónticas*.

Oda sagrada.

La oda sagrada tiene por objeto avivar ó enardecer el sentimiento religioso, cantando la gloria de Dios, su inagotable bondad, su poder infinito, las excelencias de la gracia, las dulzuras de la *contemplacion*, ó los goces inefables de la comunicacion con Dios... En este último caso recibe el nombre de mística, grado supremo á que puede llegar el espíritu cuando tiende el vuelo hácia lo infinito. Supone, por tanto, una piedad acendrada y una fé ardiente. De aquí que no prosperara este género entre los gentiles faltos de fé y esperanza religiosa, y agitados por la duda. El *Olimpo* era inferior á la tierra; «los dioses valian ménos que los hombres» segun expresion de un jóven y ya célebre académico. Estaba por consiguiente si no seca, turbia y cenagosa la fuente de la inspiracion. El *Cármén sæculare* de Horacio es inferior *por su fondo* á la más humilde composicion sagrada que haya inspirado la musa cristiana.

Admite variedad de tonos. A veces se eleva á las regiones de lo sublime y se reviste de pompa y majestad, y otras expresa sentimientos tiernos y apacibles que reflejan la dulce calma de un espíritu influido por la religion.

La Biblia nos ofrece modelos magníficos de odas sagradas. Los salmos de David y de Isaías; el libro de Job, ese Platon lírico del desierto, como lo llama Lamartine; el *Apocalipsis*; el cántico de Moisés despues del paso del mar Rojo y el *Magnificat*, son verdaderos monumentos, cuyo mérito no se menoscaba con el trascurso de los siglos.

Los himnos de Prudencio, poeta cristiano que floreció en el siglo IV; el *Te-Deum*, compuesto por San Ambrosio, y el *Vexilla regis*, de Fortunato,

pueden considerarse como preciosos modelos por la riqueza de su fondo, ya que no por lo acabado y clásico de su forma.

Entré los poetas castellanos sobresalen Fr. Luis de Leon y San Juan de la Cruz. El primero es notable por la fecundidad de su estro, que se adaptaba á toda clase de asuntos: el segundo se señala más especialmente en la mística, en la cual es incomparable modelo. Entre las poesías sagradas, originales del Maestro Leon, descuellan por su mérito superior *A la Ascension del Señor, Vida del Cielo, Noche serena, Cuando será que pueda y Virgen que el sol más pura*; hermosos ejemplares que causan la admiracion y el embeleso de los amantes de las letras.

Las canciones del alma, La subida del monte Carmelo y la *Noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz, constituyen la más preciada muestra, que del género místico nos ofrece el Parnaso castellano. En segundo término figuran Santa Teresa, el P. Malon de Chaide y otros líricos *sagrados* de ménos nombradía, entre los que merece especial mencion Lope de Vega por su *Romancero espiritual*.

En los tiempos modernos se han señalado Arolas, Reinoso y Lista.

Oda heróica.

La oda heróica, como su nombre lo indica, canta las hazañas de los héroes, las empresas ilustres, los hechos gloriosos realizados por hombres insignes, no sólo en la esfera de las armas, sino en la de las letras, artes, ciencias, etc. Se destina á glorificar y ensalzar el genio, poniendo de relieve el mérito extraordinario contraído en todos los ramos á que se aplica la industria ó la ciencia del hombre. Es la apoteosis de todas las fuerzas humanas.

Dada la naturaleza del asunto, se infiere naturalmente que el estilo debe ser elevado y magnífico, enérgico y vehemente; los conceptos profundos; grandiosas las imágenes y la entonacion vigorosa.

Las odas de Píndaro, en cuya imitacion tanto se

esforzó Horacio, constituyen los más clásicos modelos de esta especie de odas, á que dió su nombre el príncipe de los líricos griegos.

Entre los españoles ocupa el primer lugar Don Fernando de Herrera, apellidado el *divino*, autor de las célebres odas á *D. Juan de Austria* y á la *Batalla de Lepanto*; imitacion de Píndaro la primera, y hermosa paráfrasis la segunda, del famoso cántico de Moisés. Fr. Luis de Leon nos ofrece una bella muestra de este género en su *Profecía del Tajo*, en la que el inspirado Maestro, en vez de hacer alarde de sus fuerzas, prefirió modestamente seguir las huellas de Horacio en su celebrada oda *Pastor cum traheret*.

En tiempos posteriores se han hecho notar por sus odas heróicas Melendez (*A las artes*); Quintana (*A la invencion de la imprenta*); Gallego (*A la defensa de Buenos Aires*); Heredia (*Al sol*; *A la catarata del Niágara*), etc.

Odas filosóficas ó morales.

La oda filosófica ó moral expresa el juicio del autor acerca de la sociedad ó de las costumbres; ilumina los abismos del corazon; pone de relieve la miseria de las cosas humanas; la cortedad de la vida; lo tornadizo y mudable de la fortuna; el bienestar inseparable de una conciencia tranquila; la dulce paz que disfruta el que se aviene á una modesta medianía; la dicha que reporta la vida del campo ajena de cuidados...

Requiere un tono templado y grave en relacion con los pensamientos que expresa. La belleza y la suavidad de afectos deben ser sus dotes características. Desecha los arrebatos y la vehemencia de sentimientos que no se hermanan bien con la severidad de espíritu y la tranquila calma en que el poeta se halla colocado.

Fr. Luis de Leon aventajó en este género á todos los poetas españoles. Sus odas, *Qué descansada vida*, *Las Serenas*, *De la avaricia*, *Al licenciado Juan de*

Grial, son hermosos ejemplares que no desmerecen por su forma y superan por su fondo á las tan celebradas odas del poeta venusino.

Cultivaron tambien este género con gran éxito Rioja, Francisco de la Torre, Lope de Vega y Melendez.

Oda anacreóntica.

Esta oda, que recibió su nombre de Anacreonte, célebre poeta griego, canta los placeres honestos del orden sensible, así como la filosófica las satisfacciones del orden moral.

El amor y el vino fueron en un principio las fuentes de su inspiracion: *juvenum curas, et libera vina*, como dice Horacio. No se ciñe, sin embargo, á la expresion de esos dos asuntos capitales, sino que se extiende á celebrar con vivo y risueño estro, el honesto recreo y la dulce satisfaccion de los sentidos; esto es, el placer sensual puro y legitimo.

La espontaneidad, la delicadeza y la gracia son las notas distintivas de este género, difícil por todo extremo, pues requiere en el poeta una ingenuidad y un candor casi infantiles.

La ligereza es condicion obligada de su estilo; pues dada la naturaleza de los asuntos, á poco que se penetre en su fondo, toma la obra un carácter inmoral. Es menester revolar en torno del asunto como la mariposa en derredor de una luz, pero sin quemarse las alas.

Entre nosotros se han distinguido cultivando este género, Villegas, Melendez, Iglesias y Cadalso; y en composiciones de otra índole han demostrado poseer dotes envidiables para la anacreóntica, Baltasar de Alcaráz y Cristóbal de Castillejo.

El Sr. Menendez Pelayo, ha traducido del griego con gran primor cinco odas anacreónticas: *La cigarra, A un disco, La rosa, La yegua de Tracia y A una doncella.*

Habiéndose indicado ya en la introduccion de este capitulo la naturaleza y carácter propio de la

poesía lírica, en lo que mira al sujeto, ó sea al poeta, réstanos decir que por lo que toca al objeto, su campo es tan ámplio, que abarca la naturaleza entera, en cuanto es sentida y conocida por el poeta; el espíritu como centro comun en que convergen las impresiones experimentadas por aquel en su relacion con el mundo exterior, y la vida íntima del espíritu encerrado dentro de su propia esfera, embebido en su propio sér, ó puesta la mira en Dios, supremo anhelo del alma.

El canto lírico es el poema por excelencia. En él ha de resplandecer la belleza en su más puro y genuino concepto, no sólo en cuanto al plan y á la disposicion de sus partes, sino en cuanto á la forma, que debe ser correcta y esmerada por todo extremo. Debe cuidarse sobremanera de la armonía general y de la imitativa, que consienta la naturaleza del asunto. La armonía no debe estar cifrada únicamente en el sonido material de las palabras, buscadas de intento por el poeta para halagar el oído, sino que debe responder fielmente á la naturaleza de los sentimientos que encierra la composicion.

Debe huirse cuidadosamente de la *servil imitacion* de poetas de otras épocas, aún cuando pertenezcan al siglo de oro y gocen de justo renombre. En todo caso debemos aspirar únicamente á elevarnos á la altura á que ellos se elevaron; á subir como ellos subieron á la cumbre del Parnaso; á beber inspiracion como ellos en las fuentes mismas de lo bello; pero que no se reduzca la imitacion á la mera forma. Pues aunque la poesía pide una elocucion especial, que en su mayor parte es legado de la tradicion, los tiempos van cambiando lenta y sucesivamente las antiguas formas y renovando el majestuoso vestido de la poesía. En esta parte han de salvarse dos escollos, á cual más temibles: el del exceso de clasicismo, que á la larga degenera en insoporrible culteranismo, y la demasiada llaneza y sencillez que confunde el estilo de la poesía con el de la prosa y degrada y envilece la sagrada habla de Apolo, mezclando sus acentos con los del habla comun.

No quebrantan la unidad del poema lírico, ema-

nada de la identidad de afectos ó de sentimientos que forman el alma de la composicion, los llamados *extravíos* y las *digresiones* que interrumpen accidentalmente la marcha del pensamiento.

Se reducen los primeros á la supresion de transiciones incompatibles con el estado de exaltacion en que se halla el espíritu del poeta, é innecesarias, pues la transicion se verifica entre las ideas mismas, mediante la relacion natural que existe entre ellas, y áun cuando *no se expresa de una manera formal*, queda confiada á la penetracion del oyente.

Si en prosa se suprimen á veces las conjunciones, que hacen el tránsito de una oracion á otra, y se omiten palabras muy principales, pero innecesarias para la inteligencia de la frase, con mayor razon en poesía, elíptica por su naturaleza, y en que la forma sirve á veces de pesada *impedimenta* que entorpece el movimiento rápido del pensamiento.

Las digresiones son excursiones que hace el poeta en busca de bellezas extrañas que han de dar realce al poema, desviándose un momento del asunto, con tal de ilustrar ó fortalecer los sentimientos que expresa la composicion. Las digresiones son provechosas siempre que no sean ajenas por completo al asunto.

En la poesía lírica no puede prescindirse de la versificacion, que en este género toca muy de cerca á la esencia de la poesía. En cuanto al metro no es posible fijarle á *priori*, dependiendo de la naturaleza del asunto y de las dotes naturales del poeta.

El malogrado poeta Bernardo Lopez, escribió en *décimas* su magnífica oda elegiaca al *Dos de Mayo*, que le conquistó una reputacion universal. Como dice, á este propósito, un distinguido preceptista: «un excelente escultor hace magníficas estatuas ya elija para materia suya el marfil, el bronce, la piedra ó la madera.»

Himno.—Existen dos especies principales de himnos, que se diferencian entre sí por razon de su asunto y objeto. Los destinados á cantar alabanzas

á la Divinidad y expresar los dulces afectos del alma que nacen de la fé, pueden referirse á las odas sagradas, con la sola diferencia de que el himno se destina á ser cantado bajo las bóvedas del templo, ó al aire libre en las procesiones religiosas, y la oda se compone para ser leída ó recitada fuera del recinto de la iglesia,

La antigüedad nos ofrece como modelos los himnos en honor de Apolo y Baco, llamados *psalm* y *ditirambo* respectivamente, y los cantos seculares con que se festejaba la entrada de un nuevo siglo, entonando públicas alabanzas á los dioses, y haciendo votos por la gloria y felicidad de la nacion. De estos el más famoso es el *Carmen sæculare*, de Horacio, cantado el tercer dia de las fiestas seculares celebradas en tiempo de Augusto (737). Entre los himnos cristianos sobresalen el *Te-Deum*, *Jam lucis orto sidere*, *Pange lingua*, etc.

Los himnos marciales ó patrióticos se asemejan por su fondo á la oda heróica. Tienen por objeto excitar los sentimientos populares en pro de la patria, de la independencia, de la libertad, etc.

Sobresalieron en este género entre los griegos Calino y Tirteo. El primero inflamó con sus cantos á los jonios y á los lidios, en sus luchas con los cimerianos que invadieron el Asia Menor. El segundo contribuyó en gran parte al triunfo de los lacedemonios en la segunda guerra mesénica. Aun despues de muerto el poeta ganaban batallas sus himnos.

En los tiempos modernos el alemán Kærner, fué ilustre cantor de la independencia de su patria, á la que dió su sangre generosa. Entre nosotros se ha distinguido sobremanera Quintana, cantando con varonil acento é inspiracion patriótica, la independencia y libertad de la patria, presa del extranjero. Espronceda nos ofrece tambien un notable ejemplo en el *Canto del cosaco*, imitacion de Beranger.

CAPÍTULO XXXIX.

DE OTRAS ESPECIES DE POEMAS LÍRICOS.—CANCION,
CANTATA, EPITALAMIO Y LETRILLA.

Cancion.—Es un poema análogo á la oda por su fondo, pero diferente de ésta por su estilo y estructura. La segunda es trasunto fiel de la oda horaciana, viva, rápida, fogosa, parca en digresiones y amplificaciones, cortada por lo comun en breves estrofas y falta de exordio y de epilogo. La primera, ó sea la cancion, tiene en la antigüedad un nobilísimo precedente en Píndaro y en los tiempos modernos en el Petrarca. Por esta razon sin duda, proponia Hermosilla que se diera á la cancion el nombre de *pindárica* y á la oda comun el de *oda horaciana*.

El haber dado indistintamente el nombre de *canciones* á las poesías líricas, de cualquier especie que fuesen, de los poetas eruditos del siglo XV, originó la confusion de nombres que no acabó, antes continuó en los siglos XVI y XVII. Pero en estos siglos se marca ya bien la diferencia que existe entre la oda y la cancion. La *oda* conservó su forma clásica heredada de los latinos y la *cancion* adoptó la forma de la italiana elevada por Petrarca al mayor grado de perfeccion.

La cancion propiamente dicha es más sosegada y tranquila que la oda; destacándose vivamente en ella un pensamiento capital, que se va desenvolviendo sucesivamente en cada estrofa bajo diverso espec-

to. El estilo es más templado y difuso y las estancias más largas, coronadas por una corta que le sirve de epílogo.

Mira de Mescua nos ofrece un hermoso ejemplo en la que empieza

Ufano, alegre, altivo, enamorado

y son también notables las de Francisco de la Torre tituladas *La Tórtola* y *La Cierva*; la de Herrera *Al sueño*, y las de Fr. Luis de León *A la muerte del Príncipe D. Carlos, á Jesucristo crucificado*, y *Del conocimiento de sí mismo*.

Cantata.—Es un corto poema lírico escrito para ponerse en música. Consta de dos partes: de un recitado propio para describir la *situación*, y de un aria en que se descubre y expresa con el fuego de la pasión el interés que aquella encierra. Este género, completamente exótico en España, se cultivó con predilección por los italianos, entre los cuales lleva la palma Metastasio. Delavigne y Lamartine hicieron en este género felicísimos ensayos. Sanchez Barbero escribió una para que sirviera de modelo en su retórica.

Epitalamio.—Es un canto nupcial en que se hace el encomio de los esposos y se invoca á los dioses tutelares de las bodas para que derramen sobre éstas todo linaje de venturas.

Distinguióse entre los latinos Catulo, por sus epitalamios en honor de Julia y Manlio, y el dedicado á cantar las fantásticas bodas de Tetis y Peleo. El primero ha sido bellamente traducido en lindas estrofas sáficas por el Sr. Menendez Pelayo. En el Parnaso castellano se puede señalar como modelo el de D. Nicolás Moratin con motivo de las bodas de la infanta doña Maria Luisa de Borbon.

Letrilla.—Es una agraciada composición lírica, compuesta de estrofas simétricas, en la que se desenvuelve bajo variados aspectos una idea ó un pensamiento capital, consignado al final de la primera estrofa y que sirve de tema ó *estribillo* al poeta para

apoyar en él toda la composición. Por punto general son satíricas, amatorias ó burlescas. En este caso campea en ellas la gracia, el donaire y la travesura de ingenio de que hicieron gala en las suyas Góngora, Iglesias y Quevedo. Las amatorias se distinguen por la ternura de sentimientos y delicados afectos que en ellas se contienen. Unas y otras se escriben en versos de seis, siete y ocho sílabas.

Como letrillas amorosas, son notables la de Góngora, *La más bella niña*, la de Cadalso, *De este modo ponderaba*, y la de Melendez, *La flor del Zurquén*. Entre las satíricas descuelan por su particular mérito la de Góngora, *Ande yo caliente*, la de Iglesias, *¿Ves aquel señor graduado?* y la de Quevedo, *Poderoso caballero*.

CAPÍTULO XL.

DE OTROS POEMAS MENORES.—SONETO, MADRIGAL
Y EPÍGRAMA.

Soneto.—El soneto, de cuya estructura dimos noticia al tratar de las varias combinaciones métricas, es un corto poema en que se desarrolla progresivamente un pensamiento interesante, que se pone de manifiesto en el último verso por medio de un rasgo profundo ó ingenioso. Puede ser muy varia la naturaleza y fondo de este pequeño poema, que admite todas las formas de la elocucion y toda clase de tonos y asuntos.

Los hay ingeniosos, festivos, delicados, tiernos, elegiacos, sublimes, humorísticos, filosóficos, históricos, etc.

Si el soneto, como combinacion métrica no ofrece la más leve dificultad, como demostró donosamente Lope de Vega, es indudable que como composicion lírica pone á prueba las facultades del poeta. Así es que entre millares de sonetos pocos son los que pueden señalarse como modelos. Toda la dificultad estriba en encerrar en tan reducido marco un pensamiento de importancia y desarrollarle convenientemente, sin que nada falte ni sobre para la exposicion del tema propuesto. Que á veces falta espacio, lo indica el *estrambote*, aditamento de dos, tres y aún cinco versos, agregados á los catorce, á fin de que el pensamiento haga su completa evolucion. Esta especie de licencia excepcional se limita á los asuntos festivos.

Pueden citarse como modelos el de Bartolomé de

Argensola, *Dime, Padre comun, pues eres justo*; el de Calderon, *A unas flores*; de Lupercio de Argensola, *Imagen espantosa de la muerte*; de Arguijo, *A la muerte de Ciceron* y *Al Guadalquivir*; de Quirós, *A Itálica*; de Góngora, *Al Guadalquivir*; de Herrera, *A la victoria de Lepanto*.

Madrigal.—Es un breve poema en que se expresa con suma gracia y espontaneidad un sentimiento ingenioso y delicado á la vez. Martinez de la Rosa lo compara á la mariposa, símbolo de belleza delicada. Más difícil que la anacreóntica, exige como aquella en el poeta dotes especiales; por lo que apenas se cultivó á la sazón. Los mejores modelos son legado de los siglos XVI y XVII. La silva es el metro más adecuado para esta primorosa composicion. Gutierre de Cetina, Luis Martin, Góngora y Quirós nos ofrecen los mejores modelos. Entre estos se señalan por su mérito superior el de Gutierre, *Ojos claros, serenos*, y el de Luis Martin, *Iba cogiendo flores*.

Epigrama.—Esta composicion, la más corta de todas, pues á veces se reduce á dos únicos versos, y rara vez excede de ocho ó diez, sirve de molde á un pensamiento ingenioso, festivo ó satírico. Aunque encerrado en tan breve espacio, se señalan en él claramente una breve exposicion y un desenlace, imprevisto por lo general. Una agudeza, un chiste, una ocurrencia feliz, una salida de tono, un equívoco dan el sér al epigrama, cuyo mérito se cifra todo en el desenlace.

En su origen se aplicó dicho nombre á las inscripciones grabadas en los pórticos, en los sepulcros, al pié de las estatuas ó en los monumentos públicos para conmemorar una fecha gloriosa, un suceso memorable, ó evocar un nombre ilustre. La inscripcion no marcaba secamente una fecha, sino que era ilustrada de ordinario por alguna sentencia moral, por algun pensamiento profundo, destinado á fijar más poderosamente la atencion pública. Poco á poco fué perdiendo importancia el apunte cronológico y adquiriéndola el pensamiento que le daba vida; hasta que el epigrama se emancipó de la piedra y del bronce, y encontró más larga y duradera vida en la blanda cera de que se servia el poeta para grabar sus pensamientos.

Catulo y Marcial gozan de merecida fama como epigramáticos latinos. En el Parnaso castellano han sobresalido en este género, Bartolomé de Argensola, Lope de Vega, Iglesias, Forner, Iriarte y los dos Moratines. Se han hecho famosos por razon del mérito que encierran el de Iglesias, *Hablando de cierta historia*, y el de Moratin, *Admiróse un portugués*.

CAPÍTULO XLI.

DEL ROMANCE Y DE LA BALADA.

Romance.—Es tan vária la naturaleza de este género poético, y tan diversa su entonacion y estilo, que no es empresa fácil la de definirle, si en la definicion hemos de precisar y determinar la esencia de este género.

Con la idea que dimos de él, considerado como combinacion métrica, nos basta para diferenciarle de los demás géneros poéticos. El carácter distintivo del romance consiste, como expusimos entonces, en llevar un mismo asonante en todos los versos pares de que consta la composicion y libres los impares.

Ni aún podemos fijar tampoco con exactitud si pertenece al género épico ó lírico. Parece fuera de duda que es un género mixto en que predomina unas veces el elemento épico sobre el lírico, ó al contrario, y en que á veces se presentan equilibrados ambos, ofreciendo un fondo épico creado por los sucesos, y rasgos y vislumbres líricas originadas de la *situacion* misma que sirve de asunto al romance, y de la expresion de sentimientos en que se trasluce y revela la personalidad del poeta.

