

2  
56

S. G

3.021

---

B. P. de Soria



61078768

D-2 8656

D-2  
8656

FC 13 X



# ESTILÍSTICA

(PRECEPTIVA LITERARIA)



Librería ENRIQUE PRIETO  
Preciados, 48-Madrid

---

---

Es propiedad.  
Queda hecho el depósito  
que marca la Ley.

---

---

R. 2829

MANUEL SANTAMARIA ANDRES

CATEDRÁTICO DEL INSTITUTO DE LEÓN

---

---

ESTILÍSTICA

(PRECEPTIVA LITERARIA)

—  
SEGUNDA EDICIÓN  
—

VALLADOLID: IMPRENTA CASTELLANA.—1933

Librería ENRIQUE PRIETO  
Preciados 48-Madrid

15  
4597

*A la memoria de mi padre:  
Alonso Santamaría de la Fuente.*

I

TRATADO DE LA EXPRESIÓN



## INTRODUCCIÓN

1.º **Sintaxis y estilística.**—El lenguaje es una creación individual que nos sirve para exteriorizar nuestras intuiciones. En el estudio del lenguaje, pues, hemos de considerar dos fases: la primera o creativa en que el individuo crea la obra literaria; la segunda, que podríamos llamar comunicativa, en que quien habla lo hace para comunicar sus intuiciones.

Salta a la vista que para comunicar con los demás hemos de respetar ciertas normas nacidas del lugar y de la época, sin las cuales no sería posible que nuestros conciudadanos y contemporáneos nos entendiesen. Este denominador común o peso muerto del lenguaje es lo que constituye la *sintaxis*. La *estilística*, por el contrario, estudia el lenguaje como creación individual, como ser vivo en constante producirse y sin ninguna escoria inerte. Podríamos, pues, decir que la estilística es el espíritu de la sintaxis.

2.º **La unidad del lenguaje.**—Consiste la unidad del lenguaje en su carácter de creación, de producto de una facultad: la imaginación que todos, en mayor o menor grado, poseemos.

3.º **El lenguaje como expresión.**—Lo que constituye el lenguaje es su cualidad de expresión. Habrá lenguaje en los sonidos que sirvan para expresar nues-

tras imaginaciones y habrá mero sonido donde no haya expresión.

4.º **Categorías empíricas en el lenguaje.**—La división del lenguaje en palabras es tan empírica y caprichosa como si lo dividiéramos en sílabas o letras. El lenguaje expresivo está tan lejos de ser constituido por palabras separadas, como que las palabras aisladamente consideradas o carecen de contenido expresivo, o lo tienen muy vago e indeterminado.

Si decimos, p. e. Me duele un *pie*; el *pie* del monte; un *pie* de encina; al *pie* de mi casa se vende un solar a cinco pesetas *pie*; andar a *pie*; tomar un tente en *pie*; dar *pie*; tenerse en *pie*; sin *pies* ni cabeza; sacar los *pies* de las alforjas, etc. No pronunciamos varias veces una misma palabra, sino que pronunciamos palabras distintas, pues, aunque tengan el mismo sonido, su expresión o significación es diferente.

5.º **Divergencias individuales.**—Cuando yo pronuncio la palabra *mesa* expreso la imagen de esta misma mesa que tengo delante de mí y sobre la cual escribo; pero no se me oculta que, en el que la lea, ha de provocar una imagen forzosamente distinta; tal vez la de una mesa de comedor, color caoba, amarilla, etc.

De aquí se deduce que cada vez que hablamos o escribimos creamos una nueva expresión aunque la tengamos que vaciar en los moldes muertos e inflexibles del lenguaje común en nuestra nación y época, *domando el rebelde, mezquino idioma*, según frase feliz de Bécquer.

## II

1.º **Conveniencia del estudio de la estilística.**—Es cierto que se aprende a hablar con la práctica y, según esto, sería innecesario nuestro estudio, si no fuera porque ya la práctica es en cierto modo un estudio, el más fácil, aunque también el más largo. Por esta sola razón ya quedaría justificado el esfuerzo que en el estudio pongamos; pero es que además la práctica enseña las cosas tal y como son sin explicarnos su fundamento. El estudio de esta disciplina nos enseñará los hechos más rápidamente que la práctica y además nos mostrará las leyes que regulan nuestra actividad expresiva.

Quien aprende una ley, aprende toda una serie de hechos que por ella se regula, siendo muy fácil descender de la ley al hecho por medio del razonamiento y sin fatigar la memoria.

2.º **El lenguaje como instrumento del estilo.**—Para estudiar con fundamento la *Estilística*, *Retórica* o *Arte de la expresión*, que todos estos nombres y muchos más se han dado a la ciencia que nos ocupa, hemos de comenzar por el lenguaje como instrumento del estilo, haciendo notar claramente las relaciones que existen entre estos dos términos: *lenguaje* y *estilo*. Estudiaremos primero el lenguaje estéticamente considerado.

3.º **La entonación y la individualidad.**—En el lenguaje que toda persona habla hay siempre algo

inmutable, en cierto modo, que le es común con todos sus contemporáneos y con todos los de su misma nación; pero también hay algo de personal, de variable de un individuo a otro y aun de un momento a otro en el mismo individuo.

Toda lengua tiene su gramática y su vocabulario; pero toda persona tiene, dentro de la misma lengua, su modo peculiar de usar de la gramática y del vocabulario de su idioma.

En cualquier gramática encontramos reglas para la buena pronunciación; pero lo que no nos da ni puede darnos son las reglas de *entonación*. La misma palabra o frase, pronunciada con distinta entonación, puede llegar a significados completamente opuestos.

Y esto, la expresión, entonación o acento con que pronunciamos las palabras, es lo que la gramática no enseña ni puede enseñar. Esta entonación varía continuamente de individuo a individuo y aun en el mismo individuo, según sea el estado de su ánimo. Todos podemos distinguir perfectamente cuando alguien habla satisfecho o descontento, irritado o tranquilo, triste o alegre, atento o distraído, y sobre estas distintas entonaciones, que tan bien distinguimos, no podemos, sin embargo, dar reglas, porque su variabilidad es muy grande, no sólo de una persona a otra, sino de un momento a otro en el mismo individuo.

4.º **La gramática como elemento conservador del idioma.**—Siendo los hombres tan distintos entre sí, y tan variables sus imaginaciones y sentimientos, no podrían comunicarse si no hubiera en esta gran mo-

vilidad algo fijo y establecido; algo reconocido como inmutable e igual para todos que sirviera de medio de comunicación. Esta necesidad de algo fijo en que se base la comunicación de las diversas expresiones individuales es la que ha dado origen a la gramática con sus categorías empíricas, una de las cuales es la palabra: verbo, nombre, adjetivo, etc. y con las cuales expresamos las imágenes que producen en nuestra fantasía las acciones, los hechos, las cosas, las personas o las cualidades. También se ocupa la gramática de las reglas según las cuales se usan estas palabras en el discurso plegándose a las necesidades de la expresión.

El *diccionario* es un registro en que se encuentran todas las palabras de una lengua, explicándose sus significaciones más corrientes; pero sin que nos muestre de qué manera se unen para llegar a una expresión correcta. Del mismo modo que un montón de ladrillos puede servir para construir una casa, sin que los ladrillos por sí sean la casa; o una serie de cifras aisladas que no constituyen una operación aritmética, aunque puedan servir de material para ella.

La *gramática* es a las palabras contenidas en el diccionario lo que la aritmética a los números o la arquitectura a los ladrillos del anterior ejemplo, estudia cómo se unen para formar el discurso, dejando que el sentimiento dé en cada caso la entonación conveniente para lograr la completa expresión.

5.º **El idioma.**—Será, pues, el idioma el instrumento de que nos servimos para comunicar con los

demás nuestra vida espiritual. No siempre es precisa la palabra para esta comunicación, pues el gesto o el ademán puede suplirla cuando se trata de expresar sentimientos vagos o elementales.

### III

1.º **La actividad espiritual.—El sentimiento.**—Se llama sentimiento la modificación que experimenta el espíritu en contacto con el mundo exterior a él. Son sentimientos el amor y el odio, la alegría y la tristeza, el placer y el dolor; todos ellos provocados por una causa ajena al espíritu que los experimenta. Los sentimientos no sufren, generalmente, el control de la razón y es muy difícil imponer al espíritu sentimientos distintos de los que experimenta ni modificar éstos. *Video meliora proboque, deteriora sequor*: veo y apruebo lo mejor y, sin embargo, sigo lo peor.

Además del *sentimiento* o impresión personal que produce en el espíritu el mundo exterior, existen otras actividades o manifestaciones de nuestra vida espiritual: las *imágenes* y los *conceptos*, de que vamos a ocuparnos.

2.º **La imagen y la imaginación.**—Si pensamos en un perro que haya sido compañero de nuestros juegos infantiles; su figura, desaparecida hace muchos años, se dibuja en nuestra imaginación con viveza y colorido. Cada vez la veremos con más claridad, el cuadro irá animándose; el perro salta en derredor nuestro meneando la cola; sus ojos están brillantes

de gozo por nuestra presencia, como solían en pasados tiempos y hasta nos parecerá que resuenan en nuestros oídos sus ladridos alegres. Y, ora lentamente, ora de una vez, veremos esta imagen desdibujarse y perderse como el humo en el azul de una tarde de invierno.

Si pensamos un momento en lo que sucederá al salir de clase, no necesitaremos mucho esfuerzo para vernos franquear alegremente la puerta, bañarnos regocijados en el sol de mediodía, recorrer apresuradamente las calles que nos separan de nuestro domicilio y, a la llegada, nuestra familia que nos espera, la mesa puesta, los blancos manteles, el sol arrancando destellos de la cristalería... Es suficiente una ligera excitación, un recuerdo, para provocar en nuestro espíritu estos cuadros llenos de animación y de vida que no son ni más ni menos que *imágenes*.

Es preciso tener muy en cuenta que la producción de la *imagen* no depende en absoluto de nuestra voluntad. Cien veces nos esforzamos en vano por producir la imagen de una persona o cosa y mil trataremos de desvanecer las de cosas o sucesos sin conseguirlo, porque cuando más seguros estemos de que la imagen desagradable se ha desvanecido volverá a surgir en nuestro espíritu.

No se crea que la imaginación es simple reproducción de cosas que han excitado nuestros sentidos. Cuando escuchamos un trozo de música o contemplamos una escultura podemos reproducir después estas imágenes; pero el músico o el escultor que crearon

estas obras no reprodujeron como nosotros las imágenes, sino que las contemplaron con su imaginación o fantasía y las tradujeron: el uno en sonidos y el otro en formas corpóreas, precisas para que el contemplador reproduzca las imágenes originales en su fantasía y se goce con ellas.

Todos, en mayor o menor grado, tenemos la facultad de crear imágenes que, comunicadas a nuestros semejantes, pueden producir en ellos el placer de la belleza. Con razón dice un refrán que *de músico, poeta y loco todos tenemos un poco*.

Imágenes, y no otra cosa son las que solemos llamar *ilusiones, ensueños y fantasías* y que producen en nosotros los más puros goces de la vida. *Imaginación o fantasía* es la facultad que tiene nuestro espíritu de producir imágenes, de soñar despierto, de vivir en un mundo quimérico, de producir obras de arte, en una palabra.

3.º **El artista.**—Se llama artista al hombre que tiene una imaginación capaz de producir las más ricas y variadas imágenes, y de comunicarlas a los demás por medio de la palabra, de la música, de la arquitectura, de la escultura o de la pintura.

La variedad de las imágenes se llama comúnmente *originalidad*.

## IV

1.º **Lo abstracto y lo concreto en su relación con la imagen.**—Para explicar la falta de abstracción, lo concreto e individual de la imagen hemos de recordar la definición gramatical del *nombre*.

Se llaman nombres aquellas palabras que sirven para denotar personas, cosas, ideas o acciones. Hay una clase de nombres que designan personas o cosas reales que podemos percibir por los sentidos; estos nombres reciben la denominación de *concretos*. La segunda clase de nombres, que aquí nos interesa recordar, es la de aquellos que designan algo que no es perceptible por los sentidos; pero de lo cual podemos formarnos una idea. Estos nombres solemos llamarlos *abstractos*.

Si yo pronuncio la palabra *mesa* se presenta inmediatamente en mi espíritu la imagen concreta de una mesa con una forma y un color determinados, podría decir que veo una mesa con toda claridad; pero si pronuncio la palabra *prudencia* no se presentará en mi espíritu la imagen de la prudencia como se presentó la anterior. Podré ver, imaginar un acto de prudencia, o varios actos de prudencia; pero no puedo ver la *prudencia*. En el primer ejemplo la mesa será un nombre *concreto*; en el segundo, los actos de prudencia que yo pueda imaginarme serán *concretos* también; pero la prudencia será un nombre *abstracto*.

Es decir, que no suscita en mi espíritu ninguna imagen.

Los nombres concretos pueden emplearse como abstractos, y al contrario. Si yo digo que mi *cordero* es manso, la palabra *cordero* suscita en mí la imagen de un *cordero* determinado el cual se presenta a mi imaginación con toda claridad. En este caso *cordero* es un nombre concreto; pero si digo: el *cordero* es manso, refiriéndome a toda una especie, los que me escuchan podrán hacerse idea de lo que digo; pero nunca esta palabra suscitará en su espíritu la imagen de algo visible o tangible. Trátase en este segundo caso de un nombre abstracto.

Son, pues, los nombres concretos los que suscitan imágenes en nuestro espíritu, y la imagen es algo tan individual que parece que la vemos o la sentimos con la fantasía. Si fuésemos artistas podríamos representar estas imágenes, tan claras para nosotros, de modo que los demás pudieran percibirlas con la misma claridad.

Yo puedo imaginarme una tormenta en el mar: el obscurecerse del cielo, el encrespase de las olas, las ráfagas del huracán, el estruendo ensordecedor, todo el espectáculo con sus líneas, colores, movimiento y ruido. Yo habré imaginado una tormenta determinada con sus rasgos particulares y definidos que la diferenciarán de otras semejantes. En este caso he creado una imagen, y esta imagen es una cosa concreta, distinta de todas las demás.

Es muy frecuente que un fragmento de música

que nos ha impresionado lo recordemos confusamente, nos parece estarlo oyendo y, sin embargo, no podemos determinarlo con entera claridad. Otras veces nos ocurre pensar en alguna persona querida, y de su rostro solamente recordamos las líneas generales, pero sin llegar a verlo con toda claridad. Mil veces también nos ha ocurrido no poder encontrar la palabra precisa de una idea que late oscuramente dentro de nosotros y que, sin embargo, no llegaremos a ver claramente hasta encontrar esa palabra que tenemos, según frase vulgar, en la punta de la lengua.

En todos estos casos lo que nos falta es, precisamente, la imagen, que no ha llegado a presentarse con sus atributos esenciales: concreción, precisión, claridad.

## V

1.º **La abstracción como función de la inteligencia.**—Así como los nombres concretos expresan imágenes, según hemos visto, los *abstractos* expresan o representan conceptos.

Si decimos que el *ciudadano* debe servir a su patria, la palabra *ciudadano* no expresa, en este caso, una persona determinada, sino que comprende, en conjunto, a todos los ciudadanos pasados, presentes y venideros. No produce en nosotros una imagen, sino una *idea abstracta*.

Hemos dicho que todo lo que se puede conocer por los sentidos es capaz de provocar en nosotros una

imagen; pero también es cierto que de todas estas cosas puede haber en nuestra inteligencia ideas o conceptos.

La diferencia entre *imagen* y *concepto* está en que la primera se refiere a un sér o cosa, individualmente considerado; mientras que el segundo se refiere a los mismos, pensados genéricamente.

Otra diferencia entre la *imagen* y el *concepto* consiste en que la primera se forma sin la intervención de la voluntad. Soñamos, imaginamos, fantaseamos, sin que nos sea posible refrenar nuestros sueños; pero nunca pensamos o producimos *conceptos* involuntariamente. Para convencernos de la ventaja que tiene para nosotros el estudio habremos de meditar sobre ello largamente. Nuestra voluntad ha de intervenir sujetando a la inteligencia y haciéndola recorrer el camino preciso para convencernos de las ventajas que el estudio ha de reportarnos.

Llamamos *inteligencia* o *razón* a la facultad que nuestro espíritu tiene de producir conceptos.

2.º **Facultades del espíritu.**—No todos tenemos igualmente desarrolladas la *inteligencia* y la *fantasia*; pero podemos afirmar que todos tenemos estas dos facultades en mayor o menor grado. Y no hay que olvidar que ambas facultades no son otra cosa que manifestaciones distintas de la actividad de nuestro espíritu. Son como nuestros pies, que se mueven independientemente uno de otro; pero ambos forman parte de nuestro cuerpo y colaboran en la actividad de la marcha.

Y en cuanto a las manifestaciones de estas dos facultades hemos de afirmar que no hay imagen que no dé lugar a concepto, ni concepto que no tenga que expresarse por medio de imagen.

Con razón se ha dicho que los conceptos son viejas imágenes endurecidas por el tiempo y que cada imagen es embrión de un concepto.

3.º **El sentimiento.**—Tanto las imágenes como los conceptos se colorean con la luz que alumbró nuestro espíritu, que puede estar triste o alegre, experimentar odio o amor, esperanza o desesperación. A estas distintas situaciones de nuestro espíritu se da el nombre de sentimientos.

## VI

1.º **Lenguaje y estilo.**—Vemos que la lengua hablada por los hombres de una época y de un país determinado es poco más o menos igual para todos. Las mismas palabras usa un gran escritor como Pío Baroja que el último gacetillero o que el comisionista de comercio.

Pero, a pesar de esto, es bien notorio que no hay dos personas que hablen o escriban del mismo modo. Así como no hay dos rostros iguales, tampoco hay dos personas que escriban de igual modo.

Si yo leo dos composiciones literarias impresas en un periódico con el mismo tipo de letra, nada material y externo hará que pueda distinguirlas, y, no obstante esto, podré afirmar, antes de ver la firma, que ambas composiciones son de autores distintos, y, si

me son conocidas de antemano otras obras suyas, podré también declarar los nombres de ambos autores.

Nada externo me ha revelado los nombres de estos autores, ni tampoco las palabras, que son las corrientes en nuestra época. Lo que me ha permitido reconocerlos ha sido su *estilo*.

2.º **El estilo es el hombre.**—Así como cada persona tiene su fisonomía, su conformación y sus gustos, tiene también una manera especial de conducirse en la vida. Si esto sucede en todos los aspectos vitales, no puede faltar en el de la expresión literaria. No tenemos más que ir examinando escritos de diferentes personas: veremos a unos que se expresan en períodos breves y cortados, mientras otros lo hacen en períodos largos; éste dará a sus escritos un tono melancólico, mientras aquél imprimirá en los suyos desbordada alegría; otro será escritor trágico, quién burión y satírico. Alguno habrá que escriba con tan gran claridad y sencillez que nos haga ver como asequibles las más difíciles cuestiones, mientras no falta quien escriba de modo tan embrollado que, aun lo más sencillo, si es expuesto por él, resulte ininteligible.

Esto nos demuestra que, aun sin proponérselo, cada uno tiene una manera de expresarse, un estilo.

3.º **Estilo y asunto.**—Buffón ha dicho que *el estilo es el hombre*, a lo cual replicó Voltaire que *el estilo es la cosa*. En el párrafo anterior hemos demostrado que la frase de Buffón es cierta, y esto es suficiente para pensar que el asunto, la cosa, tiene muy poco que ver con el estilo.

Imaginemos una clase de literatura de uno de nuestros Institutos y hagamos que varios alumnos consignen por escrito sus impresiones sobre la clase. Examinemos estos escritos y veremos que, aunque la cosa es la misma—la clase—, sin embargo los escritos difieren notablemente. Cada alumno hace resaltar en el suyo lo que más le ha llamado la atención, hasta el punto de dar la impresión de que estos escritos se refieren a clases distintas.

Varios pintores pintando una puesta de sol en el campo producirán cuadros diferentes, a pesar de inspirarse en el mismo modelo. Si el estilo dependiera del *asunto* no ocurrirían las diferencias a que nos hemos referido en los escritos del primer ejemplo, ni en los cuadros del segundo.

4.º **Definición del estilo.**—El estilo es la manera que cada uno tiene de expresar lo que imagina, lo que piensa o lo que siente. Esta manera de expresarse de cada uno está íntimamente unida con su modo de concebir. Nos expresamos con las palabras más adecuadas, colocándolas en el orden impuesto por nuestro espíritu y les damos la entonación que nuestros sentimientos nos inspiran. Al variar en lo más mínimo nuestro pensamiento o nuestros sentimientos, es seguro que variarán las palabras y se alterará su colocación y entonación.

Podríamos, pues, definir el estilo de un modo más breve y preciso, diciendo que es nuestra *manera personal de imaginar, de pensar y de sentir*.

5.º **La formación del estilo.**—De todo lo dicho

anteriormente se desprende que el estilo es natural en el hombre; pero no quiere esto decir que el estudio y la educación no puedan modificarlo. Del gran orador griego Demóstenes se cuenta que logró formarse a fuerza de trabajo y constancia, no solamente en cuanto a la parte artística de sus discursos, sino también corrigiendo los defectos físicos que le hubieran impedido triunfar en la tribuna.

El estilo personal de cada uno es la expresión de sus fantasías, de sus pensamientos o de sus sentimientos, y educando o disciplinando éstos habremos transformado el estilo.

Esto no quiere decir que puedan en absoluto modificarse las facultades espirituales y, por lo tanto, el estilo. Ni Cervantes hubiera podido llegar a ser Lope de Vega, ni al contrario, aunque se lo hubieran propuesto.

Podemos vigorizar nuestros músculos con la gimnasia; pero nunca podrá, quien lo haya perdido, recobrar un miembro por más gimnasia que haga.

## VII

1.º **La palabra.**—La palabra es un conjunto de sílabas o sonidos que tiene un significado, indicando una acción, una persona, una cosa o una cualidad. Téngase muy en cuenta que un sonido, o conjunto de ellos, no es palabra si no significa algo.

2.º **La lengua y la nacionalidad.**—No todos los hombres hablan del mismo modo, ni emplean las mis-

mas palabras en sus conversaciones. Si nos fijamos en la manera de hablar de los españoles, de los franceses, ingleses o alemanes, veremos que cada uno de estos pueblos usa unas palabras distintas, según su nacionalidad.

La nación es un conjunto de personas viviendo en un mismo territorio, como una gran familia, unidas todas por los vínculos de la tradición, de la historia, de las creencias, de las instituciones políticas, de los intereses y del idioma.

La convivencia en el mismo territorio, la comunidad de pasiones e intereses; pensamientos e imágenes hace que todos los individuos de una misma nacionalidad usen en sus conversaciones las mismas palabras. De este modo, y unas veces con lentitud y otras rápidamente, vienen a formarse los idiomas, que son el vínculo más fuerte de la nacionalidad.

Definiremos pues el idioma diciendo que es el conjunto de palabras de que un pueblo se sirve para expresar su vida espiritual.

3.º **Origen del lenguaje.**—En dos aspectos hay que considerar esta cuestión: el primero es el histórico y en éste hay dos opiniones diversas. La primera pretende demostrar que el millar aproximado de lenguas conocidas se deriva de una sola lengua primitiva; otros filólogos, por el contrario, sostienen que hay cuatro o cinco tipos de lenguas irreductibles entre sí.

El otro aspecto de este problema es el filosófico y de él diremos que el lenguaje es natural al hombre

y existe desde que existieron hombres dotados de imaginación creadora y sintieron la necesidad de comunicar las creaciones de sus fantasías.

4.º **La vida y la muerte de las lenguas.**—No hay que creer que los preceptos de la gramática son algo tan inflexible y absoluto como las leyes de la mecánica. Lenguas y gramáticas de éstas, hay tantas como pueblos existen en el mundo y leyes de mecánica sólo hay unas iguales para todos los hombres y países.

Pero aún hay más y es que las reglas gramaticales no pueden ser invariables ya que el idioma que regulan no es una cosa inmutable, sino un sér vivo en continua transformación. Los continuos inventos y descubrimientos hacen que la lengua hablada hace un siglo no sea apta para conversar de las cosas actuales y por fuerza ha de estar en continua renovación.

¿Cómo hablaríamos hoy con la lengua de Garcilaso del telégrafo, del teléfono, de la radio, del ferrocarril, del automóvil o de la aviación?

Aunque esto sea cierto no debemos olvidar que todo idioma, a pesar de sus múltiples variaciones, tiene un fondo invariable mientras que va modificándose lentamente una pequeña parte de él. A este fondo invariable es al que hacen referencia los preceptos gramaticales.

Este continuo evolucionar hizo que las antiguas lenguas fueran, poco a poco, transformándose de tal modo que dieran lugar a otras lenguas diferentes. Estas lenguas antiguas que hoy no se hablan en nin-

guna parte y nos son conocidas solamente por los documentos se llaman *lenguas muertas*, el latín, por ejemplo. Denominamos *lenguas vivas* a las que, derivadas de aquéllas, son habladas por algún pueblo: el español, el francés, italiano o portugués.

5.º **Lenguas romances.**—Se llaman lenguas romances o románicas las que tuvieron su origen en el latín al desmembrarse el Imperio Romano; pero el latín que dió origen a estas lenguas no fué el hablado con toda corrección por los literatos de Roma, sino el lenguaje incorrecto que usaban los soldados y colonizadores, gente poco culta. Las principales lenguas romances son: rumano, rético, italiano, francés, provenzal, catalán, castellano y gallego o portugués.

6.º **El castellano y sus dialectos.**—Una de las más modernas entre las romances y la más extendida de todas, es el castellano, que recibe este nombre porque comenzó a hablarse en Castilla y por causas que no son aquí del caso predominó sobre las otras hablas peninsulares. Sus dialectos más importantes son: el leonés, el navarro-aragonés y el andaluz. Además del castellano y sus mencionados dialectos se hablan en España otras lenguas romances con sus varios dialectos; son éstas el gallego al occidente y el catalán al oriente de la Península. Por último, en alguna región española se habla el vascuence, lengua antiquísima de origen desconocido.

7.º **Lengua conversacional y lengua literaria.**—Ha sido muy corriente hacer una distinción entre la lengua hablada y la escrita como si las palabras fueran

diferentes cuando las pronunciamos que cuando fijamos estos sonidos por medio de los signos de la escritura. Aunque no aceptemos esta división en absoluto, no podemos negar que en el fondo de ella hay algo de verdad. El tiempo necesario para escribir hace que, cuando nos expresamos por este medio, sea nuestro lenguaje más cuidado y reflexivo, perdiendo en cambio la espontaneidad del lenguaje hablado, más brioso y vivo por lo general. No en vano puede decirse, al leer una página llena de vida, que en ella el autor parece que está hablando.

Las mejores páginas del *Quijote* son aquellas conversaciones llenas de gracejo entre el caballero inmortal y su famoso escudero Sancho Panza.

El excesivo cuidado y corrección del lenguaje suele degenerar en amaneramiento. Nada hay tan insostenible como esas personas que, cuando hablan, parece que escriben, o que hablan como un libro, según el dicho vulgar. Nosotros preferimos los libros que hablan como hombres.

## VIII

1.º **Cualidades del lenguaje.**—Las dos cualidades esenciales del lenguaje son: la *propiedad* y la *pureza* y de ambas vamos a tratar aquí por su orden.

2.º **Propiedad.**—Decimos que las palabras o frases son propias cuando expresan exactamente las imágenes sin vaguedad ni imprecisión.

Véanse qué propios son los epítetos del siguiente ejemplo,

En el *mezquino* lecho  
De cárcel *solitaria*  
Fiebre *lenta* y *voraz* me consumía,  
Cuando *sordo* a mis quejas  
Rayaba apenas *altas* rejas  
El *perezoso* albor del *nuevo* día.

JUAN NICASIO GALLEGO.

Las palabras *mezquino*, *solitaria*, *lenta*, *voraz*, *sordo*, *altas*, *perezoso* y *nuevo* son tan propias, están tan en su lugar y significan tan exactamente lo que el poeta quiso significar, que nos sería imposible cambiarlas por otras.

La mayor parte de las impropiedades que se cometen son por emplear palabras de un significado extenso para una imagen de escasa extensión, por ejemplo decimos: yo *hago* un libro en lugar de decir: yo *escribo* un libro. También sería impropio por lo contrario llamar simplemente *casa* a un gran palacio. La misma impropiedad en que se incurre con el uso indebido de los verbos y nombres puede acontecer con todas las demás palabras. Véase este ejemplo en que se muestra el empleo impropio de adjetivos: del Monasterio del Escorial podemos decir que es bello o majestuosó; pero cometeremos una impropiedad si decimos de él que es lindo o bonito.

El adjetivo *bueno* suele emplearse con notoria impropiedad cuando decimos de una composición musical o poética, de un cuadro, o de cualquier obra de

arte, que son *buenos*, en lugar de calificarlos de *bellos*, que sería lo apropiado en este caso.

Véase con cuánta propiedad están empleadas las palabras en el siguiente ejemplo:

Volverán las oscuras golondrinas  
En tu balcón sus nidos a colgar,  
Y otra vez con el ala a sus cristales  
Jugando llamarán.

---

Pero aquéllas que el vuelo refrenaban  
Tu hermosura y mi dicha al contemplar,  
Aquéllas que aprendieron nuestros nombres...  
Esas... ¡no volverán!

---

Volverán las tupidas madre selvas  
De tu jardín las tapias a escalar,  
Y otra vez a la tarde, aún más hermosas,  
Sus flores abrirán.

---

Pero aquéllas cuajadas de rocío,  
Cuyas gotas mirábamos temblar  
Y caer, como lágrimas del día...  
Esas... ¡no volverán!

---

Volverán del amor en tus oídos  
Las palabras ardientes a sonar;  
Tu corazón de su profundo sueño  
Tal vez despertará.

---

Pero mudo y absorto y de rodillas,  
Como se adora a Dios ante su altar,  
Como yo te he querido... desengáñate,  
¡Así no te querrán!

En el comienzo de esta composición vemos la palabra *colgar* empleada con toda propiedad, pues en la imaginación del poeta están los nidos de las golondrinas no colocados, ni puestos, sino colgados del balcón de la amada. En la segunda estrofa nos encontramos con que las golondrinas refrenan—no llegan a pararse—su vuelo asombradas al contemplar la hermosura de la amada y la dicha del amante. Ante tan bello espectáculo surge en la imaginación del poeta la sospecha de que las golondrinas vuelan con menos rapidez para echar una mirada a tanta belleza y a tanta dicha. Mas todo ha pasado. Volverán las golondrinas de otras primaveras; volverán a florecer otras madreselvas y resonarán nuevamente en los oídos de la amada las palabras de otro amor. Aquel se fué para siempre dejando tras de sí un melancólico recuerdo. Así podríamos seguir considerando palabra por palabra la composición, porque todas son modelo de propiedad; pero es suficiente con lo indicado.

3.º **Sinónimos.**—Suelen llamarse así a diversas palabras que tienen el mismo significado, según se dice; pero es preciso que consignemos aquí que no existen en ninguna lengua dos palabras con el mismo significado porque una vez que tenemos la palabra precisa para la expresión de una imagen no necesitamos, ni hemos de buscar otra mientras exista la anterior. Si hubiera dos maneras distintas de decir la misma cosa en un idioma, no sería uno, sino dos.

Entre las palabras que solemos llamar sinónimas suele haber diferencias de matiz, mayores o menores.

y a veces son tan pequeñas que cuesta trabajo precisarlas; pero otras veces son tan notorias que cualquiera puede notarlas: *ver* no es lo mismo que *mirar*, ni *oir* lo mismo que *escuchar*. Estas palabras y otras semejantes suelen considerarse en nuestra lengua como sinónimos. Más difíciles son de distinguir los tres sinónimos siguientes: *avaro*, *avaricioso* y *avariento*; el primero designa a la persona que tiene la pasión del amor al dinero; el segundo designa a quien todo lo subordina a esta pasión y el tercero a quien no piensa en otra cosa que acumular el dinero y en retenerlo.

El gran poeta italiano, Leopardi, dice que en los comienzos de la lengua no existieron ni sombras de sinónimos. No hubo varias palabras para designar una misma cosa; sino al contrario con una palabra se designaban varias cosas diversas. En los comienzos de toda lengua vemos generalmente la misma palabra con dos significaciones: una material y tangible y otra espiritual. *Alma* significó primitivamente *viento*; *espíritu* significó *soplo* y la palabra griega *zymus* significó primeramente el *diafragma* del cuerpo humano y después quiso decir *valor*. Buena prueba de lo que decimos son los *equivocos* o palabras que han servido, con el mismo sonido, para expresar imágenes bien diversas. Véase el siguiente ejemplo:

*Cartas del Caballero de la Tenaza.—Carta XXI*

Doscientos reales me envía vuestra merced a pedir sobre prendas para una necesidad; y aunque me los pidiera para dos, fuera lo mismo. Bien mío y mi señora, mi dine-

ro se halla mejor debajo de llave que sobre prenda; que es humilde, y no es nada altanero, ni amigo de andar sobre nada; que como es de materia grave y no leve, su natural inclinación es bajar y no subir. Vuestra merced me crea, que yo no soy hombre de prendas y que estoy arrepentido de lo que he dado sobre vuestra merced. ¡Mire que aliño para animarse a dar sobre sus arracadas! Si V. M. da en pedir, yo daré en no dar, y con tanto daremos todos. Guarde Dios a V. M. y a mi de V. M.

QUEVEDO.

4.º **Propiedad y claridad.**—El estudio de los matices diferenciales existentes en los llamados sinónimos nos lleva a enriquecer el espíritu con nuevas ideas distintas, aunque semejantes. La verdadera riqueza del lenguaje no está en decir la misma cosa de varios modos, sino en tener medios de expresión adecuados para las más variadas imágenes. La oscuridad en la expresión nace generalmente por el empleo de palabras impropias.

5.º **Dobletes.**—Damos este nombre a dos o más palabras derivadas de la misma raíz pero con diversa desinencia, por ejemplo: *concilio*, *concejo* y *consejo*; *consiliario*, *concejal* y *consejero*. En estas palabras se nota, desde luego, que tienen cierta semejanza; pero de ningún modo identidad, ya que expresan cosas bien distintas.

6.º **Impropiedad y oscuridad.**—De la impropiedad en el uso de las palabras nace siempre la oscuridad que no es, como pudiera creerse, un defecto puramente verbal sino de concepción. Dice Horacio:

Scribendi recte sapere est et principium et fons, y añade Boileau: Ce que l'on conçoit bien s'enonce clairement—lo que se concibe bien se enuncia claramente—y es bien cierto. Si no acertamos a expresar claramente nuestras imágenes es porque no están concebidas con la suficiente claridad. Y si no comprendemos bien las de los demás es porque ellos, al no concebirlas claramente, las expresan con palabras impropias suscitando en nosotros imágenes oscuras o falsas.

## IX

I.º **La pureza.**—Hemos tratado ya de la *propiedad*, que es la primera de las cualidades que ha de tener el lenguaje para resultar claro y preciso; vamos ahora a ocuparnos de la segunda de dichas propiedades: la *pureza*.

Indudablemente que un francés para entenderse con sus paisanos hablará en francés; un italiano en italiano y así sucesivamente. Cuanto mejor conozca su lengua tanto más se hará entender por los que con él hablan; cuanto mejor sepa expresar sus ideas en palabras o frases de su idioma, conforme al espíritu de su raza, más claras resultarán éstas. La *pureza* para un español consiste en hablar en castellano. Digo hablar en castellano porque muchas veces cuando creemos hablar en castellano y con palabras castellanas no hacemos sino emplear palabras extrañas disfrazadas. Es muy corriente el uso de la palabra *sport*,

cuando ya Alfonso X empleaba en sus obras la palabra *deporte*, que es equivalente. Decimos *garantizar* y *garantía*, como si no tuviéramos en nuestro idioma las palabras: *fiar* y *fianza*. Cuando usamos *sport*, *garantizar* y *garantía* no hablamos en castellano; y sí, cuando decimos: *deporte*, *fiar* y *fianza*.

El idioma es el signo más natural de fraternidad en esta gran familia que es la nación y los que emplean palabras extrañas hasta el punto de que su lenguaje resulte oscuro para sus paisanos, no hablan en su idioma ni en ningún otro, sino en una jerga artificial e incomprensible.

Burlándose de esta costumbre dice Hervás en su Sátira contra los malos escritores:

Hablo francés aquello que me basta  
para que no me entiendan ni yo entienda  
y a fermentar la castellana pasta.

2.º **Barbarismos y tecnicismos.**—Se llaman barbarismos las palabras extranjeras introducidas en un idioma sin necesidad ni utilidad, ya conservando su forma originaria, o sufriendo ligeras modificaciones para adaptarse al espíritu del idioma en que se introducen. Estos últimos son los más difíciles de reconocer por el disfraz con que se presentan.

Hemos dicho que los barbarismos son inadmisibles cuando se introducen en un idioma sin *necesidad* ni *utilidad*; no sucede esto con los *tecnicismos* o términos técnicos de las ciencias o artes que son palabras formadas para denominar cosas, hechos o ideas pe-

culiars de una ciencia o arte: *polígono, romboide*, etcétera, son tecnicismos de Geometría; *eclíptica, coluros, afelio*, de Astronomía; *aorta, pericardio, duodeno*, de Anatomía; *metáfora, sinécdoque, metonimia*, de Estilística; *arbotante, ábside, arquitrabe*, de Arquitectura; *compasillo, calderón, apoyatura, mordente*, de Música.

Todos los tecnicismos son formados de palabras generalmente tomadas de las lenguas griega y latina.

Los barbarismos toman diversos nombres según el idioma de que proceden: galicismos, si del francés; helenismos, si del griego; latinismos, cuando tienen su origen en el latín y han entrado en nuestra lengua después de su período de formación.

3.º **Neologismos y arcaísmos.**—Reciben el nombre de neologismos las palabras formadas en un idioma con elementos del mismo o de otras lenguas y que sirven para designar cosas, hechos o ideas nuevas. La mayor parte de los barbarismos y tecnicismos son, o han sido en algún tiempo, neologismos.

Es indudable que con la invención del *ferrocarril* hubo de coincidir la necesidad de nombrarlo, así como las *locomotoras* y *vagones*, etc. Casi en nuestros tiempos y juntamente con las cosas que designan han surgido *teléfono, telégrafo* y *radio* y otras muchas palabras nuevas que a la designación de nuevas cosas se aplican.

Se llaman por el contrario *arcaísmos* a palabras o frases que han caído en desuso por haber desaparecido las cosas que designaban o haber sido sustituidas

por otras, o que han modificado su forma por la natural evolución del idioma. *Aquende, allende, calonge, preste, fijodalgo, garzón*, en lugar de las corrientes hoy *del lado de acá, del lado de allá, canónigo, sacerdote, hidalgo, mozo*. Es indudable que no ha de abusar de los arcaísmos el que quiera hablar en castellano correcto y actual. Tan ridículo sería vestir hoy a la usanza de los tiempos medievales como el querer hablar igual que entonces.

Leyendo las obras maestras de nuestra literatura nos encontramos con innumerables arcaísmos, más abundantes cuanto más nos acercamos a los orígenes de nuestro idioma; pero ha de tenerse en cuenta que en dichas obras no existen los arcaísmos, pues las palabras que como tales notamos hoy, no lo eran entonces, ya que se trata de obras de otros tiempos. Las que hoy son, en dichas obras, arcaísmos eran entonces palabras vivas y empleadas sin ninguna afectación en el lenguaje popular, tanto como en el culto. Es indispensable, al leer cualquier obra de tiempos pasados, tener en cuenta esta lejanía y procurar que nuestra imaginación se coloque en aquellos tiempos y en las mismas condiciones y ambiente en que estuvo el autor al producirla. Este es el único medio de gustar plenamente de obras pasadas sintiendo latir la vida donde no verá sino un cadáver quien no esté dotado de la suficiente imaginación.

