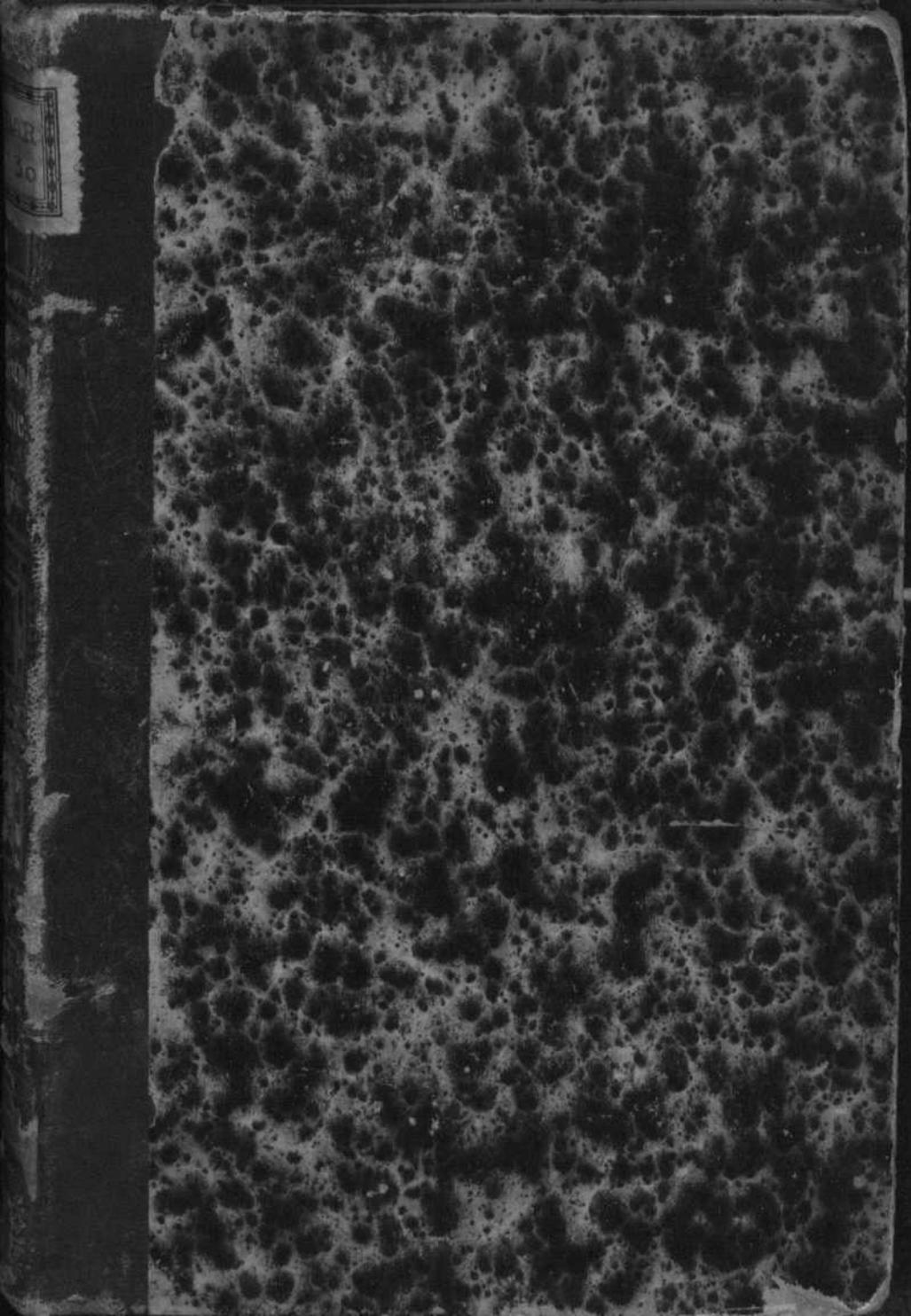
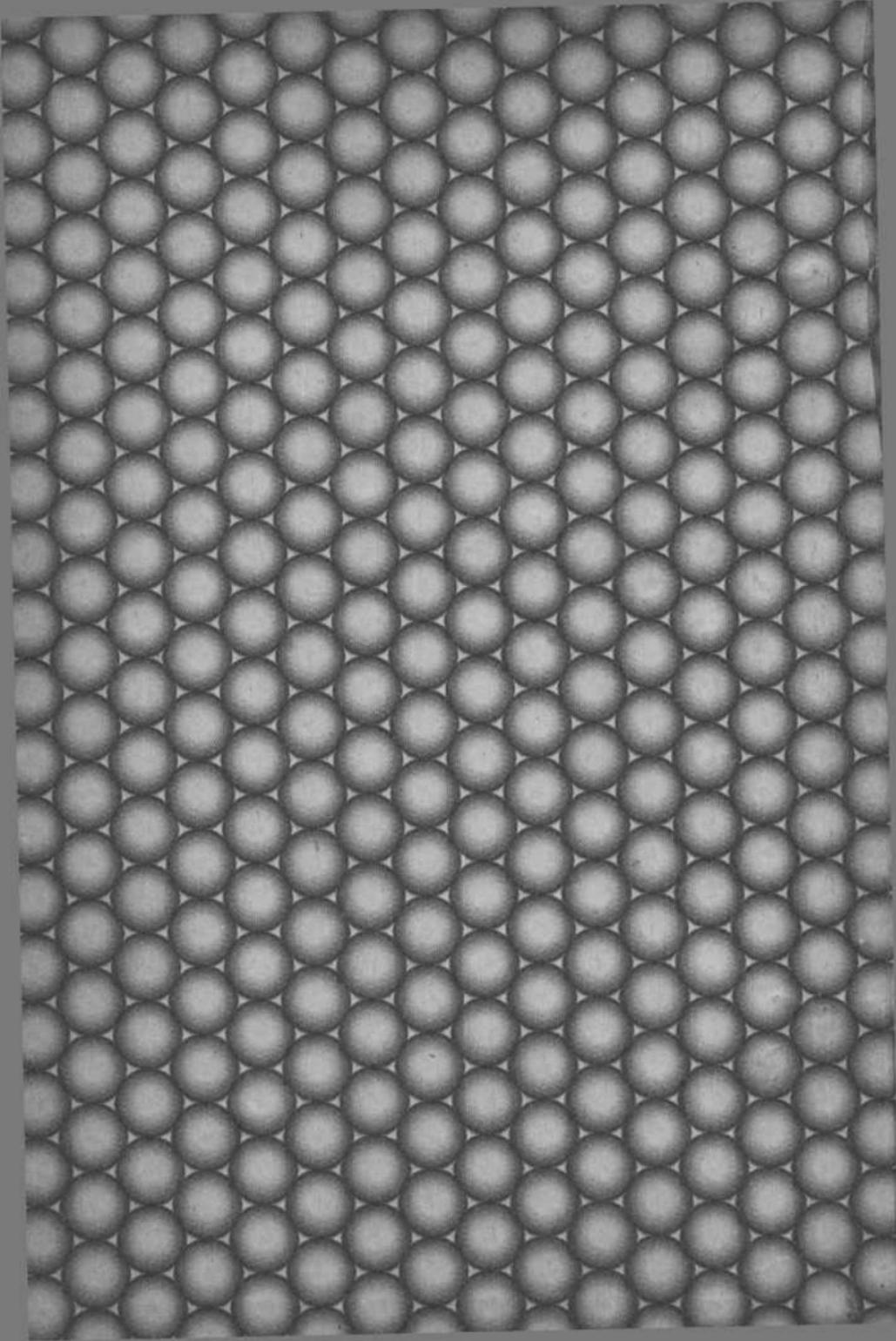