El romance es el género popular por excelencia. Nació con el idioma y tan identificado estuvo con él desde su nacimiento, que se confundió su nombre con el de la lengua, llamada *romance* en un principio, en razon á su origen latino.

El romance es la obra del pueblo, y como tal, la fiel expresion de sus creencias, de sus sentimientos, de sus glorias, de sus infortunios; prenda de amor y tributo de admiracion consagrado á la memoria de los grandes capitanes, de ilustres monarcas que realizaban el ideal del pueblo castellano, durante la Edad Media; á saber, el triunfo de la fé y la expulsion de los infieles posesionados por la violencia de las armas del suelo patrio: es un espejo en que se refleja la vida pública y privada del pueblo español; leyés, artes, industria, religion, costumbres, tradiciones, consejas, apariciones maravillosas, empresas caballerescas; el primer acento de nuestra poesia lírica; la crónica pintoresca y animada de los hechos; el monumento glorioso que habia de transmitir á la posteridad los esfuerzos heróicos hechos por nuestros antepasados en pró de la independencia de la patria. La epopeya, en suma, del pueblo español y el gérmen de nuestro teatro nacional.

Los romances se dividen por razon de su asunto, en históricos, moriscos, caballerescos, doctrinales, amorosos y satíricos.

Los históricos ó *de gesta* ensalzan la memoria de gloriosos personajes y refieren los hechos más notables de nuestra historia. Descuella sobre todos por su especial interes y mérito el *Romancero del Cid*. A esta clase pertenecen tambien los de *Bernardo del Carpio*, *Fernan Gonzalez*, *Los Infantes de Lara*.

Los *moriscos* describen las costumbres de los árabes; sus combates, algaradas, juegos, amores, celos... Tienen marcado sabor lírico, y los más ofrecen gallarda muestra de la fantasia del poeta.

Los *caballerescos* son trasunto fiel de los libros de caballería; y están tejidos de aventuras maravillosas en que intervienen hadas, magos, encantadores y gigantes.

Los *doctrinales* exponen bajo una forma bella útiles enseñanzas y pensamientos profundos.

Los *amorosos* expresan los dulces y delicados afectos que engendra el amor.

Los *satíricos* ponen de relieve los vicios, achaques y debilidades propias de nuestra condicion.

Los *pastoriles* pintan con halagüeños colores la vida del campo y ofrecen gallardos tipos de pastores y zagalas.

Como una degeneracion de los antiguos romances podemos considerar los llamados *vulgares*, destinados á celebrar las fieras hazañas de contrabandistas y ladrones y á cantar al son de la guitarra la historia bastardeada de los grandes crímenes.

Empezaron á mediados del siglo XVII y no han dejado de oirse todavía con mengua de la cultura de nuestro pueblo y de las buenas letras.

La musa del romance ha huido hace mucho tiempo de las montañas y de los valles, de las cabañas y de los talleres, y se ha refugiado en el silencioso retiro de los poetas. El pueblo no compone ya como en otros tiempos, aquellos primorosos romances, llenos de fé y de inspiracion patriótica, que sobrepujaban por su ingenua sencillez, y por el vigor de sus acentos á todas las imitaciones de la poesia greco-latina que con mil trabajos daban á luz los poetas eruditos. En varias ocasiones y con motivos extraordinarios se han escrito por los más celebrados poetas, colecciones de romances en que brilla en todo su antiguo esplendor este género algun tanto olvidado, pero fresco y lozano siempre y dócil y flexible para la expresion de los sentimientos populares. Sirva de ejemplo el *Romancero de la guerra de Africa*, y otros muchos por el estilo.

Balada.—La balada es el canto popular de los alemanes. Se asemeja bastante á nuestro romance y tiene por carácter el bosquejar á grandes rasgos un cuadro lleno de animacion y de interes, pero prescindiendo de menudos detalles, y fijándose únicamente en los puntos de vista culminantes. La ternura de sentimientos, la dulzura de afectos y una suave melancolía forman el tono de la composicion. Burguer, Goëthe, Schiller, Richter, Uhland y Heine han alcanzado justa celebridad por sus bellisimas baladas. Algunos poetas castellanos se han esforzado por aclimatar en nuestro suelo este género exótico entre los que merece honrosa mencion D. Vicente Barrantes.

CAPÍTULO XLII.

POESÍA MIXTA Ó DE TRANSICION
ENTRE LA ÉPICA Y LA LÍRICA.—SÁTIRA.—ELEGÍA.
FÁBULA.—EPÍSTOLA.

Además de los géneros que oportunamente incluimos en la poesía épica ó lírica, como variedades ó manifestaciones diversas de aquéllos dos géneros fundamentales, existen otros que, por su carácter complejo, no pueden clasificarse en rigor como géneros épicos ni líricos, por jugar en ellos ambos elementos, dando lugar á géneros mixtos ó compuestos que merecen un estudio especial. A dicha clase pertenecen los indicados en el epígrafe de este capítulo.

Sátira.

La palabra *sátira*, de origen latino, sirvió en un principio para dar nombre á poesías fragmentarias debidas á la fácil musa de los poetas populares, limadas y perfeccionadas posteriormente por los poetas eruditos, y reunidas en un poema, compuesto de versos de distinta medida, en relacion con la vária naturaleza de los asuntos. Esta especie de miscelánea trajo á la memoria los ramilletes de frutos diversos que era costumbre ofrecer á Ceres, ó los platos en que se mezclaban manjares diferentes, á que en la lengua del Lacio llamaban *satura*: aplicándose este nombre en sentido traslaticio, para designar los poemas en que se juntaban en bizarra mezcla la prosa con el verso, y los asuntos sérios con los cómicos. En esta razon se apoyó Quintiliano para exclamar: «*Satira tota nostra est,*» y de esta suerte, se explica que Horacio afirmara que los griegos no cultivaron la sátira.

Con el nombre específico de *sátira* designamos en la actualidad *un poema que tiene por objeto censurar en forma templada, festiva ó acre los vicios, errores, achaques y debilidades humanas.*

La esencia de este género consiste en mostrar la belleza del ideal sentido por el poeta, en oposicion con el criterio erróneo de la multitud, ó de señaladas colectividades sociales; la distancia entre los hechos que el hombre realiza y las leyes del orden moral, de cuya observancia se olvida con harta frecuencia; la contrariedad entre lo objetivo, representado por la sociedad en sus diversas esferas, y el espíritu del poeta, intérprete fiel de los ideales que por maravilla se ven cumplidos en el mundo.

La sátira admite grados y tonos diversos, en consonancia con la calidad de los vicios ó errores que condena. Si se limita á poner de relieve los achaques, manías, caprichos ó flaquezas humanas, adopta un tono festivo, ingenuo y familiar, y se vale de la risa como remedio probado contra faltas de escasa trascendencia; «*castigat ridendo mores.*» Si por el contrario, son verdaderamente graves los males que aquejan á la sociedad; si se hace preciso impugnar errores de suma trascendencia ó condenar vicios, que á la larga han de ocasionar la ruina del orden social, entónces el poeta lleno de santa indignacion clama airado contra el vicio, empleando como remedios heróicos la ironía, la invectiva, la crítica acerada, la pintura viva de los hechos.

Cuando la sátira no se emplea como antídoto contra la inmoralidad y la corrupcion, sino como remedio contra los extravíos del buen gusto en materias literarias, científicas ó artísticas, usa de un tono medio inspirado por la naturaleza misma del asunto.

La sátira no ha de ser personal, sino noble y elevada; manteniéndose siempre en las alturas del ideal, y no convirtiéndose en eco de innobles pasiones, ni en cristal á través del cual se contemple el vicio en el más vergonzoso realismo. No debe escarnecer los sentimientos del pueblo, que se alimentan de la fé, de la pátria, de la religion, del amor de la familia, ni hacer mofa de objetos dignos de general veneracion.

Los latinos adoptaron para la sátira el verso exámetro, el más majestuoso de la antigua versificación. En castellano se han empleado para la sátira elevada los tercetos, cuartetos, ú octavas reales; y para la festiva, más principalmente, las letrillas y romances.

La sátira, como expresión del criterio individual en oposición con las preocupaciones ó errores dominantes en la multitud, ó con los abusos ó violencias cometidas por los grandes poderes, ha existido en todos los pueblos; pues, como dice Hermosilla, está en la naturaleza del hombre observar, censurar y zaherir los vicios y aún las debilidades de sus semejantes. Existió en los pueblos del Oriente, si bien envuelta en los velos de la alegoría ó de la fábula; pues el sentimiento individual había de ser por necesidad débil y enfermizo en pueblos faltos de la conciencia personal y abismados en el panteísmo. Los griegos sobresalieron desde muy antiguo en este género. La musa de la sátira inspiró á Arquiloco sus famosos yambos que ocasionaron el suicidio de las hijas de Lycambo. El *Margites*, de Homero; las *Menipeas*, así llamadas de su autor el cínico Menipo; los Diálogos, de Luciano, y las comedias de Aristófanes, son magníficas muestras de este género. Los romanos cultivaron la sátira como género especial. De ello dan testimonio las célebres de Horacio, Juvenal, Marcial y Persio.

La grandeza y superioridad del ideal cristiano que dominó los espíritus por espacio de muchos siglos, no dieron lugar á la sátira, que se mantiene de la oposición, y sólo prospera en épocas de decadencia y de bajeza. En el siglo XIV dió gallarda muestra de su ingenio satírico el arcipreste de Hita, y posteriormente en la época del Renacimiento nuestros poetas escribieron sátiras vaciadas en el molde de la de Horacio, distinguiéndose sobremanera Torres Naharro, Castillejo, Góngora, los Argensolas, Quevedo, Jovellanos, Vargas Ponce, Herbas (Jorje Pitillas) y D. Leandro F. de Moratín.

Elegía.

La elegía tiene diversa historia, según se investiguen sus orígenes en la literatura griega ó en la latina. Entre los griegos conservó mucho tiempo su carácter épico, sirviendo unas veces de canto del combate, como en los tiempos de Calino y Tirteo, presentando otras marcada tendencia política y didáctica como lo acreditan las poesías de Solon, Theognis, Calímaco y Philetas y convirtiéndose á la postre en órgano de los sentimientos

amorosos. Entre los romanos predominó en la elegía el elemento lírico y se destinó principalmente á la expresion de los sentimientos que oprimen el corazón y contristan el ánimo sumiéndole en honda melancolía. En la literatura moderna se ha fijado el carácter de la elegía, que observa un tono constante y se inspira en el dolor, que puede considerarse como la musa de la elegía.

Puede definirse: *un poema consagrado á la expresion de los tristes afectos nacidos en nuestro ánimo con ocasion de algun infausto suceso.*

Los hechos exteriores pueden producirnos suave tristeza, viva inquietud, sobresalto, angustia, profunda pena, ó dolor agudo. De aquí los diversos tonos que admite la elegía clasificada por los preceptistas en *apasionada, graciosa y tierna*, teniendo en cuenta la mayor ó menor intensidad de los afectos y las diversas manifestaciones que de este género nos ofrece la historia literaria.

Por razon de la amplitud y extension de su asunto, se divide en elegía *intima ó personal* y heróica, ó social. La primera lamenta desgracias de carácter privado, que sólo afectan al poeta que de ellas se duele. La segunda llora con sentido acento las desdichas de la pátria; los grandes desastres; las públicas calamidades, convirtiéndose el poeta en órgano vivo é intérprete fiel de dolores supremos que afligen á una nacion, ó que afectan quizá á la humanidad entera.

La elegía *intima* debe ser tranquila, ingenua y sencilla, cual conviene á un ánimo abatido ó tristemente impresionado.

La *heróica*, en que el poeta toma la voz de una nacion ó de un pueblo, requiere superior entonacion, grandeza de imágenes y el noble ardimiento del que no se rinde á la desgracia, sino que inspirándose en la misma grandeza del desastre, no se abate, sino que alienta la esperanza de su reparacion.

La elegía, como género de transicion de la épica á la lírica, adoptó desde su principio un metro mixto, compuesto de un exámetro y de un pentámetro y prelude, como observa Hegel, de la estrofa lírica, tan rica y variada en sus combinaciones.

En castellano admite gran amplitud y libertad en punto á formas métricas: habiéndose empleado la endecha, el terceto, la silva, y áun la octava real, como lo hizo Espronceda en su canto á Teresa.

Ya hicimos notar en otro lugar que el malogrado poeta Bernardo Lopez escribió en décimas su elegía *Al Dos de Mayo*.

La elegía alcanzó tanto brillo en la poesía oriental como en la griega y en la latina, pues donde quiera que hay dolores y pesares y poetas que los canten, hay elegías. Los duelos mortuorios la engendraron; los poetas sagrados la dieron bella forma en sus inspirados salmos, y las supremas angustias del pueblo hebreo hallaron un cantor sagrado que hizo eternamente memorables con sus dulcísimos *Threnos* las ruinas de Jerusalem y el espanto y la desolacion de sus moradores.

En re los latinos se distinguieron Propercio, Ovidio y Tibullo. En el Parnaso castellano pueden señalarse como modelos dignos de imitacion, la *Elegía á las Musas*, de Moratin, y la que Martinez de la Rosa consagró á la buena memoria de la Duquesa de Frias. Como elegías heróicas gozan de justa celebridad la de Herrera *A la pérdida del Rey don Sebastian*; la de Rioja *A las Ruinas de Itálica* y la de D. Juan N. Gallego *Al Dos de Mayo*.

Fábula.

Entiéndese por *fábula*, en sentido estricto, una *ficción alegórica en la que se desenvuelve una accion imaginaria cuyos personajes son por lo comun animales irracionales*.

Cuando la accion tiene lugar entre personas y entraña cierta grandeza y superior sentido, apellidase *parábola*, de las que hallamos preciosos ejemplos en la Sagrada Escritura. La predicacion cristiana ha hecho populares la del *Hijo pródigo*; la del *Sembrador y la Cizaña*; la de la *Oveja extraviada* y la *Drachma perdida*.

El objeto de la fábula es hacer perceptibles para la generalidad de las gentes, por medio de imágenes sensibles, las verdades morales, religiosas, literarias ó científicas. No obstante la diafanidad y transparencia de la verdad contenida en el apólogo, el autor cuida de hacerla patente, sacándola á luz en forma clara y concisa al principio ó al fin de la fá-

bula. En el primer caso la *máxima*, á que vulgarmente se llama *moraleja*, recibe el nombre técnico de *adfabulacion*; y en el segundo el de *posfabulacion*.

En punto á la extension de la fábula el arte no puede establecer reglas absolutas. Si bien se recomienda en ella la brevedad, en esta parte hemos de atemperarnos sobre todo á la estrechez ó amplitud del asunto.

Habrá apólogo, dice Genevay, que constando de cien versos, sea corto, y otro que encerrado en ocho ó diez versos, sea largo.

En la pintura de los caracteres debemos cuidar sobre todo de la verdad poética, presentando á los animales con aquellas cualidades ó instintos de que les dotó la naturaleza: leal y vigilante al perro; noble y valeroso al leon; confiado é inofensivo al cordero; artero y rapaz al lobo, astuta y mañosa á la zorra, etc. Si los actores de la fábula fuesen objetos inanimados, deberemos tener en cuenta su naturaleza ó propiedades físicas, para basar en ellas la descripción de su carácter.

El estilo debe ser ingénuo, sencillo y candoroso, destacándose como dote principal y distintiva de este género la naturalidad.

No es esencial á la fábula la versificación, como lo muestra el ejemplo de Esopo, que se hizo eternamente memorable con sus fábulas en prosa. Hecho que sirvió de fundamento al célebre Patru, para sostener que la fábula debería escribirse en prosa, no cuadrando, en su opinion, á la sencillez nativa de este género las galas y primores de la poesía, y censurando á Lafontaine, porque menospreció la prosa. En ésta escribió las suyas el alemán Lessing.

Fedro adoptó el senario yámbico para sus ya famosas fábulas. Los fabulistas españoles han empleado toda clase de metros y combinaciones: habiéndose usado, sin embargo, más comunmente el romance octosílabo y la silva.

Es opinion comun la de que la fábula nació en el Oriente; y áun existen razones fundadas para afirmar que la Biblia sirvió de inspiracion y de ejemplo á los poetas profanos para modelar sus fábulas. No es aventurada esta suposicion, si se tiene en cuenta que en tiempos más cercanos á nosotros hemos visto á Andrieux calcar una de sus fábulas en el conocido apólogo del *Libro de los Jueces*, y á Lafontaine sacar del *Eclesiástico* el asunto de *La olla de hierro y la de barro*.

Fabulistas notables.

Entre los indios Pilpay, y entre los árabes Lockman. A Esopo cupo la gloria de haber trasladado la fábula del Oriente á la Grecia, donde prosperó en tan hábiles manos. Pedro perfeccionó en Roma este género, dándole forma poética y metro adecuado. Entre los fabulistas modernos lleva la palma Lafontaine, gloria de la Francia; señalándose tambien en inferior escala La Mothe y Florian. En Italia, Roberti y Pignoti; en Alemania, Lessing, Gellert y Glein; entre los ingleses, Dryden y Gay; y entre nosotros, Samaniego, Iriarte, Hartzembusch, Campoamor, Príncipe, Selgas, Baeza y Baron de Andilla.

Epistola.

Es una composicion poética con tendencia doctrinal y fondo y forma líricas.

Aseméjase á la carta ordinaria únicamente en aparecer dirigida á algun personaje, verdadero ó supuesto.

La epístola, más bien que un género particular de naturaleza propia, es, como si dijéramos, una *forma*, un molde apropiado para vaciar en él todo linaje de reflexiones sobre materias morales, religiosas, literarias ó políticas.

De aquí que la division única que de ellas se hace, esté fundada en la diversa naturaleza de los asuntos, ó en el espíritu que anima la composicion, como sucede en las satíricas.

La literatura clásica nos ofrece un modelo aca-

bado de esta clase de poemas en Horacio, á quien debemos una escogida coleccion de epistolas, sin contar la que dirigió á los Pisones, que va pasando de generacion en generacion como código eterno del buen gusto.

Los poetas españoles han cultivado con predileccion este género, del cual poseemos notables muestras. Entre todas ellas descuella por su elevacion, por la belleza de sus similes y verdad de sus imágenes la *Epistola moral*, de Rioja, que segun Hermosilla, crítico acreditado de severo, es la más acabada y perfecta composicion que nos ofrece el Parnaso moderno. Tambien han alcanzado envidiable fama por sus notables epistolas los Argensolas, Melendez, Jovellanos, Moratin (hijo), Quintana y Martinez de la Rosa.

En punto á versificacion, los latinos emplearon el exámetro. En castellano se han preferido los tercetos, la silva ó el verso libre.

CAPÍTULO XLIII.

DE LA POESÍA BUCÓLICA, COMO GÉNERO DE TRANSICION Á LA DRAMÁTICA.

La poesía pastoral tiene por objeto fomentar y sostener la pura devoción del hombre á la naturaleza, dando á conocer los honestos placeres de la vida del campo, el bienestar que engendra la abundancia, el dulce sosiego, la ingenua franqueza, la inocente libertad de que disfrutaban pastores y labriegos; la amenidad de los valles, la belleza de las montañas bordadas de flores diversas sobre un fondo azulado ó rojizo; las competencias musicales entre pastores que entonan sus cantares á la sombra de las hayas, ó á la vera de la fresca y sonora corriente, ó en lo intrincado de los bosques dotados de eterna y apacible sombra; la dulce satisfacción que experimenta el vencedor en el certámen al ver premiada su destreza ó su gracia con un cabrito, un cayado labrado con primor, un vaso de roble adornado de preciosos relieves, una guirnalda de flores ó un beso de su amada.

Tales eran los asuntos de la antigua poesía pastoral, pintura fiel de la edad de oro, y magnífico panorama en que se representaba á la naturaleza en todo su esplendor y riqueza primitivas.

En el día, el campo de la bucólica es más extenso y variado, como lo acreditan los famosos idilios del poeta suizo Gessner, que á mediados del pasado

siglo se captó la admiración de Europa, con sus deliciosos cuadros, que como los paisajes del mismo autor, encantaban por la dulzura y suavidad de sus tintas y delicada entonación.

Los griegos designaban estas composiciones con el nombre de *idilios*; esto es, imágenes graciosas y tiernas de la naturaleza y de la vida campestre. Virgilio no les dió nombre especial, sino el común de *églogas*, que significa sencillamente poesías escogidas.

Andando los tiempos, el nombre de égloga se ha hecho específico, designándose con él los cantos parciales de que se componen los poemas bucólicos: lo que ha dado lugar á largas cuestiones sobre la diferencia de fondo que separa á la égloga del idilio. Durante muchos siglos, la cuestión ha sido de mero nombre. Hoy se han indicado por algunos literatos, de gran autoridad, las leves diferencias que distinguen á estas dos especies hermanas, y que, por la sola razón de haber nacido en países diferentes, recibieron diverso nombre. Martínez de la Rosa dice que el idilio admite adornos más delicados que la égloga, y abunda más que ella en sentimientos tiernos. Batteux encuentra en la égloga más acción, y en el idilio exuberancia de imágenes y de sentimientos. Schiller ha marcado más estas diferencias, haciendo notar que el idilio es la fiel expresión de una vida primitiva y espontánea, en la que, sin conciencia ni reflexión, se manifiestan los sentimientos, las ideas y las aspiraciones. Teócrito nos ofrece el más hermoso ejemplar de este género y el ya citado Gessner entre los modernos.

La égloga es obra de tiempos más adelantados; se columbra en ella el elemento reflexivo; se echa de ver el esfuerzo del poeta que tiende á poner en relación el mundo exterior con el estado de su propio espíritu. En ella, como observa Hermosilla, habla generalmente el poeta. A veces se da cabida en la égloga á interesantes diálogos que preludian la poesía dramática.