## X

1.º **Semántica.**—Ha dicho el gran poeta francés Víctor Hugo, que *la palabra* es un sér viviente (le mot est un être vivant). Como tal sér viviente cambia constantemente y hay palabras como *rápido*, hoy término vulgar, y *raudo*, término culto; que en otro tiempo fueron al contrario. La primera de las dos palabras es un latinismo que no ha llegado al grado de romanceamiento o castellanización de la segunda.

En el *Diálogo de la Lengua*, atribuido a Juan de Valdés, muerto a mediados del siglo XVI, se dice que las palabras *alevoso*, *aleve*, *artero*, *cubil*, *cuita*, *ducho*, *duelo* y *gabán* eran anticuadas y hoy son términos corrientes. No es solamente el uso sino la calidad y significación de las palabras lo que cambia con el tiempo. *Asaz*, *cobijar*, *duelo*, *halagüeño*, *lóbrego* eran tenidas en tiempo de Valdés como palabras propias de gente baja. Las palabras *divertir*, *surto* y *atender* significaron en otra época *distraer la atención*, *seguro* y *aguardar*. En «Jerusalén castigada» dice Rojas:

Sola y surta  
está la calle, probemos  
esta aventura.

«Ten cuenta de no mascar a dos carrillos, ni de *erutar* delante de nadie». «Eso de *erutar* no entiendo», dice Sancho, y Don Quijote le responde: «*Erutar*, Sancho, quiere decir regoldar, y este es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo;

y así la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*; y a los *regüeldos*, *erutaciones*; y cuando algunos no entiendan estos términos importa poco; que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso.»

CERVANTES. — *Quijote*. — Parte 2.<sup>a</sup>, cap. 43.

La ciencia que estudia la vida de las palabras y los cambios constitutivos de esta vida recibe el nombre de *semántica*.

2.º **La impureza como elemento necesario en la vida del lenguaje.**—Lo dicho hasta aquí acerca de la pureza del lenguaje no hay que tomarlo tan al pie de la letra que nos haga olvidar que el lenguaje es una cosa viva y cambiante y no el cuerpo muerto y fosilizado en que quieren convertirlo los partidarios a ultranza de la pureza y del casticismo. Es preciso no olvidar que el lenguaje es el instrumento más activo de las relaciones humanas, y que debe siempre ser ágil y flexible para adaptarse a las necesidades de la vida, siempre cambiante.

Los inventos, descubrimientos y progresos realizados por la humanidad en los campos de las ciencias, las artes y las industrias hacen que la fisonomía de cada época sea muy diferente de la que la precedió. Los pueblos luchan, se rechazan o se mezclan entre sí, y sería absurdo, cuando presenciamos este continuo cambio, esta no interrumpida evolución en la vida de la humanidad, pensar que el lenguaje, la más genuina representación de la vida espiritual, permane-

ciera fijo y cristalizado como las rocas inmóviles en el centro del mar en continua agitación.

Los neologismos son tan necesarios para la vida del lenguaje como el aire para la vida humana, y hemos de considerar tanto más rica y robusta la vida espiritual de un pueblo cuanto mayor es el número de neologismos que se ve obligado a admitir en su lengua.

La necesidad de las palabras nuevas o extranjeras es la medida para su justificación. No hablará correctamente quien por una exagerada manía de purismo exprese por medio de rodeos lo que con una sola palabra, admitida por el uso, podría decir.

De la corrupción y transformación del latín nació nuestro idioma, y los primeros que lo hablaron y escribieron no fueron puros ni castizos respecto a los escritores latinos; tampoco lo fueron los autores del siglo xv respecto a los escritores de la décimasegunda centuria. Por esta medida resultaría que pecaron contra la pureza de nuestro idioma los maravillosos escritores de nuestro Siglo de Oro por no haberse adaptado a las normas que regían nuestra lengua en el siglo xv o en el xii.

También hay que tener en cuenta que desde los comienzos de nuestro idioma fué su léxico enriqueciéndose con palabras de otras hablas peninsulares que, aunque no siendo pura y castizamente castellanas, han contribuido a la formación de nuestra riquísima lengua.

De siglo en siglo vemos cómo las lenguas cambian

y evolucionan sin que puedan impedirlo las lamentaciones de los puristas exagerados. Una lengua absolutamente pura sería una lengua muerta por falta de los fermentos necesarios para la vida.

Para que se vea cómo ha evolucionado nuestro idioma copiamos a continuación un texto del siglo XIII y otro del siglo XIX.

La verdura del prado, la olor de las flores,  
la sombras de los arbores de temprados sabores,  
refrescaronme todo, e perdi los sudores:  
podrie vevir el omne con aquellos olores.

BERCEO. — *Milagros de Nuestra Señora.*

En los antiguos cuartos hay armarios  
que en el rincón más íntimo y discreto,  
de pasadas locuras y pasiones  
guardan, con un aroma de secreto,  
viejas cartas de amor, ya desteñidas,  
que obligan a evocar tiempos mejores,  
y ramilletes negros y marchitos,  
que son como cadáveres de flores,  
¡y tienen un olor triste  
como el recuerdo borroso  
de lo que fué y ya no existe!

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA. — *Muertos.*

## XI

1.º **Modos de estudiar el propio idioma.**—Es indudable que las normas para conocer nuestra propia lengua han de ser muy distintas de las que empleamos cuando queremos llegar a conocer una lengua extraña. El estudio del propio idioma no ha de ser un conocimiento de hechos que ya nos son conocidos, sino el estudio de la razón de estos hechos.

Los medios de que podemos valer nos para conocer nuestro idioma y poder llegar a dominarlo con la eficacia suficiente para la creación artística son varios. A continuación señalamos los más importantes.

2.º **El uso.**—El buen gusto, la autocrítica, es el primero de los medios de que todo hombre ha de valerse para la depuración de su expresión; pero como el lenguaje es puramente individual será siempre muy conveniente contrastar nuestro buen gusto con el de los demás para que no falte en nuestra expresión la condición de ser plenamente comprensible para los otros.

Es sabido que el significado de las palabras se modifica constantemente con el tiempo y que el significado de una palabra no es hoy el mismo que tuvo hace varios siglos ni el que tendrá cuando otros tantos años hayan pasado.

La palabra *mostrenco* significó primitivamente en castellano bien común, y a nadie se oculta que su significado actual es bien distinto. *Caballero* significó

primitivamente el que mantenía caballo, hoy la mayor parte de los caballeros ni mantienen caballo ni han montado en él en su vida. Hay que tener mucho cuidado de no caer en el error de querer conocer el significado de las palabras por su etimología, pues ésta no ha de enseñarnos sino el antiguo valor, que puede ser muy distinto del que actualmente tenga la palabra. Hay verdadera oposición entre la etimología y el uso en la frase: *una mala caligrafía*, ya que la caligrafía significa bella escritura.

En casos, como los citados, de contradicción entre la etimología y el uso debemos atenernos a este último, ya que él ha de enseñarnos el actual significado de la palabra en cuestión.

Pero ha de tenerse en cuenta, cuando del uso se hable, que no se trata exclusivamente del de las gentes ignorantes, que por desconocer el verdadero sentido de las palabras las emplean equivocadamente.

Aunque tampoco se debe seguir a ojos cerrados el de los puristas y eruditos, plagado de cultismos y tecnicismos, que no son órganos vivos del idioma, sino verdaderos quistes de él. Entendemos por uso, en este sentido, la manera de hablar de las personas cultas que admiten en su vocabulario tanto las palabras del vulgo, con las cuales se habla, como las palabras que una constante tradición literaria ha conseguido aclimatar en nuestro idioma, aunque no sean corrientes en boca del pueblo, haciéndolas aptas para la expresión de nuestros sentimientos e ideas. No hay que olvidar que el uso de nuestra lengua entre per-

sonas cultas tiene por fundamento el habla del pueblo de Castilla.

Para estudiar nuestro idioma, como una de tantas disciplinas necesarias al hombre culto podemos primeramente considerarla en boca del pueblo, que la habla con viva espontaneidad y gran propiedad, en los libros de nuestros grandes escritores y en el diccionario.

Es preciso estudiar con gran detenimiento la lengua del pueblo hasta en sus aparentes incorrecciones, que no suelen ser otra cosa que hechos sujetos a las mismas leyes que rigieron la transformación del latín en castellano y que siguen rigiendo su evolución constante. Generalmente el pueblo sabe con gran precisión y seguridad expresar lo que se le ocurre. Es cierto que los lugareños no habrán de enseñarnos el lenguaje culto ni los términos técnicos de ninguna ciencia; pero de nadie mejor que de ellos podremos aprender los nombres de las ciudades los nombres de los animales y de las plantas, de los útiles de labranza y de las faenas agrícolas, de los climas y sus cambios; de todo, en fin, lo relacionado con la naturaleza con que viven en íntimo contacto.

No habrá muchos que sepan lo que es el *buje*, *teleras*, *zaga*, *mejor*, *aricar*, ni los nombres de las piezas del arado. Bien fácilmente podrían aprenderlo prestando un poco de atención a las conversaciones de los aldeanos.

Lo mismo que decimos de los labradores podríamos decir de los artesanos, ya que cualquier oficio

tiene un lenguaje propio, que forma parte de nuestro idioma, y que generalmente ignoramos. De todos los oficios y profesiones podemos aprender sin gran trabajo, solamente con un poco de atención y curiosidad, una serie de palabras castellanas que son propias y puras y que aumentarán considerablemente nuestro caudal léxico.

3.º **Los clásicos.**—Suele darse el nombre de clásicos a los mejores escritores de una lengua en todos los tiempos en que ésta ha sido hablada. En este sentido tomamos aquí la palabra clásicos. Si los clásicos son los mejores escritores de su época es indudable que podemos estudiar en ellos nuestra lengua y tomarlos como modelos; pero es muy preciso tener en cuenta lo que está vivo y lo que no lo está en su lenguaje y aun lo que ha cambiado de sentido en el correr del tiempo. Caerá en un gran error quien considere como palabras útiles todas las que encuentre en las obras de nuestros clásicos de pasados tiempos por el hecho de ofrecérselas suscritas por un nombre famoso, porque la lengua es algo vivo y cambiante. No se habla hoy como se hablaba hace cuatrocientos años; del mismo modo que no se viste ahora como entonces se vestía. Pero es cierto que al través de todos estos cambios, la lengua conserva algo fijo e inmutable que podríamos llamar su espíritu. Del mismo modo que una persona conserva y salva de los innumerables cambios de su vida lo que solemos llamar su carácter, que no es otra cosa que lo que sobrevive de anteriores estados ya extinguidos.

Todos comprendemos el lenguaje de hace cuatrocientos años y todos conocemos que de él queda en el actual, algo que es como el eje de nuestro moderno modo de hablar; pero todos también nos damos cuenta de las diferencias existentes y todos comprendemos el absurdo que resultaría de querer hablar o escribir hoy como Cervantes en su tiempo lo hacía. Reconozcamos en el lenguaje de ayer los rasgos característicos del actual; pero nada más. Cualquiera leyendo un escritor de pasados tiempos puede notar lo que está vivo en su modo de expresarse, lo que puede hoy servir de modelo, y lo mismo puede darse cuenta de lo viejo, de lo muerto, de lo que actualmente no sería bien que se imitara.

La abundante lectura no solamente nos enriquece aumentando nuestro caudal de palabras. Toda palabra expresa una idea, una imagen y con mucha frecuencia sucede que nos falta del todo una idea porque ignoramos la palabra que la expresa; o que, por la misma razón, tenemos un concepto vago e imperfecto, que se aclara y se precisa con el conocimiento de la palabra que lo expresa.

La constante lectura enriquece nuestra fantasía con imágenes nuevas y nuestra inteligencia con nuevos conceptos educándonos e instruyéndonos juntamente. El que adquiere una palabra ha adquirido una nueva verdad.

4.º **El diccionario.**—Otro de los medios de conocer nuestra lengua es el diccionario. No se crea que tratamos de aconsejar aquí el manejo del diccionario

como libro de estudio, sino de la conveniencia de tenerlo siempre a mano para poder, en todo momento, consultar una palabra leída u oída, cuyo significado desconocemos. Es cierto que el hombre tiende a apropiarse el lenguaje de las personas que lo rodean y con el lenguaje las ideas que expresa. Los niños al crecer van asimilándose las ideas de su familia, lo que es bien natural por la vida en común; y así como hay ideas de familia hay también un lenguaje de familia de reducidísimo ambiente. Pero, si esto es cierto, no lo es menos que cada individuo de una familia aporta al tesoro común de ideas y palabras familiares nuevas ideas y nuevos matices de significación. Por esto se ha dicho, con razón, que con cada nuevo hijo que nace en una familia nace un nuevo lenguaje, expresión de un espíritu nuevo. En este reducido ambiente familiar adquiere el niño el caudal primitivo de palabras, bastante reducido, que más tarde irá ampliando en sus estudios al encontrar en los libros que maneje palabras cuyo significado desconoce y que le obligarán a consultar el diccionario.

5.º **Pensar en español.**—Además de los procedimientos indicados para el mejor conocimiento de nuestro idioma, hay otros varios que tienen, como los anteriores, su fundamento en la experiencia: estudio de los distintos significados de una misma palabra; anotar las que difícilmente se conserven en la memoria; aprender y recitar trozos o composiciones enteras de los mejores autores y traducir de otras lenguas en *correcto castellano*, huyendo de ese idioma absurdo

y bárbaro que suelen emplear los estudiantes en sus traducciones.

Este último es uno de los más eficaces medios para el aprendizaje de nuestro idioma, ya que nos obliga, cuando queremos ponerlo en práctica, a pensar en castellano, lo que otro autor pensó en francés, por ejemplo. Es preciso obligar al espíritu a esta gimnasia mental de pensar en español, si queremos llegar a expresarnos correctamente en nuestra lengua, que tiene su espíritu distinto de cualquiera otra.

No escribirá correctamente el castellano quien traduciendo el francés diga *hacer* un paseo; en lugar de dar un paseo, que es la frase correcta en nuestra lengua.

Uno de los escritores actuales que más en español piensan y escriben es Unamuno.

## XII

1.º **El estilo y la reflexión.**—El estilo según Buffón es el orden y el movimiento que ponemos en nuestros pensamientos; podríamos añadir también: en nuestros sentimientos y fantasías.

Si el estilo es el hombre, la única regla de estilo sería: *conócete a ti mismo*, como ha dicho Voltaire en su diccionario filosófico. Según Leibnitz, del mismo modo que no hay dos hojas iguales en todos los árboles de un bosque, no hay tampoco dos estilos iguales en las obras humanas y cada uno tiene su originalidad personal.

Las anteriores manifestaciones parecen llevarnos a la conclusión de que el estilo es algo natural y espontáneo que no puede modificarse voluntariamente. Vamos a ver hasta qué punto pueden intervenir el estudio y la reflexión en la modificación del estilo.

Todo lo dicho anteriormente sobre la pureza y propiedad del lenguaje tiene directa aplicación al estilo, ya que uno y otro, aunque se estudien separadamente, son la misma cosa. El lenguaje estudiado en sí mismo no sería otra cosa que una sucesión de sonidos vacíos; pero hay que tener en cuenta que cuando emitimos estos sonidos, lo hacemos para expresar una imagen por medio de ellos y no hay manera verdaderamente científica de estudiar los sonidos del lenguaje como independientes de las imágenes e ideas que por medio de ellos expresamos.

Es preciso tener siempre muy presente el vínculo indisoluble entre la llamada *forma* y el denominado *contenido*. Que no son dos cosas distintas sino una sola. No hay formas vacías de contenido, ni contenido o fondo, informe.

De aquí se deduce que la impureza o la impropiedad del lenguaje no son sino imprecisión y oscuridad de las imágenes e ideas que, por medio de él, se expresan.

Anteriormente, al tratar del lenguaje, hemos iniciado el estudio del estilo, ya que el estilo y el lenguaje son una misma cosa.

Vamos a tratar aquí del estilo en cuanto es actividad espiritual del individuo.

Cuando nos disponemos a expresar con palabras nuestras imágenes hemos recorrido ya la mayor parte del camino que conduce a la creación de la obra literaria; a ese momento en que las imágenes se nos aparecen con absoluta claridad y madurez. Como el fruto maduro se desprende del árbol, se desprende la imagen de nuestro espíritu, tomando forma concreta y comunicándose a los demás.

Todo lo que hasta aquí hemos estudiado forma parte del estudio del estilo (de aquí la denominación de estilística, que damos a esta ciencia); pero hasta aquí no hemos estudiado más que lo externo y vamos ahora a ocuparnos de lo más íntimo y fundamental, en lo que al estilo se refiere.

Conocemos el lenguaje, medio de que nos servimos para comunicar nuestra vida espiritual. Vamos a estudiar ahora cómo se desenvuelve esta vida espiritual y hasta qué punto puede la voluntad intervenir en su desenvolvimiento.

La más excelsa prerrogativa de nuestra vida es la constante actividad de nuestra fantasía y de nuestra inteligencia: Imágenes e ideas se suceden en el espíritu en continua y fecunda creación; pero estas imágenes que, aparentemente, nacen y se extinguen inmotivadamente en nuestro espíritu son hijas de nuestra actividad creadora fecundada por el ambiente en que vivimos. Nadie duda que las condiciones físicas, el ambiente, en que un sér vivo se desarrolla modifican notablemente su organismo, acelerando unas funciones y retardando o anulando otras y dotándole, en

una palabra, de los medios precisos para adaptarse al medio en que ha de desarrollarse y vivir. Pues lo mismo que en el mundo de la materia ocurre en el del espíritu; pero con mucha más profundidad y rapidez, ya que el espíritu es más impresionable que la materia y cede antes que ella a los estímulos exteriores.

Las llamadas asociaciones de ideas, que mejor llamaríamos asociaciones de imágenes, constituyen un buen tema de estudio para darnos cuenta de cómo el ambiente, un estímulo externo, puede obrar sobre nuestro espíritu poniendo en marcha su actividad.

Pero la fantasía puesta en movimiento produce una serie de imágenes que se suceden, a veces, con tal rapidez que apenas si podemos darnos cuenta de ellas. Es muy frecuente que ante este rápido desfile de imágenes sintamos el deseo de considerar detenidamente alguna de ellas y que tengamos que hacer un esfuerzo para detenerla en su rápido paso y concentrar toda la fuerza de nuestro espíritu en la memoria, donde la guardaremos para contemplarla a nuestro gusto en su conjunto y en sus pormenores y para comunicarla a nuestros semejantes. Todo este proceso se realiza mediante un esfuerzo consciente y reflexivo del espíritu en virtud del cual captamos y fijamos la imagen. Para este esfuerzo de captación y selección de imágenes es preciso que una actividad de nuestro espíritu, la voluntad, se imponga a las otras, regulando su marcha o suspendiéndola, cuando lo juzgue oportuno; destacando las imágenes que nos

interesen y desechando las otras y destacando su contorno para hacerla brillar con toda claridad; analizándola, juzgándola, criticándola, en una palabra.

La voluntad puede introducir el orden en el caos de la imaginación haciendo posible la creación de la obra de arte por medio de la reflexión.

2.º **Operaciones del espíritu necesarias para comunicar la obra de arte.**—Acabamos de hablar de reflexión y vamos a intentar definirla, diferenciándola del pensamiento. Pensamos involuntariamente y reflexionamos voluntariamente, pensamos cuando nuestra inteligencia se pone en contacto con algo exterior a ella conociéndolo; pero el sujeto de la reflexión somos nosotros mismos como el mismo sentido de la palabra indica. Reflexionar es replegarse sobre sí mismo y considerarse como sujeto de conocimiento. Esta operación de reflexión requiere un esfuerzo mayor que la del pensamiento y es la primera necesaria para expresar la actividad de nuestra vida espiritual. Puede ejercitarse de dos modos: Uno creativo, reflexión sobre las imágenes, y otro crítico, reflexión sobre los conceptos. Este segundo modo de ejercitar la reflexión, que los filósofos estudian en una ciencia llamada *lógica*, es el creador y organizador de todo conocimiento científico.

En cuanto al primer modo de reflexión, sobre las imágenes, se presenta la dificultad de que siendo la imagen un acto espiritual de producción involuntaria no podría ser provocada voluntariamente por medio de la reflexión. Es cierto que la reflexión, actividad

intelectual y voluntaria,' no puede crear imágenes, o actos de la fantasía; pero puede juzgarlas, examinarlas, notar su belleza o su fealdad y corregir ésta en parte, o en todo. La reflexión es la fatiga que experimentamos al escribir buscando modos de expresión más precisos y elegantes; es el esfuerzo del escritor por fijar las líneas y planos de su obra; es, en fin, la crítica que se aplica a toda obra de arte por su mismo autor antes de que vea la luz pública.

La reflexión puede y debe cumplir todos estos oficios; lo único que no puede hacer es suplir a la fantasía en su función creadora de imágenes. La fantasía puede ser guiada por la voluntaria reflexión; pero con toda la buena voluntad y toda la reflexión del mundo no se creará una sola imagen si nos falta la fantasía.

De todo lo dicho anteriormente no se deduce la inutilidad de la reflexión, sino al contrario. Cuando se trata de comunicar a los demás nuestras fantasías, de exteriorizar la obra de arte, es absolutamente precisa. Mientras la obra de arte está en el espíritu que la crea, puede éste satisfacerse con vaguedades y falta de precisión, que su propia fantasía suple fácilmente; pero cuando se trata de provocar en los demás el mismo placer estético toda precisión es poca para que todo lector o contemplador de la obra pueda colocarse en la misma posición espiritual del autor de ella. Si no expresamos bien nuestras imágenes corremos el riesgo de que lo que llegue al espíritu de los de-

más no sea lo mismo que hay en el nuestro, sino una cosa distinta.

Una expresión precisa y bella no puede conseguirse sino mediante la reflexión.

### XIII

1.º **La disposición y la sintaxis en el estilo.**—La reflexión nos sirve para conocer y esclarecer las imágenes; pero como nuestro espíritu puede conocer a la vez varias imágenes es preciso ordenarlas de algún modo, ya que es imposible expresarlas todas a la vez, como las concebimos. Podemos, de un solo golpe de vista, notar la presencia de muchas personas; pero nos será imposible describirlas o enumerarlas todas a la vez, como las percibimos; necesitaremos un cierto orden y sucesión en la descripción o enumeración. A este orden y sucesión se llama disposición.

Las imágenes se presentan en nuestra fantasía y se suceden en ella con tal rapidez que no sería posible a ningún lenguaje humano expresarlas del mismo modo. Hemos de reflexionar sobre ellas, eliminar las imperfectas y expresarlas después de haberlas ordenado y dispuesto. Este ordenamiento o disposición es siempre necesario, sea para expresar las imágenes que se presentan simultáneamente, sea para la expresión más lenta de las que sucesiva, pero rápidamente, galopan por la fantasía.

Para mayor claridad pondremos un ejemplo. Si yo contemplo el cuadro de nuestro genial pintor Veláz-

que titulado «Las Meninas», invadirá mi imaginación una serie de ideas e imágenes embrolladas y confusas: que el autor es Velázquez, un gran mastín que dormita en el primer término del cuadro, la figura iluminada de una niña rubia que forma el eje de la composición y la luz maravillosa que produce en el fondo una puerta abierta que recorta con una gran precisión la figura de un hombre vestido de oscuro que sale por ella. Pero si se quiere describir este cuadro habrá que ordenar las imágenes confusas como lo hace un autor moderno en el siguiente ejemplo:

El origen y el momento, si así puede decirse, del cuadro es fácil de reconstruir. Velázquez estaba retratando a los Reyes cuando, entretenido en sus juegos, vino a colocarse cerca de él la Infanta Margarita con sus meninas y enanos: el grupo que formaban seduciría a los regios padres de la niña tanto como al artista y se acordaría que éste pusiese manos en la obra.

A la izquierda de la composición, con paleta, tiento y pinceles, está Velázquez en pie ante un gran lienzo que se ve por el revés, en actitud de mirar a los Reyes, cuyas figuras se reflejan en un espejo de marco negro colocado en la pared del fondo. En el centro está la Infanta Margarita, que representa cuatro o cinco años, ricamente vestida, en actitud de tomar un búcaro de agua que le presenta en ademán respetuoso, viniendo de la izquierda, la graciosa D.<sup>a</sup> María Agustina Sarmiento. En la misma línea, a la derecha, otra menina no menos agraciada, D.<sup>a</sup> Isabel de Velasco, y la enana Maribárbola, de feo semblante y descomunal cabeza, miran de frente hacia donde están los Reyes sentados; ante esta horrenda criatura hay en el suelo echado y dormitando un mastín que parece pronto a levantarse y huir mansamente para que no siga hostigán-

dole con el pie Nicolasito Pertusato, enanillo alegre, esbelto y bien vestido como juguete vivo, cuya postura y movimiento no hubiera sorprendido mejor una instantánea fotográfica.

Tras este grupo de la Velasco, los enanos y el perro, están en pie hablando entre sí dos personas de la servidumbre: un guardadamas severamente vestido de negro y D.<sup>a</sup> Marcela de Ulloa, señora de honor, con tocas que parecen monjiles. Ocupan la pared de la derecha ventanas y espacios intermedios entre ellas; en la del fondo hay en la parte superior dos grandes cuadros, bajo ellos el espejo donde se ven reflejados los bustos de D.<sup>a</sup> Mariana y Felipe IV; en el último término se abre una puerta de cuarterones fuertemente iluminada por la luz de otra estancia, destacando, sobre el intenso claror del hueco, la figura del aposentador de la Reina, con la mano puesta sobre una cortina. Los personajes principales que ocupan la primera línea de la composición: Infanta, damitas, perro y enano, están iluminados de frente y de alto a bajo; Velázquez queda algo en sombra; junto al traje oscuro del guardadamas, resaltan el busto gentil y la faz simpática de la dama de las tocas, y en el fondo contrastan y se diferencian, por su distinta intensidad, la luz reflejada en la superficie del espejo y la directa e intensa que penetra por la puerta. Sorprende a primera vista la altura del techo de aquella estancia; pero pronto explica la observación que sirve para darnos idea exacta de la proporción de los cuerpos, y además para contribuir a la ilusión de las distancias, efectos conseguidos en esta obra inmortal, más que con líneas y colores, con la combinación y contraste de luces, que aislando objetos y personas les hace parecer circundados de aire respirable.

La operación que el espíritu ha realizado para dar a cada imagen de esta descripción su lugar preciso, para ordenarlas, es la que los antiguos retóricos llamaban disposición.

La colocación de las palabras influye tan notablemente en la expresión, que con las mismas palabras, colocadas en distinto orden, expresamos cosas diversas. Si yo digo: *estuve ayer*, no es lo mismo que si digo: *ayer estuve*. En el primer caso hago resaltar la idea de mi estancia en el sitio indicado; en el segundo, la idea que se hace notar es la de tiempo; no fué hoy, ni fué hace muchos días, sino precisamente ayer.

Véase el ejemplo siguiente, en que las mismas palabras, dispuestas de modo distinto, expresan imágenes diversas.

- 1.º Respetar a sus profesores es obligación de los alumnos.
- 2.º Obligación de los alumnos es respetar a sus profesores.
- 3.º Los alumnos están obligados a respetar a sus profesores.
- 4.º A los profesores están obligados a respetar los alumnos.

En el primer ejemplo se hace resaltar la idea de respeto sobre toda otra pasión que los alumnos pudieran sentir hacia sus profesores; en el segundo, la obligatoriedad de este respeto; en el tercero, que son los *alumnos* y no otras personas las que han de sentir este respeto, y en el cuarto se hace resaltar que es a los profesores a quienes principalmente ha de te-

nerse respeto. La atención de quien escuche o lea los anteriores ejemplos se fija en una idea distinta en cada uno de ellos en virtud de la distinta disposición dada a las imágenes expresadas.

Nuestro espíritu procede para la disposición haciendo una crítica de los conceptos o imágenes que ha de expresar, escogiendo los esenciales y desechando los secundarios, teniendo en cuenta lo más característico, lo que más nos ha impresionado, que es lo que producirá en los demás la misma impresión.

Estará bien dispuesta una obra cuanto más rápida y viva sea la impresión que produce en el lector o en el contemplador y cuando esta impresión se produzca en el ánimo con el menor esfuerzo posible por su parte. Buen ejemplo de ello son esos libros en que nos parece que el autor ha leído en el fondo de nuestro espíritu por la viveza y naturalidad con que en él se reproducen las imágenes de la obra leída.

Tanto más eficaz será la expresión artística cuanto mejor sea la disposición de las imágenes en ella.

2.º **Reglas para la disposición.**—Los antiguos retóricos daban una serie de reglas, inútiles en su mayor parte, sobre la disposición.

Hoy estamos convencidos de la ineficacia de estas reglas dadas en general, porque cada asunto tiene su disposición propia y cada individuo tiene su manera de trabajar, de ordenar, de disponer, que constituyen su estilo peculiar e individual.

A pesar de lo dicho hay algunas reglas, hijas de la discreción, que no está demás tener en cuenta. Es

la primera la *proporción* que ha de observarse en toda conversación y en todo escrito. Esta proporción no es más que una especie de equilibrio entre las partes y el todo; algo semejante a la precisa proporción que ha de existir entre las partes de una estatua que represente el cuerpo humano; si esta proporción falta la estatua se convertirá en un monstruo. La principal causa de desproporción en la expresión literaria son las repeticiones fastidiosas, las descripciones prolijas, las enumeraciones pesadas y las digresiones inútiles. Decimos inútiles porque cuando son útiles nada hay tan gustoso como ellas. Dice Sócrates a este propósito que las digresiones son las articulaciones del espíritu, y en otro lugar sostiene que el hombre libre debe ser dueño y no esclavo del discurso.

3.º **La sintaxis.**—Se suele dar este nombre a la ciencia que estudia la colocación de las palabras en la proposición, de la proposición en el período y de éste en el discurso. La sintaxis según esta definición corriente no es más que el estilo, hasta el punto de que muchos autores son inconfundibles por su sintaxis tan característica. Nadie compararía el período amplio y ligado de Fray Luis de León, en su prosa, con el más suelto y ágil de Gracián, a pesar de haber sido casi contemporáneos. El primero es más solemne, tranquilo y majestuoso; el segundo más nervioso y vivo, más moderno.

En estos dos autores la sintaxis constituye su estilo distintivo.

4.º **Singularidad del estilo.**—Cada autor tiene su estilo personal distintivo, a pesar de lo cual éste no deja de tener algunos caracteres comunes con los de los contemporáneos y conciudadanos, que constituyen lo que se llama estilo de época y estilo de nación.

Estos elementos distintivos hay que buscarlos casi siempre en la sintaxis. Nuestra sintaxis se distingue de la francesa por predominar en ella la subordinación, síntesis, mientras que aquélla es preferentemente coordinada o analítica.

## XIV

1.º **La elocución.**—Cuando la inteligencia ha examinado suficientemente las imágenes y las ha ordenado del modo más conveniente para su eficacia y claridad, se llega al tercer momento de nuestra vida espiritual, que los antiguos retóricos llamaban el de la elocución; o sea, a la comunicación de los sentimientos, imágenes y pensamientos, que hasta este momento se han desarrollado en lo íntimo de nuestro espíritu.

2.º **Medios de expresión.**—Varios son los medios de que podemos servirnos para la expresión de las imágenes forjadas por nuestra fantasía. El escultor se vale del dibujo desarrollado en las tres dimensiones y reproduciendo, generalmente, la forma humana; el pintor del dibujo y los colores sobre un plano; el músico del sonido sometido a las leyes del ritmo, y el poeta, de la palabra. Aquí no vamos a tratar sino del

arte, cuyo medio de expresión es el lenguaje, que recibe el nombre de literatura o, más propiamente, de poesía.

Todos, cuando hablamos, producimos o intentamos producir poesía. El acto de hablar tiene por objeto la expresión de las imágenes producidas por nuestra fantasía o de nuestros pensamientos. Al hablar, intentamos expresarnos con la mayor claridad y precisión posibles; es decir, intentamos producir arte. Sin que esto quiera decir que siempre que hablamos produzcamos arte, dando a nuestra expresión la suficiente eficacia para producir en el espíritu de nuestros oyentes la misma emoción que domina en el nuestro.

Dice Croce que «lo que gusta en el arte, lo que conmueve en el corazón y despierta nuestra admiración es la vida, el movimiento, la emoción, el calor, el sentimiento del artista. Cuando hay emoción y sentimiento, pueden perdonarse muchas cosas; cuando faltan, no hay nada que pueda compensarlos. Todos los otros méritos no pueden salvar una obra de arte que juzguemos fría. Al artista no se le pide que instruya, que moralice ni que asombre, sino que tenga una personalidad al contacto de la cual el espíritu del oyente o del espectador se caldee. Que tenga personalidad, sea como sea: alegre, triste, entusiasta, desesperada, sentimental o sarcástica; pero que tenga alma.»

El instrumento de este arte es, pues, el lenguaje, la palabra, y hay que tener muy en cuenta que el lenguaje no es, en realidad, cosa distinta del estilo.

El lenguaje es expresión, y ésta ha de tener las mismas cualidades que para el lenguaje hemos señalado: claridad y precisión. Estas cualidades se conseguirán hablando en lenguaje propio y puro; esto es, pensando de un modo claro y preciso. Expresión o lenguaje es lo mismo que pensamiento y fantasía, y las palabras nacen con las imágenes o conceptos que expresan y son inseparables de ellos.

3.º **Cualidades del lenguaje.**—Además de la claridad y de la pureza suelen mencionar los antiguos retóricos una larga serie de cualidades que ha de tener la elocución. Vamos a tratar aquí de las más importantes, estudiando las definiciones que de ellas suelen dar los antiguos tratados de Retórica.

Llamaban *armonía* la cualidad de la elocución, consistente en que nada hubiera en ella desagradable al oído; *elegancia* al empleo de palabras y frases escogidas sin afectación; *naturalidad* tenía la expresión efectuada sin esfuerzo aparente; *brevedad* la que expresaba las imágenes prescindiendo de lo inútil, y, por último, llamaban *conveniencia* a la adecuación de las palabras a lo que intentaba expresarse por ellas.

Fijándose un poco en estas definiciones se verá que la armonía puede ser considerada como una cualidad exclusiva de la elocución; pero todas las demás son cualidades que afectan a las imágenes y a los pensamientos, y no exclusivamente a su expresión. Si mi concepto es breve y lo que yo imagino es elegante será también breve y elegante su expresión; pero estas cualidades serán del pensamiento y de la ima-

ginación, reflejadas al exteriorizarse en la llamada elocución. Esto es tanto más cierto si tenemos en cuenta que a toda imagen o a toda idea corresponde una palabra determinada, o una determinada frase. Cuando un escritor corrige la forma de su obra lo que hace es una cosa mucho más importante: corrige las ideas y las imágenes; no cambia solamente unas palabras por otras, sino unas imágenes por otras.

4.º La armonía y la cacofonía.—A veces una bella imagen se expresa con palabras que producen un sonido desagradable al oído: *torre redonda, nave velera*. Esta desagradable combinación de sonidos se llama *cacofonía*. La cacofonía no tiene nada que ver ni con la gramática ni con el estilo, puesto que se trata simplemente de sonidos que, por muy desagradables que sean para el oído, pueden expresar una bella imagen. Será suficiente para evitar estos defectos del sonido una ligerísima modificación de las imágenes y, con ellas, de las palabras que las expresan; o, sencillamente, un cambio de palabras. En los ejemplos anteriores se evitará el mal sonido diciendo: *redonda torre, velera nave*. Pero si por causa de la armonía hubiera de modificarse la expresión hasta el punto de sacrificar la claridad de ella, no merecería el trabajo que nos tomáramos, ya que sacrificaríamos al mero sonido la armonía verdadera del espíritu, la claridad de las imágenes. Es más preciso hacerse entender que producir sonidos gratos al oído.

En cuanto a las cualidades del lenguaje lo más interesante será que consideremos muy despacio nuestras

ideas y que reflexionemos sobre nuestras imágenes tratando de expresarlas con palabras claras, puras y propias. Con esto solamente se conseguirá lo que nunca consiguieron los antiguos retóricos con el farrago de sus reglas innumerables: crear una verdadera obra de arte que tenga todas las cualidades necesarias para completar la única cualidad precisa y esencial: la belleza.

## XV

I.º **Lenguaje figurado.**—Los antiguos tratadistas de Retórica concedían gran importancia al estudio del llamado lenguaje figurado, considerando las figuras retóricas como algo extraño y pegadizo en la expresión, que servía para adornarla y darle mayor belleza. Si examinamos cualquier tratado antiguo veremos las figuras enumeradas y estudiadas con gran prolijidad y detenimiento, haciendo de ellas infinitas divisiones y subdivisiones y dando reglas para inventar estas figuras.

Actualmente se consideran las figuras como un simple hecho de la elocución, como un íntimo producto del espíritu coincidentes en absoluto con nuestro modo de pensar, sentir y fantasear; formando parte integrante del estilo personal de cada autor.

Algo hemos de decir aquí de las más corrientes, pero teniendo siempre en cuenta que es imposible enumerarlas todas, ya que las figuras son tantas como modos personales de expresión y estos son infinitos.

Llamaban los antiguos tratadistas lenguaje figurado al modo de expresarse distinto del que usamos habitualmente para las necesidades de la vida ordinaria y distinguían dos clases de figuras: las de *lenguaje* y las de *pensamiento*, como si toda palabra no fuera expresión de un pensamiento o imagen o como si fuera posible separar el pensamiento del lenguaje. Hoy podríamos asegurar que todas las figuras son de pensamiento o, para hablar con más propiedad, de *fantasía*. También solía distinguirse entre *figuras* y *tropos*. En realidad unas y otros no tienen más diferencias sino que los tropos tienen caracteres peculiares, siendo el principal que suelen expresarse con una sola palabra; mientras que las figuras se extienden a toda una frase y aun a la composición entera.

2.º **Tropos y figuras.**—Ya hemos dicho que es un error creer en un significado absoluto e inmutable de las palabras, ya que en cada caso que son pronunciadas expresan una imagen distinta, siendo realmente distintas palabras con el mismo sonido y la misma escritura. Es, desde luego, cierto que algo hay de común entre ellas y que cuando pronunciamos la palabra *casa* todo el que comprenda nuestro idioma tendrá una imagen, no igual a la nuestra; pero sí semejante.

Sin embargo si yo empleo una palabra en un sentido distinto del ordinario, no será menos fácil que me entiendan todos los que me escuchen y se den cuenta de la imagen que con ella expreso. Si de alguien digo que estaba hecho un mar de lágrimas o

de unos labios digo que són de coral, no habrá quien no entienda que en el primer ejemplo me refiero a la abundancia del llanto y en el segundo al color rosado de los labios. He cambiado en parte el significado corriente de las palabras *mar* y *coral* para expresar solamente algo que es característico de la significación de ambas: la líquida abundancia del primero y el rosado color del segundo.

A esta manera de emplear las palabras no con su valor originario y corriente, sino con un nuevo significado, afín al primitivo, aunque no tan especificado, es a lo que los antiguos tratadistas llamaban lenguaje figurado. Es condición indispensable para que la expresión figurada exista, que el nuevo significado tenga evidente analogía con el primitivo.

3.º **Lenguaje recto y figurado.**—Es todavía muy corriente contraponer el lenguaje recto al figurado, como si aquél fuera una manera de expresión propia y el figurado un lenguaje de gala, solemne y engolado; pero no propio, sino desfigurado por sus lujosas vestiduras. Lo cierto es que tanto uno como otro son propios y adecuados para la expresión de las imágenes, según su diversidad y la de los sentimientos dominantes en el momento de la expresión.