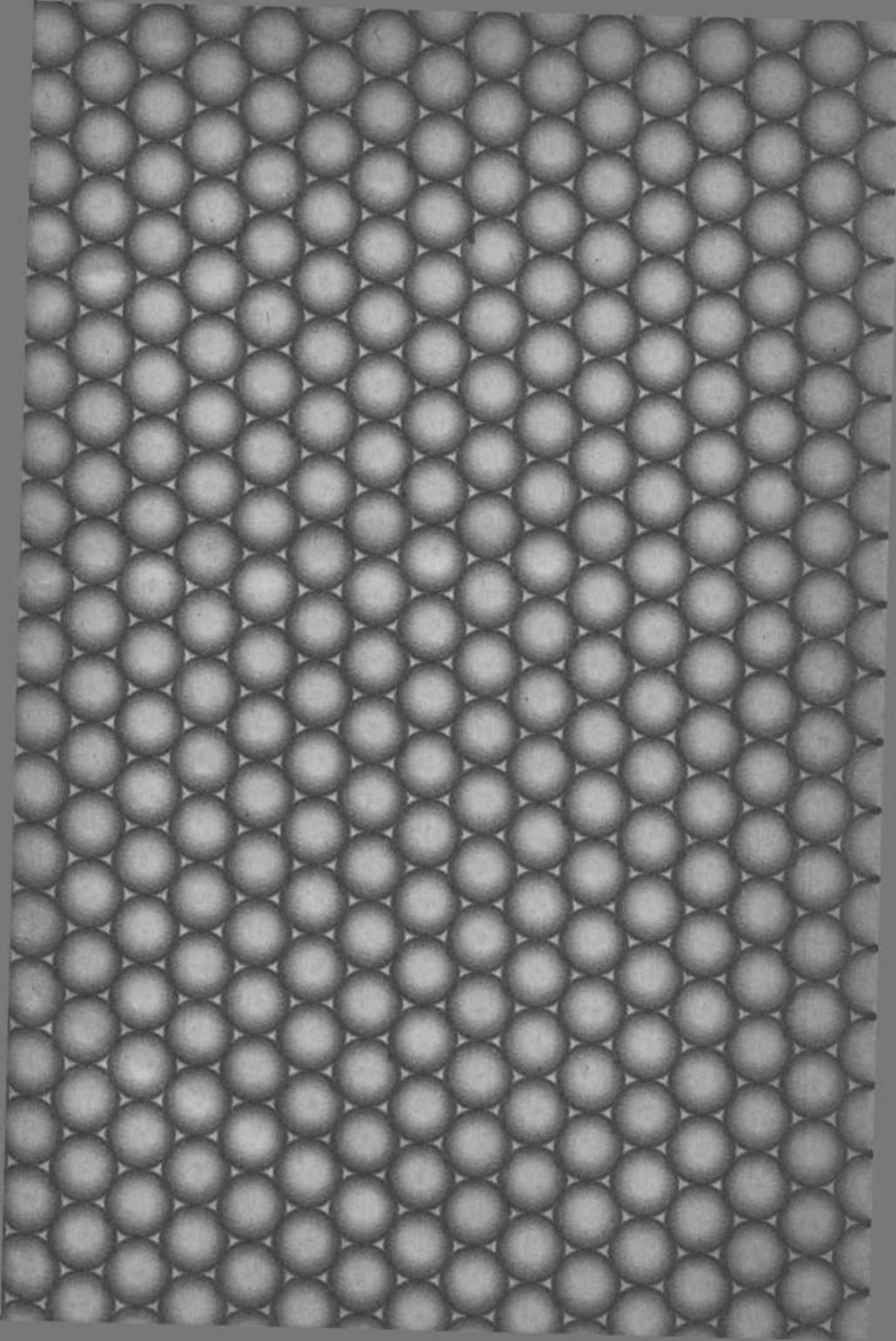