El estilo debe ser natural y espontáneo; evitando cuidadosamente todo aquello que pueda trascender á afectación y á cultura postiza, impropia de la sencilla condición de los campesinos. El sentimiento debe prevalecer sobre la reflexión. Otro escollo no ménos temible es el del tosco realismo, y el de una grosera rusticidad que puede degenerar fácilmente en bajeza. La poesía y la belleza que en ella va en-

carnada no se avienen de modo alguno con tales condiciones. Las descripciones, ni pesadas, ni notoriamente artificiosas; las imágenes, alusiones y comparaciones sacadas de los objetos que les rodean.

Los poetas latinos adoptaron el exámetro para sus églogas. Los castellanos han empleado el terceto, la octava, el endecasílabo libre, ó la mezcla de éste con el eptasílabo.

Teócrito, Bion y Mosco entre los griegos y Virgilio entre los latinos son los modelos clásicos de este género, cultivado con éxito por el Tasso, Sannazaro y Guarini, en Italia; Racan y Fontenelle en Francia; Spencer y Pope en Inglaterra; y Miranda y Ribeiro en Portugal. Entre nosotros han sobresalido, Garcilaso, Melendez, Valbuena, Figueroa, Francisco de la Torre, Lope de Vega, Jovellanos y Moratin.

CAPÍTULO XLIV.

DE LA NOVELA.

La novela, llamada por Herosilla historia ficticia, es *la narracion artistica de sucesos imaginarios debidos á la inventiva del autor, ó de hechos reales presentados á la consideracion de las gentes bajo el punto de vista de su belleza.*

A pesar de que la novela se escribe ordinariamente en prosa, debe considerarse en rigor como género poético; pues su fin principal es el diseño y figuración de ideales de belleza, á que, en el concepto del autor, debe ajustarse la accion humana. La instruccion y la moralidad entran en la novela como fines secundarios, subordinados al principal que ya queda indicado.

La novela tiene fondo épico y organismo dramático. La suma de hechos que forman la trama de la accion, y que el autor ha recogido del vasto campo de la vida real, constituyen su fondo: elementos puramente objetivos y en cuya creacion no ha tomado parte alguna la fantasia del autor. El plan y la forma íntima (argumento ó asunto) son debidos á la invencion del novelista; así como la accion de índole propiamente dramática.

De aquí que la novela no necesite de preceptos especiales en punto á la disposicion y ordenamiento del plan, á la naturaleza de la accion y á la pintura de los personajes. Género mixto, presenta

notables semejanzas con la epopeya y tiene puntos de contacto y muy cercano parentesco con el drama: siéndole aplicables por punto general los preceptos relativos á aquellos dos géneros, no perdiendo de vista, sin embargo, la naturaleza propia de la novela.

Epopeya bastardeada la llamó Schlegel, y en puridad no debe reputarse como un género bastardo, sino genuino y legítimo y de tan antiguo y noble abolengo como la epopeya. La novela es la epopeya del hogar doméstico; la leyenda de la vida privada; y no es un género que haya nacido de la corrupcion de otros, sino originado de las más puras fuentes, y efecto de una necesidad de nuestra naturaleza. Si en algo desmerece de la epopeya, consiste en ofrecer, por punto general, aspectos parciales de la vida humana, y en consentir personajes de vária condicion y todo linaje de acciones, así las heróicas y sublimes, como las más llanas y sencillas.

La unidad, integridad é interes son cualidades esenciales de toda accion, y, por tanto, de imprescindible necesidad tratándose de la novela.

La variedad, condicion esencial de toda obra literaria, es más rica y múltiple en la novela que en la epopeya; así en lo relativo á los incidentes y situaciones de que está tejido el argumento, como en punto á los menudos pormenores de que va esmaltada la narracion.

No por esto se ha de llevar al exceso el análisis de los hechos, la descripcion de lugares y la pintura de los personajes, como aquellos novelistas, de quienes dice gráficamente el reputado escritor Sr. Valera, que miran con microscopio, tocan con escalpelo y escriben con plomo derretido.

La ilacion y contextura del argumento de la novela es muy parecida á la del drama; si bien en la novela domina á veces el elemento épico representado por extensas narraciones y descripciones, de que se hace escaso uso en el drama. Salvadas estas diferencias, podríamos considerar la novela como un drama ampliado y desarrollado con minuciosidad y á su vez el drama como una novela embrionaria.

Los personajes de la epopeya son como el mode-

lo y prototipo de las cualidades y virtudes que distinguen al pueblo ó raza de que proceden. En la novela se bosquejan *tipos de individuos* con fisonomía especial y propia, forjados en la mente del autor, y sin que la fantasía colectiva haya contribuido á su formacion; como acontece en la epopeya.

La epopeya reclama como esencial la forma narrativa; la novela, además de esta forma, admite la dialogada, y á veces la epistolar, á que propende de suyo la novela psicológica.

En cuanto al estilo, uniforme y constante en la epopeya, con levísimas gradaciones que reclaman de consuno la ley de la variedad y la diversidad de objetos y asuntos que forman la trama de la accion; vário en el drama en consonancia con la diversa condicion de los personajes, es multiforme en la novela, soportando toda clase de grados y tonos, desde el más liano y humilde hasta el más elevado y profundo, en aquellas novelas en que se dilucidan altos problemas sociales, se sondean los abismos del corazon, ó se alumbran las profundidades del espíritu.

Por lo que respecta á la extension material, no pueden señalarse, ni áun aproximadamente, los límites de la novela. Si su extension es corta, por ser escasos los hechos, y breve el tiempo dentro del cual se han realizado, se llama *cuento*; y desde éste, que se puede considerar como el gérmen histórico de la novela, hasta la novela social, que requiere muchos volúmenes para su completo desenvolvimiento, hay innumerables términos medios que quedan reservados á la discrecion del autor. Por consiguiente, su extension será proporcionada á la naturaleza del asunto.

La novela considerada como narracion de sucesos fingidos, ó de hechos ó fenómenos reales, desfigurados por la ignorancia ó por la ruda fantasia de los pueblos primitivos, es tan antigua como el mundo. Se puede decir que nació y creció al lado de la poesia y de la música en las edades primitivas. Aparece plenamente probado que los pueblos orientales (indios, persas y árabes) tuvieron sus cuentos desde los tiempos más remotos. Los antiguos *mythos* de los griegos y las fábulas de los latinos no

eran sino cuentos y tradiciones populares que se conservaban y transmitían con religioso respeto de unas á otras generaciones. Pura novela eran las narraciones fantásticas en que se describían las maravillas de la naturaleza y se explicaban las causas de los fenómenos naturales. Cada pasión, cada afecto había dado lugar á una fábula en que bajo la forma de brillantes personificaciones se daba á entender al rudo pueblo la naturaleza de esos resortes secretos que trabajan sin cesar el corazón humano, y que marcan quizá el destino del individuo. Los viajes, las expediciones, las guerras, las conquistas... se narraban y referían con proporciones fantásticas y maravillosas que herían vivamente la imaginación del pueblo, que, á su vez exageraba y engrandecía poco á poco la primitiva narración hasta convertirla en materia épica, que poetas ulteriores habrían de utilizar para sus soberbias creaciones.

Pero la novela como género literario especial, semejante al que hoy se cultiva, y sobre todo como fingimiento de casos y sucesos domésticos, rara vez históricos, no apareció en la literatura clásica sino mucho después, en tiempos de decadencia, al ménos relativa. Hasta entonces la novela no había penetrado en el hogar y sus asuntos estaban tomados pura y exclusivamente de la vida pública, en sus varios aspectos religioso, político ó social. Hasta bien entrada la era cristiana, no florece la novela propiamente dicha. El cristianismo, cambiando de raíz la constitución interior de la antigua familia griega y romana, preparó el terreno para que fructificara la novela, que no podía prosperar allí donde la vida del hogar era uniforme y monótona, por la carencia de derechos y la privación de libertad, á que estaba condenada *la esposa y el hijo*.

Prescindiendo de los primitivos cuentos, *jonios y milesios*, de que sólo tenemos noticias de referencia, poco favorables por cierto en lo que mira á su fondo, merecen citarse como las primeras novelas de los griegos la *Eubea* de Dion Crisóstomo; el *Asno*, de Lucio de Patras; las *Efesiacas*, de Jenofonte de Efeso; *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro, en cuya novela se inspiró Cervantes para componer su *Persiles y Sigismunda*; *Dafnis y Cloe*, ó las *Pastorales* de Longo, lindamente traducida por un aprendiz de helenista, que se ha acreditado de ser gran conocedor de la lengua griega, á la vez que excelente hablante de la propia; y *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio.

Los romanos presentan como ejemplares de este género el *Satyricón*, de Petronio, y la *Metamorfosis*, conocida más comúnmente con el nombre de *Asno de oro*, de Apuleyo.

Viniendo á los siglos medios en que la novela se desarrolló plenamente, adoptando la forma que le es propia, nos encontramos con las *novelas caballerescas*, espejo fiel de aquella edad excepcional dada á lo increíble y á lo maravilloso. La exaltación de

la fé religiosa, los torneos, las órdenes militares, la ignorancia que impedía á la generalidad de las gentes formar ideas exactas de las cosas, las supersticiones traídas del Norte por los bárbaros obrando sobre la imaginacion exaltada de las naciones meridionales... todas estas causas y otras muchas de ménos importancia dieron origen á una milicia caballeresca, que acometia empresas estupendas contando con el descomunal esfuerzo de su brazo y el favor y ayuda de hadas, magos, hechiceros, enanos y gigantes, duendes, trasgos, caballos alados y otras monstruosidades por el estilo, á que prestaba fé ciega el pueblo de aquella crédula edad.

La prohibicion de los duelos, la abolicion de los torneos y la renovacion de las costumbres por efecto de una cultura superior, dieron al traste con tan peregrinos engendros, á que dió el golpe de gracia el gran Cervantes con su inmortal novela.

En pos de la novela *caballeresca* apareció la *heróica*, mejoramiento y progreso de la anterior, en la que se cuidaba más de la verosimilitud, desterrando de ella los caballeros andantes con su cortejo natural de gigantes, castillos, magos y dragones. Se referian en ellas hazañas portentosas, pero realizadas por héroes que habian tenido existencia real y cuyas virtudes bélicas, ó constancia de sentimientos, se proponian como modelo. A esta clase corresponden el *Ciro*, la *Clelia* y la *Cleopatra*.

Las *pastoriles* tenían por objeto hacer amable la vida del campo, pintando con los más bellos colores los amores, desdenes, celos, recreaciones y juegos de los campesinos, y describiendo al propio tiempo los bellísimos paisajes que sirven de espléndida escena á la accion; el nacimiento y ocaso del sol; la fresca y apacible sombra de los bosques donde sesteaba el ganado; el verdor de la pradera matizada de flores diversas; la fresca y abundosa fuente, lugar ocasionado á imprevistos encuentros entre pastores y zagalas, etc., etc.

Corresponden á esta clase la *Diana* de Montemayor, continuada por Gil Polo; *La Galatea*, de Cervantes; *La Arcadia*, de Lope de Vega y algunas otras de inferior mérito debidas á la inspiracion de Valbuena, Galvez Montalvo, Suarez de Figueroa y otros.

Adquiriendo cada dia, mediante la difusion de las luces, mayor amplitud y trascendencia la novela, nació *la de costumbres*. Los personajes de ésta fueron en un principio tomados de la clase media ó ínfima del pueblo, especie de *ánima vilis*, en que se emplearon á su sabor los novelistas, sacando á la vergüenza sus crímenes, errores ó ridiculeces, como ejemplo vitando y antidoto seguro contra la inmoralidad y la bajeza. Teniendo en cuenta la baja ralea de los protagonistas de estas donosas novelas, se las designaba con el nombre de *picarescas*. A este género pertenecen el *Lazarillo de Tormes*, de Hurtado de Mendoza; *El Gran*

Tacaño, de Quevedo; *El Guzman de Alfarache*, de Mateo Alemán; *El Escudero Marcos de Obregon*, de Espinel, y alguna otra de escaso mérito. Entre estas sobresalen las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, y sobre todo *El Quijote*, obra incomparable, admiración de las edades, y monumento más alto y visible que las pirámides de Egipto, usando de una frase de Horacio.

Hay otra especie de novela llamada *psicológica*, que tiene por objeto estudiar á fondo el corazón humano; los afectos que le solicitan dulcemente, ó el proceso de las pasiones que le conmueven y perturban. Richardson puede considerarse como el fundador de esta novela, á cuya especie pertenecen las celebradas *Pamela*, *Grandisson* y *Clara Harlowe*. Merece citarse también el *Werter* de Goethe, inspirado en la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro. El insigne académico D. Juan Valera cultiva á la sazón este género con gran aceptación y aplauso.

La novela *histórica* tiene por objeto ilustrar y transfigurar los hechos pasados, presentándolos en conjunto bello y armónico, alumbrados por la clara y deleitosa luz de la belleza. Cuidando de la verdad y exactitud de los hechos capitales, queda mucho campo al novelista para decorar la narración con sucesos y lances secundarios, que si no son en todo rigor históricos, son profundamente verosímiles. Es un medio excelente de difundir y popularizar la historia. Walter Scott fué el fundador de esta nueva especie de novelas en la que brillaron Manzoni y Victor Hugo, en Italia y Francia respectivamente. Con el título de *Episodios nacionales* ha dado á conocer recientemente Perez Galdós los hechos más gloriosos de nuestra historia contemporánea, en una serie de novelas que han merecido los aplausos de la crítica.

Por último, la novela, especie de Proteo que cambia de forma al compás de los tiempos, ha aprovechado los progresos de la ciencia, de la filosofía, de la crítica y de la política para informarse en el espíritu de estos diversos ramos del saber, dando origen á nuevas especies de novelas, que tienden á hacer asequibles á las clases populares los principios de la ciencia, las reglas de la crítica, ó los fundamentos del orden político.

CAPÍTULO XLV.

DE LA POESÍA DRAMÁTICA EN GENERAL.

Con la sola luz que despidе la etimología de la palabra *drama*, podemos determinar con toda precisión el carácter distintivo de esta especie de poesía, y su nota esencial. Dicho término se ha derivado al castellano del verbo griego *drao*, que significa *hacer ó ejecutar*, para dar á entender que es poesía que lleva consigo la acción *de presente*, iniciada, desarrollada y finalizada á la vista del espectador. La esencia del género dramático consiste, pues, en la *representacion*.

En la poesía épica se hace el relato de una acción que se verificó en tiempos lejanos, por punto general, y que revive y se reproduce por arte del poeta, en la fantasía del lector. El poeta evoca y despierta lo pasado, pintándolo con viveza y rico colorido, y logrando, gracias á la propiedad y encantadora verdad de su narracion, que el lector ú oyente se traslade al antiguo y glorioso teatro de los sucesos, y asista en espíritu á empresas y lances de guerra que le interesan vivamente, y llenan su ánimo de admiracion. En esta clase de poesía los hechos ocupan el primer término, y el poeta se oculta en segundo, quedando como oscurecida y eclipsada su personalidad ante la grandeza de los hechos que contiene el poema. Se oye su voz, pero no se descubre su espíritu. Ignórase acaso el pensamiento del poeta, pero se retrata al vivo el espíritu de los tiempos pasados y se graba con más vigor y fijeza que en mármol ó bronce la fisonomía tradicional de los antiguos héroes.

En la lírica los hechos, la realidad externa, inflaman al poeta, y le mueven á revelarnos en sentidos cantos las impresiones que le causan los hechos exteriores, ó las modificaciones que experimenta su espíritu al ponerse en comunicacion con la naturaleza, fuente copiosa de inspiracion; ó bien expresa sus afectos más íntimos; sus juicios más recónditos; las pasiones que le aquejan; los dolores que siente; las esperanzas que concibe; los temores que le asaltan...; la belleza, en suma, de la vida del espíritu. La personalidad del poeta aparece *en primer término*: los hechos, los fenómenos exteriores, el mundo material, son simples motivos de la obra, decoracion del poema, meros accidentes que forman, por decirlo así, el fondo del cuadro, en el que se expresa y moldea de un modo sensible y animado el espíritu del poeta.

En la dramática, aún cuando poesía mixta en que alternan en bien concertado juego lo objetivo y lo subjetivo, predomina, sin embargo, lo subjetivo representado por las pasiones, afectos, juicios, sentimientos, temores y esperanzas de los personajes. Estos llenan con su figura el poema.

En tanto, la personalidad del poeta, como que se esfuma y desvanece una vez concebida y esbozada por él la obra dramática, y en vez de expresar sus sentimientos de una manera directa, como en la lírica, se vale de los personajes que él ha creado, para que revelen á la multitud sus ideales respecto de la conducta humana, ó la solucion que á su juicio deben recibir todos los conflictos y problemas de la vida. El poeta expresa sus sentimientos, pero valiéndose de *mandatarios* (actores), que á la vez que hablan como órganos suyos, *obran*; esto es, realizan una accion en la que se van descubriendo progresivamente y de la propia manera que en la vida real, los designios de los personajes, y el pensamiento capital escondido en el drama. El autor se limita á bosquejar sus personajes, que, como la estatua de Prometeo, esperan el soplo de vida del talento del actor. El poeta traza y perfila el personaje; pero el actor le da color y vida y lo *detalla y perfecciona*, cooperando eficazmente á la obra del poeta.

Como la poesía dramática vive de la accion, requiere como elemento esencial para su prosperidad buenos actores; sin ellos

las mejores concepciones se malogran y pierden, como el embrión que no ha podido desarrollarse, ni adquirir completa madurez. Leyendo un drama, podemos *entrever* su mérito y *calcular* su éxito; pero es menester llevarle á la escena, para que podamos graduar con certeza la mayor ó menor bondad de la obra. Por buen aspecto que presente una máquina, se hace preciso verla funcionar para tasar su valor y utilidad. Así se comprende que dramas que obtuvieron el *exequatur* de personas doctas, hallaran una fría acogida en el teatro, ó quizá un triste fracaso.

Condensando ahora en una breve fórmula el concepto general del drama, que acabamos de indicar someramente, podemos definirle: *la representación artística de una acción humana*.

Por efecto de la naturaleza especial del drama, el poeta cuenta con múltiples medios de expresión, de que carece en los demás géneros literarios. El personaje ideado por el poeta toma cuerpo, vida y expresión en la persona del actor que, por obra del arte, se trueca accidentalmente en el sér imaginario concebido por el dramaturgo. El aparato escénico contribuye poderosamente á dar color local y propiedad histórica á la representación.

A veces el poeta mismo se convierte en actor, y por medio del vestido, del gesto, del ademán, de la declamación, hace sensible su pensamiento.

Estas ventajas tienen por contrapeso las grandes dificultades que ha de vencer el autor para granjearse el aplauso de un público caprichosamente formado de gentes de todas clases y condiciones. No basta, pues, hacer una obra aceptable para los hombres de letras, sino ofrecer una acción que produzca una impresión favorable en la generalidad; para lo cual, el autor debe tener muy presentes, la índole especial del pueblo para quien escribe; el lugar en que se ha de verificar la representación, y el tiempo en que ha de tener efecto. El olvido de cualquiera de estas cosas puede ocasionar un desastre al poeta más estimable.

Bajo el nombre común de *drama* se comprenden las tres variedades que admite y que constituyen otros tantos géneros que requieren un estudio espe-

cial; á saber: *la tragedia, la comedia y el drama* propiamente dicho.

La ley del orden exige que establezcamos primero los preceptos generales y de comun aplicacion á la poesia dramática en general, y que despues, cuando descendamos al estudio de la tragedia, comedia y drama respectivamente, fijemos los propios y privativos de cada uno de estos sub-géneros.

En el drama en general debemos estudiar: 1.º, lo concerniente á la accion; 2.º, lo relativo á los personajes y sus caractéres; 3.º, lo que atañe al plan, estilo y versificacion.

Accion dramática.

Llámanse accion á *la série de actos, de diferente naturaleza, que realizan los diversos personajes, desde el comienzo hasta el final de la representacion.*

La accion dramática se desarrolla entre un corto número de individuos que realizan espontánea y libremente sus intentos y propósitos, venciendo las dificultades que á ello se oponen, ó sucumbiendo bajo el peso de la lucha.

No obran empujados por la fatalidad como en el teatro antiguo; no cumplen una mision providencial; no son instrumentos de un pueblo, ni símbolo de su pasado, como en la epopeya; sino que obedecen pura y exclusivamente á los estímulos de su voluntad y al imperio de las circunstancias.

La accion ha de ser ni extremadamente sencilla, ni harto complicada. En el primer caso ofrece escaso interes, pues de una ojeada se contempla el plan de la obra, y se divisa con claridad el desenlace. En el segundo, se fatiga la atencion del espectador con la multiplicidad de lances y de peripecias, y atento á la trama y enredo del argumento, pone poca atencion en el personaje principal, y no se penetra del espíritu de la obra.

El mérito del drama estriba principalmente en la intensidad y viveza de la accion; en la animada lu-

cha de los personajes; en el contraste de los caracteres; en la oposicion de sentimientos y de ideales representados por los diversos personajes; en la diversidad de resortes puestos en juego para facilitar ó impedir las miras del protagonista: cosas todas compatibles con la sencillez, tan recomendable como la unidad en opinion de Horacio.

Cualidades de la accion dramática.

La accion dramática, á semejanza de la épica, exige como cualidades esenciales la *unidad, integridad, verosimilitud é interes.*

Habrà unidad en la accion, cuando todas las partes de la obra muestren claramente su relacion con el asunto principal ó argumento. Esta cualidad habrà de observarse con mayor rigor en el drama que en la epopeya, pues la narracion épica pide mayor amplitud y extension, y lleva una marcha sosegada y lenta, ya por la naturaleza del asunto y la prolijidad inseparable de toda narracion, ya por la necesidad de los episodios, especie de estaciones en que se suspende accidentalmente el curso de la accion. Pero en el drama la accion corre presurosa á su desenlace, y los varios lances, incidentes y peripecias, no son meros adornos de la obra, sino partes integrantes de la accion que tienen con ella un enlace estrechísimo. La accion ha de desenvolverse precisamente en el espacio de pocas horas: los hechos se han de suceder, por tanto, con cierta rapidez, y si no es muy patente y manifiesta la unidad, el espectador se fatiga y en vez de deleite, halla molestia en seguir el curso de los sucesos.