4.º **Tropos.**—La palabra tropos significa en griego vuelta o rodeo. Los principales tropos son los siguientes: metáfora, sinécdoque y metonimia. Es la *metáfora* una comparación abreviada, p. e.: La juventud es la primavera de la vida. Puede ser la me-

táfora simple cuando consta de un solo término metafórico; y compuesta, cuando consta de varios relacionados entre sí. Ejemplo:

Nuestras vidas son los ríos  
Que van a dar en el mar,  
Que es el morir.

JORGE MANRIQUE.

Es por último la metáfora continuada o alegórica si se nos presentan varias metáforas enlazadas. Buen ejemplo de alegoría es la siguiente composición:

Alma región luciente,  
Prado de bienandanza, que ni al hielo  
Ni con el rayo ardiente  
Falleces, fértil suelo  
Productor eterno de consuelo.  
De púrpura y de nieve  
Florida la cabeza coronado  
A dulces pastos mueve,  
El buen Pastor en ti su hato amado.  
El va, y en pos dichosas  
Le siguen sus ovejas do las pace  
Con inmortales rosas  
Con flor que siempre nace  
Y cuanto más se goza, más renace.  
Y dentro la montaña  
Del alto bien las guía, y en la vena  
Del gozo fiel las baña;  
Y les da mesa llena,  
Pastor y pasto El sólo y suerte buena...

FR. LUIS DE LEÓN.

Los siguientes tropos son menos frecuentes y menos importantes que la metáfora. Se comete la *sinéc-*

*doque* cuando designamos el todo por la parte o, al contrario; p. e.: todo el mundo lo sabe; el continente por el contenido: un vaso de agua; la materia por la obra: empuñó el acero, etc.

Tiene lugar la *metonimia*, o transnomenclación cuando designamos una cosa por el nombre de un autor, por e.: leo a Cervantes; la causa por el efecto: resiste el sol, en lugar de el calor; el instrumento por quien lo maneja: es un buen violín, en lugar de un buen violinista.

Como se ve, la sinécdoque y la metonimia podrían muy bien reducirse a la metáfora, ya que las tres consisten en traslaciones fundadas en la semejanza.

Hay otras figuras de que los tratadistas suelen ocuparse y que vamos a mencionar muy brevemente.

Consiste la *definición* en dar a conocer un ser u objeto por mediación de sus rasgos característicos. Ejemplo:

Sé que soy un mamífero bimanio  
 (Que no es poco saber)  
 Y sé lo que es el átomo, ese arcano.  
 Del ser y del no ser.  
 Sé que el rubor que enciende las facciones  
 Es sangre arterial;  
 Que las lágrimas son las secreciones  
 Del saco lacrimal:  
 Que la virtud que al bien al hombre inclina  
 Y el vicio, sólo son  
 Partículas de albúmina y fibrina  
 En corta proporción.

*De omni re scibili.*—J. M. BARTRINA.

Llámase *descripción* a la figura que consiste en presentarnos algún objeto o persona con tal naturalidad que nos parezca estarlo viendo. Ejemplo:

Párase el toro y su bramido expresa  
Dolor, profunda rabia y agonía.  
En vano lucha con la muerte impía.  
Quiere vengarse aún: pero la fuerza  
Con la caliente sangre que derrama  
En gruesos borbotones le abandona,  
Y entre el dolor frenético y la ira,  
Vacila, cae y rebramando expira.

*Muerte del Toro.*—HEREDIA.

Cométese la *enumeración* al reseñar las partes de un todo con rapidez y elegancia. Ejemplo:

La que al marido más que el mozo sisa,  
La que engulle sin él, con él no cena,  
La que siempre sentada está de prisa,  
La que sale a semana por novena,  
La que atranca a pillar la última misa,  
La que lleva en la bolsa una alacena,  
La que escabecha el pelo por la noche  
Y se charola el rostro como un coche.

*Proclama de un Solterón.*—VARGAS PONCE.

Es la *comparación* la expresión de la semejanza existente entre dos ideas. Ejemplo:

Eres suave como un ala,  
Pálida como un asfodelo,  
Y por tu labio tu alma exhala  
Como un lejano olor a cielo.

F. VILLARSPESA.

Consiste la *antítesis* en la contraposición de pensamientos. Ejemplo:

Estas que fueron pompa y alegría  
Despertando al albor de la mañana,  
A la tarde serán lástima vana  
Durmiendo en brazos de la noche fría.

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!

Al florecer las rosas maduraron  
Y para envejecerse florecieron;  
Cuna y sepulcro en un botón hallaron  
Tales los hombres sus fortunas vieron  
En un día nacieron y espiraron;  
Que pasados los siglos, horas fueron.

CALDERÓN.

Se comete la *paradoja* al presentar juntas dos ideas contradictorias aparentemente: Mira al avaro en sus riquezas pobre, dice Arguijo.

Es la *corrección* el acto de modificar por una transición rápida lo mismo que se va diciendo. Ejemplo:

«¡Traidores!» fué a decirles, y turbada,  
Viendo cerca del pecho las cuchillas,  
Mudó la voz y dijo: «Caballeros,  
¿Por qué infamáis los ínclitos aceros?»

Raquel.—ULLOA.

Se verifica la *concesión* cuando aparentamos con-

venir en una cosa para rebatirla con mayor fuerza.  
Ejemplo:

Yo os quiero confesar don Juan, primero:  
Que aquel blanco y carmín de doña Elvira  
No tiene de ella más, si bien se mira,  
Que el haberle costado su dinero.

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

Mas ¿que mucho que yo perdido ande  
Por un engaño tal, pues que sabemos  
Que nos engaña así Naturaleza?

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

LUPERCIO L. DE ARGENSOLA.

La *gradación* se forma de una serie de términos enlazados de mayor a menor, o al contrario. Ejemplos:

César dando cuenta al Senado de su triunfo contra Farnaces en la batalla de Zela: Veni, vidi, vici.

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

FR. LUIS DE LEÓN.

Llámase *epifonema* a la máxima o sentencia breve con que termina una composición. Ejemplo:

Daba sustento a un pajarillo un día  
Lucinda, y, por los hierros del portillo,

Fuésele de la jaula el pajarillo  
 Al libre viento en que vivir solía.  
 Con un suspiro a la ocasión tardía  
 Tendió la mano, y, no pudiendo asillo,  
 Dijo (y de las mejillas amarillo  
 Volvió el clavel que entre su nieve ardía):  
 ¿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 a la antigua prisión volvió las alas;  
*Que tanto puede una mujer que llora.*

LOPE DE VEGA.

Se da el nombre de *preterición* a la figura consistente en fingir que se calla aquello mismo que se está diciendo. Ejemplo:

«No quiero llegar a otras menudencias, conviene a saber: de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la rareza y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algún banquete.»

*Quijote.*—P. 1.<sup>o</sup> Cap. 37. CERVANTES.

Resulta la *perífrasis* de mencionar alguna cosa por medio de un rodeo y la *atenuación* es la misma figura anterior cuando tiene por fin aminorar la fuerza de alguna expresión: «No es muy avisado» suele decirse de algún tonto.

Consiste la *ironía* en decir lo contrario de lo que

sentimos ; pero de modo que se entienda claramente.

Ejemplo :

Visita, come en noble compañía  
Al Prado, a la luneta, a la tertulia,  
Y al garito después. ¡Qué linda vida  
Digna de un noble!

JOVELLANOS.

*Dialogismo*: consiste esta figura en poner nuestros pensamientos en boca de diversos personajes. Suele cometerse al narrar con viveza y colorido algún acontecimiento.

Cometemos el *apóstrofe* cuando nos dirigimos a algo o a alguien apasionadamente, aunque no pueda escucharnos. Ejemplo :

Cándida luna, que con luz serena  
Oyes atentamente el llanto mío,  
¿Has visto en otro amante otra igual pena?

HERRERA

Se origina la *exclamación* de la vehemencia y apasionamiento que dominan nuestro ánimo. Ejemplo :

¡Oh monte, oh fuente, oh río!  
¡Oh secreto seguro deleitoso!

FR. LUIS DE LEÓN.

La *interrogación* no es una pregunta, sino la afirmación de nuestros pensamientos en dicha forma.

Ejemplo :

¿Son estos, por ventura los famosos,  
Los fuertes los beligeros varones  
Que conturbaron con furor la tierra?

¿Que sacudieron reinos poderosos?  
 ¿Que domaron las hórridas naciones?  
 ¿Que pusieron desierto en cruda guerra  
 Cuanto el mar Indo encierra,  
 Y soberbias ciudades destruyeron?

HERREDA.

Consiste la *deprecación* en formular un ruego.  
 Ejemplo:

Sér de inmensa bondad, Dios poderoso,  
 A vos acudo en mi dolor vehemente;  
 Extended vuestro brazo omnipotente,  
 Rasgad de la calumnia el velo odioso  
 Y apartad este sello ignominioso  
 Con que el mundo manchar quiere mi frente.

GABRIEL DE LA CONCEPCIÓN VALDÉS.

Cometemos la *conminación* cuando amenazamos  
 con males o castigos. Ejemplo:

Dará huyendo del fuego en las espadas:  
 El Señor le hará guerra,  
 Y caerán sus maldades a la tierra,  
 Del cielo debeladas.

MELÉNDEZ.

Se llama *imprecación* la figura consistente en  
 manifestar el deseo de que males o desgracias caigan  
 sobre determinada persona. Ejemplo:

¡Que la sombra de tu cuerpo  
 Nunca manche mis umbrales!  
 ¡Que la luz que te ilumine  
 Veas de color de sangre!

¡Que si mía te dijeres,  
 Mil espectros se levanten  
 De las tumbas, y te griten:  
 ¡Adúltera fué tu madre!

.....

.....

¡Que las penas te atosiguen,  
 Que mi maldición arrastres,  
 Sierpe venenosa y dura  
 Que has crecido en mis rosales!

AROLAS.

*Hipérbole* es lo mismo que exageración. Ejemplo:

Cubre la gente el suelo,  
 Debajo de las velas desaparece  
 La mar, la voz al cielo  
 Confusa y varia crece,  
 El polvo roba el día y lo oscurece.

FR. LUIS DE LEÓN.

Por último, la *prosopopeya* o personificación consiste en presentar con caracteres humanos a seres irracionales o inanimados. Ejemplo:

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

FR. LUIS DE LEÓN.

Los autores solían dividir las figuras en tres clases: pintorescas, lógicas y patéticas; predominando en las primeras la fantasía; en las segundas la razón, y el sentimiento en las últimas.



II

TRATADO  
DE LOS GENEROS LITERARIOS



## XVI

1.º **Literatura.**—La actividad espiritual que tiene como medio de expresión la palabra oral, o representada gráficamente por letras, recibe el nombre de literatura. Esta es la definición etimológica de la literatura; pero hoy consideramos a la ciencia, o conocimiento de verdades objetivas, como cosa distinta de la literatura, limitando la antigua extensión de este vocablo.

Será por tanto, literatura toda actividad espiritual, excepción hecha de la ciencia, que tenga como medio de expresión la palabra.

Es preciso todavía limitar un poco más el concepto de literatura; porque, es evidente, no todo lo que se habla o se escribe es literatura; sino que solamente damos este nombre a lo que se habla o se escribe con intención de reproducir imágenes en quien lea o escuche y con ellas la emoción estética.

No será literatura la carta comercial, que tampoco es ciencia y lo son indudablemente los escritos de Cervantes o de Garcilaso. En estas obras notamos una intención de producir el deleite espiritual por medio de la belleza, que suele generalmente denominarse valor artístico.

2.º **Literatura española.**—Comprendemos bajo este concepto las obras escritas en nuestra lengua cas-

tellana o española. No estudiaremos ahora estas obras, según se han producido, desde los orígenes de nuestro idioma hasta hoy; sino las principales clases de composiciones y sus caracteres distintivos y las obras más salientes de cada clase.

3.º **Originalidad de nuestra literatura.**—Lo mismo que la lengua en que se produce, no es original nuestra literatura, ya que en ella se notan en las diversas épocas influjos muy variados: árabe, francés, provenzal, italiano, y en general de todas las demás literaturas. El influjo que más decisivamente ha pesado sobre nuestra literatura es seguramente el de la griega y el de la latina, llamadas clásicas por haberse considerado como dechados o modelos de la nuestra, y de todas las demás, y por habernos legado la agrupación de las obras literarias en los llamados *géneros*.

Por motivo de esta mayor eficacia de las literaturas clásicas sobre la nuestra nos limitaremos, casi exclusivamente al estudio de las composiciones a ellas pertenecientes que han originado los géneros literarios.

4.º **Poesía y prosa.**—Todo el mundo conoce la diferencia que existe entre la prosa, expresión corriente y sin artificio, y la poesía, que indica, ya etimológicamente, creación, artificio y primor en la escritura, de que carece la prosa.

Cualquiera distingue, al primer golpe de vista, la poesía de la prosa en una música o sonoridad particular de que ésta está desprovista. Esta melodía supondrá, pues, la existencia de una técnica distintiva.

La distinción entre prosa y poesía es puramente

técnica o externa; pero fué suficiente en los tiempos en que apareció en Grecia la poesía, ya que con los caracteres externos del ritmo y metro iban los internos, constitutivos de la poesía. Esta distinción resulta hoy inadecuada por la mayor complejidad de las obras literarias.

El arte y la filosofía—dice Heine—, la imagen y el concepto fueron, por primera vez, separados por los griegos. Antes se encontraban comprendidos en la religión.

5.º **Orígenes de la poesía.**—En los orígenes de todas las literaturas vemos que poesía significa lo mismo que composición o creación. Las primeras composiciones en que la humanidad celebró sus héroes, cantó sus tradiciones y sentimientos religiosos, produciendo la emoción estética, fueron escritas en versos y cantadas con acompañamiento de la música. Presentándose, pues, desde un principio unidos los caracteres distintivos de la poesía: el interno, emoción estética, y el externo, ritmo o musicalidad.

Es posible que la razón de componerse antes en verso que en prosa sea la mayor facilidad, a falta de escritura, para retener en la memoria y transmitir oralmente las composiciones versificadas. Hay que tener en cuenta además que en los pueblos, como en los individuos, se desarrolla antes la fantasía que la razón; siendo esta la causa de aparecer la poesía mucho antes que las obras de carácter científico o filosófico. Con la invención de la escritura fueron divulgadas por medio de ella composiciones en prosa, considerando

también este modo de expresión como producto artístico y reconociendo que entre la prosa y el verso no hay diferencias de calidad estética. Dice Aristóteles que a quien pusiera en verso un tratado de medicina se le llamaría poeta por costumbre; pero que, en realidad, nada hay de común entre Homero y Empédocles, si no es el verso y sería conveniente llamar poeta al primero y al segundo médico, no poeta; porque la poesía consiste en la creación y no en la versificación.

Un asunto cualquiera no tiene en sí nada que lo haga especialmente apto para ser tratado en verso o en prosa. No es menos poético el *Quijote* por estar escrito en prosa y, por el contrario, un tratado de medicina no será poético, aunque esté versificado.

Todo el mundo ha experimentado que puede producir la misma emoción estética el *Quijote* que una égloga de Garcilaso; pero en cambio, todos hemos dicho de alguna obra versificada que es prosaica.

La actividad de la fantasía propia para producir y apreciar las obras poéticas puede ser despertada por una obra en prosa, tanto y tan bien, como por una obra versificada, sin que sea exclusiva la poesía de esta última clase de obras. La prosa y el verso no son sino formas particulares de expresión que cada escritor adopta, según su temperamento y peculiar manera de ser.

## XVII

1.º **Los géneros literarios.**—Se da el nombre de géneros literarios a los diversos grupos en que suelen clasificarse, por sus semejanzas, las obras literarias. La clasificación, poco científica, en géneros literarios, responde a una utilidad práctica y a ciertos caracteres históricos distintivos.

Es evidente que cada autor genial crea, con sus obras maestras, un género literario nuevo que luego es reproducido en sus rasgos más salientes por numerosos imitadores.

Dice Aristóteles que, al aparecer la tragedia y la comedia, todos los escritores se dedicaron a cultivar estos géneros según sus particulares aficiones: unos escribieron comedias a la vez que yambos y otros tragedias simultáneamente con cantos épicos.

Algún fundamento racional tuvo la antigua división en géneros de las obras literarias, ya que es indudable que una composición lírica tiene caracteres peculiares que la distinguen de una épica o dramática.

Aquí conservaremos la división en géneros literarios por respeto a la tradición; pero simplificada notablemente por no ser la de los géneros una categoría estética.

2.º **Crítica de la teoría de los géneros literarios.**—El que contemple un museo de pinturas o lea varias obras literarias puede, después de contemplarlas es-

téticamente, intentar establecer entre ellas relaciones extraestéticas. Los cuadros y las obras literarias son individuos irreductibles; pero de ellos se pueden deducir conceptos, no ya estéticos, sino lógicos: paisajes, retratos, batallas, naturalezas muertas, animales, etc. Y aun atendiendo a su tamaño y destino en grandes cuadros, pequeños, frescos, techos, etc. En las obras literarias podemos hacer la distinción entre épicas, líricas, dramáticas, idílicas, etc. Por su extensión y forma suelen clasificarse en égloga, soneto, canción, madrigal, romance, etc.

Al pensar el concepto de paisaje o de idilio hemos abandonado la postura inicial de la contemplación estética de un hecho de expresión individual —la obra de arte— para convertirnos de contempladores en racionadores. Cuando comenzamos a pensar científicamente hemos dejado de contemplar estéticamente, aunque nuestro pensamiento adopte una forma estética, necesaria a toda expresión.

El error de la teoría de los géneros literarios consiste en deducir las leyes de la expresión—hecho estético—del concepto—hecho lógico—. No hay que olvidar que si la intuición y el raciocinio son dos formas necesarias de conocimiento, no por eso se confunden, sino que cada una tiene distinta naturaleza y se rige por reglas distintas.

Es imposible fijar las formas y colores de un cuadro deduciéndolas de su asunto. El Cristo del Greco se parece más a otros cuadros del mismo pintor sobre distintos asuntos, que al cuadro de Velázquez

sobre el mismo. Las poesías o entremeses de Cervantes se asemejan mucho más a las novelas del mismo autor que a las poesías o a las obras dramáticas de Lope de Vega. Cosa que no ocurriría si cada asunto llevara implícita en sí su manera de tratarlo estéticamente.

Solemos decir de una obra literaria que es objetiva o subjetiva; pero no hay nadie capaz de aislar en un análisis estético lo objetivo de lo subjetivo; lo sentimental de lo descriptivo o narrativo, ni aun las imágenes constitutivas de la obra literaria, de los sentimientos que las acompañan.

3.º Sentido en que pueden aceptarse los géneros literarios.—Es conveniente hablar de comedias, tragedias, dramas, poemas líricos, épicos, etc. reuniendo, bajo ciertos amplios caracteres comunes, grupos de obras literarias sobre las cuales queremos hacer algunas consideraciones. Lo que no es científico en la distinción de géneros literarios o artísticos es considerar como esenciales las particularidades o coincidencias de estos grupos empíricos.

El estudio de las obras literarias agrupadas en géneros tiene la misma utilidad práctica que la agrupación y clasificación de los libros de una biblioteca por materias, tamaños o editores; pero ninguno más. Nadie trataría de estudiar en serio las reglas que observan los libros en cuarto mayor, por ejemplo; y, sin embargo, no ha faltado quien ha expuesto con toda seriedad las del género lírico o dramático.

4.º División de las obras literarias.—Comenzare-

mos por distinguir entre las obras literarias las *poéticas*,—obras de imágenes, producidas por la imaginación o fantasía—y las *prosaicas*—obras de conceptos, producidas por la inteligencia—. Hay que huir de la clasificación vulgar que llama obras poéticas a las escritas en verso y prosaicas a las no versificadas. La verdadera poesía consiste en algo distinto del ritmo de las palabras; consiste en la expresión de nuestras imágenes y en la emoción producida por ellas. Será, pues, poética toda obra que produzca en nosotros la emoción estética, y prosaica la que no la produzca porque se limite a la exposición de conceptos prescindiendo de las imágenes.

Será obra prosaica un código, un libro de cocina, aunque estén escritos en verso, y será obra poética la de Fray Luis de León, titulada: *Los Nombres de Cristo*, a pesar de estar escrita en prosa.

5.º **Subdivisión de los géneros literarios.**—En tres clases se han subdividido las obras poéticas: *épicas*, *líricas* y *dramáticas*. Las composiciones dramáticas, que antiguamente se escribían solamente en verso, se escriben hoy tanto en esta forma como en la prosada, sin que dejen por eso de ser composiciones poéticas.

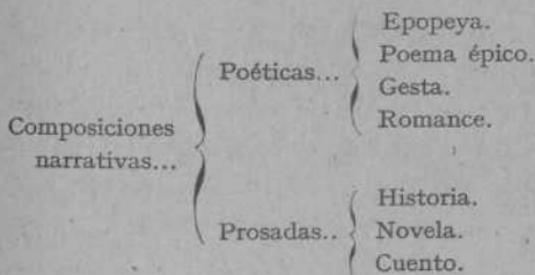
Las obras prosadas se han subdividido en dos clases: *expositivas* y *narrativas*. Hay que notar que la identidad existente en las obras poéticas, estén escritas en verso o en prosa, no existe entre las poéticas y las prosaicas. Un drama será siempre un drama, esté escrito en una u otra forma; pero una composición

narrativa poética—épica—se distinguirá siempre de una composición prosaica narrativa—historia—.

Llámanse obras *épicas* o *narrativas* aquellas en que el escritor trata del mundo exterior, narrando sus acontecimientos. Se dividen las obras poéticas épicas en *epopeya*, *poema épico*, *romance*, etc., y las prosadas en *historia*, *novela* y *cuento*. Lo mismo en unas que en otras el espíritu del poeta no permanece extraño a la composición, ya que esto sería imposible; pero no constituye el asunto principal de ella.

Reciben el nombre de composiciones *líricas*, *subjetivas* o *expositivas* las que tienen como asunto la exposición de un estado de espíritu que el escritor quiere comunicar a sus semejantes. Son las principales composiciones expositivas: la *lírica* propiamente dicha y la *sátira*—en verso—y la *oratoria* y la *didáctica*—en prosa—.

Por último se denominan composiciones *dramáticas* aquellas que han sido concebidas y escritas para ser reproducidas o representadas por medio de actores. Comprende este género la *tragedia*, *comedia* y *drama*.



Composiciones expositivas..	}	Poéticas...	}	Lírica propiamente dicha.
		Prosadas..		Didáctica.
				Oratoria.
Composiciones dramáticas..	}			Tragedia.
				Comedia.
				Drama.
				Obras menores y musicales.

## XVIII

1.º **Versificación y sus diversos sistemas.**—La gramática se ocupa de las leyes del discurso; pero es indudable que la versificación es algo distinto de la manera corriente de expresarse y que ha tenido y tiene sus leyes especiales, distintas de las que rigen la expresión prosada.

La primera forma de versificación que vamos a estudiar aquí brevemente es la conocida con el nombre de *paralelismo*, que consiste en un emparejamiento o contraposición de ideas que vienen a constituir una forma métrica no prosódica, sino de conceptos. Puede el *paralelismo* ser *sinonímico* cuando con distintas formas reproduce el mismo pensamiento. Ejemplo:

Alabad, siervos de Jehová, alabad el nombre de Jehová.  
Sea el nombre de Jehová bendito desde ahora para siempre.

(Salmo 113, ver. 1 y 2).

Se da el nombre de *paralelismo antitético* a la comunicación de un pensamiento por expresiones contrapuestas. Ejemplo:

Fieles son las heridas del que ama; pero importunos los besos del que aborrece.

(*Proverbios, cap. 27, ver. 6.*)

Se da, por último, el nombre de *paralelismo sintético* a la enunciación de un pensamiento por medio de dos frases de distinto significado que se vienen a conformar en una frase final. Ejemplo:

Pesada es la piedra, y la arena pesa; pero la ira del necio es más pesada que ambas cosas.

(*Proverbios, cap. 27, ver. 3.*)

En forma paralelística están redactados muchos refranes españoles. Ejemplos:

Madre y hija caben en una camisa; suegra y nuera no caben en una tela.

El pariente, como Dios te lo diese; el amigo, como tú lo escogieses.

Este sistema de versificación fué usado en la literatura hebrea, en la cual, según San Jerónimo, se notan rastros de versos al modo clásico, especialmente en los *Trenos*. También se ha querido ver en la literatura bíblica algún fragmento de poesía rimada, a la usanza moderna.

La métrica de *aliteración*, usada por los primitivos teutones, consiste en la repetición de una misma

consonante, probablemente en combinación con un ritmo de intensidad y de tiempo. En esta forma métrica parece que tuvo su primitiva redacción el poema germano de los *Nibelungos*.

En algunos refranes castellanos se da esta forma rítmica. Ejemplo:

Quien da pan a perro ajeno  
pierde pan y pierde perro.

La métrica clásica tiene su fundamento en la mayor o menor duración de las sílabas que se dividían, para estos efectos, en breves y largas. Las primeras tenían una duración de un tiempo y de dos las segundas. La agrupación de las sílabas constituía los pies métricos y la unión de éstos los versos con sus acentos correspondientes que marcaban una elevación del tono—arsis—y una depresión—thesis—.

Los versos más usados en las literaturas clásicas—griega y latina—fueron: hexámetro, pentámetro, yámbico y sáfico.

Los latinos del siglo tercero ya no distinguían en estos versos más que la elevación de la voz, habiéndose perdido la noción de la cantidad silábica. Algunos humanistas han perseguido el empeño imposible de aclimatar esta métrica a nuestro idioma. No lo han conseguido porque la duración de las sílabas en nuestra lengua no es perceptible a simple oído.

2.º **La versificación actual y sus elementos constitutivos.**—En la mayor parte de los idiomas modernos son elementos constitutivos de la versificación el

número de sílabas; los acentos, la cesura y, en la generalidad de los casos, la rima.

Para contar las sílabas de un verso hay que tener en cuenta el acento final, ya que en los versos cuya última palabra sea aguda contaremos una sílaba más de las que, prosódicamente, tiene, y en los esdrújulos, por el contrario, una menos. El siguiente verso se cuenta por de siete sílabas, teniendo ocho, por ser esdrújula su última palabra:

Puros jazmines cándidos.

El que copiamos a continuación tiene nueve sílabas y se considera como diez, por ser aguda su palabra final:

A sus plantas temblando miró.

En los llanos no altera la acentuación la cuenta de las sílabas. Diremos, pues, que todo verso tiene tantas sílabas como vocales o diptongos o triptongos, salvo en los casos de alteración por el acento final o por *sinalefa*, *sinéresis* o *diéresis*.

3.º **Sinalefa.**—Para apreciar los versos como tales es preciso tener en cuenta sus condiciones acústicas. No es la vista, sino el oído, el sentido que hemos de emplear para apreciar la música contenida en el verso. La división en palabras hemos dicho que carece de fundamento científico, ya que no hablamos con palabras sueltas sino por grupos de ellas ligadas en la pronunciación. Al leer un verso cualquiera nos encontramos que para destruir su sonoridad no tene-

mos más que pronunciar las palabras con separación entre ellas, deshaciendo los diptongos y triptongos que, en la pronunciación corriente, solemos formar con las vocales finales de unas palabras y las iniciales de las que siguen.

A esta fusión o unión de vocales de palabras distintas, acostumbrada en la prosa e imprescindible en el verso, damos el nombre de sinalefa. Ejemplos:

Can-te-mos-al-Se-ñor,-que en-la-lla-nu-ra  
 Y el-cue-llo-con-su-da-ño al-yu-go in-cli-nan  
 Su-glo-ria ha-vuel-to al-ce-po-de-mi im-pe-rio  
 Y es-pí-ri-tu-de-mie-do en-vuel-to en-i-ra.  
 Muer-ta-la-len-gua a Eu-ri-di-ce-res-pi-ra.

Como se ve por estos ejemplos la sinalefa puede consistir en sumar vocales iguales o en pronunciar juntas las desiguales formando diptongos y triptongos. Es tan corriente la sinalefa en nuestro idioma, que apenas si se encontrará verso sin ella. Y no se crea que es exclusiva del verso; pues la cometemos siempre que hablamos. Decimos: quieroun lápiz; fuéauna casa, y no, quiero un lápiz; fué a una casa.

4.º **Sinéresis.**—Llámase sinéresis o contracción a la pronunciación en una sola emisión de voz de dos vocales separadas generalmente. Ejemplos:

Le im-pe-le-su-leal-tad-a-de-fen-der-lo.

Es frecuentísima la sinéresis en la pronunciación corriente. Cometemos una sinéresis al pronunciar *real*

en lugar de *re-al*; *sun-tuo-so* en lugar de *sun-tu-o-so*; *pun-tual* en lugar de *pun-tu-al*.

5.º **Diéresis.**—Se da este nombre a la separación que suele establecerse en la pronunciación entre las vocales de un diptongo. Esta figura suele ser empleada con poca frecuencia en verso y nunca en la prosa. Ejemplo:

Dul-ce-sü-a-ve-sue-ño.  
 A-quí-ya-ce u-na-vi-u-da,  
 Del-Tor-mes-cu-ya-voz-ar-mo-ni-o-sa  
 La-del-que-hu-ye el-mun-da-nal-rü-i-do.  
 Con-un-man-so-rü-i-do.

## XIX

1.º **Los versos castellanos.**—Los versos en nuestro idioma, y en casi todos los actuales, se clasifican por el número de sílabas y la colocación de los acentos. Algunos autores han querido introducir en nuestra métrica los pies de la métrica clásica sin tener en cuenta las fundamentales diferencias entre la prosodia griega, o latina, y la de nuestra lengua. Lo que sucede es que la mayor parte de los versos largos están compuestos de versos cortos, de dos, tres o cuatro sílabas, con sus acentos correspondientes en las penúltimas, y a estos versos cortos se les ha querido, sin fundamento, identificar con los pies de la métrica clásica. José Asunción Silva ha escrito versos de

24 sílabas, que no son sino versos de 4 escritos a continuación. En su *Nocturno* escribe así:

Una noche,—4

Una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de  
[músicas de alas.—24.

Lo que en realidad no es sino una composición de versos de cuatro sílabas:

Una noche,  
una noche  
toda llena  
de murmullos,  
de perfumes  
y de músicas  
de alas.

No admitiendo la idea de la adaptación del pie clásico a nuestra lengua diremos que todo verso castellano suele llevar acentuada su penúltima sílaba, además de otras, que indicaremos al tratar de cada uno de los versos.

2.º **Clasificación de los versos por el número de sus sílabas.**—En nuestro idioma hay versos desde dos sílabas en adelante, aunque éstos no son muy corrientes, y en los muy largos el oído no percibe otro ritmo que el de los versos cortos o pies acentuales que los forman. Véase el siguiente ejemplo, en que hay versos de dos sílabas, con el acento en la penúltima, y de una, que, por ser agudas, son equivalentes:

Noche - 2
triste - 2
viste - 2
ya, - 2
aire, - 2
cielo, - 2
suelo, - 2
mar. - 2
Brindándole - 3
al mundo - 3
profundo - 3
solaz, - 3
derraman - 3
los sueños, - 3
beleños, - 3
de paz. - 3

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA.

Los versos de cuatro sílabas suelen llevar acentuadas la primera y tercera sílaba. Ejemplo:

Tantas idas  
y venidas,  
tantas vueltas  
y revueltas,  
quiero, amiga,  
que me diga...

IRIARTE.

Los de cinco sílabas o pentasílabos suelen llevar acentos métricos en la primera y cuarta. Ejemplos:

Céfiro blando.

VILLEGAS.

Ven, prometido  
jefe temido  
ven y triunfante  
lleva delante  
paz y victoria;  
llene tu gloria  
de dicha al mundo;  
llega, segundo  
legislador.

L. F. DE MORATÍN.

Los versos de seis sílabas o exasílabos suelen llevar un acento fijo en la quinta y otro, variable, en la primera mitad del verso. Ejemplo:

Si mi compañía  
triste y desdichada  
por sola te agrada,  
oye mi agonía.

Cielos y hados canso,  
monte y valle ofendo,  
los aires enciendo,  
las aguas amanso.

F. DE LA TORRE.

Los versos de siete sílabas, eptasílabos, suelen usarse por nuestros poetas, bien solos, bien combinados con los de once o bien confundidos con los de catorce, compuestos de dos de siete, como diremos más adelante. Ejemplos:

Cuando el piadoso sueño  
esparce sus licores,  
suspendiendo el trabajo  
de los cansados hombres;

Amor a mis umbrales  
Llegó, acaso, una noche,  
y llamando a las puertas  
del sueño despertóme.

VILLEGAS.

Combinado con los versos de once sílabas:

Del monte en la ladera - 7  
por mi mano plantado tengo un huerto, - II  
que con la primavera - 7  
de bella flor cubierto - 7  
ya muestra en esperanza el fruto cierto. - II

FR. LUIS DE LEÓN.

Los versos eptasílabos llevan generalmente un acento obligado en la sexta sílaba.

Versos octosílabos, o de romance, llamados así por proceder de la división en dos hemistiquios del antiguo romance de dieciseis sílabas.

Antes de pasar más adelante explicaremos los dos términos: *cesura* y *hemistiquio*.

Se llama *cesura* la pausa que divide un verso largo en otros dos de igual número de sílabas, generalmente, y *hemistiquios* a estas dos mitades en que el verso es dividido por la cesura. Ejemplos:

1.º—A cazar va don Rodrigo—y aún don Rodrigo de Lara:  
con la gran siesta que hace—arrimándose ha a una haya.

(Romance anónimo).

2.º—La princesa está triste—¿Qué tendrá la princesa?  
Los suspiros se escapan—de su boca de fresa,  
que ha perdido la risa,—que ha perdido el color.

Sonatina.—RUBÉN DARÍO.

3.º—Fantásticos cuentos—de duendes y hadas que pobláis los sueños—confusos del niño, el tiempo os sepulta—por siempre en el alma y el hombre os evoca—con hondo cariño.

*Crepúsculo.*—José A. SILVA.

En el primer ejemplo los versos son de dieciseis sílabas, divididos por la cesura o pausa en dos de ocho; en el segundo se trata de versos de catorce sílabas, divididos en dos hemistiquios de siete, y en el tercero de versos de doce sílabas, divididos en dos hemistiquios de seis.

El verso de nueve sílabas o eneasílabo es de origen francés; se usa en algunos poemas primitivos, como la *Razón de Amor* y el *Auto de los Reyes Magos*. Ejemplo:

Dios criador, qual maravila  
no se qual es aquesta strela,  
Agora primas la e veida,  
poco tiempo a que es nacida.

*(Auto de los Reyes Magos).*

En nuestros tiempos se usa no poco el verso eneasílabo, que no carece de musicalidad. Ejemplo:

En el castillo, fresca, linda  
la marquesita Rosalinda,  
mientras la blanda brisa vuela,  
con su pequeña mano blanca  
una pavana grave arranca  
al clavicordio de la abuela.

RUBÉN DARÍO.

Estos versos suelen estar compuestos de dos hemistiquios de cinco sílabas el primero y cuatro el segundo; o de tres pies de tres sílabas cada uno, en ambos casos con acentos métricos en las penúltimas sílabas.

Verso de diez sílabas, o decasílabo. Está generalmente compuesto de dos hemistiquios de cinco sílabas con acento métrico en las penúltimas, 4.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>.  
Ejemplo:

Si os encerrara yo en mis estrofas  
frágiles cosas que sonreís,  
pálido lirio que te deshojas,  
rayo de luna sobre el tapiz  
de húmedas flores y verdes hojas  
que al tibio soplo de Mayo abris;  
¡si os encerrara yo en mis estrofas  
pálidas cosas que sonreís!

*La voz de las cosas.* — José A. SILVA

## XX

1.º **El endecasílabo.**—Cuenta este verso once sílabas pudiendo llevar los acentos en la 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas; en la 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> o en la 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>. Hay otras varias clases de endecasílabos por lo que se refiere a su acentuación; pero éstos han sido los más usados por nuestros poetas.

Es de todos los versos castellanos el que tiene mayor unidad, pues en él no se distinguen fácilmente hemistiquios ni divisiones de ninguna clase. Según los señores Hurtado y Palencia el endecasílabo pro-

cede del latín por la evolución que hubieron de sufrir el sáfico o el senario. Perdida la noción de la cantidad prosódica en la Edad Media encontramos en las lenguas romances tres versos análogos: el decasílabo épico francés, de escasa influencia en nuestra poesía, el endecasílabo provenzal, que influyó en la métrica de catalanes y gallegos como lo prueban las obras de Mosén Jordi de San Jordi y de Ausias March, entre los catalanes, y entre los gallegos Alfonso X en sus Cantigas:

Sancta María os enfermos sana  
et os sanos tira de la vía vana.  
Dest'un miragre quero contar ora,  
que dos outros non deve seer fora.

Este metro es empleado en el siglo XIV por el Arcipreste de Hita:

Quiero seguir a ti, flor de las flores,  
siempre desir cantar de tus loores.

En el siglo XV fué muy empleado por los poetas de los Cancioneros galaico-portugüeses y en algunas moralidades del Conde Lucanor de don Juan Manuel.

El endecasílabo italiano, imitado de Dante, es empleado en el siglo XV por Imperial, Juan de Mena y el Marqués de Santillana en sus «Sonetos fechos al itálico modo»:

No en palabras los ánimos gentiles,  
no en amenazas, ni en semblantes fieros,  
se muestran altos, fuertes e viriles,  
bravos, audaces, duros, temederos.

En el siglo XVI Boscán y Garcilaso imitan los endecasílabos de Petrarca y otros líricos italianos. Adquiere desde entonces tal fortuna este metro que en él se escribieron las mejores composiciones de los siglos XVI y XVII; no se olvidó en el XVIII y sigue usándose en nuestros días:

Corrientes aguas, puras, cristalinas;  
árboles que os estáis mirando en ellas;  
verde prado de fresca sombra lleno;  
aves que aquí sembráis vuestras querellas;  
yedra que por los árboles caminas  
torciendo el paso por su verde seno...

*Egloga I. — GARCILASO.*

Cerca del Tajo en soledad amena  
de verdes sauces hay una espesura,  
toda la yedra revestida y llena  
que por el tronco sube hasta la altura;  
y así la teje arriba y encadena,  
que el sol no halla paso a la verdura:  
el agua baña el prado con sonido  
alegrando la hierba y el oído.

*Egloga III. — GARCILASO.*

Jamás el peso de la nube parda,  
cuando amanece en la elevada cumbre,  
toque tus hombros, ni su mal granizo...

VILLEGAS.

2.º **Versos de doce y trece sílabas.**—El verso de doce sílabas suele estar compuesto de dos hemistiquios de seis, llevando los acentos métricos principales en la 5.ª y 11.ª sílabas. Fué muy usado por nuestros

poetas del siglo xv en la llamada estrofa de arte mayor. El Romanticismo volvió a usar este verso y en todo el siglo pasado y lo que va del presente tenemos composiciones bellísimas escritas en él. Ejemplos:

Los miembros ya tiemblan del cuerpo muy fríos;  
medrosos de oír el canto segundo;  
ya forma voces el pecho iracundo,  
temiendo la maga e sus poderíos,  
la cual se le llega con bezos impíos  
e face preguntas por modo callado  
al cuerpo ya vivo, después de finado,  
porque sus actos non salgan vacíos.

*El Laberinto.* - JUAN DE MENA

Junto de la cuna aún no está encendida  
la lámpara tibia que alegra y reposa,  
y se filtra opaca, por entre cortinas,  
de la tarde triste la luz azulosa.

Los niños cansados suspenden los juegos;  
de la calle vienen extraños ruidos;  
en estos momentos, en todos los cuartos,  
se van despertando los duendes dormidos.

La sombra que sube por los cortinajes,  
para los hermosos oyentes pueriles,  
se puebla y se llena con los personajes  
de los tenebrosos cuentos infantiles.

Flota en ella el pobre Rin Rin Renacuajo,  
corre y huye el triste Ratoncito Pérez,  
y la entenebrece la forma del trágico  
Barba Azul, que mata sus siete mujeres.

