



EL ARTE DE HACER VERSOS



MANUALES
GERMEN 93

DR
147

EL ARTE DE
HACER VERSOS

1178644

DR

6147

MANUALES "GERMEN" ≈ GRUPO X ≈ NÚMERO 93

EL ARTE DE HACER VERSOS



Fondo bibliográfico
Dionisio Ridruejo
Biblioteca Pública de Soria

6147

ENCICLOPEDIA LITERARIA

DON RAMÓN DE LA CRUZ, 51

Apartado 9078

M A D R I D

CAPITULO PRIMERO

CONCEPTO Y ELEMENTOS DE LA POESÍA

QUÉ es *Poesía*? Si consultamos sobre esto al sentido común, hallaremos que la Poesía se entiende no sólo como un arte particular, sino como una propiedad de multitud de objetos y de muchas artes también. Así se dice vulgarmente que hay poesía en la naturaleza, poesía en la vida, poesía en la historia, poesía en las artes plásticas, poesía en todos los órdenes de la realidad, y por Poesía entiende en estos casos el sentido vulgar la belleza de estos objetos en cuanto es expresada y produce una agradable impresión en el espíritu.

En la literatura llama el sentido común poéticas a todas las composiciones que le parecen bellas y que tienen un lenguaje musical y agradable al oído, confundiendo no pocas veces la Poesía con el verso.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Ahondando estos diferentes juicios del sentido común hallamos que la Poesía, en su más amplio concepto, es la belleza expresada sensiblemente; y que, considerada como género literario, es la Literatura bella. Ahora bien, en todo esto hallamos como notas esenciales del concepto de Poesía: 1.º, ser expresión de belleza, tener por fondo o asunto la belleza; 2.º, expresar la belleza sensiblemente en un modo especial de palabra, que se llama poética.

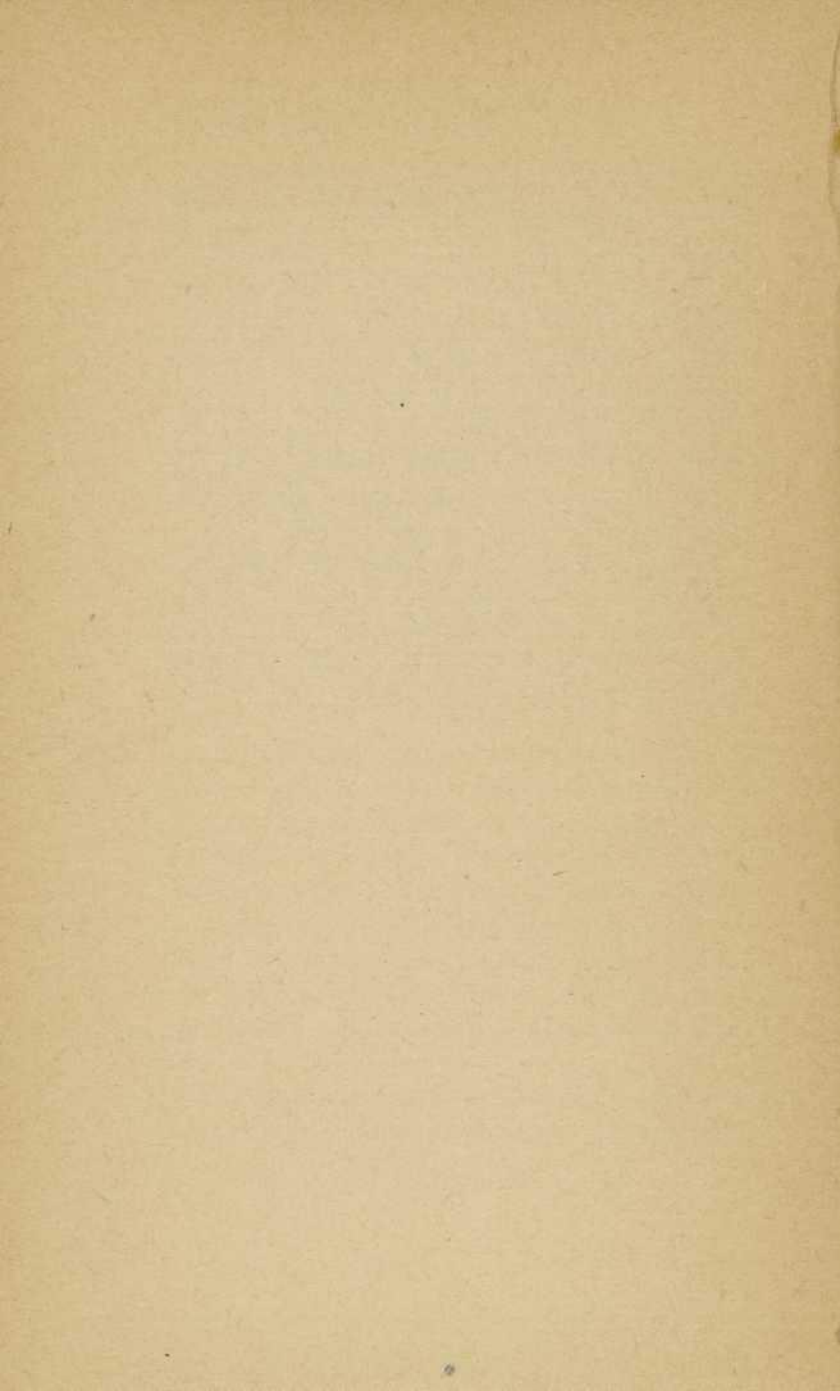
No es, por tanto, la verdad ni el bien lo que expresa primeramente la Poesía, sino la belleza. No es tampoco la Poesía arte útil, sino arte bello, predominantemente bello. Su fin es interno, pues se encierra en expresar sensiblemente la belleza que el artista concibe; tiene propia finalidad.

La Poesía es, pues, expresión de la belleza y, desde luego, expresión artística, expresión bella—puesto que la expresión ha de conformar con lo expresado—y expresión en lo sensible, sin lo cual no fuera artística. Pero como el medio sensible de expresión, lo expresante, debe conformar con todos los restantes elementos de la obra literaria, infiérese que la palabra en la Poesía ha de ser no sólo palabra artístico-literaria, sino palabra bella, palabra poética.

Con estos datos podemos formar el concepto de la Poesía y decir que la Poesía, como género

literario, es *la expresión artística de la belleza mediante la palabra rítmica*. Decimos *mediante la palabra rítmica* porque el ritmo caracteriza la palabra poética más que ninguna otra cualidad. Decimos *expresión de la belleza*, y no *de los estados de nuestra esencia*, no porque no sea esto lo expresado aquí como en todo el arte literario, sino porque la nota distintiva de la poesía es expresar los estados de nuestra esencia en lo que tienen de bellos y expresar todo lo que en nosotros recibimos sólo en cuanto es bello.

Hallamos, pues, en la Poesía dos elementos esencialísimos: la belleza como fondo y la palabra rítmica como forma, bien entendido que el ritmo, y, por tanto, la palabra rítmica, lo mismo puede darse en el verso que en la prosa.



CAPITULO II

LA BELLEZA.—CONCEPTO Y MODOS DE LA BELLEZA

HEMOS dicho que uno de los elementos de la Poesía es la belleza, y es necesario, por tanto, que tratemos de fijar aquí su concepto, partiendo para ello de los datos que nos suministra el sentido común.

Es indudable que todos tenemos idea de lo bello, pues que de bello y belleza hablamos a cada momento. Lo es igualmente que no es ésta una idea adquirida por la educación, sino presente en la conciencia, por cuanto para decir que hay objetos bellos necesitamos previamente poseer la idea de belleza que aplicamos a cada objeto en forma de juicio. Veamos ahora qué entendemos por belleza en el uso común.

Si en ello reparamos, notaremos que en el uso común consideramos la belleza como una cualidad real de ciertas cosas, como algo que existe fuera de nosotros y que se halla en multitud de

objetos diferentes; nos aparece, por tanto, la belleza como una categoría, como una propiedad universal de los objetos, al modo del bien o la verdad.

Consideramos bello un objeto cuando es armónico; esto es, cuando todas sus partes son proporcionadas entre sí y con el todo; cuando la forma expresa adecuadamente el fondo del objeto— y por esto hallamos algo de *formal* en la belleza—; en una palabra, cuando hay en el objeto orden, regularidad, proporción.

Cuando en un cuadro vemos perfectamente expresada su idea mediante la composición de las figuras; cuando vemos que todos los detalles de esta composición contribuyen a expresar dicha idea; cuando, en suma, observamos que las partes del cuadro son armónicas entre sí y con el todo, decimos que el cuadro es bello; cuando no encontramos en él estas cualidades, sino las opuestas, decimos que es feo. Cuando en una composición musical vemos que la idea fundamental, el *motivo* que se propuso expresar el músico se mantiene en toda la obra, aunque manifestándose en variedad de tonos y diversificándose en multitud de melodías, pero sin que se pierda jamás, decimos que en aquella pieza hay armonía y que, por tanto, es bella. Armonía y belleza son, pues, en el uso común, términos idénticos.

Todo objeto harmónico, esto es, todo objeto orgánico—en el sentido filosófico de la palabra—, muestra su armonía en cuanto manifiesta su esencia total en cada una de sus partes y en cuanto pone y refleja su esencia en adecuada forma en lo exterior sensible. Cuando esto observamos en un objeto, decimos que es *bello*, y afirmamos, por tanto, que belleza es *la armonía manifestada sensiblemente*.

La idea de armonía lleva consigo la de perfección, y en tal sentido puede decirse que la belleza es la perfección. Pero la perfección y la armonía son primeramente propiedades divinas, como lo son la unidad y la variedad. Dios, en efecto, es unidad absoluta, variedad absoluta, armonía absoluta, perfección absoluta, y, por tanto, belleza absoluta también. Ahora bien, si los seres finitos son bellos en cuanto son harmónicos, en cuanto son perfectos, como quiera que estas propiedades son divinas, infiérese que, poseyéndolas, los seres finitos son semejantes a Dios, y que lo son tanto más cuanto en mayor grado las posean. Todo ser finito es semejante a Dios en cuanto es harmónico y perfecto, y como la armonía es la belleza, síguese que ésta puede también definirse: *la semejanza de lo finito con Dios*.

De lo expuesto se deduce que la belleza es propiedad de Dios y del mundo; que es, por tanto,

una categoría universal, como lo son la verdad y el bien, categoría presente en todos los seres en mayor o menor grado. Podemos afirmar, por tanto, que todo ser posee en mayor o menor grado la belleza, no existiendo, por consiguiente, la fealdad absoluta, y que los seres son más o menos bellos según son más o menos harmónicos y perfectos; esto es, según son más o menos semejantes a Dios.

La belleza contiene modos diversos que la expresan de una manera distinta, pero sin quebrantar su unidad. Estos modos se determinan según el interior organismo de la belleza misma o según la forma en que la belleza existe.

Atendiendo a la primera clasificación, hallamos que la belleza puede considerarse, como todo objeto, en su unidad indistinta—en su simplicidad o posición—, en su interior oposición, o en su composición harmónica, lo cual da lugar a diferentes modos de belleza.

El primero de ellos es la posición simple de la belleza, en la cual no se señala oposición alguna entre los elementos del objeto bello: su esencia y su forma. No hay en este modo de belleza—belleza *simple*—oposición ni contrariedad alguna. La forma expresa directa y adecuadamente la esencia del objeto bello, y el sentimiento producido por su contemplación es agradable, tranquilo, placentero. Tal es, por ejemplo, la belleza de

una flor, de un paisaje, de un niño, etc. Este modo de belleza se da en la Naturaleza como en la Humanidad, y es el que produce la impresión del agrado en el contemplador.

Pero caben modos opuestos de belleza, es decir, modos de belleza en que se produzca oposición y desequilibrio entre los elementos del objeto bello.

El fondo bello y la bella forma pueden estar en oposición y desacuerdo, desequilibrándose, no equiparándose el uno con el otro. Esta oposición no trasciende a la forma primera e interna del fondo o esencia bella, lo cual fuera imposible, sino a la forma exterior sensible, y no puede ser absoluta, pues en tal caso la armonía desaparecería y el objeto no sería bello. De aquí que esta oposición tenga más de aparente que de real y más de subjetiva que de objetiva, siendo no pocas veces producto del contemplador más que del objeto, como lo prueba el hecho de aparecer tal oposición ante el sujeto de modo diferente según los tiempos en un objeto mismo.

Esta oposición tiene dos formas, según que en ella predomine uno u otro de los elementos referidos. El predominio del fondo sobre la forma engendra la belleza *sublime*, el predominio de la forma sobre el fondo engendra la belleza *cómica*.

Cuando la esencia del objeto bello no halla forma exterior sensible adecuada para su expresión,

cuando lo sensible del objeto no alcanza a reproducir plenamente lo esencial, se produce un desequilibrio, nacido de esta superabundancia de esencia, que origina en el contemplador una impresión de asombro mezclado de espanto y que, sin ser un dolor, no es, sin embargo, un puro placer. Entonces se produce lo que se llama *sublime* y, aplicado a la belleza humana, *trágico*.

No es éste el momento de dilucidar si lo sublime es o no real. Sin duda, la esencia infinita no puede hallar expresión en forma alguna sensible y, por tanto, finita; pero no es menos cierto que esta impotencia en la expresión se da sólo en el mundo de lo fenomenal y sensible, nunca en el de las ideas. Toda esencia infinita tiene su forma infinita también, y el desequilibrio de lo sublime no trasciende a tales regiones. Lo sublime se produce cuando lo infinito se manifiesta en la pura fenomenalidad, y en tal sentido no puede reputarse como algo esencial en el objeto infinito bello, sino como un estado accidental y transitorio que tiene más de aparente que de real. Lo sublime no es, por esto, la oposición entre dos infinitos relativos, pues lo opuesto en lo sublime es la esencia infinita y la forma sensible finita. Lo sublime es, más bien, la oposición entre lo infinito y lo finito realizada en la esfera de la fenomenalidad, y con frecuencia solamente en el espíritu del contemplador.

Lo sublime no existe en Dios mismo, como los poetas piensan. Dios no es la belleza sublime, porque no es ningún modo particular de belleza, sino la belleza misma en su absoluta unidad. Dios aparece como sublime al hombre por la dificultad de comprenderle; pero esta sublimidad no tiene valor alguno trascendente. Lo sublime se manifiesta en la Naturaleza en cuanto no se dan en ésta formas sensibles al alcance de la inteligencia humana que expresen el fondo infinito de la Naturaleza misma. La extensión infinita, la infinita fuerza no pueden encerrarse en los límites de una forma determinada, y aparecen, por tanto, como sublimes al espíritu del hombre. De aquí los dos modos de sublime natural llamados por los estéticos sublime *matemático* o de extensión y *dinámico* o de fuerza: lo sublime del espacio sideral y lo sublime de las tempestades, los huracanes y las inundaciones, por ejemplo. Pero como de que no percibamos la forma sensible de lo infinito natural no se infiere que éste no tenga propia expresión en forma también infinita, la realidad trascendental de este modo de lo sublime puede, cuando menos, quedar en duda.

Mayor realidad tiene lo sublime *humano* o *trágico*, en que nuestra esencia pugna por romper los límites de la individualidad y las cadenas de la forma sensible corporal. El heroísmo, el sacri-

ficio, el martirio son verdaderos sublimes, en cuanto en ellos lo finito y lo sensible humano es quebrantado por la esencialidad eterna del espíritu: es, sin duda, sublime el que sacrifica su vida a su idea, es decir, el que aniquila lo temporal para salvar lo eterno.

Así como en Dios no se da lo sublime, y puede dudarse de que se dé en la Naturaleza, así tampoco se da lo *cómico*. Lo cómico es el predominio de la forma sobre la esencia, y aun mejor podríamos definirlo diciendo que es *el predominio de lo sensible sobre lo ideal, o la perturbación de lo esencial por el accidente*.

El simple enunciado de este concepto muestra claramente que lo cómico no se da en Dios. Veamos ahora si se da en la Naturaleza. No falta quien así lo sostiene, indicando como ejemplo de ello los monos, bien conocidos por sus extraños gestos y ridículos ademanes. Pero, aparte de que la inflexibilidad de las leyes naturales no da lugar al accidente, y por tanto no admite lo cómico, lo que de tal pudiera haber en el mono no nace de la Naturaleza, sino del espíritu, que es quien le mueve a hacer gestos. Todo otro ejemplo que pudiera citarse no sería otra cosa que apreciación subjetiva, pero no cualidad real. Lo cómico, pues, no existe en la Naturaleza.

Lo cómico es meramente humano y principal-

mente subjetivo. Varía hasta lo infinito, según el estado del contemplador y el grado de su cultura, y no pocas veces viene a confundirse con lo sublime. *De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso*, dice el sentido vulgar. El sentimiento caballeresco, sublime en la Edad Media, es puesto en ridículo por Cervantes en la Edad Moderna.

No quiere esto decir que nada haya de real en lo cómico. Toda perturbación de lo esencial por lo accidental, todo predominio de la forma sensible sobre el fondo, excita el sentimiento de alegre placer que produce lo cómico, y que se manifiesta por la risa; pero no pocas veces el espíritu ve lo cómico allí donde realmente no se da. Lo cómico tiene varios grados, según descende de lo ideal a lo sensible y de lo sensible a lo grosero. Tales son lo ridículo, lo grotesco, lo bufo, grados cuidadosamente determinados en la Estética.

La belleza compuesta o *dramática* comprende en sí los modos anteriores, y se caracteriza por la lucha y oposición de elementos que constituyen la vida. Es la belleza de la vida humana y de la vida de la Naturaleza; pero no es la belleza de Dios, en cuya serenidad inefable no hay lucha posible. La belleza dramática es la belleza humana por excelencia, y es también la belleza suprema artística y literaria.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Según las categorías de la existencia, se determinan también modos de belleza. Tales son la belleza *permanente* o *eterna*, como la de las ideas, y la belleza *efectiva*, *individual-sensible*, como la de cualquier cuerpo natural.

Esta clasificación tiene menos aplicaciones y menor importancia que la anterior.

CAPITULO III

ESFERAS DE LA BELLEZA.—EL ARTE BELLO.—LA
BELLEZA EN EL ARTE LITERARIO

LAS condiciones de la belleza, que son: unidad de esencia, variedad de partes y determinaciones de esta esencia, armonía entre estas partes entre sí y con el todo y manifestación de lo esencial del objeto en lo determinado sensible, se dan en todos los seres, pero en diverso grado, según el lugar que éstos ocupan en el mundo. Aunque todo ser tiene estas fundamentales propiedades, no las tienen todos en el mismo grado, pues los seres se asemejan a Dios según grados diversos, señalados por su propia individualidad. Hay, por esto, tantas esferas de belleza como órdenes de seres en el mundo.

Pero no sólo hay esto, sino que, aparte de la belleza objetiva que se da en la realidad, hay también belleza subjetiva o ideal, que sólo tiene reali-

dad en la humana fantasía, y hay igualmente belleza objetivo-subjetiva o artística. Hay, pues, tres esferas fundamentales de belleza: belleza real, objetiva o trascendente; belleza ideal, inmanente—real en la fantasía—, y belleza compuesta o artística. Consideraremos primeramente la belleza real.

La belleza real primera es la absoluta de Dios. Como ya hemos dicho, Dios es la belleza misma, el todo de la belleza, la plena armonía y perfección, la conformidad absoluta de la esencia y la forma.

Su belleza no es la belleza simple, ni la compuesta—sublime o cómica—, ni la dramática: es la misma belleza en toda su plenitud, inefable e incomprensible para los hombres. Las condiciones de la belleza se dan en Dios en grado supremo: es la unidad absoluta, la variedad absoluta, la armonía absoluta, la perfección absoluta. Toda belleza mundana es sólo pálido reflejo, lejana sombra de la belleza divina.

Dios, como absoluta belleza, funda toda belleza finita. El mundo es bello en cuanto es divino, en cuanto es semejante a Dios. Los seres finitos son tanto más bellos cuanto más se asemejan a Dios. Todos ellos son semejantes a Dios, pero semejantes en diverso grado.

Hay en el mundo dos seres fundamentales creados por Dios: el Espíritu y la Naturaleza, cuya unión racional y consciente constituye la Hu-

manidad. Estos seres son bellos en diverso grado, como son en diverso grado también perfectos, harmónicos, semejantes a Dios.

La Naturaleza es bella en cuanto es una, interiormente varia, orgánica y harmónica. El primer grado de la belleza del mundo es, pues, la belleza natural. Diversificase ésta según el orden de los seres naturales, creciendo en grado según crecen éstos en perfección.

Comprende la Naturaleza dos imperios, divididos en reinos. El primero es el imperio inorgánico, que comprende el reino sideral y el reino mineral; el segundo es el imperio orgánico, que comprende el reino vegetal y el reino animal.

Es inferior en belleza el imperio inorgánico, en cuanto carece de organismo y de vida. La belleza en él es simple, sencilla y formal, y casi siempre nace de relaciones de este imperio con otros. Los astros son principalmente bellos en cuanto son teatro de la vida; los minerales terrestres lo son en cuanto sirven de medio para realizar belleza. El diamante es bello cuando, trabajado artísticamente, sirve de adorno al hombre; en bruto, su belleza es bien escasa.

Al aparecer la vida en el imperio orgánico, al nacer en él el organismo y la armonía, crecen también los grados de la belleza natural. La oposición de órganos y funciones en la planta, la vida que en ella se muestra, la animación que su

presencia da a la naturaleza inorgánica, revelan un mundo de belleza superior. La planta es bella porque vive; donde está la vida, allí está la belleza también.

El reino animal muestra el grado superior de la belleza natural. A los anteriores elementos de belleza se agregan en este reino el movimiento libre y la aparición del espíritu. La belleza animal es ya compuesta, pues tanto tiene de espiritual como de natural. La belleza animal nace, además, de la mayor complicación de sus órganos y funciones, que da lugar a contrastes extremadamente bellos. Los grados de belleza en el animal varían según multitud de circunstancias, observándose que si bien en cuanto belleza compuesta—natural-espiritual—va aumentando a medida que asciende la escala zoológica, como belleza puramente natural no se observa esta regla, pues los animales inferiores suelen ser más bellos—sobre todo en su forma exterior—que los animales superiores. Nadie se atreverá a decir, por ejemplo, que un murciélago es más bello que un pájaro mosca, desde el punto de vista de la belleza corporal.

Por último, la Naturaleza en sí misma es compuestamente bella, en cuanto en sí encierra todos estos diversos y aun opuestos grados de belleza y en cuanto manifiesta su total esencia y sus leyes en el juego complicado de los variadísimos fenómenos del mundo sensible. En cuanto la ley su-

prema de la Naturaleza es el movimiento de sus átomos, que da lugar a la multitud de fenómenos que se estudian en la Física, y como quiera que el movimiento es la vida y la vida es la oposición y la lucha, la belleza de la total Naturaleza es eminentemente dramática, y, considerada desde el punto de vista de la extensión y la fuerza, puede considerársela sublime.

La belleza espiritual es superior a la belleza natural, porque el Espíritu es superior a la Naturaleza, porque la belleza del espíritu es fruto de la inteligencia y de la libertad. De aquí proviene su rica variedad de determinaciones y aspectos siempre nuevos, su agitada vida y sus sorprendentes contrastes. La belleza espiritual pura no existe realmente, porque no hay espíritus puros, pero puede considerarse aquí abstractamente.