10







F-X-18



DG
COM

CURSO ELEMENTAL
TEÓRICO-PRÁCTICO
DE
RETÓRICA Y POÉTICA

ACOMODADO Á LA ÍNDOLE DE LOS ESTUDIOS

DE LA 2.^a ENSEÑANZA,

CONFORME CON EL PROGRAMA OFICIAL,

POR

D. RAIMUNDO DE MIGUEL,

Catedrático de retórica y poética en el Instituto de San Isidro de Madrid.

CUARTA EDICION.

..... *Ingenuas didicisse fideliter artes
Emollit mores, nec sinit esse ferus. Ov.*



MADRID.

DON AGUSTIN JUBERA,
calle de la Bola, núm. 3.

1875.

T. 138213

CURSO ELEMENTAL

TEORICO PRACTICO

32

RETÓRICA Y PÉRTICA

ACOMODADO A LA ESCUELA DE LOS ESTUDIOS

DE LAS UNIVERSIDADES

CONFORME A LA LEY DE ENSEÑANZA

Es propiedad, y todos los ejemplares llevan sus contraseñas para distinguirlos de los furtivos.

Calificación de reimpresión y fotocopia, según la Ley de Propiedad de la Palabra.

CUARTA EDICIÓN

.....

LIBRERIA
DON AGUSTIN LUBERA
Calle de la Hoga, núm. 2

IMPRENTA DE M. MINUESA, JUANELO, 19.