El arte exige de muy antiguo en el drama otras unidades, si no tan esenciales como la de accion, muy importantes, porque de ellas pende en gran parte la verosimilitud. Me refiero á las unidades de lugar y tiempo, objeto de controversia entre los representantes de las diversas escuelas literarias.

La unidad de tiempo consiste en rigor en que la accion pudiera verificarse realmente en el tiempo invertido en su representacion.

Aristóteles, cuya doctrina han seguido fielmente insignes preceptistas tenazmente aferrados á los antiguos preceptos, concedía á la accion trágica *un periodo de sol*, ó algo más; esto es, un dia. Boileau adoptó á la letra el precepto de Aristóteles, sosteniendo en su *Poética* que la accion no debía traspasar el espacio de un dia. Corneille, apremiado por la estrechez de estas reglas, era de opinion que podrian tolerarse seis horas más; y por último, tocando en la práctica la casi imposibilidad de observar estrictamente tan duros y premiosos preceptos, aconsejaba que se omitiera toda circunstancia que pudiera traer á la memoria el tiempo trascurrido.

Por fortuna la critica moderna, sin consentir la inobservancia de esta unidad, deja, sin embargo, al prudente criterio del autor los límites dentro de los cuales se ha de encerrar la obra. El precepto moderno es eminentemente racional, y como tal inmejorable. No pudiendo fijarse *á priori* sin chocar en el absurdo, el tiempo dentro del cual habrá de desarrollarse una accion, se establece una norma fija que pone á cubierto al autor de todo yerro y le hace invulnerable á los tiros de la critica. La *naturalidad de la accion es la que ha de servir de pauta al poeta*, debiendo, sin embargo, ceñirse todo lo posible y procurar con verdadero empeño la observancia de la unidad de tiempo, siempre que esto pueda hacerse sin detrimento de la verosimilitud, condicion esencial de toda accion dramática. Si una accion no puede verificarse en la vida real en el brevísimo espacio de un dia, cuantos esfuerzos haga el autor por encerrarla en ese molde de hierro, cederán en daño de su obra, que pecará contra otras reglas tan esenciales como la que nos ocupa.

Un profundo pensador (G. Schiller) justifica la teoría moderna respecto de la unidad de tiempo con las siguientes admirables razones: «Nuestro cuerpo está sometido á la medida exterior del tiempo astronómico; pero nuestra alma tiene un tiempo ideal, que sólo á ella le pertenece. Dos momentos decisivos de nuestra vida se enlazan inmediatamente, y el largo intervalo que los separa, se desvanece á nuestra vista.»

A pesar del precepto de Aristóteles, á que en nuestro humil-

de sentir se ha dado excesiva importancia, hay varios ejemplos en el teatro griego que demuestran que la indicada unidad no se observaba de un modo absoluto. Sirva de ejemplo el *Agamenon* de Esquilo, cuya accion abraza todo el tiempo necesario para que este caudillo se restituyese á su patria despues de la ruina de Troya. Tampoco observó esta unidad Eurípides, ni en las *Suplicantes*, ni en la *Andrómaca*; ni Sófocles en las *Traquiánas*.

La unidad de lugar consiste en que no se cambie la escena durante la representacion, esto es, que la accion se desarrolle en un mismo paraje.

El arte moderno no puede exigir tampoco de un modo absoluto la observancia de esta unidad que debe estar subordinada á la índole del argumento. Si no es verosímil que en una misma estancia aparezcan sucesivamente reyes, aldeanos, conspiradores, gobernantes, traidores y leales, moros y cristianos, ¿cómo ha de extrañar el público que cada personaje haga su aparicion en el lugar apropiado y correspondiente á su condicion y categoria? ¿Acciones de diversa índole tales como citas amorosas, peticiones, duelos, conferencias diplomáticas, casamientos, conspiraciones, es verosímil que se verifiquen en el mismo lugar? Por observar á la letra esta unidad, ¿hemos de faltar á la verosimilitud, condicion capital de toda obra literaria? *In vitium ducit culpa fuga, si caret arte.*

El vasto recinto y especial construccion del escenario en los teatros griegos, que contaban con un material *fijo y variado* para ocurrir á todas las necesidades de la representacion, permitia la observancia de esta unidad, que la continua presencia del coro hizo tambien indispensable. No satisfechos con esto, en casos dados se hacia traer al centro de la escena un aparato llamado *enciclema*, que permitia ver el interior de un edificio suntuosamente decorado. Pues á pesar de estas mayores facilidades para la observancia de la unidad de lugar, se quebrantaba á veces como en las *Eumenides*, de Esquilo, y el *Ayax*, de Sófocles, sin menoscabarse por esto el mérito de la obra.

Integridad.

Será íntegra la accion, cuando en ella nada falte ni sobre para su cabal desenvolvimiento.

Así como en todo organismo perfecto debe haber cabeza, tronco y extremidades y en toda accion ordinaria de la vida se supone un principio, un medio y un término, en la accion dramática, efecto del arte, y, como tal, superior en perfeccion á las acciones comunes de la vida, habrá por necesidad *exposicion, nudo y desenlace*.

La exposicion tiene por objeto informar al espectador del asunto de la obra, y darle una idea de los personajes que en ella intervienen.

Los griegos y latinos emplearon varios medios para hacer la exposicion del asunto. O aparecia un dios ó un ser sobrenatural, que hacia una relacion prévia y sucinta del argumento: ó daban este encargo á alguna persona, llamada por esto *prolóica*, que en un corto monólogo bosquejaba someramente el argumento: ó apelaban á diálogos confidentiales en que un personaje principal revelaba á un criado, amigo ó deudo, las causas y antecedentes de la accion, y el rumbo que á su juicio habria de seguir (medio muy usado en nuestro antiguo teatro).

Los dramaturgos modernos, fiados en la natural discrecion y simple buen sentido del espectador, han dejado que éste penetre por sí solo, sin otro estímulo que el de su propia curiosidad, el carácter y significacion de los personajes, que ponen de manifiesto los hechos mismos, y las luminosas revelaciones del diálogo.

Esta clase de exposicion ofrece entre otras ventajas la de excitar la atencion del espectador, contando algo con su ingenio y no haciéndole el agravio de suponerle incapacitado para penetrar en el fondo de un argumento, que si está ajustado á las reglas del arte, ha de ser diáfano y, por tanto, perfectamente inteligible. El espectador gusta de averiguar por sí mismo la indole de los personajes y las miras que cada uno abriga, y en este ejercicio del ingenio halla un verdadero deleite.

El *nudo* se va formando poco á poco mediante la diversidad de lances y de incidentes que van complicando cada vez más la accion, y aumentando la curiosidad del espectador. El nudo señala el momento más interesante de la accion; la lucha de pasiones

y de dificultades ha llegado á su colmo: los personajes han revelado á las claras su carácter y definido su situacion y sus propósitos. Los cambios súbitos de situacion que experimentan los diversos personajes, se llaman *peripecias*.

La verdadera situacion de los personajes se despeja y aclara por medio de *anagnórisis*, ó reconocimientos inesperados, como en el *Edipo*; ó por la evolucion natural de los acontecimientos, como en el *Macbet* y en el *Médico de su honra*; ó por cambio de propósitos de los personajes, como en la *Vida es sueño*.

El *desenlace* acaba de poner en claro las cosas, y da solucion al cúmulo de dificultades de que el nudo está formado. Cuando es infeliz, recibe el nombre de *catástrofe*.

El desenlace ha de ser natural, y debe derivarse lógicamente del fondo mismo del asunto. Aunque natural, no debe ser cosa llana el adivinarlo, sino que ha de producir cierta sorpresa en el ánimo del espectador, llenándole de asombro, de alegría ó de terror.

El desenlace es la parte principal del drama; la que exige mayor tino y esmero de parte del autor, pues de él depende las más de las veces el éxito de la obra. La verosimilitud es su mérito más principal.

Verosimilitud.

La verosimilitud es *la imitacion artistica de la vida real*. La imitacion se circunscribe al fondo de las cosas, y admite gran libertad en los detalles. El poeta dramático no traslada á la escena con la fidelidad del fotógrafo acciones de la vida real que por su especial interés hayan de llamar la atencion del espectador, sino que finge una accion despojada de las impurezas de la vida real, y dotada de todos los elementos de belleza que puedan hacerla interesante. El arte no ha de estar en pugna con la naturaleza, ántes necesita vivir con ella en estrecha armonía. Cuando el arte se divorcia de la realidad, cae en el absurdo. Cuando por cuidar demasiado de la

verosimilitud se ciñe estrictamente á imitar la naturaleza, no aproximándose á la verdad real, sino confundiendo con ella, el arte olvida su mision y abdica su poder, que consiste en producir la belleza ideal, fruto de la fantasía del poeta.

El campo de la verosimilitud es diferente del de la realidad, hasta el punto que cosas muy verdaderas pueden ser inverosímiles. Debemos preferir, por tanto, la verosimilitud moral á la material. Consiste ésta en aproximarnos en todo lo posible á la verdad real; mientras aquella depende de la ilacion lógica de los sucesos, y de la relacion exacta entre la situacion y conducta de los personajes, y el carácter que se les atribuye.

La verosimilitud supone prévias concesiones de parte de los espectadores. Sólo así se comprende que se oiga á un extranjero hablar con soltura y propiedad la lengua de Castilla, y expresar en verso sus pasiones y sentimientos, sin que nadie se extrañe de ello, ni lo encuentre inverosímil. De la propia suerte hallamos verosímiles los árboles, montañas y edificios de lienzo, siempre que el arte, con los medios de que dispone, haya logrado producir una ilusion completa, apareciendo estos objetos á los ojos del espectador más bellos que los naturales.

Interés.

Será interesante la accion, si ilustra el entendimiento, enciende la fantasia, ó toca al corazon; esto es: cuando impresione vivamente alguna ó algunas de nuestras facultades superiores.

Para lograr este efecto se necesita que la accion esté bien tramada y conducida con acierto hasta su conclusion; que los personajes, además de estar bien delineados, representen creencias ó sentimientos generales ó particulares de la nacion en que se ha producido el drama, y que veamos en ellos el *fac-símile* de nuestra personalidad; la imágen de nuestras pasiones, de nuestras flaquezas ó de nuestras virtudes.

El argumento ha de encerrar un fin moral, exponer una verdad profunda, producir una enseñanza útil ú ofrecer, al ménos, ejemplares de belleza

que contribuyan al mejoramiento de las costumbres y á la formacion del buen gusto.

Personajes.

Todo drama encierra en gérmen una accion. Los personajes, representados por los actores, son los llamados á producirla, sostenerla y llevarla á feliz término. Su número es indeterminado; si bien mucho menor que en la epopeya y en la novela. El drama tiene menor esfera y alcance que los géneros antedichos. No refleja la vida entera de un pueblo, no presenta cuadros sociales de extraordinaria magnitud en que se hallen representados todos los elementos, todas las fuerzas vivas de un país, sino que se reduce á ofrecer aspectos parciales de la vida; á plantear ó resolver interesantes problemas; bosquejar un personaje histórico de honrosa memoria; ó poner al alcance del vulgo una verdad profunda.

Entre los varios que desarrollan la accion desuellla por su superior importancia el llamado *protagonista*, en el que se concentra el interés del drama. Los demás personajes tambien interesantes, aunque en grado inferior, no han de oscurecer al protagonista, ni han de ser de tan escasa importancia, que sólo sirvan de figuras decorativas. En una accion bien trazada no debe haber elemento inútil.

La fisonomía moral de los personajes ha de ser muy marcada, con mucho relieve, y bien señalados perfiles. Hace buen efecto el contraste de caracteres. Estos deberán ser bien trazados y sostenidos hasta el fin. Los personajes no deberán obedecer en sus actos á móviles bastardos ó extravagantes, sino obrar siempre á impulsos del amor, de la piedad filial, del patriotismo, del honor, de la fé religiosa, etcétera; con lo que despertarán un interés muy vivo y hallarán simpatía en todas las almas.

Plan, estilo y versificacion.

Dáse el nombre de plan á *la economía y disposicion interior de la obra.*

Es aplicable al drama, por punto general, la doctrina expuesta en otro lugar acerca del plan de la epopeya; si bien ha de tenerse en cuenta la naturaleza especial de este género, la sencillez del asunto y sobre todo la especialísima circunstancia de destinarse este género de obras á la representacion.

La accion del drama no es continua, sino que la conveniencia exige que se suspenda por un corto plazo para dar lugar á las mutaciones necesarias de escena, y suponer acaecidos durante el intervalo sucesos que, ó no conviene, ó no importa que se verifiquen á presencia del espectador.

Dáse el nombre de *actos* á cada una de las principales divisiones de la accion. Nuestro teatro clásico les llamaba *jornadas*. *Escena* es una parte del acto, en que figuran unos mismos personajes. Cuando se retira alguno, ó entra uno nuevo, da principio otra escena. Dicese *entreacto*, al espacio que media entre dos actos; así como se suele llamar *intermedio* tanto al tiempo durante el cual está suspendida la representacion, como á la música, baile ú otro ejercicio de recreo con que se llena el vacío de aquella.

No es posible fijar previamente el número de actos. Estos deberán ser tantos, cuantos pida la naturaleza del argumento.

En el teatro griego no hubo necesidad de dividir la obra en actos; pues hasta el completo término del espectáculo no se suspendia la representacion, permaneciendo en escena el coro, mientras los actores descansaban, ó se preparaban para una nueva salida. El teatro latino estableció de antiguo como norma fija la division en cinco actos, que recibió mayor fuerza y autoridad del consabido precepto de Horacio.

*Neve minor, neu sit quinto productior actu,
Fabula.....*

El teatro inglés, francés y alemán, siguiendo esta tradicion, ha preferido la division en cinco actos, que combatió con gran copia de razones el célebre Hegel, encareciendo al propio tiempo la conveniencia de partir el drama en tres actos. A nuestro juicio es la division más racional y la que se adapta mejor á las proporciones ordinarias de la accion dramática. Es la division característica del teatro español. Si el asunto puede, sin embar-

go, desarrollarse convenientemente en uno ó dos actos, no deberá tener más la obra.

Los actos no acabarán arbitrariamente, sino que cada final de acto coincidirá con un desenlace parcial, que resuelva algunas dificultades, y marque un nuevo rumbo á la accion.

La poesia dramática reclama como su forma más propia y adecuada la dialogada, que caracteriza y distingue más principalmente esta especie de poesia. No por esto se han de desechar los *monólogos* que pintan al vivo la situacion moral del personaje y las agitaciones interiores de su espíritu, ni los *apartes*, por medio de los cuales se descubre la verdadera intencion del personaje y sus más ocultas miras.

El diálogo dramático ha de ser, por regla general, vivo y animado, admitiendo, sin embargo, mayores grados de viveza y animacion á medida que el interés crece, la pasion se exalta y se enardece la lucha entre los varios personajes.

El estilo ha de ser sóbrio y sencillo, vivo y conciso. Desecha la pompa y la magnificencia propias de la épica: excluye los arranques, estravios, digresiones y espléndidas galas de la poesia lírica; no se aviene tampoco con el prosaismo y la trivialidad propias de la conversacion vulgar. La frase ha de ser natural y sencilla, y modestamente ataviada, pero dotada al propio tiempo de los encantos naturales y de la belleza sencilla inseparable de la poesia.

La versificacion ha de ser sencilla, si ha de asemejarse todo lo posible á la conversacion comun. No cuadran bien á la naturaleza del drama los tercetos, octavas reales, sonetos y otras combinaciones por el estilo, propias de la poesia lírica y erudita, y que demuestran que el autor cuida más de lucir sus dotes poéticas, que de presentar una accion interesante sencillamente vestida.

El octosílabo, ya formando ligeras y fáciles rondillas, ó asonantado simplemente, ha sido el metro generalmente adoptado. En los momentos en que el asunto reviste superior entonacion, se emplea el endecasílabo, como el metro más adecuado.

CAPÍTULO XLVI.

DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POESÍA DRAMÁTICA.—
TRAGEDIA.—COMEDIA.—DRAMA.

Ya indicamos en el capítulo anterior que la poesía dramática presentaba tres variedades diversas, que recibían los nombres de *tragedia*, *comedia* y *drama*.

La tragedia y la comedia, géneros simples, tienen un origen antiquísimo. El drama, género compuesto, nació en los tiempos modernos, y cada vez adquiere más robusta y lozana vida, como expresión y emblema de la sociedad moderna.

La tragedia y la comedia conservaron en Grecia y Roma su naturaleza y carácter propios, sin mezclarse ni confundirse estos dos géneros capitales, al ménos en la época de su mayor florecimiento. Hay noticia, sin embargo, de haberse compuesto en la decadencia del arte piezas de carácter mixto, de las que por desgracia no se ha conservado muestra alguna.

La escuela clásica, empeñada en seguir la tradición gloriosa del teatro griego y romano, se ha esforzado en mantener en toda su pureza la tragedia y comedia antiguas, evitando que se confundan y mixtifiquen. El teatro clásico francés ha representado esta tendencia. El español y el inglés, inspirándose en la realidad de la vida, dieron lugar en sus composiciones al elemento cómico—representado

por el indispensable gracioso—mezclado con lo sério y lo trágico—fondo de la composicion y color usual de los personajes—dando origen á géneros mixtos que preludiaban el drama moderno elevado por el génio de Calderon y de Shakespeare al más alto grado de perfeccion.

No por esto mudó de nombre la composicion dramática, que siguió llamándose *comedia*, áun cuando tuviese fondo y colorido trágico, con tal que los personajes perteneciesen á las clases inferiores de la sociedad. Así como el teatro era conocido con el expresivo nombre de *Casa de comedias*.

Un análisis más filosófico y concienzudo de las diversas manifestaciones del arte dramático ha marcado y definido con mayor exactitud el carácter específico de este nuevo género, fruto precioso de la civilizacion moderna, prevaleciendo al fin el nombre de *drama* aplicado á aquellas composiciones en que alternan el dolor y el placer, la risa y el llanto.

Tragedia.

Puede definirse: *la representacion de una accion heroica y sublime que conmueve hondamente el ánimo del espectador, llenándole de terror, ó moviéndole á compasion.*

1.º Es de esencia en la tragedia que la accion sea heroica y que los personajes que la lleven á cabo sean muy principales, de ilustre prosapia y animados de altos pensamientos. 2.º Que sea *patética*, esto es, que tenga virtualidad bastante para producir una impresion profunda haciendo brotar en los ánimos el terror y la compasion. 3.º Que sea verdadera en el fondo, aunque en los diversos lances y episodios se observe únicamente la verosimilitud.

Es verdad que el asunto y los personajes de la tragedia pueden ser de la invencion del poeta, pero conviene en extremo que la accion esté calcada en la historia; pues áun cuando el autor logre producir una ilusion completa, al cabo se desvanece el efecto dramático, si el espectador cae en la cuenta de que aquellos horribles infortunios son ficticios, y que tales personajes no han existido jamás.

4.º Que la trama sea sencilla. 5.º Que el personaje principal, luchando briosamente contra las pasiones ó contra fuerzas superiores, sucumba bajo el peso de las dificultades que se oponen al logro de la empresa. A veces la lucha, por lo titánica quebranta al héroe, pero no le anonada; prevaleciendo al cabo la verdad y la virtud sobre los elementos conjurados contra éstas.

El estilo ha de ser severo y lleno de majestad; y el lenguaje elevado y grandilocuente, sin caer en la hinchazon: cual corresponde á personajes de tan alto rango.

La superior grandeza de la tragedia rechaza la prosa como vestidura impropia de ella, y escoge el endecasílabo, suelto ó asonantado, como el metro más apropiado.

La tragedia que tanto brillo dió á la literatura griega, tuvo un origen humildísimo. Icarío, discípulo de Baco, al ver que un macho de cabrío introducido en su propiedad, talaba los sarmientos de la vid, cegando las cepas, le cogió y sacrificó al dios tutelar de las viñas. Los mozos de la vendimia improvisaron una danza alrededor de la víctima, y entonaron alegres alabanzas en honor de Baco. Estos originales regocijos pasaron de los campos á la ciudad de Atenas, donde se celebraban con mayor pompa y esmero, convirtiéndose á la postre en un espectáculo nacional.

Todos los años por la época de las vendimias se celebraba una fiesta sagrada en honor de Baco, sacrificándole un macho de cabrío y cantando los asistentes á la fiesta un himno, que poetas ganosos de celebridad más que codiciosos del mezquino premio señalado al vencedor en el certámen, presentaban con anticipación á la fiesta. A el himno indicado conocido de antiguo con el nombre de *ditirambo*, se le dió el más expresivo de *tragedia*, cancion del macho cabrío, de donde se derivó el término *tragedia* que emplearon los latinos, y usamos nosotros.

Tespis, con ánimo de dar novedad al espectáculo, introdujo un personaje que en las pausas del coro recitase en verso algun pasaje sacado de la leyenda de Baco. Como esta recitacion se hacia despues del canto del coro, recibió por esto el nombre de *episodio*. Poetas posteriores fueron realzando y mejorando el espectáculo, hasta que apareció Esquilo, llamado con razon *padre de la tragedia*; pues á él se debe el diálogo, base natural de la accion; el tablado, fundamento de la escena; el *coturno*, que daba estatura épica al actor, y la máscara, que le hacia semejante al personaje que representaba.

Sófocles añadió otro personaje al diálogo y mejoró y enriqueció la escena. Eurípides sobrepujó á los precedentes en el arte de expresar los afectos, diciendo de él Quintiliano que en esto no tenia rival, y Aristóteles le considera como el poeta *más trágico* de los griegos.