La belleza espiritual comprende dos grados: belleza del espíritu animal y belleza del espíritu humano. La primera es inferior a la segunda, en cuanto la libertad del espíritu animal es puramente sensible y su inteligencia también, careciendo, además, de razón y de conciencia. Esta belleza puede ser intelectual o sensible, pero no moral, porque el animal no tiene moralidad.

La belleza del espíritu humano es intelectual, sensible o moral. La inteligencia es bella como actividad en su libre dirección y en la formación del conocimiento, ora en la esfera sensible de la

fantasía, ora en la puramente inteligible del entendimiento y la razón. La fuerza creadora en la fantasía, el discernimiento agudo y la penetración en el entendimiento, la clara intuición en la razón, constituyen el mayor grado de la belleza intelectual. La belleza sensible o del corazón consiste tanto en la actividad, impresionabilidad y flexibilidad del ánimo como en la belleza objetiva del sentimiento mismo, que ha de ser puro, noble, desinteresado, amoroso y leal. El amor, la bondad, el valor, la abnegación y el heroísmo constituyen la belleza del sentimiento. La belleza moral o de la voluntad consiste en la recta y pura intención de hacer el bien por puros motivos, y en la firmeza de la voluntad en medio de los obstáculos. El espíritu moralmente bello es, pues, el "*Justum ac tenacem propositi virum*" del poeta. El carácter general de la belleza del espíritu humano es la libertad ideal o poder de determinarse propiamente según ideas eternas. Aquí descansa también la superioridad de la belleza espiritual sobre la belleza natural, que carece de esta condición.

Por último, el grado supremo de belleza es la unión racional y consciente del espíritu con el cuerpo en la Humanidad. La belleza humana, que reúne en sí las dos bellezas opuestas, espiritual y natural—*Mens sana in corpore sano*—, es la belleza suprema en el mundo, porque la Humani-

dad, al unir estos dos seres fundamentales, es plenamente semejante a Dios: es *microcosmos*. La penetración de la belleza física por la belleza espiritual, la plena armonía de ambas, la expresión del espíritu por la Naturaleza, constituyen el grado supremo de la belleza finita. La vida humana, colectiva como individual, con sus oposiciones y luchas y con sus aspectos variados, es también el ejemplar superior de la belleza dramática. Nada en el mundo es tan bello como el ser racional.

Además de la belleza real, existe, como ya hemos dicho, la belleza que hallamos en nuestra fantasía, pero no en el mundo exterior. Todos sabemos que formamos libremente en la fantasía representaciones, imágenes, tipos, que decimos que son bellos porque reúnen todas las categorías de la belleza, pero que no se producen en el mundo exterior. Esta esfera de belleza se llama ideal, en oposición a la belleza exterior o real; pero no ha de entenderse por esto que no tenga realidad alguna, lo cual fuera inconcebible, sino que sólo la tiene en nosotros mismos, careciendo, por tanto, de valor trascendente. Es, pues, belleza real, pero real solamente en la fantasía.

Distínguese la belleza ideal de la real, no sólo en su origen, sino también en sus condiciones. Producto de nuestro libre espíritu, no sometida a las leyes inflexibles de la realidad exterior, es por esto más perfecta y acabada que todos los ejem-

plares de belleza que la Naturaleza produce. Todas las imperfecciones, todas las limitaciones que en la belleza real existen, desaparecen en la belleza ideal, y sus tipos no se encuentran en el mundo exterior por esta razón. Nunca creó la Naturaleza, nunca vió realizados la historia los purísimos modelos de belleza natural y espiritual que crea la fantasía.

Pero la belleza ideal en sí misma quedaría eternamente separada de la belleza real si una tercera esfera de belleza no viniese a facilitar su unión. Tal es la belleza artística, resultado de la unión íntima de lo ideal y lo real.

El Arte une los dos mundos opuestos de la belleza ideal y la belleza real, expresando aquélla en lo sensible y dándole realidad e idealizando ésta mediante aquélla. Al encarnarse mediante la creación artística los tipos ideales bellos de la fantasía en las formas sensibles bellas de la Naturaleza, se hace real y visible la belleza ideal, y se idealiza y sublima la belleza real. El mármol labrado por el escultor, los sonidos combinados por el músico, la palabra embellecida por el poeta, añaden a su natural belleza toda la que reciben del mundo de las ideas de que vienen a ser vivas y animadas encarnaciones; y al mismo tiempo la vaga belleza ideal precisa sus contornos, adquiere, por decirlo así, carne y hueso y viene a convertirse en belleza real, sin perder por esto su

carácter primitivo. Al unirse de este modo ambas esferas de belleza, resulta, no una mera suma, no una agregación informe de perfecciones heterogéneas, sino una belleza nueva, de propio valor, caracterizada por la íntima unión y penetración de lo ideal y lo real, que recibe el nombre de belleza artística.

Tal es la obra del Arte bello. La realización de lo ideal, la idealización de lo real: tal es el fin a que este Arte aspira; fin propio, sustantivo, en que encierra toda su actividad. Tal es también el fin y la obra del Arte bello literario, a que hemos dado el nombre de Poesía. Hacer real, mediante la palabra, la belleza ideal que nuestra fantasía crea: tal es la misión de la Poesía. La belleza poética no es, por tanto, mera belleza real, ni pura belleza ideal, sino belleza ideal-real, belleza sintética o compuesta, superior, por consiguiente, a la una como a la otra.

Pero esta belleza no se da sólo en la esencia de la Poesía, sino también en su forma, y no sólo en la forma interna—la composición—, sino en la forma exterior-sensible en que se expresa, en la palabra: de aquí que la Poesía tenga una palabra propia que posee condiciones especiales de belleza, palabra que constituye uno de sus esenciales elementos, y de la que habremos de ocuparnos inmediatamente.

Pero antes de concluir estas breves considera-

ciones, cuyo pleno desarrollo toca a la Ciencia de la Belleza o *Estética* (1), debemos indicar algo acerca de la impresión que la belleza produce en el espíritu que la contempla.

La belleza contemplada afecta no sólo al sentimiento, como piensan algunos, sino a todas nuestras facultades. Despierta y excita la atención, provoca la reflexión, eleva la inteligencia a serenas, puras e ideales regiones; presta vida y fuerza creadora a la fantasía, moraliza y purifica la voluntad y produce en el ánimo un sentimiento de placer puro, tranquilo y desinteresado. A esto se debe que la belleza sea altamente moralizadora y eminentemente religiosa.

(1) Véase el tomo 23 de los *Manuales* GERMEN, "La ciencia de lo bello".

CAPITULO IV

ELEMENTOS DE LA POESÍA.—LA PALABRA POÉTICA.—
SUS CONDICIONES.—MODOS DE LA PALABRA POÉTICA.
LA VERSIFICACIÓN Y LA POESÍA.—¿ES LA VERSI-
FICACIÓN ESENCIAL A LA POESÍA?—FORMAS DE LA
VERSIFICACIÓN

SEGÚN dijimos en el capítulo primero, los elementos de la Poesía son dos principales, correspondientes el uno a su fondo, el otro a su forma. El primero es la belleza, de que nos hemos ocupado; el segundo, la palabra poética, de que nos vamos a ocupar.

Como quiera que la palabra es el medio sensible de expresión del Arte literario, síguese que ha de variar en sus formas, según varíe en su fondo el Arte literario mismo; diversificándose, por tanto, la palabra literaria según que sea palabra poética, didáctica u oratoria, pero sin perder por esto su esencial unidad. Así como en el Arte

literario hay géneros, los hay también en la palabra literaria.

Siendo el carácter propio de la Poesía ser arte literario bello, ser la expresión de la belleza por medio de la palabra, es evidente que esta misma condición se ha de hallar también en la palabra poética, que es, por consiguiente, la palabra *bella*. La palabra será bella en cuanto sea harmónica, semejante y adecuada al fondo de la expresión poética y sometida a leyes musicales. La palabra bella es, pues, la palabra *rítmica*.

La belleza de la palabra consiste, primero, en la belleza de los vocablos; después, en la belleza de las frases y períodos. Es, por tanto, indispensable, para que la palabra sea poética, que los vocablos lo sean también, por ser expresivos, adecuados, poco vulgares y dotados de idealidad. Los vocablos poéticos se distinguen de los vulgares en ser menos materiales y groseros, más ideales y elevados, en suma, más bellos. Para esto han de ser sonoros, musicales, gratos al oído y, si es posible, *onomatopéyicos*. La belleza de las frases y períodos consiste en su harmónico enlace, en su sujeción a las leyes musicales, y muy principalmente en su idealidad. En efecto, el lenguaje poético se distingue del vulgar, y aun del simplemente literario, en emplear formas ideales de expresión y, principalmente, formas indirectas o figuradas. El lenguaje poético es la idealización del

lenguaje vulgar. Reflejo fiel de la idealidad poética, así como ésta expresa el mundo ideal de la fantasía o el mundo real idealizado, él pone al servicio de esta expresión el mundo de las imágenes y de los tropos, que expresan lo ideal o lo real idealizado, nunca la realidad tal como es materialmente considerada. El lenguaje figurado es, pues, el fondo del lenguaje poético; es el lenguaje poético por excelencia. No es este lenguaje impropio tampoco de la Didáctica, ni menos de la Oratoria, pero no es en ellas característico como en la Poesía.

El lenguaje poético es un lenguaje especial, en que, además de emplearse multitud de adornos— las llamadas impropriamente figuras de dicción—, se altera la ley sintáctica del idioma por medio de las licencias poéticas y se introducen vocablos nuevos que constituyen lo que se llama el diccionario poético.

Veamos ahora cuáles son los modos diferentes de la palabra poética. Sabido ya que su condición esencial es el ritmo, importa determinar de qué maneras puede constituirse el ritmo en la palabra, lo que nos dará base para resolver la cuestión que planteamos. El ritmo es, según D'Ortigue, "La forma del movimiento". Ahora bien, el ritmo o ley musical de la palabra exige, desde luego, que ésta se sujete a condiciones de número, tiempo y medida, de las que resultará la armonía que se

busca. Estas condiciones se cumplen cuidando de que los períodos de la composición poética guarden entre sí una ordenada proporción cuantitativa que produzca en el oído la impresión agradable del período musical, a lo que ha de unirse, como ya hemos dicho, la sonoridad de las palabras. Con estas solas condiciones será musical la composición.

Pero cabe todavía mayor rigor en la observancia de la ley rítmica si, refinando todavía la ley cuantitativa del número, se divide la composición en períodos enteramente iguales, simétricamente dispuestos y sometidos a una verdadera cadencia, que produzca en el oído el efecto de una canturía melódica. En este caso el lenguaje rítmico habrá llegado al más alto grado de perfección.

Estos dos modos del lenguaje poético se encuentran en casi todas las literaturas. Puede llamarse al primero ritmo imperfecto, palabra poética no rimada o prosa estética, y al segundo, ritmo perfecto, palabra poética rimada o versificación, siendo este último el más frecuentemente usado por los poetas de los diferentes pueblos.

La versificación es, pues, la artificiosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones; y verso es cada una de estas mismas porciones sujetas a ciertas medidas.

Muchos confunden la versificación con la Poe-

sía, cometiendo el absurdo de identificar un fondo esencial con una forma accidental. Muchos pretenden también que la versificación es esencial a la Poesía, y rechazan la prosa estética, haciendo abstractas y arbitrarias divisiones entre géneros poéticos y géneros prosaicos. Después de lo ya expuesto, es inútil refutar el primer aserto. Respecto al segundo, sólo diremos que la prosa estética tiene condiciones rítmicas suficientes para ser medio de expresión del fondo poético, si quiera la versificación le sea preferible; que la Poesía es algo más que una mera forma del lenguaje, y no puede, por tanto, estribar en meras formas accidentales; y que, por último, aceptar tal afirmación conduce a excluir de la Poesía multitud de géneros y composiciones poéticas en su fondo y en su forma, y a incurrir en las más deplorables contradicciones.

Expongamos ahora brevemente las principales formas de versificación usadas en las diversas literaturas. La versificación ha tenido en la historia diferentes formas, correspondientes al predominio de diferentes elementos del lenguaje que han constituido su base. Uno de los elementos que ha servido para este fin ha sido el *acento*, que, por ser espiritual y natural a la vez, es adecuado en extremo para tal objeto. También ha servido la cantidad silábica, esto es, el mayor o menor

tiempo que se emplea en pronunciar la sílaba en el verso. En la cantidad silábica descansa principalmente la versificación griega, hecho perfectamente explicable si se advierte que la música y el baile iban estrechamente unidos a la Poesía en Grecia, y que, por tanto, la medida del tiempo había de tenerse muy en cuenta en aquel sistema de versificación. La cantidad sigue dominando en la métrica latina, pero no se conserva con tanta pureza, sobreponiéndose, en cambio, el acento, que va cobrando cada vez mayor importancia, hasta reemplazar a la cantidad en los primeros siglos de la Edad Media.

En las literaturas modernas la ley de la cantidad ha desaparecido casi por completo, aunque queden de ella algunos vestigios, siendo sustituida por el acento y el número de las sílabas, como se observa en la versificación castellana, por ejemplo.

Un nuevo elemento rítmico aparece en las modernas literaturas, y es la rima. La rima, adorno del verso más bien que verdadera condición musical de él, consiste en la igualdad o semejanza de las terminaciones de los versos, es decir, de cada una de las líneas en que se divide la composición.

El número de sílabas, la colocación del acento, la igualdad o semejanza de las terminaciones y algún resto de la antigua ley de la cantidad silá-

bica, constituyen, pues, las bases de los sistemas de la moderna versificación. No son, sin embargo, todos estos elementos igualmente esenciales en todas las lenguas modernas, pues en castellano, por ejemplo, se puede prescindir de la rima y componer versos libres o sueltos.

CAPITULO V

CIENCIA MÉTRICA.—ELEMENTOS DE LA VERSIFICACIÓN: MEDIDA, SINALEFA, SINÉRESIS, HIATO, DIÉRESIS, ACENTOS, PAUSAS.—RIMA: CONSONANCIA, ASONANCIA, VERSOS LIBRES.—VICIOS DE LOS VERSOS.—LICENCIAS POÉTICAS

EL estudio y conocimiento de los elementos de la versificación constituyen la *Ciencia métrica* o *Rítmica*.

Como antes hemos indicado, hay verso en castellano cuando se reúnen: número fijo de sílabas, acentos *obligados* o *constituyentes* en algunas de ellas y acentos *supernumerarios* o *auxiliares* en otras, y pausas de diferentes intensidades. Un elemento accesorio, pero no indispensable, es la *rima*.

Así, por ejemplo:

Prisiones son do el ambicioso muere

EL ARTE DE HACER VERSOS

es verso, porque reúne todos los requisitos señalados, y

Son prisiones do el ambicioso muere

no es verso, porque no los reúne.

Aquel verso, en efecto, tiene: once sílabas métricas; tres acentos obligados o constituyentes (*son, cio, mue*), en las sílabas 4.^a, 8.^a y 10.^a, y otro supernumerario en la 2.^a, y una pausa de bastante duración, y énfasis:

Prisiones son—do el ambicioso muere,

que parece dividir el verso en dos partes desiguales.

Para medir o escandir un verso, o sea, para contar sus sílabas, hay que tener en cuenta que las sílabas gramaticales son distintas de las sílabas métricas.

Para establecer esta distinción, debemos, principalmente, fijarnos en la *sinalefa*, que es la contracción en una sola emisión de voz de la vocal o vocales finales de una palabra con la vocal o vocales con que empieza la siguiente.

Así, el verso antes citado hemos dicho que tiene once sílabas métricas, aunque conste de doce gramaticales, porque hay que medirlo así:

Pri-sio-nes-son-do-el-am-bi-cio-so-mue-re.

EL ARTE DE HACER VERSOS

En virtud de la sinalefa se pueden contraer dos, tres, cuatro, cinco y hasta seis vocales.

El siguiente verso, de Benot :

El móvil acueo a Europa se encamina

tiene diecisiete sílabas gramaticales y sólo once métricas, porque existen en él dos sinalefas, una de seis y otra de dos vocales, debiendo medirse así :

El-mó-vil-a-cueoaEu-ro-pa-seen-ca-mi-na.

Aun se ven mejor las sinalefas en este verso, que cita Navarro Ledesma :

Vio a Eugenio, ¡ay, pena! ¡ay, duelo y llanto!, herido,

y que consta también de diecisiete sílabas gramaticales y sólo once métricas, por existir en él cinco sinalefas : una de cinco, otra de cuatro, otra de tres y dos de dos vocales.

Se ha de medir así :

VioaEu-ge-nioay-pe-naay-duc-loy-llan-tohe-ri-do.

El buen oído poético suple con ventaja la necesidad de contar las sílabas de los versos y aprecia espontáneamente las sinalefas, ya que éstas nacen naturalmente de las leyes prosódicas del idioma.

Una especie inferior, por decirlo así, de la si-

EL ARTE DE HACER VERSOS

nalefa, es la *sinéresis*, o sea la contracción de vocales de distintas sílabas, para reducirlas a una sola. Ejemplo:

Alza el león la cabeza poderosa.

En este verso hay una sinalefa (*zael*) y una sinéresis, en que se contraen las dos vocales contiguas de la palabra disílaba *león*, yendo a formar una sola.

La sinéresis resulta muy desagradable al oído, y debe ser evitada a todo trance.

Lo contrario de la sinalefa es el *hiato*, o separación completa de la vocal final de una palabra y la inicial de la siguiente. Ejemplo:

Lo dice a voces a la ninfa Eco,

verso de once sílabas métricas y doce gramaticales, que se mide:

Lo-di-*cea*-vo-ces-a-la-nin-*fa-E*-co,

y en el cual se ven una sinalefa (*cea*) y un hiato (*fa-E*), en que no se produce la sinalefa porque las vocales no se funden en una, a causa del acento obligatorio que lleva la segunda.

El hiato suele producir flojedad en los versos.

Lo contrario de la sinéresis es la *diéresis*, o separación en dos sílabas de las vocales de un dip-tongo. Ejemplo:

Con un manso rüido,

verso que tiene seis sílabas gramaticales y siete métricas, por haber deshecho la diéresis el diptongo de la palabra *ruido*.

Hay, además, que tener en cuenta, para medir los versos españoles, otra propiedad de los mismos, y es que cuando terminan en palabra esdrújula hemos de contar una sílaba menos de las que nos resultarían de la aplicación de las reglas normales, y cuando acaban en palabra aguda, hay que contar una sílaba más.

Así tienen once sílabas métricas los tres versos siguientes, de Martínez de la Rosa :

Con ímpetu veloz el asta trémula,
por la acerada cota penetrando,
hiere, traspasa, parte el corazón,

porque aunque en el primero, medido normalmente, contaríamos doce sílabas, hay que disminuir una por terminar en palabra esdrújula; es como si las dos sílabas finales (*mu-la*), a los efectos métricos, se fundieran en una sola; y en el tercero, que, teniendo en cuenta la sinalefa *teel*, constaría sólo de diez, hay que contar una sílaba más, por terminar en voz aguda. El efecto es como si la última sílaba (*zón*) se prolongase en dos (*zo-on*).

Este mismo fenómeno ocurre cuando en versos formados por dos *hemistiquios*, o sean otros dos versos de la mitad de sílabas, el primer hemistiquio termina en voz esdrújula o aguda. En-

EL ARTE DE HACER VERSOS

tonces, en el primer hemistiquio del verso compuesto, hay que contar, respectivamente, una sílaba menos o una sílaba más.

Igualmente debemos dejar establecido que en los versos compuestos, cuando el primer hemistiquio acaba en vocal y el segundo empieza con vocal, no se forma sinalefa, en virtud de la pausa exigida por la cesura.

Por desconocer estas dos leyes, Iriarte, al intentar escribir una de sus fábulas en versos de trece sílabas, lo que consiguió fué componer malos alejandrinos (14 sílabas).

Comienza así:

En cierta catedral una campana había
que sólo se tocaba algún solemne día.

Según él, la medida de estos versos era:

En-cier-ta-ca-te-dral-u-na-cam-pa-naha-bí-a = 13
que-só-lo-se-to-ca-baal-gún-so-lem-ne-dí-a = 13

cuando, en virtud de las leyes anteriores, hay que escandir de esta otra forma:

En-cier-ta-ca-te-dral- + 1-u-na-cam-pa-naha-bí-a = 14
que-só-lo-se-to-ca-ba-al-gún-so-lem-ne-dí-a = 14

dando valor de dos sílabas a la terminal del primer hemistiquio del primer verso (*dral*) y no haciendo sinalefa donde cae la cesura del segundo (*ba-al*).

Pero el número de sílabas, o sea la medida, es sólo una de las condiciones del verso. Hay otra, no menos importante, el *acento*, que es lo que da carácter a la versificación castellana.

El acento de la penúltima sílaba—a la cual equivalen la última de los agudos y la antepenúltima de los esdrújulos—es absolutamente necesario en todos los versos castellanos; pero, además, debe haber otros *constituyentes*, o en sílaba fija, y *potestativos*, o en sílabas variables.

En cada clase de versos nunca se puede variar el lugar del acento ni su intensidad.

Los acentos necesarios o constituyentes han de ser más fuertes que los demás y no deben ir inmediatamente precedidos, aunque sí pueden ir seguidos, de otros.

Si los acentos no tienen suficiente fuerza, lo que parece verso no lo es. Así:

Alza el espíritu al Señor piadoso

es un cláusula tan floja, que no constituye verso.
Sí lo sería si dijera:

Levanta el corazón al Dios piadoso.

Hay que tener en cuenta también las *pausas métricas*, o sea las paradas que se hacen al hablar para marcar el sentido. Son más duraderas y, por

EL ARTE DE HACER VERSOS

decirlo así, más *intencionales* que las pausas ordinarias. Ejemplo:

Sus huesos, polvo; su memoria, olvido,
donde se marca una pausa larguísima después de la palabra *polvo*.

No han de confundirse estas pausas con la *cesura*, especie de corte indicado por la pronunciación de ciertas frases, o de separación entre las dos partes iguales—*hemistiquios*—de un verso de arte mayor, y no por la intención o la fuerza de lo que se dice.

En castellano existe al final de cada verso una pausa necesaria. Cuando se intenta suprimirla, se rompe la unidad del verso, que es como un cuerpo separado e independiente de los demás aun cuando esté unido con ellos. Así, en los tan conocido versos de Fray Luis de León:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando,

el primero no es verso, en realidad, por la falta de pausa final o necesaria.



Además de las expresadas condiciones, precisas para la existencia de los versos castellanos, hay otra que, sin serles indispensable, contribuye a la belleza de las composiciones poéticas.

Esta cualidad de los versos es la *rima*.

Llamamos rima a la igualdad o analogía de las sílabas finales de un verso con las de otro u otros inmediatos o próximos a él, *a contar desde la última vocal acentuada*.

Puede ocurrir que en dos versos determinados todos los sonidos a contar desde la última vocal acentuada sean iguales, y en ese caso habrá entre ellos *consonancia* o rima perfecta; uno y otro verso serán mutuamente *consonantes*.