En unas distancias enormes e ignotas,  
que por los rincones oscuros suscita,  
andan por los prados el Gato con Botas,  
y el lobo que marcha con Caperucita.

Y, ágil caballero, cruzando la selva,  
do vibra el ladrido fúnebre de un gozque,  
a escape tendido va el Príncipe Rubio  
a ver a la Hermosa durmiente del Bosque.

Del infantil grupo se levanta leve  
argentada y pura una vocecilla  
que comienza: «Entonces se fueron al baile  
y dejaron sola a Cenicientilla»;

Se quedó la pobre triste en la cocina,  
de llanto, de pena nublados los ojos,  
mirando los juegos extraños que hacían,  
en las sombras negras los carbones rojos.

Pero vino el hada, que era su madrina,  
le trajo un vestido de encaje y crespones,  
le hizo un coche de oro de una calabaza,  
convirtió en caballos unos seis ratones.

Le dió un ramo enorme de magnolias húmedas,  
unos zapatitos de vidrio, brillantes,  
y de un sólo golpe de la vara mágica  
las cenizas grises convirtió en diamantes.»

Con atento oído las niñas escuchan,  
las muñecas duermen en la blanda alfombra,  
medio abandonadas, y en el aposento  
la luz disminuye, se aumenta la sombra.

*Crespúsculo.* — JOSÉ A. SILVA.

Era un aire suave, de pausados giros;  
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,  
e iban frases vagas y tenues suspiros  
entre los sollozos de los violoncelos.

RUBÉN DARÍO.

Los versos de trece sílabas no son muy frecuentes

en castellano; sin embargo Gertrudis Gómez de Avellaneda y Unamuno los han hecho muy bellos:

No hace sino nutrir esa mortal zozobra.  
Sacude la tristeza y tu ánimo recobra.

UNAMUNO.

Yo palpito, su gloria mirando sublime,  
noble autor de los vivos y varios colores:  
te saludó si puro matizas las flores;  
te saludo si esmaltas fulgente la mar.

GÓMEZ DE AVELLANEDA.

Estos versos suelen estar compuestos de hemistiquios de siete más seis o de seis más siete, llevando los acentos en las penúltimas.

3.º El *alejandrino*.—Verso de catorce sílabas compuestos de dos de siete. Fué usado en los comienzos de nuestra literatura por los poetas del *Mester de Clerecía*, siendo abandonado en el siglo XIV. Resurge este verso en el siglo XIX por imitación del francés, como la primera vez. Ejemplos:

Nunca trobé en siglo logar tan deleitoso,  
nin sombra tan temprada, ni olor tan sabroso,  
descargué mi ropiella por yacer más vicioso,  
poseme a la sombra de un arbor fermoso.

*Milagros*.—GONZALO DE BERCEO.

Yo adoro esos pianos, de polvo envejecidos,  
que dejó para siempre alguna sombra abiertos,  
donde en horas de insomnio las manos de mis muertos  
tocan, para mí solo, nocturnos nunca oídos.

F. VILLAESPEÑA.

4.º **Versos de quince y dieciseis sílabas.**—El verso de quince sílabas suele estar compuesto de cinco versos de tres con su correspondiente acentuación. No habrá quien distinga a oído los versos de quince sílabas de los de tres. Ejemplo:

¡Qué horrible me fuera, brillando tu fuego fecundo,  
cerrar estos ojos, que nunca se cansan de verte,  
en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,  
cuajada sintiendo la sangre por hielo de muerte!

GERTRUDIS G. DE AVELLANEDA.

Los versos de dieciseis sílabas, o versos de romance tienen su origen en las primitivas Gestas, en que se nota, dentro del caos métrico en que han llegado a nosotros, la tendencia al predominio del verso de dieciseis sílabas, compartida con el de catorce. Este verso está compuesto de dos octosílabos y como tal verso octosílabo se utiliza hoy en nuestra poesía popular y se utilizó en los siglos XV, XVI y XVII en el *Romancero* y en el teatro. Puede asegurarse que este metro es el más genuinamente español, ya que nunca ha dejado de usarse; tanto en composiciones populares, como artísticas. Ejemplo:

Por el mes era de Mayo, cuando hace la calor,  
cuando canta la calandria y responde el ruiseñor,  
cuando los enamorados van a servir al amor,  
sino yo triste, cuitado, que vivo en esta prisión,  
que ni sé cuando es de día, ni cuando las noches son,  
sino por una avecica que me cantaba el albor.

Matómela un ballestero, déle Dios más galardón.

(Romance anónimo).

¡Quien hubiese tal ventana sobre las aguas del mar,  
 como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!  
 Con un halcón en la mano la caza iba a cazar,  
 vió venir una galera que a tierra quiere llegar.  
 Las velas traía de seda, la ejercía de un cendal,  
 marinero que la manda diciendo viene un cantar  
 que la mar facía en calma, los vientos hace amainar,  
 los peces que andan nel hondo arriba los hace andar,  
 las aves que andan volando en el mastel las face posar.  
 Allí fabló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:  
 —Por Dios te ruego, marinero, dígame hora ese cantar.  
 Respondióle el marinero, tal respuesta le fué a dar;  
 —Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

(Romance anónimo).

## XXI

1.º **Combinaciones de versos y la rima.**—Hasta aquí hemos estudiado el verso en sí mismo y aisladamente considerado; pero sucede que los versos no se presentan solos sino formando parte de un todo y relacionados íntimamente unos con otros. Para establecer esta relación, además del ritmo acentual ya estudiado, existe en nuestra lengua otro elemento: la rima, consistente en la igualdad, total o parcial, de las terminaciones de los versos desde la última sílaba acentuada.

2.º **Clases de rima y su origen.**—Hay en nuestro idioma dos clases de rima: *consonante* o rima perfecta y *asonante* o rima imperfecta.

Tiene lugar la rima consonante en los versos cuyas terminaciones, a contar del último acento, tienen

idénticos sonidos, p. e. *ponía, tenía, podía* tienen la rima consonante *ía*, y *aguardaba* rima en consonante *ba* con *mojaba*. En la rima *asonante* solamente son iguales las vocales, siendo diferentes las consonantes. Si alguna de las sílabas que han de rimar en asonante tiene diptongo, solamente se cuenta para la rima la vocal acentuada y, si ninguna lo es, la vocal fuerte, prescindiéndose de la vocal débil o semivocal. En las sílabas no acentuadas pueden rimar en asonante *e* con *i* y *o* con *u*. En las palabras esdrújulas no cuenta, para los efectos de la rima asonante, la vocal de la penúltima sílaba.

Hoy es imposible determinar con precisión el momento en que aparece la rima. Algunos autores han creído hallar rastros de ella en pasajes de la Biblia. La poesía árabe fué siempre rimada y en la latina se encuentran vestigios de rima en predicciones de los oráculos y en la *similicadencia*, o empleo de palabras con terminación semejante. Ennio emplea la *similicadencia*: *Maerentes, flentes, lacrimantes, commiserantes*. Plauto en sus comedias y Cicerón en las Tusculanas nos ofrecen algunos ejemplos de rima. De Ovidio es el siguiente dístico perfectamente rimado:

Gutta cavat lapidem non bis sed saepe cadendo  
Itaque fit sapiens, non bis sed saepe legendo.

En el siglo III encontramos también algunas canciones guerreras rimadas en consonante:

Mille Francos, mille Sarmatas semel cecidimus.  
Mille, mille, mille, mille, mille, Persas quaerimus.

Por lo que a nuestra lengua se refiere, se ha discutido mucho sobre si la rima es en ella de origen árabe o latino. Nosotros nos inclinamos a lo segundo por ser nuestra lengua romance y hallarse la rima en todas las lenguas de este origen, aunque no experimentaran, como la nuestra experimentó, el influjo arábigo. Además, existe un himno latino del español San Dámaso perfectamente rimado en pareados:

Martireis ecce dies Agathae,  
 Virginis emicat eximiae,  
 Christus eam sibi qua sociat,  
 Et diadema duplex decorat.

3.º **Principales combinaciones de la rima asonante usadas en castellano.**—Las primeras composiciones metrificadas en nuestro idioma son los Cantares de Gesta, y en ellos se ha querido ver una forma particular de versificación, a la que se ha dado el nombre de *amétrica*. A la inseguridad en cuanto al número de sílabas de los versos de nuestras Gestas corresponde una falta de fijeza en la rima en que se mezclan consonantes y asonantes, predominando esta última forma de rima con el mismo asonante para una larga serie de versos.

Lo que se ha llamado versificación *amétrica* no es sino una serie de vacilaciones causadas por la falta de soltura e imprecisa técnica propias de todos los primeros ensayos y tanteos. Ejemplo:

Mío Çid Roy Diaz por Burgos entrove,  
 en sue compañía sessaenta pendones;  
 exien lo veer mugieres e varones,

burgeses e burgesas, por las finiestras sone,  
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.  
De las sus vocas todos dizian una razone:  
Dios qué buen vaŕallo, si oviesse buen seŕore!

(*Poema de Mio Cid*).

4.º El romance.—Se da este nombre a una serie de indeterminado número de versos de dieciseis sílabas que riman todos con la misma asonancia. Suele con mucha frecuencia escribirse el romance haciendo versos independientes de los dos hemistiquios que lo componen y entonces riman en asonancia los pares y quedan sin rima, libres, los versos impares.

Esta forma métrica es seguramente la que más aceptación ha tenido en nuestro idioma. En ella se versificó el relato de las hazañas que, procedente de las Gestas, había pasado prosificado a las crónicas o historias. Estas composiciones fueron cantadas y recitadas por los *juglares* o cantores ambulantes y algunas se incluyeron en época anterior a la imprenta en los *Cancioneros* o colecciones de poesías. Estas primeras muestras del romance son todas anónimas y casi todas de carácter narrativo. En los primeros tiempos de la imprenta se publicaron en pliegos llamados de cordel, en forma semejante a las actuales coplas de ciegos. A mediados del siglo xvi se publicó en Amberes la primera colección de romances, o *Romancero*, a la que siguieron otras muchas hasta nuestros días. En este metro tuvo siempre, y tiene hoy, su más genuina forma de expresión la poesía popular, sin que lo

haya desdeñado la erudita. Todos nuestros poetas de todos los siglos han escrito en romance y en este mismo metro se escriben, en su mayor parte, las obras maestras de nuestro Teatro del Siglo de Oro. Ejemplos:

#### ROMANCE DEL REY DON SANCHO

—Rey don Sancho, rey don Sancho, — no digas que no te que de dentro de Zamora — un alevoso ha salido: [aviso llámase Vellido Dolfos, — hijo de Dolfos Vellido, cuatro traiciones ha hecho, — y con esta serán cinco.

Si gran traidor fué el padre, — mayor traidor es el hijo. Voces dan en el real: — A don Sancho han malherido, muerto le ha Vellido Dolfos, — gran traición ha cometido. Desde que le tuviera muerto, — metióse por el postigo, por las calles de Zamora — va dando voces y gritos: — Tiempo era, doña Urraca, — de cumplir lo prometido.

#### ROMANCE DE LA CONSTANCIA

Mis arreos, son las armas, — mi descanso el pelear, mi cama las duras peñas, — mi dormir siempre velar. Las manidas son oscuras, — los caminos por usar, el cielo con sus mudanzas — ha por bien de me dañar, andando de sierra en sierra — por orillas de la mar, por probar si mi ventura — hay lugar donde avadar. Pero por vos, mi señora, — todo se ha de comportar.

#### ROMANCE DE LA APARICION

En la ermita de San Jorge  
una sombra oscura vi;  
el caballo se paraba,  
ella se acercaba a mí.

- ¿A dónde va el soldadito  
a estas horas por aquí?  
—Voy a ver a la mi esposa,  
que ha tiempo que no la ví.  
—La tu esposa ya se ha muerto:  
su figura vesla aquí.  
—Si ella fuera la mi esposa,  
ella me abrazara a mí.  
—Brazos con que te abrazaba,  
la desgraciada de mí,  
ya me los comió la tierra:  
la figura vesla aquí.  
—Si vos fuerais la mi esposa  
no me mirarais así.  
—Ojos con que te miraba,  
la desgraciada de mí,  
ya me los comió la tierra:  
su figura vesla aquí.  
—Yo venderé mis caballos,  
y diré misas por ti.  
—Non vendas los tus caballos,  
ni digas misas por mí,  
que por tus malos amores  
agora peno por ti.  
La mujer con quien casares,  
non se llame Beatriz;  
cuantas más veces la llames,  
tantas me llames a mí.  
Si llegas a tener hijas,  
tenlas siempre junto a ti,  
no te las engañe nadie  
como me engañaste a mí.

(Romances anónimos .

Un miércoles con un martes  
tuvieron grande revuelta,  
sobre que ninguno quiso  
que en sus términos naciera.

Tal ventura desde entonces  
me dejaron los planetas,  
que puede servir de tinta  
según ha sido de negra.

Cuando alguno me convida  
no es a banquete ni a fiestas,  
sino a los misa-cantanos  
para que yo les ofrezca.

De noche soy parecido  
a todos cuantos esperan,  
para molerlos a palos  
y así, inocente, me pegan.

Aguarda hasta que yo pase  
si ha de caerse una teja,  
aciértanme las pedradas,  
las curas sólo me yerran.

Si a alguno pido prestado  
me responde tan a secas  
que en vez de prestarme a mí  
me hace prestarle paciencia.

No hay necio que no me hable,  
ni vieja que no me quiera,  
ni pobre que no me pida,  
ni rico que no me ofenda...

QUEVEDO.

5.º Otras clases de romances.—Por imitación de este romance de ocho sílabas con los versos pares asonantados y libres los impares, se escribieron romances rimados del mismo modo en diversas clases de versos ;

siendo los más usados el romance endecasílabo o heroico; el eneasílabo, de nueve sílabas; la endecha real, o eptasílabo; la endecha sencilla, o hexasílabo y los romancillos de cuatro y cinco sílabas. Ejemplos:

Respirad, ¡oh Tebanos!, ya los Dioses  
nuestros humildes votos acogieron  
y el término se acerca a tantos males,  
anuncio de la cólera del cielo.

Padres, hijos, esposas, ciudadanos,  
tranquilos respirad: sobrado tiempo  
agolpados al borde de la tumba  
temblasteis, de la muerte al crudo aspecto.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

Si querer entender de todo  
es ridícula presunción,  
servir sólo para una cosa  
suele ser falta no menor.

IRIARTE.

Al son de las castañas  
que saltan en el fuego,  
echa vino, muchacho,  
beba Lesbia y juguemos.

VILLEGAS.

Eran dos pastoras  
libres de afición.  
Una blanca y rubia  
más bella que el sol;  
la otra morena,  
de alegre color,  
con dos ojos claros,  
que dos soles son.

ANÓNIMO.

6.º **Otras formas de rima asonantada.**—Además de las ya citadas hay otras formas de versos asonantados muy usados en la poesía popular de las cuales la más importante es la seguidilla. Consta esta composición generalmente de siete versos de cinco y siete sílabas, asonantados aquéllos y libres éstos. Ejemplo:

En tu jardín, morena,  
planté claveles,  
y ortigas se volvieron  
por tus desdenes.  
Sois muy conformes:  
si tu jardín da espinas,  
tu matas hombres.

ANÓNIMO.

## XXII

1.º **Combinaciones más usadas en rima consonante.**—No nos proponemos enumerar aquí todas las combinaciones de versos, ya que sería casi imposible por su número excesivo, ni aun siquiera todas las que se han usado. Nos contentaremos con dar a conocer las más frecuentes en los poetas de nuestra lengua.

2.º **Pareado.**—Es una estrofa de dos versos con la misma rima. Estos versos pueden ser de igual o de diferente número de sílabas. Ejemplos:

Una noche serena. Bajo el blanco lunar - A  
con un blando sonido canta tranquilo el mar; - A  
hay en los infinitos destellos cristalinos - B  
fugaces parpadeos y unos ojos divinos. - B

M. S.

El que muro dió al mar de leve arena - A  
la pompa humilla y la ambición enfrena. - A

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

Aunque se vista de seda - A  
la mona, mona se queda. - A

Yo aquel que en los pasados - A  
tiempos canté las selvas y los prados, - A  
éstas vestidas de árboles mayores - B  
y aquéllos de ganados y de flores, - B  
las armas y las leyes - C  
que conservan los reinos y los reyes. - C

LOPE DE VEGA.

En pareados suelen estar compuestos nuestros refranes populares.

3.º Terceto.—Estrofa de cuatro versos y sus distintas clases.—Se ha dado el nombre de *terceto* a una combinación o estrofa de tres versos, generalmente endecasílabos que riman 1.º con 3.º quedando libre el segundo. Como generalmente las composiciones escritas en esta estrofa constan de más de una, suelen en este caso, encadenarse los tercetos haciendo que el verso libre de cada terceto rime con el primero y tercero del siguiente y así hasta el final de la composición en que se añade un verso que rime con el segundo del último terceto para que éste no quede suelto. Ejemplo:

¿Es, por ventura, menos poderosa - A  
que el vicio, la virtud? ¿Es menos fuerte? - B  
No la arguyas de flaca y temerosa - A

La codicia én las manos de la suerte - B  
 se arroja al mar; la ira a las espadas, - C  
 y la ambición se ríe de la muerte. - B

¿Y no serán siquiera tan osadas - C  
 las opuestas acciones, si las miro - D  
 de más ilustres genios ayudadas? - C

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro - D  
 de cuanto siempre amé; rompí los lazos. - E  
 Ven y verás el alto fin que aspiro, - D  
 antes que el tiempo muera en nuestros brazos. - E

(*Epístola moral.*—Anónimo)

Esta forma métrica fué importada de Italia donde fué empleada por Dante en su *Divina Comedia*. Empezó a usarse en los albores del Renacimiento y no dejó de emplearse durante nuestro Siglo de Oro para las composiciones de carácter moral o filosófico.

La primera forma adaptada en nuestra lengua por el *cuarteto*, o estrofas de cuatro versos es la llamada *cuaderna vía*. Consiste esta estrofa en cuatro versos alejandrinos, o de catorce sílabas con una sola rima. Fué empleado por los poetas cultos que integraron durante los siglos XIII y XIV la escuela llamada del *Mester de Clerecía*. Es esta estrofa la primera que aparece en nuestra poesía después de los inseguros tanteos de la versificación amétrica de las Gestas. Ejemplo:

Mester trago formoso, non es de ioglaría, - A  
 mester es sen pecado, ca es de clerezía, - A  
 hablar curso rimado por la cuaderna vía - A  
 a sillabas cuntadas, ca es grant maestría. - A

(*Libro de Alexandre.*—Anónimo).

La estrofa de cuatro versos fué diversificándose con el tiempo y, en lugar de una sola rima, tuvo dos que pueden combinarse de los dos modos siguientes: A.B.B.A. y A.B.A.B. Según estén los versos colocados de una u otra manera y según su número de sílabas se ha dado a esta estrofa el nombre de cuarteto propiamente dicho, serventesio y redondilla, si consta de versos cortos. Ejemplo:

¡Oh dulces prendas por mí mal halladas, - A  
 dulces y alegres cuando Dios quería! - B  
 juntas estáis en la memoria mía - B  
 y con ella en mi muerte conjuradas. - A

GARCILASO.

Y adoraba becerros y serpientes, - A  
 asquerosas arpías y dragones; - B  
 que estos fueron los dioses indecentes - A  
 que alzó en el muladar de sus pasiones. - B

AROLAS.

Cuando mi pensamiento va hacia ti, se perfuma; - A  
 tu mirar es tan dulce, que se torna profundo. - B  
 Bajo los pies desnudos aún hay blancor de espuma, - A  
 y en tus labios compendias la alegría del mundo. - B

RUBÉN DARÍO.

Tiene azules ojos, es maligna y bella; - A  
 cuando mira, vierte viva luz extraña; - B  
 se asoma a sus húmedas pupilas de estrella - A  
 el alma del rubio cristal de Champaña. - B

RUBÉN DARÍO.

Ya con dorado freno - A  
 su carro Apolo guía, - B  
 ya resplandece el día - B  
 en monte y valle ameno. - A

LOPE DE VEGA.

4.º **Estrofas de cinco y seis versos.**—Entre las estrofas de cinco versos mencionaremos primeramente la *quintilla*, compuesta de versos octosílabos, por lo común, y sin más requisito que no haya tres versos seguidos con la misma rima. Ejemplo:

¿Qué pasatiempo mejor - A  
 orilla el mar puede hallarse - B  
 que escuchar el ruisenior, - A  
 coger la olorosa flor - A  
 y en clara fuente lavarse? - B

GIL POLO.

La *lira* es también una estrofa de cinco versos; pero a diferencia de ésta los versos no son del mismo número de sílabas, sino que el segundo y quinto suelen ser endecasílabos y eptasílabos los restantes. También suele darse el nombre de *lira* a estrofas de cuatro o seis versos con la condición de que estén compuestos de versos endecasílabos y eptasílabos. El nombre de esta estrofa se debe a la palabra *lira* empleada por Garcilaso en su *Canción a la Flor de Gnido*, donde por primera vez se emplea en castellano esta combinación importada de Italia. Ejemplos:

Si de mi baja lira - A  
 tanto pudiera el son, que en un momento - B

aplacase la ira - A  
 del animoso viento, - B  
 y la furia del mar y el movimiento. - B

GARCILASO DE LA VEGA.

Mil gracias derramando - A  
 pasó por estos sotos con presura; - B  
 y yéndolos mirando, - A  
 con solo su figura - B  
 vestidos los dejó de su hermosura. - B

SAN JUAN DE LA CRUZ.

A los cielos mi frente se levanta - A  
 y en las nubes se esconde: - B  
 ¿Dónde está el justo, las promesas dónde - B  
 del Dios que humilde canta? - A

MELÉNDEZ.

¿Y eres tú el que velando - A  
 la excelsa majestad en nube ardiente, - B  
 fulminaste en Siná? ¿Y el impío bando - A  
 que eleva contra ti la osada frente, - B  
 es el que oyó medroso - C  
 de tu rayo el estruendo fragoroso? - C

LISTA.

Cuando estas estrofas cuentan más de seis versos reciben el nombre de *estancias*, y de *silva* cuando una composición está escrita en una sola estrofa larga de versos endecasílabos y heptasílabos mezclados.

*Sextina* o *sexta rima* se llama a una estrofa de origen italiano compuesta de seis versos, por lo común endecasílabos, que riman alternados los cuatro primeros, formando los dos últimos un pareado. Esta

estrofa no es más que una forma abreviada de la octava real, de que luego hablaremos. Ejemplo:

Negra soy, mas en todo semejante - A  
 a las tiendas del monte Cedueno, - B  
 que afuera muestran rústico semblante - A  
 para que al sol resistan y al sereno; - B  
 y por dentro, para más decoro, - C  
 son tejido jardín de plata y oro. - C

QUEVEDO.

La más interesante de las estrofas de seis versos es la que recibe el nombre de *copla de pie quebrado*. Consta de seis versos que riman: 1.º con 4.º, 2.º con 5.º y 3.º con 6.º; estos dos últimos son versos de cuatro sílabas y los restantes de ocho.

Esta forma y otras muy semejantes fueron muy empleadas por nuestros poetas del siglo xv. En coplas de pie quebrado está escrita la composición, una de las más hermosas de nuestra lengua, de que entre-sacamos el ejemplo siguiente:

Nuestras vidas son los ríos - A  
 que van a dar en la mar, - B  
 que es el morir; - C  
 allí van los señoríos - A  
 derechos a se acabar - B  
 y consumir; - C  
 allí los ríos caudales, - E  
 y allí los otros medianos - F  
 y más chicos; - G  
 allegados, son iguales - E  
 los que viven por sus manos - F  
 y los ricos. - G

JORGE MANRIQUE.

## XXIII

1.º Estrofas de ocho versos.—Las principales son: la *copla de arte mayor*, la *octava real* y la *octava italiana*. La *copla de arte mayor* fué muy usada por nuestros poetas del siglo xv. Consta esta estrofa de ocho versos dodecasílabos rimados como en el siguiente ejemplo:

Bien se mostraba ser madre en el duelo - A  
 que fizo la triste, después ya que vido - B  
 el cuerpo en las andas sangriento tendido - B  
 de aquel que criara con tanto recelo; - A  
 ofende con dichos crueles al cielo - A  
 con nuevos dolores su flaca salud, - C  
 é tantas angustias roban su virtud, - C  
 que cae por fuerza la triste en el suelo. - A

*Laberinto.*—JUAN DE MENA.

La *octava real* es una estrofa importada de Italia en la época del Renacimiento y que se usó por nuestros poetas del Siglo de Oro para los poemas narrativos. Ejemplo:

¿Quién es aquesta dama religiosa - A  
 que de Getsemaní volando viene? - B  
 Es su cuerpo gentil, su faz hermosa, - A  
 mas el rostro en sudor bañado tiene. - B  
 Que beldad tan suave y amorosa - A  
 con tan grave pasión solloce y pene, - B  
 lástima causa. ¿Quién es la afligida, - C  
 en igual grado bella y dolorida? - C

*La Cristiada.*—FR. DIEGO DE HOJEDA.

Como se ve, esta estrofa consta de ocho versos endecasílabos que riman: 1.º, 3.º y 5.º; 2.º, 4.º y 6.º y el 7.º y el 8.º forman un pareado con rima distinta.

La *octava italiana* se distingue de la anterior en que sus versos no siempre son endecasílabos, en que está dividida en dos partes iguales, llevando libre en cada una el primer verso, pareados 2.º y 3.º; y el 4.º de la primera parte sirve de lazo de unión rimando con el 4.º de la segunda. Ejemplo:

De Espronceda, niña hermosa, - libre  
 el verso de encantos lleno, - A  
 será para ti un veneno, - A  
 que te colmará de afán - B  
 ¡Ay! Matilde, lentamente - libre  
 al aspirar su perfume, - C  
 el corazón se consume, - C  
 como flor sobre un volcán. - B

P. FORNARIS.

En estas octavas el verso 4.º y el 8.º suelen ser agudos.

2.º **Décima o espinela.**—Recibe este nombre una artificiosa estrofa de diez versos, generalmente octosílabos, cuya invención se atribuyó a Vicente Espinel. Puede considerarse esta estrofa como una quintilla doble y sus versos riman del modo siguiente: 1.º con 4.º y 5.º; 2.º con 3.º; 6.º y 7.º con 10.º; 8.º con 9.º. Ejemplos:

Sueña el Rey que es Rey y vive - A  
 con este engaño mandando, - B

disponiendo y gobernando; - B  
 y este aplauso que recibe - A  
 prestado en el viento escribe; - A  
 y en cenizas lo convierte - C  
 la muerte—¡desdicha fuerte!—: - C  
 ¿que hay quien intente reinar - D  
 viendo que ha de despertar - D  
 en el seno de la muerte? - C

CALDERÓN.

Cuentan de un sabio que un día - A  
 tan pobre y mísero estaba - B  
 que sólo se sustentaba - B  
 de las hierbas que cogía. - A  
 —¿Habría otro, entre sí decía, - A  
 más pobre y triste que yo? - C  
 y cuando el rostro volvió - C  
 halló la respuesta viendo - D  
 que iba otro sabio cogiendo - D  
 las hierbas que él arrojó. - C

CALDERÓN.

3.º **El soneto.**—Es una composición de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos, rimados: A.B.B.A. y dos tercetos cuyos versos se combinan de varios modos. Esta composición de origen italiano fué ensayada por primera vez en nuestra lengua por el Marqués de Santillana; pero su aclimatación no se llevó a efecto hasta que Boscán y Garcilaso no consiguieron dotarla de la suficiente flexibilidad. En nuestra literatura tenemos bellísimos sonetos especialmente en el Siglo de Oro.

Sírvanos de ejemplo el siguiente, que no he visto

incluido en ninguna colección ni antología y que bien lo merece por su belleza:

Las almas son eternas, son iguales, - A  
 son libres, son espíritus, María; - B  
 si en ellas hay amor, con la porfía - B  
 de los estorbos crece y de los males. - A  
 Nacimos en fortuna desiguales, - A  
 no en gustos; la violencia nos desvía; - B  
 el tiempo corre lento y deja el día - B  
 de sí hasta en los mármoles señales. - A  
 Mas tú ni a tiempo alguno, ni a violencia, - C  
 ni aquello desigual de la fortuna, - D  
 ni temas a la más prolija ausencia; - C  
 que si nuestras dos almas son una, - D  
 ¿en quién, si no ya en Dios, habrá potencia - C  
 que las gaste o las fuerce o las desuna? - D

FRANCISCO DE MEDRANO.

#### DIFICULTAD DE HACER UN SONETO

Un soneto me manda hacer Violante, - A  
 y en mi vida me he visto en tal aprieto. - B  
 Catorce versos dicen que es soneto; - B  
 burla burlando van los tres delante. - A  
 Yo pensé que no hallara consonante, - A  
 y estoy a la mitad de otro cuarteto; - B  
 mas si me veo en el primer terceto, - B  
 no hay cosa en los cuartetos que me espante. - A  
 Por el primer terceto voy entrando, - C  
 y aún parece que entré con pie derecho, - D  
 pues fin con este verso le voy dando. - C  
 Ya estoy en el segundo, y aún sospecho - D  
 que voy los trece versos acabando; - C  
 contad, si son catorce, y está hecho. - D

LOPE DE VEGA.

Recibe el nombre de *estrambote* un aditamento de dos o tres versos, el primero de los cuales es heptasílabo, que suele ponerse al final de algunos sonetos. Ejemplo:

## AL TUMULO DE FELIPE II

Voto a Dios que me espanta esta grandeza - A  
 y que diera un doblón por describilla; - B  
 porque ¿a quién no sorprende y maravilla - B  
 esta máquina insigne, esta riqueza? - A  
 Por Jesucristo vivo, cada pieza - A  
 vale más de un millón, y que es mancilla - B  
 que esto no dure un siglo. ¡Oh gran Sevilla, - B  
 Roma triunfante en ánimo y nobleza! - A  
 Apostaré que el ánima del muerto - C  
 por gozar este sitio hoy ha dejado - D  
 la gloria donde vive eternamente. - E  
 Esto oyó un valentón y dijo: —Es cierto - C  
 cuanto dice voacé, señor soldado, - D  
 y el que dijese lo contrario, miente. - E  
 Y luego, incontinente, - E  
 caló el chapeo, requirió la espada, - F  
 miró al soslayo, fuése, y no hubo nada. - F

CERVANTES.

En nuestros tiempos ha sido cultivado el soneto con gran maestría. Unamuno, Antonio Machado y Francisco Villaespesa han escrito sonetos tan perfectos que pueden competir con los clásicos. Desde el siglo XIX vienen utilizándose para el soneto metros distintos del endecasílabo. Ejemplos:

## SIEMBRATE

Sacude la tristeza y tu ánimo recobra,  
no quieto mires de la fortuna la rueda  
como gira al pasar rozando tu vereda  
que a quien quiere vivir vida es lo que le sobra.

No haces sino nutrir esa mortal zozobra  
que así en las redes del morir te enreda,  
pues vivir es obrar y lo único que queda  
la obra es; echa, pues mano a la obra.

Ve sembrándote al paso y con tu propio arado  
sin volver la vista, que es volverla a la muerte,  
y no a lo por andar sea peso lo andado.

En los surcos lo vivo, en ti deja lo inerte,  
pues la vida no pasa al paso de un nublado;  
de tus obras podrás un día recogerte.

MIGUEL DE UNAMUNO.

## LA SANGRE DEL ESPIRITU

La sangre de mi espíritu es mi lengua  
y mi patria es allí donde resuena  
soberano su verbo, que no amengua  
su voz por mucho que ambos mundos llene.

Ya Séneca la preluvió aún no nacida,  
y en su austero latín ella se encierra,  
Alfonso a Europa dió con ella vida  
Colón con ella redobló la tierra.

Y esta mi lengua flota como el arca  
de cien pueblos contrarios y distantes  
que las flores en ella hallaron brote.

De Juárez y Rizal, pues ella abarca  
legión de rosas, lengua en que a Cervantes  
Dios le dió el Evangelio del *Quijote*.

MIGUEL DE UNAMUNO.

## MARGARITA

¿Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está, cuando cenamos juntos, en la primera cita, en una noche alegre que nunca volverá.

Tus labios escarlatas, de púrpura maldita sorbían el champaña del fino bacarat; tus dedos deshojaban la blanca margarita, «Sí, no, sí, no, y sabías que te adoraba ya!

Después, ¡oh flor de histeria! llorabas y reías; tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo; tus risas, tus fragancias, tus quejas eran mías.

Y en una tarde triste de los más dulces días, la muerte, la celosa, por ver si me querías, como a una margarita de amor, te deshojó.

RUBÉN DARÍO.

¿Por qué de los cálidos besos,  
de las dulces idolatradas  
en noches jamás olvidadas  
nos matan los locos excesos?

¿Son sabios los místicos rezos  
y las humildes madrugadas  
en las celdas sólo adornadas  
con una cruz y cuatro huesos?

¡No, soñadores de infinito!  
De la carne el supremo grito  
hondas vibraciones encierra;  
dejadla gozar de la vida  
antes de caer, corrompida,  
en las negruras de la tierra.

JOSÉ A. SILVA.

4.º **Combinaciones destinadas al canto: zéjel y letrilla.**—En la primitiva lírica castellana y por in-

fluencia de la arábica, según sostiene el señor Ribera en su estudio sobre el Cancionero de Abencuzman, se versifica en *zéjel*, compuesto de estrofas de igual número de versos y distribuidas simétricamente. Va encabezado el *zéjel* por una estrofilla o estribillo, generalmente un pareado que señala el asunto, el metro y la rima de la composición. Las estrofas del *zéjel* son de cuatro a doce versos. Tiene tal arraigo en nuestra métrica esta combinación que en muchos poetas del siglo xv nos encontramos con formas tan semejantes al *zéjel* primitivo que no puede dudarse su derivación de él.

En balde es tanto afanar, - A  
amigos, para pescar. - A

En las redes bien quisiera - B  
prender la trucha ligera; - B  
más esta niña hechicera - B  
es quien nos debe pescar - A

Los peces tienen recelos - C  
y burlan redes y anzuelos; - C  
pero en sus dulces ojuelos - C  
van nuestras almas a dar. - A

(Traducción del árabe por VALERA).

#### CANCION DE LOS ESTUDIANTES

Sennores, dat al escolar - A  
que vos bien demandar. - A

Dat limosna o ración - B  
faré por vos oración - B  
que Dios vos dé salvación - B  
quered por Dios a mi dar. - A

El bien que por Dios fisierdes, - C  
 la limosna que por él dierdes, - C  
 cuando de este mundo salierdes, - C  
 esto vos habrá de ayudar. - A

JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*.

Inmediatamente derivada del zéjel es la *letrilla*, en que probablemente por la influencia del romance, se convierte la rima en asonante; excepto en el estribillo, que conserva la rima consonante. Ejemplo:

La más bella niña  
 de nuestro lugar,  
 hoy viuda y sola,  
 y ayer por casar,  
 viendo que sus ojos  
 a la guerra van,  
 a su madre dice  
 que escucha su mal;  
*Dejadme llorar - A*  
*orillas del mar. - A*

Pues me diste, madre,  
 en tan tierna edad,  
 tan corto el placer,  
 tan largo el pesar;  
 y me cautivaste  
 de quien hoy se va  
 y lleva las llaves  
 de mi libertad.

*Dejadme llorar - A*  
*orillas del mar. - A*

En llorar conviertan  
 mis ojos de hoy más  
 el sabroso oficio  
 de dulce mirar;  
 pues que no se puede

mejor ocupar,  
 yéndose a la guerra  
 quien era mi paz.

*Dejadme llorar - A*  
*orillas del mar. - A*

No me pongáis freno  
 ni queráis culpar;  
 que lo uno es justo  
 lo otro por demás.  
 Si me queréis bien,  
 no me hagáis mal;  
 harto peor fuera  
 morir y callar.

*Dejadme llorar - A*  
*orillas del mar. - A*

Dulce madre mía,  
 ¿quién no llorará,  
 aunque tenga el pecho  
 como un pedernal,  
 y no dará voces  
 viendo marchitar  
 los más verdes años  
 de mi mocedad?

*Dejadme llorar - A*  
*orillas del mar. - A*

5.º **Combinaciones de versos sin rima.**—Las más usadas han sido: la llamada *estrofa sáfico-adónica*, la única forma de la métrica clásica que ha cuajado en la nuestra. Se compone esta estrofa de tres endecasílabos sáficos y de un pentasílabo adónico, con los acentos en la 1.ª y 4.ª sílabas. Ejemplo:

Dulce vecino de la verde selva,  
huésped eterno del Abril florido,  
vital aliento de la madre Venus  
céfiro blando.

ESTEBAN MANUEL DE VILLEGAS.

La segunda forma de versos sin rima es el llamado *verso suelto, libre o blanco*, entre los metros de las composiciones versificadas de este modo no hay relaciones de consonancia ni de asonancia; ha de ponerse especial cuidado en los acentos métricos, ya que son los únicos vínculos de referencia que existen entre ellos. Ejemplo:

Sobre el portón de su palacio ostenta  
grabado en berroqueña, un ancho escudo  
de medias lunas y turbantes lleno.  
Nácenle al pie las bombas y las balas  
entre tambores, chuzos y banderas,  
como en sombrío matorral los hongos.  
El águila imperial con dos cabezas  
se ve picando del morrión las plumas  
allá en la cima; y de uno y otro lado,  
a pesar de las puntas asomantes,  
grifo y león rampantes le sostienen.

JOVELLANOS.

## XXIV

1.º **Poesía narrativa.**—Comprende este género aquellas obras de carácter objetivo que relatan las hazañas de los héroes de las primitivas civilizaciones y de las actuales, bajo otra forma. La palabra *epopeya*, con que suele designarse a los primeros poemas de esta clase es de origen griego y compuesta de otros dos vocablos griegos: *epos*, que significa narración y *poiein*, componer. Epopeya, por tanto, quiere decir lo mismo que composición narrativa.

2.º **La epopeya.**—Se ha dado este nombre a algunos poemas de ciertas literaturas primitivas que florecieron y se desarrollaron por propio impulso y sin experimentar, aparentemente, la influencia de otras. Nace la epopeya en pueblos jóvenes para llenar la necesidad de fijar y transmitir las tradiciones nacionales, exaltando e idealizando las hazañas y los héroes de su raza. En los pueblos que cultivaron la epopeya ocupa ésta el lugar de la historia primitiva, con menos verdad y más pasión y, a veces, cantando las hazañas de héroes más o menos imaginarios para levantar al pueblo a que van dirigidas del decaimiento de ánimo originado por un fracaso o para hacer olvidar un momento vergonzoso de su historia.

La *Iliada* nace en el momento en que los troyanos llevan tal ventaja a los griegos que casi llegan a incendiar sus naves. La *Chanson de Roland*, para encubrir poéticamente una derrota de Carlomagno en

Roncesvalles y el *Cantar del Cid*, entre nosotros, para levantar los ánimos decaídos y atemorizados de los cristianos, con motivo de las invasiones musulmanas de almoravides y almohades.

La imaginación del poeta épico no trabaja tanto para exaltar momentos positivos como para salvar momentos negativos, siendo, según el señor Sánchez Rivero una reacción poética contra las verdades históricas.

Los *héroes* o *protagonistas*, personajes principales de todos estos poemas son un poco rebeldes contra la autoridad constituida. Aquiles se rebeló, en la *Iliada*, contra su jefe Agamenón, y el Cid, en nuestro poema, vive en pugna con el Rey Alfonso VI; «Dios que buen vasallo, si oviesse buen señore!» exclama el autor desconocido del cantar.