El coro generador de la tragedia perdió su importancia, quedando reducido á servir de indispensable accesorio de la fiesta; de sostén al actor y de órgano al pueblo, que por su medio glorificaba á los héroes, aplaudía el triunfo de la inocencia, ensalzaba la justicia, y elevaba sentidas preces á los dioses, para que abatieran la soberbia y remediaran la desgracia.

La tragedia no prosperó en Roma por causas que no son de este lugar. Las pocas tragedias de que hace mérito la historia literaria son pobres imitaciones de las griegas. Segun el autorizado testimonio de Quintiliano, la *Tieste* de Vario podia ponerse al lado de las mejores griegas. Se citan tambien con elogio el *Prometeo* y la *Octavia* de Mecenas. Muy celebradas fueron las de Séneca; pero segun el unánime sentir de los críticos, fueron hechas como para ser leídas, y es muy probable que sometidas á la prueba de la escena no hubieran tenido éxito.

En los tiempos modernos volvió á cultivarse la tragedia, no perdiendo de vista sus autores los célebres modelos griegos. Shakespeare en Inglaterra; Corneille y Racine en Francia, Alfieri y Metastasio en Italia, gozan de una justa celebridad por sus magníficas tragedias.

A principios del siglo XVI se trabajó con empeño, á fin de despertar en nuestro país el gusto por la antigua tragedia. Boscan y Fernan Perez de Oliva tradujeron al efecto algunas tragedias de Sófocles y Eurípides. A poco Juan de Malara y Juan de la Cueva dieron á luz algunas tragedias originales. Fr. Jerónimo Bermudez mejoró este género, componiendo su *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. Aunque el éxito de estas primeras tentativas no fué muy lisonjero, no por esto desmayaron los poetas españoles que siguieron cultivando la tragedia con verdadero entusiasmo, y ofreciendo ricas muestras de su ingenio. Entre estos sobresalen Virués, Lupercio Leonardo de Argensola y Cervantes. En el siglo pasado se redoblaron los esfuerzos por enriquecer nuestra literatura dramática, señalándose entre todos Garcia de la Huerta, á quien se debe la *Raquel*, Cienfuegos, Jovellanos y Quintana...; y en el presente siglo Martinez de la Rosa y D. Ventura de la Vega.

Comedia.

Ya dijimos en otro lugar que con este nombre comun se designaban en nuestro teatro antiguo toda

clase de representaciones dramáticas, cualesquiera que fuesen su índole y asunto.

Habiéndose fijado despues la significacion de este término, se da á la sazón el nombre de *comedia* á *una accion representativa alegre y regocijada entre personas comunes*.

Lo cómico nace de la desproporcion que existe de ordinario entre los intentos y propósitos de un individuo y los medios materiales con que cuenta para llevarlos á cabo. Supone un desnivel entre el fondo y la forma: amplitud de formas y pobreza de esencia. Medios desmesurados para fines exíguos y raquiticos; medios mezquinos para fines grandiosos. Las fuerzas naturales ó sociales desbaratando los planes del individuo y dejándole en situacion desairada y ridícula.

La tragedia promueve el llanto: la comedia la risa; aquella ofrece á nuestra vista el cuadro pavoroso de las pasiones humanas, empujando al hombre al precipicio; ésta pinta alegres cuadros de la vida real tocados con la mágica luz de la poesia; la tragedia sirve de gimnasio al espíritu, sacándole de su habitual postracion, dándole á conocer el alcance de las fuerzas humanas, y señalándole los tristes efectos de las pasiones; la comedia saca á la vergüenza los vicios, errores y miserias humanas, para que el espectador, contemplando su imágen en la escena, conciba horror al ridículo y cambie de conducta. La tragedia se vale de personajes épicos para realizar una accion grandiosa. La comedia toma sus personajes de la masa comun de los ciudadanos y lleva á la escena las acciones comunes de la vida, purificadas de la prosa de la realidad y tejidas con intencion artistica.

Dado el asunto y la calidad de los personajes de la comedia, se infiere naturalmente que el estilo ha de ser familiar sin rayar en bajeza, salpicado de chistes y agudezas, pero sin que degenerere en artificioso discreteo. La gracia espontánea y la naturalidad son sus dotes más principales.

El octosílabo asonantado es el metro que mejor se le adapta, y aún no le sientan mal la redondilla y quintilla.

Los preceptistas han clasificado la comedia, teniendo en cuenta su objeto y estructura. Bajo este respecto se llaman de *capa y espada* aquellas caballerescos del siglo XVII; como *No siempre lo peor es cierto*, de Calderon; de *carácter*, las que hacen una viva pintura de defectos ó debilidades comunes á todos los hombres y países; tales como *El desden con el desden*, de Moreto; *La verdad sospechosa*, de Alarcon. Si el poeta extrema la pintura del personaje, convirtiéndole en bufo, se llama de *figuron*; como *Entre bobos anda el juego*, de Rojas; el *Marqués del Cigarral*, de Moreto.

De enredo ó intriga, aquellas cuyo mérito consiste en la complicacion de la trama y en lo imprevisto y cómico de las situaciones; como *La dama duende*, de Calderon; y la *Confusion de un jardin*, de Moreto.

De costumbres, las que ponen de relieve vicios, manías ó preocupaciones de actualidad, como *A Madrid me vuelvo*, de Breton.

La comedia tuvo un origen parecido al de la tragedia. La opinion comun la considera nacida como aquella en las fiestas de Baco. La costumbre de cantar himnos en honor de esta divinidad era tan antigua como el pueblo griego. Desde época muy remota el himno primitivo era acompañado por un coro numeroso, compuesto de devotos del dios, que creian hacerle propicio entregándose á copiosas libaciones, y tiznando el rostro con heces sacadas del fondo del vino. En esta disposicion acompañaban al corifeo cantando á intervalos regulares un estribillo, y danzando alegres en torno del ara. Disfrazándose más adelante de sátiros y silenos y conducidos en carros, recorrían las aldeas del Atica, repitiendo sus canciones y dirigiendo expresiones licenciosas á las gentes que encontraban al paso. A esta informe y grotesca cancion se le dió el nombre de *comedia*, canto de aldea; de *come*, aldea, y *ode*, canto.

Otros con Hermosilla sostienen que la palabra *comedia* procede de *comos*, ronda, y *ode*, canto; significándose con ella los cantares nocturnos de los mozos que iban de ronda, y que á favor de la oscuridad solian preludiar cantares burlescos alusivos á determinadas personas.

Dejando á un lado los primitivos poetas cómicos que dieron forma á la comedia y la convirtieron en agradable espectáculo, sólo haremos mencion de Aristófanes, célebre por sus comedias políticas, en que se satirizaban sin rebozo las costumbres públi-

cas, y se sacaban á plaza los nombres de los más ilustres ciudadanos, entregándolos á las risotadas de la muchedumbre. A esta especie de comedia se la conoce con el nombre de *antigua*. Los treinta tiranos dictaron una ley poniendo coto á tamaños abusos, naciendo por efecto de estas disposiciones la comedia *media* que dirigía intencionadamente sus tiros contra determinadas personas, pero sin citar sus nombres, y dándolas á conocer por medio de ingeniosas alegorías y remedando su voz, vestido y ademanes. Ya por la represion de las leyes, ya por el progreso natural de los tiempos, tomó una nueva faz la comedia limitándose á describir tipos y caracteres generales, y á ridiculizar las costumbres. A esta nueva especie se la llamó *comedia nueva ó moderna*, en la que brilló extraordinariamente Menandro, á quien conocemos por las imitaciones y traducciones de Terencio, y por el favorable juicio que de él formaron los críticos de aquella edad.

Livio Andrómico importó en Roma la comedia, dando á conocer este género á los romanos por medio de interesantes traducciones. Plauto y Terencio, célebres poetas latinos, cultivaron con gran éxito la comedia, asemejándose el primero á Aristófanes, y el segundo á Menandro.

En el Parnaso castellano aparecen como los fundadores del que, andando los tiempos, había de ser gloriosísimo teatro, Bartolomé de Torres Naharro, Juan del Encina y Lope de Rueda, autor y actor á la vez que sobreponiéndose á las preocupaciones de su tiempo, forma y dirige compañías y recorre al frente de ellas pueblos, ciudades y villas, recogiendo gran cosecha de aplausos, y granjeando la popularidad para el naciente espectáculo.

A partir de estos tiempos entró nuestro teatro en una senda gloriosa, de la que no se apartó hasta el pasado siglo, en que se pronunció su decadencia. Con orgullo podemos citar los nombres de Rojas, Alarcon, Calderon, Moreto, Tirso y Lope de Vega, brillante pléyade de poetas dramáticos, tan lucida y numerosa cual no la presenta nacion alguna. No imitaron los nuestros la antigua comedia clásica; pero crearon un teatro original y nativo, en el que más de una vez buscaron inspiracion y modelo poetas de la talla de Corneille, Racine y Moliere.

En el pasado siglo, Iriarte y Moratin (D. L.) se propusieron imitar la *comedia nueva* de los griegos, produciendo algunas obras modeladas á estilo de las de Menandro. Entre ellas merecen mencionarse *El señorito mimado*, del primero, y *El sí de las niñas*, *La mogigata*, *El café*, del segundo. En el presente siglo, si no se ha levantado nuestro teatro á la altura del siglo XVII, ha entrado en muy marcadas vías de progreso, y camina con buena estrella á su gloriosa restauracion. Sólo citaremos los nombres de Martinez de la Rosa, Vega, Breton y

Ayala, guardando silencio respecto de otros que aún viven, y cuya glorificación toca á los que nos sucedan.

Drama.

Como la naturaleza del género, designado en la actualidad por antonomasia con el nombre de drama, es tan vária y mudable, tan diferentes los asuntos, tan distinta la entonacion, tan diversos los personajes y tan varios los afectos que puede producir en los espectadores, es imposible definir con exactitud la verdadera índole de esta notable variedad de la poesía dramática. Género mixto, resume y compendia en sí los dos precedentes, reuniéndolos en una síntesis armónica.

El drama no expresa, pura y exclusivamente, las luchas heroicas de la vida, los sublimes esfuerzos de insignes personajes por realizar un ideal preconcebido, en oposicion con las fuerzas naturales, con las influencias sociales, ó á despecho de otros hombres, animados de intereses opuestos é interesados, por tanto, en que se malogre la accion. No expone cuadros sociales, tocados sólo con las tintas del ridículo para deleitar ó corregir á los hombres y preparar la reforma de las costumbres, sino que, inspirándose en la realidad de la vida, múltiple y compleja de suyo, en que se juntan y conciertan en bizarra mezcla lo grande y lo pequeño, lo heroico y lo ridículo, lo sublime y lo cómico, lo sério y lo festivo, el placer y el dolor, la risa y las lágrimas; pinta cuadros con términos y tonos diversos y rico colorido; tintas sombrías y rosadas, alegres perspectivas, figuras severas y risueñas, episodios sangrientos y escenas cómicas.

En medio de los horrores de un naufragio ó de un incendio, suelen ocurrir incidentes cómicos que forman extraño contraste con la horrible situacion producida por tan terribles siniestros. La musa de la risa juguetea entre el lúgubre silencio de los dueños, y penetra en los cementerios dejando oír una carcajada sarcástica que hiela de espanto á los verdaderamente tristes. Se llora de alegría y se ríe de dolor. Tal es la vida.

De aquí no se sigue que el drama consista en la mezcla, en proporciones iguales, de la alegría y del dolor, de lo sublime y de lo ridículo. Rara vez se observa una exacta proporción y un justo equilibrio, sino que *ordinariamente* el drama suele participar más de la naturaleza de la tragedia que de la comedia, por cuya razón recibió el nombre de *tragedia urbana* ó *comedia sentimental*. A veces se acerca más á la comedia, y otras presenta un carácter medio, tan distante del tono sombrío de la tragedia como del regocijado y vivo de la comedia.

El drama encierra grandes dificultades, nacidas de su carácter sintético. A medida que se acerque más á la tragedia ó á la comedia, le serán aplicables respectivamente los preceptos relativos á cada uno de estos géneros.

El argumento del drama ha de ser, por necesidad, más complicado que el de la tragedia y comedia, más vasto el plan y más rico en pormenores. El poeta debe poseer gran maestría para pintar con igual propiedad tipos diversos de personajes pertenecientes á todas las clases sociales, para hermanar hábilmente lo terrible con lo cómico, dándole su propio color, para ofrecer contrastes y situaciones extraordinarias, que nazcan sin esfuerzo de la misma naturaleza de la acción. De aquí que se le concedan al poeta dramático mayores licencias, y que la crítica haya de ser con él más benigna.

En punto á estilo y versificación, no pueden establecerse reglas fijas, debiendo guardar relación con la diversa naturaleza de las situaciones y la varia condición de los personajes.

Al hacer en el artículo anterior una brevísima historia de la comedia española, bosquejamos también la del drama, pues como dramas trágicos ó cómicos pueden considerarse las más notables producciones de los poetas del siglo de oro. Entre todos descuella Calderón, el primero de los dramáticos españoles, así en la concepción del plan, como en lo tocante á su desarrollo.

3^a Parte

CAPÍTULO XLVII.

DE LA ORATORIA EN GENERAL, Y DE LOS GÉNEROS ORATORIOS EN PARTICULAR.

Muchas definiciones se han dado de la oratoria, y todas ellas convienen en señalar con fijeza el fin á que se encamina este soberano arte, que se enseño-rea de los corazones y somete las almas á su imperio.

Ciceron la definió: *Ars dicendi accomodatè ad persuadendum*. Arte de decir de una manera acomodada para alcanzar la persuasion. Y nuestro insigne preceptista Capmany la llama *el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro*.

Se diferencia de la poesía en que ésta se propone como fin principal la expresion de la belleza, y la oratoria la exposicion de la verdad, como medio de mover los afectos.

El *arte* de exponer la verdad lleva consigo, como efecto inmediato, la produccion de la belleza, irradiación de la verdad segun Platon; como las vivas luces que despide el diamante, son efecto del pulimento que ha recibido del artista.

Conviene en extremo dejar bien deslindada la diferencia de significacion de las voces oratoria y elocuencia, de que se suele hacer uso indistintamente.

La elocuencia es un don, una facultad natural: la oratoria es un arte. La elocuencia ha existido en todos los tiempos, y no es patrimonio exclusivo de

los hombres doctos. La oratoria nació, como género literario, en las repúblicas griegas, donde logró gran estimación, por ser el camino de las dignidades y de las riquezas. De allí se extendió á Roma, alcanzando extraordinario brillo.

Los preceptos del arte podrán convertir en orador á un hombre dotado de escasas disposiciones para la elocuencia, pero el arte no alcanza á crear la elocuencia. «Sólo la naturaleza, dice Capmany, cria los hombres de ingenio, así como forma en las entrañas de la tierra brutos é informes los metales preciosos; el arte hace en el ingenio lo que en estos metales: los limpia y depura.» El hombre hace maravillas en lo que toca á la forma de las cosas; pero la materia procede de Dios. El arte sin materia nada vale, decia Quintiliano; ésta sin aquel no carece de valor. Pero el arte excelente vale más que la materia más preciosa.

La oratoria establece una firme alianza entre el arte y la naturaleza. Los prodigios que ha obrado la palabra regida por los preceptos del arte, demuestran la utilidad de este estudio, al que consagraron su vida entera oradores tan ricos en dotes naturales como Ciceron y Demóstenes.

La *persuasion* es el fin capital de la oratoria, y como preliminar indispensable la *conviccion*. La convicción supone un cambio de ideas ó de sentimientos en el auditorio por efecto de los razonamientos empleados por el orador; esto es, una victoria alcanzada por éste sobre un auditorio ignorante ó mal prevenido, agitado por la duda, ó poseido de otras ideas ó propósitos. Ilustrado el entendimiento, se ha preparado el camino para la persuasion, que consiste en *mover* á los oyentes á que muden de conducta, practiquen algun bien, ó realicen alguna empresa útil ó gloriosa. La oratoria no se propone *únicamente*, como la didáctica, enunciar la verdad y explicarla debidamente, para que su luz penetre en los entendimientos, sino mover la voluntad y encender los afectos, como resortes necesarios *para la accion*. Su fin es esencialmente práctico.

El discurso oratorio, como lo indica la etimolo-

gia de la voz, se destina precisamente á la pronunciaci3n: circunstancia que es menester tener muy presente, pues que de ella depende la particular estructura de aquel y la elocuci3n y estilo que lo caracterizan.

Cualidades del buen orador.

«El mejor orador, decia Ciceron, es el que enseña, deleita y conmueve á los oyentes. El enseñar es obligatorio; el deleitar muy conveniente; el conmover muy necesario.»

Para conseguir estos fines, necesita el orador un conjunto de raras cualidades, hijas unas de la naturaleza, y adquiridas otras con el auxilio del arte.

Entre estas encierran superior importancia las *dotes intelectuales y morales*; y merecen colocarse en grado inferior las *físicas*, que sirven de complemento á las primeras.

La naturaleza es la que primero dispensa sus dones á los que han de brillar más tarde en los grandes teatros de la elocuencia. *Natura incipit*. Talento claro y profundo; espíritu observador, que, así descendiendo á hacer luminosos análisis de las cosas como se eleva á los principios de la ciencia; á las leyes generales que regulan la vida; golpe de vista certero y seguro; rica imaginaci3n; corazon lleno de todo linaje de afectos; memoria pronta y tenaz; agudeza de ingenio, y habilidad para la contienda. Tales son las dotes con que la naturaleza distingue á los que han de ser un día los reyes de la palabra.

Para que estas raras dotes no se malogren y pierdan, es menester que el orador las cultive y fomente por medio de un constante ejercicio. Necesita asimismo una vasta y sólida instrucci3n, y gran copia de conocimientos en todas aquellas materias que constituyan la especialidad de su vocaci3n. Así como del escribir, también es el saber el principio y la fuente de la elocuencia. Basta poseer bien una materia, para que fluyan naturalmente las palabras de los labios del orador en un órden perfecto y luminoso. El sentimiento de la belleza, dirigido y educado

por el arte, le hará árbitro de la forma, que tanto contribuye á realzar el mérito del pensamiento.

No basta, sin embargo, haber hecho estudios que podemos llamar de gabinete, sino que se requiere además un profundo conocimiento de la sociedad en que vive; de los errores y preocupaciones de la época; de las corrientes de la opinion; de las pasiones y vicios dominantes, y sobre todo, un estudio acabado del corazon que ha de mover y ganar con la palabra.

Si ha de sanar el corazon, necesita conocer sus enfermedades; si ha de prestarle calor y vida, urge conocer las causas de su enfriamiento y atonia; si ha de aprovechar los movimientos del corazon, como fuerzas impulsoras de la voluntad, le hace falta estudiar sus resortes. Si espera grandes pensamientos, heróicas resoluciones, súbitas conversiones á su causa, del corazon han de partir; porque, como dice á este propósito Muñoz Garnica, cuando el alma se agita, cuando todo el hombre se conmueve, la entraña del corazon se convierte en centro de toda la vida moral.

Otra cualidad distintiva de los grandes oradores es el vigor del sentimiento, y una fuerza de conviccion tal, que avasalla y rinde los espíritus y vence todos los obstáculos.

No son ménos importantes las *cualidades morales* del orador para dar eficacia á su palabra, hasta el punto que Caton las colocaba en primer lugar, al definir al orador *Vir bonus dicendi peritus*.

Como el fin último de la oratoria es el apartarnos de la senda del mal, y empujarnos suavemente á la práctica del bien, no puede conseguir este efecto el orador, si el auditorio no está previamente convencido de que aquel va de ordinario por los mismos caminos, por donde desea conducir á sus oyentes. Para que éstos crean en la sinceridad de sus afirmaciones, necesitan haber formado antes un concepto muy favorable de la honradez y buena fé de aquel. El ejemplo personal del orador es el mayor y más irresistible de los argumentos.

El orador debe hallarse animado de un gran espíritu de benevolencia hácia sus oyentes. Debe mostrarse vivamente interesado en labrar su bien y su prosperidad. El auditorio debe ver en él la voz de la

Providencia: un hombre extraordinario, que, depouiendo todo interes bastardo y toda mira mezquina, no tiene otra aspiracion que la de estirpar el mal y hacer brotar el bien en medio de los suyos.

Al propio tiempo deberá estar dotado de fortaleza de espíritu y de grandeza de ánimo, en que consiste muy principalmente la fuerza del orador, *vis oratoris*. Por esto se dijo *Pectus est quod disertos facit*.

La verdad ha de hallar un eco perpétuo en sus labios, sin que, como dice Quintiliano, «el temor le abata, ni el ruido de las voces le amilane, ni le arredre la autoridad de los oyentes.»

El orador, sin perder de vista la prudencia, está obligado á decir la verdad, sin temor á los daños que pueda acarrearle el uso de la palabra. Vale más callar, que allanarse vergonzosamente á paliar el mal, y hablar á media voz contra los tiranos, contra las desatentadas pretensiones de la plebe, ó contra los corruptores de la sociedad ó de la familia.

La entereza de carácter y la presencia de ánimo deben conciliarse con la modestia, preciosa cualidad que, en vez de deprimir al orador, le realza y sublima á los ojos del auditorio. La arrogancia y la vanidad enagenan las voluntades. Para mí, decia Craso, los que hablan muy bien, y los que pueden hacerlo con suma facilidad y elegancia, si cuando llegan á hablar en público no se presentan con cierta timidez, *poco ménos que impudentes me parecen*.

En cuanto á las *cualidades físicas*, se pueden reducir á las siguientes: lengua expedita, voz llena y sonora, complexion fuerte, facciones regulares, movimientos fáciles, dignos ó graciosos, figura simpática; semblante expresivo; y continente grave y reposado.