Ocurrirá así entre versos que terminen, por ejemplo, en las palabras *blancura* y *pura*, *dolor* y *amor*, *pálido* y *cálido*, porque cada dos palabras de las citadas tienen las mismas terminaciones.

Puede ocurrir también que los versos no sean consonantes, pero que sí tengan las mismas vocales a contar desde la última acentuada, y entonces serán *asonantes*, es decir, habrá entre ellos *asonancia*, elemento poético de una gran belleza, privativo casi de la poesía española.

Serán asonantes, por ejemplo, versos que terminen en las palabras *blancura* y *espuma*, *dolor* y *corazón*, *pálido* y *blanco*.

El último de los citados ejemplos nos hace ver que una palabra esdrújula puede asonantar con una llana, y en ese caso, para determinar la asonancia, sólo se han de tener en cuenta en la palabra esdrújula la vocal acentuada y la última.

También se prescinde de las vocales débiles de los diptongos, cuando los hay.

La asonancia forma la base de nuestra riquísima poesía popular.

Para el buen uso de la rima debemos advertir que debe huirse de mezclar en una misma composición asonancias y consonancias, salvo en ciertas estrofas—cuartetos, sextinas, octavas italianas—, en que pueden unirse consonantes llanos con asonantes agudos.

Ha de procurarse también evitar que en una misma estrofa sean asonantes versos que no deben llevar ninguna rima entre ellos. Así se ahorra el desagradable efecto que producen estrofas como la siguiente, de Fr. Luis de León:

Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre, quiero:
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de quien la sangre ensalza o el dinero.

Debe, incluso, evitarse en lo posible, tanto en poesía como en la prosa literaria, la proximidad de palabras asonantes en versos inmediatos, o muy cerca si se trata de prosa.

Una palabra no debe nunca servir para consonante de ella misma, ni aun empleándola en diversas acepciones.

Son consonantes pobres todos los tiempos de verbo respecto a otros de la misma conjugación,

como *amaba, rezaba; querido, venido; creyendo, saliendo*, etc.; los adverbios de modo terminados en *mente* entre sí, como *bellamente y constantemente*; las partículas enclíticas y proclíticas *le, te, se*, etc., y, en general, todos los que abundan, por lo cual se les llama también *abundanciales*. Son consonantes ricos los formados por palabras entre las que no exista ningún parentesco sintáxico ni analógico.

Ejemplo: *inmortaliza* y *atemoriza* son consonantes pobres entre sí, y *ceniza* es consonante rico de ambos.

La importancia y la hermosura ideal y musical de la palabra enriquecen y aumentan su valor como consonante.

Los versos entre los que no existen relaciones de consonancia ni asonancia se llaman versos *libres, blancos o sueltos*; la carencia de un elemento de musicalidad como la rima, debe compensarse con la perfección y sonoridad de estos versos, lo cual aumenta la dificultad de componerlos.

Eso sí: nada tan bello como una buena composición en verso suelto, en que el pensamiento vuela libre de las ataduras de la rima, recurso un poco infantil y que a veces no sirve más que para disimular lo vacío del fondo o la trivialidad de los pensamientos.

En los versos libres han de ser evitadas con gran cuidado las asonancias y las consonancias,

EL ARTE DE HACER VERSOS

hasta el punto de que en el endecasílabo no deben ser consonantes ni asonantes de un verso determinado los cinco precedentes ni los cinco siguientes.



Antes de terminar el estudio del verso, debemos examinar, para procurar evitarlos, los vicios, los defectos y las enfermedades de que pueden adolecer los versos castellanos, profundamente estudiados por el Sr. Benot, quien reduce su doctrina a los términos siguientes:

1.º Hay versos malos por falta de sílabas, *verbi gratia*:

Las lluvias menudas enviadas,

o por sobra de ellas:

Música que nuestros oídos despertó.

Para dar al uno la sílaba que le falta y quitar al otro la que le sobra, sería preciso pronunciar *lluvias* y suprimir *Músi*, respectivamente.

2.º Versos malos por no tener los acentos en su sitio. Ejemplo:

No se mostraban favorecedores,

donde habría que decir *favoré-cedores*.

3.º Son versos flojos los que carecen de acentos supernumerarios, aunque tengan los necesarios en su sitio. Ejemplos:

Y por el agujero de la llave.
De la inmortalidad al alto asiento.

Estos versos suenan poco, y menos los acabados en *mente*:

Desbaratada miserablemente.

4.º Son versos duros los que tienen acentos obstruccionistas, o inmediatamente anteriores a las sílabas que llevan acento necesario:

Y si del claro rostro el ardor puro.
Es apenas un breve y veloz vuelo.

5.º Son también versos duros aquellos en que hay encuentro o colisión de acentos fuera de su debido sitio:

Oscar es, Oscar es quien llora en ellos.
Contradicción de vos mismo.

6.º Son igualmente duros y poco sonoros los versos en que hay sinalefas obstruccionistas, o colocadas ante acentos necesarios:

De la vida viviendo y que está unida.
Mas siento que es así y muero.

EL ARTE DE HACER VERSOS

7.º Son durísimos los versos en que hay sinéresis o contracciones demasiado violentas:

¿No había de ir tras él mi hija?
Y no es mucho si en media hora.

8.º Son cacofónicos—suenan mal—los versos que tienen asonancias interiores:

El ansia de venganza al fin saciaban.
Y precia la bajeza de la tierra.

9.º También son cacofónicos los que tienen asonancias exteriores, o fuera de ellos, en los versos siguientes o muy próximos:

Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
el suave olor de aquel florido suelo.

10. Están mal hechos los versos en que la pausa de sentido perturba o destruye a la pausa métrica, como en el ejemplo citado más arriba:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando.

11. Son versos débiles o tenues aquellos en que se emplean consonantes pobres o en que se repiten palabras sin jugo, ripiosas o inútiles para rellenar: la *blanca luna*, el *mar proceloso*, el *frío cadáver*, etc.

12. Son cacofónicos los versos con aliteraciones defectuosas:

Y extático ante ti me atrevo a hablarte,

donde se suceden seis sonidos en *te* en el espacio de once sílabas.

¿Que qué queda, preguntas? Odio inmenso.

Igualmente suenan mal y hacen flojo el verso las diéresis exageradas:

Musas italianas y latinas.

Y con tal sencillez eran fieles.

Los *ripios*, o palabras o frases insustanciales que se interpolan o incrustan en el verso para rellenar la medida o colocar un consonante o asonante que falta, constituyen un vicio no por frecuente menos censurable.

Hay ripios de pensamiento, que son las frases hechas o dichos vulgares que todo el mundo tiene ya olvidados:

El suave murmurar del arroyuelo.

Y hay ripios de vocablo conocidísimos, y de los que se debe huir a todo trance, como *enajos* para aconsonantar con *ojos*, *prolijos* con *hijos*, *cuadre* y *taladre* con *padre*, y, sobre todos ellos, *calma* con *alma*.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Más ridículos, si cabe, que los rípios consonantes son los rípios centrales o rellenos, que se colocan en medio de un verso al que faltaban sílabas.

Tampoco se debe abusar de las licencias gramaticales y lógicas concedidas a los que escriben en verso.

Las principales son:

Apócope, Síncopa y Aféresis, que consisten en suprimir letras al final, en medio o al principio de palabra: *un* hora por *una* hora, *benino* por *benigno*, *norabuena* por *enhorabuena*.

Aumento de letras: *pecc*, *infelice*, *Mavorte*.

Cambio de género gramatical:

Como hechizada alondra en *el* altura.

Cambio de acentos: *ocean* por *océano*.

Supresión de preposiciones:

Tened este hombre sujeto.

Supresión del relativo *que* o de otras partículas:

Espero lo *hagas*.

Además, en verso se admite un hipébaton mayor que el consentido en las composiciones en prosa.

CAPITULO VI

EL VERSO.—SUS CLASES

VEAMOS ahora las distintas clases de versos que existen en castellano.

Verso disílabo o de dos sílabas.—En algunas, muy raras, composiciones han empleado nuestros poetas el verso de dos sílabas, que por sí solo carece del ritmo interior necesario para la cadencia del verso.

Está compuesto de sílaba acentuada y sílaba átona.

Ejemplo:

Leve,
breve
son.

(ESPRONCEDA.)

Verso trisílabo o de tres sílabas.—Decimos de él lo mismo que del anterior. Ha de llevar la sílaba segunda acentuada.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Ejemplo :

Tal dulce
suspira
la lira
que hirió
en blando
concento
del viento
la voz.

(ESPRONCEDA.)

Verso tetrasilabo o de cuatro sílabas.—Algo más usado que los anteriores, adolece, sin embargo, de su brevedad para la expresión de los pensamientos, que necesariamente han de ir muy cortados por las pausas finales.

Lleva acento necesario en la tercera sílaba.

Combina muy bien con el verso de ocho sílabas, con el cual puede formar diversidad de estrofas, como las célebres *Coplas* de Jorge Manrique.

Ejemplo :

Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

(ESPRONCEDA.)

Verso pentasilabo o de cinco sílabas.—Su ritmo rápido produce buen efecto en poesías breves y de asunto ligero. También se usa en combinación con versos de siete sílabas para formar estrofas como la *seguidilla*, o con el de once en la estrofa *sáfica*.

Puede adoptar dos formas: en la una lleva acentos necesarios en las sílabas 2.^a y 4.^a, y en la otra, en 1.^a y 4.^a, tomando entonces el nombre de *adónico*.

Ejemplos:

Baja tu vuelo,
Amor altivo,
mira que al cielo
osado va;
buscas en vano
correspondencia;
amor insano,
déjame ya.

(MAURY.)

En la estrofa anterior los versos 1.^o, 3.^o, 5.^o y 8.^o son adónicos.

Verso exasilabo o de seis sílabas.—Muy adecuado también para composiciones ligeras.

Lleva acento necesario en la 5.^a sílaba.

Ejemplo:

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola
y ayer por casar,
viendo que sus ojos

EL ARTE DE HACER VERSOS

a la guerra van,
a su madre dice
que escucha su mal:
—Dejadme llorar
orillas del mar.

(GÓNGORA.)

Verso heptasílabo o de siete sílabas, también llamado anacreóntico.—Lleva acento necesario en las sílabas 1.^a y 6.^a, 2.^a y 6.^a ó 3.^a y 6.^a

Combina bien con el pentasílabo y con el endecasílabo, para formar diversidad de estrofas.

Ejemplo:

Baja otra vez al mundo,
baja otra vez, Mesías;
de nuevo son los días
de tu alta vocación;
y en su dolor profundo
la Humanidad entera
el nuevo oriente espera
de un sol de redención.

(GARCÍA TASSARA.)

Los versos con 3.^a acentuada y terminación aguda son de una notable belleza.

Ejemplo:

Serenatas de amor,
¡alegrías de ayer!
Vuestro dulce tañer
no quisiera escuchar;
que me hacéis padecer,
que me hacéis recordar
otro tiempo mejor
que no puede volver.

(RICARDO LEÓN.)

Verso octosílabo o de ocho sílabas.—Es el verso español por excelencia, el que surge espontáneo del genio del idioma y el que usa el pueblo en sus improvisaciones. En él está compuesto casi íntegramente nuestro *Romancero*; en él las coplas populares, muchos refranes y la mayor parte de nuestro teatro clásico y romántico, sin que los más elevados poetas lo desdeñen para tratar toda clase de asuntos.

No tiene regla fija para la colocación de los acentos, salvo el que ha de recaer en la penúltima sílaba.

Combina bien con el verso de cuatro sílabas.

Ejemplo:

Fonte-frida, fonte-frida,
 fonte-frida y con amor,
 do todas las avecicas
 van tomar consolación,
 si no es la tortolica
 que está viuda y con dolor.

(*Romance viejo.*)

Verso eneasílabo o de nueve sílabas.—Esta clase de versos, metro nacional francés, fué desconocida de nuestros clásicos. En los períodos romántico y post-romántico se hicieron algunos intentos para aclimatarlo en nuestra lengua, pero con poca fortuna.

Entonces se escribieron eneasílabos con acentos en las sílabas 2.^a, 5.^a y 8.^a, que daban este ritmo poco agradable:

EL ARTE DE HACER VERSOS

Y luego el estrépito crece
confuso y mezclado en un son,
que ronco en las bóvedas hondas
tronando furioso zumbó;
y un eco que, agudo, parece
del Angel del Juicio la voz,
en tiple, punzante alarido
medroso y sonoro se alzó.

(ESPRONCEDA.)

Estaba reservado a los poetas del 900 el lograr la adaptación del eneasílabo a nuestra métrica, y, en efecto, hallaron formas muy felices, como la que lleva acentos necesarios en las sílabas 3.^a y 8.^a y la que acentúa 4.^a y 8.^a

Ejemplo de la primera:

¡Juventud! ¡divino tesoro
que te vas para no volver!

(RUBÉN DARÍO.)

De la segunda:

Su voz más dulce que una orquesta
sin duda fué... Más que un cristal
su alma fué pura y manifiesta.
¡Estar con El era una fiesta!
¡Morir por El, un ideal!

(AMADO NERVO.)

Verso decasílabo o de diez sílabas.—Hay dos clases de versos decasílabos. Los de la primera están formados por dos versos de cinco sílabas, separados por una pausa o cesura.

Ejemplo:

Caperucita, la más pequeña
de mis amigas, ¿en dónde estás?
Al viejo bosque se fué por leña,
por leña seca para amasar.

(VILLAESPESA.)

Los de la segunda clase llevan acentuadas las sílabas 3.^a, 6.^a y 9.^a

Ejemplo:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase un harpa.

(BÉCQUER.)

Como se ve por el ejemplo anterior, combina bien con el verso de seis sílabas. También produce buen efecto con los de cinco, y no ha faltado quien los una a los de ocho, como *Piferrer* en su bella *Canción de la Primavera*:

Ya vuelve la primavera:
suene la gaita, ruede la danza:
tiende sobre la pradera
el verde manto de la esperanza.

Verso endecasílabo o de once sílabas.—Este metro, de abolengo italiano, fué aclimatado en nuestra métrica, en el siglo XVI, por Garcilaso de la Vega, no obstante algunos ensayos que anteriormente se habían hecho.

EL ARTE DE HACER VERSOS

El endecasílabo comparte con el octosílabo las preferencias de nuestros poetas clásicos, y en uno y otro metro están escritas las obras más eminentes de nuestra literatura.

Por su flexibilidad y su variedad se adaptan estos versos a toda clase de asuntos, y su sonoridad los hace los más adecuados para ser escritos libres, sin rimas.

Pueden llevar acentos necesarios en las sílabas 6.^a y 10.^a; por ejemplo:

Un coro de hermosísimas doncellas
lanza al conquistador ramos de flores.
Desciñe el rey su banda de colores,
le da un beso y la arroja entre las bellas.

(MANUEL REINA.)

Cuando van acentuados en 4.^a, 8.^a y 10.^a, toman el nombre de *sáficos*:

Nunca la escarcha sus campiñas cubre,
nunca el granizo sus sembrados hiere,
jamás la nieve la escarpada cumbre
ciñe del monte.

(MENÉNDEZ Y PELAYO.)

Ambas clases admiten y necesitan numerosos acentos supernumerarios, y pueden llevar la cesura después de las sílabas 4.^a, 5.^a, 6.^a ó 7.^a

Otra clase de endecasílabos forman los llamados *anapésticos* o *de gaita gallega*, con ritmo de *muñeira*, muy comunes en la poesía popular de

Galicia, y que los poetas modernos han usado en castellano. Llevan acentos necesarios en las sílabas 4.^a, 7.^a y 10.^a, cesura en la 4.^a y muy pocos acentos supernumerarios, preferentemente en la primera.

Ejemplo:

Ese es el rey más hermoso que el día,
que abre a la musa las puertas de Oriente;
ése es el rey del país Fantasía,
que lleva un claro lucero en la frente.

(RUBÉN DARÍO.)

De idéntico ritmo al del conocido cantar popular:

Tanto bailé con el ama del cura,
tanto bailé, que me dió calentura.

Los endecasílabos combinan bien con los versos de nueve, siete y cinco sílabas.

Verso dodecasílabo o de doce sílabas.—Hay varias clases de versos de doce sílabas; las más bellas son las siguientes:

1.^a La formada por la unión de un verso de siete sílabas y otro de cinco, lo que produce un ritmo de seguidilla popular.

Ejemplo:

Desde que abandonaste nuestra morada,
de la mortal escoria purificada,
transformado está el fondo del alma mía,
y voces oigo en ella que antes no oía.

(BALART.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

2.^a Dos hemistiquios de seis sílabas.

Ejemplo:

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 DARFO.)

3.^a Cuatro grupos de tres sílabas con acentos necesarios en 2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a Esta forma tiene mucho movimiento, como demuestra Amado Nervo en su composición *El metro de doce*:

El metro de doce son cuatro donceles,
donceles latinos de rítmica tropa;
son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles:
el metro de doce galopa, galopa...

Eximia cuadriga de casco sonoro,
que arranca al guijarro sus chispas de oro;
caballos que en crines de seda se arropan
o al viento las sueltan como pabellones,
pegasos fantasmas, los cuatro bridones
galopan, galopan, galopan, galopan...

4.^a Tres versos de cuatro sílabas, separados por dos cesuras, con acentos necesarios en 3.^a, 7.^a y 11.^a

Ejemplo:

¡Oh, palmeras melancólicas de Oriente!
Ellas forman la diadema de tu frente...

La tercera de las formas citadas es la que se encuentra con más frecuencia en nuestros auto-

res primitivos y en los del siglo XIX, ya que en el Siglo de Oro fué injustamente desdeñado este metro, de tan rancia estirpe española.

Verso de trece sílabas.—Muy poco usados en castellano, pueden formarse con tres grupos de tres sílabas, acentuados en la 3.^a, y una sílaba adicional; es decir, con acentos necesarios en 3.^a, 6.^a, 9.^a y 12.^a

Ejemplo:

Es tu cuerpo rugoso carbón consumido;
es tu pelo ceniza de hogar extinguido;
tu mirada tras gruesos cristales se apaga;
todo en ti se adormece, se agosta, naufraga.

(DÍEZ CANEDO.)

Verso alejandrino o de catorce sílabas.—Muy usados por nuestros poetas primitivos, cayeron en desuso en el Siglo de Oro, para ser resucitados en el XIX y recobrar en el XX su antiguo esplendor.

Lo forman dos heptasílabos, separados por una cesura.

Ejemplo:

Húmeda de la aurora despierta la campana
en el azul cristal de la paz aldeana,
y por las viejas sendas van a las sementeras
los viejos labradores, camino de las eras,
en tanto que su vuelo alza la cotovía
a la luna, espectral en el alba del día.

(VALLE INCLÁN.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

Verso de quince sílabas.—Rarísimos en nuestra literatura, pueden presentar dos formas:

1.^a Con acentos necesarios en las sílabas 2.^a, 5.^a, 8.^a, 11.^a y 14.^a

Ejemplo:

Por estas llanuras féraces cruzaron los celtas
de músculos recios, de acciones gallardas y rudas,
montando caballos briosos de formas esbeltas,
blandiendo pesados lanzones y espadas desnudas.

(N. A. CORTÉS.)

2.^a Tres versos de cinco sílabas, separados por dos cesuras.

Ejemplo:

Cubren el cielo las negras nubes amontonadas.

Verso de dieciséis sílabas.—Formado por la unión de dos octosílabos. Es el metro de nuestros romances antiguos, que más tarde fueron cortados por las cesuras, dando forma al romance actual.

Ejemplo:

Cierta horrible medianoche, cuando débil y cansado,
sobre raros, viejos libros de olvidada erudición
meditaba, cuando al sueño mi cabeza se rendía,
en la puerta de mi alcoba sentí súbito rumor.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Versos de dieciocho sílabas.—Muy poco usados. Pueden formarse con dos hemistiquios de nueve.

Ejemplo :

¡Oh, playas eternas, azules,
 radiantes de místico modo!
¡Oh, corva techumbre sin lindes
 que a tantos mortales sustentas!
En ti, cielo, clava desde esta
 mortal vestidura de lodo
el ánima errante por tiempos
 y espacios, miradas hambrientas.
(ENRIQUE W. FERNÁNDEZ.)

Versos de veinte sílabas.—Formados por dos hemistiquios decasílabos.

Ejemplo :

¡Quién hiciera una trova tan dulce
 que al espíritu fuere un aroma,
un unguento de suaves caricias
 con suspiros de luz musical!

Atendiendo a la colocación de los acentos más que al número de sílabas, se han hecho ensayos de adaptación a nuestro idioma de los ritmos clásicos latinos. Por desgracia, no se han generalizado estos felices intentos, que hubieran venido a ensanchar el campo de nuestra métrica.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Ejemplo de exámetros:

Lícidas, Coridón y Coridón, el amante de Filis,
pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas,
ambos a dos tiernos, mozos ambos, árcades ambos,
viendo que los rayos del sol fatigan al orbe
y que vibrando fuego feroz la Canícula ladra,
al puro cristal que cría la fuente sonora,
llevados del son alegre de su blando susurro,
las plantas veloces mueven, los pasos animan,
y al tronco de un verde enebro se sientan amigos.

(E. M. DE VILLEGAS.)

CAPITULO VII

LA ESTROFA.—PRINCIPALES CLASES DE ESTROFAS

EL poeta suele reunir un cierto número de versos, de la misma o de distintas medidas, en grupos iguales, que obedecen a las mismas leyes del ritmo y la rima y que se van repitiendo a lo largo de la composición. Cada uno de estos grupos de versos se llama una *estrofa*.

En realidad, el número de estrofas posibles es ilimitado. El poeta, además, goza de una absoluta libertad para idear nuevas combinaciones de versos, con sujeción a los dictados de la armonía y el buen gusto poético, para los que no es posible dictar reglas.

Sería interminable el pretender enumerar todas las clases de estrofas que han servido a nuestros buenos poetas para dar forma a su inspiración. Hemos de limitarnos, por tanto, a examinar las más conocidas, las que han sido consagradas

EL ARTE DE HACER VERSOS

por el uso de los mejores maestros del verso castellano.

Pareados.—Están formados por dos versos de cualquier medida, aconsonantados entre sí.

Citaremos, entre los más corrientes:

a) Pareado de ocho sílabas o *aleluya*, usado en composiciones satíricas o en hojas sueltas de carácter popular.

b) Pareados de diez sílabas. Ejemplo: los versos de Balart antes citados como modelo de versos decasílabos.

c) Pareados endecasílabos. Muy usados por Campoamor en sus *Humoradas*.

Ejemplo:

¿Qué es preciso tener en la existencia?
Fuerza en el alma y paz en la conciencia.

d) Pareados de siete y once sílabas.

Ejemplo:

Con tal que yo lo crea,
¿qué importa que lo cierto no lo sea?
(CAMPOAMOR.)

e) Pareados alejandrinos. Muy frecuentes en la poesía francesa, pecan de monotonía para composiciones de alguna extensión.

Ejemplo:

¡Bien venido, Cyrano de Bergerac! No seca
el tiempo el lauro; el viejo Corral de la Pacheca
recibe al generoso embajador del fuerte
Molière. En copa gala Tirso su vino vierte.
Nosotros exprimimos las uvas de Champaña
para beber por Francia y en un cristal de España.

(RUBÉN DARÍO.)