R 177056

PRÓLOGO.

Al tomar la pluma para escribir estos elementos, no me propuse añadir una obra más á las muchas que han visto la luz pública, destinadas á desenvolver los principios del arte de bien hablar. Tampoco fué mi objeto fundar nuevas teorías sobre una materia agotada ya por escritores eminentes; ni menos combatir doctrinas y principios admitidos como verdaderos por el comun consentimiento de los sábios. Todo mi afán, todo mi anhelo estaba reducido á formar un compendio de la retórica y la poética, acomodado á la índole de los estudios de la segunda enseñanza, y á proporcionar á mis alumnos un texto donde, bajo un método claro y sencillo, encontrasen la parte *puramente elemental* de la asignatura, descartando de ella todo lo supérfluo ó perteneciente á otros estudios superiores, para que de ese modo pudieran llenarse los sábios fines de la ley en esta parte.

Movíame á ello al mismo tiempo la fuerza de la autoridad, de la experiencia y de la propia reflexion. Ya el ilustrado y digno Señor Marqués de Morante, en el luminoso informe que en 1853 elevó de Real orden al Ministerio de Gracia y Justicia sobre la conveniencia de reformar nuestros estudios, se lamentaba de la falta de libros adecuados á la explicacion de las materias filosóficas, las cuales deseaba «se ciñesen á programas elementales, evitando el escollo de dar á las asignaturas de la segunda enseñanza una extension perniciosa é incompatible con la capacidad mental de los jóvenes.»

Bastaba para rendirme desde luego la autorizada voz de una persona tan entendida y competente; pero si algun ligero escrúpulo hubiera podido quedarme, pronto habria venido á desvanecerle la experiencia, desde que, encargado por el Gobierno de S. M. de la cátedra de clásicos, toqué en la práctica los mismos inconvenientes que el sábio informante deploraba. Veia, en efecto, que con el tiempo que la ley vi-

gente señala para el estudio de esta asignatura me era imposible, á pesar de mi buen deseo, iniciar á mis discípulos en las materias que aquella comprende, á no ceñirme á la parte más elemental del arte, reservando su conveniente explicacion para las explicaciones orales.

Esta persuasion mia se hallaba confirmada con las repetidas manifestaciones de muchos de mis dignos compañeros, que en vano se afanaban, como á mí me sucediera, por colocar á sus alumnos á la altura apetecida. Convencido, pues, de la necesidad de seguir un rumbo diferente, concebí el pensamiento de formar para los míos extractos y cuadernos acomodados á su capacidad y á la naturaleza de sus estudios; y el éxito feliz con que ví coronados mis primeros ensayos fué lo que principalmente acabó de resolverme á publicar la presente obrita, que sale á luz sin pretensiones de ningún género, y sin otra mira que la de ser útil en algo á la estudiosa juventud.

Reflexionando conmigo mismo sobre la índole y carácter de la enseñanza que nos está encomendada, mil veces me he dirigido esta pregunta: ¿cuál es, cuál debe ser nuestra misión? ¿Somos nosotros, por ventura, los encargados de formar en nuestras clases oradores, historiadores ó poetas? El que haya de subir un dia á la cátedra santa, al augusto tribunal del foro ó á la tribuna parlamentaria; el jóven destinado á figurar por sus trabajos históricos, por sus producciones filosóficas; el llamado por las musas á pulsar la lira de Horacio ó hacer resonar la trompa épica de Virgilio, ¿no han de hacer, despues que salgan de nuestra direccion, estudios especialísimos, siguiendo aquel camino por donde su génio y su inclinacion los llame? ¿No necesitan adquirir conocimientos muy superiores á los que nosotros pudiéramos proporcionarles? Pues entonces, ¿á qué invadir un terreno que no es el nuestro? ¿A qué insistir en profundizar cuestiones y desentrañar teorías que solo pueden tener objeto y una aplicacion legítima en determinadas circunstancias? En buen hora que procuremos inculcar á nuestros alumnos las reglas capitales de las composiciones literarias; en buen hora que nos detengamos algo más en la exposicion de los principios del arte de bien hablar comunes á todas ellas; pero sea con aquella prudente sobriedad, que ni deje su espíritu vacío privándole de lo que exige una educacion noble y generosa, ni le abrume con el peso de una doctrina superior á sus años, ó inconducente á la facultad ó profesion que hayan de seguir en adelante. Démosles una instruccion, ni tan compendiada

y estéril que nada enseñe, ni tan difusa que nos aleje de nuestro verdadero instituto.