Entre los *hebreos* tenemos como ejemplo de epopeya los cinco primeros libros de la Biblia, conocidos con el nombre de *Pentateuco*, en que se nos cuenta de qué modo fué creado el mundo y los primeros pasos de los hombres por él, así como se cantan las glorias del pueblo hebreo. Entre los indios, el *Ramayana*, que en cien mil slokas, especie de pareados o estrofas de dos versos, nos cuenta la lucha de Brahama, personificación del bien, contra Ravana, personificación del mal. A la literatura india pertenece también el *Mahabhárata*, escrito en veinticuatro mil slokas, narra la lucha de curavas y pandavas y cómo Rama pierde a su esposa Sitā y vuelve a recobrarla. Datan estos poemas de diez siglos antes de Cristo.

Entre los griegos tenemos la *Iliada*, poema de Ilión o Troya, en que el autor relata en 24 cantos, escritos en versos hexámetros, la cólera de Aquiles contra el caudillo Agamenón y los últimos acontecimientos de la guerra de Troya que prepararon la destrucción de dicha ciudad. También a la literatura griega pertenece otra obra más moderna que la anterior: la *Odisea*, aventuras de Ulises u Odiseo, escrita en 24 cantos y en versos hexámetros. En este poema se nos cuentan las penalidades y naufragios sufridos por Ulises al volver a su patria: Itaca, en busca de Penélope, su mujer, ejemplo de constancia. El primero de estos poemas parece que fué escrito hacia el siglo IX antes de Cristo, siendo el segundo más moderno.

Los germanos tuvieron una epopeya: los *Eddas*, de origen escandinavo, compuesta por una colección de leyendas y tradiciones, las más antiguas de las cuales no remontan más allá del siglo VIII después de Cristo. De esta primitiva epopeya se deriva el poema de los *Nibelungos* en el cual la materia se ha transformado en cristiana, de pagana que era en los *Eddas*. El protagonista de este poema es Sigfriedo, dechado de idealismo medieval, que combate en nombre de Dios y de su dama.

La Francia del norte cultivó mucho este género, produciendo una serie de canciones o *Gestas*—narraciones de hazañas guerreras—desde antes del siglo XI. La más importante de las conocidas es la *Chanson de Roland* en que se hace resaltar el valor del caballero Roldán cuando Carlomagno y sus doce Pares

fueron derrotados en el desfiladero de Roncesvalles por obra del traidor Ganelón.

La epopeya en nuestro idioma recibe, como en el francés, el nombre de *Cantar de Gesta*. La más famosa de las conocidas y la mejor conservada en su primitiva forma es el *Cantar del mío Cid* en que se narra el destierro del héroe castellano por Alfonso VI, las hazañas de su edad madura, la conquista de Valencia, matrimonio de su hijas, traición de sus yernos y venganza del Cid. Otros varios poemas castellanos conocemos por haber sido prosificados en las *Crónicas* y por los rastros que de ellos nos han quedado en los *Romances viejos*, siendo esta última forma la más popular de nuestra épica.

3.º **Características de la epopeya.**—En los poemas anteriormente citados, y en todos los demás a ellos semejantes, no hemos de buscar fuentes para conocer los acontecimientos históricos que narran. Ya hemos dicho que estos poemas nacen generalmente como reacción contra momentos históricos vergonzosos o deprimentes; pero lo que sí encontraremos en ellos es la expresión del alma del pueblo que los produjo y la información más exacta de sus usos, costumbres y creencias. La epopeya muestra en germen la historia política y civil del pueblo que la produjo. Nada habrá que nos dé una idea tan clara de la civilización y religión griega como la *Iliada* y la *Odisea*, antes citadas; en ellas aparece la innumerable familia de sus dioses con sus parentescos, aficiones, costumbres, pasiones y modo de vivir. Estos dioses que influye-

ron tan notablemente en la literatura griega, ya que la tragedia no es sino derivación de la epopeya. De anécdotas de la mitología griega se han nutrido la pintura y la escultura en casi todos los tiempos y la poesía de todas las naciones cultas durante el Renacimiento.

No nos detenemos aquí en dar minuciosas reglas sobre los protagonistas y antagonistas, la máquina o maravilloso, los episodios, etc. Estas reglas a que ha de ajustarse la epopeya pueden verse menudamente explicadas en cualquier viejo tratado de Poética de los que intentaban vaciar toda la poesía narrativa en los moldes de Grecia. Para nosotros no es así y por eso prescindimos de precisar demasiado para mantener el género épico en la vaguedad que le da la enorme cantidad de obras diversas que en él se agrupan sin más denominador común que la forma narrativa.

4.º **La elaboración de la epopeya.**—Aunque algunos de estos poemas han llegado hasta nosotros bajo el nombre de un autor: como Valmiqui para el *Ramayana* y Homero para la *Iliada* y la *Odisea*; sin embargo modernas investigaciones obligan a manifestar que lo más probable es que todas estas obras sean de colaboración múltiple. Es indudable que los poetas creadores de estas obras existieron con el nombre de *aedas* en Grecia; *bardos* en Escocia y *trovadores* y *juglares* en Francia y en España. Estos cantores andariegos se inspiraban en las tradiciones y leyendas del pueblo en que vivían, propagándolas y

combinándolas a su gusto. Más tarde los cantares sobre un mismo asunto o *ciclo* fueron reunidos por algún poeta erudito dando lugar a las epopeyas y gestas, tal como hoy las conocemos. Por lo que afecta a algunos de estos poemas hemos de conceder que la mano del erudito refundidor supo darles una gran unidad. Por lo que toca a la *Iliada* y la *Odisea* es hoy incuestionable que fueron refundidas en el siglo VI antes de Cristo por orden de Pisistrato.

Algunos pueblos, como Roma, no han tenido verdadera epopeya de carácter genuinamente nacional. El caso de Roma puede explicarse porque faltó tiempo de desarrollarse a las leyendas de su época monárquica, ya que muy pronto, por el contacto con los etruscos y griegos, llegaron a una época de madurez incompatible con la primitiva ingenuidad que la epopeya requiere.

5.º *Diversas clases de epopeya.*—Los antiguos tratadistas daban a la epopeya los calificativos de *nacional*, por ser representación de la manera de sentir de un pueblo, y *heroica* y *caballeresca*, según se refiriera a la antigüedad o a los tiempos medievales. Estas y otras distinciones podrían llevarse hasta el infinito teniendo en cuenta que cada uno de estos poemas representa una civilización distinta con sus distintos caracteres. Pero no podemos negar que todos estos poemas tienen algunos caracteres comunes: la forma narrativa; tendencia a lo maravilloso; grandilocuencia en la forma, no reñida con la ingenuidad, y por último, su plena objetividad; ya que el

poeta no cuenta para nada en estas composiciones, que aparecen como la genuina manifestación del alma de su pueblo. Por estos caracteres comunes agrupamos en el género épico obras tan diversas como son los poemas épico-eruditos, caballerescos, burlescos, religiosos y filosóficos.

## XXV

1.º **Poemas épico-eruditos.** — La extraordinaria fama alcanzada por los poemas atribuidos a Homero fué la causa de que muy pronto fuera imitado este género por los eruditos, distanciándose mucho de sus modelos estos poemas más perfectos y artísticos, si se quiere; pero que no son, como las primitivas epepeyas, la expresión del alma de una raza.

En la misma Grecia citaremos a Apolonio de Rodas que en su poema *Argonáuticos* narró la expedición de los griegos en la nave Argos, guiada por Jason, en busca del vellocino de oro. Otros autores entre los griegos cultivaron este género; pero la palma corresponde al latino Publio Virgilio Maron, que vivió en el siglo I antes de Cristo. En su poema titulado la *Eneida* narra cómo Eneas, hijo de la diosa Venus y del mortal Anquises, al regresar de la destrucción de Troya sufrió multitud de trabajos hasta que, por voluntad de los dioses, llegó al país de Lacio, donde, una vez vencido Turno, rey de los rútuos, estableció las bases del futuro imperio romano. Está la *Eneida* escrita en hexámetros y distribuida en doce

libros de los cuales los seis primeros son una imitación de la *Odisea* y los seis últimos de la *Iliada*. El poeta sabe evocar convenientemente las viejas leyendas romanas, especialmente en el episodio de Dido en que nos narra las luchas con Cartago, que habían de dar lugar a la preponderancia de Roma sobre todo el mundo entonces conocido.

Otros poemas menos importantes produjo en este género la literatura latina, mereciendo mencionarse la *Farsalia* del cordobés Lucano, que trata de las guerras civiles; la *Tebaida*, sobre la guerra de Tebas, y la *Aquileida*, sobre las aventuras de Aquiles después de la guerra de Troya. Es autor de estos dos poemas el napolitano Stacio. En todas estas obras se nota bien patente la influencia de Virgilio.

Ni las gestas españolas, ni las francesas pueden ser incluidas en este grupo de obras eruditas, porque no lo son. Tan epopeyas son nuestras gestas como la *Iliada* o la *Odisea*, teniendo en cuenta la variación debida a los tiempos.

En la Edad Media española se produjeron algunos poemas como el *Alexandre* y el de *Apolonio*, obras caballerescas de incierto autor, plagadas de reminiscencias clásicas y llenas de erudición rimada en cuaderña vía.

La Italia del Renacimiento tiene un poema erudito de no escaso valor: la *Jerusalén libertada*, cuyo autor, Torcuato de Tasso (1544-95), nos relata la primera cruzada capitaneada por Godofredo de Buillón; pero

con tales reminiscencias de la *Iliada* y la *Odisea* que, a veces, nos hacen olvidar su primitivo asunto

En portugués se escribe el mejor poema erudito del Renacimiento, *Os Lusíadas*, de Luis de Camoens (1524-80), en que se cantan las navegaciones de los portugueses conducidos por Vasco de Gama y las glorias de la raza lusitana.

En España se escribe un poema de esta clase, de mérito no escaso: la *Araucana*, de don Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-94). En la *Araucana* se nos narra en treinta y siete cantos y en octavas reales, como es general en estos poemas renacentistas, la sublevación de los indios de Arauco capitaneados por Caupolicán. El autor hace una historia de Chile anterior a la conquista española, hasta el canto doce; de este canto en adelante el poema es histórico y para darle mayor variedad y animación, según el gusto de entonces, se introducen larguísima episodios en que el autor parece olvidarse por completo de los araucanos para celebrar acontecimientos contemporáneos, malamente hilvanados al plan primitivo por medio de sueños, visiones o revelaciones mágicas, que finge tener el poeta.

En el canto 24 tenemos el relato de la toma de San Quintín, batalla de Lepanto, guerra con Portugal, canto 37, y la inevitable historia de Dido, cantos 32 y 33, de aquella Dido de la *Eneida* que tan dilatada descendencia dejó en los poemas eruditos del Renacimiento.

2.º **Poemas caballerescos.**—Estos poemas no son

otra cosa que una variedad de los anteriormente estudiados; pero suelen tratarse aparte por su asunto, derivado de las gestas francesas. Desde el siglo VIII o IX comenzaron a cantarse en Francia las hazañas de sus guerreros; pero estos primitivos poemas de carácter popular los incluimos, por esto mismo, entre las epopeyas y no entre los poemas eruditos.

El gusto por estos poemas hace que fueran tan abundantes que hoy tenemos que clasificarlos en *ciclos*, según el asunto de que tratan. Los principales ciclos de la épica francesa son: el *carolingio*, cuyos poemas tratan del rey Carlomagno y los doce Pares de Francia, y el ciclo *breton* cuyos poemas tienen por asunto las hazañas del rey Artús y los Caballeros de la Tabla Redonda.

Si los más antiguos poemas de estos ciclos son verdadera epopeya por su carácter popular y nacional, los más modernos, producidos en Italia, ya en francés, ya en dialectos galo-itálicos son verdaderas degeneraciones épicas; no guardando con los primitivos más lazo de unión que predominar en todos los poemas carolingios las ideas religiosas y de sumisión al rey, mientras en los bretones, predomina el sentimiento amoroso, que quintaesenciado, había de dar lugar a la lírica trovadoresca, de que más adelante trataremos.

Estos poemas se cultivaron en Italia durante la época del Renacimiento, por Pulci, el autor del *Morgante*; Boiardo, que compuso el *Orlando enamorado* y sobre todos por Ariosto (1474-1533), autor de *Orlando furioso*, continuación de la obra anterior y el

mejor poema de su género. En él se nos relatan las fabulosas hazañas guerreras del rey Carlomagno y sus doce Pares, uno de los cuales, Roldán u Orlando, está enamorado de Angélica. Estos amores constituyen la parte mejor de dicho poema.

En España fueron muy aplaudidos estos poemas caballerescos o novelescos y sus imitaciones numerosas; pero hemos de advertir, que entre todos ellos no contamos con una verdadera obra maestra.

Merece citarse el *Bernardo*, de don Bernardo de Valbuena (1568-1627). En este poema, largo y fastidioso, hay, sin embargo, rasgos que revelan en su autor una brillante imaginación. A pesar de todos sus defectos, se encuentran en él los mejores versos épicos castellanos de esta época. Su asunto es, la derrota de los franceses en Roncesvalles; pero mirada desde el punto de vista español. Aquí el héroe deja de ser el francés Roldán, cediendo este papel principal a Bernardo, el español.

Citaremos también, como derivaciones del *Orlando*, de Ariosto, las *Lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto (1548-95) y la *Hermosura de Angélica*, de Lope de Vega (1562-1635). Hacemos caso omiso de una serie inacabable de *Orlandos*, *Rolandos* o *Rotolandos*, menguada descendencia de Ariosto, que invadió nuestras letras a fines del siglo XVI y comienzos del XVII.

3.º **Características de todos estos poemas.**—En general podemos decir, que todos estos poemas eruditos fueron vaciados en los moldes de la *Eneida*, de

Virgilio, y éste, a su vez en los de la *Iliada* y la *Odissea*. En todos ellos suele observarse la llamada unidad acción, consistente en que la narración gire en torno a un acontecimiento culminante. Hay generalmente, unidad de lugar en que la acción se realiza; existe un protagonista y un antagonista, su contrario. Se introduce también lo sobrenatural, interviniendo en lo humano—máquina o maravilloso—; suele haber invocaciones a las musas y episodios o acciones secundarias. Como se ve, existe una serie de reminiscencias de las antiguas epopeyas, siendo lo que en aquéllas es cosa viva, lastre muerto en estos poemas.

Los poemas llamados caballerescos, que más propiamente llamaríamos de imitación italiana, suelen prescindir del mito de las unidades, conservando todos los demás.

El metro de todas estas composiciones, lo mismo italianas que españolas, suele ser en endecasílabo en octavas reales.

## XXVI

1.º **Poemas épico-burlescos.**—Muchas de las cosas humanas contienen en sí el germen de lo cómico, especialmente aquellas que son demasiado serias, cuando de ellas se abusa. Con razón se ha dicho, que de lo trágico a lo ridículo no hay más que un paso, que se salva bien fácilmente. La epopeya con su grandilocuencia en el lenguaje y tendencia a lo extraordi-

nario y maravilloso ofreció desde luego ancho campo a la imitación burlesca o *parodia*.

En Grecia nos encontramos con la *Batracomiomachia*, poema graciosísimo, en que se narran los acontecimientos de una guerra entre las ranas y los ratones. Esta obra ha sido atribuida a Homero sin ningún fundamento, ya que es varios siglos posterior a la *Odisea*. También merece mención en este género el *Margites*, igualmente atribuido a Homero.

En la literatura francesa podemos citar el *Poema de la Rosa*, en dos partes; de la primera es autor Guillermo de Lorris, y de la segunda, bastante desvergonzada, Juan de Meung. Nace este poema como reacción burlesca contra tantas hazañas, desafíos, amores y batallas, con que la gesta y los poemas de ella derivados, tenían empalagado el gusto.

Es digna de mencionar la *Novela del zorro*, cuyo origen se ha disputado Francia con Alemania y Flandes. Estos dos poemas podrían ser calificados como literatura burguesa, frente a la literatura feudal, que encarnó la gesta.

En Italia se produjeron bastantes poemas de esta especie, entre los que mencionaremos primeramente el *Cubo robado*, de Tassoni, en que se relata una terrible guerra entre los vecinos de Bolonia y los de Módena, porque éstos habían robado a aquéllos el cubo de un pozo. Es este poema una reacción contra tanta imitación de Ariosto y Tasso como se perpetró durante el Renacimiento.

Fué a su vez esta obra blanco de numerosas imita-

ciones productoras de poemas sin valor estético alguno.

Pasado el Renacimiento hemos de citar dos poemas franceses de cierto mérito, dentro del escaso de las obras de este género: el *Facistol*, de Boileau y *La doncella de Orleans*, de Voltaire.

En España y en el siglo XIV escribió el Arcipreste de Hita, la *Batalla de don Carnal y doña Cuaresma*. A partir del Siglo de Oro, escribió Lope de Vega su *Gatomaquia*, que con la obra anterior son lo mejor del género en nuestra lengua. Citaremos también la *Mosquea*, de Villaviciosa; la *Perromaquia*, de Nieto de Molina; otra de igual título de Pisón de Vargas; la *Burromaquia*, de Alvarez de Toledo, y la *Asneida*, de Cosme de Aldama.

La gracia de estos poemas consiste en el empleo de la expresión ampulosa y de la versificación alitsonante, propia de la epopeya, para narrar asuntos triviales.

2.º **Poemas religiosos filosóficos.**—Ya en las primitivas epopeyas se encuentra el germen del poema religioso en lo que los preceptistas llamaron máquina o maravilloso, o sea, intervención de la divinidad en las acciones humanas. En este aspecto consideradas casi todas las epopeyas primitivas son, a la vez, poemas religiosos. La *Iliada* y el *Génesis*, nos dan a conocer sin género de duda los caracteres distintivos de las religiones profesadas por los pueblos que los concibieron.

Los poemas religiosos primitivos se caracterizan por la fe ciega con que suelen cantar determinadas creencias; pero más adelante se introduce la duda y la negación, dando lugar a poemas de muy diversa naturaleza que reciben, por llamarlos de algún modo, el nombre de poemas *épico-filosóficos*.

Entre los egipcios se encuentra como poema religioso el *Ritual funerario*; los *Vedas*, entre los indos; la *Teogonía*, o generación de los dioses atribuida a Hesiodo, entre los griegos; los *Fastos* y las *Metamorfosis*, de Ovidio, entre los romanos.

De los poemas medievales, el más importante es la *Divina Comedia*, del florentino Dante Alighieri (1265-1321). Dícese que el autor concibió esta obra impresionado por el espectáculo del jubileo pontificio de Bonifacio VIII, que coincidió en la Semana Santa del año 1300. Este poema, se resiste un poco a la catalogación minuciosa que hacemos en géneros y subgéneros literarios. Toda obra maestra, y la *Divina Comedia* lo es, viene a constituir un nuevo género literario.

Es la *Comedia* el más alto poema escrito con ideas cristianas. En él se nos narra cómo el autor perdido en una selva oscura se encuentra con Virgilio, que le sirve de guía para visitar el Infierno y el Purgatorio. Con el pretexto de Virgilio surgen numerosos parangones entre el paganismo y el cristianismo. Por último Beatriz, personificación de la Teología, le guía al Paraíso, tercera y última parte del poema.

Por haber sido la *Divina Comedia* un poema muy

de su tiempo y de su patria profundizó de tal modo en el alma humana, que hoy es considerada como una de las joyas literarias de todos los tiempos.

La obra está escrita en maravillosos tercetos y dividida en cantos agrupados en las tres partes mencionadas, de las cuales la tercera, teológica y escolástica, es la de menos valor.

En otras lenguas merecen citarse la *Mesiada*, del Alemán Klopstock y el *Paraíso perdido*, del inglés Mílton.

En nuestra lengua se cultiva este género desde los primeros tiempos. A partir del siglo XIII tenemos la *Vida de Santa María egipciaca* y el *Libro de los tres reyes de Oriente*, ambas de origen francés y de autor desconocido.

Hemos de citar las *Cantigas de Alfonso X*, escritas en gallego; y en castellano los *Milagros*, de Berceo, y sus vidas de santos, escritos en cuaderna vía. En el Siglo de Oro mencionaremos la *Cristiada*, de Hojeda, la *Vida de San José*, de Valdivielso, y la *Creación del mundo*, de Acevedo. Ninguno de estos poemas puede considerarse como obra maestra, aunque todos contengan innegables bellezas.

Entre los poemas filosóficos podríamos citar el poema griego *Las obras y los días*, de Hesiodo y el poema latino *De rerum natura*, de la naturaleza de las cosas, cuyo autor es Lucrecio. Es este poema uno de los más bellos que en la lengua latina se han escrito, pudiéndose poner sin desdoro a la altura de las obras de Virgilio y Horacio.

## XXVII

1.º **El romancero.**—Forma épica genuinamente española es el romance, en el cual vivió durante muchos siglos y vive hoy día la materia épica suministrada por la historia y la leyenda

La gran boga y aceptación de los romances, tanto por el pueblo como por los eruditos, puede ser la explicación de que entre nosotros no arraigasen otras formas épicas, italianizantes o latinizantes, y de que en el campo de la poesía épica erudita no se produjera ninguna obra maestra.

2.º **Origen de los romances.**—La opinión más autorizada los considera como fragmentos de las gestas, conservados en la memoria del pueblo. Otros eruditos suponen que esta teoría es falsa y los romances son cantos cortos que sirvieron de núcleo para la formación de las gestas.

De la forma métrica de los romances nada diremos aquí, por haber tratado detenidamente de ella en los capítulos destinados a la métrica.

La primera vez que se menciona la palabra romance para designar estas composiciones es en el *Proemio*, del Marqués de Santillana, escrito a mediados del siglo xv. En él se dice: «Infimos poetas son aquellos que, sin ningún orden, regla ni cuento, facen estos cantares y romances, de que las gentes de baja e servil condición se alegran.»

Los romances más antiguos, casi todos históricos,

no se derivan inmediatamente de las gestas; la mayor parte de ellos se inspiran en las prosificaciones de los cantares llevadas a cabo en las crónicas o historias.

Más adelante se componen romances por este procedimiento, pero sobre hechos contemporáneos del autor.

El romance ha sido y es en nuestros días la forma preferida por la poesía popular, sin que haya cesado de componerse y de resonar un momento en nuestros campos y aldeas.

Los romances forman una masa enorme que es preciso clasificar para su estudio.

3.º **Clasificación de los romances.**—1.º *Romances viejos.*—Reciben este nombre los romances del siglo xv o anteriores a este siglo. Suelen ser breves y de carácter marcadamente objetivo.

2.º *Romances juglarescos.*—Compuestos a fines del siglo xv y comienzos del xvi a imitación de los viejos; son más extensos y más personales que éstos.

3.º *Romances eruditos.*—Hechos a imitación de los romances viejos, o mejor diremos que son arreglos y refundiciones de éstos.

4.º *Romances artísticos.*—Romances de autor conocido, muy personales, más bien líricos que épicos y de métrica muy regular. Se escribieron desde mediados del siglo xvi por casi todos nuestros poetas.

5.º *Romances vulgares.*—Son aquellos en que el pueblo ha cantado desde fines del siglo xvii las ha-

zañas de bandidos y otros héroes por el estilo. Son los de menos valor artístico de todos.

4.º **Subdivisión de los romances viejos.**—Estos romances que son los más interesantes, se dividen en: A) Históricos, que comprenden: romances sobre el rey don Rodrigo y la pérdida de España; Bernardo del Carpio; el conde Fernán González; los Infantes de Lara; el Cid; romances históricos varios; sobre el rey don Pedro; romances fronterizos y romances históricos de asunto no castellano. B) Romances del ciclo carolingio. C) Romances del ciclo bretón. D) Romances novelescos sueltos, y E) Romances líricos. Como se ve por esta enumeración la mayor parte de nuestros romances pertenecen al género narrativo.

5.º **Formas de publicación de los romances.**—Primeramente los romances se transmitían por tradición oral, llevados de pueblo en pueblo por *juglares* o cantores ambulantes.

En el período inmediatamente anterior a la imprenta vemos los romances aparecer en los *Cancioneros*, o colecciones de poesías manuscritas. En la primera mitad del siglo XVI se publicaron los romances en *pliegos sueltos*, como las actuales coplas, que suelen ser romances degenerados.

A mediados del siglo XVI comienzan a publicarse colecciones de romances con el nombre de *Romanceiros*; son los más interesantes: dos de Martín Nucio publicados en Amberes, uno sin fecha y otro de 1550; el de Esteban de Nájera. Zaragoza, 1550; las *Rosas*

de *Romances*, de Timoneda (1572-73); el de Alonso de Fuentes, Sevilla, 1550 y el *Romancero general*, en Madrid, 1600, con su segunda parte, 1605. Hay también durante el siglo XVII colecciones de romances sobre un mismo asunto—el Cid, los Infantes de Lara, etcétera—que reciben el nombre de *Romanceros particulares*.

En el siglo XIX aparecen ya colecciones de carácter científico siendo las más notables las de Grimm. Durán Wolf y Hofmann y Menéndez y Pelayo. Esta última colección va acompañada de un magistral estudio. La colección de romances más moderna es la de Menéndez y Pidal titulada *Flor Nueva de Romances Viejos*. Madrid, 1928.

Es de tal importancia nuestro *Romancero* que sus asuntos viven todavía en boca del pueblo haciendo las delicias de sabios e ignorantes. Así como hemos dicho que el teatro griego se alimenta de los asuntos que la epopeya le proporciona, hemos de hacer notar que nuestro gran teatro del Siglo de Oro nace del *Romancero* y saca sus asuntos más bellos de tan rica mina.

En nuestros días se ha intentado, no sin fortuna, tratar nuevamente en el teatro asuntos sacados del *Romancero*.

6.º **Formas modernas de la épica.**—El siglo XVIII y los comienzos del siguiente se caracterizan por la pálida imitación, desprovista de valor artístico, de los antiguos modelos. Citaremos una obra maestra: el *Fausto* del alemán Goethe, que por su originalidad no

encuadra en las clasificaciones. Se trata en este poema la antigua leyenda del hombre que recobra de una manera maravillosa su juventud, tentando con ella varios experimentos para hallar la felicidad sin que logre encontrarla.

El Romanticismo trae a plaza la moda por lo medieval haciendo volver la vista hacia las antiguas tradiciones y leyendas, muchas de ellas narradas en los viejos romances. Para concretarnos a nuestra literatura citaremos a don Angel Saavedra, Duque de Rivas.

Este autor, como casi todos los cultivadores de las formas narrativas en el período romántico sufre primeramente la influencia de Walter Scott, atenuada poco después por la de la tradición nacional. Producto de esta influencia son: *La dama del lago* y *El moro expósito*, fundado este último en los romances sobre los Infantes de Lara. Escribe un poema épico-erudito en octavas reales titulado *El paso honroso*. Las obras de más valor son las posteriores tituladas *Romances históricos*, que vienen a ser una continuación de los romances artísticos del Siglo de Oro, tanto por sus asuntos, como por la forma métrica. Espronceda escribe en variedad de metros un poema narrativo titulado *El estudiante de Salamanca*, sobre la antigua tradición del hombre que asiste a su propio entierro. También es obra de este autor *El Diablo mundo*, poema filosófico de carácter épico-lírico.

El más notable de los cultivadores de la poesía narrativa en esta época es Zorrilla (1817-93). Escribe

leyendas de asuntos tomados generalmente de romances o tradiciones españolas: *A buen juez mejor testigo*, *La princesa doña Luz*, *Historia de un español y dos francesas*, *Margarita la tornera*, etc. Citaremos, por último, a Escosura y Romero Larrañaga y terminaremos diciendo que los poemas narrativos en verso van desapareciendo después del Romanticismo. Podemos afirmar que en nuestro tiempo la única forma narrativa cultivada es la novelística—narración en prosa—.

## XXVIII

I.º **Poesía expositiva o lírica.**—Se llamaban entre los griegos poesías líricas las que se componían para ser cantadas al son de la lira. Desde los latinos este nombre de lírica fué impropriamente empleado, ya que tal género de poesía no era compuesto para el canto. En nuestros días se da el nombre de lírica a toda poesía expositiva, sea o no cantable.

Pensando en los primeros tiempos de la humanidad tenemos que confesar que, desde que el hombre es hombre, ha tenido que sentir su espíritu agitado por pasiones; el odio y el amor se adueñarían del espíritu del hombre primitivo, igual que dominan el del moderno; lo mismo que el moderno, el hombre primitivo hubo de sentir temor o veneración por sus dioses y entusiasmo ante los bellos espectáculos y las acciones heroicas, y es natural que tuviera inclinación a comunicar estos sentimientos, creando así la poesía lírica connatural con el lenguaje. Pero es de creer

que las primitivas expresiones líricas fueran de carácter tan personal y de tan escasa importancia que no se ha conservado memoria de ellas en las literaturas, de las que, sin embargo, conocemos ya poemas épicos.

La simple expresión de un deseo o un temor, de alegría o de tristeza, o de cualquier otra emoción del espíritu es ya un poema lírico en embrión. Pero si consideramos que es mucho más sencillo referir lo que se ha visto, imaginado u oído contar que la expresión de lo que se siente nos explicaremos por qué el hombre pudo antes crear composiciones épicas que expresiones líricas de relativa importancia. Para la expresión lírica es preciso el dominio de la reflexión detenida y madura. Un niño puede contarnos cosas que ha visto y le han impresionado, mucho antes de tener conciencia de su yo. Con todo esto no negamos que la poesía lírica pueda ser tan antigua como la épica; pero sí queremos insinuar que tal vez las primitivas composiciones líricas fueran de tan escasa importancia que pasaran desapercibidas al lado de las épicas, más perfectas.

Trataremos de definir la poesía lírica por las diferencias que de la épica la separan. En la poesía épica o narrativa el objeto es distinto del poeta y se mueve fuera de su mundo interno, por lo cual recibe el nombre de *objetiva*; en la poesía lírica o expositiva el objeto lo constituyen los sentimientos del propio espíritu del poeta, sentimientos que él expresa como suyos en la composición; por esta razón se llama también a la lírica poesía *subjetiva*.

Si tenemos en cuenta la infinita variedad de sentimientos que puede constituir el asunto de la lírica nos explicaremos la enorme variedad de metros que en esta clase de composiciones se emplean, al contrario de lo que sucede con la poesía épica, que emplea siempre versos largos y uniformes. Y es que la variedad de espíritus es infinita e inmenso el número de emociones que cada uno puede experimentar.

2.º **La lírica entre los griegos.**—Los orígenes de la lírica griega se confunden con la leyenda. Según ésta, el más antiguo cantor fué Orfeo, que con sus canciones amansaba las fieras y paraba la corriente de las aguas. Juntamente con el nombre de Orfeo pertenecen a la leyenda los de Lino y Museo.

El origen histórico de la lírica griega se remonta más allá del siglo VIII a. de C. En esta época la historia de la lírica es la de la música y la del baile, ya que las tres artes se presentan constantemente reunidas. La forma métrica primitiva es el dístico, estrofa de dos versos, que poco a poco se va complicando y perfeccionando.

*Poesía elegíaca.*—Se llama así a una clase de lírica que se cantaba acompañada por el son de una flauta, cuyo nombre griego es *élegos*. El metro empleado fué el dístico de dos hexámetros o de un hexámetro y un pentámetro. Trata esta poesía asuntos morales, recibiendo el nombre de *gnómica*, a veces de asuntos guerreros y más generalmente de temas amorosos, adoptando un tono melancólico ya constante en la lírica latina y en los tiempos que siguen hasta nuestros días

Citaremos como autores más notables de este género a Tirteo, cantor guerrero del siglo VII a. de C., y a Teógnides, cultivador de la poesía gnómica.

*Poesía yámbica.*—Parece que el nombre del metro empleado en este género pueda provenir del instrumento con que se acompañaba en el canto, que era una especie de arpa. Esta poesía solía usarse para las sátiras más mordaces, y su ritmo era más movido que el de las composiciones elegíacas. En este género sobresale: Arquíloco, siglo VII a. de C., que con sus sátiras hizo imposible la vida al hombre que le negó la mano de su hija, y Simónides, de la misma época, autor de una graciosa sátira contra las mujeres.

*Poesía mélica.*—Quiere decir tanto como poesía cantada. Ya sabemos que en un principio lo fué toda la lírica; pero este género nace cuando ya la elegía y el yambo habían dejado de ser cantados. En esta poesía el canto no es accesorio, sino principal elemento. En ella hay que distinguir dos clases: la *monódica*, para una sola voz, y la *coral*, más importante, para ser cantada por varias voces con acompañamiento de baile. Su métrica era bastante complicada con su *estrofa*, que se cantaba bailando en un sentido; *antiestrofa*, en el sentido contrario, y *epodo*, a pie firme. De estas composiciones nacen la tragedia y la comedia.

Las composiciones monódicas llevan el nombre de *odas*, las corales el de *himnos* en general; *partenios* cuando eran cantados por coros de doncellas; *pean* era el himno en honor de Apolo; *ditirambo* el que cantaba a Baco; *himeneo* y *epitalamio* eran cantares de

bodas, y, por último, el *epinicio* servía para celebrar las victorias. Entre los poetas que cultivaron este género citaremos a Alceo, la poetisa Safo, Stesícoro y Anacreonte. Todos ellos de los siglos VII y VI a. de C. Pero el más famoso de todos los líricos griegos fué Píndaro, siglo V, del cual se conservan bastantes epinicios celebrando a los vencedores en los juegos *olímpicos*, *píticos*, *nemeos* e *ístmicos*.

3.º **La lírica latina.**—La lírica latina primitiva parece que se escribió en versos rítmicos muy semejantes a los nuestros; pero bien pronto desapareció esta primitiva lírica, hoy casi desconocida, para dejar lugar a las imitaciones de la lírica griega, de la cual tomó no solamente los asuntos, sino también la versificación cuantitativa.

El primero de los grandes líricos latinos fué Cayo Valerio Catulo, del siglo I a. de C., que cantó con refinado arte sus amores por Lesbia y la corrupción de la Roma de su tiempo. De la edad de Augusto es Quinto Horacio Flaco, amigo de Mecenas y de Virgilio. Escribió cuatro libros de *odas*, sobre variadísimos asuntos. Fué también poeta satírico, como veremos en otro lugar. Se le atribuye, por último, el *Carmen saeculare* celebrando la gloria de Roma. Contemporáneos de Horacio fueron: Tibulo y Propertio, ambos poetas elegíacos, en el moderno sentido de la palabra; dulce y delicado el primero y más recio y vigoroso el segundo. Además de poeta épico fué Ovidio lírico de primer orden en las *Heroidas*, supuestas cartas amorosas entre los héroes y heroínas de la

antigüedad. Escribe también *Tristia*, en que se lamenta de su destierro.

La lírica latina no fué compuesta para el canto, sino para la lectura; es menos original que la griega, de la que suele ser imitación; pero tuvo más eficacia y fué más imitada durante el Renacimiento por ser más divulgada y conocida.

Durante la Edad Media, en el latín corrompido usado por la Iglesia se escriben composiciones líricas de carácter religioso no desprovistas de belleza. Son las más notables el *Te Deum laudamus*, en prosa rítmica, del cual sacó, en el siglo XI, Guido de Arezzo, los nombres de las notas musicales; es notable también el *Dies irae*, de Tomás de Celano, y el *Stabat mater*, de Jacopone da Todi, siglo XIII.

## XXIX

1.º Principales líricos extranjeros desde el Renacimiento.—Prescindiendo de la lírica italiana, que trataremos aparte por la gran influencia que en la nuestra ejerció, diremos aquí que la lírica francesa tiene su período de esplendor en los siglos XVI y XVII, llamado este último siglo de Luis XIV; la inglesa tiene su apogeo en la época romántica, y la alemana en el siglo XVIII. Por último, la lírica rusa puede decirse que nace en el siglo pasado, con una lozanía prometedora de los mejores frutos.

Entre los líricos franceses más importantes merecen

citarse: en el siglo XVI, Marot que llega en su poesía a hermanar la belleza con la gravedad filosófica; entre los poetas de la *Pléyade* sobresalen: Ronsard, autor de odas a la manera de Píndaro y de maravillosos sonetos; du Bellay compuso los mejores sonetos de la lengua francesa que fueron imitados por nuestro Quevedo. En el siglo XVII citaremos a Voiture de singular amaneramiento; Malherbe de claro espíritu y depurado gusto, muy melodioso y castizo. En el siglo XVIII la lírica francesa, convertida en juego de salón, está en franca decadencia hasta que viene a vivificarla el soplo romántico en tiempos de la revolución. Último clásico con alma romántica fué Chenier; y plenamente románticos: Alfonso de Lamartine (1790-1869), autor de *Meditations, Nouvelles meditations* y *Harmonies*; Víctor Hugo (1802-85), el más brillante de los poetas románticos, autor de *Orientales, Feuilles d'automne, Odes, Chants du crépuscule, Chansons des rues et des bois* y otras muchas; Alfredo Musset (1810-57), poeta de original sentimentalismo en *Les nuits*.

Entre los alemanes merecen mención: Goethe (1749-1832), autor de *Lieder* y *Elegías romanas*; Schiller (1759-1805), autor de *Resignación* y el *Canto de la campana*; Heine (1800-56), influido por la poesía francesa, es cáustico en sus *Cantares, Reisebilder*, cuadros de viaje, en prosa, y *Germania*.

Entre los ingleses mencionaremos a Byron (1798-1824), espíritu ardiente e inquieto en su vida y en su obras: *Childe Harold, Don Juan*. Merecen también

mención Shelley, contemporáneo de Byron, que escribe obras de asunto clásico: *Adonais*, o se inspira en la naturaleza: *Las nubes*. Por último, mencionaremos a los norteamericanos Edgard Poe (1809-49), autor de *El cuervo*; Longfellow (1808-82); el húngaro Petöfi, poeta de acentos patrióticos, y al ruso Pusckin, ambos de la misma época que los anteriores.

2.º **La lírica provenzal.**—Especial mención merece la lírica provenzal, que produce en época bien temprana obras de gran perfección técnica utilizando la llamada lengua de *oc*, hablada en el sur de Francia.

Esta literatura es la que primero se desarrolla entre todas las neolatinas, ejerciendo por esto una gran influencia sobre las dos más cercanas; la italiana y la española. Esta poesía tiene como tema fundamental el amor; pero no el amor humano, el amor pasión; sino el amor deshumanizado convertido en culto a la mujer en quien los trovadores provenzales veían un sér extraordinario, fuera de lo humano a quien había que rendir adoración como a un Dios, sin esperar, las más veces, que tan excelsas criaturas correspondieran a las pasiones que inspiraban.

Esta literatura tuvo su apogeo en los siglos XI y XII decayendo después rápidamente y convirtiéndose sus discreteos amorosos en una escolástica del amor, muerta y fría que tuvo en los *juegos florales* sus concilios. La versificación es la más perfecta y acabada de su tiempo siendo la lírica provenzal más interesante por la técnica que por el sentimiento.

3.º **La lírica italiana.**—En los comienzos del si-

glo XIII empieza a manifestarse la lírica italiana teniendo como fuentes principales la ya decadente poesía provenzal y la popular, genuina de Italia. En cuanto a la métrica diremos que es silábica, habiéndose olvidado por completo la versificación clásica. En la lírica italiana tienen su origen las principales clases de composiciones cultivadas en las demás literaturas, excepto algunas, que como la oda y el himno, son de origen griego. La *balada* era una canción popular compuesta para acompañamiento de los bailes aldeanos. El *madrigal*, composición amorosa escrita en endecasílabos. El *strambotto*, de origen siciliano, era algo muy semejante a la octava real y el *rispetto*, de origen provenzal y forma semejante a la anterior, se empleaba para cantar las alabanzas de alguna dama.

El *soneto* se cultiva en la corte del rey de Sicilia, Federico II, en forma igual a la conocida actualmente. También es conocida la forma *caudata* que viene a ser lo que actualmente conocemos con el nombre de soneto con estrambote.