Tercetos.—a) El terceto clásico está formado de versos endecasílabos que aconsonantan 1.º y 3.º, y el 2.º con el 1.º y 3.º del terceto siguiente, continuando así, con rimas encadenadas, para terminar en un cuarteto que se forma añadiendo al último terceto un verso que rima con el 2.º

Un ejemplo demostrará mejor el mecanismo de esta clase de estrofas, de origen italiano, y en las cuales está escrita la *Divina Comedia*.

Yo entretanto me iré por las regiones
fantásticas del libre pensamiento,
y me consolaré viendo visiones;
porque la falta de ilusión que siento,
el propio desengaño es quien me inspira,
y por él busco en el Parnaso asiento;
por él es metafísica mi lira,
y al cantar la hermosura y los amores,
metafísicamente ama y suspira.

Estos versos sin gracia y sin colores
son de mi primavera, de la calma
y el amor que pasó, las pobres flores;

Cuarteto
final.

y aunque no me han de dar lauro ni palma,
por ellos, caro tío, ni dinero,
antes que se marchiten en el alma,
bajo tu amparo publicarlos quiero.

(JUAN VALERA.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

b) Cantar de soledad o "soleares". Tres versos octosílabos asonantados o aconsonantados 1.º y 3.º, y el 2.º libre.

Ejemplo:

La vi por la carretera:
me eché el sombrero a la cara
para que el sol no me diera.

(Popular.)

c) Tercetos monorrítmicos. Pueden formarse con versos de cualquier número de sílabas, asonantados de tres en tres.

Ejemplo, en octosílabos:

Dies iræ, dies illa
solvet seclum in favilla
cuando quema esa pupila.
La tierra se vuelve loca,
el cielo a la tierra invoca
cuando sonríe esa boca.
Tiemblan los lirios tempranos
y los árboles lozanos
al contacto de esas manos...

(RUBÉN DARÍO.)

Cuartetos.—Pueden ser asonantados o aconsonantados. Entre los primeros, merecen citarse los siguientes:

a) Seguidilla popular. Formada de dos versos de siete sílabas y dos de cinco, alternados, asonantes los pares.

Ejemplo:

Clara soy, Clara he sido,
Clara me llamo,
y así, claritamente,
te desengaña.

(Popular.)

La seguidilla puede ir también aconsonantada:

Bajo a la fuente y bebo,
no la aminoro:
se aumenta la corriente
con lo que lloro.

(Popular.)

Algunas veces la seguidilla toma un terceto adicional, que completa o repite el sentido del cantar, y que se llama *estribillo*. Este terceto está formado por un verso de cinco, otro de siete y otro de cinco sílabas, asonantados 1.º y 3.º con distinta asonancia que el cuarteto.

Ejemplo de seguidilla con estribillo:

La nieve por tu cara
pasó diciendo:
"Donde no hago falta
no me detengo."
Porque la nieve
donde no hace falta
no se detiene.

(Popular.)

b) Cantar popular. Formado por cuatro versos octosílabos, asonantados o aconsonantados los pares.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Ejemplo :

Llevas una cruz al cuello,
una cruz de oro y marfil:
déjame morir en ella
y crucificarme allí.

(Popular.)

c) A semejanza de los cantares populares, pueden componerse cuartetos de cualquier medida con los versos pares rimados y los impares libres.

Ejemplo, en alejandrinos :

El agua que corría por las anchas acequias,
como sangre preciosa de tu suelo feraz,
maduraba tus frutos, doraba tus sembrados
y hablaba de abundancia, de ventura y de paz.

O mezclar en la misma forma versos de diferentes medidas :

¿Qué es poesía?—dices, mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul;
¿qué es poesía? ¿y tú me lo preguntas?
poesía... ¡eres tú!

(BÉCQUER.)

d) Otra forma de cuartetos, en cualquier medida, es aquella en que aconsonantan los versos 1.º con 4.º y 2.º con 3.º Cuando esta estrofa se forma con versos octosílabos, se llama *redondilla*, y es muy frecuente en nuestros clásicos y románticos.

Ejemplo:

En Jaén, donde resido,
vive don Lope de Sosa,
y diréte, Inés, la cosa
más brava que de él se ha oído.
(BALTASAR DEL ALCÁZAR.)

Con endecasílabos:

Aparece tu musa voladora
de rubia trenza y luminosa frente,
a través de tus lágrimas, viviente,
como bajo la lluvia alegre aurora.
(M. REINA.)

e) Serventesios. Cuatro versos de cualquier medida con las rimas cruzadas, o sea aconsonantando 1.º con 3.º y 2.º con 4.º

Ejemplo, en endecasílabos:

Allí andaba la suelta mariposa,
libre, de flor en flor volando ufana,
su librea ostentando esplendorosa
de oro, de azul, de púrpura y de grana.
(ZORRILLA.)

En el serventesio de más de once sílabas no produce mal efecto la mezcla de consonancias llanas en los versos impares con asonancias agudas en los pares.

f) Cuartetos monorrimos.—Cuatro versos de cualquier medida con los mismos consonantes. Fué la estrofa predilecta de nuestros poetas anteriores al siglo xv. Hoy muy poco usada.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Ejemplo:

En pequeña gergenza yase gran resplandor,
en azúcar muy poco yase mucho dulzor,
en dueña pequeña yase muy grand amor,
pocas palabras cumplen al buen entendedor.

(ARCIPRESTE DE FITA.)

Quintillas.—a) Cinco versos de cualquier medida, pero generalmente octosílabos, con dos consonancias, una que afecta a dos versos y otra a tres. Los consonantes pueden ir en cualquier orden, a condición de que no vayan tres seguidos.

Según lo indicado, puede haber siete clases de quintillas, con los consonantes combinados en las formas siguientes:

Primera: 1.º con 2.º y 4.º; 3.º con 5.º Ejemplo:

No en las vegas de Jarama
pacieron la verde grama
nunca animales tan fieros,
junto al puente que se llama
por sus peces, de Viveros.

(N. F. DE MORATÍN.)

Segunda: 1.º con 2.º y 5.º; 3.º con 4.º Ejemplo:

Entre las rocas y flores
cantaban los ruiñeños,
las calandrias y otras aves,
con sonos dulces, süaves,
pregonando sus amores.

(CASTILLEJO.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

Tercera: 1.º con 3.º y 4.º; 2.º con 5.º Ejemplo:

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

(GIL POLO.)

Cuarta: 1.º con 3.º y 5.º; 2.º con 4.º Ejemplo:

Que siempre lastime y hiera
mi estilo en prosa y en verso
culpas, Lupo; mas, espera:
si tú no fueras perverso,
dí, ¿satírico yo fuera?

(FORNER.)

Quinta: 1.º con 4.º; 2.º con 3.º y 5.º Ejemplo:

Pero ya Rodrigo espera
con heroico atrevimiento;
el pueblo mudo y atento;
se engalla el toro y altera
y finge acometimiento.

(N. F. DE MORATÍN.)

Sexta: 1.º con 4.º y 5.º; 2.º con 3.º Ejemplo:

Por los comunes provechos
dejad los particulares;
pues vos hizo Dios pilares
de tan riquísimos techos,
estad firmes y derechos.

(GÓMEZ MANRIQUE.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

Séptima: 1.º con 3.º; 2.º con 4.º y 5.º De esta forma no conocemos ejemplo en versos octosílabos. Pero con 1.º, 3.º y 4.º heptasílabos y 2.º y 5.º endecasílabos constituye la *lira*, que fué una de las estrofas más usadas por nuestros poetas clásicos.

Ejemplo:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento...

(GARCILASO.)

b) Quintillas asonantadas. Forma de la copla popular llamada *malagueña*. A veces llevan un verso suelto.

Ejemplo:

Las flores, cuando me ven,
sus olores me los niegan:
yo daría por saber
lo que mi persona encierra,
o qué misterio tendré.

(Popular.)

Sextina.—Presenta varias formas:

a) Seis versos de cualquier medida, aconsonantados 1.º con 3.º, 2.º con 4.º, 5.º con 6.º

EL ARTE DE HACER VERSOS

Ejemplo:

A la esposa más buena y más querida
de entre mis brazos arrancó la muerte;
murió la madre que me dió la vida;
murió la hermana que labró mi suerte,
y siguió indiferente su camino
el mundo, que va ciego a su destino.

(CAMPOAMOR.)

b) Seis versos de cualquier medida, aconsonantados 1.º con 2.º, 4.º con 5.º, 3.º con 6.º. Los versos 3.º y 6.º suelen ser agudos.

Ejemplo:

En el oloroso atrio de la ermita,
donde penitente vivió un cenobita,
la fontana late como un corazón,
y pone en el agua yerbas olorosas
una curandera, murmurando prosas
que rezo y conjuro juntamente son.

(VALLE INCLÁN.)

c) *Coplas* al estilo de Jorge Manrique. Están formadas por dos versos de ocho sílabas y uno de cuatro, otros dos de ocho y otro de cuatro, rimando 1.º con 4.º, 2.º con 5.º y 3.º con 6.º

Ejemplo:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir.

(JORGE MANRIQUE.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

Octavas.—*a)* Octava real. Consta de ocho versos endecasílabos, rimados 1.º con 3.º y 5.º, 2.º con 4.º y 6.º, 7.º con 8.º. Fué considerada entre nuestros clásicos como la estrofa más noble y la única propia para la poesía épica.

Constituye, sin embargo, una combinación de versos de una monotonía insoportable, justamente relegada al olvido. Apenas el pensar el esfuerzo empleado por nuestros mejores poetas en escribir larguísimas composiciones en octavas reales, que hoy no hay quien se atreva a leer, cuando con otra forma quizás se hubiesen salvado del olvido.

Ejemplo:

Es de oro su cabeza refulgente;
su rubia crin, los rayos de la aurora;
de lavado cristal su limpia frente;
su vista, sol que alumbra y enamora;
sus mejillas, abril resplandeciente;
en sus labios la misma gracia mora:
callando viene, pero su garganta
da muestras, que suspende cuando canta.

(HOJEDA.)

b) Octavas italianas. Ocho versos de cualquier medida, 1.º y 5.º libres; aconsonantados 2.º con 3.º, 6.º con 7.º, 4.º con 8.º; estos dos últimos, agudos, pueden también ser asonantes.

Ejemplo:

Isla yo soy de reposo
en medio el mar de la vida,
y el marinero allí olvida
la tormenta que pasó:

EL ARTE DE HACER VERSOS

allí convidan al sueño
aguas puras sin murmullo,
allí se duerme al arrullo
de una brisa sin rumor.

(ESPRONCEDA.)

El 1.º y el 5.º pueden ir aconsonantados; y, en versos cortos, pueden ir todos libres, menos 4.º y 8.º, que han de llevar consonantes o asonantes agudos.

Otras veces riman 2.º y 7.º, 4.º y 8.º

Ejemplo:

Aun era yo muy niño
cuando por vez primera
abriendo al entusiasmo
mi virgen corazón,
al ruido de las olas
del mar en la ribera,
sentí dentro del alma
brotar la inspiración.

(M. DEL PALACIO.)

Décimas o espinelas.—Llamadas así por atribuirse su invención a Vicente Espinel.

Dies versos octosílabos, aconsonantados 1.º con 4.º y 5.º, 2.º con 3.º, 6.º con 7.º y 10.º, 8.º con 9.º. Es la forma de la *guajira* popular.

Ejemplo:

Caminando a sol y a luna
con extraña intrepidez,
se encontraron una vez
el Mérito y la Fortuna.
Ambos entonces, a una,

EL ARTE DE HACER VERSOS

dijeron: "¿Quién esto vió?
¿quién así nos reunió
en dulce fraternidad?"
Lo oyó la Casualidad
y exclamó riendo: "¡Yo!"

(PRÍNCIPE.)

Soneto.—El milagro de vitalidad que nos da el soneto, estrofa y, a la vez, composición poética, que, inventada en el siglo XIII, probablemente en Sicilia, pasó a todos los idiomas, y sigue conservando en ellos toda su frescura juvenil, habla de él más elocuentemente que todos los elogios de sus panegiristas, que, con Sainte-Beuve, han llegado a decir: "Une idée dans un sonnet, c'est une goutte d'essence dans une larme de cristal."

No han faltado tampoco detractores al soneto, entre los que sobresale nuestro atrabiliario Cejador, quien escribió a propósito de esta combinación métrica: "No hay cosa más artificial, fría y hasta aovillada", y que "el sentimiento se sacrifica en él a la pura técnica".

Lo cierto es que desde Garcilaso a la fecha el soneto ha sido composición predilecta de nuestros poetas, quienes han enriquecido nuestro parnaso con maravillosas producciones de este género; y ni la natural evolución de escuelas ha perjudicado al soneto, pues, con ligeras modificaciones en el metro o más amplitud en la combinación de rimas, ha seguido inmutable en sus líneas generales.

Y lo más maravilloso es que siga subsistiendo el soneto después de haber sido víctima de todos los atentados de los copleros que han hecho de él campo de experimentación de todas las extravagancias y todas las locuras que puede sugerir el mal gusto: acrósticos, ecos, retrógrados, pies forzados, etc., etc.

El soneto clásico, aquel cuya forma fijó Garcilaso de la Vega, aunque no fuera él el primero que los escribió en castellano, consta de catorce versos endecasílabos divididos en dos cuartetos y dos tercetos. Los versos de los cuartetos riman: 1.º con 4.º, 5.º y 8.º; 2.º con 3.º, 6.º y 7.º

Los tercetos pueden presentar todas las formas posibles con seis versos y dos o tres consonancias, siempre que el soneto no acabe en pareado, ni haya tres consonantes seguidos.

Según eso, los tercetos pueden adoptar las diecisiete formas siguientes:

Con dos consonancias:

- a) AABBAB.
- b) AABAAB.
- c) AABABA.
- d) ABABAB.
- e) ABABBA.
- f) ABBABA.
- g) ABAABA.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Con tres consonancias:

- h) AABCCB.
- i) AABCBC.
- j) ABACBC.
- k) ABACCB.
- l) ABCABC.
- m) ABCACB.
- n) ABCBAC.
- o) ABCCAB.
- p) ABCBCA.
- q) ABCCBA.

Ejemplo de un soneto, en que están las reglas de este género de composiciones:

Un soneto me manda hacer Violante,
y en mi vida me he visto en tal aprieto:
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando, van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y aun parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que estoy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y está hecho.

(LOPE DE VEGA.)

Ejemplos de las combinaciones de tercetos más correctas y frecuentes:

d)

La dicha ausente y el afán consigo,
arde y redobla su imposible instancia,
llevando en sus entrañas su enemigo...
¡Así corro con bárbara constancia,
y siempre encuentro mi ansiedad conmigo,
y el bien ansiado a la mayor distancia!
(LÓPEZ DE AYALA.)

h)

Así, mi pobre corazón herido,
cementerio olvidado y aterido,
baña Abril con un rayo de alegría.
Y entre sus tristes, removidas fosas,
del amor paternal brillan las rosas
y canta el ruiseñor de la poesía.
(M. REINA.)

j)

Antes que de la edad Febo eclipsado
el claro día vuelva en noche oscura,
huya la aurora del mortal nublado;
antes que lo que es hoy rubio tesoro
venza a la blanca nieve su blancura,
goza, goza el calor, la luz, el oro.
(GÓNGORA.)

l)

Mas luego vi romperse el negro velo
deshecho en agua, y a su luz primera
restituirse alegre el claro día,
y de nuevo esplendor ornado el cielo
miré, y dije: ¿Quién sabe si le espera
igual mudanza a la fortuna mía?
(ARQUIJO.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

m)

Ellas saben amar, y saben ellas
que he contado su mal llorando el mío,
envuelto en los dobleces de tu manto.

¡Tú, con mil ojos, noche, mis querellas
oye y esconde, pues mi amargo llanto
es fruto inútil que al amor envió!

(F. DE LA TORRE.)

n)

No os engañen las rosas que al Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno.

¡Manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ora,
y sólo del Amor queda el veneno!

(GÓNGORA.)

Entre nuestros poetas clásicos fué rarísimo el escribir sonetos en versos no endecasílabos, pudiéndose citar como caso excepcional uno de Pedro de Espinosa, en alejandrinos.

Con la renovación novecentista, rotos los antiguos rígidos preceptos, se producen sonetos de diversidad de metros, adquiriendo gran preponderancia el compuesto en versos de 14 sílabas.

También, desde entonces, se generalizó una mayor libertad en la estructura de los cuartetos, admitiéndose los de rimas cruzadas (ABAB-ABAB), la variedad de consonancias entre el primero y segundo (ABBA-CDDC o ABAB-CDCD), etc.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Estrofas sin número determinado de versos.

Romance.—Se compone de un número indeterminado de versos de cualquier medida, asonantados los pares y los impares libres.

El romance octosílabo es la combinación poética nacional por excelencia, como dijimos al tratar del verso de ocho sílabas.

Ejemplo:

Entre los sueltos caballos
de los vencidos zenetes,
que por el campo buscaban
entre lo rojo lo verde,
aquel español de Orán
un suelto caballo prende,
por sus relinchos lozano
y por sus cernejas fuerte...

(GÓNGORA.)

Cuando el romance está formado de versos de menos de ocho sílabas, se llama *romancillo*, y de ellos hay verdaderas joyas en nuestra literatura anónima.

Ejemplo:

Niña de mis ojos
que por gloria tienes
crecer mis cuidados
en mis años trece,
traviesa mirabas
al soldado alférez:
¡mira que te engaña
con sus plumas verdes!...

(Anónimo.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

El romance de más de ocho sílabas se llama *de arte mayor*, y es muy usado el endecasílabo.

Ejemplo:

Desde el antiguo hogar, donde corrieron,
para nunca volver, los dulces años
de nuestra infancia, donde eterno vive
vuestro recuerdo, hermanas, arrasados
en lágrimas mis ojos, os escribo
palabras, ¡ay!, que escucharéis con llanto.

(V. W. QUEROL.)

Otras veces se reúnen, en feliz combinación, versos de varias medidas, como el endecasílabo y el heptasílabo.

Ejemplo:

¡Oh, cómo se suaviza
el penoso trajín de las faenas
cuando hay amos en casa,
y con él mucho pan se amasa en ella
para los pobres que a su sombra viven,
para los pobres que por ella bregan!
¡Y cuánto lo agradecen, sin decirlo,
y cuánto por la casa se interesan,
y cómo ellas las cuidan,
y cómo Dios la aumenta!...

(GABRIEL Y GALÁN.)

De igual forma se pueden combinar otros metros cuyas afinidades rítmicas quedaron indicadas en su sitio.

Por último, a veces, en el romance se combinan dos asonancias que se encadenan, afectando una a los versos impares y otra a los pares.

Así, por ejemplo, en un curioso romance popular asturiano en endecasílabos anapésticos, que dice:

—¡Ay, probe Xuana de cuerpo garrido!
¡Ay, probe Xuana de cuerpo galano!
¿Dónde le dexas al tu buen amigo?
¿Dónde le dexas al tu buen amado?
—¡Muerto le dexo a la orilla del río,
muerto le dexo a la orilla del vado!
—¿Cuánto me das, volveréte lo vivo?
¿Cuánto me das, volveréte lo sano?
—Doyte las armas y doyte el rocino;
doyte las armas y doyte el caballo.
—No he menester ni armas ni rocino;
no he menester ni armas ni caballo...
¿Cuánto me das, volveréte lo vivo?
¿Cuánto me das, volveréte lo sano?

(Anónimo.)

Silva.—Es una combinación de versos de la misma o diversa medida, siempre que harmonicen bien entre ellos, aconsonantados al arbitrio del poeta.

Ejemplo de silva formada con endecasílabos y heptasílabos:

Pura, encendida rosa,
émula de la llama,
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría,
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo?

(RIOJA.)

EL ARTE DE HACER VERSOS

De tres, seis, nueve, doce, quince y dieciocho sílabas tenemos un bello ejemplo en la *Marcha triunfal*, de Rubén Darío.

Cuando la silva está dividida en estrofas de igual disposición por el número de versos, su medida y la combinación de los consonantes, cada una de dichas estrofas se llama *estancia*.

CAPITULO VIII

LOS GÉNEROS POÉTICOS.—SU CONCEPTO.—UNIDAD DE LA POESÍA SOBRE SUS GÉNEROS.—ENUMERACIÓN DE LOS GÉNEROS POÉTICOS.—DIVISIÓN DE LA POESÍA EN “ÉPICA”, “LÍRICA” Y “DRAMÁTICA”

A sí como la Literatura se determina y diversifica interiormente en géneros diversos que expresan determinaciones de su esencia, pero que no la fraccionan ni dividen, por ser todos contenidos en su unidad que bajo forma diferente expresan, así también la Poesía contiene en su unidad variedad de determinaciones a que se da el nombre de géneros. Un género poético, como un género literario, no es, pues, otra cosa que una determinación cualitativa de la esencia poética, una faz diversa de esta misma esencia; en suma, una manifestación de la variedad interiormente contenida en la unidad esencial de la Poesía.

La Poesía queda, pues, una e íntegra sobre

sus géneros. En todos ellos se da igualmente la esencia poética, pues todos son Poesía, esto es, expresión de la belleza mediante la palabra rítmica. Los principios generales que se cumplen en el fondo y forma de la Poesía se cumplen también en cada uno de sus géneros; pero éstos expresan fases y aspectos diversos, verdaderas individualizaciones y variedades del fondo y de la forma de la Poesía. Importa tener esto en cuenta para no pensar que aquí hacemos una división abstracta de géneros poéticos.

La base de división en géneros que aquí hemos de buscar ha de referirse primeramente a la esencia y no a la forma de la Poesía. En efecto: la variedad en la forma es consecuencia necesaria de la variedad en el fondo al cual va constantemente unida, pero no lo es ésta de aquélla; el fondo crea forma, pero la forma no crea fondo. Desechamos, por tanto, toda división que se funde en accidentes meramente formales.

Desde el punto de vista de la esencia, del fondo, o de lo *expresado* en la Poesía, sé hace generalmente la división en géneros, fundando éstos en las diferentes esferas de belleza que pueden expresarse. En esta base se apoya la división de géneros aceptada por todos los escritores y preceptistas.

Lo expresado en el arte literario, y por tanto en la Poesía, es necesariamente *yo o no yo, sub-*

jetividad—objetividad inmanente—u *objetividad*—objetividad trascendente—, si bien en realidad lo expresado propiamente soy yo en mí o en mis relaciones con lo otro, nunca inmediatamente lo otro. Pues bien; esto mismo es expresado en Poesía y da lugar a los géneros poéticos.

O el poeta expresa la belleza de sí propio, su interior belleza, la belleza subjetiva y aun la belleza de los otros hombres en cuanto individuos humanos; o el poeta expresa lo bello objetivo, la belleza del Mundo o de Dios. Estas dos diversas maneras de expresión constituyen dos géneros poéticos. Hay un tercero, además, que resulta de la unión de éstos: la belleza objetiva y subjetiva pueden unirse y dar lugar a una belleza subjetivo-objetiva, compuesta o *dramática*, belleza que se da principalmente en la vida humana y en las relaciones de esta vida con otras—la natural, la divina, etc.—donde la relación y oposición de los sujetos humanos produce una acción de carácter objetivo. Esta belleza compuesta da lugar a un género compuesto también.