Esta ingénua manifestacion explica suficientemente el plan que me he propuesto al escribir esta obrita. Antes de emprenderla he leído con detenimiento las obras de Ciceron, Quintiliano, Vosio, Hugo de Blair, Marmontel, Rollin, Hermosilla, y otros modernos. He respetado la autoridad hasta el punto que la sana critica manda respetarla. Sin ser ciego partidario de ninguno, he aprovechado las instrucciones de todos en la parte que me parecian aceptables; y si alguna vez me separo de respetables opiniones, no lo hago sin mostrar los fundamentos en que descansan las mias. Poco nuevo se hallará en estos elementos, discutidas y pulverizadas ya despues de tantos siglos las reglas de la retórica: muy poco que de una manera ú otra no haya sido dicho alguna vez por escritores ilustres; pero en libros de esta clase no tanto es de apetecer la novedad en el fondo y en la esencia, cuanto en el método y la forma.

He dividido la obra en dos partes: la primera comprende los principios de la Retórica; la segunda los de la Poética. La Retórica se subdivide en dos secciones: la primera contiene las reglas que son comunes á toda composicion literaria; la segunda las peculiares y propias de las composiciones en prosa. En la Poética he seguido el mismo órden: despues de dar una noticia breve, pero suficiente, de la poesia, su origen, progresos, etc., se exponen los principios comunes á todas las composiciones en verso, pasando luego á desenvolver los especiales que deben regir en cada poema segun su clase.

He confirmado las doctrinas con los más bellos pasajes que he podido entresacar de las obras de Cervantes, Granada, Solis, Saavedra, Melendez, Jovellanos, Moratin y otros para la prosa; y de las de Garcilaso, el Maestro Leon, Argensola (D. Bartolomé), Herrera, Melendez, Villegas, los dos Moratines, Breton de los Herreros, Zorrilla, etc., para el verso. A tres cosas he atendido constantemente en la eleccion de los ejemplos: primera, á que probaran tan directa, tan precisa, tan claramente la regla establecida, que no quedase á los alumnos duda alguna en órden á su recta aplicacion; segunda, á que al paso que confirmasen los preceptos, presentaran rasgos de buen gusto en su línea respectiva; tercera, á que los lugares citados envolviesen, siempre que fuera posible, algun pensamiento útil, ya moral, ya literario, para formar al mismo tiempo el corazon y el espíritu de

los jóvenes. El censor más rigido no hallará en esta parte ni una idea peligrosa, ni una sola sentencia opuesta en lo más mínimo á los principios de la sana educacion. Sin las numerosas autoridades que se insertan, hubiera podido reducir mi obrita á una tercera parte menos; pero siempre he profesado la opinion de que los ejemplos, oportunamente traídos y juiciosamente analizados, proporcionan más eficaz enseñanza que las más luminosas explicaciones.

* Al fin de todo he añadido tres Apéndices: el 1.º contiene un breve compendio del arte métrica castellana, dando una sucinta idea de nuestra versificación. El 2.º comprende el texto y la traduccion en verso de la Epístola de Horacio á los Pisones; tratado que, segun el vigente Reglamento, deben mandar á la memoria todos los alumnos; el 3.º abraza una pequeña coleccion de poesias escogidas, donde se hallará un modelo de cada una de las principales composiciones poéticas, que podrán servir de conveniente ejercitacion á los alumnos, viendo en ellas prácticamente observadas aquellas mismas reglas que se les dieron en el cuerpo de la obra. En la version de Horacio he introducido algunas variantes con respecto á la que publiqué años há por separado, rehaciendo diferentes versos, ya por enmendar la dureza, incorreccion ó desaliño de que adolecian, ya para dar más luz y claridad al sentido del texto.

Por último, consultando á la mayor comodidad de los señores profesores y de los alumnos mismos, he puesto, por conclusion de todo, el *Programa general* de la asignatura (conforme con el mandado observar por el Gobierno), y comprende *sesenta y dos lecciones*; que pueden cómodamente decorarse, sin menoscabo del tiempo que deban consagrar los jóvenes á los ejercicios prácticos.

Si el público dispensa á este mi humilde trabajo la misma favorable acogida que á los anteriores, tal vez no sea el último que me arriesgue á emprender en obsequio á la estudiosa juventud que frecuenta nuestras escuelas.