La *canción*, de origen provenzal y asunto generalmente amoroso, estuvo muy de moda en la corte de Federico II de Sicilia; perfeccionada por Petrarca se conoce con el nombre de canción petrarquista y consta de varias estrofas, todas igualmente rimadas y del mismo número de versos de siete y once sílabas, que reciben el nombre de *estancias*. La canción fué empleada en esta forma por el Dante que

expresó en ella los más elevados sentimientos amorosos.

En el brillante renacimiento italiano se producen nuevas clases de composiciones que nada tienen ya que ver ni con la lírica provenzal, completamente agotada, ni con las primitivas formas populares. En esta época se imita a los clásicos griegos y latinos y esta imitación crea nuevos moldes en que se vacía la inspiración lírica o bucólica.

La *égloga* o *idilio*, poesía pastoril compuesta a imitación de los que con este nombre escribió el poeta griego Teócrito, siglo III a. de C. Son estas composiciones de carácter mixto, dramático, lírico y épico. En ellas el poeta nos presenta varios pastores dialogando sobre sus amores o lamentándose de los amorosos desdenes. Género éste falso y afectado desde un principio; pero que tuvo momentos de verdadero esplendor en todas las literaturas durante la época renaciente dando lugar a la *égloga lírica*, de que aquí tratamos, a la *novela pastoril* y a la *égloga dramática*. A pesar de su afectación, la poesía bucólica expresa con gran brillantez el amor al campo describiendo los paisajes con arte insuperable.

Cultiva también la Italia renaciente la *elegía*, con entonación melancólica, a la manera latina, en diversas combinaciones de versos endecasílabos.

La *oda* fué muy cultivada desde mediados del siglo XVI a la mitad del siguiente. Es una modificación de la canción petrarquista, abandonando los asuntos amorosos y cantando los más variados. Están versifica-

das estas composiciones en estancias de versos de siete y once sílabas. Una variedad de la oda es la llamada *anacreóntica* en que se canta la belleza de la vida y los placeres fáciles. Se le dió este nombre porque se encontraron en dicha época varias poesías griegas que se atribuyeron al poeta Anacreonte, sin gran fundamento, y que presentaban estos caracteres. Suele la anacreóntica escribirse en versos de cinco, seis, siete u ocho sílabas.

### XXX

1.º **La primitiva lírica española.**—Hasta hace poco tiempo se creyó que en España durante la Edad Media habían coexistido dos lenguas literarias dedicadas cada una a un género distinto: la gallega o portuguesa, lengua lírica; y la castellana como lengua épica. Esta antigua teoría tiene su fundamento en que la lírica cortesana se escribió efectivamente en gallego-portugués; pero modernos estudios de don Julián Ribera y don Ramón Menéndez Pidal han demostrado que con esta lírica cortesana en gallego-portugués coexistió otra popular compuesta en castellano.

2.º **Lírica galaico-portuguesa. Cancioneros.**—La lírica galaico-portuguesa, que se extiende desde los comienzos de nuestra literatura hasta el siglo xv se encuentra coleccionada en los *Cancioneros* o antologías de composiciones líricas, de diversos autores generalmente. Los cancioneros más interesantes de composiciones gallegas son: *Las Cantigas de Santa María*

de Alfonso X y los *Cancioneros de Ajuda*; de la *Vaticana* y de *Colocci-Brancuti*, de diversos autores. Esta poesía es una imitación de la provenzal según nos atestigua en el siglo xv el Marqués de Santillana en su *Carta al Condestable de Portugal*. En esta obra nos dice que todos los trovadores fueron castellanos, extremeños o andaluces, escribían en gallego y nos asegura que fué siempre costumbre escribir las canciones de amor a la manera provenzal.

Del estudio de los cancioneros se deduce que había ciertas formas consagradas de composiciones con asuntos propios y poco variados lo cual da lugar a una lírica amanerada y artificiosa, de escaso sentimiento. Las principales de estas formas son: las *Cantigas*, o canciones de *ledino*, canciones alegres; las de *amor*, en que un galán encarece su amor por la dama de sus pensamientos; las de *amigo*, en que es la mujer quien expresa sus amores; las *baladas* o *rondas*, canciones de baile; las *villanescas* o pastoriles que dieron origen a las *serranillas*, más cortesananas y artificiosas y por último las *cantigas de maldecir*, composiciones satíricas muy semejantes al *sirvente* provenzal. La mayor parte de estos temas, aunque populares aparentemente, son de origen provenzal sin más originalidad que la del sentimentalismo de que están impregnados.

3.º **La lírica en castellano.**—En virtud de las investigaciones del señor Ribera sabemos hoy que en la España musulmana se cultivaba una especie de lírica popular en romance o en arábigo, empleando, como

más corriente la forma ya conocida del zéjel. La métrica no es la clásica arábiga de pies métricos, sino la silábica; aunque estas composiciones vayan escritas en árabe o con versos mezclados, en árabe unos y otros en romance o totalmente en romance.

Parece muy probable que la lírica musulmana influyera en algunos trovadores provenzales y en casi todos los poetas castellanos, dada su antigüedad, que se remonta a fines del siglo IX o comienzos del X.

Menéndez Pidal nos dice que en la *Crónica de Alfonso XI* se ven alusiones a cantos populares en forma de zéjel.

En el *Duelo de la Virgen*, de Berceo, siglo XIII, hay una canción de vela o de centinela de indudable corte popular. Cita también M. Pidal algunos antiguos cantos de *segadores* en versos octosílabos y rimados a la manera de zéjel, y este otro *villancico* en una especie de pie quebrado:

A quién contaré mis quejas,  
mi lindo amor,  
a quién contaré mis quejas,  
sí a vos no.

Existen también vestigios de cánticos de romerías muy semejantes a las composiciones citadas por su forma métrica.

Acaso el género más importante de nuestra primitiva lírica sea la *serranilla*, en la cual distingue Menéndez Pidal tres especies principales: la primera es una canción propia de caminantes de montaña, en la cual se trata con gran rusticidad el tipo de la serrana

que servía de guía en los pasos difíciles de los caminos. Esta clase parece ser la primitiva y más castellana de todas. Las otras dos clases son: la serranilla de tipo provenzal y la gallego-portuguesa, derivada de la anterior. En ambos tipos de serranilla se presenta a la pastora mucho más idealizada y apartada de la realidad que en la primitiva forma. También se distinguen por su métrica, que suele ser, en el primer tipo, un pareado o terceto inicial glosado en el resto de la composición, y en los últimos tipos suelen ser de estrofas paralelísticas terminadas en un estribillo.

Después de estos primitivos poemas líricos, anónimos casi todos, nos encontramos en el siglo XIV con un gran poeta que tiene composiciones de maravilloso lirismo; nos referimos a Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita*. En el siglo XV hemos de citar a los poetas del *Cancionero de Baena*, entre los cuales se notan dos tendencias bien definidas; los más antiguos, aunque en castellano, escriben a la manera provenzal y gallego-portuguesa, en metros que no suelen ser de más de ocho sílabas; y los poetas más modernos utilizan el verso endecasílabo, imitando con ello a los poetas italianos, especialmente a Dante.

En este mismo siglo hemos de citar a Santillana, por sus *Serranillas*, y a Jorge Manrique, autor de las famosísimas *Coplas a la muerte de su padre*.

En toda esta época, hasta los comienzos del siglo XVI, se emplea el verso corto, o de arte menor, como el más apropiado para las composiciones líricas.

## XXXI

I.º **La lírica española desde el Siglo de Oro hasta hoy.**—Juan Boscán fué el primero que deliberada y sistemáticamente trató, en la primera mitad del siglo XVI, de aclimatar en nuestra lírica las formas y los metros de que hemos dado noticias al tratar de la lírica italiana. Era Boscán hombre de gusto, sin llegar a genial poeta; pero como el italianismo estaba en el ambiente de la época triunfó rápidamente la novedad. El más ilustre poeta de los que cultivaron la manera italiana fué Garcilaso de la Vega (1503-36). Es este poeta uno de los españoles que menos características presenta de las propias de los de su raza y lengua. Podemos decir que Garcilaso es un poeta italiano que escribe en español. De sus composiciones se deduce que debió de ser gran admirador de las letras de Italia y, a través de éstas, de las de Roma y Grecia. Su poesía es de un arte exquisito; pero frío y desapasionado. Otra de las notas características de la lírica de Garcilaso es el ser completamente pagana en una época en que muy pocos poetas dejaban de escribir alguna composición de carácter cristiano. Fué Garcilaso en su época comentado como un clásico por el Brocense y por Herrera.

Esta escuela italiana, que tan hondamente arraigó en nuestra lírica culta, se distingue de los ensayos italianizantes del siglo anterior en que, mientras los

poetas del siglo xv italianizaban al modo de Dante, los del siglo xvi lo hacen al de Petrarca.

Contra esta moda se levantó Cristóbal de Castillejo, gran poeta que tuvo la desgracia de ser un anticuado en su época luchando contra lo que estaba en el ambiente de entonces. Leyendo las sátiras que este poeta endereza contra los que él llama despectivamente *petrarquistas* parece como si la antigua manera lírica castellana estuviera muerta para siempre. Cosa que, en verdad, no sucede, ya que si se exceptúa a Garcilaso y a algún otro, la mayor parte de nuestros líricos, tanto del Siglo de Oro como de los siguientes, compusieron obras de las dos maneras. El octosílabo y los metros más cortos coexistieron con el endecasílabo, dando lugar a obras notabilísimas.

En el siglo de Oro suelen distinguirse dos escuelas líricas: la salmantina y la sevillana. Son estas escuelas ni más ni menos que dos grandes poetas: Fr. Luis de León (1527-91) y Fernando de Herrera (1534-97), y los que de cerca o de lejos imitaron el estilo de éstos.

Las características de Fr. Luis de León o de la escuela salmantina son: sencillez y elegancia en el lenguaje, imitación de griegos y latinos, especialmente de Horacio, y el uso preferente de la *lira*, en lo que a la métrica se refiere. Tiene Fr. Luis de León *odas* en que se dan unidas la elegancia de Horacio con el más puro sentimiento cristiano. Traduce de las lenguas clásicas y del hebreo con una propiedad y elegancia

hasta entonces desconocida y desde entonces no superada.

El más ilustre poeta de la llamada escuela sevillana es Herrera, a quien se dió el sobrenombre de *Divino*. Los caracteres de la lírica herreriana son: brillantez y pompa del lenguaje, multiplicación en los epítetos y colorido en las descripciones. En la métrica usó más de la *estancia* que de la *lira* y perfeccionó el endecasílabo.

Tiene la lira de Herrera dos cuerdas principales: la amorosa, en que se nos antoja de más imaginación que sentimiento, y la de la *oda heroica*, que él titula *canción*, y en la cual notamos un eco lejano de la poesía pindárica. Para nuestro gusto son éstas las mejores composiciones de Herrera y en las que brilla más su portentosa imaginación.

Consecuencia lógica de la manera de Herrera fué el *culteranismo* o *gongorismo*, nueva moda literaria que recibe su nombre de don Luis de Góngora (1561-627), el poeta más notable de la generación posterior a la de Herrera y Fr. Luis de León.

Se caracteriza el llamado gongorismo por la formación de nuevas palabras vaciadas en moldes latinos, por el retorcimiento de la frase para adaptarla al hipérbaton clásico, por las frecuentes alusiones mitológicas y por las metáforas extraordinarias por lo alejado de sus términos. Enriqueció la moda culterana nuestro idioma y degeneró en exageración por partir del falso principio de querer crear un lenguaje

poético distinto del ordinario, sólo inteligible para los cultos.

Pasaremos rápidamente por los finales del siglo xvii y por el xviii en que los últimos restos del culteranismo y la imitación de lo francés hacen que no se produzcan obras líricas de primer orden.

A partir del segundo tercio del siglo xix hemos de citar a Espronceda y Zorrilla, brillantes versificadores que pusieron en moda algún metro que, como el alejandrino, estaba olvidado. Merece también mención Arolas, poeta colorista; la Avellaneda, gran versificadora, y sobre todos Querol, Bécquer y Rosalía de Castro por la profunda sinceridad de los sentimientos que expresan.

En nuestros días la lírica marcha por nuevos rumbos y se busca con afán un cauce métrico original. Hay poetas que no se han dejado llevar por la nueva corriente entre los que citaremos a Manuel de Sandoval, poeta de corte clásico; Unamuno, profundo, claro y original siempre; los Machado, Antonio y Manuel, con exacto sentimiento del alma española y Marquina, autor de sentidas *Elegías*. De la misma generación es Juan Ramón Giménez, impresionable a todas las novedades. Entre los más jóvenes citaremos a García Lorca, Fernando González y Gerardo Diego, de quienes no hemos gustado aún los sazonados frutos que su juventud nos da derecho a esperar. Entre los poetas americanos de habla española, citaremos al colombiano José Asunción Silva, gran innovador de la métrica y poeta originalísimo que lleva

su niñez a flor de alma; y por último a Rubén Darío, imitador del francés Verlaine y maestro de la joven generación española y americana.

## XXXII

### 1.º Otras clases de poesía expositiva.—La sátira.

*Lanx satura* se llamaba entre los antiguos a un plato colmado con los primeros frutos que se ofrecía a la diosa Ceres. Andando el tiempo *sátira* vino en Roma a ser el nombre de una composición en que se mezclaba la prosa y el verso, tratando de asuntos graves o burlescos; por último, *sátira* fué el nombre de la composición que trataba de corregir los vicios, ridiculizándolos.

Nace la sátira de la repugnancia que todo espíritu moral siente contra el vicio. Este sentimiento como todos, tiene diversos grados. Se llama *ironía* la fingida alabanza de los vicios que se trata de corregir; en el segundo grado, cuando ataca directamente los vicios, recibe el nombre de *sátira* y en el tercer grado llamamos generalmente *sarcasmo* al apasionado clamor contra el vicio. La sátira en sus tres grados puede constituir una obra literaria autónoma; pero más generalmente va envuelta y mezclada con otras composiciones, ya en verso, ya en prosa.

Los griegos satirizaron en el yambo y en la comedia. Fueron los latinos los que dieron a la sátira forma aislada de toda otra composición, siendo Lucilio

(siglo II, a. de C.) el primero que la cultivó. Refiriéndose al hecho de haberse producido la sátira aislada de otras clases de obras en Roma, dice el retórico Quintiliano: *Sátira tota nostra est*. En la literatura latina sobresale como autor satírico Horacio (65 a 8, a. de C.), creador de una forma satírica festiva y enérgica a la vez. Compuso dos libros de sátiras en hexámetros, contra los que no se contentan con su estado, los que buscan afanosos el exceso de placer, contra los falsos sabios y contra tantos tipos, como en su tiempo abundaban, fluctuantes entre lo ridículo y el vicio. En los *yambos*, que los gramáticos llamaron *epodos* por estar escritos en dísticos, satiriza a personas determinadas de modo más duro que el empleado en las anteriores composiciones para satirizar al vicio en general.

En el siglo I, d. de C., florecen: Persio, que satirizó duramente los vicios de tiempos de Nerón; Séneca, autor probable de una sátira contra el emperador Claudio; Petronio que en su *Satiricón* en prosa y verso se burla despiadadamente de un nuevo rico; Juvenal, que en 16 sátiras arremete contra la hipocresía y la depravación de su tiempo.

En Alemania sobresale entre los poetas satíricos Heine; en Inglaterra, Byron y Moore; en Francia, Boileau y Voltaire; en Italia, Aretino y Leopardi, y en España podemos citar las obras del Arcipreste de Hita y Lope de Ayala, en el siglo XIV; innumerables, y no de muy buen gusto, hay en los *Cancioneros* del siglo XV, mereciendo especial mención las *Coplas del*

*Provincial*, las de ¡Ay! *Panadera* y las *Mingo Revulgo*, todas ellas sátiras políticas. En los siglos XVI y XVII, hemos de citar a Castillejo, autor de sátiras literarias; Góngora y Quevedo, llenos de ingenio y gracia y los fríos y circunspectos Argensola. En el siglo XVIII sobresalen Jovellanos, Hervás (*Jorge Piti-llas*), Vargas Ponce y Moratín (hijo), y en el XIX Mesonero Romanos y Larra, satírico en prosa.

2.º **El epigrama.**—Se da este nombre a una composición satírica y profundamente intencionada, de corta extensión.

Primitivamente en Grecia la palabra *epigrama* designó una inscripción que se ponía sobre los monumentos de carácter conmemorativo.

Es dechado de este género en la literatura latina la obra del español Marcial (siglo I, d. de C.). En la española citaremos a Iglesias de la Casa, aunque traspasa con frecuencia las fronteras del buen gusto.

3.º **La fábula.**—Es una composición breve de carácter alegórico y forma expositiva, que se ha escrito tanto en verso como en prosa. Puede decirse que la fábula es una comparación o parangón en dos términos, uno de los cuales se desarrolla, mientras el otro queda sobrentendido o, a lo más, expresado rápidamente en una breve sentencia que recibe el nombre de *moraleja*.

La fábula tiende generalmente a corregir algún vicio humano tomando como medio de parangón la vida y los actos de los animales—fábula propiamente dicha—; o personificando cosas o ideas abstractas, *apólogo*.

La fábula y el apólogo son de origen oriental; mereciendo citarse entre los más famosos autores a Pilpay, en la India; las *parábolas* bíblicas; en Grecia encontramos ejemplos en la literatura homérica y en Arquíloco. En el discutido Esopo, en las llamadas fábulas esópicas, toma el género carácter autónomo. Parece que estas fábulas se escribieron primero en prosa, siendo versificadas más tarde.

En Roma, fué imitada la fábula esópica por el latino Fedro, griego de origen. y sabemos que este género sirvió de lenguaje convencional entre los esclavos romanos para la expresión de su íntima rebeldía.

En nuestra literatura se cultiva extraordinariamente la fábula y el apólogo durante la Edad Media por imitación y traducción de los libros arábigos que, a su vez lo eran de otros persas. Merece citarse, entre otros, el *Calila e Dimna* y el *Libro de los engannos e assayamientos de las mujeres* o *Sendebâr* en el siglo XIII. En el siglo XIV tenemos dos grandes fabulistas: el Arcipreste de Hita, que compone fábulas en verso, en el *Libro del Buen Amor*, y don Juan Manuel, en prosa, en el *Conde Lucanor*. No dejó de cultivarse la fábula en los siglos siguientes, pero con menos intensidad. Merecen citarse, a partir del siglo XVIII: Iriarte, Samaniego, Príncipe y Hartzenbusch.

En Francia merece mención el gran fabulista Lafontaine; en Alemania, Gleim; en Inglaterra, Dryden y en Italia, Roberti y Pignotti.

4.º **Poesía didascálica y geórgica.**—El término didascálico se deriva del verbo griego *didasco* que significa enseñar. En los comienzos de la literatura griega tenemos que señalar en esta clase de obras los *Trabajos y los días*, de Hesíodo. Es un poema que contiene enseñanzas religiosas y relativas a las faenas agrícolas. En estas épocas iniciales de civilizaciones, las ciencias y la filosofía no han nacido aún; se confunde el saber con el arte y el verso es medio apropiado para retener en la memoria estas enseñanzas rudimentarias.

En nuestra literatura puede considerarse como la manifestación más genuina de la didascálica los *refranes*. En el Siglo de Oro se escribieron larguísima poemas didascálicos, como el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega y el *Poema de la pintura*, de Céspedes.

Una ciencia sistematizada no puede ser objeto de un poema en verso, porque la ciencia es razonamiento y la poesía es intuición. Así pues, aunque hablemos aquí de poesía didascálica, hemos de tener en cuenta que las enseñanzas que de ella se deducen son bien distintas de la enseñanza, según el concepto corriente. Es decir, que en estos poemas la enseñanza es el pretexto para la poesía y no su fin.

Como ejemplo podemos poner las *Geórgicas*, de Virgilio, en que con un pretexto didáctico tenemos bellas composiciones descriptivas en los cuatro libros en que el poeta latino divide su obra: del cultivo del campo, de arboricultura, de ganadería y de apicul-

tura. En torno a estos asuntos poetiza Virgilio como en torno a los héroes de la *Eneida*; sus largas estancias en el campo le han hecho amarlo y conocerlo profundamente y su entusiasmo por él y su cultivo le hacen ver en la agricultura la redención de la sociedad. Pasión y entusiasmo, más que ciencia, es lo que hay en este poema.

## XXXIII

1.º **Poesía dramática.**—Significan estas palabras tanto como poesía de acción, ya que la palabra *drama*, de origen griego, significa acción. Las palabras *acto* y *actor* se derivan del verbo latino *agere*, hacer, y *teatro* del vocablo griego *theaomai*, que significa sitio para ver. Llámase *escena* la parte del teatro donde se representa la acción dramática y por extensión la parte de la obra en que intervienen los mismos personajes; y actos las partes en que la obra dramática se divide.

Tiene origen el teatro en la facultad imitadora del hombre, que puede elevarse hasta el punto de conquistar la categoría artística. El poeta dramático es el que crea la situación en que manifiesta el arte dramático o teatral, y llamamos *actor*, o artista dramático, al que presenta en la escena dichas situaciones, al que la representa; de aquí el calificativo de *representativa* que damos a la poesía dramática.

Se ha dicho que la poesía dramática es históricamente posterior en su aparición a la lírica y a la épica; cosa que no tendría nada de particular si se

considera que el tecnicismo de la representación es mucho más complicado que el de la narración y el de la exposición.

2.º La poesía dramática entre los griegos.—El género dramático tiene su origen en las fiestas dionisiacas en honor del dios Baco. Lo mismo que la épica y la lírica es la dramática primitivamente religiosa, teniendo su origen en el desarrollo de los elementos representativos contenidos en germen en la lírica coral o mélica. En la época de la vendimia un coro de jóvenes cubiertos con pieles de cabra para representar a los *sátiros* del cortejo de *Dionisos* o *Baco* entonaba el ditirambo alrededor del ara en que se sacrificaba al dios un macho cabrío, *tragos*. Bien pronto a las alabanzas del ditirambo se unieron las narraciones de episodios de la vida del dios, que de pronto cambiaron su forma narrativa por la representativa.

Las fiestas dionisiacas, primitivamente campestres, no tardaron en trasladarse a la ciudad, donde gozaron de la protección oficial y donde a imitación de ellas surgieron en abundancia representaciones dramáticas para celebrar otros mitos en que ya no intervenía Dionisos para nada. Más adelante las composiciones dramáticas dejaron a los dioses para celebrar las hazañas de los héroes, que tan largamente habían sido narradas en la epopeya.

Las primitivas representaciones dramáticas tuvieron lugar en el *ágora*, o plaza del mercado, donde los actores armaban una tienda que les servía para sus mutaciones. El nombre griego de esta tienda era el

de *skené*, de donde se deriva la palabra escena. Tespis, poeta y actor, se dice que trasladaba sus utensilios en un carro, que a la vez le servía de escenario para representar en las ferias las obras que él componía.

Más tarde se construyeron teatros fijos, utilizando las laderas de las colinas para excavar los escalones en que se sentaba el público; en la parte llana del fondo verificaba el coro sus bailes; esta parte del teatro recibió el nombre de *orchestra*. Frente al público y cerrando la perspectiva estaba la escena, construida de madera o piedra y con varias puertas para la salida y entrada de los actores, que se calzaban con una especie de almadreñas, denominadas *coturnos*, y se cubrían el rostro con una careta o máscara.

Estas representaciones evolucionaron en dos sentidos. En unos casos la representación conservó su carácter religioso, dando origen a la *tragedia*, y en otros el elemento serio y religioso cedió su lugar a una especie de farsa burlesca que se desarrollaba entre los sátiros que formaban el séquito del dios, dando origen a la *comedia*.

La acción se desarrolló en un principio entre el coro y un actor, que dialogaba con él; luego los actores fueron dos, y posteriormente tres. El primer actor recibía el nombre de *protagonista*, el segundo el de *deuteragonista* y el tercero el de *tritagonista*. Los cantos del coro iban acompañados de la música, y el director del coro recibía el nombre de *corifeo*. Primeramente el papel del coro era más extenso que el

recitado, sucediendo después lo contrario, hasta desaparecer por completo éste en la comedia.

Toda acción dramática comenzaba con un canto del coro a manera de prólogo, que recibía el nombre de *parodos*; seguía después la recitación, alternando con los cantos del coro, y por último éste entonaba un canto de despedida llamado *exodos*. No hay en el teatro griego división de las obras en actos.

El teatro griego fué escrito siempre en trimetros yámbicos para la parte recitada, y en variedad de metros líricos para los cantos del coro.

3.º **La tragedia y la comedia.**—Es la tragedia la forma más solemne de la representación dramática entre los griegos. Su carácter es profundamente religioso y su fin moral, constituyendo el nervio de la acción la lucha del individuo con el *hado* o *fatalidad*, especie de fuerza incontestable con la que no vale ni la lucha ni la resistencia.

El verdadero creador de la tragedia griega fué Esquilo (525 a 456 a. de C.). Tenemos noticias de setenta tragedias suyas, de las cuales solamente siete han llegado hasta nosotros.

Acostumbraba Esquilo a escribir sus tragedias en series de tres sobre el mismo asunto, que han recibido el nombre de *trilogías*. Las tituladas *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides* tratan del retorno de Agamenón a su patria, después de la guerra de Troya, de la muerte que le da su mujer, de la venganza que toma su hijo Orestes y de los remordimientos que sufre. Esta trilogía suele designarse con el nombre de *orestiada*. Los

caracteres son vigorosos e inalterables y la acción sin complicaciones.

Otras siete tragedias conocemos de Sófocles (496 a 406 a. de C.), del cual se sabe que escribió más de cien composiciones. Acostumbra también a unirlas por su asunto en trilogías, de las cuales citaremos la titulada *Edipo*, que comprende las tres tragedias: *Edipo Rey*, *Edipo en Coloma* y *Antígona*. Los personajes de Sófocles son menos grandiosos que los de Esquilo, pero con caracteres más humanos. Tiene maravillosas figuras femeninas, y el coro tiene menos importancia que en las tragedias de Esquilo.

Eurípides (480 a 406 a. de C.) es el tercero en orden cronológico de los grandes trágicos griegos. Escribió muchas composiciones, hoy conocemos diecinueve. Se diferencia mucho de los dos poetas citados anteriormente, pues sus personajes han perdido toda grandeza para ser solamente seres humanos esclavos de sus pasiones. Fué un espíritu incrédulo y profundamente humano que se alejó del sentido religioso que la tragedia tenía en su tiempo, acercándose al drama moderno.

La *comedia* griega se inspira en la realidad de la vida, que refleja fielmente, tomando como asunto escenas ridículas y alegres, ordinarias y contemporáneas.

Se cultivó la comedia en la región Atica durante cerca de tres siglos. Suele ser clasificada en comedia *Antigua*, *media* y *nueva*. Se caracteriza la primera por ser una sátira política y social en que se nos pre-

sentan personajes existentes con sus propios nombres y sus defectos abultados o caricaturizados. La comedia moderna, mucho más urbana y comedida que la antigua, se limita a satirizar los vicios de la vida doméstica y social, sin alusiones personales ni políticas. La comedia media es una forma de transición entre la antigua y la nueva, que participa de los caracteres de ambas.

Los más famosos comediógrafos griegos fueron: Aristófanes, de quien conocemos bastantes comedias, y Menandro, del que apenas queda sino el nombre y numerosas imitaciones.

#### XXXIV

1.º **La poesía dramática en Roma.**—Parece que las primeras obras teatrales de la literatura latina fueron las *atellanas*, composiciones de carácter indígena que toman su nombre de la ciudad Atella. Eran las atellanas especie de farsas satíricas o caricaturescas de escaso valor literario.

Las mejores obras que produjo el teatro latino fueron las de imitación griega, y, entre ellas, las comedias.

Merece citarse como poeta trágico Séneca, más conocido como moralista y filósofo. Las tragedias a él atribuidas son imitaciones de las griegas de Sófocles y Eurípides. En todas ellas, poco teatrales, abundan las máximas y sentencias, su estilo es enfático en

demasia. *Phoedra* y *Medea* son las mejores entre las que escribió.

Entre los comediógrafos latinos hemos de citar a Plauto (254 a 184 a. de C.). Fué autor y actor cómico, mercader; arruinado, se dedicó a trabajos manuales, entre ellos a hacer girar la rueda de un molino; habiéndose nuevamente dedicado al teatro consiguió rehacer su fortuna. Fué un imitador del griego Menandro, aunque menos fino que su modelo, y acaso por esto consiguió el aplauso de la plebe romana. Tiene como carácter personal distintivo el agudo humorismo de sus escenas y cierta intención satírica que le hace ver con toda claridad hasta el fondo de las debilidades humanas y presentarlas en sus comedias con inimitable gracia. Sus tipos preferidos son de las más bajas capas sociales: jóvenes calaveras, muchachas de vida alegre, parásitos, siervos embusteros y aduladores y soldados tan fanfarrones como cobardes.

Veinte comedias de Plauto han llegado a nosotros; de ellas citaremos *Aulularia*, comedia de las llamadas de carácter, en que se nos presenta el tipo de un avaro que guarda cuidadosamente en una olla su tesoro, que al fin le roban, y que niega la mano de su hija por sospechar que el pretendiente lo es de su dinero.

Es también de gran mérito la comedia que lleva por título *Captivi*, en que vemos a un padre de dos hijos, uno de los cuales le roban de niño y el otro

segundo lo pierde de mozo por haber sido hecho prisionero de guerra. Al fin, consigue recobrar a ambos después de muchas y complicadas aventuras.

Citaremos también a Terencio, africano, muerto en el año 159 a. de C. Fué un imitador de Menandro, más literato, pero menos original que Plauto.

Esta comedia menandrina de aventuras y reconocimientos da lugar en la época del Renacimiento a una clase de novela de aventura llamada novela bizantina. Entre las más notables de éstas se encuentran el *Persiles* y algunas de las *Ejemplares* de Cervantes.

2.º **Principales dramaturgos en las literaturas modernas.**—Inglaterra dió al mundo el mayor dramaturgo de los tiempos modernos. Fué éste Guillermo Shakespeare (1564-1616). Es tan grande su importancia que no es posible en pocas líneas hacer otra cosa que dar una ligera noticia de alguna de sus obras maestras. *Hamlet* es la tragedia del joven príncipe de Dinamarca cuando llega a persuadirse de que su madre, en complicidad con un tío de él, con quien se ha casado, fueron los asesinos de su padre. Hay en su pensamiento una duda horrible: vengar a su padre y la repugnancia que le produce castigar a su propia madre; Hamlet cavila sin cesar, llegando a dudar de todo, hasta del amor que le profesa la inocente Ofelia, que muere víctima de esa duda. El tío aumenta cada día sus maldades, hasta hacer víctima de ellas a su esposa y morir él para satisfacer la venganza de Hamlet.

El *Rey Lear* es la tragedia de la locura. El anciano rey tiene tres hijas; las dos mayores, pérfidas e ingratas, le hacen enloquecer, y la tercera, Cordelia, le asiste amorosamente templando sus amarguras.

*Macbeth*, la tragedia de la ambición. Es el protagonista general del rey de Escocia, a quien asesina para usurpar su trono, y luego, para conservarlo, se ve obligado a cometer nuevos asesinatos, hasta que, después de haber sido atormentado por espantosas alucinaciones, viene a perder a su vez el trono y la vida.

*Romeo y Julieta* es la tragedia del amor y del odio; su asunto está sacado de una novela italiana del siglo XVI, cuyo autor es Bandello. Los dos amantes, cuyos nombres sirven de título a la obra, pertenecen a dos familias: Capuletos y Montescos, que se odian mortalmente. Ellos, sin embargo, logran casarse ocultamente. Julieta toma un narcótico y es sepultada, creyéndola muerta; Romeo se suicida junto a su tumba, y cuando ella despierta se encuentra con el cadáver de su esposo.

*Otelo*, la tragedia de los celos; su argumento está también tomado de una novela italiana del siglo XVI, cuyo autor es Cinzio Giraldi.

Los franceses, al contrario que los ingleses y los españoles, se distinguen por la observancia en su teatro de las reglas de los tratados clásicos, especialmente de la *Poética* de Aristóteles y de la *Epístola* de Horacio.

Entre los cultivadores de la comedia merecen men-

ción Juan Bautista Poquelin, llamado *Molière*, autor de *El Misántropo*, donde nos presenta un tipo de hombre virtuoso e intransigente; *Las mujeres sabias*; *El Tartufo*, retrato de un hipócrita; *El avaro* y otras varias en que satiriza a la manera clásica los vicios de su tiempo (1622-73).

Entre los trágicos franceses merecen citarse Corneille (1606-84), autor del *Cid* y de *Le Menteur*, de asunto e inspiración españoles; *Horace*, sobre asunto de historia romana, y *Polyeucte*, que presenta escenas de las persecuciones contra los cristianos.

El segundo, en orden cronológico, de los grandes trágicos franceses del siglo xvii es Racine (1639-99). Entre sus obras, recordaremos *Fedra*, de asunto clásico; los amores de Fedra por su hijastro Hipólito, tratados en una obra griega por Eurípides y en otra latina por Séneca; *Ester*, de asunto bíblico lo mismo que *Athalie*.

El romanticismo trae nuevas direcciones al teatro francés. Citaremos desde dicha época a Víctor Hugo, autor de *Hernani*, *Cromwel* y *Los Burgraves*; Augier, *El yerno de Mr. Poirier*; Dumas (hijo): *La Dama de las Camelias*; Sardou: *Rabagas*, y Rostand, autor de *Cyrano de Bergerac*.

El teatro alemán adquiere su mayor importancia en el siglo xviii con las dos grandes figuras de Goethe y Schiller que llegan a unir la perfección formal de los antiguos con las exigencias del drama moderno.

Escribe Goethe *Ifigenia*, sobre el mismo asunto que la tragedia de Sófocles que lleva este nombre;

*Egmont*, que tiene por asunto la revolución de los Países Bajos contra Felipe II, y otras que sería prolijo enumerar.

De las producciones de Schiller citaremos *Don Carlos*, sobre la leyenda del hijo de Felipe II; *Juana de Arco*, cuya protagonista es la heroína francesa de este nombre; *Guillermo Tell*, el héroe suizo, y *Wallenstein*, cuyo protagonista es el héroe de la guerra de los treinta años.

Entre los contemporáneos alemanes merecen mención Sudermann y Hauptmann.

Para completar esta rápida enumeración citaremos los nombres de los escandinavos Bjornson e Ibsen, autor de *Casa de muñeca*, *Espectros*, *Brand* y otras.

En Rusia merecen mención Tolstoi, *El poder de las tinieblas*, y en Bélgica Maeterlinck, que tanto ha influido en nuestro moderno teatro.

3.º **La literatura dramática italiana y el drama musical.**—El mérito principal de la literatura dramática italiana es el haber creado y difundido el drama musical. En el siglo xvi las composiciones dramáticas italianas no eran cantadas, sino recitadas; pero había en los descansos intermedios musicales, bien instrumentales, bien cantados y hasta acompañados de baile. La primera forma de drama musical fué la *égloga* o drama *pastoril*, que se escribía en endecasílabos libres o en silvas. Los autores que sobresalen en este género son: Tasso con su *Aminta*, y Guarini, autor del *Pastor fido*.

Pero el drama musical, del cual son las églogas

los primeros tanteos, no había de lograr su forma definitiva hasta fines del siglo xvi en que en una tertulia de Florencia, discutiendo sobre las relaciones de la música con la poesía en el drama griego, surgió la idea de imitarlo que se condensó en el *melodrama* (drama musical) *Dafne* del poeta Rinuccini, cuya música fué compuesta por Peri y Caccini. En esta época escribe melodramas Chiabrera, cuya música se debe a la inspiración de Monteverde. Después decae el melodrama hasta que, en el siglo xviii, lo eleva Metastasio con sus obras: *Catone* y *Attilio Regolo* de carácter patético sentimental que hoy nos resulta un tanto afectado.

En general el melodrama no ha tenido gran valor literario por haberse concedido más importancia a la *partitura*, parte musical, que al *libreto*, parte poética. Sin embargo merecen citarse las obras que el italiano Boitio compuso para que fueran musicadas por su compatriota Verdi: *Falstaff* y *Otelo* y la titulada *Mefistófeles* a la que él mismo puso música.

Hoy el melodrama recibe el nombre de ópera que puede ser *seria* y *bufo* recibiendo también esta última los nombres de *ópera cómica* y *opereta*.

Entre los autores no italianos de óperas hemos de citar al alemán Wagner, poeta y músico de sus inmortales óperas.

España produjo en el siglo xvii una forma peculiar de drama musical que recibió el nombre de *zarzuela* tomado del real sitio en que Felipe IV, gran aficionado al teatro, daba estas representaciones.

Tiene la zarzuela parte cantada y parte recitada y de ella ha nacido la moderna *revista*.

## XXXV

1.º **Orígenes del teatro español.**—Al igual que en los demás pueblos de la Europa católica, nace y se desarrolla en España el teatro como un desenvolvimiento de la literatura eclesiástica.

Los actos de culto, como la misa, letanía, etc., llevan en su forma dialogada el germen de la composición dramática.

En el siglo IX se representaban en los monasterios de toda Europa *prosas, sequencias y tropos* dialogados que son ya verdaderos dramas litúrgicos.

Estas representaciones dramáticas pueden agruparse en dos ciclos: las que se referían al *nacimiento* y las que trataban de la *pasión* de Cristo.

En el siglo XI nos encontramos con las representaciones que los estudiantes efectuaban en los patios y claustros, que reciben el nombre de *juegos* y que están escritas generalmente en latín. Por último, en época incierta; pero anterior al siglo XIII sabemos que los juglares, recitadores populares, representaban en calles y plazas sus *juegos de escarnio*, en lengua vulgar. Estos juegos solían ser de carácter chocarrero.

Las composiciones litúrgicas reciben en Francia el nombre genérico de *misterios* y en España el de *autos*. La producción de estas obras sabemos que fué

muy copiosa en nuestra lengua por las actas de los concilios y otros documentos conservados en los archivos de nuestras catedrales; pero solamente conocemos, en su primitiva forma, una obra incompleta correspondiente al siglo XIII y titulada *Auto de los Reyes Magos*. La versificación de este fragmento es bastante irregular, predominando los versos de ocho, seis y doce sílabas.

Algo podemos rastrear hoy de lo que fué este teatro religioso por las representaciones que todavía se hacen en algunos pueblos de España de los asuntos mencionados: nacimiento y pasión de Cristo. Del teatro medieval conservamos algunas piezas que nos pueden dar una idea aproximada de su carácter: son las principales *La Razón de Amor*, *Disputa del Alma y el Cuerpo* y *La Disputa de Elena y María*. Hay también en Europa toda, una literatura dramática latina de carácter burlesco, cuya principal representación es la pieza titulada *Panphilus* que fué imitada por el Arcipreste de Hita en su *Libro del Buen Amor*. En los siglos XV y XVI va la literatura dramática adquiriendo mayor importancia con las obras de varios autores que se inspiran en asuntos *religiosos* y *pastoriles* unos; en asuntos *italianos* otros, como Torres Naharro y otros, por último, en asuntos *históricos* y *costumbres populares*: Juan de la Cueva, Lope de Rueda y Cervantes, que preparan el advenimiento de Lope de Vega y toda la pléyade de grandes dramaturgos que siguen su manera durante el siglo XVII.

2.º Principales géneros dramáticos cultivados en España.—Además de los *autos*, *misterios* y *farsas* medievales, en la Edad de oro de nuestra literatura se cultivaron otros géneros dramáticos. Citaremos aquí los más importantes: *loa* se llamó a una clase de composiciones que se representaban ante otras más extensas para alabar o celebrar un hecho o persona importante, o para solicitar la benevolencia del público al presentarse a actuar alguna compañía. Tiene generalmente la loa carácter alegórico, distinguiéndose en ella Quiñones de Benavente.

Los *autos sacramentales* se derivan de los primitivos autos medievales; pero su asunto es mucho más restringido, ya que solamente se refiere a la Eucaristía. Eran estos autos piezas de un solo acto, de carácter popular y alegórico que se representaban en la fiesta de Corpus. La representación de estas obras, exclusivas de nuestra literatura, se efectuaba generalmente con el auxilio económico de los Cabildos o de los Municipios.