Hallamos, pues, tres géneros poéticos: expresión de la bella subjetividad, o poesía predominantemente subjetiva o *lírica*; expresión de la bella objetividad, o poesía predominantemente objetiva o *épica*; expresión de la belleza subjetivo-objetiva de la vida, o poesía compuesta o *dramática*. A estos géneros que podemos llamar *simples*

EL ARTE DE HACER VERSOS

se agregan otros formados por la unión de dos de ellos. Así hay géneros *épico-líricos*, *lírico-dramáticos* y *épico-dramáticos* que pueden llamarse *géneros compuestos*.

El orden de aparición de estos géneros en la historia es el mismo que dejamos expuesto. El hombre expresa en primer término, mediante breves cantares populares que se transmiten por la tradición oral, sus propios sentimientos—poesía lírica—; luego fija su atención en la belleza que le rodea—poesía épica—; en cuanto a la dramática, por lo general, sólo aparece en épocas muy adelantadas en la civilización.

Sin embargo, el hecho de haber sido las composiciones de carácter épico las primeras que se fijaron por escrito, indujo a los historiadores de la literatura a establecer como inconcusa la precedencia histórica de las formas épicas.

Siguiendo nosotros en nuestra indagación el orden antes indicado, estudiaremos primero la poesía *lírica*, luego la *épica*, y, por último, la *dramática*.

CAPITULO IX

POESÍA LÍRICA.—SU CONCEPTO.—SUS ELEMENTOS Y
CONDICIONES.—SU FORMA.—GÉNEROS LÍRICOS

EL artista puede expresarse a sí mismo en sus estados interiores y en las relaciones de su vida. La expresión de lo bello individual humano, la expresión del mundo interno del espíritu, del mundo psicológico, constituye el fondo de la poesía lírica. La poesía lírica es, por tanto, la expresión de la belleza subjetiva mediante la palabra rítmica.

Pero ¿por ventura lo expresado en la poesía lírica es lo meramente subjetivo? Ciertamente no, y en tal sentido no es enteramente propio el nombre que lleva esta poesía. Toda la naturaleza humana, lo mismo en lo común y esencial que tiene, que en lo individual y determinado; lo mismo en lo permanente y eterno que en lo accidental y pasajero; lo mismo en su vida íntima que en

sus relaciones con todos los seres, puede ser y es de hecho, propio asunto de la poesía lírica. Todo esto en cuanto conocido, sentido y querido por el poeta entra de lleno en el dominio del lirismo. Lo puro subjetivo, lo enteramente determinado, lo peculiar y característico del poeta como individuo, puede, sin duda, ser expresado, aunque en toda su íntima peculiaridad sea realmente incomunicable e indescriptible; pero no se limita a ello el campo de la poesía lírica.

Tampoco ha de entenderse que en esta poesía no pueda expresarse de modo alguno lo objetivo: que ya hemos dicho que sólo predominantemente es subjetiva. Lo objetivo exterior—pues lo subjetivo, aunque interiormente, es también objetivo—en cuanto afecta e impresiona al espíritu del poeta y causa en él estado, puede expresarse en la poesía lírica; pero no será lo inmediatamente expresado en tal caso el objeto exterior, sino la impresión que en el espíritu causa. Así, por ejemplo, puede el poeta lírico celebrar hechos históricos; expresar verdades científicas y morales; expresar también lo divino y pintar los fenómenos y cuadros de la Naturaleza; pero en todos estos casos no se limitará, como el poeta épico, a la mera exposición o descripción, sino que al cantar el hecho histórico cantará en realidad el sentimiento que este hecho produce en su espíritu; al expresar una verdad moral expresará

su adhesión entusiasta a esta verdad; al cantar a Dios su cántico no será una exposición teológica, sino una oración, una efusión de su alma creyente; al pintar la Naturaleza, pintará su amor a ella, expresará la relación íntima que con ella le une. Donde no aparezca de un modo o de otro la personalidad del poeta, donde el objeto exterior sea otra cosa que una ocasión de despertar afectos, allí no puede decirse que hay realmente poesía lírica.

Pero entiéndase que el estado meramente subjetivo del poeta no puede bastar por sí solo para producir el verdadero lirismo. Aparte de que este estado es, como dejamos dicho, verdaderamente incomunicable, no es capaz de producir aquel vivo interés que exige toda composición poética. El hombre sólo se interesa por lo que es humano, por lo que él se reconoce capaz de sentir, y el estado peculiar y singularísimo de una individualidad no le interesa en lo más mínimo.

Si al expresar el poeta el estado de su alma, expresa una determinación individual de algo común humano que todo hombre puede sentir a su vez; si se revela no sólo como individuo, sino como hombre; si al leer sus obras puede cualquier semejante suyo reconocer en ellas la expresión de afectos que él ha sentido o ha podido sentir; si en ellas bajo lo individual se oculta lo común, bajo lo transitorio lo eterno, bajo lo

EL ARTE DE HACER VERSOS

accidental lo necesario; si, en suma, al narrar el poeta la historia de su alma consigue exponer, sintetizándola en sí mismo, la historia de todo ser racional, el poeta será verdadero poeta; la poesía será verdadera poesía lírica; pero no lo será si constituyen su fondo las originalidades frívolas, las extravagancias, los caprichos, las anomalías que suelen constituir lo que se llama la pura subjetividad. Así lo comprendía el gran Quintana cuando preceptuaba a los líricos, si querían alcanzar aplauso:

Que vuestro canto enérgico y valiente
digno también del universo sea.

Aparte de esta condición esencialísima, exige-se también en toda composición lírica que en ella domine el sentimiento sobre toda otra facultad. No se dice con esto que en la lírica no tenga su propio lugar el pensamiento y aun la idea más severa; pero lo cierto es que la vida del sentimiento es altamente bella y eminentemente lírica; y aun cuando en la composición se expresen pensamientos serios, como quiera que nunca el sentimiento deja de acompañar al pensamiento, importa que, lejos de refrenarle como en la ciencia se exige, se le deje en plena libertad y la verdad se presente más como sentida que como pensada. No hay lírica superior a la lírica del corazón.

Con respecto a las condiciones de unidad y va-

riedad exigidas en toda poesía, nada tenemos que añadir aquí, sino que si bien la unidad es exigida, no es necesario que sea tan rígida como en otros géneros. Ciertamente es que un solo pensamiento o un solo sentimiento capital, un solo estado anímico, en fin, debe dominar en la composición lírica; pero no lo es menos que, siendo mayor en este género la inspiración, mayor la intervención de la fantasía y de la pasión, el desorden y agitación anejos a la vida del sentimiento se revelan en estas composiciones sin romper por esto la unidad que en su fondo existe, dando lugar a transiciones rápidas, digresiones y otros accidentes que constituyen aquel "bello desorden" que con razón consideraba Boileau como una de las más características perfecciones de este género.

La forma de las composiciones líricas es casi siempre la exposición directa del estado del alma del poeta, sin excluir por esto la descripción ni aun la narración; pero reduciéndolas a un papel secundario. La extensión de estas composiciones es corta, en general.

En lo que toca al estilo y lenguaje caben en la lírica multitud de formas y gran variedad de tonos, siendo este género aquel en que con más libertad puede el lenguaje poético desplegar sus galas. El empleo de las formas figuradas de expresión, el uso frecuente de las imágenes y de las licencias poéticas no sólo es más lícito en este

género que en otros, sino que es casi indispensable.



Es sumamente difícil el separar en géneros la poesía lírica, porque, como escribe Coll y Vehí: "Son tantos y tan delicados los matices del sentimiento, tantas las formas de que puede revestirle la imaginación y tantos los caracteres que puede imprimirle la personalidad del poeta, que sería de todo punto imposible reducir a una clasificación rigurosa la incalculable variedad de composiciones líricas que ofrece la literatura de cualquier país medianamente adelantado".

Sin embargo, por comodidad, han agrupado los preceptistas las obras líricas en grupos convencionales, atendiendo a la analogía existente entre ellas por la forma o por el fondo.

Indicaremos las más frecuentes, no sin advertir que son innumerables las composiciones que no pueden encontrar lugar adecuado en esta clasificación.

Oda.—Es una composición, por regla general, de tonos elevados, que admite asuntos muy diversos y muy varias formas. En la oda el poeta expresa los sentimientos y las ideas que le sugiere la consideración de algún acontecimiento o alguna figura histórica, la contemplación de la Naturaleza, de hechos morales o sociales, etc.

Por sus distintos asuntos y caracteres se denomina sagrada, heroica, filosófica, moral, etc.

Fray Luis de León, Garcilaso, Herrera, entre nuestros poetas del Siglo de Oro; Quintana entre los del XIX, nos ofrecen numerosos ejemplos de odas.

La denominación de *oda anacreóntica* se aplica a las poesías en que, a imitación de las de Anacreonte, se cantan los placeres del amor, del vino u otros análogos con brevedad, ligereza y donaire.

El verso usado en estas composiciones suele ser el exasílabo, el heptasílabo o el octosílabo, casi siempre el segundo, por ser muy análogo al metro usado por Anacreonte.

Villegas, que fué el principal cultivador entre nosotros de esta clase de composiciones, las llamó también *cantilenas*.

Ejemplo:

Cortó un cabello Nice
de sus doradas trenzas,
y con él ambas manos
me ligaba, halagüeña.

Yo me reí, creyendo
que fácil cosa fuera
quebrantar las lazadas
con que amarrarme intenta;
mas después lloré triste,
cuando al querer romperlas
aquel blando cabello
lo hallé dura cadena.

(IGLESIAS DE LA CASA.)

Canto.—Análogo a la oda por la elevación de su tono y por su asunto, hasta confundirse a veces con ella, está en el punto de transición entre la poesía lírica y la épica.

El canto está destinado casi siempre a hacer el elogio de algún ser físico o moral, de una entidad o un concepto abstracto.

Elegía.—Clase de composiciones dedicadas, como indica su etimología (ἔλεος, llanto) a lamentar la muerte de una persona o cualquier otro acontecimiento desgraciado, privado o público.

Sirvan de ejemplo las famosas *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre.

Epitalamio.—Composición en celebridad de una boda. Por ejemplo, el *Epitalamio de Helena*, de Teócrito.

Romance.—Estudiado en páginas anteriores como combinación métrica, en cuanto composición poética admite multitud de asuntos, lo que ha obligado a los colectores a dividirlos en *caballescicos*, *históricos*, *moriscos*, *religiosos*, *tradicionales*, *amatorios*, *festivos*, *burlescos*, etc., etc. Varias de estas divisiones caen de lleno dentro de la poesía épica.

Soneto.—Considerado también como composición poética, admite infinidad de asuntos. Pero, como regla general, se debe tener en cuenta que el soneto ha de desarrollar un solo pensamiento,

que vaya ganando en intensidad expresiva desde el primer verso hasta el último, el cual debe estar constituido por un rasgo enérgico y brillante que, en cierto modo, sintetice toda la idea de la composición.

Esto, unido a que en el soneto, por su concisión, no cabe ninguna digresión ni ningún adorno o frase inútil, explica la extrema dificultad de escribir buenos sonetos y el gran aprecio en que deben ser tenidos los que alcanzan ese grado de perfección, lo cual hizo decir a Boileau:

Un sonnet sans défauts vaut seul un long poème.

Citemos, entre los buenos sonetos españoles el siguiente, de Lope de Vega, a *Cristo crucificado*:

Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño;
tú, que hiciste cayado dese leño
en que tiendes los brazos poderosos;
vuelve los ojos a mi fe piadosos,
pues te confieso por mi amor y dueño,
y la palabra de seguirte empeño
tus dulces silbos y tus pies hermosos.

Oye, Pastor, que por amores mueres,
no te espante el rigor de mis pecados,
pues tan amigo de rendidos eres;

espera, pues, y escucha mis cuidados;
pero ¿cómo te digo que me esperes,
si estás para esperar los pies clavados?

Letrilla.—Composición de asunto festivo o amoroso, en versos de arte menor, por regla general, y en la que las estrofas terminan en uno o va-

EL ARTE DE HACER VERSOS

rios versos, llamados *estribillo*, y que son los mismos para todas ellas.

Recordemos, entre las satíricas, aquella de Góngora que comienza:

*Los dineros del sacristán
cantando se vienen,
cantando se van.*

Tres horas, si no fué un par,
fueron la clave maestra
de la pompa que hoy nos muestra
un hidalgo de solar;
con plumajes a volar
un hijo suyo salió
que asuela cuanto él soló,
y la hijuela loquilla
de ámbar quiere la gervilla
que desmienta el cordobán:
*Los dineros del sacristán
cantando se vienen,
cantando se van, etc.*

Ejemplo de letrilla amorosa:

¡Ay, ojuelos verdes!
¡ay, los mis ojuelos!
*¡ay! hagan los cielos
que de mí te acuerdes.*

El último día
quedasteis muy tristes,
y os humedecistes
en ver que partía;
con el agonía
de tantos pesares,
cuando te acostares
y cuando recuerdes,
*¡ay! hagan los cielos
que de mí te acuerdes, etc.*

(Anónimo.)

Dolora.—Composición poética en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica. Así define este género poético su creador, don Ramón de Campoamor, en cuyas obras se hallan numerosísimos ejemplos de doloras.

Recordemos la siguiente, por ser una de las más breves:

LA OPINIÓN

¡Pobre Carolina mía!
 ¡Nunca la podré olvidar!
 Ved lo que el mundo decía
 viendo el féretro pasar.
Un clérigo: Empiece el canto.
El Doctor: Cesó el sufrir.
El Padre: ¡Me ahoga el llanto!
La Madre: ¡Quiero morir!
Un muchacho: ¡Qué adornada!
Un joven: ¡Era muy bella!
Una moza: ¡Desgraciada!
Una vieja: ¡Feliz ella!
 —¡Duerme en paz!—dicen los buenos.
 —¡Adiós!—dicen los demás.
Un filósofo: ¡Uno menos!
Un poeta: ¡Un ángel más!

Balada.—Género de composiciones que se caracterizan por la sencillez de la expresión y por su tono melancólico, y en las cuales el poeta recuerda o relata hechos históricos o tradicionales, dejando manifestarse la profunda emoción que al evocarlos experimenta.

Son composiciones de origen germánico.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Entre nosotros ha habido autores, como Ventura Ruiz de Aguilera, que han producido bellos ejemplos de baladas.

Canción.—Usase en el mismo sentido que la palabra *canto*, a que nos hemos referido en páginas anteriores; así las *Canciones* de Herrera a don Juan de Austria, a la victoria de Lepanto y a la pérdida del rey don Sebastián.

También se emplea esta palabra en el sentido de composición poética escrita para ser puesta en música.

Rima.—Es una composición breve, de asunto generalmente amoroso, escrita en tono sencillo, en estrofas asonantadas preferentemente, y en la cual el poeta canta sus tristezas, sus dolores, sus emociones.

“Suspirillos germánicos” llamó Valera a estas composiciones, por estar inspiradas en los *lieds* alemanes, principalmente en el *Intermezzo* de Heine.

He aquí un ejemplo, de Bécquer, que generalizó las rimas entre nosotros y les dió nombre y forma:

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman;
el cielo se deshace en rayos de oro;
la tierra se estremece alborozada;
oigo flotante en olas de armonía
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
—¡Es el amor que pasa!

Idilios o églogas.—Este género de composiciones se caracteriza por su serenidad y dulzura, y en ellas se pintan las costumbres campesinas—de una Arcadia que nunca ha existido—, introduciéndose por lo común pastores que, en forma dialogada, hablan de sus afectos y de las cosas de la vida campestre.

Pueden servir como ejemplo en nuestro idioma las bellas *Eglogas* de Garcilaso.

Madrigal.—Composición poética, de brevísima extensión, en la cual se expresa con ligereza y galanura un pensamiento delicado e ingenioso, de carácter amoroso por regla general.

Un madrigal bastó para inmortalizar a uno de nuestros poetas clásicos, Gutierre de Cetina.

Es aquel que dice:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuando más piadosos
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.

La canción de Góngora que comienza:

De la florida falda
que hoy de perlas bordó el alba luciente...

es, en realidad, un delicioso madrigal.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Epigrama.—Este género de composiciones, como se deduce de su etimología (ἐπί, sobre, y γράφω, escribir), nació de la costumbre griega de grabar breves inscripciones en verso en estatuas, lápidas, exvotos, etc., o de acompañar con ellas los obsequios que se cruzaban entre amigos o enamorados.

Por extensión se dió luego el nombre de epigrama a toda composición breve que encerraba un pensamiento ingenioso expresado con precisión y agudeza, fuera festivo o no lo fuera.

La *Antología* griega es un riquísimo tesoro de epigramas de todas clases: *amorosos, votivos, funerarios, descriptivos, morales*, etc., etc.

Entendiéndolo así, algunos, pocos, autores españoles, han dado el nombre de epigrama a composiciones que, sin tener carácter satírico, reúnen las condiciones enunciadas más arriba.

Sin embargo, en el uso general sólo se da el nombre de epigrama a los de carácter festivo, y sus reglas están encerradas en la siguiente redondilla de Iriarte:

A la abeja semejante,
para que cause placer,
el epigrama ha de ser
pequeño, dulce y punzante.

Como ejemplo de epigrama festivo, puede servir el siguiente:

EL ARTE DE HACER VERSOS

En un cartelón leí
que tu obrilla baladí
la vende Navamorcuende;
no has de decir que la vende,
sino que la tiene allí.

(L. F. DE MORATÍN.)

Sátira.—Es una composición poética, por lo general de cierta extensión, cuyo objeto es censurar o ridiculizar costumbres, hechos o personas.

El metro preferido para la sátira por nuestros poetas clásicos y románticos fué el endecasílabo, libre o los tercetos.

Recordemos, como ejemplo, la *Sátira del matrimonio*, de Quevedo.

Epístola.—A semejanza de la sátira, suele ser también composición algo extensa, escrita preferentemente en tercetos o versos libres, y en ella el autor se dirige o finge dirigirse a una persona real o imaginaria, con el fin de moralizar, instruir o satirizar.

La mejor composición de este género entre las escritas en castellano es la *Epístola moral a Fabio*, atribuída al Capitán Fernández de Andrada.

Humorada.—Género de composiciones inventadas por Campoamor, y en las cuales el poeta encierra en un espacio brevísimo—a lo sumo cuatro o cinco versos—un pensamiento ingenioso, o una observación, o un dicho agudo, pero no festivo.

EL ARTE DE HACER VERSOS

Ejemplo:

Para echar al olvido eternamente
nuestros grandes dolores,
va el tiempo, indiferente,
borrando los sepulcros con las flores.

(CAMPOAMOR.)

Cantar.—Al ocuparnos de las estrofas hemos indicado varias clases del cantar popular (“soleares”, cuartetos, seguidillas, malagueñas); pero estas breves composiciones toman otras muchas formas, según la melodía a que han de adaptarse.

El autor de los mejores cantares españoles es ese gran poeta que se llama Pueblo: la masa anónima: el campesino que ara o el menestral en su taller.

Los poetas eruditos han escrito también cantares, que han sido tanto más perfectos cuanto el autor ha logrado mejor identificarse con el pueblo.

Por la variedad de sus asuntos, los cantares admiten todas las clasificaciones imaginables, ya que no hay momento de la vida en que el pueblo no haya encontrado inspiración para elevar un cantar. Así los hay *amorosos, filosóficos, morales, sentenciosos, devotos, saetas, burlescos, de cuna, carcelarios, de columpio, de vendimia*, etcétera, etc.

El conjunto de nuestros cantares es, respecto a la poesía lírica española, lo que el Romancero a

la Epica: un tesoro de valor incalculable, que debe servir de orgullo a la nación que lo ha producido.

Hay otras muchas clases de composiciones poéticas — *serenatas, endechas, barcarolas, himnos, orientales, villancicos, glosas, etc., etc.*—, cuya sola enumeración resultaría enojosa. Baste lo dicho para dar una idea de la gran variedad de formas que puede adoptar la poesía lírica y la gran dificultad de reducirlas a grupos homogéneos, ya que la imprecisión de los límites de cada grupo hacen que los unos invadan el campo de los otros.

CAPITULO X

POESÍA ÉPICA.—SU CONCEPTO.—SUS ELEMENTOS Y
CONDICIONES.—SUS GÉNEROS

POESÍA épica es *la expresión de la belleza objetiva mediante la palabra rítmica*. No expresa, en efecto, inmediatamente la poesía épica las ideas, afectos y voliciones del yo, esto es, nuestros estados psicológicos, sino que expresa la realidad objetiva que nos rodea: ideal o sensible, espiritual o corpórea, natural, humana o divina. Expresa en ella el artista la esencia y vida de la Naturaleza, del Espíritu, de la Humanidad o de Dios, pero nunca directamente la suya propia. La personalidad del poeta desaparece ante el objeto que canta en su obra.

Pero esto no es cierto en absoluto y tomado a la letra. No es tan pasivo el poeta, ni de tal modo puede hacer abstracción de sí mismo, que

totalmente se aniquile ante el objeto. La realidad objetiva que canta es recibida por él, conocida, sentida por él, y por él libremente representada en la fantasía y libremente reproducida al exterior, mediante la palabra. No es el objeto mismo lo que expresa directamente, sino el objeto que recibe según lo conoce y siente; es, en suma, y después de todo, lo inmediatamente expresado, la relación de él con el objeto.

Pero si esto es cierto, si es evidente que no es la poesía épica puramente objetiva, sino *predominantemente* objetiva, no lo es menos que la personalidad del poeta no es tampoco expresada en su intimidad y en sus estados; que no es el poeta su propio objeto de inspiración. Es también cierto que el poeta no es tan libre en su creación en esta poesía como en la lírica y en la dramática. ¿Cuál es la razón de este hecho? La razón es que el fin que el poeta se propone en este género de composiciones no es cantarse a sí propio, sino cantar lo que no es él y que procura, por tanto, olvidar su propia individualidad e identificarse en lo posible con el objeto que canta y que él puede conocer con verdad objetiva. Otra razón es también que en la poesía épica generalmente se inspira el poeta en el ideal y sentido de su pueblo y su tiempo más que en el propio, porque en esta poesía tiene más parte la fantasía colectiva que la fantasía individual. Hay que tener en

cuenta, en efecto, que no sólo son poetas los individuos, sino los pueblos, las razas y las épocas; que no sólo hay poesía individual, sino nacional y humana, y que la fantasía colectiva es tan real como la individual. Ahora bien, el carácter objetivo de la épica es causa de que en ella tenga poca parte lo individual y mucha lo colectivo. Cuando se cantan, como en la lírica, afectos individuales, la fantasía colectiva tiene poca intervención, aunque haya también lírica nacional, lírica del individuo-pueblo, sentido en el cual la épica puede tener mucho de lírica; pero cuando se cantan ideales científicos, religiosos, etc., comunes a todo un pueblo o toda una época; cuando se celebran hechos gloriosos nacionales o humanos; cuando se expresa la belleza natural, la belleza humana, la belleza divina que todos igualmente conocen, sienten y aman, la fantasía colectiva se sobrepone a la individual, y el poeta viene a ser el eco fiel de su pueblo o de su tiempo. Muévase entonces su fuerza creadora en límites fijos, y si es cierto que crea tipos, caracteres, ficciones de todo género, no lo es menos que las bases inmutables de esta creación le son dadas por la fantasía popular. El poeta épico es la muchedumbre personificada; su creación es la concreción de una creación colectiva; su obra es el resumen, la síntesis de una obra de siglos lentamente elaborada en la fantasía de su pueblo.