PRIMERA PARTE.

RETÓRICA.

INTRODUCCION.

Retórica es el arte de hablar de la manera más acomodada al fin que nos proponemos.

Arte es una coleccion de reglas que nos enseñan lo bueno que debemos imitar y lo malo que debemos precaver para hacer una cosa con la perfeccion posible.

Reglas son ciertas juiciosas advertencias que, sacadas de la experiencia y observacion, nos sirven de guia para conseguir el indicado objeto.

Las reglas de la retórica no son arbitrarias: es decir, no han sido dictadas por el capricho de los hombres. Se fundan en la naturaleza de las cosas, y son tan fijas, tan permanentes, tan invariables como ella. Pueden aprenderse de cuatro modos: observando la naturaleza, estudiando un arte, leyendo atentamente los clásicos, oyendo la explicacion de un buen maestro. Estas cuatro condiciones conspiran amigablemente á un mismo fin. El que las reuna todas podrá aspirar á la perfeccion posible en el arte de hablar, supuestas las felices disposiciones de su ingenio: cada una por sí sola no es tal vez suficiente para formar un buen hablista y un hábil compositor.

Dos objetos distintos, aunque subordinados entre sí, nos proponemos al hablar: hacernos entender del que nos escucha, y dejarle penetrado de lo que decimos, impulsándole á obrar segun nuestros deseos. Lo primero se consigue observando las reglas de la gramática; lo segundo practicando las de la retórica. Así pues, aunque una y otra son *arte de hablar*, se diferencian muy notablemente. La gramática nos enseña á expresarnos con claridad, sin contravenir á las leyes del idioma; la retórica, observando con escrupulosa puntualidad esas mismas leyes, aspira á poner en movimiento el corazon y las pasiones. Se puede ser gramático sin ser

retórico, pero es imposible ser retórico sin ser antes gramático.

De lo dicho se infiere fácilmente que las reglas de la retórica tienen una conexión muy directa con las de la gramática y la lógica. Lo primero, porque es imposible producirse bien ni de palabra ni por escrito, sin conocer á fondo la lengua en que se habla ó escribe: lo segundo, porque no se puede hablar sin pensar, ni se puede pensar sin hablar, puesto que el pensamiento es un lenguaje interior: lo tercero, porque el esfuerzo que hacemos para coordinar las palabras y expresar clara y fielmente lo que sentimos, nos ayuda á pensar con la misma exactitud con que procuramos enunciar nuestros juicios.

Por *literatura* en general se entiende la doctrina, la erudición, el conocimiento de las bellas letras. *Bellas letras* ó *letras humanas* no es otra cosa que el estudio de los autores clásicos, historiadores, oradores y poetas, para adquirir con la imitación el buen gusto en el arte de hablar y de escribir. Así llamamos *literato* al hombre que, cultivando su talento natural con el estudio y la lectura, sale instruido en esta clase de conocimientos.

Obra literaria, ó composición literaria es «una sucesión de pensamientos manifestados bajo ciertas formas, enunciados por medio de ciertas expresiones, y distribuidos en cláusulas.»

Las composiciones literarias pueden ser de dos clases: unas que se hacen en prosa, otras que se escriben en verso. Las composiciones en prosa abrazan cuatro géneros: el *epistolar*, que sirve para comunicarnos por escrito con los ausentes; el *didáctico* para instruir en las artes ó en las ciencias; el *histórico* para referir los sucesos pasados; el *oratorio* para persuadir con oraciones, arengas ó discursos. Las composiciones en verso comprenden tres géneros: el *directo*, en el cual solo habla el poeta, como en las odas; el *dramático*, donde hablan los personajes que introduce, como en las comedias; el *mixto*, donde hablan poeta y personajes, como en las fábulas.

Hay reglas comunes á toda clase de composiciones: hay otras que son peculiares á cada una. Son comunes á toda composición las relativas á los *pensamientos*, á las *formas* bajo las cuales pueden estos presentarse, á las *expresiones* con que se enuncian, y á las *cláusulas* en que se distribuyen. Son peculiares á cada una las que especialmente deben regir en ellas segun su índole y condiciones.

SECCION PRIMERA.

REGLAS COMUNES Á TODA CLASE DE COMPOSICIONES, ASÍ EN
PROSA COMO EN VERSO.