Tal importancia concedian los antiguos á estas prendas físicas, que muchas veces servian de fundamento para la fama. Trachalo, segun Quintiliano, parecia superior á muchos oradores de su tiempo, por lo airoso de su cuerpo, viveza de sus ojos, majestad de su rostro, finura de su ademan y voz semejante á la de los actores trágicos.

Entre todas las condiciones físicas, ninguna tie-

ne tanta importancia como la pronunciacion. De ella depende, las más de las veces, el éxito de un discurso. Ciceron la llamaba la *elocuencia del cuerpo*. Sabido es que preguntado Demóstenes sobre qué cosa era la más principal de la oratoria, contestó: que la pronunciacion. Y Ciceron atribuye á la excelente accion y pronunciacion, la fama que alcanzaron Cneo Léntulo, Cayo Graco, Antonio, Craso y Hortensio.

De aquí el empeño de Demóstenes en imitar la pronunciacion del cómico Andrónico, y aleccionado por éste, perfeccionó su manera de decir, pronunciando un discurso que le valió grandes aplausos. Y dicese que Esquines al notar las señales de asombro de los de Rhodas, exclamó: ¿qué habria sucedido si hubieráis oido ese mismo discurso en boca de Andrónico?

La pronunciacion, segun Quintiliano, deberá tener las mismas cualidades que el discurso; esto es, perfecta, clara, elegante y conveniente. La claridad de la pronunciacion depende de articular bien las letras y sílabas de que constan las palabras.

El tono de la voz no deberá ser constantemente grave ni agudo, debiendo preferirse los tonos medios, que permiten elevarse ó bajarse, cuando así lo exija la naturaleza del pensamiento, ó la vehemencia ó suavidad de los afectos.

Al defecto indicado se da el nombre de *monotonía*, ó sucesion constante de un mismo tono: falta insoportable, pues la voz debe recibir distintas inflexiones, en relacion con la dignidad de las palabras, la naturaleza de los conceptos, ó segun que principie ó acabe la cláusula.

El gesto y el ademan deben guardar relacion con la naturaleza de los afectos, y, en todo caso, deberán llevar el sello de la naturalidad, dignidad y nobleza.

Partes del discurso oratorio.

Las partes del discurso, segun la antigua doctrina sentada por Ciceron y Quintiliano, y aceptada por la retórica moderna, son siete: *exordio*, *propo-*

sicion, division, narracion, confirmacion, refutacion y peroracion.

Entre éstas, únicamente es esencial la confirmacion, nervio y sustancia de todo razonamiento.

El *exordio* podrá omitirse en todos aquellos casos en que el orador cuente, de antemano, con la benevolencia de sus oyentes, y despierte en ellos, con su sola presencia, general simpatía. En los discursos breves ó sobre asuntos de escasa importancia, tambien es vicioso y supérfluo. La *proposicion* es innecesaria, siempre que el auditorio tiene noticia anticipada del asunto de que se va á tratar, como acontece en las academias, y más principalmente en los Parlamentos, donde se anuncia con antelacion la *orden del dia*. La *narracion* es inútil, cuando el discurso no versa sobre hechos cuya historia conviene dar á conocer á los oyentes. En materias filosóficas ó abstractas se suele prescindir de ella por completo, y, en todo caso, puede considerarse como una ilustracion de la proposicion; así como la *division* es la misma proposicion, desenvuelta ó dividida, para mayor claridad, en las partes ó miembros de que consta. La *refutacion* no es indispensable, tratándose de un auditorio completamente identificado con las ideas ó sentimientos del orador. La *peroracion* es innecesaria en los discursos académicos, y en todos aquellos que no encierran un fin moral ó político. Así como el epilogo es inútil en los discursos breves, en que el auditorio no ha podido olvidar los puntos capitales ó las especies más interesantes vertidas por el orador.

Exordio.

Dáse este nombre al *comienzo ó introduccion del discurso*. El exordio puede ser de cuatro especies: *simple, por insinuacion, pomposo y ex-abrupto*.

El *simple*, al que se da sencillamente el nombre de *principio*, es el exordio ordinario, que consiste en exponer previamente algunas consideraciones generales nacidas del fondo del asunto, relacionadas con la persona del orador, la de los oyentes ó contrarios, ó basadas en circunstancias especiales.

El exordio *por insinuacion*, es aquel en que el orador esquivo tratar de frente la cuestion, noticioso de las prevenciones que existen contra su persona ó doctrina. En este caso conviene, en extremo, disipar con habilidad y disimulo tales prevenciones, empleando formas suaves y templadas, haciendo

concesiones que en nada perjudiquen á su causa, para que, una vez establecida cierta corriente de simpatía entre el orador y sus oyentes, pueda aquel abordar resueltamente el asunto. Puede servir de ejemplo el de la oracion *pro Milone*.

El exordio *pomposo* se emplea en ocasiones muy solemnes, y pide gran elevacion en las ideas, sublimidad en los conceptos y magnificencia de estilo. Se pueden considerar como modelos, el de la oracion fúnebre, de Bossuet, á la muerte de la reina de Inglaterra, y el pronunciado por el mismo orador en las *Honras* de Le Telliere.

El *ex-abrupto* se distingue por la vehemencia de sentimientos, por la súbita explosion de nobles y patrióticas pasiones, mal reprimidas por el orador. Es un modelo clásico, que ha adquirido gran celebridad, el de la primera catilinaria.

El exordio debe ser *propio*, esto es, acomodado al asunto.

Pecan contra este precepto los *comunes ó vulgares*, que se adaptan indebidamente á toda clase de asuntos. Esmerado y correcto, pero sin afectacion, pues en los momentos en que reina un silencio solemne, y en que la atención de los oyentes está fija en las palabras del orador, resaltan hasta las más leves imperfecciones. El excesivo ornato, la presuncion, la nimia pulcritud, la entonacion arrogante, lejos de engrandecer al orador, le ponen en ridículo.

Por último, el exordio deberá guardar una justa proporcion con las demás partes del discurso.

Proposicion.

En ella declara el orador el asunto sobre que va á versar su discurso. Se llama *simple* cuando abraza un solo punto, y *compuesta* cuando comprende dos ó más.

«El discurso, dice Fenelon, es la proposicion desarrollada; la proposicion es el discurso en abreviatura» (1).

(1) *Lettre sur l'eloquence.*

El mérito de la proposicion consiste en ser *clara* y *precisa*, dejando entrever el plan del discurso.

Division.

La division sirve de complemento natural á la proposicion, cuyo contenido hay necesidad de mostrar separadamente. No sólo se emplea en las proposiciones compuestas, sino tambien en las simples, cuando conviene al intento del orador señalar los varios aspectos bajo los cuales puede considerarse la cuestion, ó las diferentes clases de pruebas que se pueden aducir en su defensa. La division, como la proposicion, ha de ser *clara* y *precisa*. Los miembros de la division han de referirse á la proposicion que les sirve de clave y fundamento, han de ser *distintos*, esto es, han de formar miembros completos y separados, sin que el uno esté comprendido en el otro. La division ha de ser natural, de suerte que no cause la menor extrañeza en el oyente. Debe servir de ejemplo la de la oracion *pro lege Manilia*.

Narracion.

Así como hemos manifestado antes que la division no es una parte distinta del discurso, sino un procedimiento necesario cuando la proposicion es compuesta, así tambien la narracion puede referirse á la proposicion, cuando ésta no se reduce á una fórmula seca y escueta, sino que va seguida de la exposicion de algunos hechos, de los cuales conviene informar al auditorio. A esta proposicion, que Hermosilla llama *ilustrada*, es á la que los antiguos dieron el nombre de *narracion*.

Vaya, ó no, embebida en la proposicion, ó considérese como una parte especial, deberá ajustarse á las siguientes reglas:

1.^ª Los hechos se presentarán por el lado más favorable al intento del orador, pero sin alterarlos en lo más mínimo, ni acomodarlos violentamente á su causa.

2.^ª La relacion de los hechos deberá ir acompa-

ñada de oportunas reflexiones y atinados comentarios, que vayan preparando el terreno para la confirmacion.

3.^a Aun cuando la sencillez y la naturalidad sean dotes muy recomendables en toda narracion, interesa sobremanera dar al relato cierta amenidad, para que el oyente no llegue á fatigarse, sino que se complazca en seguir al orador por sendas apacibles.

4.^a Es de todo punto necesaria la verosimilitud. Un hecho increíble ó absurdo ó una impropiedad en la narracion destruyen todo el efecto, y siembran la desconfianza en el ánimo del oyente.

Confirmacion.

Es la parte del discurso en que se demuestra la verdad de la proposicion, aduciendo al efecto las pruebas necesarias.

En el tratado de la disposicion retórica se estudió con la debida extension cuanto se refiere á los argumentos ó lugares comunes de que puede servirse el orador, para dar á su discurso la conveniente fortaleza.

No es fácil fijar en absoluto la táctica que debe seguirse en punto á la colocacion de los argumentos. En esta parte andan muy discordes las opiniones. Unos retóricos sostienen que deben colocarse progresivamente, segun sus grados de fuerza, empezando por los más débiles hasta concluir por los más fuertes; otros recomiendan el sistema contrario, ofreciendo al principio las pruebas más robustas, hasta lograr el convencimiento, y despues, las más débiles, puesto que sólo tienen por objeto añadir fuerza á las primeras. «Yo quiero, decia Montaigne, discursos que den la primera carga en lo más fuerte de la duda: yo busco razones buenas y firmes desde luego.»

Ciceron y Quintiliano, grandes maestros, proponen en la colocacion de las pruebas el mismo orden que observaba Nestor en la distribucion de sus tro-

pas, y que por esto se llamó *homérico*; que consiste en colocar en primer término pruebas de importancia que lleven la convicción al ánimo del auditorio, despues otras ménos fuertes, como simples refuerzos de las primeras, y dejando como en reserva para el final los argumentos más poderosos y decisivos, y de una evidencia irresistible. Entonces el auditorio arrastrado por la fuerza de las razones, exclama involuntariamente: no se puede decir más «*non potest melius*» (Cic.)

Como hemos dicho arriba, el arte no puede establecer en este punto reglas fijas. La táctica de las pruebas queda confiada al talento y discrecion del orador. Este, con pleno conocimiento del auditorio, podrá situarlas en el lugar conveniente; pues á veces las que el arte consideraria como fuertes ó débiles en absoluto, acaso no lo sean relativamente, dadas las creencias y sentimientos del auditorio, ó sus preocupaciones ó costumbres.

Conviene, sin embargo, tener presentes las siguientes advertencias:

Las pruebas sólidas y concluyentes deberán exponerse separadamente, para que se ponga de manifiesto toda su fuerza y vigor. Si fueren pruebas conocidas del auditorio, convendrá presentarlas con cierta novedad.

Las pruebas débiles, *presuntivas ó indiciarias*, se agruparán estrechamente, á fin de que se presten mútua fuerza. El sùtil alambre, si se reune en manojos, forma recios cables en que se sostienen pesadísimos puentes.

Refutacion.

Esta parte del discurso se dirige á deshacer los errores de que puede participar el auditorio, ó á demostrar la flaqueza de las razones en que apoya su causa el contrario.

Está intimamente ligada con la confirmacion, hasta el punto de que algunos autores la refunden en aquella; considerándola como un complemento de la confirmacion, ó al ménos como un procedimiento

de ésta. En efecto, aquella tiene por objeto edificar y ésta destruir. Aquella levanta fuertes obras de defensa, para abroquelarse en ellas y reducir á polvo las fortificaciones del contrario. Operaciones que, aunque diversas, concurren al mismo fin; al de demostrar la firmeza de nuestra causa y la solidez de nuestras afirmaciones.

No es de rigor en todos los discursos, sino solamente en aquellos en que se debaten cuestiones que admiten gran diversidad de pareceres.

«Los modos de refutar son tres: negando, distinguiendo ó retorciendo el argumento» (1).

En el primer caso atacamos de frente el error por medio de una negacion rotunda. En el segundo separamos lo cierto de lo dudoso, ó de lo falso. En el tercero volvemos el argumento contra el adversario, y le herimos con sus propias armas.

Peroracion.

Recibe tambien los nombres de *epilogo*, *recapitulacion* ó simple *conclusion*.

Lámase *epilogo* ó *recapitulacion*, cuando ofrece un brillante resúmen de todo lo expuesto en el cuerpo del discurso, con objeto de grabar más profundamente en la memoria de los oyentes los puntos capitales, y avivar y fortalecer la impresion producida por el orador.

Se le da el nombre de *peroracion*, cuando el orador, aprovechando el estado de ánimo del auditorio, pone en juego todos los resortes propios para encender los afectos.

Los ayes, las lágrimas, los suspiros, las tiernas emociones brotan entonces indeliberadamente como ingenuas señales y preciosos efectos de la persuasion.

No por esto se ha de inferir que la mocion de los afectos deba estar localizada en la conclusion. Indudablemente ésta es la ocasion más propicia. Aquí, dice

(1) Kleutgen: *Ars dicendi*.

Quintiliano, es donde se han de desbordar todas las fuentes de la elocuencia; *totos eloquentiæ aperire fontes licet*, pero esto no impide que en todas las demás partes del discurso pueda el orador sacar partido de sus afirmaciones, para inflamar los ánimos y hacerlos afectos á su causa. Si el orador es discreto y prudente, sin desatender los preceptos del arte, sabrá colocar cada cosa en su lugar oportuno.

Diversos géneros de oratoria.

Al tratar de la oratoria en general, expusimos cuáles son los fines de este admirable arte, que se propone difundir la verdad, y mover á los hombres á la práctica del bien.

Mas aun cuando el fin sea único, puede variar el asunto ú objeto, dando lugar á modos y términos diversos, que constituyen otros tantos géneros.

Estos eran tres, segun los antiguos: *demonstrativo*, *deliberativo* y *judicial*. El demostrativo tenia por objeto *alabar* ó *cenurar*; el deliberativo *aconsejar* ó *disuadir*; el judicial *acusar* ó *defender*.

Los modernos han dividido la oratoria en *sagrada*, *política* y *forense*.

Oratoria sagrada.

Esta tiene por objeto elevar al hombre á la consideracion de importantes verdades, morales ó religiosas, avivar la fé, y fortalecer el sentimiento religioso, prendiendo en las almas la pura llama del amor divino.

Su esfera es amplísima; pues comprende el cielo y la tierra, Dios y las criaturas. Habla de Dios, y ensalza su poder. Trata de los hombres, y llora sus miserias. Pinta la dulce calma que disfruta el justo; la constante zozobra del malvado; la variedad y poca consistencia de la dicha humana; la esperanza de los bienes eternos... Por esto la oratoria sagrada aventaja á los demás géneros en sublimidad, nobleza y ternura de sentimientos.

A veces, sin contar con los auxilios del arte, produce maravillas. El espíritu de Dios suple la falta de ciencia. Tened el espíritu de Dios, y seréis elocuentes, decía el P. Ravignan.

Tal es la elocuencia que Dios concede á pobres misioneros, que sin otras armas que las de su fé, conquistan naciones enteras.

Esta elocuencia prodigiosa no está sujeta á los preceptos del arte: vive de la inspiración.

Los discursos sagrados reciben el nombre general de *sermones* y otros especiales, según el asunto sobre que versan, ó la manera particular de exponer la doctrina.

Dogmáticos, cuando exponen alguno de los misterios de la fé; *panegíricos*, si tienen por objeto ensalzar las virtudes de algún santo; *oraciones fúnebres*, las dedicadas á honrar la memoria de algún personaje ilustre; *morales*, los que se proponen suavizar ó mejorar las costumbres, ó excitar al cumplimiento de nuestros deberes; *doctrinales*, los que se dirigen á instruir á los fieles en las verdades de la fé; *pláticas*, si explican sencillamente la doctrina cristiana; *homilias*, si aclaran ó comentan algún pasaje de la Sagrada Escritura.

El orador sagrado ha de poner sumo cuidado en no rebajar ni sublimar el estilo más de lo que consienta la capacidad de sus oyentes, y el respeto debido á las cosas santas. La demasiada elevación del estilo pone fuera del alcance del pueblo las verdades religiosas, y hace estéril la predicación.

El allanarse demasiado con la mira indiscreta de asimilarse al habla común, deslucen la predicación, y provoca á veces la risa del auditorio, que tan mal suena bajo las bóvedas del templo.

La gravedad, la dignidad, la claridad y la sencillez, unidas á una insinuante dulzura y suavidad de afectos, deben ser las dotes características del estilo en el discurso sagrado.

Son vicios opuestos á estas cualidades: la demasiada cultura y afectada elegancia que ponen de manifiesto la vanidad del orador y su afán de celebridad: las excesivas galas y adornos que, como dice un notable preceptista, estragan y corrompen la oratoria sagrada, severa y sencilla por su naturaleza: la

bajeza y trivialidad del estilo que degradan y envilecen la predicacion, despojándola de su carácter augusto y arrastrándola por el suelo.

Respecto de los conocimientos que debe poseer el orador sagrado, ya hicimos una breve indicacion en el tratado de la invencion retórica.

Ante todo debe tener muy en cuenta el predicador la condicion y capacidad de sus oyentes, y el lugar donde se ha de hacer la predicacion; pues como dice San Gregorio Magno; «lo que á unos daña á otros aprovecha: el medicamento que mitiga este accidente, agrava otro: el pasto que conforta la vida á los adultos, priva de ella á los niños.»

La oratoria sagrada tuvo su origen en la predicacion de los apóstoles. San Bernabé y San Clemente continuaron en el siglo I de la Iglesia tan gloriosa tradicion, y en los siglos siguientes San Ignacio, obispo de Antioquia, y los apologistas San Justino, San Clemente de Alejandria, Origenes, Tertuliano y Lactancio, los cuales prepararon el camino á los oradores del siglo IV, que puede considerarse como el siglo de oro de la elocuencia cristiana. En él brillaron extraordinariamente San Atanasio, San Gregorio Nacianceno y San Gregorio Nizeno, San Basilio y San Juan Crisóstomo entre los griegos; y entre los latinos San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustin. En el siglo XI floreció San Bernardo, glorioso predicador de la segunda cruzada. En el siglo XVII renovaron las antiguas glorias de la elocuencia sagrada Bossuet, Bourdaloue, Flechier, Fenelon, Massillon y otros oradores franceses, gala y ornamento del siglo de Luis XIV.

Entre los españoles han sobresalido Fr. Luis de Granada, el venerable Avila, P. Marquez, Malon de Chaide, Fr. Diego de Estella, Fr. Diego de Cádiz y otros de ménos nombradía.

Oratoria política.

Tiene por objeto dilucidar todas las cuestiones y materias que se rozan con la gobernacion de los pueblos; abogar por la reforma de las leyes antiguas y el establecimiento de otras nuevas en armonía con las necesidades de los tiempos; discutir los presupuestos, y preparar medidas económicas que mejoren la situacion de la nacion, ó aumenten su prosperidad.

En los pueblos regidos constitucionalmente vive y prospera la elocuencia política, y tiene su campo natural en el parlamento, compuesto generalmente de dos cámaras ó asambleas, popular y aristocrática, respectivamente.

La oratoria política es la más activa, la más ardiente y apasionada. Todo lo fia al azar de la discusión. Como no cuenta con un dogma fijo, carece de base segura, y no hay cuestión que no sea ocasionada á largas contiendas y reñidas batallas. El orador político no solo defiende la aplicación de sus principios á casos concretos y especiales, sino que á veces se ve obligado á poner á salvo los principios mismos, rudamente combatidos por enemigos poderosos.

Por esto no le basta al orador político la ciencia adquirida en el retiro de su gabinete, ó en bibliotecas ó academias, sino que necesita tener especiales condiciones para la polémica y poseer sobre todo la fina táctica del dialéctico y la astucia del diplomático para prevenir los varios accidentes de la lucha, y hacer frente á todas las eventualidades que puedan surgir.

Entre los antiguos alcanzaron gran fama por sus talentos oratorios Pericles y Demóstenes entre los griegos, y Ciceron entre los latinos. En los tiempos modernos han llamado la atención los ingleses Fox, Chatan, Sheridan y O'connell; Verguiaud, Mirabeau, Danton, Benjamín Constant, Lamartine y Thiers, entre los franceses, y en España, Argüelles, Lopez, Conde de Toreno, Donoso Cortés, Martínez de la Rosa, Ríos Rosas, etc.

Oratoria forense.

Su objeto, como se desprende del nombre que lleva, es hacer patente el derecho que asiste á un individuo en un litigio suscitado por él ó contra él.

Como se trata simplemente de la interpretación de la ley y de su aplicación á un caso dado, claro es que el orador no puede abandonar ni un instante la templanza y comedimiento propias del que se limita á hacer un estudio razonado y analítico de los textos legales. El éxito pende de la solidez y firmeza

del razonamiento y no de la especiosidad de las razones, ni de la belleza y brillantez de la forma.

Únicamente en las causas criminales en que la honra ó la infamia del acusado están pendientes del fallo del Tribunal, y en que la manera de presentar los hechos puede influir poderosamente en el ánimo de los jurados, le será permitido al orador herir el sentimiento de los jueces en favor del acusado, invocando los principios de equidad natural, ó los sentimientos de piedad innatos en el corazón humano.

En los países donde no se halla establecido el jurado, será poco ménos que inútil el hacer una apelación al sentimiento de los jueces, que ni pueden ni deben oír otras razones, ni estimar otros argumentos, que los basados en las prescripciones de la ley penal, ó en la jurisprudencia de los Tribunales.

El estilo de la oratoria judicial ha de ser grave, severo y templado. En los negocios de gran importancia admite un tono más elevado, y algunas galas y adornos, aunque usadas con gran sobriedad y discreta parsimonia.

En España la oratoria forense ha prosperado poco como género propiamente literario, á lo que ha contribuido en gran parte la poca publicidad y escaso interés que han despertado siempre en nuestro pueblo los negocios judiciales. Jovellanos y Melendez nos ofrecen preciosas muestras de este género, cultivado hoy con gran aceptación y aplauso por ilustres jurisconsultos, honra de nuestra nación.