La fantasía colectiva es, por tanto, agente poderoso, y su intervención elemento indispensable en la poesía épica. En el primer período de la historia literaria de cada pueblo la épica es puramente espontánea, fruto exclusivo de la inspiración de las muchedumbres. Más tarde es reflexiva, erudita y se debe a esfuerzos individuales, pero siempre se modela según las formas tradicionales de la fantasía popular.

En resumen: el fondo de la poesía épica es la belleza objetiva concebida por la fantasía colectiva y expresada en forma acabada y artística por la fantasía individual. Veamos ahora cuál es su forma.

Entiéndase que al hablar de la forma de las obras literarias no nos referimos primeramente a su forma en la palabra, que es forma segunda y en la cual cabe mucha variedad, sino a la forma interna, a la forma de la composición literaria, esto es, a la manera como se expone y expresa la composición.

Hecha esta salvedad, diremos que la composición épica puede revestir tres formas, que unas veces van separadas, otras unidas: la *narración*, la *exposición* y la *descripción*. Cuando la composición refiere una acción de la vida humana, humano-divina, etc., su forma propia es la narración; cuando expresa ideas y conceptos religiosos, morales, etc., su forma debe ser la exposi-

ción; y cuando pinta cuadros de la Naturaleza o retrata caracteres y tipos humanos o divinos, su forma es la descripción. Esta última, generalmente, acompaña a las otras dos, ocupa un lugar secundario y rara vez es la única en la composición. Las otras se unen y compenetran con frecuencia, y a veces se producen separadamente.

Con respecto a la forma exterior, esto es, a la información de la composición épica en la palabra, no cabe dar otra regla general sino que la forma del lenguaje, como del estilo, ha de ser adecuada al carácter de la composición. El lenguaje métrico es esencial en este género.

Por último, debemos advertir que la poesía épica, como toda poesía, exige imperiosamente dos condiciones: *unidad* y *variedad*, de las que resulta la armonía, que constituye la belleza. Estas condiciones han de cumplirse en el fondo y en la forma de la épica, tanto en el asunto como en la composición, lenguaje, etc.

La poesía épica puede dividirse en géneros, por razón del fondo o del asunto que expresa. En efecto, o bien expresa el poeta la belleza objetiva ideal, o bien la belleza objetiva sensible, o bien la compuesta, en lo cual se asemeja la división de la épica a la división de la Ciencia. Según esto, o es asunto de la composición épica la esencia permanente y las propiedades de las cosas, por ejemplo: la esencia divina, la esencia, pro-

piudades y leyes de la Naturaleza, del Espíritu o de la Humanidad; los principios morales, jurídicos, religiosos, científicos, etc., de la vida humana, y en ese caso será la poesía épica *filosófica*; o su asunto son los estados mudables, los hechos de la vida de los seres, y entonces es *histórica*; o expresa la unión de lo ideal con lo sensible, de la idea con el hecho en la total vida de la realidad, y entonces es *filosófico-histórica* o *compuesta*. Generalmente, el objeto predominante de la poesía épica es la Humanidad, si bien canta a la Naturaleza y a Dios, pero casi siempre en relación con ella. En tal caso, o expresa las ideas y concepciones de la Humanidad, o sus hechos, o la unión de sus ideas y sus hechos en una vasta síntesis, todo lo cual se puede referir a los miembros de la anterior división.

Por último, hay un género épico especial, que consiste en la expresión de lo objetivo bajo su aspecto cómico, y constituye lo que se llama *poema heroicómico* o *burlesco*; y otros de menos importancia, que se llaman *poemas menores*.

Los poemas épicos se dividen, por tanto, en poemas *épico-didácticos*—*filosóficos*—, *épico-heroicos*—*históricos*—, *epopeyas*—*compuestos* o *sin-téticos*—, *heroicómicos*—*burlescos*— y *menores*.

Estudiemos brevemente cada uno de los citados grupos.



Poema épico-didáctico.—El asunto del poema épico-didáctico o filosófico es todo lo objetivo bello—Dios, la Naturaleza, el Espíritu, la Humanidad—, considerado en su esencia y en sus leyes inmutables, y también en sus hechos y fenómenos, en cuanto fatales o necesarios, o, al menos, determinados lógicamente por una idea.

El poema épico-didáctico expresa la idea que los hombres de cada pueblo forman, en un determinado momento histórico, de la realidad en sus diversos aspectos; es decir, el ideal filosófico, religioso, moral, etc., de los pueblos tanto o más que la realidad misma directamente percibida.

Pero hay un carácter distintivo de esta expresión que conviene no perder de vista, y es que la poesía épico-didáctica no expresa la belleza objetiva según libremente la reproduce el artista o según la fantasea e idealiza, sino que expresa lo bello en cuanto es verdadero o en cuanto como tal lo estima el poeta: lo bello real y efectivo, la belleza de la verdad, en una palabra.

El poema épico-didáctico puede dividirse en tres clases, correspondientes a los tres objetos que puede tener (Dios, el hombre, la Naturaleza), y así se llamará poema *teológico*, *antropológico* o *cosmológico*.

El teológico puede tratar de la divinidad en su naturaleza y atributos, y se llamará propiamente *teológico*; o de la divinidad con relación al mun-

do y al hombre, y entonces será *religioso-histórico*. Ejemplo de la primera clase tenemos en la *Teogonía*, de Hesíodo, y de la segunda en la *Cristiada*, de Hojeda.

El poema antropológico puede ser *moral*, si expone los principios a que debe sujetarse la vida humana; *jurídico*, *político* o *social*, si aborda tales aspectos de la vida de los pueblos, y *didascálico* si expone los principios de las ciencias o las reglas técnicas de las artes. Ejemplo de poema moral nos ofrece el *Eclesiastés*, de Salomón; y de didascálico, las *Geórgicas*, de Virgilio.

El asunto del poema cosmológico es la Naturaleza en sus leyes y fenómenos, como el de la *Naturaleza de las Cosas*, de Lucrecio. Cuando el poeta se limita a describir el bello espectáculo de la Naturaleza, se llama *descriptivo*, y así es el de *Las Estaciones*, de Thompson.

Poema épico-histórico.—El poema épico-histórico está consagrado a cantar la belleza de los hechos humanos, la belleza de la historia y la tradición.

Los hechos que afectan a la vida de los pueblos; sus luchas para constituirse o para defender su independencia; sus expediciones y conquistas..., en suma, todo lo que contribuye a realzar y ennoblecer el carácter nacional, es asunto predilecto de esta clase de poemas.

Infiérese de aquí que la fantasía colectiva tie-

ne en ellos una gran intervención. La personalidad del poeta desaparece casi por completo, y el autor viene a ser un eco fidelísimo de las ideas, sentimientos y aspiraciones de su pueblo, limitándose a dar forma concreta, artística, al sentimiento nacional.

Por regla general, a los poemas heroicos eruditos precede una rica creación épico-popular, donde el poeta encuentra materiales abundantísimos para su obra y halla una norma fija y definida para su inspiración individual.

La forma del poema histórico es siempre la narración de una acción que constituye su fondo. Esta acción, que debe ser altamente interesante y gloriosa en la historia de aquel pueblo en que se produce, es el medio de representar con vivos colores el sentimiento nacional. De ordinario esta acción tiene un héroe o protagonista; es decir, un personaje principal a cuyo alrededor se concentra todo el movimiento de la obra.

La acción del poema heroico no puede ser pura ficción, sino que ha de tener un fondo de verdad histórica, idealizado, embellecido por la tradición y por la fantasía del poeta. Los personajes principales deben ser históricos, o, al menos, legendarios; pero los secundarios pueden ser de pura invención.

La verdad poética no obsta tampoco a la intervención en el poema de seres sobrenaturales o

personificaciones de ideas abstractas, que es a lo que se llama lo *maravilloso*.

El *Romancero* español constituye un magnífico poema heroico, si bien le falte esa unidad que únicamente puede darse en la obra de un solo autor.

También cuenta nuestra literatura con otros poemas de este género, como son el *Cantar de Mio Cid*, el poema de *Fernán González*, el de *Alfonso Onceno*, la *Araucana*, etc.

Epopéya.—Los dos géneros épicos que hasta aquí hemos considerado son géneros parciales, que expresan la realidad en uno solo de sus aspectos; que reflejan la vida en una sola de sus esferas. Opuestos entre sí, como la idea y el hecho, exigen un género superior y comprensivo, que venga a ser como una síntesis épica, como el total y definitivo perfeccionamiento de este género poético. Esta síntesis, este perfeccionamiento, que, en efecto, existen, es lo que se llama *epopeya*.

La *epopeya* es la total expresión de la belleza objetiva en todos sus elementos. Ella abarca la belleza de las ideas y de los hechos, de la filosofía y de la historia, de lo didáctico y lo heroico. Verdadera síntesis épica, no se limita a un principio o a un hecho, sino que comprende todos los hechos y todos los principios que constituyen la vida entera de una edad humana.

Por tanto, no es la epopeya un poema netamente nacional, sino un poema humano, que reúne en una fórmula sintética toda una civilización. Con frecuencia se refiere a la vida de un pueblo; pero en aquel pueblo se personifica a toda una edad o toda una raza; con frecuencia también canta un hecho determinado; pero aquel hecho es de los que llevan envuelto el porvenir de la Humanidad. Este carácter de universalidad, de humanidad, es peculiar de la epopeya.

La epopeya no se adapta necesariamente a las condiciones de los demás poemas, si bien, en la forma, se aproxima más al heroico que al didáctico. Emplea indistintamente la forma narrativa, la expositiva o la descriptiva, y a veces todas simultáneamente, y su idea puede desenvolverse en una acción humana o humano-divina semejante en su forma y accidentes exteriores a la acción del poema heroico. Como veremos inmediatamente, ni siquiera es imprescindible la forma versificada en la epopeya, porque puede darse, y se ha dado, la epopeya en prosa.

Como, según hemos indicado antes, la epopeya sintetiza toda una civilización, toda una edad, el número conocido de esta clase de composiciones es muy reducido y guarda relación con el número de civilizaciones conocidas en la historia.

En el mundo oriental hay una epopeya: el *Ra-*

mayana, obra del siglo VIII antes de J. C., atribuída a Valmiki.

En el mundo occidental, en cambio, tenemos tres: la epopeya clásica, la de la edad antigua, que es la *Ilíada*; la epopeya del medievo, que es la *Divina Comedia*, y, por último, *Don Quijote de la Mancha*, la epopeya en prosa a que antes aludíamos, y que es la representativa de la edad moderna.

Poema heroí-cómico o burlesco.—Nacen estos poemas no sólo de la existencia real de lo cómico en la vida humana, sino de una tendencia irresistible del espíritu a ver lo cómico donde realmente no existe, poniendo en ridículo aun lo más serio y respetable de la vida, ya que lo cómico tiene mucho de subjetivo. De aquí que podamos definir esta clase de composiciones diciendo que son “la expresión de la belleza cómica de la realidad objetiva”.

En el poema cómico convierte el artista en realidad permanente lo que es sólo accidente fugitivo—que tal es el carácter de lo cómico—o, usando de su libertad, introduce lo cómico allí donde realmente no se encuentra. De esta suerte pone en ridículo la bella objetividad cantada por los demás poetas, unas veces parodiándola y revisitiéndola de formas burlescas, y otras ridiculizándola sin parodiarla, al poner de relieve sus de-

fectos e irregularidades y hacer mofa de las ideas que en ella se manifiestan.

Nacen de aquí dos formas diversas del poema burlesco: la una que consiste en el remedo o imitación del poema heroico, y la otra en la acerba crítica, en la destrucción por medio del ridículo, del ideal de una edad anterior no comprendido ni amado por aquella en que vive el poeta.

Citemos entre los poemas burlescos escritos en nuestro idioma la *Gatomaquia*, de Lope de Vega, y la *Mosquea*, de Villaviciosa.

Poemas menores. Canto épico.—Es un poema de corta extensión destinado a conmemorar un solo hecho de la historia pasada o contemporánea. Cuando el asunto pertenece al pasado, reproduce en breve espacio todos los caracteres del poema heroico; pero cuando está sacado de la historia contemporánea, tiene forzosamente que reducirse a ser una simple narración del hecho en forma poética.

Recordemos, como ejemplo, el canto a *Las naves de Cortés destruídas*, de don Nicolás Fernández de Moratín.

Poema social.—Es una narración breve, no basada en hechos históricos, sino en un asunto novelesco contemporáneo ideado por el poeta, que, en ciertos casos, da una trascendencia moral, social o filosófica al contenido del poema. Pueden servir como modelo los *Pequeños poemas*, de

Campoamor, y algunos de Núñez de Arce, entre ellos *El idilio*.

Cuento poético.—Se diferencia del poema social en que su asunto no ha de ser necesariamente contemporáneo y en que en él puede darse mayor amplitud a la intervención del elemento maravilloso. Por otra parte, le asemeja el hecho de que el asunto puede ser totalmente imaginado por el poeta, quien puede darles también trascendencia moral o filosófica.

Leyenda.—Es la narración de un hecho basado en una tradición popular, histórica, religiosa o fantástica, por lo que puede decirse de ella que es la epopeya local. Adopta gran variedad de formas, hasta el punto de caber en la leyenda fragmentos líricos y dramáticos, y en ella puede intervenir la personalidad del poeta con mayor libertad que en los demás géneros épicos. El elemento maravilloso tiene también fácil cabida en estas obras.

Zorrilla y el Duque de Rivas fueron entre nosotros los maestros en este género.

Epinicio o canto heroico.—Es un canto triunfal, un canto de victoria, y se diferencia de la canción a que hemos aludido en el capítulo anterior en que en este de que tratamos ahora hay mayor amplitud para las descripciones y se da mayor extensión a las narración de los hechos del triunfador.

Sin embargo, los límites de una y otra clase de composiciones son tan imprecisos, que es muy fácil el confundirlas.

Fábulas o apólogos.—Son pequeños poemas didácticos en los que se emplea constantemente la forma alegórica con un propósito moralizador. Sus personajes, por regla general, son animales.

En España se distinguieron en el cultivo de las fábulas Iriarte, Samaniego, Hartzenbusch y Campoamor.

CAPITULO XI

POESÍA DRAMÁTICA.—SU CONCEPTO.—SU CARÁCTER ESPECIAL.—SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES PARTICULARES.—SUS GÉNEROS

AL hacer la clasificación de los géneros poéticos indicábamos que sobre los dos opuestos géneros épico y lírico había uno compuesto, que era el género dramático. Hay, en efecto, algo de abstracto, hay alguna carencia de realidad en la expresión pura de lo objetivo y lo subjetivo, que no se dan aislados en la vida, y esta circunstancia, además de impedir que haya verdadera poesía objetiva o subjetiva, es causa de que aparezca un género compuesto, superior a los anteriores, que expresa la belleza compuesta, objetivo-subjetiva, la belleza de la vida humana en que íntimamente se unen y componen los anteriores términos opuestos. Este género compuesto es la *poesía dramática*.

Es, en efecto, la poesía dramática, la expresión de la belleza objetivo-subjetiva, o, mejor, de la belleza de la vida humana, mediante la representación de una acción humana que se manifiesta con todos los caracteres de la realidad. No expresa la poesía dramática la belleza de lo otro que yo, la belleza objetiva exterior, bien de las ideas, bien de los hechos, en forma expositiva o narrativa; ni tampoco la belleza interna subjetiva, la belleza del yo en sus estados, la belleza psicológica; sino que expresa la belleza de la vida humana, en que lo subjetivo y lo objetivo se unen, representándola vivamente, poniéndola en acción; no simplemente exponiendo principios, pintando afectos o narrando hechos, sino presentando ante el público, mediante el concurso de otras artes particulares, el cuadro mismo de la vida en toda su realidad, en todo su esplendor, con toda su viveza. De aquí que sea la poesía dramática el más real, el más vivo y el más popular también de los géneros poéticos.

Hay, pues, en la poesía dramática elementos objetivos y subjetivos indisolublemente unidos. Siendo el fondo de toda composición dramática un hecho de la vida humana, hecho que se presenta con los colores de la realidad ante el contemplador, y que se realiza en tiempo y espacio, es objetiva la poesía dramática por cuanto representa hechos exteriores de la vida humana. Pero

en cuanto estos hechos se presentan como el resultado de las ideas y los afectos de los sujetos humanos que los realizan; en cuanto bajo la acción exterior que afecta al sentido se encuentra la acción interna psicológica que afecta a la inteligencia; en cuanto la acción dramática aparece como la encarnación en el hecho del mundo interior de la conciencia, es la poesía dramática, subjetiva. Mas como quiera que estas dos fases de la dramática se unen y compenentran de un modo indisoluble, resultando de su unión la belleza compuesta o dramática, caracterizada, como ya hemos dicho, por la lucha y oposición de elementos que constituyen la vida, y que es la belleza de la acción, la belleza del movimiento y de la lucha, la belleza humana por excelencia, la suprema belleza artística y literaria, es la poesía dramática objetivo-subjetiva, eminentemente compositiva, compleja y sintética.

La lucha, la oposición, el contraste constituyen, por tanto, la base de la poesía dramática, siendo por esto sus principales recursos el juego encontrado de los afectos, la oposición de los caracteres humanos, la lucha constante entre todas las fuerzas y energías de la humana naturaleza. Donde no hay lucha no hay drama; donde la lucha es más encarnizada, la poesía dramática encuentra mayores elementos de inspiración, y he aquí por qué razón es la poesía dramática eminentemente

humana y por qué el objeto del drama es siempre el hombre en lucha consigo mismo, con sus semejantes, con la Naturaleza, y, dadas determinadas concepciones religiosas, con la misma divinidad. El hombre es, pues, el actor constante del drama, y cuando en éste intervienen actores de otro género—dioses, demonios, genios, etcétera—o intervienen en inmediata relación con el hombre, o si, por ventura, figuran solos en la composición, revisten al punto los caracteres y manifiestan las cualidades propias de la Humanidad.

La forma propia de la poesía dramática, que es la representación, da a este género un carácter especial que lo distingue de todos los demás. En primer lugar, le hace emplear un medio sensible de expresión, distinto del que emplean los otros géneros, a saber: la palabra hablada; pues si bien es cierto que las composiciones dramáticas se escriben y, una vez representadas, se imprimen, no lo es menos que su medio propio de expresión es la palabra hablada, y que son escritas sólo para ser declamadas.

La representación da, además, en esta poesía, una intervención y una influencia al público, que es un elemento que da carácter muy especial a este género. Por último, la poesía dramática ofrece el especialísimo carácter de no poder vivir sin el auxilio de artes particulares distintas del arte

literario, circunstancia que no hallamos en los géneros anteriores. Como la composición dramática ha de ser representada, esto es, como la acción que constituye su fondo ha de realizarse a la vista del espectador, tiene la poesía dramática que pedir auxilio al arte de la Declamación y al arte de la Mímica; esto es, al arte de expresar los estados del ánimo mediante la voz humana y al arte de expresarlos mediante el gesto y la acción del cuerpo. Como todo hecho humano se verifica en el espacio y es necesario, por tanto, representar sensiblemente, mediante el arte plástico, el lugar en que pasa la acción dramática, el género que estudiamos tiene que buscar el apoyo del arte del Decorado escénico que comprende la Arquitectura, la Escultura, la Pintura, el mueblaje y la indumentaria, originándose de aquí uno de los artes sintéticos: el Arte escénico. A veces suelen auxiliar también a la dramática otras artes, como la música, el baile, etc.; pero el auxilio de éstos no es siempre indispensable, al paso que sin los que hemos enumerado no es posible que exista la poesía dramática.

Indiquemos ahora, brevemente, las distintas clases de composiciones que integran la poesía dramática.

Tragedia.—Expresa la tragedia la belleza de la vida humana en lo que tiene de sublime y grandioso.

No retrata, por tanto, la tragedia lo común y llano de la vida, sino lo extraordinario y excepcional. Sus personajes son individualidades poderosas, grandes en el mal como en el bien, y distintas y superiores a la masa común. Su acción no es el hecho habitual y diario de la vida, sino el hecho inusitado y portentoso. Sus formas son necesariamente grandiosas, solemnes, revestidas en cierto modo de una severidad estatuaría.

Fácilmente se deducen de lo anterior las condiciones de la tragedia. Su acción debe ser sencilla al par que extraordinaria, y conmovedora, estando tomada, por regla general, de un hecho histórico o legendario atribuido a personajes históricos o legendarios también. Los personajes deben ser verdaderos caracteres, no comunes, sino excepcionales; las pasiones deben mostrarse en su más alto grado de exaltación y en sus más terribles consecuencias. Por último, el estilo ha de ser sobrio y majestuoso, y noble el lenguaje.

En nuestra literatura, no abundante en este género de composiciones, hay, sin embargo, interesantes modelos de ellas, como *La Numancia*, de Cervantes.

Comedia.—Es el género dramático opuesto a la tragedia, pues así como la tragedia tiende a expresar la belleza sublime, la comedia se inclina a expresar la belleza cómica de la vida humana.

La tragedia busca lo extraordinario en las ac-

ciones, lo excepcional en los caracteres, lo violento en los afectos; por el contrario, la comedia retrata hechos de la vida diaria, caracteres comunes, afectos tranquilos o, por lo menos, poco arrebatados. Si la tragedia busca su inspiración en la historia o en la tradición, la comedia lo hace en las costumbres privadas contemporáneas.

No queremos decir con ello que el sentimiento, la pasión, la lucha, no quepan en la comedia, ni que el argumento de ésta no pueda ser serio, ya que todo ello se da en la vida normal de los hombres. Sí exige la comedia que, aun en el caso apuntado, se revele de alguna forma la nota humorística y que el desenlace sea feliz, nunca desgraciado, ni menos sangriento; esto es: que la oposición dramática se resuelva harmónicamente, o, al menos, sin grave daño de los personajes, pues si la comedia termina en catástrofe deja de ser tal para convertirse en drama.

El estilo y el lenguaje de la comedia han de ser llanos, sencillos y familiares, en prosa o en verso, debiendo preferirse la prosa, por acercarse más a la realidad y adaptarse mejor a la familiaridad y soltura del estilo cómico. Si se opta por el verso, debe huirse de toda tendencia al lirismo, así como del uso de combinaciones métricas complicadas.

Las comedias pueden clasificarse en grupos cuya sola enumeración basta para que comprenda-

EL ARTE DE HACER VERSOS

mos el carácter y contenido de cada uno de ellos. Así, hay comedias *de carácter* o *psicológicas*, *de costumbres*, *políticas*, *de intriga* o *enredo*, *fantásticas* o *de magia* y *bufas*.

Las obras del último grupo pueden dividirse por su extensión en *juguets cómicos*, *sainetes*, *entremeses*, *pasillos*, etc.

Lope, Tirso, Alarcón, Moreto, Rojas, Moratín, Bretón, Ventura de la Vega, Benavente y otros muchísimos han enriquecido con admirables comedias el inmenso tesoro de nuestra literatura teatral.