CAPITULO PRIMERO.

De los pensamientos.

Por *pensamientos* se entiende «todo aquello que queremos comunicar á los demás cuando hablamos ó escribimos.»

Muchas reglas dieron los antiguos en aquella parte de la Retórica que llamaron *Invencion*, para hallar los pensamientos; pero todas inútiles, porque solo pueden sugerirlos el talento y la instruccion necesaria. Prescindiremos de ellas por lo tanto, y solo trataremos de las que por su inmediata aplicacion puedan ser de conocida utilidad.

Las cualidades esenciales de los pensamientos son seis: *verdad, claridad, novedad, naturalidad, solidez, y conveniencia con el tono dominante de la obra.*

Los pensamientos son *verdaderos* cuando se conforman con su objeto; esto es, cuando enlazan ó separan ideas que realmente están enlazadas ó separadas en la naturaleza: en el caso contrario son *falsos*. «La justicia es la reina de las virtudes:» este es un pensamiento *verdadero*. «Del cansancio y del hambre se cayó mi mula muerta; ó lo que yo más creo, *por desechar tan inútil carga como en mí llevaba.*» *Cerv.* El segundo pensamiento es manifiestamente falso, porque la mula no sabia si era ó no inútil la carga que llevaba, ni menos se dejaria caer muerta por esa circunstancia.

—Los pensamientos falsos deben desecharse de toda composición seria y dirigida á la instruccion.

La verdad de los pensamientos puede ser *absoluta* ó *relativa*. La *absoluta* consiste en su conformidad con la naturaleza de las cosas segun existen ó han existido. La *relativa* en esa misma conformidad con las cosas cuales se supone que son ó fueron. Pongamos un ejemplo: «Julio César fué asesinado por Bruto y Casio:» este es un pensamiento verdadero *con verdad absoluta*, porque guarda conformidad con la historia. «Eneas fué causa de la muerte de Dido:» aqui no hay verdad absoluta, porque Eneas y Dido no fueron contemporáneos, segun la opinion más autorizada; pero hay *verdad relativa*, una vez admitidas las suposiciones hechas por Virgilio. Ahora pues, en las obras destinadas principalmente á instruir es indispensable la *verdad absoluta*; en las de entretenimiento ó recreo suele bastar la *relativa*.—En las obras jocosas, como las sátiras, epigramas, etc., se toleran á veces los pensamientos falsos, cuando son hijos del ingenio y no de la ignorancia; pero de todos modos se necesita mucho discernimiento para no abusar de una licencia tan peligrosa.

Los pensamientos son *claros* cuando con facilidad pueden ser comprendidos de aquellos á quienes se destinan, como este: «La paz interior es una consecuencia de la virtud.» Cuando hay necesidad de pararse á meditar para percibir su sentido, se llaman *profundos*, como este: «La sensualidad y la avaricia destrozan el corazon por caminos diferentes.» Cuando aun despues de meditar no se descubre fácilmente el sentido, el pensamiento es *oscuro*, como este de Lope:

«Aqui el ardiente padre de Faetonte
A Circe trujo en plastro mal seguro,
Si el agua del Eridano que inflama
Lámpara de cristal fué de su llama...»

donde se necesita de larga meditacion para comprender *que en las aguas del Pó (el Eridano) se reflejaban los rayos del sol, (padre de Faetonte) viniendo de este modo á ser aquellas lámpara de cristal de su llama*. Si la oscuridad proviene de la asociacion de ideas que debian estar separadas, el pensamiento se dice *confuso*: si no pueden desenmarañarse las ideas sino á costa de grandes esfuerzos, se llama *embrollado*; y si la confusion llega ya á ser tanta que hay que adivinar lo que el autor quiso decir, entonces recibe el nombre de *enigmático*.—En todo escrito deben ser *claros* los pensamien-

tos: podrán ser *profundos* en obras de cierta clase dirigidas á personas de instruccion; pero todos los demás deben desecharse con el mayor esmero.

Los pensamientos son *nuevos* cuando á ningun otro escritor le han ocurrido antes: hallazgo precioso, aunque rarísimo, que lisonjea grandemente al ánimo por su originalidad. Pero puede darse novedad tambien al pensamiento combinando las ideas de tal modo que le saquen, por decirlo así, de la senda comun y trillada. Así á este vulgar pensamiento: *todos hemos de morir*, le dió novedad Horacio cuando dijo: «La pálida muerte penetra con paso igual en los dorados alcázares de los reyes y en las humildes cabañas de los pobres.» Queriendo significar Moratin «que ya no existe la antigua belicosa Roma,» enaltece este sencillo pensamiento diciendo «que cubre horrible noche á la ciudad que condujo atados al carro de marfil reyes adustos.»