Casi todos nuestros grandes dramaturgos del siglo XVII escriben autos sacramentales; pero entre todos sobresale Calderón de la Barca, que supo sacar todo el partido posible de tan difícil asunto.

Se da el nombre de *pasos* o *pasillos* a composiciones breves de asunto y personajes populares y de tendencia cómica. Sobresale en este género Lope de Rueda. Muy parecido al paso es el *entremés* que como su nombre lo indica, se representaba en el siglo XVII para distraer al público en los entreactos. En este

género sobresale Cervantes: *El rufián viudo*, *El juez de los divorcios*, *El retablo de las maravillas* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Todos ellos, escritos en prosa, constituyen verdaderos cuadros de maravilloso realismo.

El segundo de nuestros entremesistas fué el toledano Quiñones de Benavente, autor del entremés de los *Sacristanes Cosquillas y Talegote*, de *Don Gaiñeros* y *Las busconas de Madrid*, los *Sacristanes burlados*, además de no pocas loas, bailes y jácaras. Estas dos últimas composiciones destinadas al canto, dieron origen a nuestra zarzuela.

3.º **La comedia clásica.**—Se da en esta época el nombre de *comedias* a toda clase de composiciones dramáticas de cierta extensión, tres actos generalmente, y escritas en verso. En realidad, estas composiciones debieran denominarse *dramas*, ya que su carácter es intermedio entre el cómico y el trágico.

En nuestro teatro clásico suele haber además de la acción principal, otra episódica, cuyo protagonista es algún criado del personaje principal que parodia los actos de su dueño. Este personaje recibe el nombre de *gracioso*. De nuestro teatro clásico ha dicho Meredith que se distingue por lo preciso de los contornos, como si fueran de esqueleto; por lo rápido de los movimientos, como si fueran de títere. Una obra de teatro clásico español es algo en que todo depende de la casualidad, algo en que la menor nimiedad decide el desenlace. Los personajes suelen distinguirse por la falta de solidez y no sobra de mora-

lidad de sus caracteres. Los sentimientos que generalmente se llevan a escena son: *la sumisión al rey, los celos y el honor*, tan vidrioso y bárbaro este último, que ha de lavar con sangre cualquier mancha que sobre él cayese. La moral tampoco sale muy bien parada de manos de los personajes de nuestro teatro del siglo XVII. Pero, a pesar de todos sus defectos, tiene tantas bellezas que hay que considerarlo como uno de los más interesantes que pueblo alguno haya producido, si se exceptúa el de Shakespeare.

Las principales clases de composiciones dramáticas extensas o mayores cultivadas en esta época son: *el drama teológico, el histórico o legendario, el de capa y espada* (de costumbres), *la comedia de enredo, el drama filosófico y la comedia de magia*.

### XXXVI

**1.º Principales dramaturgos españoles del siglo XVII.**—El principal de nuestros grandes dramaturgos fué el madrileño Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), un formidable improvisador que compuso unos mil ochocientos dramas y comedias, además de unos cuatrocientos autos sacramentales y un buen número de entremeses. Como se comprende, cualquier estudio, por elemental que sea, de la obra de Lope ha de ir precedido de una clasificación, y no cabe la tradicional en tragedia, comedia y drama que Lope de Vega vino a romper.

Clasificaremos sus obras en: *histórico-legendarias*, con asuntos tomados de la historia y la leyenda nacional o extranjera; *novelescas*, tomadas unas de novelas italianas y otras de pura invención; de *costumbres* o de capa y espada, en que nos presentan las costumbres de su tiempo; *mitológicas*, de asunto griego o romano con intervención de dioses y héroes; *pastoriles*, con asunto pastoril idealizado.

Tiene también Lope obras teatrales de carácter *religioso* que podríamos subdividir en: *bíblicas*, con asuntos tomados del Antiguo y del Nuevo Testamento; *comedias de santos y autos*. Todo esto además de obras de menor extensión, como son *entremeses*, *loas*, *bailes*, etc. Estas últimas obras, juntamente con las comedias religiosas y mitológicas, son de lo más endeble dentro de la producción de Lope de Vega.

Lo mejor de ella está entre las comedias históricas y en las de capa y espada. Para las primeras utiliza la historia de todos los tiempos y la geografía de todos los lugares. No era Lope un erudito, sino un poeta con imaginación suficiente para hacer vivir delante de los asombrados ojos de su público los pasados tiempos. No hay que decir que dentro de este género lo mejor son las obras inspiradas en nuestra historia: *El mejor alcalde, el rey*; *La estrella de Sevilla*, *Los Tellos y los Meneses*, *Peribáñez y Fuente Ovejuna*, por no citar más. En estas comedias es Lope poeta profundamente nacional, inspirándose en el *Romancero* e introduciendo, en algunas, romances tal y como el pueblo los cantaba.

Pero donde Lope se nos muestra con todo su carácter es en sus comedias de capa y espada, en las cuales brilla su imaginación, aunque oscurecida a menudo por múltiples defectos, al presentarnos los amoríos y *enredos* de su tiempo a que él mismo fué tan aficionado. Se caracteriza esta clase de composiciones por la multiplicación interesante de las peripecias y acontecimientos, debido más a la casualidad que al lógico desarrollo de los caracteres de los personajes, borrosos y faltos de interés generalmente. Citaremos *El anzueto de Fenisa*, *El acero de Madrid*, *Noche toledana*, *Los milagros del desprecio*, *La noche de San Juan* y *La dama del cántaro*.

No trataremos aquí de otras clases de obras dramáticas de Lope, y solamente diremos, para concluir, que su imaginación fué tan portentosa que produjo intrigas suficientes para abastecer todas las literaturas europeas.

Las obras dramáticas de este autor están escritas en verso, generalmente octosílabo, asonantado; pero hay una gran variedad de metros y combinaciones, ya que introduce todos los conocidos en su tiempo.

En su *Arte nuevo de hacer comedias* expone las reglas clásicas sobre las composiciones dramáticas, que él no siguió nunca, disculpándose de esto con que lo hacía para dar gusto a su público.

Acomode los versos con prudencia  
A los sujetos de que va tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
El soneto está bien en los que aguardan;

Las relaciones piden los romances,  
 Aunque en octavas lucen por extremo.  
 Son los tercetos para cosas graves,  
 Y para las de amor las redondillas.  
 Las figuras retóricas importan,  
 Como repetición o anadiplosis;  
 Y en el principio de los mismos versos  
 Aquellas relaciones de la anáfora,  
 Las ironías y adubitaciones,  
 Apóstrofes también y exclamaciones.

*Arte nuevo de hacer comedias.*—LOPE DE VEGA.

El más insigne de los continuadores de Lope fué Gabriel Téllez, que escribió sus obras bajo el seudónimo de *Tirso de Molina* (1571-1648). Lo mismo que Lope, Tirso se aleja de las reglas clásicas y sostiene que el mejor modo de escribir las comedias es el que más agrade al pueblo. Tesis ésta bien distinta de la sostenida por los franceses, desde Ronsard y Du Bellai hasta Boileau. El primero de ellos decía:

Rien ne nous plait, hors ce qui peut déplaire  
 Au jugement du rude populaire.

Tirso escribió unas trescientas comedias, según él mismo nos dice. Entre sus obras merecen citarse *La prudencia en la mujer*, en que se nos muestra profundo conocedor del alma femenina; *El rey don Pedro en Madrid*, drama histórico, como el anterior, cuyo protagonista es Pedro I el justiciero; *El condenado por desconfiado*, drama teológico en que se nos presenta un anacoreta que se condena por un momento de desconfianza, y un bandolero que se

arrepiente y se salva porque un punto de contrición da al alma la salvación. El más famoso de los dramas de Tirso es *El burlador de Sevilla*, en que aparece por primera vez en la escena la figura de don Juan Tenorio, que tantas imitaciones había de suscitar en nuestra literatura y en las extranjeras.

Una mayor firmeza en el trazado de los caracteres y más moralidad en las costumbres hay en las composiciones de don Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639). Las composiciones de este autor parecen las únicas maduramente pensadas y cuidadosamente corregidas en una época en que tan atropelladamente se producía para el teatro. Al contrario de las obras de sus contemporáneos, de que rara vez podrán sacarse saludables enseñanzas morales, hay en las de Alarcón un fondo de moral y buen sentido netamente castellanos. Citaremos aquí *Las paredes oyen*, en que se afea el vicio de la murmuración y *La verdad sospechosa*, obra maravillosa en que se satiriza la mentira. Esta fué imitada por el francés Corneille, quien la admiraba tanto que decía hubiera dado sus dos mejores obras por ser el autor de ella.

En don Pedro Calderón de la Barca (1600-81) se encuentran acentuados todos los defectos que hemos hecho notar en nuestro teatro clásico, aunque disimulados por su fogosa imaginación. Sus dramas históricos no tienen fundamento alguno real, habiéndose Calderón forjado para su uso una historia y una geografía fantástica. La obra maestra suya en esta clase es *El alcalde de Zalamea*, en que el senti-

miento de honor y el de la venganza juntamente con la sumisión al rey tienen el papel más importante. Pero donde los sentimientos de honor, celos y venganza tienen su encarnación más exagerada es en los dramas siguientes: *El médico de su honra*; *A secreto agravio, secreta venganza*; *El pintor de su deshonor*, y *El tetrarca de Jerusalén o el mayor monstruo los celos*.

Escribe Calderón comedias de enredo tan enredosas que son difíciles de entender: *Casa con dos puertas*, en que entran y salen personajes sin conocerse, aunque son muy conocidos, dando lugar a complicadas situaciones.

El mismo reconoce la inconsistencia de estas composiciones cuando pone en boca de un personaje las siguientes palabras:

Es comedia de don Pedro  
Calderón, donde ha de haber,  
por fuerza, amante escondido  
o rebozada mujer.

El mejor drama de Calderón es el titulado *La vida es sueño*, una de las más perfectas encarnaciones de lo más profundo del espíritu castellano. Escribe además numerosos *autos sacramentales*, que son lo mejor de este género. Del teatro calderoniano hace Goethe las siguientes apreciaciones: «No tiene Calderón una manera original de ver la naturaleza; todo él es puramente teatral, escénico. La inteligencia descubre fácilmente el plan; las escenas se desenvuelven siguiendo una marcha que recuerda las piezas de baile.

En él se mueven elegantes y delicadas figuras que parecen ejecutar pasos de danza; aquí reinan la retórica, la dialéctica y la sofística.»

Los mismos defectos y exageraciones que el de Calderón tiene el teatro de Rojas y Zorrilla, sin que tenga la brillante imaginación del primero.

### XXXVII

1.º **Teatro español del siglo XVIII.**—En este siglo, crítico y erudito, se publican estudios acerca del teatro del siglo anterior; los eruditos discuten largamente y con apasionamiento en torno al tema; son prohibidos los autos sacramentales y reinan en la escena las tres unidades: de *lugar*, de *tiempo* y de *acción*, eco lejano de Aristóteles y Horacio que nos llega a través de las doctrinas del francés Boileau y del italiano Muratori, autoridades indiscutibles para nuestro Luzán, que en su *Poética* dejó escrito el código del gusto predominante en este tiempo.

El más famoso autor de esta tendencia neoclásica es Leandro Fernández de Moratín, traductor de Molière y de Shakespeare y autor, entre otras, de las comedias tituladas: *El sí de las niñas* y *La comedia nueva o El café*. Es Moratín uno de los escritores más correctos que hayan existido, pero a la vez frío y falto de vida. Los mayores defectos de este autor son la falta de variedad en sus tipos y su afán de crítica, tanto literaria, cuanto de la educación que a la juventud se daba.

García de la Huerta, partidario del gusto nacional, escribe una tragedia titulada *Raquel*, en que, si bien el asunto es nacional y legendario, todo lo demás es afrancesado.

La única verdadera muestra del gusto nacional en este siglo la tenemos en los *sainetes* de don Ramón de la Cruz. Son estas piececillas descendientes directos de los pasos y entremeses del siglo anterior, en que se nos presentan con maravilloso realismo cuadros de costumbres del pueblo madrileño. Citaremos entre sus obras: *El Rastro por la mañana*, *Manolo*, *El fandango de candil* y *El Prado por la noche*.

El sainete se representa generalmente al final de composiciones más extensas, distinguiéndose en esto del entremés.

2.º **El teatro romántico y el moderno.**—Se caracteriza el romanticismo por su rebeldía contra las reglas acatadas por los neoclásicos, y en este sentido el teatro romántico rompe con las tres famosas unidades. Haciendo caso omiso de los ensayos de Martínez de la Rosa, el primer drama romántico español es *Don Alvaro o la fuerza del sino*, cuyo autor es Angel Saavedra, Duque de Rivas. Se estrenó este drama en 1835. Hay en *Don Alvaro* fuerza dramática, color local y un verdadero atrevimiento al mezclar en él la prosa con el verso, lo mismo que se mezclan en su asunto los sentimientos cristianos con la *fatalidad*, que regía los destinos de los protagonistas de la tragedia griega. A pesar de los méritos de esta obra, muchas de sus escenas nos parecen hoy declamatorias y falsas. Me-

recen citarse también García Gutiérrez, autor del *Trovador* y Hartzenbusch, que en su drama *Los amantes de Teruel* remoja un asunto frecuentemente tratado antes en nuestro teatro.

Más importancia que éstos tiene Zorrilla, que en su *Don Juan Tenorio* da forma moderna al *Burlador*, de Tirso, aunque sin la maestría de éste, y explota la rica mina de nuestros romances y leyendas para otras obras suyas. Fué Zorrilla gran versificador que, con la música de sus versos, encubrió grandes vacíos.

En la época romántica, aunque alejado de esta tendencia, vivió Bretón de los Herreros (1796-1873), autor de comedias al modo de Moratín, por las que desfila en abigarrado conjunto toda la clase media de su tiempo.

Su contemporáneo Ventura de la Vega crea con su obra *El hombre de mundo* lo que se llamó *alta comedia*, por ser sus personajes de las capas más elevadas de la sociedad de entonces.

En la segunda mitad del siglo XIX citaremos a don Manuel Tamayo y Baus, gran conocedor de los recursos escénicos, cuyas obras están afeadas a veces por el excesivo afán de moralizar. Adelardo López de Ayala escribe primeramente obras inspiradas en nuestra historia y después se dedica decididamente a los dramas de tesis social.

Un romántico de nuestra época es don José Echegaray, muerto en 1916. Sus dramas están llenos de efectismos para encubrir la falta de realidad de los caracteres. Tiene también obras de tesis en que lo

social o lo moral, según el autor lo entendía; pesa más que lo estético.

Ya en nuestros días citaremos a Benavente, autor de *Los intereses creados*; a los hermanos Quintero, que han sabido derramar en sus escenas toda la chispeante gracia andaluza; a Martínez Sierra, Marquina, Villaespesa, Galdós y Linares Rivas. Actualmente tiene gran aceptación lo que se ha llamado *astrakanada*; o sea, una obra teatral en que lo cómico no dimana de la situación, sino del chiste o equívoco de las palabras.

### XXXVIII

I.º **Composiciones narrativas en prosa.**—**La historia.**—La palabra historia se deriva del vocablo griego *istoreo*, que significa investigación.

Se suelen llamar históricas todas las narraciones de hechos humanos, o que tengan importancia para la humanidad, verdaderamente sucedidos.

El deseo de conocer el pasado es natural en el hombre. El individuo recuerda hechos de su vida; la familia gusta de recordar a sus ascendientes, y los pueblos sienten la necesidad de conocer sus antepasados y los hechos de ellos. Hemos visto que la epopeya es un modo de recordar hechos pasados, idealizados y agrandados por la distancia; pero en ella son ya verdaderas tentativas históricas las genealogías de los héroes. En la Biblia y en los poemas homéricos encontramos estas genealogías.

Como en todo, hay en la historia grandes diferencias de unas obras a otras, según el tiempo en que han sido escritas y según las condiciones individuales de cada historiador. Además de estas diferencias intrínsecas hay entre las obras históricas otras extrínsecas fundadas en el asunto, en la extensión, en la forma, etcétera, que dan lugar a los distintos géneros en que la historia se ha subdividido.

2.º **Diversos géneros históricos.**—*El diario o efemérides* y la *crónica* son las primitivas formas de la historia; escuetas narraciones de hechos que el autor nos cuenta según van sucediendo. Estas primitivas formas históricas suelen limitarse a los hechos presenciados por el autor. Se llaman *anales* las obras históricas que agrupan por año los sucesos narrados. Representan los *anales* una forma histórica más perfeccionada que la de las primitivas crónicas. Se da el nombre de *comentarios* a las obras históricas en que el autor es a la vez actor en los acontecimientos narrados; *biografía* es la obra histórica que se ocupa de la vida de un individuo, recibiendo el nombre de *autobiografía* cuando es él mismo el que la escribe. Se denomina *monografía* a la obra histórica limitada a un asunto.

3.º **La historia propiamente dicha.**—Se da este nombre a la narración de acontecimientos importantes agrupados según las causas lógicas, de dependencia, y las cronológicas, de sucesión en el tiempo. Según a la época a que se refiera adopta la historia distintas denominaciones: *prehistoria*, *antigua*, *media*,

*moderna y contemporánea*. Según la extensión se llama *particular, general y universal*, y según la materia de que trate recibe los nombres de historia *militar, política, religiosa, artística, de las ciencias, de la filosofía, etc.*

Toda verdadera obra histórica presupone un profundo conocimiento de los hechos narrados; para este conocimiento es preciso contar con el material histórico constituido por la tradición, inscripciones, documentos, monumentos, medallas, monedas, etc. Para poder servirse de este material histórico hay que dominar las llamadas ciencias auxiliares de la historia, de las que son las principales: la *filología*, conocimiento de la lengua; la *paleografía*, ciencia de la escritura antigua; la *diplomática*, que trata de los documentos; la *arqueología*, de los objetos antiguos; la *epigrafía*, de las inscripciones; la *numismática*, de las monedas y medallas. Aparte de otras muchas ciencias de cuyo concurso precisa la historia, advertiremos aquí que las dos más importantes, llamadas por los antiguos los ojos de la historia, son la *cronología*, ciencia del tiempo, y la *geografía*, conocimiento de la tierra, escenario donde la historia se desarrolla.

Los antiguos tratadistas señalaban como cualidades indispensables al historiador la veracidad y la imparcialidad. Es evidente que ha de tener estas y otras muchas cualidades; pero todas ellas nacen de la imaginación, por medio de la cual el historiador penetra en los tiempos pasados, resucitándolos, haciéndolo-

nos vivir en ellos y pensar y sentir como entonces se pensaba y se sentía.

Cicerón llamó a la historia maestra de la vida, y es bien cierto ya que la historia es la experiencia colectiva y milenaria de la humanidad; pero hay que tener en cuenta que la historia no se repite, y los pueblos que miran demasiado a su pasado dan la sensación de un hombre que anduviera para atrás con la vista puesta en el camino recorrido y sin ver las dificultades de lo que falta por andar.

4.º **La historia entre los griegos.**—Los primeros historiadores griegos reciben el nombre de *logógrafos*, siendo sus obras escuetas listas de reyes y arcontes o de vencedores de juegos y relatos de viaje; todo ello muy semejante a las crónicas de la Edad Media.

El primer gran historiador fué Herodoto (480-425 antes de C.), que viajó por todo el mundo entonces conocido observando costumbres y recogiendo leyendas que insertó en su obra. La historia de Herodoto está dividida en nueve libros, a cada uno de los cuales dieron los antiguos el nombre de una de las nueve musas: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope. Tiene esta obra por asunto principal las guerras contra los persas; pero está llena de digresiones, en que nos cuenta la historia legendaria de todos los pueblos conocidos. Es obra más artística que científica, y en ella vemos, al igual que en la epopeya, a los dioses rigiendo el destino de los humanos.

El más grande de los historiadores griegos fué Tu-

cídides (471-396 a. de C.), que aparece como verdadero historiador en la obra titulada *Guerra del Peloponeso*, dividida en ocho libros, en que se narran los veinte primeros años de lucha con toda clase de comentarios filosóficos y buscando siempre las causas de los hechos narrados. En esta obra aduce el autor testimonios y fuentes históricas. En cuanto a su estilo es tan bello que Demóstenes, el gran orador, lo tenía como modelo y Lucrecio se inspiró en ella para algunos temas de su poema.

Jenofonte (444-355 a. de C.) fué tan famoso militar como historiador; en su obra titulada *Anábasis* nos refiere la retirada de los diez mil que él capitaneó. Fué también continuador de la obra de Tucídides.

Más modernos son: Polibio (210-150 a. de C.), autor de una *Historia universal* de tendencia moralizadora; Plutarco (50-120 d. de C.) escribió las *Vidas paralelas* o biografías de los personajes más famosos de Grecia y de Roma.

### XXXIX

1.º **La historia en la literatura latina.**—Las primeras muestras de la historiografía latina son muy semejantes a las que hemos indicado en los comienzos de la historia griega. Titulábanse estas obras *anales* y estaban escritas en rudos versos. Después se escribe la historia en lengua griega hasta que Catón en sus *Orígenes* adopta la latina para referir los comienzos de

la historia de Roma. El primero de los grandes historiadores latinos fué Julio César (100-44 a. de C.). En sus dos obras *De bello gallico* y *De bello civili* nos dejó las dos obras históricas más interesantes de la antigüedad, así desde el punto de vista artístico como desde el histórico.

Cornelio Nepote, del siglo primero antes de Cristo, nos legó en su *De viris illustribus* una interesante colección de biografías. Salustio (87-35 a. de C.) compuso una monografía sobre la *Conjuración de Catilina* y otra sobre la *Guerra de Yugurta*. Su estilo es conciso, pinta maravillosamente los caracteres y tiene sentencias moralizadoras, aunque su vida no fué un modelo de moralidad.

El más grande de los historiadores latinos fué Tito Livio (59-17 a. de C.), tan gran admirador de las virtudes de los antiguos romanos como enemigo de los vicios de su época. Inspirado por estos sentimientos escribió su *Historia de Roma*, que conocemos incompleta, en estilo solemne y un tanto oratorio, como pedía la grandiosidad del asunto.

Otro famoso historiador de más moderna época fué Tácito (55-120 d. de C.), autor de una monografía sobre las costumbres y modo de vivir de los pueblos germanos, conocida generalmente con el nombre de *Germania*. Es también autor de una biografía de su suegro Julio Agricola, llena de cariño y veneración por las virtudes de dicho personaje. Como obras históricas mayores citaremos las tituladas *Historia* y *Anales*. En todas ellas vemos que Tácito abandona la

cómoda explicación de los hechos por la intervención de la divinidad y señala como causa de los acontecimientos las pasiones humanas, tanto individuales como colectivas. Escribe con estilo rápido y conciso muy característico.

A todos los historiadores latinos es común el gran entusiasmo que sienten por su patria, cierto prurito moralizador y la costumbre de alabar las virtudes de pasados tiempos.

2.º **Historiadores más famosos extranjeros y españoles.**—A la caída del Imperio romano, y durante casi toda la Edad Media, las obras históricas se reducen a *Crónicas*, primero en latín y luego en lenguas vulgares, que no son otra cosa que secas narraciones de hechos desprovistas de valor artístico. El Renacimiento, con la imitación de los historiadores griegos y latinos, trae a las literaturas modernas la preocupación de la historia como obra artística. En Italia es digno de mención Maquiavelo (1465-1527), que en sus *Historias florentinas* examina cuidadosamente la influencia de las instituciones sobre el desarrollo de los Estados; con esta obra comienza la moderna historia civil. Es también notable en la literatura italiana Guicciardini (1483-1540), que escribe la *Historia de Italia*, primer ejemplo de historia nacional en este idioma. Fué este autor gran conocedor de los acontecimientos que narra y supo calar hasta lo más hondo de los espíritus. Su estilo es grandilocuente y sus períodos demasiado largos y fastidiosos para el gusto moderno.

Durante los siglos xvii y xviii la historia adopta en Italia un tono más científico y menos artístico que en la época anterior. En el siglo xix hay que mencionar a Cantú, autor de una conocidísima *Historia universal*.

En la literatura francesa mencionaremos a Thierry, Michelet, Thiers y Taine, historiadores de la Revolución; Lavisse, de gran autoridad para la historia de Francia; Boissier, que se ha ocupado de las antigüedades de Grecia y Roma y Masperó, el más autorizado historiador de Egipto.

En la literatura inglesa hemos de citar a Macaulay, autor de una *Historia de Inglaterra*.

En la literatura alemana merecen mención Mommsen, autor de una *Historia de Roma* de gran interés, y Ranke, el más original de los historiadores del siglo pasado.

En España merece el nombre de historiador Alfonso X, el Sabio (1252-84), autor de la *Crónica general*, en que se prosifican numerosas gestas. En el siglo xiv citaremos a Pero López de Ayala, autor de *Crónicas* sobre los reinados de Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III. En el siglo xv se escribieron muchas obras históricas y biográficas, en que comienza a notarse la influencia griega y latina y la preocupación por hacer de la historia una obra artística.

En el Siglo de Oro llega la historia a su mayor perfección artística con el P. Juan de Mariana, que en su *Historia de España*, escrita primero en latín y traducida por el mismo autor al castellano, nos legó

un modelo de historia artística. Merecen también citarse los nombres de Ocampo, Morales, Sandoval y Zurita, historiadores generales de magnífico estilo.

Entre los historiadores de sucesos particulares de esta época merecen mención: Hurtado de Mendoza, que en su historia de la *Guerra de Granada* imita y, a veces, traduce a los clásicos; Moncada refiere la novelesca *Expedición de catalanes y aragoneses a Oriente*, y Melo la *Sublevación y guerra de Cataluña*. El descubrimiento y colonización de América da lugar a que brille una verdadera legión de historiadores llamados comúnmente *historiadores de Indias*. Todos producen obras de gran valor; pero aquí solamente citaremos la *Historia de la conquista de Méjico*, cuyo autor, Solís, supo hacerla tan interesante como una novela.

El siglo XVIII es de gran interés para la erudición, pero de ninguno para la literatura en lo que a la producción de obras históricas se refiere.

En el siglo XIX y en el actual merecen especial mención como historiadores artistas don Marcelino Menéndez y Pelayo y su maestro Milá y Fontanals, así como actualmente citaremos al concienzudo y paciente historiador de nuestra Edad Media don Ramón Menéndez Pidal.

## XL

1.º Géneros narrativos en prosa. El cuento.—Son innatos en el hombre la curiosidad y deleite que producen las narraciones de cualquier clase; pero esta curiosidad y este deleite son muy distintos, según la edad y la educación. La juventud ama generalmente con toda intensidad lo maravilloso, las prodigiosas aventuras en que se mezclan seres fantásticos como las hadas, brujas y magos de toda especie, en las cuales todos hemos creído en nuestra niñez y, a pesar de la razón, hemos sentido un gran placer en vivir algunos momentos soñando con este mundo encantado y fantasmagórico.

Las narraciones breves en prosa, transmitidas por tradición oral desde los tiempos más remotos de la humanidad, reciben el nombre de *cuentos*.

Los modernos estudios nos permiten afirmar que muchos de los cuentos que deleitan nuestra infancia se contaban hace miles de años, sin variaciones esenciales, en las altiplanicies del Iran. La antigüedad griega y latina no cultiva el cuento más que de un modo episódico y accidental. Pasa este género de la India a la Edad Media europea por dos caminos: las traducciones que en el naciente castellano se hacen del árabe y los ejemplarios latino-eclesiásticos que tanto abundaron en la Europa medieval.

La más famosa colección de cuentos de procedencia india es la titulada *Las mil y una noche*, cuyo

texto más antiguo conocemos en árabe. En esta colección, y en todas durante la Edad Media, hay un argumento común en el cual van como ensartados los diversos cuentos que la componen. Citar todas las colecciones españolas de cuentos sería tarea superior a nuestro intento. Nos contentaremos con indicar que nuestra literatura medieval fué de las más ricas en estas colecciones, ya que en nuestra tierra vivió durante siglos el pueblo musulmán que traía estos cuentos directamente de la India o por intermedio de otros pueblos como Persia. La más famosa de estas colecciones es la titulada *Libro de Patronio* o *El Conde Lucanor*. Su autor, don Juan Manuel, nos presenta un conde que tiene a su servicio un discreto criado: Patronio, con el cual consulta todas las dificultades que se le presentan. Este le contesta con un cuento, del cual saca una moraleja apropiada al asunto que tratan de dilucidar. Es esta obra la mejor de nuestra prosa del siglo XIV, y a su lado palidecen todas las demás colecciones de cuentos en nuestro idioma, con haberlas de extraordinario mérito. Un poco más modernos que los cuentos de nuestro don Juan Manuel son los del italiano Boccaccio, coleccionados con el título de *Decamerón*, que significa diez días. En el *Decamerón* se nos cuenta que diez personas, huyendo de la peste, se van a pasar al campo una temporada y durante diez días cuentan cada uno un cuento diario. El *Decamerón* hizo escuela en Italia, y poco a poco fueron influyendo en estos cuentistas las comedias griegas de Menandro a través de las latinas de

Plauto y Terencio hasta dar lugar a la novela corta de tipo italiano, tan en boga durante el Renacimiento, y que cultivó de modo magistral nuestro Cervantes en sus *Novelas ejemplares*. Esta clase de novelas fué un género intermedio entre el cuento, generalmente popular, y la novela larga de tipo moderno.

En la literatura inglesa medieval merecen mención los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, y en la moderna los del americano Poe y el inglés Dickens.

El Romanticismo despertó en Europa el gusto por el cuento popular, siendo los más notables los de los hermanos Grimm y los de Hoffmann, en la literatura alemana; los de Andersen, en la escandinava, y los de Perrault, en la francesa.

En nuestra literatura desde el Romanticismo se han escrito notables colecciones de cuentos. Citaremos unos cuantos nombres de cuentistas sin pretender agotar el tema: Trueba, Leopoldo Alas (*Clarín*), Alarcón, la Condesa de Pardo Bazán, Unamuno, Palacio Valdés y Antonio Robles, autor de cuentos para niños.

## XLI

1.º **La novela.**—Es la novela un género moderno que procede, por una parte, de la evolución del cuento y, por otra, de la prosificación de las gestas cuando la invención de la imprenta y la difusión de la cultura hizo que el libro estuviera en manos de todo el mundo.

La antigüedad greco-latina tiene algunas obras

semejantes a las modernas novelas, como *Dafnis y Cloe*, poema del amor ingenuo, debido al griego Longo, y *El Satiricón*, del latino Petronio; pero no se cultivó sistemáticamente esta clase de composiciones en dichas literaturas.

En la Edad Media hay algunas obras que, titulándose historias, son verdaderas novelas: *La gran conquista de Ultramar*, escrita en tiempos de Alfonso X y Sancho IV, y la *Crónica Sarracena*, compuesta a mediados del siglo xv por Pedro del Corral.

Podemos considerar la novela como fruto del Renacimiento o muy poco anterior a él. Un precursor de la novela renacentista fué el italiano Boccaccio, autor de *Filocolo*, novela amorosa en que se narran las amorosas fatigas de los jóvenes Flores y Blancaflor, tomando el asunto de una tradición muy extendida en su tiempo. Con *Fiammetta*, que tiene una parte autobiográfica, inaugura la *novela psicológica*, haciendo en ella sutiles análisis de la pasión amorosa.

En nuestra literatura tenemos en el siglo xv dos ejemplos de novela psicológica: *El siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez de Padrón, y la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro.

En ambas es patente la influencia de Boccaccio.

En el Siglo de Oro tiene cierta importancia la *novela de caballería*, nacida de la evolución de las gestas. Son sus asuntos los combates y hazañas de los caballeros, exagerados y disparatados las más veces. La geografía y la historia brillan por su ausencia, siendo todas estas composiciones completamente ima-

ginarias. Dos ciclos principales sirven para agrupar estas novelas: el *carolingio*, que comprende las novelas que tratan del rey *Carlomagno* y de los *Doce pares*, y el *bretón*, en que se agrupan las que tratan del rey *Artús* y los *Caballeros de la tabla redonda*. Aunque su asunto no parece originariamente español, en nuestro idioma se escribió la más famosa de estas novelas: *Amadís de Gaula*, cuyo autor nos es desconocido.

Cervantes en su *Quijote*, libro de caballería humorístico, acabó con la afición que por estas obras existía, inmortalizándolas con lo mismo que les dió la muerte.

De esta misma época data en nuestra literatura y en todas las demás el cultivo de la novela *pastoril*, empalagosa narración de complicados amores entre personajes que no tienen de pastores ni aun el nombre. Es un género falso y afectado en que, generalmente, tienen más valor los versos líricos que se intercalan que la parte narrativa o propiamente novelesca. Citaremos como más notables en nuestra literatura la *Diana*, de Montemayor; la *Diana enamorada*, de Gil Polo; la *Galatea*, de Cervantes, y la *Arcadia*, de Lope de Vega. En Italia de donde es originario el género, merece mención la *Arcadia*, de Sannazaro; en Portugal, *Menina e moza*, de Ribeiro; en Francia, la *Astrea*, de Urfé, y en Inglaterra, la *Arcadia*, de Sidney, con muchos elementos caballerescos.

Este género de novela es eminentemente renacen-

tista y en ella se revela, disimulado bajo los elementos ficticios que hemos señalado, un verdadero amor a la naturaleza que tiene algo de panteísmo místico muy propio de aquel tiempo.

Exclusiva de nuestra literatura es la llamada novela *picaresca*. Es esta una variedad de la novela de *costumbres*, relatándose en ella en forma autobiográfica las aventuras del pícaro o golfillo que busca su alimento en lucha desesperada con el hambre. El argumento suele ser bien sencillo: el pícaro sirve a varios amos y con este motivo se hace una crítica social. La novela picaresca suele ser de intención moralizadora, revelada bien claramente en los largos sermones que Alemán introduce en su *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. La primera muestra de este género aparece a mediados del siglo XVI con *El Lazarillo de Tormes*, obra anónima, que bien pronto fué continuado por otro autor y por un tal Luna, autores de segundas partes de la obra. Además de las citadas mencionaremos la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Espinel; el *Buscón*, de Quevedo, y alguna de las Ejemplares de Cervantes: *Rinconete y Cortadillo*.

El alemán Goethe es autor del *Werther*, uno de los mejores modelos de *novela psicológica* amorosa que tuvo gran influencia en la época romántica y en tiempos inmediatamente anteriores. Esta obra fué el modelo de las *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, del italiano Foscolo; sigue esta novela tan de cerca el modelo de Goethe que, al igual de *Werther*, está es-

crita en forma de cartas. Descendientes de *Werther* son el *René*, del francés Chateaubriand, y el *Obermann*, de Senancour, también francés e igualmente romántico.

El escocés Walter Scott introduce en el campo romántico la *novela histórica*, en la cual reconstruye artísticamente la vida de épocas pasadas, siendo sus principales novelas *Quintín Durward* e *Ivanhoe*. A imitación de Walter Scott se escribieron novelas históricas en todas las literaturas, siendo de notar en la italiana *Promessi sposi*, o sea, *Los novios*, de Manzoni. Después de esta novela la evocación histórica no se considera como fin, sino como un medio novelesco; ejemplo de ello son: *Salambó*, del francés Flaubert; *Guerra y paz*, del ruso Tolstoi, y *Quo vadis*, del polaco Sienkiewicz.

En la literatura española se producen novelas históricas como *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco, y las innumerables de Fernández y González, entre las que citaremos *Men Rodríguez de Sanabria* y *El cocinero de Su Majestad*. Son dignas de mención las de Navarro Villoslada: *Amaya*, *Doña Blanca de Navarra*, etc. En tiempos modernos un americano, Larreta, ha compuesto la mejor novela histórica escrita en nuestra lengua, *La gloria de don Ramiro*. En ella no encontramos el defecto común en esta clase de obras, que consiste en vestir a los personajes al modo antiguo, con más o menos propiedad; pero haciéndolos pensar y obrar al modo del tiempo del autor.

La novela francesa del siglo XIX es acaso la más rica de matices e influencias. Balzac crea la *novela realista* con su *Comedia humana*; Zola acentúa el realismo creando la *novela naturalista*: *L'assommoir*, *La Debacle*, y Víctor Hugo es el autor de la *novela social*: *Nuestra señora de París*, *Los miserables*.

En España el siglo XIX produce grandes novelistas de estas tendencias: Pereda, autor de novelas realistas; Galdós, que en sus *Episodios Nacionales* y otras novelas nos hace vivir la vida española del pasado siglo; Alarcón y Valera. En la escuela naturalista sobresale doña Emilia Pardo Bazán.

Otras clases de novelas podríamos citar, como son las de *viajes y aventuras*, en que sobresalieron los franceses Dumas y Ponson du Terrail, entre otros, y una forma de difusión de la novela del pasado siglo, que fué la *novela por entregas* o cuadernos, semejantes al folletón periodístico de nuestro tiempo.

Actualmente se escriben novelas de *guerra* inspiradas en la guerra mundial, 1914-18, que tienen algo de la novela de aventuras y de la realista.

Es actualmente la novela el género literario más en boga, llamado tal vez a condensar en sí a todos los demás. Es narrativa, como la épica; expositiva y descriptiva, como la lírica, y dialogada, como la dramática, teniendo cabida en ella todas las formas de expresión. Ante el enorme desarrollo que el cultivo de la novela tiene en nuestros tiempos séanos permitido no dar una nota, que había de ser muy

extensa, de los maestros de este género. Nos contentaremos con citar los nombres insignes de dos españoles: Valle Inclán y Pío Baroja.

## XLII

I.º **La oratoria.**—Recibe el nombre de oratoria el arte de convencer, persuadir y conmover por medio de la palabra pronunciada ante un público. Las obras de la oratoria reciben el nombre genérico de *discursos*, y son obras literarias de carácter expositivo y forma prosada. No es solamente la palabra lo que constituye la oratoria; aunque en grado inferior, el orador emplea también los *gestos* y *ademanes*, que sirven de apoyo y comentario a la palabra. La facultad de la oratoria recibe el nombre de *elocuencia*.

Los antiguos afirmaban que el poeta nace y el orador se hace. Nosotros, sin negar la importancia del estudio y de la educación, creemos que la elocuencia es una facultad natural que puede desarrollarse a fuerza de trabajo y de constancia; pero que los mayores esfuerzos no harán un orador de quien no esté dotado, en mayor o menor grado, de dicha facultad.

La oratoria es tan antigua como la humanidad. En la *Iliada* se encomia la elocuencia de Néstor y de Ulises; se reproducen discursos de aquellos héroes y se relata que Aquiles tenía un maestro del arte de bien hablar.

Pero estas primeras muestras no debieron de constituir obras oratorias, o *discursos*, tal y como hoy los entendemos, por no ser aquella sociedad la más apropiada para el desarrollo de esta clase de composiciones. La oratoria perfecta necesitaba para vivir la organización democrática y política y una mayor civilización. Este ambiente favorable se produce en Grecia en el siglo v antes de Cristo. En esta época nacen escuelas de *retórica*, que es tanto como decir de oratoria, ya que en griego *retor* significa orador, y se da el nombre de retóricos tanto a los maestros como a los discípulos de estas escuelas. Los retóricos y sus escuelas duraron tanto como duró la civilización greco-romana; en ellas se enseñó primeramente el arte de la oratoria, y más tarde, bajo el nombre de retórica también, toda la ciencia literaria. Los mayores ingenios: Aristóteles, entre los griegos, y Cicerón, entre los latinos, escribieron obras sobre esta materia. De estos tratados aún queda la nomenclatura en los que modernamente se escriben sobre la lengua y el estilo; de ellos se sacaron también toda clase de reglas impertinentes y la absurda pretensión de dar a estas disciplinas carácter preceptivo o normativo.