Drama.—El drama es el género armónico y sintético que, reuniendo en su unidad lo trágico y lo cómico, expresa la belleza dramática o compuesta de la vida humana; es, por tanto, el género dramático por excelencia, y al mismo tiempo, el más armónico, comprensivo y superior de los géneros poéticos.

Por reunir en sí los elementos propios de la tragedia y de la comedia, es el drama la expresión más fiel de la vida humana, y, por consiguiente, el más real, el más vivo, el más humano de todos los géneros. Por esa razón puede pintar igualmente los hechos extraordinarios de la tragedia y los episodios comunes de la comedia; se inspira en la historia como en la filosofía; en la idea como en el hecho; en lo subjetivo como en lo objetivo; se remonta a lo más alto como descien-

de a lo más ínfimo; refleja, en suma, la complicada trama de la vida humana en todos sus elementos y manifestaciones. La oposición dramática, que en la tragedia se desenlaza violentamente, halla en él solución harmónica y justa, unas veces feliz—conforme a razón y bien—y otras desgraciada para los elementos dramáticos de menos esencialidad y virtud que deben sucumbir en la lucha. Por eso no admite el drama la idea fatalista, como en la tragedia, ni en su desenlace triunfa el mal. La tragedia y la comedia no resuelven la oposición: el drama es la armonía después de la lucha.

El poeta goza en el drama de una absoluta libertad para la elección de asunto; para el desarrollo de la acción, para la pintura de los personajes; el desenlace, el tono y el estilo de la obra; la elección de la forma, que puede ser el verso, la prosa, o ambos a la vez; en suma, es éste el género poético en que el talento del poeta puede moverse más desembarazadamente y mostrarse con más libertad e independencia.

Como el drama puede reflejar los más diversos aspectos de la vida humana, puede ser variadísimo en sus formas, y de aquí la dificultad de dividirlo en géneros, pues, en rigor, pueden ser éstos tantos como son las manifestaciones de la vida. Sin embargo, pueden señalarse como tipos fundamentales del drama el *psicológico* o de *ca-*

EL ARTE DE HACER VERSOS

rácter, el *histórico* y el *filosófico-social*, a los que pueden reducirse como otras tantas variedades de cada uno de ellos, el drama *de costumbres*, el *religioso*, el *político*, etc.

Calderón, Tamayo, Echegaray y otros muchos nombres de ilustres dramaturgos enriquecen las páginas de nuestra historia literaria.

Drama musical.—La unión de la poesía y la música ha producido un género híbrido, mixto de ambas artes, que puede ofrecer todos los caracteres de género dramático; y así, por su tono, su extensión y la preponderancia que en cada obra tienen la parte musical o la literaria, podemos dividir las obras dramático-musicales en *óperas*, *operetas*, *zarzuelas*, *tonadillas*, etc.

CAPITULO XII

GÉNEROS POÉTICOS EN PROSA.—LA NOVELA.—LA NOVELA CORTA.—EL CUENTO.—LA LEYENDA

TODOS los géneros poéticos pueden darse en prosa, contra la vulgar creencia que hace sinónimas las palabras poesía y obra versificada.

Por el contrario, tanta y tan pura poesía puede haber en un trozo proseado como en la mejor composición poética, y tan prosaica y fría puede ser una obra en que se cumplan todos los requisitos del ritmo y la rima como en un título de la ley de Enjuiciamiento civil.

Ya hemos indicado la existencia de la epopeya en prosa, con el ejemplo del *Quijote*, y hemos manifestado nuestra preferencia por el uso de la prosa en las obras teatrales, sin que por ello desconozcamos las indudables bellezas existentes en las comedias y los dramas versificados de muchos de nuestros grandes poetas.

EL ARTE DE HACER VERSOS

No hay nada que se oponga a que cualquier otro género poético sea escrito en prosa; ni la misma poesía lírica, el más espiritual y alado de los tres que hemos señalado.

Debemos, no obstante, hacer algunas observaciones sobre el uso de la prosa literaria.

Tanto cuando el autor quiere escribir poesía en prosa como cuando se propone hacer prosa, pero demasiado perfecta, sublimada y alquitarada, surgen espontáneamente, como incrustados en los períodos, versos involuntarios, que por regla general toman cadencia de endecasílabos. Hay también autores que en ocasiones llegan a componer deliberadamente capítulos enteros en endecasílabos libres, escribiéndolos en forma de prosa.

Tanto lo uno como lo otro, pero especialmente lo primero, debe ser evitado, porque es desagradable al oído y distrae la atención del lector, quien, haciendo abstracción del sentido de lo que lee, se dedica a cazar endecasílabos entre las líneas de prosa, como el entomólogo persigue sus insectos entre el follaje.

El ritmo, el número de la prosa es distinto al del verso, y el exagerado amaneramiento en el escribir, como en el hablar, produce en quien lee o escucha una verdadera sensación de malestar, a poco educado que tenga el oído.

Pero queremos tratar aquí principalmente de

un género poético que de ordinario toma la forma proseada, y que unos preceptistas se resisten a incluir entre las obras poéticas, mientras otros crean para él una nueva clasificación: género épico-dramático. Nos referimos a la *novela*, la *novela corta*, la *leyenda* y el *cuento*, que no se diferencian entre sí sino por su mayor o menor extensión.

Es la novela, según Revilla: "La expresión de la belleza dramática — subjetivo-objetiva — de la vida humana, mediante la narración prosaica de una acción que tiene lugar entre personajes humanos."

La novela es eminentemente humana. Su asunto constante es la vida humana, aunque a veces se remonte a elevadas regiones. La Naturaleza no es objeto de su atención sino en cuanto es teatro de los hechos que refiere, y el mundo de lo ideal y lo divino no es considerado por ella sino en inmediata relación con el mundo humano.

La novela tiene en su forma gran semejanza con el poema histórico, y su acción se sujeta casi a las mismas leyes que éste. La unidad y variedad de la acción son reglas de la novela como de toda composición poética, pero tiene más amplitud en lo que respecta al número y extensión de los episodios. La intervención de lo maravilloso es impropia de la novela, a no ser en la llamada novela fantástica.

EL ARTE DE HACER VERSOS

En estilo y lenguaje la libertad del novelista es absoluta: todos los tonos, desde el más sublime al más llano; todos los estilos, desde el más galano al más severo; todas las formas de lenguaje, desde el lenguaje figurado y florido hasta el familiar, son igualmente admisibles, siempre que sean adecuadas al asunto y siempre que la familiaridad no raye en grosería y la llaneza en incorrección.

En rigor, la novela puede dividirse en tantos géneros como aspectos diversos de la vida humana pueden en ella ser expresados. Sin embargo, cabe considerar algunos géneros principales que hasta ahora han alcanzado mayor desarrollo.

En la división de géneros de la novela es conveniente que nos atengamos a lo que es en ella expresado, lo cual nos dará una división semejante a la de la poesía épica. Hay, en efecto, novelas en que predomina el elemento ideal, en que principalmente se considera la vida interna del espíritu, en que también se expresan ideales religiosos, filosóficos, etc., y estas novelas pueden equivaler al poema didáctico. Hay novelas cuyo fondo es histórico, cuyo objeto es expresar la belleza de los hechos de la historia, y que, por tanto, corresponden al poema heroico. Hay también novelas que aspiran a representar la vida de una edad o de un período histórico en sus hechos como en sus ideas, y que, en tal sentido, tienen se-

mejanza con la epopeya. Hay, además, novelas cómicas, que corresponden al poema cómico; y hay, por último, novelas de carácter especial y escasa importancia, que se asemejan a los llamados poemas menores.

Podemos, pues, establecer esta división: Novela *psicológica*, novela *histórica*, novela *filosófico-social*, novela *cómica*, novela *pastoril*, *fantástica* y *didáctica*.

La novela *psicológica* o *de carácter* se distingue por ser más subjetiva que objetiva. A la narración del hecho exterior prefiere la exposición de las interioridades del espíritu, el desarrollo de los caracteres, la pintura de los afectos más íntimos del corazón humano. La acción en ella es antes interna que externa, y la acción externa no es más que la consecuencia lógica de la interna o el medio de exponer y desarrollar ésta. A veces estas novelas no pintan sólo caracteres individuales, sino sociales, y aspiran a analizar la psicología de una sociedad o de una época. Problemas filosóficos suelen ser en ellas desarrollados, altos ideales expuestos, profundas enseñanzas desenvueltas, y estas condiciones las dan un carácter didáctico que las aproxima desde luego al poema que lleva este nombre. Este género de novelas es susceptible de gran variedad, y puede recibir nombres diferentes según los aspectos de la vida psicológica que expone. De aquí la llamada

novela *religiosa*, por ocuparse principalmente de las manifestaciones del sentimiento religioso; la novela *sentimental*, que se dedica con especialidad a pintar la vida del sentimiento, y sobre todo el sentimiento amoroso; la novela *humorística*, que expresa el escepticismo mediante una mezcla enteramente subjetiva de risa y llanto, placer y dolor, incredulidad y fe, etc.

La novela *histórica* es predominantemente objetiva. En ella la narración de los hechos supera al elemento subjetivo y los caracteres se describen y retratan, más bien que en su aspecto interior, en su acción sobre lo exterior, en su intervención en los hechos. Las condiciones de esta novela son muy análogas a las del poema heroico. Este género de novela es tan importante como difícil. Requiere, en efecto, un gran conocimiento de la historia y sobre todo del carácter de los personajes históricos, así como de las costumbres y vida íntima de las antiguas sociedades, sin lo cual, al perder la exactitud, pierde también el interés. En estas novelas hay, en realidad, dos acciones, una histórica, otra ficticia, encomendadas a personajes históricos y a personajes inventados. Unir indisolublemente estas dos acciones sin faltar a la verdad histórica, o siquiera a la verosimilitud; idealizar los personajes históricos sin desfigurar su verdadero carácter; identificar los personajes ficticios con el espíritu de aquella

época hasta el punto de que parezcan históricos; idealizar y embellecer la acción histórica sin que se falte a la verdad de los hechos; retratar con fidelidad y animación el cuadro de las pasadas costumbres, y expresar exactamente todas las ideas y sentimientos de aquellas épocas, son condiciones inexcusables de este género de novelas, que revelan a las claras sus grandes dificultades.

La novela de costumbres puede considerarse como una rama de la novela histórica. Su asunto, en efecto, son hechos de la vida humana, pero, en vez de aplicarse a exponer hechos de la vida pública, de la vida de los pueblos, conságrase a retratar la vida privada, las costumbres características de cada pueblo. Cuando pinta costumbres de los tiempos pasados, se asemeja aún más a la novela histórica y suele llamarse novela de *costumbres históricas*; pero cuando se ocupa de costumbres contemporáneas, es cuando propiamente se llama de costumbres, recibiendo el nombre de *picaresca* si se dedica a pintar la vida de las clases ínfimas de la sociedad y sobre todo de las gentes de mal vivir. Recibe también diferentes nombres esta novela, según el género de costumbres que pinta, llamándose, por tanto, novela *política*, *marítima*, *militar*, etc. Esta novela requiere gran conocimiento de la sociedad en que el poeta vive y no menor del corazón humano, subiendo de punto su dificultad cuando pinta cos-

tumbres de los tiempos pasados. Generalmente la novela de costumbres tiene elementos cómicos y, sobre todo, elementos dramáticos. Esta novela se confunde fácilmente con la psicológica cuando en ella prepondera el elemento subjetivo, siendo también uno de los géneros novelescos que alcanzan más influencia moral.

La novela *filosófico-social* expresa y retrata la vida de toda la sociedad en todos sus aspectos, lo mismo en sus ideas que en sus hechos, en sus caracteres que en sus costumbres. Generalmente desarrolla los problemas más graves de las ciencias morales y sociales, mediante una acción grandiosa y complicada, confiada a caracteres que son verdaderos tipos eternos en la humanidad. Estas condiciones, que la asimilan a la epopeya, le prestan proporciones verdaderamente épicas y la colocan por encima de todos los demás géneros. Requiriendo esta novela en el artista una gran cultura científica, una poderosa idealidad, un exquisito conocimiento del corazón humano y un arte maravilloso para unir en sus tipos y en su acción lo ideal y lo real, lo filosófico y lo histórico, viene a ser el más difícil de los géneros novelescos, accesible solamente, por tanto, a genios de primera talla.

La novela *cómica* retrata la vida bajo su aspecto cómico y emplea muchos de los recursos usados en el poema cómico, excepto la parodia. Muy

semejante a la novela de costumbres, y confundida frecuentemente con la picaresca, propónese, por regla general, un fin crítico, y viene a ser una de las formas de la sátira. Su importancia es grande, su dificultad no pequeña y su influencia extraordinaria.

Hay otros géneros de novela de menos importancia. Tales son: la novela *pastoril*, forma prosaica del idilio, género artificioso, frío, falso de todo punto y hoy caído en completo descrédito; la novela *fantástica*, muy semejante a la leyenda y caracterizada por el empleo constante de lo maravilloso o de lo tradicional; la novela *didáctica*, semejante al poema didascálico y dedicada a exponer en forma recreativa los principios y verdades de la Ciencia.

Novela corta.—No existe en castellano una palabra especial para designar este género de obras, como en francés, que tiene las voces *roman* y *nouvelle*, para designar, respectivamente, la novela de alguna extensión y la novela breve.

En nuestros tiempos este género, que ya fué cultivado por los autores clásicos, entre ellos Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, ha adquirido una gran difusión y popularidad, no sólo en España, sino también en el extranjero.

La novela corta no ofrece caracteres propios que la diferencien de la novela propiamente dicha, a no ser, como antes hemos indicado, el de

EL ARTE DE HACER VERSOS

su menor extensión. Pueden, por tanto, aplicarse a ella cuantas consideraciones hemos hecho respecto a la novela, y también admite, por sus asuntos, las mismas divisiones que ésta.

Cuento.—Análogo a la novela y a la novela corta, se diferencia de una y otra sólo en la extensión, que es aún menor que la de la segunda.

Leyenda.—Su extensión suele oscilar entre la del cuento y la de la novela corta. Por su asunto puede darse por repetido en este lugar lo que sobre la leyenda en verso hemos dicho al ocuparnos de los *Poemas menores*.

CAPITULO XIII

TRADUCCIONES POÉTICAS.—CUESTIÓN SOBRE SI SE DEBEN HACER EN PROSA O EN VERSO.—DISTINTAS TENDENCIAS EN LAS FORMAS DE TRADUCIR.—CUALIDADES DEL TRADUCTOR.—CONDICIONES QUE HAN DE REUNIR LAS TRADUCCIONES.—EJEMPLOS

CONSIDERARÍAMOS incompleta esta obrecilla si no dedicáramos unas páginas a tratar de las traducciones poéticas, asunto que ha merecido la atención de contados tratadistas.

Decía Cervantes que las traducciones son tapices vistos del revés, y nadie dejará de reconocer que la observación es exacta y que necesariamente toda obra ha de perder cualidades al pasar del idioma en que fué concebida a una lengua extraña, aunque la regla general tenga excepciones, en casos en que el traductor mejoró la obra original, como hizo Jáuregui al verter la *Aminta* de Tasso, o Boscán al trasladar a nuestro idioma el *Cortesano* de Baltasar Castiglione.

Pero admitido el hecho indiscutible, nadie po-

drá negar la necesidad de volver los trabajos literarios de unas lenguas en otras, pues sólo así se puede hacer partícipes a los hombres de todas las naciones de bellezas que son patrimonio de la Humanidad.

Aclaremos, ante todo, que aquí nos referimos tan sólo a las buenas traducciones, a las hechas con miras literarias por autores solventes, y no a aquellas *pro pane lucrando* de que, por desgracia, está invadido nuestro mercado editorial, y que justifican el aforismo italiano: "*Traduttore, traditore.*"

Limitando aún más nuestras observaciones, a las obras versificadas, se nos presenta, ante todo, una duda sobre si al pasarlas a nuestro idioma debemos conservarles la forma poética o hacerlo en prosa.

Una y otra solución tienen sus ventajas y sus inconvenientes. El traducir en prosa las composiciones de un poeta permite al intérprete ser más fiel a la obra original, ceñirse más a la letra y conservar mejor los matices y las delicadezas del original, sin tener que hacer aquellas adiciones o supresiones a que necesariamente tiene que recurrir el mejor traductor sometido a las exigencias del ritmo y la rima. Estas ventajas están contrarrestadas con la pérdida de un elemento de belleza tan útil—si bien no sea esencial—en la obra poética como es la armonía, el metro, la versifi-

cación. La poesía mejor traducida en prosa, nos producirá el efecto de una bella flor, pero muerta, sin perfume.

Por otra parte, el traducir en verso las obras que han sido escritas en verso, dará al lector una idea más exacta del texto, sobre todo si el traductor cuida de conservar el metro, o por lo menos el ritmo del metro original. Pero, en cambio, ha de padecer necesariamente la exactitud de la forma, y a veces del fondo, mediante la omisión de palabras o conceptos que existen en la composición traducida y que no caben en la versión, o la añadidura de epítetos o frases que justifiquen el verso, y a los que podríamos llamar "ripios inevitables".

Como en toda producción poética hay dos elementos esenciales, el fondo y la forma, nosotros creemos que la solución del problema está en la adopción de una actitud ecléctica que aconseje unas veces la traducción en prosa y otras la traducción rítmica.

Cuando la obra original está escrita en un idioma muy afín al nuestro (italiano, portugués, catalán, etc.), que lógicamente se suponga que, con más o menos perfección, ha de ser comprendido por la mayoría de los lectores a quienes se dirige la traducción, o que, por lo menos, podrán leerlo y apreciar su ritmo, recomendamos la traslación en prosa, preferentemente si va hecha al pie del

EL ARTE DE HACER VERSOS

texto original. De ese modo la traducción vendrá a ser una especie de guía instruído, que lleve al lector de la mano a apreciar las bellezas auténticas de la obra, y no a verlas reflejadas en el espejo de una versión que, más o menos, algo las ha de deformar.

Quando se trata de obras de gran extensión, sea cual sea el idioma en que fueron escritas, también aconsejamos la versión proseada, por razones útiles en este caso. En efecto, no son nuestros tiempos los más apropiados para la lectura de obras extensas en verso. El dinamismo, el ritmo rápido de la vida actual no permiten al lector aquella serenidad y aquel reposo necesarios para poder dedicar largas horas a la lectura de extensas tiradas de versos. Ello explica el olvido en que yacen obras meritísimas, llenas de bellezas de primer orden, como la *Araucana*, la *Cristiada* y otros poemas de nuestros autores clásicos, y acerca de las cuales son contadísimos los contemporáneos que pudieran jurar con verdad haberlas leído.

El inconveniente es mayor cuando se trata de obras traídas de una lengua extraña a la nuestra y que no pueden conservar la frescura y la gracia del texto primitivo.

Así se explica que mientras se leen con gusto obras clásicas como la *Iliada* y la *Odisea* en versiones en prosa, como la excelente de Segalá, no

sea posible, para la generalidad de los lectores, hacer lo mismo con la excelente traducción en verso que de los mismos poemas hizo Hermosilla, y que, por cierto, nada tienen que envidiar a las mejores que se hayan producido en otras lenguas modernas.

Cuando en obras no extensas el idioma de que se traduce no es tan análogo al nuestro como los que antes mencionábamos—inglés, alemán, ruso, etcétera—, y siempre que se trata de lenguas muertas, optamos por la traducción en verso, y preferentemente en aquella medida que mejor refleje la cadencia del original, a no ser cuando se trata de autores griegos y latinos, para cuya traducción se suele adoptar el endecasílabo libre, elección acreditada por el ejemplo de insignes intérpretes de aquellos poetas.

Se apoya esta opinión en la necesidad de no privar de su perfume a la flor a que antes aludíamos; y toda vez que la mayoría de los lectores no podrá apreciar por la lectura del original en idiomas tan alejados del español las bellezas de la forma, es preferible dárselas a conocer, aunque sea a través de una traducción, a envolverle el pensamiento del autor en la frialdad de la prosa. Para el lector que conozca la lengua de que se traduce, huelga la traducción; si acaso la buscará para ponerle reparos y censurar acremente al traductor, sin tomarse primero el trabajo de hacer

por sí mismo la experiencia de reflejar en la propia lengua lo que ha sido pensado en otra.

Deliberadamente hemos omitido el francés entre las lenguas citadas como ejemplo de los dos casos aputados, y es que podemos decir que el francés está en el centro de los dos grupos de idiomas en que hemos basado nuestro razonamiento.

El francés es en España muy conocido y muy desconocido. En nuestro país no existe persona verdaderamente culta que no hable, o por lo menos no entienda, leyéndola, la lengua de Molière. Pero, en cambio, las afinidades morfológicas de uno y otro idioma no son tan íntimas que quien no lo haya estudiado pueda entender, siquiera sea imperfectamente, un texto francés sólo por analogía con nuestra lengua. Además, la prosodia y la ortografía francesas dificultan la lectura medianamente correcta a quienes desconozcan sus leyes. Por eso, en nuestra opinión, los versos franceses deben ser traducidos en verso, asimilando este idioma al grupo de lenguas difíciles que arriba hemos establecido.

Otra cuestión a dilucidar es si el traductor ha de dedicar atención preferente a interpretar en nuestra lengua la forma o el fondo de la composición original; en una palabra, si ha de optar por la traducción literal o la de concepto.

En este punto, como en todos los opinables, es-

tán divididos los criterios en tendencias completamente opuestas.

Los partidarios del sistema que podemos llamar *conceptual* se atienen al sentido general de la composición que traducen, dándole forma completamente nueva, o sea que la *reescriben* en el idioma propio, haciendo caso omiso de cuanto pudiera dañar a la elegancia del lenguaje y la facilidad de la frase.

Los secuaces de la literalidad, por el contrario, se esfuerzan por no perder nada del texto, por reproducir sus menores partículas y hacer apreciar sus más delicados matices, aunque con ello pierda la frase en soltura y gracia.

Las traducciones hechas conforme al criterio de los primeros son de lectura más agradable; pero las segundas son más exactas: el primer procedimiento fué el adoptado por los grandes traductores de los clásicos griegos y latinos en el Siglo de Oro, entre ellos Fr. Luis de León, que traducía "vertiendo en los antiguos odres vino nuevo, o trabajando con manos cristianas el mármol gentilico", lo cual hace que algunas de sus poesías tomadas de los autores paganos puedan ser calificadas con más exactitud de *imitaciones* que de traducciones.

Las tendencias modernas se inclinan más del lado de la literalidad, y como ejemplo de traducciones hechas de acuerdo con este sistema pode-

mos citar la de algunas *Poesías* de Leopardi, magistralmente vueltas en nuestra lengua por Miguel Romero Martínez, y en las que el respeto a la letra llega hasta el extremo de conservar asonancias existentes en el original y que son contrarias a las leyes musicales del castellano.

Creemos nosotros que en este, como en otros muchos casos, la virtud está en el medio—*ne quid nimis*—. Bien está el atarse a la forma, a la palabra y al matiz de la expresión, pero en tanto en cuanto no dañe a la exacta interpretación del sentido, al espíritu de nuestra lengua y la claridad del concepto. De otro modo, nos expondríamos a hacer que la traducción fuese tan incomprensible para el lector vulgar como el propio texto traducido. Admirables ejemplos de esta forma de traducir nos ofrece Menéndez y Pelayo en sus versiones de poetas clásicos y modernos.