CAPÍTULO XLVIII.

DE LAS COMPOSICIONES HISTÓRICAS.

Historia es la exposicion fiel y metódica de los hechos interesantes realizados por la especie humana en los diversos períodos de su existencia.

Se divide en *universal, general y particular*.—La primera comprende todos los hechos de que hay noticia referentes á los diversos pueblos que habitan nuestro globo. La segunda abraza los acontecimientos que tuvieron lugar en un solo pueblo, nacion ó época. La particular se circunscribe á un solo acontecimiento de superior importancia; á narrar los sucesos acaecidos en una sola region ó comarca, ó los relativos á una institucion, corporacion ó gremio.

Por razon de su contenido, se divide en *sagrada y profana*; por el tiempo á que se refiere, en *antigua, media y moderna*. La profana se subdivide en *literaria, artística, mercantil, etc.*

Efemérides son anotaciones prolijas de los sucesos acaecidos en el espacio de un dia. Los *anales* comprenden los hechos ocurridos durante un año. Las *décadas* abrazan todos los sucesos acaecidos en el período de diez años. No se limitan á la relacion sucinta de los hechos, sino que admiten todo linaje de reflexiones, y suponen un estudio concienzudo del periodo á que se refieren. *Crónica* es el relato minucioso y ajustado á un orden estrictamente cronológico de los sucesos ocurridos en uno ó varios reinados. *Memorias* son interesantes relaciones de sucesos, cuyos pormenores revela el autor en su calidad de actor ó testigo. Las *biografías* encierran la historia de un personaje importante, considerado unas veces en su sola individualidad, y las más en relacion con el tiempo en que floreció.

La historia no es simple relacion de hechos, sino enseñanza viva y cuadro fiel de las grandezas y miserias humanas. Es la humanidad contemplándose á sí misma en el inmenso espejo del pasado. Su fin es marcadamente didáctico y su fondo y forma algo tanto poética, por lo que está conceptuada como género intermedio entre la literatura bello-útil y la estrictamente útil.

La historia no tiene un estilo fijo y determinado. Todas las facultades de nuestro espíritu concurren en diverso grado á la generacion y produccion de la historia, y de aquí la diversidad de estilos.

Cuando predomina en ella la razon, toma un tinte filosófico y científico, que la eleva á la esfera superior de la ciencia. Si el historiador se deja llevar de la imaginacion, embelleciendo el relato con las *ricas* galas del ingenio y animándolo con el suave calor del sentimiento, se convierte en cuadro animado y pintoresco de los usos, costumbres, paisajes y monumentos de un país. A veces se combinan discretamente el juicio del historiador con la viva pintura de los sucesos, produciéndose un estilo mixto, que responde á todas las necesidades y atiende á todas las exigencias del lector.

Otras diferencias más capitales y de mayor trascendencia existen, no ya en cuanto á la *manera* de escribir la historia, sino en cuanto á la determinacion del principio superior, á que obedecen todos los hechos humanos. Mientras unos suponen que la sociedad humana camina sin guía y sin objeto, regida sólo por leyes físicas y necesarias, otros, inspirándose en el dogma cristiano de la Providencia, ven la mano de ésta en todos los sucesos humanos, y descubren un plan divino y un órden superior en la marcha que sigue la humanidad sobre la tierra.

Estas diversas tendencias, representadas por historiadores ilustres, han dado origen á otras tantas escuelas: á saber, la *descriptiva*, de la que es fiel representante Barante; la *filosófica*, representada por Bossuet, Montesquieu y Guizot; la *fatalista* seguida por Thiers; y la *sobrenatural ó providencialista*, de la que son notables campeones Vico, Niebuhr y Savigny.

En medio de la multitud de hechos de diversa naturaleza que forman el vasto cuadro de la historia, debe resplandecer en ella la unidad, ley esencial de toda obra literaria, y exigible, por tanto, en las composiciones históricas. La unidad debe resaltar na-

turalmente, y no ser efecto de la invencion del historiador. Este debe hacerla patente, pero no crearla á su arbitrio.

Los hechos están naturalmente enlazados por relaciones de causa, de lugar, de tiempo, etc., por lo que no cuesta gran trabajo el poner de relieve dichas relaciones, refiriéndolas siempre á un principio superior. Las unidades parciales, clave y fundamento de la historia particular de las razas y de las naciones, léjos de contradecir el principio esencial de la unidad, son factores que vienen á componer la unidad superior de la historia universal, pues no debemos perder de vista que todos los hombres proceden de un mismo tronco, y que todos los pueblos tienen una mision y destino comun, el de desenvolver sus facultades naturales, realizando la ley del progreso, basada en la perfectibilidad humana. Del principio de la unidad de nuestra especie nace la unidad de la historia. «Todos los hombres, dijo Pascal, pueden ser considerados como un solo hombre que subsiste siempre y que siempre está aprendiendo.» Cada individuo, cada familia, cada pueblo, cada nacion, no viven ni obran aisladamente, sino en relacion con la vida universal de la humanidad.

Se consideran tambien como cualidades muy recomendables de la narracion histórica, la *claridad*, la *brevedad*, el *ornato* y la *dignidad*.

La *claridad* depende de la buena ilacion de los hechos y de su exposicion metódica; de suerte que se note á la simple vista la relacion que media entre las causas y los efectos, entre los hechos principales y los accesorios.

La *brevedad* se consigue omitiendo todos los hechos de escaso interes y haciendo gracia de detalles prolijos, que embarazan la narracion y fatigan al lector.

El ornato ha de ser sóbrio, sencillo y natural; desechándose como incompatibles con la dignidad de la historia los vanos adornos, los equívocos, las sutilezas, los chistes y epigramas, con que afeó y rebajó Voltaire su *Historia universal*.

Contribuyen á decorar y embellecer la historia, los *retratos* de los personajes. Deben ser propios y exactos; y han de economizarse mucho, pues como observa Hermosilla, los personajes históricos se han

de pintar á sí mismos por sus acciones y conducta, y no los ha de dibujar la pluma del escritor.

Llámanse *arengas* (*conciones* en lo antiguo) los discursos verdaderos ó supuestos que los historiadores ponen en boca de los diversos personajes. O en ellas se reproduce textualmente el mismo discurso pronunciado por el personaje y conservado en documentos auténticos, ó se le atribuye una arenga que se supone pronunciada en determinadas circunstancias. En este último caso, ó se debe renunciar por completo á una licencia que da á la historia visos de novela, ú observarse, á falta de texto original, la más rigurosa verosimilitud; pues de lo contrario se emplea un adorno falso que desdice de la gravedad de la historia, fundada esencialmente en la verdad.

El historiador, si ha de desempeñar con acierto su cometido, debe estar adornado de dos cualidades principales: la *veracidad* y la *imparcialidad*.

Consiste la veracidad en no dar cabida en la narracion sino á aquellos hechos que estén plenamente comprobados, y en presentarlos lealmente, tal y como sucedieron, sin añadir ni omitir circunstancias que los alteren ó desfiguren. El historiador no debe conformar los hechos con un ideal preconcebido, sino, en todo caso, inducir sin violencia de aquellos las causas ó principios á que debieron su origen.

La *imparcialidad* consiste en la observancia de la más estricta neutralidad al juzgar los hechos, así los que favorezcan, como los que dañen á sus opiniones particulares. No por esto se ha de mostrar frio é indiferente, ahogando el natural entusiasmo que despiertan en todo corazon generoso los hechos heróicos, y el enojo y la repulsion que producen los dignos de reprobacion. Debe rendir culto constante á la verdad, sin dejarse influir de la simpatía que puedan inspirarle la pátria en que nació, el partido en que milita, ó la religion que profesa.

Historiadores notables. Entre los griegos Herodoto, Tucídides, Jenofonte y Plutarco; y entre los latinos Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito.

En España, sin hacer mencion de los cronistas que prepararon ricos materiales para la historia, sobresalen como historiadores Fernan Perez de Guzman, Fernando del Pulgar, Hurtado de Mendoza, Sigüenza, Rivadeneyra, Mariana, Moncada, Coloma, Melo y Solís; y en nuestros dias Lafuente y Cabanilles.

CAPÍTULO XLIX.

COMPOSICIONES DIDÁCTICAS Ó CIENTÍFICAS.— GÉNERO EPISTOLAR.

Con el primer nombre se designan todas aquellas obras que tienen por objeto dar á conocer un conjunto de verdades hábilmente enlazadas, mostrando, al propio tiempo, sus leyes, principios y fundamentos.

Segun la manera de exponer la verdad, y la mayor ó menor amplitud en la exposicion, así reciben los nombres de tratados *elementales*, *magistrales*, *memorias* ó *monografías*.

Las obras *elementales* tienen por objeto iniciar en los rudimentos de la ciencia, y dar á conocer sucintamente el plan y la economía de aquella.

Las *magistrales* contienen la razon y fundamento filosófico de todas las verdades que forman el organismo de la ciencia, y dan solucion á los más árdulos problemas.

Las *memorias* y *monografías* se reducen á ilustrar una cuestion determinada, ó á estudiar á fondo y con abundante erudicion, una parte especial de la ciencia.

La obra elemental debe presentar, en conjunto armónico, todas las verdades principales de la ciencia, sin prescindir de nociones necesarias, ni recargar con conocimientos supérfluos la sencillez pro-

pia de un texto elemental. Unas doctrinas deben servir de base á otras, indicándose convenientemente, por medio de atinadas transiciones, la relacion que entre ellas existe. Las definiciones han de ser claras y precisas. Los términos técnicos se han de dar á conocer cumplidamente, explicando con toda propiedad su significacion etimológica y su valor científico. El estilo debe ser claro y sencillo, y, sobre todo, preciso, cual corresponde al lenguaje severo de la ciencia.

Los tratados magistrales admiten un tono más elevado, y no desdennan las galas del estilo. El método no se ha de observar con tanto rigor, pues se supone que el lector conoce ya los caminos y procedimientos de la ciencia. Pero si el estilo admite, en cierto modo, la influencia de la imaginacion, esta facultad no deberá tener parte alguna en la concepcion é ilacion de la doctrina, que debe ser producto de la razon fria. El razonamiento científico debe observar el rigor y la exactitud de una operacion matemática. Toda verdad ha de ser demostrable por alguno de los criterios que sirven de norma á la razon para conocer la verdad.

Las memorias, disertaciones y monografías suponen un estudio acabado y completo, de una materia ó cuestion determinada. Por lo cual son mayores las exigencias del arte en esta clase de trabajos. Su mérito principal consiste en la originalidad ó novedad de la doctrina, en señalar á la investigacion científica nuevos derroteros, ó en compilar y reunir con arte, en un brillante resúmen, cuantos datos y noticias suministra la bibliografía científica acerca del punto en cuestion.

La forma de elocucion más propia y natural de la ciencia es la *enunciativa*, que consiste en la exposicion *directa* de la doctrina hecha por el autor. Se han empleado, no obstante, con buen resultado, así el diálogo como la forma epistolar.

El diálogo hace gustoso y fácil el estudio de la ciencia, personificada, por decirlo así, en los diversos interlocutores; aumenta su interes por medio de animados y dramáticos cuadros, que convidan á co-

nocer los diversos sistemas de la ciencia y el grado de certeza que respectivamente encierran.

Sin embargo, cuando el autor no ha procurado, ó no ha logrado, hacer prevalecer la verdad entre las varias opiniones que la niegan ó contradicen, el lector, si no cuenta de antemano con una instruccion sólida, queda confuso y perplejo, sin acertar á discernir la verdad entre tan opuestos pareceres.

La antigüedad nos ha legado dos grandes modelos en Platon y Ciceron, que adoptaron esta forma, para animar y embellecer la exposicion científica, y dilucidar, como por vía de pasatiempo, las cuestiones más árduas y difíciles. Entre los de Ciceron descuellan por su extraordinario mérito los de *Natura Deorum*, *De Amicitia*, *De Senectute* y *Oratore*. Entre nosotros se han hecho notar Fernan Perez de Oliva por su *Diálogo de la dignidad del hombre*; Fr. Luis de Leon por su famosa exposicion de *Los nombres de Cristo*; Agustin de Rojas en su *Viaje entretenido*; Carducho con sus diálogos sobre la *Pintura*, y otros.

Cartas.

No nos referimos en este lugar á la carta usual y llana, y desprovista de toda clase de galas, que pone en comunicacion á los ausentes, llenando necesidades comunes de la vida. Tales misivas abrazan en pocas líneas las más extrañas y opuestas especies, que no tienen entre sí la más leve conexion, y que su autor, falto de arte, no ha procurado enlazar por medio de ingeniosas transiciones: documentos puramente útiles en los que no hay ni la menor vislumbre de belleza, por ser toscos y desaliñados y de frase vulgar.

La carta propiamente literaria hermana la utilidad con la belleza, *tocando*, con estilo ligero y festivo unas veces, sério y elevado otras, toda clase de asuntos. La espontaneidad, la sencillez, la naturalidad, son sus dotes más preciadas. La frase, suelta y fácil, fresca y viva, cual la de la conversacion comun.

El estilo sencillo, pero correcto. La demasiada lima y la frase forzada deslucen este género que re-

corre los tonos más diversos en relacion con la vária naturaleza de los asuntos, conservando siempre como matiz distintivo la soltura y facilidad de la conversacion ordinaria. A veces presenta un fondo marcadamente didáctico, destinándose á esclarecer materias literarias, morales ó científicas.

Entre los latinos se hicieron famosas las cartas de Plinio y de Ciceron, que han conservado á través de los siglos la estimacion de los eruditos. Balzac y Voiture en el siglo XVII, y madama Sevigné en el XVIII, cultivaron con gran éxito el género epistolar, logrando la aceptacion y el aplauso de los hombres de letras. En España contamos con un famoso *Centon epistolario* debido á la fácil pluma del bachiller Fernan Gomez de Cibdareal, cuya memoria han honrado sus paisanos dedicándole no hace muchos años un sencillo monumento en la plaza principal de la ciudad. Son notables tambien las de Gonzalo de Ayora al Rey católico, y á su secretario Miguel Perez de Almazan; las de Hernando del Pulgar, el maestro Juan de Avila, Santa Teresa, Antonio Perez, célebre ministro de Felipe II, Quevedo, Solís, P. Isla, Jovellanos, Moratin (hijo) y las de otros muchos autores, así antiguos como contemporáneos, lustre y ornamento de nuestra pátria.

FIN.

HORACIO.

EPÍSTOLA Á LOS PISONES SOBRE EL ARTE POÉTICA.

- Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa supernè,
5 Spectatum admissi, risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulæ fore librum
Persimilem, cujus, velut ægri somnia, vanæ
Fingentur species: ut nec pes, nec caput uni
Reddatnr formæ.—Pictoribus atque poetis
10 Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque
[vicissim;
Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus gementur, tigribus agni.
Inceptis gravibus plerumque et magna professis
15 Purpureus, latè qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus; quum lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus; et fortasse cupressum
20 Scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes
Navibus, ære dato, qui pingitur? Amphora cœpit
Institui; currente rota, cur urceus exit?
Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.
Maxima pars vatum, pater, et juvenes patre digni,
25 Decipimur specie recti. Brevis esse laboro,
Obscurus flo; sectantem levia, nervi
Deficiunt animique; professus grandia, turget;

- Serpi humi tutus nimium, timidusque procellæ.
 Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
 30 Delphinum sylvis appingit, fluctibus aprum.
 In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.
 Æmilium circa ludum faber imus et ungues
 Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;
 Infelix operis summa, quia ponere totum
 35 Nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,
 Non magis esse velim, quàm pravo vivere naso,
 Spectandum nigris oculis, nigroque capillo.
 Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
 Viribus, et versate diu quid ferre recusent,
 40 Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,
 Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
 Ordinis hæc virtus erit, et venus, aut ego fallor,
 Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici:
 Pleraque differat, et præsens in tempus omittat.
 45 Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.
 In verbis etiam tenuis cautusque serendis,
 Dixeris egregiè, notum si callida verbum
 Reddiderit junctura novum. Si forte necesse est
 Indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
 50 Pingere cinctatis non exaudita Cethegis
 Continget, dabiturque licentia sumpta pudenter.
 Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
 Græco fonte cadant, parçè detorta. ; Quid autem
 Cæcilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
 55 Virgilio Varioque? Ego cur, acquirere pauca
 Si possum, invideor, quum lingua Catonis et Enni
 Sermonem patrium ditaverit, et nova rerum
 Nomina protulerit? Licuit, semperque licebit
 Signatum præsentem nota procudere nomen.
 60 Ut sylvæ foliis pronos mutantur in annos,
 Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
 Et juvenem ritu, florent modò nata, vigentque.
 Debemur morti nos, nostraque; sive receptus
 Terra Neptunus classes Aquilonibus arcet,
 65 Regis opus; sterilisve diu palus, aptaque remis
 Vicinas urbes alit, et grave sentit aratrum;
 Seu cursum mutavit iniquum frugibus amnis,
 Doctus iter melius. Mortalia facta peribunt;
 Nedum sermonum stet honos, et gratia vivax.
 70 Multa renascuntur, quæ jam cecidere; cadentque
 Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
 Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.
 Res gestæ regumque, ducumque, et tristia bella
 Quo scribi possent numero monstravit Homerus.

- 75 Versibus impariter junctis querimonia primum,
 Post etiam inclusa est voti sententia compos.
 Quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
 Grammatici certant, et adhuc sub iudice lis est.
 Archilochum proprio rabies armavit jambo.
- 80 Hunc socci cepere pedem, grandesque cothurni,
 Alternis aptum sermonibus, et populares
 Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.
 Musa dedit fidibus Divos, puerosque Deorum,
 Et pugilem victorem, et equum certamine primum,
- 85 Et juvenum curas, et libera vina referre.
 Descriptas servare vices, operumque colores,
 Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?
 Cur nescire, pudens pravè, quàm discere malo?
 Versibus exponi tragicis res comica non vult.
- 90 Indignatur item privatis, ac prope socco
 Dignis carminibus narrari cœna Thyestæ.
 Singula quæque locum teneant sortita decenter.
 Interdum tamen et vocem comœdia tollit,
 Iratusque Chremes tumido delitigat ore:
- 95 Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri,
 Telephus et Peleus, quum pauper et exul uterque,
 Projicit anpullas, et sesquipedalia verba,
 Si curat cor spectantis tetigisse querela.
 Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu,
- 100 Et, quodcumque volent, animum auditoris agunt.
 Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
 Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
 Primum ipsi tibi; tunc tua me infortunia lædent.
 Telephe, vel Peleu, malè si mandata loqueris,
- 105 Aut dormitabo, aut ridebo. Tristia mœstum
 Vultum verba decent; iratum, plena minarum;
 Ludentem, lasciva; severum, seria dictu.
 Format enim natura prius nos intus ad omnem
 Fortunarum habitum: juvat aut impellit ad iram,
- 110 Aut ad humum mœrore gravi deducit, et angit;
 Post effert animi motus, interprete lingua.
 Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
 Romani tollent equites, peditesque cachinum.
 Intererit multum Davusne loquatur, an herus;
- 115 Maturusne senex, an adhuc florente juventa
 Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
 Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
 Colchus, an Assyrius; Thebis nutritus, an Argis.
 Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,
- 120 Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
 Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,

- Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
 Sit Medea ferox, invictaque, flebilis Ino,
 Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
- 125 Si quid inexpertum scenæ committis, et audes
 Personam formare novam, servetur ad imum,
 Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
 Difficile est propriè communia dicere: tuque
 Rectiùs Iliacum carmen deducis in actus,
- 130 Quam si proferres ignota, indictaque primus.
 Publica materies privati juris erit, si
 Nec circa vilem, patulumque moraberis orbem;
 Nec verbum verbo curabis reddere, fidus
 Interpres; nec desilies imitator in arctum,
- 135 Unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex.
 Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.
 Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
 Parturient montes: nascetur ridiculus mus.
- 140 Quanto rectiùs hic, qui nil molitur ineptè!
Dic mihi, Musa, virum, captæ post tempora Trojæ,
Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
 Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
 Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
- 145 Antiphaten, Scyllamque, et cum Cyclope Charybdin,
 Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri.
 Nec gemino bellum Trojanum orditur ab ovo.
 Semper ad eventum festinat, et in medias res,
 Non secus ac notas, auditorem rapit, et quæ
- 150 Desperat tractata nitescere posse, relinquit;
 Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
 Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
 Tu, quid ego, et populus mecum desideret, audi:
 Si plausoris eges aulae manentis, et usque
- 155 Sessuri, donec cantor *Vos plaudite* dicat,
 Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
 Mobilibusque decor naturis dandus, et annis.
 Reddere qui voces jam scit puer, et pede certo
 Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
- 160 Colligit, ac ponit temere, et mutatur in horas.
 Imberbis juvenis, tandem custode remoto,
 Gaudet equis, canibusque, et aprici gramine campi;
 Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
 Utilium tardus provisor, prodigus æris,
- 165 Sublimis, cupidusque, et amata relinquere pernix.
 Conversis studiis, ætas animusque virilis
 Quærit opes, et amicitias, inservit honori;
 Commisisse cavet, quod mox mutare laboret.