2.º **Clases de oratoria y partes del discurso.**—Los antiguos clasificaban los discursos en *judiciales*, los que se pronunciaban ante los tribunales; *deliberativos*, los que se pronunciaban ante las asambleas encargadas de confeccionar las leyes, y *demonstrativos* o *epidícticos*, que servían para sostener una opinión o para tributar alabanzas a los héroes, y en este último

caso recibían el nombre de *panegíricos*. Esta clasificación corresponde casi exactamente al uso moderno. Los discursos que los antiguos denominaban judiciales son nuestras oraciones *forenses*; la oratoria deliberativa es nuestra oratoria *política*, y a la demostrativa corresponde la *oratoria sagrada*, con sus *sermones* y *panegíricos* en alabanza de los santos, y lo que se ha llamado oratoria académica, en que se expone una tesis científica.

Lo mismo los antiguos que los modernos tratadistas distinguen tres partes principales en el discurso: el *exordio*, o principio del discurso, en que el orador trata de captarse las simpatías y la atención del público; la *confirmación*, parte esencial del discurso en que se desarrollan los argumentos precisos para probar la tesis sostenida por el orador y refutar las contrarias, y el *epílogo*, que es una breve recapitulación de todo lo dicho. Esta última parte del discurso recibe el nombre de *peroración* cuando es de tono apasionado y lírico.

3.º **La oratoria en Grecia y Roma.**—La ciudad de Atenas, por su gobierno democrático, fué cuna de la oratoria política. En sus asambleas se presentaba el orador coronado de mirto y acompañado de una especie de secretario que leía los documentos de que se hacía mención en el discurso. El orador que más artísticamente presentaba sus ideas era el que conquistaba el poder, y Pericles no hubiera sido poderoso de no haber tenido el rayo en la lengua y la persuasión en los labios, como decían de él sus contemporá-

neos. Nada sabemos de sus discursos, que nunca escribió, si no es lo que nos cuenta de ellos Tucídides.

Grandes oradores griegos son: Lisias, maestro en el manejo del estilo que llamaron *tenue* los antiguos; Isócrates, que propugnó la unión de los pueblos helénicos contra los persas; Esquines, amigo de Filipo de Macedonia y émulo político y literario del gran Demóstenes, defensor de la independencia griega y el más grande orador de la antigüedad. De él se cuenta que, para corregir la tartamudez, hablaba con unas piedrecillas en la boca; que declamaba a orillas del mar para acostumbrarse a dominar con su voz los murmullos de la multitud; que se afeitó media cabeza, y que se encerró a estudiar en una cueva, y que pasaba muchas horas ensayando gestos y ademanes ante un espejo.

Sus mejores discursos son los titulados *Filípicas*, por ir dirigidas contra Filipo, que pretendía dominar a toda la Grecia. Es también notable la conocida con el nombre de *Por la corona*, en que combate a su rival Esquines.

En la literatura latina florece la elocuencia por las mismas razones que en la griega. Sabemos que Catón el Censor pronunció y escribió elocuentes discursos; que los dos Graco fueron notables oradores; que César impresionaba con su elegante palabra, y que fueron legión los cultivadores de la oratoria en Roma. Pero entre todos sobresale Cicerón (106-43 a. de C.), el más grande de los oradores romanos. En su tiempo tres escuelas de oratoria se disputaban en Roma la

supremacía: la escuela *ática*, que prefería la expresión sencilla y elegante; la *asiática*, de estilo adornado y solemne, y la *rodia*, que se consideraba como intermedia entre las dos anteriores. Tenía Cicerón un elevado concepto de la preparación literaria y filosófica, necesaria al orador, y escribió obras sobre este asunto. Su saber fué tan grande que no hubo rama de la ciencia de su tiempo que no cultivara.

De sus discursos citaremos los titulados *Filípicas*, en recuerdo de los de Demóstenes, dirigidos contra Marco Antonio; las *Catilinarias*, contra el conspirador Catilina, y el titulado *Pro Archia*, bellísimo discurso en que aboga porque se le conceda el derecho de ciudadanía al citado poeta griego.

4.º **La oratoria desde la Edad Media hasta nuestros días.**—La oratoria medieval queda reducida a la oratoria religiosa, sin que se cultiven los otros géneros por las condiciones políticas en que se desarrolla durante dicho período la vida de los pueblos.

El Renacimiento siente una verdadera devoción por Cicerón y el estilo ciceroniano, que es el módulo de la buena latinidad para los renacentistas. Pero, a pesar de esto, ni la oratoria forense ni la política, géneros cultivados por Cicerón, florecen en toda la Edad Moderna, siendo la oratoria religiosa la muestra más valiosa de la elocuencia en dicho tiempo.

En todas partes, y especialmente en España, fueron los escritores místicos grandes oradores. No citaremos más que un nombre entre los oradores españoles del Siglo de Oro: Fr. Luis de Granada, del

cual conservamos sermones compuestos con exquisita elegancia.

Con la Revolución francesa adquiere gran preponderancia la oratoria política, siendo los principales personajes de la Revolución los oradores más ilustres de ella. Después de la Revolución francesa, al implantarse las libertades políticas en los pueblos de Europa, se implanta con ellas la oratoria parlamentaria. No citaremos nombres, ya que, lo mismo que en Grecia y Roma, en las naciones modernas los principales oradores han sido los más grandes políticos.

En nuestros días la oratoria tiende a despojarse de los oropeles de que la vistió el siglo XIX, haciéndose más razonadora y menos lírica.

### XLIII

1.º **Obras didácticas.**—Reciben este nombre las obras de carácter expositivo escritas, generalmente, en prosa, cuyo objeto es la exposición de alguna ciencia. Las obras didácticas son, por lo que a su contenido se refiere, obras lógicas o científicas, pero elaboradas artísticamente. Es decir, que aquí el asunto de la obra no es una pasión o una emoción, como en las composiciones líricas, sino la exposición de una verdad objetiva artísticamente expresada.

2.º **La prosa didáctica en las literaturas clásicas.** Las primeras composiciones didácticas de la literatura griega fueron escritas en verso.

Hasta época relativamente tardía no tenemos muestras de la prosa didáctica, siendo las primeras los escritos de los discípulos de Sócrates, del cual ninguna obra ha llegado a nosotros directamente. Por lo que sus discípulos nos cuentan de él sabemos que seguía el procedimiento de preguntar, procurando ponerse en el lugar de su interlocutor y con una cadena de preguntas hacerle patente sus errores y obligarle a descubrir por sí mismo la verdad.

Sócrates fué condenado a muerte y murió conversando con sus discípulos.

Esta manera socrática de enseñar inspiró sus *diálogos* al más ilustre de los discípulos de Sócrates: Platón (427-347 a. de C.).

Los diálogos de Platón son obras en que las doctrinas se exponen en forma de conversación supuesta entre varios personajes. En estas obras se enseñan las doctrinas socráticas reelaboradas por la poderosa imaginación de Platón. Generalmente estos diálogos son conocidos por el nombre de algún contemporáneo: *Fedón*, que trata de la inmortalidad del alma; *Critón*, de la moral, etc. Los diálogos platónicos, escritos en la mejor prosa ática, influyeron sobre el pensamiento cristiano de los primeros siglos.

Forma de *tratado*, en que la doctrina se expone ordenadamente y en discurso continuo, da a sus obras Aristóteles (348-322 a. de C.), que fué el creador de la lógica y sistematizó la filosofía griega. En sus obras se ocupó de física, metafísica, de moral, política, retórica, historia y psicología. Fué Aristóteles

el maestro más autorizado para los filósofos medievales europeos, tanto cristianos como musulmanes.

El *diálogo* platónico y el *tratado* aristotélico fueron las formas de la prosa didáctica en la antigüedad clásica; a ellas hay que añadir la *glosa* o comentario explicativo que de estos textos hicieron los gramáticos y críticos de siglos posteriores.

Entre los didácticos latinos sobresale Cicerón, filósofo ecléctico que expuso su sabiduría en multitud de *diálogos* sobre moral, sobre la vejez, sobre la amistad, etc., y en *tratados* como *De officiis*, exposición de las doctrinas estoicas sobre la moral. Los escritos didácticos de Cicerón son los mejores modelos de prosa expositiva de la literatura latina. De aquí en adelante veremos predominar, como forma de la prosa expositiva, el tratado.

3.º **La prosa didáctica en la literatura española.** Durante la Edad Media comienza a cultivarse la prosa didáctica en obras de escaso valor literario en forma de tratados. Las obras conocidas tratan de jurisprudencia: el *Fuero juzgo*; o son *Catecismos político-morales*. A estas obras siguen otras, en la misma forma, que tratan de la educación de los caballeros: *Libro del caballero et del escudero*, de don Juan Manuel; el *Libro de los Estados*, del mismo autor, por el que desfilan todas las clases sociales del siglo XIV, y algunos libros sobre caza y juegos.

En la época del Renacimiento, en que comienza nuestro Siglo de Oro, adquiere extraordinaria importancia el diálogo didáctico por el entusiasmo que

entonces se sentía hacia las formas empleadas en las literaturas griega y latina. El judío español León Hebreo, cuyo verdadero nombre era Judá Abrabanel, escribe en italiano sus maravillosos *Diálogos de amor*, conocidísimos en nuestra lengua por la traducción de Garcilaso, el Inca. En esta obra se exponen las doctrinas de Platón sobre la belleza y el amor.

Juan Boscán traduce del italiano *El cortesano*, maravilloso tratado debido a la pluma de Castiglione, y que traducido a nuestro idioma es una de las obras maestras de prosa castellana. Del maestro Fernán Pérez de Oliva citaremos el hermoso *Diálogo de la dignidad del hombre*, que fué traducido al francés y al italiano. Alfonso de Valdés, autor de los *diálogos* titulados de *Mercurio y Carón* y de *Lactancio y el Arcediano*. A su hermano Juan debemos el curiosísimo *Diálogo de la lengua*, que es tal vez lo mejor de la prosa del siglo XVI. Pedro Mexía, en su *Silva de varia lección*, nos ofrece una curiosísima miscelánea del saber de su tiempo. Villalón, en el *Viaje de Turquía*, nos presenta en forma dialogada una serie de noticias sobre diversos países. A imitación de Erasmo se compusieron *coloquios*, forma especial del diálogo; los más famosos entre ellos fueron los *Coloquios satíricos*, de Torquemada. Huarte escribe un tratado titulado *Examen de ingenios para las ciencias*, que es en muchas partes una adivinación de modernas teorías psicológicas. López Pinciano, en su tratado *Filosofía anti-gua poética*, nos ofrece en forma de cartas el único ejemplo de sistematización de los estudios literarios

en el siglo XVI. Durante este mismo siglo se recogen colecciones de refranes, entre los que citaremos las de Hernán Núñez y Correas.

Forma didáctica peculiar de la época renaciente tiene el *apotegma*, sentencia breve atribuida a algún autor ilustre. Erasmo publicó una de las mejores colecciones de apotegmas de autores griegos y latinos.

En el siglo XVII brilla Quevedo, autor de innumerables obras didácticas de carácter ascético, filosófico y tratados de política. Es el más ilustre de los conceptistas españoles, y de su pluma sale nuestra lengua enriquecida con insospechadas acepciones, aunque, a veces también, retorcida y dislocada. Contemporáneo suyo es Saavedra Fajardo, autor de las *Empresas políticas*, en que hace gala de los conocimientos adquiridos en sus andanzas como diplomático por las principales cortes de Europa. La forma de esta obra es original; consta de una serie de dibujos o empresas a manera de jeroglíficos, siendo el texto la explicación o comentario de cada dibujo. Hemos de citar también la *República literaria*, en que se hace una crítica interesantísima de obras literarias notables.

En el siglo XVIII citaremos a Feijóo, que en su *Teatro crítico universal* nos legó una serie de *ensayos* o tratados de corta extensión, sobre infinidad de asuntos. Jovellanos es autor, entre otras obras, del *Informe sobre la ley agraria*, escrito en prosa sencilla y elegante.

Otros muchos didácticos hubo en el siglo XVIII;

pero son más interesantes sus obras desde el punto de vista científico que desde el literario.

En el siglo XIX y lo que va del XX hay notables didácticos, de los que trataremos al ocuparnos del *ensayo*.

#### XLIV

I.º **Clasificación actual de las obras didácticas.**— Ya hemos visto que se da el nombre de obras didácticas a todas aquellas de carácter científico en las cuales prevalece la intención de enseñar sobre la de producir un deleite estético.

Los antiguos preceptistas solían clasificar las obras didácticas en *tratados magistrales*, los que exponían una ciencia en toda su extensión; *elementales*, los que se limitaban a la exposición de los principios fundamentales, y *disertaciones* o *monografías*, los que solamente trataban de un punto determinado. Actualmente agrupamos estas obras en las tres clases siguientes: composiciones de índole puramente científica designadas con los nombres de *disertaciones*, *monografías*, *memorias* o *ensayos*; obras dedicadas a la divulgación: *artículos* y *conferencias*, y obras especialmente dedicadas a la iniciación en el conocimiento, que reciben el nombre de *manuales*, *rudimentos*, *lecciones*, etc.

2.º **El ensayo y sus principales cultivadores en España.**—El *ensayo* es la forma de la didáctica más cultivada en nuestros tiempos. Adopta generalmente

el ensayo la forma de tratado, es de corta extensión y suele prescindir de todo aparato erudito y bibliográfico; en él suelen sugerirse infinidad de asuntos, esbozándolos ligeramente para que el espíritu del lector trabaje sobre ellos.

Aunque el ensayo es un género moderno tiene, sin embargo, sus precedentes. El francés Montaigne y el inglés Adisson fueron los primeros cultivadores del género.

Los trabajos de nuestro Feijóo en el siglo XVIII adoptan la forma de ensayos. Pero cuando realmente adquiere este género todo su desarrollo es en el siglo XIX y lo que va del XX.

Prescindiendo de otros autores menos importantes citaremos a don Marcelino Menéndez y Pelayo, que además de obras más extensas históricas y didácticas escribió una multitud de ensayos coleccionados bajo el título de *Estudios de crítica literaria*. Pueden también considerarse como ensayos los admirables prólogos que escribió para la *Antología de poetas líricos*, seleccionada y ordenada por él.

En nuestro tiempo podemos considerar a Unamuno como el más ilustre de los ensayistas españoles. Nadie como él inquieta la inteligencia de sus lectores con sus ensayos tan sugestivos: *La tradición eterna*, *De mística y humanismo*, *El caballero de la triste figura*, *La vida es sueño*, *La reforma del castellano*, *Intelectualidad y espiritualidad*, *Sobre la lectura e interpretación del Quijote*, *Sobre la erudición y la crítica*. También pueden considerarse como ensayos

*El sentimiento trágico de la vida y La agonía del cristianismo.*

José Ortega y Gasset, ensayista de maravilloso estilo y profundos pensamientos. La colección titulada *El espectador* contiene sus mejores ensayos; fuera de ésta merece especialmente mención el titulado *Meditaciones del Quijote*.

José Martínez Ruiz, más conocido por el pseudónimo de «Azorín», ha escrito numerosos ensayos sobre nuestros clásicos y sobre la vida española. Sus mejores obras de este género están recogidas en las colecciones tituladas: *Lecturas españolas, Clásicos y modernos, Los valores literarios, Al margen de los clásicos, Castilla*, etc. Es el estilo de «Azorín» en estas obras descriptivo y se deleita en la minuciosa enumeración y viva representación de las cosas pequeñas.

Para no ser prolijos citaremos los nombres de otros notabilísimos ensayistas: Ramón y Cajal, Menéndez Pidal, Américo Castro, Pérez de Ayala y Ganivet.

3.º **La crítica.**—La palabra crítica quiere decir tanto como juicio. Generalmente al decir crítica se sobrentiende crítica literaria o artística en general.

Para que la verdadera crítica exista han de unirse la erudición histórica y el gusto artístico, el crítico ha de ver el hecho estético en su realidad histórica y ha de considerar la historia como historia del arte. Pero no es suficiente con esto solamente para que la crítica exista; con estos elementos habremos conseguido resucitar la obra de arte, reproducirla en nuestra fanta-

sía; pero todavía no la habremos clasificado y pensado como hecho estético.

El fin de la crítica, según Croce, es que el hecho estético (contemplación) venga a ser hecho lógico (sujeto, cópula y predicado); en el acto sencillísimo de unir el predicado con el sujeto de la contemplación consiste la crítica literaria.

Es, pues, la crítica, como se ve, de carácter expositivo y didáctico.

No citaremos aquí nombres de críticos porque casi todos han quedado citados entre los didácticos y los ensayistas.

4.º *La mística y la ascética.*—Formas expositivas de hondo subjetivismo nos presentan los místicos y ascéticos de nuestro Siglo de Oro al expresar en sus obras la situación del espíritu ante la unión con Dios por medio del amor. Ninguna lengua ha llegado al grado de sutileza que la nuestra para expresar los más delicados matices de la emoción. Son tantos nuestros místicos que no nos es posible aquí citar más que a los principales: santa Teresa de Jesús, que en sus obras *Las Moradas*, *Libro de su vida*, etcétera, expresa con el llano lenguaje del pueblo de Castilla los más elevados conceptos. San Juan de la Cruz, comentador en prosa de sus propias poesías y tratadista sublime del amor divino. Fr. Luis de León, tan gran prosista como versificador. Son sus obras principales *Los nombres de Cristo*, diálogo que por su belleza no admite comparación si no es con los de Platón, y *La perfecta casada*, tratado escrito en prosa

elegantísima. Citaremos, por último, a Fr. Luis de Granada, autor de *La guía de pecadores* y *La introducción del símbolo de la fe*, obras escritas en estilo oratorio y de singular belleza.

5.º **La carta.**—Definían los antiguos la carta, *epístola* o *misiva*, como una conversación por escrito entre personas ausentes. En cuanto la carta tiene que ver con asuntos prácticos (cartas comerciales, de negocios, etc.) no es muy notable por su valor literario; pero en todas aquéllas cuyo asunto es el afecto o la pasión puede haber una verdadera obra de arte o poética de carácter expositivo.

En forma de cartas se han escrito novelas: *Pepita Jiménez*, de Valera; relaciones de viajes y aun obras didácticas; *Sobre el Romanticismo*, del italiano Manzoni, y las *Lettres a Xavier sur l'art d'écrire*, del francés Hermant. Claro es que en estas obras, fuera de la salutación y la despedida, hay muy poco que recuerde las verdaderas cartas.

La carta verdaderamente dicha es tan antigua como la escritura. La *Biblia* nos da noticias de este género de composiciones, y de la antigüedad clásica conservamos las cartas de Cicerón en que se manifiesta su honrado carácter a la vez que sus pequeñas debilidades: la ambición y la vanidad.

En nuestro Siglo de Oro escribió santa Teresa innumerables cartas, verdaderamente familiares o amistosas, en lenguaje sencillo y popular aunque desbordantes de elegancia natural. Nombre de familiares llevan las cartas de Guevara, aunque son obras lar-

gamente meditadas y elaboradas a imitación de los clásicos.

En Francia, durante el siglo de Luis XIV, hay verdaderos maestros en esta clase de obras, y en nuestro tiempo en todos los países se cultiva el género epistolar, aunque sus muestras no sean muy conocidas por el carácter íntimo de ellas.

6.º **El periódico.**—Es la forma más corriente en nuestros tiempos de difundir las obras literarias. No es el periódico un nuevo género literario, sino una forma de publicación en que obras literarias de todas clases tienen cabida. Suele designarse bajo el denominador común de periodismo todo un conjunto de obras escritas y pensadas apresuradamente para llenar las hojas periodísticas. Se hacen con frecuencia en la prensa tentativas de arte sin dejar que maduren los gérmenes artísticos, sino haciendo que tomen apariencia de madurez a fuerza de golpes.

No debe olvidarse que los trabajos publicados en la prensa periodística han de ajustarse a una extensión dada de antemano; si son cortos habrán de alargarse y dislocarse, desbordantes de vana palabrería; pero si son largos han de mutilarse o comprimirse de un modo grotesco por falta de espacio. Todo ello con perjuicio del arte.

Aunque el periodista se halle dotado de aptitud para la producción seria, suele perderla por el hábito de la improvisación. El hombre de ciencia debe meditar largamente; el investigador pasarse muchas horas investigando fuentes y el artista necesita días,

meses o años de ensueño para que en su imaginación se produzca la obra de arte. Por su índole especial todos estos procedimientos le están vedados al periodista, que todos los días ha de llenar ese tonel de las Danaidas que se llama periódico.

Pero téngase en cuenta que una gran parte, acaso la mejor, de nuestra literatura actual ha pasado por las columnas de los periódicos. Los artículos de nuestro Larra, aparecidos en los periódicos del pasado siglo, son obras estéticas de inimitable valor, y aun los discursos de Demóstenes y Cicerón fueron, en cierto modo, el periodismo de su tiempo.

La mayor parte de las bellas palabras que se dicen y se escriben están destinadas al olvido. Nada de lo que el hombre hace es inmortal; pero hay cosas que se recordarán en los tiempos venideros y otras que se olvidarán cuando aún esté fresca la tinta con que fueron impresas.

Esto último suele suceder con las obras, periodísticas o no, de escaso valor estético; pero, a pesar de ello, siempre quedará en el espíritu del lector algo vivo: un impulso, una inquietud, un vago anhelo que, en su día, puede plasmarse en una bella imagen.

---

---



## BIBLIOGRAFÍA

---

Este libro no tiene la pretensión de una absoluta originalidad. Solamente hemos querido exponer en él, de un modo claro y científico, las doctrinas más autorizadas en nuestro tiempo.

Para quien quiera ampliar conocimientos, damos una lista por orden alfabético, de las obras consultadas.

ABALAT.—La formation des styles par l'assimilation des auteurs.

ABALAT.—L'art d'écrire.

ABALAT.—La formation du style.

ABALAT.—Le travail du style.

ABEL.—Le labeur de la prose.

ALAIN.—Propos sur l'Esthétique.

AZORIN.—Clásicos y modernos.

AZORIN.—Los valores literarios.

AZORIN.—Al margen de los clásicos.

AZORIN.—Rivas y Larra.

AZORIN.—De Granada a Castelar.

AZORIN.—El alma castellana.

BALDENSPERGER.—La Litterature. Création. Succès. Durée.

BALSEIRO.—El Vigía. (Ensayos).

BARJA.—Libros y autores clásicos.

BARJA.—Libros y autores modernos.

BAPST.—Essai sur l'histoire du théâtre.

BEDIER.—Les légendes épiques.

BELLO.—Arte métrica.

BERGSON.—Le rire. Essai sur la signification du comique.

BOILEAU.—Art poétique.

BREAL.—Essai de Sémantique.

CAPMANY.—Filosofía de la elocuencia.

CESENA.—Retórica. Traducción castellana de Fr. Raimundo Rebollida.

CHAIGNET.—La Rhétorique et son histoire.

CROCE.—Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale.

CROCE.—Problemi di Estetica.

CROCE.—Nuovi saggi di Estetica.

CROCE.—Teoria e storia della storiografia.

DARMESTER.—La vie des mots.

DUPLAT.—Le journal, sa vie juridique, ses responsabilités civiles.

EGGER.—Essai sur l'histoire de la critique, chez les Grecs suivi de la Poétique d'Aristote.

FAGUET.—Drame ancien, drame moderne.

GRACIAN.—Agudeza y arte de ingenio.

GRANADA.—Libri sex ecclesiasticae rhetoricae.

GUERRI.—Teoria e storia dei componimenti letterari.

GUYAU.—Problemes d'Esthétique contemporaine.

GUYAU.—L'art au point de vue sociologique.

HAVET.—Philologie et linguistique.

HEGEL.—Cours d'Esthétique. Traducción francesa de Ch. Bernard.

HENRIQUEZ UREÑA.—La versificación irregular en la poesía castellana.

HEREDIA.—La sensibilidad en la poesía castellana.

HERMANT.—Lettres a Xavier sur l'art d'écrire.

HUARTE.—Examen de ingenios para las ciencias.

HURTADO y G. PALENCIA.—Historia de la literatura española.

LACOMBE.—Introduction a l'histoire litteraire.

- LANSON.—Conseils sur l'art d'écrire.
- LOLIEE.—Historia de las literaturas comparadas. Traducción castellana de H. Giner de los Ríos.
- LOPEZ PINCIANO.—Filosofía antigua poética.
- LUZAN.—Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies.
- MENDEZ BEJARANO.—La ciencia del verso.
- MENENDEZ Y PELAYO.—Historia de las ideas estéticas en España.
- MENENDEZ PIDAL.—Primitiva poesía lírica española.
- MEUMANN.—Introducción a la estética actual. Traducción castellana de Jordán de Urries.
- MEUMANN.—Sistema de estética. Traducción castellana de Vela.
- MURATORI.—Perfetta poesia.
- ORTEGA Y GASSET.—Meditaciones del Quijote.
- ORTEGA Y GASSET.—El espectador.
- PELLIZZARI.—La lingua e lo stile.
- PILO.—Estética. Lezioni sul bello.
- SAUSSURE.—Cours de linguistique générale.
- SCHURE.—Histoire du drame musical.
- SEPET.—Le drame religieux au moyen âge.
- UNAMUNO.—Ensayos.
- UNAMUNO.—Contra ésto y aquéllo.
- UNAMUNO.—Soliloquios y conversaciones.
- UNAMUNO.—Por tierras de Portugal y España.
- VENDRYES.—Le langage.
- VICO.—Principi di una Scienza nuova.
- VOSSLER.—Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio. Traducción italiana de Gnoli.
- 
-



# INDICE

## I

### TRATADO DE LA EXPRESION

Págs.

I. — 1. Sintaxis y estilística. El lenguaje como instrumento de creación y como medio de comunicación.—2. La unidad de lenguaje y la imaginación.—3. El lenguaje como expresión.—4. Categorías empíricas del lenguaje. La palabra y la frase.—5. Divergencias individuales. La misma palabra expresando diversas imágenes .....	7
II — 1. Conveniencia del estudio de la estilística. La práctica y la ley.—2. El lenguaje como instrumento del estilo.—3. La entonación y la individualidad. Variedad de la significación según la entonación.—4. La gramática y el diccionario como elementos conservadores del idioma.—5. El idioma como instrumento de comunicación .....	9
III. — 1. La actividad espiritual. El sentimiento.—2. La imagen y la imaginación. Funcionamiento involuntario de esta facultad.—3. El artista y la originalidad .....	12
IV — 1. Lo abstracto y lo concreto en su relación con la imagen. Nombres abstractos y concretos .....	15
V. — 1. Lo abstracto como función de la inteligencia. Diferencia entre la imagen y el concepto.—2. Facultades del espíritu o diversas actividades del mismo.—3. El sentimiento .....	17

VI. -1. El lenguaje y el estilo como unificación y diversificación de la expresión.—2. El estilo es el hombre.—3. El estilo y el asunto.—4. Definición del estilo.—5. Formación del estilo .....	19
VII. 1. La palabra, elemento significativo.—2. La lengua y la nacionalidad.—3. Origen del lenguaje.—4. La vida y la muerte de las lenguas. Variabilidad de las reglas gramaticales. Fondo invariable de los idiomas.—5. Lenguas románicas o romances y su enumeración.—6. El castellano y sus dialectos. Otros idiomas hablados en España.—7. Lengua conversacional y lengua literaria. La lengua hablada y la escrita .....	22
VIII -1. Cualidades del lenguaje.—2. Propiedad. Ejemplos de propiedad en la expresión.—3. Los llamados sinónimos y los diversos matices de la expresión. Significación material y espiritual de las palabras. Los equívocos. Ejemplos. 4. Propiedad y claridad.—5. Dobletes.—6. Improperiedad y oscuridad. Opinión de Horacio y Boileau sobre la concepción y la expresión ...	26
IX. -1. La pureza en el lenguaje. El idioma como signo natural de la nacionalidad.—2. Barbarismos y sus diversos nombres. Tecnicismos.—3. Neologismos y su necesidad. Arcaísmos .....	32
X. 1. Semántica. La evolución en el valor de las palabras.—2. La impureza como elemento necesario en la vida del lenguaje .....	36
XI. -1. Modos de estudiar el propio idioma.—2. El uso y la etimología. El conocimiento del lenguaje popular.—3. Los clásicos.—4. El diccionario.—5. Pensar en español .....	40
XII -1. El estilo y la reflexión. Forma y contenido.—2. Operaciones del espíritu necesarias para comunicar la obra de arte. La imaginación y la voluntad.....	46
XIII. -1. La disposición y la sintaxis en el estilo. El cambio de colocación de las palabras origina expresiones diversas. Ejemplos.—2. Reglas para la disposición.—3. La sintaxis.—4. Singularidad del estilo .....	52
XIV. -1. La elocución.—2. Medios de expresión y Bellas artes. Opinión de Croce acerca del arte.—3. Cualidades del lenguaje: armonía, elegan-	

	cia, naturalidad, brevedad y conveniencia.— 4. La armonía y la cacofonía. Medios para evitar esta última .....	58
XV	—1. El llamado lenguaje figurado. Las figuras como expresión individual del autor. Figuras de lenguaje y figuras de pensamiento.— 2. Tropos y figuras.—3. Lenguaje recto y figurado.—4. Tropos. Metáfora, sinécdoque y metonimia. Otras figuras: definición, descripción, enumeración, comparación, antítesis, paradoja, corrección, concesión, gradación, epifonema, preterición, perifrasis, atenuación, ironía, dialogismo, apóstrofe, exclamación, interrogación, deprecación, conminación, imprecación, hipérbole, prosopopeya. Ejemplos .....	62

## II

## TRATADO DE LOS GENEROS LITERARIOS

XVI.	1. Literatura.—2. Literatura española.— 3. Originalidad de nuestra literatura. Importancia de la influencia greco-latina.—4. Poesía y prosa.—5. Orígenes de la poesía. Opinión de Aristóteles acerca de la poesía .....	77
XVII.	—1. Los géneros literarios.—2. Crítica de la teoría de los géneros literarios y artísticos. El hecho estético y el hecho lógico en la teoría de los géneros.—3. Sentido en que pueden aceptarse los géneros literarios.—4. Clasificación de las obras literarias. Obras poéticas y obras prosáicas.—5. Subdivisión de los géneros literarios .....	81
XVIII.	—1. Versificación y sus diversos sistemas. El paralelismo y sus clases. Aliteración. La versificación clásica.—2. Elementos constitutivos de la moderna versificación.—3. Sinalefa.—4. Sinéresis.—5. Díéresis. Ejemplos .....	86
XIX.	1. Los versos castellanos. Su acentuación más corriente.—2. Clasificación de los versos por el número de sílabas. Cesura. Hemistiquio...	91
XX.	—1. El verso endecasílabo. Su acentuación. Su origen. Su historia en nuestra literatura.—	

	2. Versos de doce y trece sílabas.—3. Verso de catorce sílabas o alejandrino.—4. Versos de quince y dieciséis sílabas. El romance en nuestra literatura. Ejemplos.	97
XXI.	1. Combinaciones de versos y la rima.—2. Clases de rima y su origen.—3. Principales combinaciones de rima asonante usadas en castellano.—4. El romance. Sus formas de difusión.—5. Otras clases de romance.—6. Otras formas de rima asonantada. Ejemplos .....	104
XXII.	—1. Combinaciones más usadas en rima consonante.—2. Pareado.—3. Terceto. Estrofa de cuatro versos y sus distintas clases.—4. Estrofas de cinco y seis versos. La lira. La estancia. La silva. Copla de pie quebrado. Ejemplos .....	112
XXIII.	—1. Estrofas de ocho versos. Copla de arte mayor. Octava real. Octava italiana.—2. Décima o espinela.—3. El soneto. Soneto con estrambote.—4. Combinaciones métricas destinadas al canto. El zéjel y la letrilla.—6. Combinaciones de versos sin rima. Estrofa sáfico-adónica. Verso suelto. Ejemplos .....	119
XXIV.	—1. Poesía narrativa.—2. La epopeya. Sus relaciones con la historia. Poemas más notables de este género en las distintas literaturas. Las gestas.—3. Características de la epopeya.—4. Elaboración de la epopeya. Nombres que se dan a los poetas populares cultivadores de este género. Los ciclos épicos.—5. Diversas clases de epopeya .....	129
XXV.	—1. Poemas épico-eruditos. Principales poemas de este género en las literaturas griega, latina, portuguesa, española e italiana.—2. Poemas caballerescos, su relación con las gestas y ciclos en que suelen agruparse. Principales poemas de esta clase italianos y españoles.—3. Características de todos estos poemas. Sus relaciones con los poemas griegos, latinos e italianos. Metros en que se escribieron .....	155
XXVI.	1. Poemas épico-burlescos. Principales poemas de esta clase en Grecia, Francia, Italia y España.—2. Poemas religiosos y filosóficos. Caracteres de los primitivos poemas religiosos y su evolución hacia el poema filosófico. Poemas	

de esta clase entre los egipcios, indios, griegos y latinos. <i>La Divina Comedia</i> . Poemas religiosos en las literaturas alemana, inglesa y española. Poemas filosóficos en las literaturas griega y latina. ....	140
XXVII. —1. El romance.—2. Origen de los romances y diversas teorías para explicarlo. El Marqués de Santillana y el romance.—3. Clasificación de los romances. Viejos. Juglarescos. Eruditos. Artísticos. Vulgares. Subdivisión de los romances viejos.—4. Formas de publicación de los romances. La tradición oral. Cancioneros. Pliegos sueltos. Romanceros más importantes. Supervivencia y fecundidad de los romances.—5. Formas modernas de la épica. El <i>Fausto</i> . Poemas épicos españoles desde la época romántica hasta hoy .....	145
XXVIII. —1. Poesía expositiva o lírica. Origen de esta denominación. Origen de la poesía expositiva. Metros.—2. La lírica entre los griegos. Poesía elegíaca o gnómica. Poesía yámbica. Poesía mélica y sus clases: monódica y coral. Diversos géneros de la poesía mélica.—3. La lírica latina y sus principales cultivadores .....	150
XXIX. —1. Principales líricos extranjeros desde el Renacimiento. Líricos franceses, alemanes, ingleses.—2. La lírica provenzal y su influencia en otras literaturas.—3. La lírica italiana y sus diversas composiciones: balada, madrigal, strambotto, soneto, canción. La égloga y el idilio. Influencias de estas obras en otras literaturas. La oda renacentista y la anacreóntica. ....	155
XXX. —1. La primitiva lírica española.—2. Lírica galaico-portuguesa. Cancioneros y clases de obras que comprenden: cantigas de ledino, de amor, de amigo; baladas, villanescas y pastoriles, cantigas de maldecir.—3. La lírica en castellano y sus orígenes. Principales composiciones líricas medievales. ....	160
XXXI. —1. La lírica española desde el Siglo de Oro hasta hoy. La escuela italiana y la tradicional. Escuelas salmantina y sevillana y sus caracteres distintivos. El gongorismo. La lírica española desde el Romanticismo hasta nuestros días .....	164

- XXXII. — 1. Otras clases de poesía expositiva. La sátira. La sátira en Grecia y en Roma. La sátira en otras literaturas. Principales satíricos españoles.—2. El epigrama.—3. La fábula y el apólogo. Su historia.—4. Poesía didascálica y geórgica. Principales obras que ha producido... 168
- XXXIII. — 1. Poesía dramática o representativa.—2. La poesía dramática entre los griegos.—3. La tragedia y la comedia. Esquilo, Sófocles y Eurípides. La comedia antigua, media y nueva. Sus principales cultivadores ..... 175
- XXXIV. — 1. La poesía dramática en Roma. Plauto y Terencio.—2. Principales dramaturgos en las literaturas modernas. Shakespeare y sus obras. Principales cultivadores de este género en Francia. Dramaturgos alemanes, escandinavos, rusos y belgas.—3. Literatura dramática italiana y el drama musical. La ópera y la zarzuela ..... 178
- XXXV. — 1. Orígenes del teatro español. El teatro religioso. Misterios, autos y juegos de escarnio. Principales obras dramáticas españolas en la Edad Media.—2. Principales géneros dramáticos cultivados en España. Loa. Auto sacramental. Paso o pasillo. Entremés.—3. La comedia clásica y sus caracteres. Drama teológico, histórico-legendario, de capa y espada, comedia de enredo, de magia y drama filosófico..... 185
- XXXVI. — 1. Principales dramaturgos españoles del siglo XVII. Lope de Vega. Clasificación de sus comedias: histórico-legendarias, novelescas, de costumbres, mitológicas, pastoriles, religiosas y obras menores. Tirso de Molina. Ruiz de Alarcón. Calderón, Estudio de las obras más notables de estos dramaturgos. Opinión de Goethe acerca del teatro calderoniano ..... 189
- XXXVII. — 1. Teatro español en el siglo XVIII. Las tres unidades. Moratín. García de la Huerta. Los sainetes de don Ramón de la Cruz.—2. El teatro romántico y el moderno. El *Don Alvaro*, del Duque de Rivas, y el *Tenorio*, de Zorrilla. Teatro no romántico en la época del romanticismo. Tamayo, Ayala. Echegaray. Modernos cultivadores del teatro. .... 195
- XXXVIII. — 1. Composiciones narrativas en prosa. La

historia.—2. Diversos géneros históricos. El diario y la crónica. Anales. Comentarios, biografía y autobiografía, monografía.—3. La historia propiamente dicha. Su división por el tiempo y por el asunto. Ciencias auxiliares de la historia. Cualidades del historiador. Opinión de Cicerón acerca de la historia.—4. La historia entre los griegos. Herodoto. Tucídides. Jenofonte. Otros historiadores griegos.	198
XXXIX. —1. La historia en la literatura latina. César. Nepote. Salustio. Tito Livio. Tácito.—2. Historiadores más famosos extranjeros y españoles. Historiadores italianos, franceses, ingleses y alemanes. Historiadores españoles: Alfonso el Sabio. López de Ayala. El P. Mariana. Historiadores de sucesos particulares y de Indias. Los modernos historiadores españoles .....	202
XL. —1. Géneros narrativos en prosa. El cuento y su forma primitiva de transmisión. Colecciones de cuentos en la España medieval. Origen de estos cuentos. <i>El Conde Lucanor</i> . Los cuentos en la literatura italiana. El <i>Decamerón</i> , de Boccaccio. Evolución del cuento hasta formar la novela renacentista. Otros cuentistas extranjeros y españoles .....	207
XLI. —1. La novela. La novela en la antigüedad clásica. Precedentes medievales de este género. Novela renacentista. Novela de caballerías, pastoril, picaresca, psicológica, histórica, realista, naturalista. Novela por entregas y novelas de guerra. Principales cultivadores extranjeros y españoles de estas clases de novela. La novela en la actualidad .....	209
XLII. —1. La oratoria y la elocuencia. Antigüedad de la oratoria. Los retóricos.—2. Clases de oratoria y partes del discurso. Géneros oratorios de los antiguos y su semejanza con la moderna clasificación. Oratoria política, forense y religiosa. Las partes del discurso: exordio, confirmación y epílogo.—3. La oratoria en Grecia y Roma. Demóstenes. Cicerón.—4. La oratoria desde la Edad Media hasta nuestros días .....	215
XLIII. —1. Obras didácticas.—2. La prosa didáctica en las literaturas clásicas. El diálogo. Sócrates y Platón. El tratado. Aristóteles. Cultivado-	

res de estos géneros en la literatura latina. La glosa.—3. La prosa didáctica en la literatura española medieval. La didáctica en el Renacimiento español y sus principales cultivadores. Apotegma. Las empresas. Didácticos españoles del siglo XVIII .....	220
XLIV. —1. Clasificación actual de las obras didácticas.—2. El ensayo, su carácter y sus principales cultivadores en España.—3. La crítica.—4. La mística y la ascética. Principales cultivadores de estos géneros en España.—5. La carta. Su historia. Epistológrafos españoles.—6. El periódico. Caracteres de la producción periodística .....	226









Santa

EST  
CISTIA

**D-2**  
**8656**