Basándonos en las anteriores consideraciones, podemos intentar establecer una enumeración de las cualidades que, a nuestro juicio, deben concurrir en el intérprete y en su versión para que ésta sea lo más perfecta posible.

El traductor debe poseer ante todo—debiera holgar el decirlo, pero no es inútil—un exacto conocimiento de la lengua traducida y de la suya propia. Acaso resulte paradójico, pero nada más cierto: el perfecto dominio del idioma a que se traduce es, para ser fiel intérprete de los pensa-

mientos ajenos, aún más esencial que el de la lengua extraña, porque sólo el hábil manejo del español y la maestría en el empleo de sus múltiples recursos, así como la posesión de un abundante léxico, pueden permitirnos trasladar con exactitud las ideas y las palabras de un idioma extraño. Hay ejemplos de traductores que, sin poseer un imperio total sobre la lengua original, han logrado producir versiones muy apreciables gracias a su gran dominio de la nuestra. De estas traducciones podríamos decir que están hechas "a fuerza de castellano".

Por el contrario, cuando no se posee bien la lengua patria, es imposible trasladar a ella un original extranjero, por bien que se conozca el idioma en que está escrito. Es un caso análogo al del mudo, que por muy excelentes ideas que logre asimilarse, no las podrá expresar por falta del instrumento adecuado.

Otra cualidad que debe adornar al traductor es el tener una sensibilidad análoga a la del poeta traducido, o, por lo menos, una adaptabilidad espiritual que le permita colocarse momentáneamente en la misma situación de ánimo en que se encontraba el poeta al concebir su obra, sin lo cual la traducción, por perfecta que sea, resultará fría, e incapaz de transmitir al lector la emoción poética que le produciría el original.

También debe el traductor esforzarse por asi-

milarse y reproducir, en lo posible, el estilo propio del autor.

Debe, por último, el que traduce, tener el suficiente dominio sobre sí mismo para vencer la tentación de colaborar con el autor, añadiendo a su obra detalles de palabra o de concepto que acaso se le antojen bellezas de primer orden; pero que, aunque lo fueran, deben ser rechazados inexorablemente, si el intérprete ha de ser sincero.

Consideradas objetivamente, deben las traducciones reunir en sí una serie de condiciones cuyo cumplimiento las acercará más o menos a la perfección.

La traducción, ante todo y sobre todo, debe ser *directa*, o sea, hecha sobre el idioma original, sin precederla otra versión a una lengua intermedia. En efecto, si, necesariamente, toda obra sufre ciertas deformaciones al pasar a lengua extraña, estas deformaciones serán dobles al sufrir una segunda transmisión, y quedará sólo una sombra de la creación primigenia si en vez de dos sufre tres traslados, como demostraremos con ejemplos al final de este capítulo.

Como ya hemos indicado, debe respetarse en todo lo posible la forma de la obra traducida, esforzándose por reproducir sus matices más finos y delicados y hasta la construcción general de la frase; pero sin llevar este afán de exactitud hasta el extremo de dañar la claridad de la

versión o faltar gravemente a las leyes gramaticales de nuestra lengua. El buscar la literalidad produce a veces felices hallazgos sintáxicos, construcciones bizarras o acertados neologismos que dan frescura y gracia a la traducción.

En cuanto al fondo, la obra, al pasar al español, debe reproducir exactamente el pensamiento original, sacrificando a este objeto la literalidad verbal si fuera preciso.

Hay ocasiones en que el intérprete se ve en la necesidad, para justificar el verso, de adicionar alguna palabra o hacer alguna omisión en el texto. Tanto lo uno como lo otro debe ser hecho con la mayor discreción, y siempre a condición de que no haya otra forma de sortear el escollo.

En cuanto al metro, ya hemos indicado que debe respetarse el del original, o, al menos, el movimiento, el ritmo del verso original. Nuestra métrica tiene recursos para reproducir casi todas las clases de versos usados en las modernas literaturas, y aun los versos clásicos griegos y latinos basados sobre la cantidad y acentos de las sílabas y no sobre el número de éstas, pueden ser imitados en español con versos tónicos cuyo ritmo se basa en la regular sucesión de sílabas acentuadas y sílabas átonas. Sin embargo, en obras de alguna extensión vueltas de aquellas lenguas a la nuestra, ya hemos indicado la conveniencia de trasladar el verso libre antiguo por el ende-

EL ARTE DE HACER VERSOS

casílabo suelto, cuya armonía es más fácil de apreciar por nosotros que la inusitada de los ritmos clásicos.

Respeto a la rima, posee nuestro idioma un recurso de que carecen las demás lenguas modernas, y que puede emplearse con ventaja al traducir. Nos referimos a la asonancia.

No hay, en efecto, nada que se oponga a que versos aconsonantados en el original sean trasladados en estrofas asonantadas. Esto dará al traductor más soltura, más libertad de movimientos, y, por tanto, sus probabilidades de acierto han de ser mayores que aquellas con que cuenta quien traduce en lenguas extranjeras.

Confirmemos las observaciones contenidas en este capítulo con un ejemplo que no por largo nos parece menos interesante.

Una de las odas más conocidas de Safo, *Ἦρὸς γυναῖκα ἐρωμένην*, dice así, traducida en prosa por Castillo y Ayensa:

“Me parece que es semejante a los dioses aquel hombre que se sienta frente a ti y escucha de cerca tu dulce hablar y tu amable reír. Esto comprime mi corazón en el pecho: porque lo mismo es mirarte que de repente me falta la voz, y la lengua se me rompe, y un fuego sutil discurre al punto por dentro de mi cuerpo, y nada veo con los ojos, y me zumban los oídos. Y un sudor frío me cubre; y el temblor me conmueve toda; y me pongo más amarilla que la yerba; y estando en poco que no muera, me hallo sin aliento. Pero arrostremos por todo, que infeliz...”

Menéndez y Pelayo trasladó en verso la misma oda, en la forma siguiente:

Igual parece a los *eternos* dioses
 quien logra verse frente a ti sentado:
 ¡feliz si goza tu palabra suave,
 suave tu risa!

A mí en el pecho el corazón se oprime
 sólo en mirarte; ni la voz acierta
de mi garganta a prorrumpir; y rota
 calla la lengua.

Fuego sutil dentro mi cuerpo todo
 presto discurre; los inciertos ojos
 vagan *sin rumbo*; los oídos hacen
 ronco zumbido.

Cúbrome *toda* de sudor helado;
 pálida quedo cual *marchita* yerba,
 y ya *sin fuerzas*, sin aliento, inerte,
 muerta parezco.

Comparando una y otra traducción podemos apreciar la conveniencia de traducir a los clásicos griegos y latinos en verso, y sobre todo cuando, como en la versión del gran polígrafo montañés, se conserva el metro original, la misma división en estrofas (sáfico-adónicas, llamadas así precisamente por haberlas usado la poetisa lesbia) y el mismo número de versos. La traducción de Menéndez y Pelayo es indudablemente más animada y más artística que la proseada de Castillo y Ayensa, y nos da una imagen más exacta que la primera, a pesar de que ésta sea más fiel.

La adición de algunas palabras, en nada in-

oportunas, porque vienen a aclarar el concepto, y que aparecen en el ejemplo impresas en cursiva, y la supresión de una sola frase: "el temblor me consume toda", unido a un perfecto dominio de ambos idiomas, han bastado al traductor para realizar una versión que, ciñéndose a la letra, no es esclava de ella.

En Francia, Boileau, con el criterio antiguo, hizo una traducción conceptual de la misma oda en los términos siguiente:

Hereux qui près de toi pour toi seule soupire,
qui jouit du plaisir de t'entendre parler,
qui te voit quelquefois doucement lui sourire!

Les dieux dans son bonheur peuvent-ils l'égalier?

Je sens de veine en veine une subtile flamme
courir par tout mon corps sitôt que je te vois,
et, dans les doux transports où s'égaré mon âme,
je ne saurais trouver de langue ni de voix.

Un image *confus* se répande sur ma vue,
je n'entends plus, je tombe en douce langueurs,
et pâle, sans haleine, interdite, eperdue,
un frisson me saisit; je tremble, je me meurs.

Leyendo una y otra versión por quien no sepa que proceden del mismo original, acaso halle más agradable y "redonda" la del poeta francés que la del polígrafo español. Sin embargo, la francesa es una "bella infiel", que nos da a Safo vestida a la moda francesa del siglo XVII. Aparte de que en la versión francesa se pierde el ritmo del original y se desvirtúa la sobriedad del verso libre

por la adición de la rima, las adiciones son tantas, como puede observarse por las frases en cursiva, y cuenta que en lo no marcado abundan las perífrasis que alejan la versión de la literalidad.

Ante el examen del caso, ninguna persona dejará de preferir la sencillez de la traducción española a la elegancia de la francesa.

Aprovechemos el ejemplo anterior para ver cómo aumentan las deformaciones del original en una versión de segunda mano, y para ello traduciremos los versos de Boileau, que, poco más o menos, dicen así:

*¡Feliz quien a tu lado por ti sola suspira,
quien goza el DELICIOSO placer de oírte hablar,
quien sonreírle amable alguna vez te mira!
¡En su dicha los dioses lo pueden igualar?*

Yo siento *por las venas* una llama sutil
que recorre mi cuerpo al mirarte, VELOZ;
y en los dulces transportes de mi alma FEBRIL
siento la lengua atada y enmudecer mi voz.

Se extiende ante mis ojos un celaje *sombrio*;
languidecer DE AMOR siento mi cuerpo entero;
y sin aliento, pálida, loca, un escalofrío
me invade: no oigo nada; yo tiemblo, ¡yo me muero!

No obstante haber procurado la mayor literalidad al hacer esta retraducción, ha sido inevitable añadir algunas palabras, que van impresas en versalitas, con lo cual cada vez va quedando menos de la obra de Safo y aumentando la aportación de los traductores a su oda.

Pero aún con más elocuencia veremos esto en

EL ARTE DE HACER VERSOS

una traducción de tercera mano, caso, es cierto, no muy frecuente; pero no inusitado en el mundo de las traducciones.

Catulo tradujo al latín la oda de Safo en estos términos:

AD LESBIAM

Ille mihi par esse Deo videtur,
ille, si fas est, superare Divos,
qui sedens adversus intentidem te
spectat et audit
dulce ridentem, *misero quod omnes*
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, adspexi, nihil est super mi
.....
Lingua sed torpet: tenuis sub artus
flamma dimanat: sonitu suopte
tintinant aures: gemina teguntur
lumina nocte.
Otium, Catulle, tibi molestum est;
otio exsultas, nimiumque gestis;
otium et reges prius, et beatas
perdidit urbes.

Las palabras en cursiva indican, como en ejemplos anteriores, los añadidos de Catulo, que, en cambio, omitió no pocos conceptos de la oda original.

Los versos del poeta latino fueron trasladados al francés por La Farre, quien, siguiendo un criterio idéntico al de Boileau, escribió lo siguiente:

Il égale en bonheur, il surpasse les dieux,
celui que près de toi, pour toi brûle et soupire,
qui te voit, qui t'entend, qu'animent tes beaux yeux,
a qui flatteusement il te plaît de sourire.

EL ARTE DE HACER VERSOS

*Oui, ma chère Lesbie, oui, dès que je te vois,
tous mes sens sont émus, je brûle, je frissonne,
mes yeux sont éblouis, je sens mourir ma voix,
mon cœur vole vers toi, mon âme m'abandonne;*

*Catulle, c'en est fait; tu te perds malheureux,
tu ne peux résister, ah! c'est trop tôt te rendre
aux trompeuses douceurs de ce dieu, dont les feux
ont mis tant de palais et de villes en cendre.*

Haciendo caso omiso de las libertades que La Farre se toma con Catulo, nos limitamos a subrayar lo que hay en esta composición ajeno a Safo. Pero no nos reduzcamos a esto, y pongamos en castellano los versos franceses.

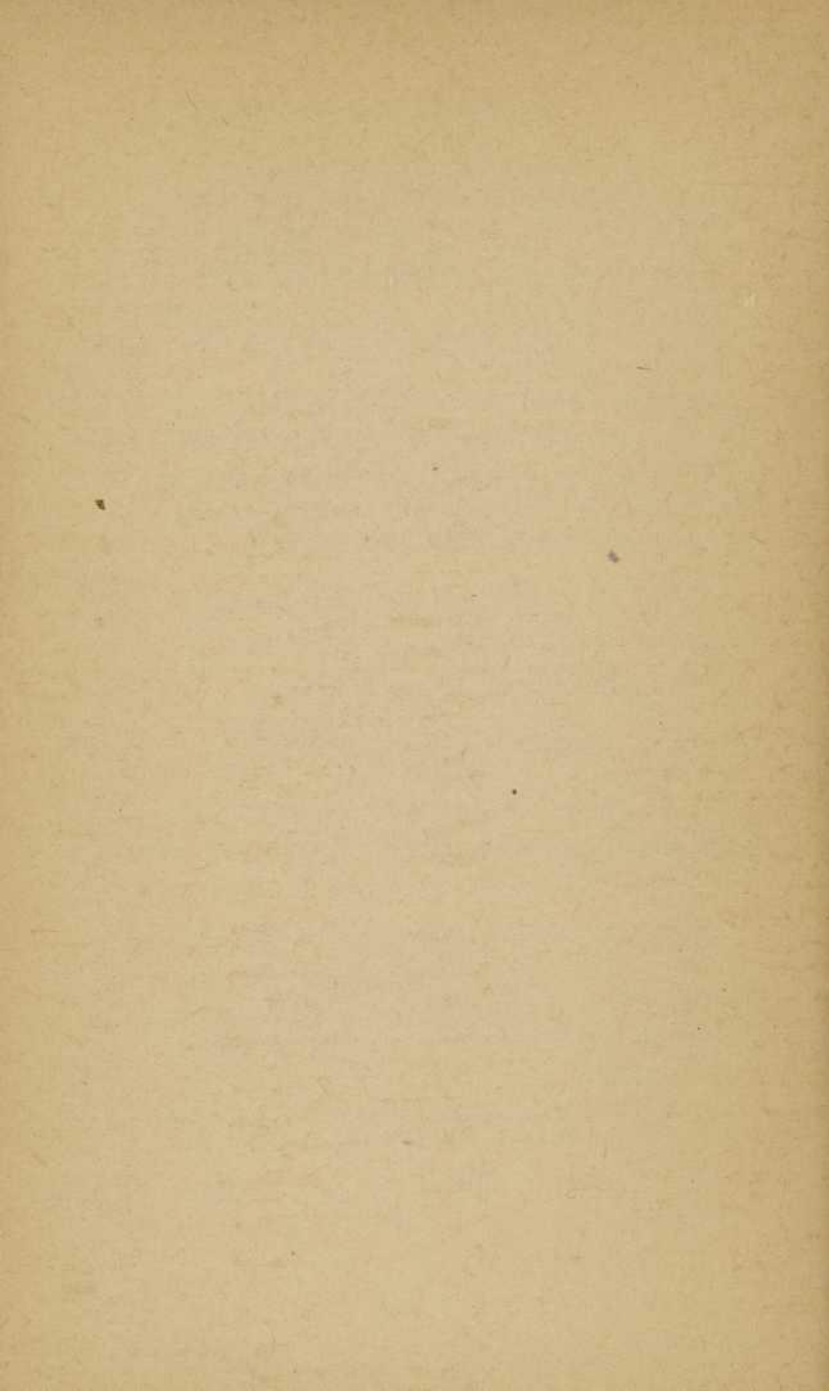
*Es igual de dichoso y aún lo es más que los dioses
el que cerca de ti arde por ti y suspira; [ojos
quien te ve, quien te escucha, quien se inflama en tus
y a quien amablemente diriges tu sonrisa.*

*Sí, mi adorada Lesbia, sí, cuando yo te miro
mis sentidos se alteran, y ardo, y me estremezco;
mis ojos se deslumbran, siento mi voz que muere,
va a ti mi corazón y sin alma me quedo.*

*No hay solución, Catulo; ¡infeliz!, tú te pierdes;
no puedes resistir, y es pronto que te rindas
a las falsas dulzuras de ese dios cuyo fuego
hizo tantas ciudades y palacios cenizas.*

La literalidad de esta traducción hace que coincida con la francesa, sin haber amplificado a La Farre. Pero de todos modos, ¿qué queda en ella del espíritu de Safo? Nada; casi nada: la sombra de una sombra.

FIN



INDICE

INDICE

	<u>Págs.</u>
CAPÍTULO I.—Concepto y elementos de la Poesía	5
CAPÍTULO II.—La Belleza.—Concepto y modos de la Belleza	9
CAPÍTULO III.—Esferas de la Belleza.—El arte bello.—La Belleza en el arte literario	19
CAPÍTULO IV.—Elementos de la Poesía.—La palabra poética.—Sus condiciones.—Modos de la palabra poética. La versificación y la Poesía.—¿Es la versificación esencial a la Poesía?—Formas de la versificación	29
CAPÍTULO V.—Ciencia métrica.—Elementos de la versificación: medida, sinalefa, sinéresis, hiato, diéresis, acentos, pausas. Rima: consonancia, asonancia, versos libres.—Vicios de los versos.—Licencias poéticas	37
CAPÍTULO VI.—El verso.—Sus clases... ..	53
CAPÍTULO VII.—La estrofa.—Principales clases de estrofas	67

CAPÍTULO VIII.—Los géneros poéticos.— Su concepto.—Unidad de la poesía sobre sus géneros.—Enumeración de los géne- ros poéticos.—División de la poesía en “Epica”, “Lírica” y “Dramática”	89
CAPÍTULO IX.—Poesía lírica.—Su concep- to.—Sus elementos y condiciones.—Su forma.—Géneros líricos	93
CAPÍTULO X.—Poesía épica.—Su concep- to.—Sus elementos y condiciones.—Sus géneros	III
CAPÍTULO XI.—Poesía dramática.—Su con- cepto.—Su carácter especial.—Sus rela- ciones con otras artes particulares.—Sus géneros	127
CAPÍTULO XII.—Géneros poéticos en pro- sa.—La novela.—La novela corta.—El cuento.—La leyenda	137
CAPÍTULO XIII.—Traducciones poéticas.— Cuestión sobre si se deben hacer en pro- sa o en verso.—Distintas tendencias en las formas de traducir.—Cualidades del traductor.—Condiciones que han de reunir las traducciones.—Ejemplos... ..	147

MANUALES 'GERMEN'

PUBLICADOS BAJO LA DIRECCION DE

Agustín Aguilar y Tejera

LICENCIADO EN FILOSOFIA Y LETRAS

Los MANUALES GERMEN se proponen poner los conocimientos humanos al alcance de todo el mundo; llevar los elementos de las ciencias a los más apartados rincones de la patria; colaborar en la magnífica labor educadora que realiza la escuela, prolongándola más allá de sus umbrales. Iniciar. Fijar vocaciones.

Los MANUALES GERMEN, por su contenido, de fácil lectura, ameno y claro, están al alcance de todas las inteligencias, y por su precio al de todas las fortunas.

Los MANUALES GERMEN constarán de los 102 tomos siguientes, en que hemos procurado condensar aquellos conocimientos que debe poseer todo hombre verdaderamente culto.

Plan de los MANUALES GERMEN

GRUPO I

Cosmografía, Geografía y Ciencias afines

1. Los misterios del cielo.
2. Los misterios de la atmósfera.
3. La vida de la Tierra.
4. Los misterios del mar.
5. Nuestro planeta.
6. Nuestra patria.
7. La otra España.

8. Las razas humanas.
9. Geografía humana.
10. Geografía económica

GRUPO II

Ciencias exactas y naturales

11. El mundo de los números.
12. Intuiciones geométricas.
13. El mundo físico.
14. Química popular.

15. Los misterios de la vida.
16. El mundo de los animales.
17. El mundo de las plantas.
18. El mundo de los minerales.
19. Vida de los insectos.
20. Contabilidad.

GRUPO III

Bellas artes y artes aplicadas

21. El arte en el mundo.
22. El arte en España.
23. La ciencia de lo bello.
24. La pintura.
25. La escultura.
26. La arquitectura.
27. La música.
28. Artes menores.
29. Artes industriales.
30. Manual del arqueólogo y el anticuario.

GRUPO IV

Filosofía, Moral y Civismo

31. Historia de las religiones.
32. El arte de pensar.
33. El arte de vivir bien.
34. La ciencia del alma.
35. Historia de la Filosofía.
36. Manual de civismo.
37. La sociedad y el estado.
38. La familia.
39. La propiedad.
40. El capital y el trabajo.

GRUPO V

Historia

41. Los primeros hombres.

42. Oriente.
43. Grecia y Roma.
44. La Edad Media.
45. La Edad Moderna.
46. Los tiempos nuevos.
47. La civilización española.
48. El descubrimiento de América.
49. Historia de América.
50. Manual de Heráldica y Blason.

GRUPO VI

Pedagogía

51. Historia de la Pedagogía.
52. El arte de enseñar.
53. Educación de los sentimientos.
54. Instituciones circun-escolares.
55. Educación de la voluntad.
56. La escuela moderna.
57. Niños anormales.
58. La vocación.
59. La educación para el trabajo.
60. Cultura física.

GRUPO VII

Oficios manuales

61. Manual del tipógrafo.
62. Manual del fotógrafo.
63. Manual del mecánico.
64. Manual del ebanista y el carpintero.
65. Manual del herrero cerrajero.
66. Manual del aparejador y el albañil.
67. Manual del electricista.
68. Manual del encuadernador.
69. El dibujo aplicado a los oficios.
70. Formulario de artes e industrias.

GRUPO VIII

Medicina e higiene

71. El cuerpo humano.
72. Higiene.
73. Los alimentos.
74. Accidentes y envenenamientos.
75. Medicina popular.
76. El niño.
77. Manual del practicante.
78. El arte de cuidar a los enfermos.
79. Naturismo y vegetarianismo.
80. Recetario domestico.

GRUPO IX

Agricultura y ciencias agrícolas

81. Agricultura general.
82. Zootecnia.
83. Horticultura y jardinería.
84. Los cereales.
85. Olivicultura.
86. Viticultura y vinificación.
87. Ganadería.

88. Agricultura y sericultura.
89. Arboricultura.
90. Industrias agrícolas.

GRUPO X

Letras

91. Gramática castellana.
92. Ortografía práctica.
93. El arte de hacer versos.
94. Historia de las literaturas griega y latina.
95. Historia de la literatura española.
96. Historia de las literaturas extranjeras.
97. Manual del bibliófilo.
98. Vocabulario de frases célebres.
99. Manual de correspondencia general y mercantil.
100. Taquigrafía.
- 101 y 102. Índices alfabéticos del contenido de todos los tomos de la colección.

Se publican tres tomos mensuales, al precio de tres pesetas volumen suelto y dos pesetas por suscripción.

O sea, que por seis pesetas al mes recibe el suscriptor los tomos a medida que se van publicando, libres de todo gasto, a reembolso.

Pedidos y suscripciones :

ENCICLOPEDIA LITERARIA

Apartado 9.078

MADRID

B.P. de Soria



61178644
DR 6147

PRECIO: 3 PESETAS **15 P.TA**



MANUALES
GERMEN

CELIA ARTIE DE HAACER VERRSOS

DR
6147