- Multa senem circumveniunt incommoda; vel quod
- 170 Quærit; et inventis miser abstinet, ac timet uti;
 Vel quod res omnes timide, gelidèque ministrat;
 Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri,
 Difficilis, querulus, laudator temporis acti
 Se puero, censor castigatoreque minorum.
- 175 Multa ferunt anni venientes commoda secum,
 Multa recedentes adimunt. Ne forte seniles
 Mandentur juveni partes, pueroque viriles,
 Semper in adjunctis, ævoque morabimur aptis.
 Aut agitur res in scenis, aut acta refertur:
- 180 Segnius irritant animos demissa per aurem,
 Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
 Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
 Digna geri promes in scenam; multa que tolles
 Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens.
- 185 Nec pueros coram populo Medea trucidet,
 Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus;
 Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
 Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
 Neve minor, neu sit quinto productior actu
 190 Fabula, quæ posci vult, et spectata reponi.
 Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus
 Inciderit; nec quarta loqui persona laboret.
 Actoris partes chorus, officiumque virile
 Defendat: neu quid medios intercinat actus,
- 195 Quod non proposito conducatur, et hæreat aptè.
 Ille bonis faveatque, et consilietur amicè,
 Et regat iratos, et amet peccare timentes:
 Ille dapes laudet mensæ brevis: ille salubrem
 Justitiam, legesque, et apertis otia portis:
- 200 Ille tegat commissa, Deosque precetur, et oret,
 ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.
 Tibia non, ut nunc, orichalco vineta, tubæque
 Æmula, sed tenuis, simplexque, foramine paucò,
 Adspirare, et adesse choris erat utilis, atque
- 205 Nondum spissa nimis complere sedilia flatu:
 Quò sanè populus numerabilis, utpote parvus,
 Et frugi, castusque, verecundusque coibat.
 Postquam cœpit agros extendere victor, et urbem
 Latior amplecti murus, vinoque diurno
- 210 Placari Genius festis impunè diebus,
 Accessit numerisque, modisque licentia major.
 Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
 Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
 Sic priscae motumque, et luxuriam addidit arti
- 215 Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem;

- Sic etiam fidibus voces crevere severis,
 Et tulit eloquium insolitum facundia præceps,
 Utiliumque sagax rerum, et divina futuri
 Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.
- 220 Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
 Mox etiam agrestes Satyros nudavit, et asper,
 Incolumi gravitate, jocum tentavit; eo quod
 Illecebris erat, et grata novitate morandus
 Spectator, functusque sacris, et potus, et exlex.
- 225 Verum ita risores, ita commendare dicaces
 Conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,
 Ne, quicumque Deus, quicumque adhibebitur heros,
 Regali conspectus in auro nuper, et ostro,
 Migret in obscuras humili sermone tabernas;
- 230 Aut, dum vitat humum, nubes et inania captet.
 Effutire leves indigna tragœdia versus,
 Ut festis matrona moveri jussa diebus,
 Intererit Satyris paulum pudibunda protervis.
 Non ego inornata, et dominantia nomina solum,
- 235 Verbaque, Pisones. Satyrorum scriptor amabo:
 Nec sic enitar tragico differre colori,
 Ut nihil intersit Davusne loquatur, et audax
 Pythias, emuncto lucrata Simone talentum;
 An custos, famulusque Dei Silenus alumni.
- 240 Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
 Speret idem; sudet multum, frustra que laboret,
 Ausus idem: tantum series, junctura que pollet!
 Tantum de medio sumptis accedit honoris!
 Silvius deducti caveant, me iudice, Fauni
- 245 Ne velut innati triviis, ac penè forenses,
 Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam;
 Aut immunda crepent, ignominiosa que dicta:
 Offenduntur enim, quibus est equus, et pater, et res,
 Nec si quid fricti ciceris probat et nucis emptor,
- 250 Æquis accipiunt animis, donante corona.
 Syllaba longa brevi subjeta vocatur *iambus*,
 Pes citus: unde etiam *trimetris* accrescere jussit
 Nomen iambeis, quum senos redderet ictus,
 Primus ad extremum similis sibi. Non ita pridem,
- 255 Tardior ut paullo, graviorque veniret ad aures,
 Spondeos stabiles in jura paterna recepit
 Commodus et patiens; non ut de sede secunda
 Cederet, aut quarta socialiter. Hic et in Acci
 Nobilibus trimetris apparet rarus, et Enni.
- 260 In scenam missus magno cum pondere versus
 Aut operæ celeris nimium, cura que carentis,
 A ut ignoratæ premit artis crimine turpi.

- Non quis videt immodulata poemata iudex;
 Et data Romanis venia est indigna poetis.
- 265 Ideircone vager, scribamque licenter? an omnes
 Visuros peccata putem mea tutus, et intra
 Spem veniæ cautus? Vitavi denique culpam,
 Non laudem merui. Vos exemplaria Græca
 Nocturna versate manu, versate diurna.
- 270 At nostri proavi Plautinos et numeros, et
 Laudavere sales: nimum patienter utrumque,
 Ne dicam stultè, mirati; si modò ego, et vos
 Scimus inurbanum lepidò seponere dicto,
 Legitimumque sonum digitis callemus, et aure.
- 275 Ignotum tragicæ genus invenisse Camœnæ
 Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis,
 Quæ canerent, agerentque, peruncti fœcibus ora.
 Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ
 Æschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
- 280 Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
 Successit vetus his comœdia, non sine multa.
 Laude; sed in vitium libertas excidit, et vim
 Dignam lege regi: lex est accepta, chorusque
 Turpiter obticuit, sublato jure nocendi.
- 285 Nil intentatum nostri liquere poetæ:
 Nec minimum meruere decus, vestigia Græca
 Ausi deserere, et celebrare domestica facta;
 Vel qui prætextas, vel qui docuere togatas.
 Nec virtute foret, clarisve potentius armis,
- 290 Quàm lingua Latium, si non offendere unum-
 quemque poetarum limæ labor, et mora. Vos, o
 Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non
 Multa dies, et multa litura coercuit, atque
 Perfectum decies non castigavit ad unguem.
- 295 Ingenium misera quia fortunatius arte
 Credit, et excludit sanos Helicone poetas
 Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
 Non barban; secreta petit loca, balnea vitat.
 Nanciscetur enim pretium, nomenque poetæ,
- 300 Si tribus Anticyris caput insanabile nunquam
 Tonsori Licino commiserit. O, ego lævus,
 Qui burgor bilem sub verni temporis horam!
 Non alius faceret meliora poemata: verum
 Nil tanti est. Ergo fungar vice cotis, acutum
- 305 Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.
 Munus, et officium, nil scribens ipse, docebo:
 Unde parentur opes; quid alat, formetque poetam;
 Quid deceat, quid non, quò virtus, quò ferat error.
 Scribendi rectè sapere est et principium et fons.

- 310 Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ:
Verbaque provisam rem non invita sequentur.
Qui didicit patriæ quid debeat, et quid amicis;
Quo sit amore parens, quo frater a mandus, et hospes;
Quod sit conscripti, quod iudicis officium; quæ
- 315 Partes in bellum missi ducis; ille profectò
Reddere personæ scit convenientia cuique.
Respicere exemplar vitæ, morumque jubebo
Doctum imitatorem, et veras hinc ducere voces
Interdum speciosa locis, morataque rectè
- 320 Fabula, nullius veneris, sine pondere et arte,
Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
Quàm versus inopes rerum, nugæque canoræ.
Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo
Musa loqui, præter laudem nullius avaris.
- 325 Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum diducere.—Dicat
Filius Albini: si de quincunce remota est
Uncia, quid superat?—Poteras dixisse: *Triens*.—Eu!
Rem poteris servare tuam! Redit uncia: quid fit?
- 330 —*Semis*.—At, hæc animos ærugo, et cura peculi
Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse linenda cedro, et levi servanda cupresso?
Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitæ.
- 335 Quidquid præcipies, esto brevis; ut citò dicta
Percipiant animi dociles, teneantque fideles:
Omne supervacuum pleno de pectore manat.
Ficta voluptatis causa sint proxima veris:
Nec quodcumque volet, poscat sibi fabula credi;
- 340 Neu pransæ Lamie vivum puerum extrahat alvo.
Centuriæ seniorum agitant expertia frugis;
Celsi prætereunt austera poemata Rhamnes:
Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.
- 345 Hic meret æra liber Sosiis, hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat ævum.
Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus:
Nam neque chorda sonum reddit, quem vult manus, et
Poscentique gravem persæpe remittit acutum: [mens,
- 350 Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus.
Verùm ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura. Quid ergo est?
Ut scriptor si peccat idem librarius usque,
- 355 Quamvis est monitus, venia caret; ut citharædus

- Ridetur, corda qui semper oberrat eadem:
 Sic mihi, qui multum cessat, fit Chærilus ille,
 Quem bis terve bonum cum risu miror; et idem
 Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.
- 360 Verum opere in longo fas est obrepere somnum.
 Ut pictura poesis erit; quæ, si propius stes,
 Te capiet magis; et quædam si longius abstes;
 Hæc amat obscurum; volet hæc sub luce videri,
 Judicis argutum quæ non formidat acumen;
- 365 Hæc placuit semel; hæc decies repetita placebit.
 O major juvenum, quamvis et voce paterna
 Fingeris ad rectum, et per te sapis, hoc tibi dictum
 Tolle memor: certis medium, et tolerabile rebus
 Rectè concedi. Consultus juris et actor
- 370 Causarum mediocris abest virtute disertis
 Messalæ, nec scit quantum Casselius Aulus;
 Sed tamen in pretio est. Mediocribus esse poetis
 Non Di, non homines, non concessere columnæ.
 Ut gratas inter mensas symphonia discors,
- 375 Et crassum unguentum, et sardo cum melle papaver
 Offendunt, poterat duci quia cœna sine istis;
 Sic animis natum, inventumque poema juvenis,
 Si paulum à summo discessit, vergit ad imum.
 Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis;
- 380 Indoctusque pilæ, discive trochive quiescit,
 Ne spissæ risum tollant impunè coronæ.
 Qui nescit, versus tamen audet fingere.—Quid ni?
 Liber et ingenuus, præsertim census equestrem
 Summam nummorum, vitioque remotus ab omni.
- 385 Tu nihil invita dices faciesve Minerva:
 Id tibi iudicium est, ea mens. Si quid tamen olim
 Scripseris, in Metii descendat iudicis aures,
 Et patris. et nostras, nonumque prematur in annum,
 Membranis intus positis. Delere licebit
- 390 Quod non edideris: nescit vox missa reverti.
 Silvestres homines sacer, interpresque Deorum
 Cædibus, et victu fœdo deterruit Orpheus;
 Dictus ob hoc lenire tigres, rabidosque leones:
 Dictus et Amphion Thebanæ conditor arcis,
- 395 Saxa movere sono testudinis, et prece blanda
 Ducere quo vellet. Fuit hæc sapientia quondam
 Publica privatis secernere, sacra profanis;
 Concubitu prohibere vago, dare jura maritis,
 Oppida moliri, leges incidere ligno.
- 400 Sic honor et nomen divinis vatibus, atque
 Carminibus venit. Post hos insignis Homerus,
 Tyrtæusque mares animos in Martia bella

- Versibus exacuit. Dictæ per carmina sortes,
 Et vitæ monstrata via est; et gratia regum
 405 Pieriis tentata modis, ludusque repertus,
 Et longorum operum finis: ne forte pudori
 Sit tibi Musa lyræ solers, et cantor Apollo.
 Natura fieret taudabile carmen, an arte,
 Quæsitum est. Ego nec studium sine divite vena,
 410 Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
 Altera poscit opem res, et conjurat amicè.
 Qui studet optatam cursu contingere metam,
 Multa tulit fecitque puer; sudavit et alsit,
 Abstinit venere et vino. Qui Pythia cantat
 415 Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum.
 Nunc satis est dixisse: «Ego mira poemata pango:
 Occupet extremum scabies; mihi turpe relinqui est,
 Et, quod non didici, sanè nescire fateri.»
 Ut præco ad merces turbam qui cogit emendas,
 420 Assentatores jubet ad lucrum ire poeta,
 Dives agris, dives positis in scœnore nummis.
 Si verò est, unctum qui rectè ponere possit
 Et spondere levi pro paupere, et eripere atris
 Litibus implicitum: mirabor, si sciet inter-
 425 noscere mendacem, verumque beatus amicum.
 Tu, seu donaris, seu quid donare velis cui,
 Nolito ad versus tibi factos ducere plenum
 Lætitia; clamabit enim: *Pulchrè! benè! rectè!*
 Pallescet super his; etiam stillabit amicis
 430 Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram.
 Ut, qui conducti plorant in funere, dicunt
 Et faciunt prope plura dolentibus ex animo; sic
 Derisor vero plus laudatore movetur.
 Reges dicuntur multis urgere culullis,
 435 Et torquere mero, quem perspexisse laborant
 An sit amicitia dignus. Si carmina condes,
 Nunquam te fallant animi sub vulpe latentes.
 Quintilio si quid recitares: «Corrige, sodes,
 Hoc, ajebat, et hoc.» Melius te posse negares,
 440 Bis terque expertum frustra; delere jubebat,
 Et malè tornatos incudi reddere versus.
 Si defendere delictum, quàm vertere, malles,
 Nullum ultra verbum, aut operam, sumebat inanem,
 Quin sine rivali teque et tua solus amares.
 445 Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes;
 Culpabit duros; incomptis allinet atrum
 Transverso calamo signum; ambitiosa recidet
 Ornamenta; parum claris lucem dare coget;
 Arguet ambiguè dictum, mutanda notabit;

- 450 Fiet Aristarchus, nec dicet: «Cur ergo amicum
 Offendam in nugis?» Hæ nugæ seria ducent
 In mala derisum semel exceptumque sinistrè.
 Ut mala quem scabies, aut morbus regius urget,
 Aut fanaticus error et iracunda Diana;
- 455 Vesanum tetigisse timent, fugiuntque poetam
 Qui sapiunt: agitant pueri, incautique sequuntur
 Hic, dum sublimes versus ructatur et errat,
 Si veluti merulis intentus decidit auceps
 In puteum foveamve; licèt, «Succurrite longum
- 460 Clamet, lo cives!» non sit qui tollere curet.
 Si quis curet opem ferre, et demittere funem,
 Qui scis an prudens huc se dejecerit, atque
 Servari nolit? dicam: siculique poetæ
 Narrabo interitum: Deus immortalis haberi
- 465 Dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Ætnam
 Insiluit. Sit jus, liceatque perire poetis.
 Invitum qui servat, idem facit occidenti.
 Nec semel hoc fecit; nec, si retractus erit, jam
 Fiet homo, et ponet famosæ mortis amorem.
- 470 Nec satis apparet cur versus factitet: utrùm
 Minxerit in patrios cineres, an triste bidental
 Moverit incestus. Certè furit; ac velut ursus,
 Objectos caveæ valuit si frangere clathros,
 Indoctum, doctumque fugat recitator acerbus:
- 475 Quem vero arripuit, tenet, occiditque legendo,
 Non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo.

ÍNDICE.

	<u>Páginas.</u>
CAP. I..... Nociones preliminares.— Concepto de la Retórica y su division	5
— II..... Partes en que se divide la Retórica....	11
— III..... De la Invencion retórica.....	13
— IV..... Preceptos relativos á la eleccion de asunto	16
— V..... Arte tópica.—Conocimientos que se requieren para tratar debidamente un asunto.—Lugares internos.—Id. externos.....	20
— VI..... Ilustracion de la doctrina sentada en el capítulo anterior acerca de los tópicos.	23
— VII..... Costumbres y pasiones.—Importancia de su estudio.....	28
— VIII..... De la disposicion.— Plan de la obra.— Condiciones esenciales de toda produccion literaria.....	32
— IX..... De la elocucion.— Elementos que la constituyen.—Formas generales de la elocucion	36
— X..... De las varias especies de cláusulas....	40
— XI..... Cualidades esenciales de la elocucion...	43
— XII..... Cualidades propias y distintivas del lenguaje literario.....	47

CAP. XIII.....	De la propiedad en las voces y cláusulas.—Medios de conseguirla.....	50
— XIV.....	De la armonía del lenguaje.—Elementos que concurren á producirla.—Armonía general y especial ó imitativa.	52
— XV.....	Cualidades esenciales de la elocucion en general.....	59
— XVI.....	De las figuras en general.....	65
— XVII....	Elegancias ó figuras de diction.....	69
— XVIII...	De los tropos en general.—Su division en tropos de diction y de sentencia.	76
— XIX.....	Tropos de sentencia.....	81
— XX.....	Tropos de sentencia por oposicion....	86
— XXI.....	Tropos de sentencia por reflexion.....	89
— XXII....	Figuras de pensamiento.....	93
— XXIII...	Figuras lógicas	98
— XXIV...	Figuras patéticas.....	103
— XXV....	Cualidades accidentales de la elocucion.	109
— XXVI...	De la poesía en general.....	115
— XXVII...	De la elocucion poética.....	121
— XXVIII..	De la versificación y rima.....	127
— XXIX...	Del arte métrica.....	131
— XXX....	De las varias especies de versos.....	134
— XXXI...	Principales combinaciones métricas en consonante.....	142
— XXXII...	Combinaciones métricas en asonante.—Verso libre.—Observaciones acerca de las estrofas ó estancias líricas....	151
— XXXIII..	De los géneros poéticos en general y del épico en particular.....	156
— XXXIV..	De la poesía épico-didáctica.....	159
— XXXV..	Del poema épico-heróico.....	162
— XXXVI..	De la epopeya propiamente dicha.....	173
— XXXVII.	Del poema épico-cómico, ó burlesco.—Cantos épicos.—Cuentos.—Leyendas.	176
— XXXVIII	De la poesía lírica.....	178
— XXXIX..	De otras especies de poemas líricos.—	

a/a

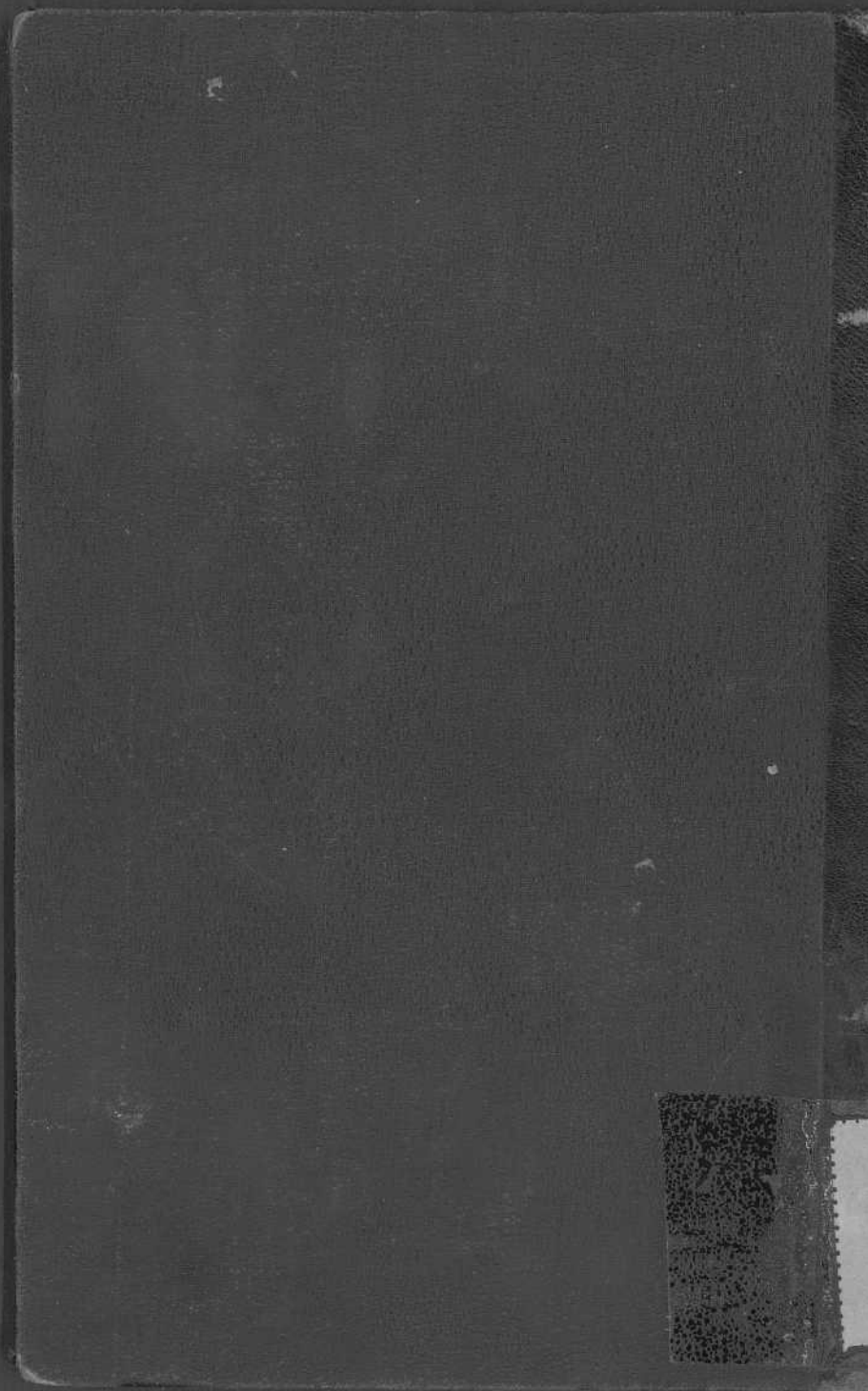
triles

2^o

	<u>Páginas.</u>
Cancion.—Cantata.—Epitalamio.— Letrilla.....	187
CAP. XL..... De otros poemas menores.—Soneto, madrigal y epigrama.....	190
— XLI..... Del romance y la balada.....	193
— XLII.... Poesía mixta ó de transición entre la épica y la lírica.—Sátira.—Elegía.— Fábula.—Epístola.....	196
— XLIII... De la poesía bucólica como género de transición á la dramática.....	204
— XLIV.... De la novela.....	207
— XLV.... De la poesía dramática en general....	213
— XLVI.... De las distintas especies de poesía dramática.—Tragedia.—Comedia.— Drama.....	226
— XLVII... De la oratoria en general, y de los gé- neros oratorios en particular.....	235
— XLVIII.. De las composiciones históricas.....	252
— XLIX... Composiciones didácticas ó científicas. —Género epistolar.....	257

2.º

3.º





ESPANTALON.



TRATADO
DE

ESTRUCURA
Y POETICA



NOVA

6282