Cuando el pensamiento ó la forma con que se expresa ha sido empleada ya por otros, se llama *comun*; si lo es tanto que anda en boca del vulgo, se dice *vulgar*; y si se vulgariza tanto que le repiten ya con frecuencia hasta las personas menos instruidas, recibe el nombre de *trivial*. Los pensamientos *comunes*, *vulgares* y *triviales* deben expresarse con toda la posible novedad, rodeándolos de circunstancias tales que los presenten como rejuvenecidos.

Los pensamientos han de ser además *naturales*; esto es, han de nacer de las entrañas y fondo mismo del asunto guardando con él la debida conexion; en el caso contrario son *violentos*, *forzados*, *rebuscados*. Estos últimos deben desecharse en toda composicion. «Roma, comparada á las demás ciudades, es como un alto ciprés al lado del flexible mimbre.» Estas palabras que Virgilio pone en boca de un pastor en la Egloga 1.^a, son naturalísimas, atendidas todas las circunstancias de los personajes que allí figuran.

Cuando los pensamientos brotan tan espontáneamente del asunto que parece le salen al paso al escritor sin esfuerzo alguno, se llaman *obvios* y *fáciles*. Cuando su hallazgo es obra de una especial penetracion, se dicen *ingeniosos* ó *agudos*. Los primeros son por punto general preferibles á los segundos: estos deben emplearse con prudente economia.

El pensamiento puede ser *fino* y *delicado*, y esto sucede cuando se presenta con cierta galanteria y como encubierto con un ligero velo, dejando á los oyentes el placer de adivinarle. Aquellas palabras que Virgilio pone en boca de un pastor: *Malo me Galatea petit*, etc., son la expresion de un

pensamiento verdaderamente delicado. No hay menor finura en las que Garcilaso pone en boca de otro pastor, que hablando de su rival, dice «que no trocará con él su figura, aunque sí trocaria su dicha.» Pero si el pensamiento, por aspirar á ingenioso, revela grande esfuerzo y trabajo por parte del escritor, degenera en *sutil*; y si á tanto llega la sutiliza que, aun despues de un detenido exámen, dificilmente se descubre la relacion que hay entre las ideas de que consta, se llama *alambicado*. Los pensamientos *finos* y *delicados* pueden emplearse con prudente economia; los *sutiles* y *alambicados* deben desecharse inexorablemente.

Los pensamientos han de ser tambien *sólidos*; esto es, han de probar lo que se propone el escritor; en el caso contrario se dicen *fútiles*. Es sólido, por ejemplo, este pensamiento de Ciceron: «La grandeza de alma en los peligros, si no va acompañada de la justicia, ya no merece llamarse grandeza de alma.» Pero no lo es este otro de Saavedra, cuando queriendo probar que debe hablar poco el varon prudente, da por toda razon que «está la lengua en parte muy húmeda y fácilmente se desliza si no la detiene la prudencia;» como si tuviera algo que ver la cordura ó la indiscrecion del hombre con el lugar que ocupa la lengua. Los pensamientos *fútiles* deben desecharse sin misericordia, procurando no dejarse alucinar del falso brillo que á veces los rodea.

Por último, los pensamientos deben ser *acomodados al tono dominante de la obra*; esto es, *bellos* en las que tienen por objeto agradar, *sublimes* en las que sirven para conmover, *graciosos, jocosos, festivos, burlescos*, etc., segun sean tambien las obras donde se empleen, *graciosas ó festivas, jocosas ó burlescas*, etc. En suma, el pensamiento debe ser acomodado siempre á la naturaleza del asunto, á la importancia de cada pasaje, y á la situacion moral del escritor ó de los personajes que introduce. Las sales cómicas no asentarían bien en una tragedia, los dichos picantes serían impropios de un sermón, las moralidades no se avendrían con la ligereza y jovialidad de una anacreóntica, etc.

Con respecto á las diversas formas con que pueden presentarse los pensamientos, de esto trataremos cuando se hable de las figuras.

CAPÍTULO II.

De las expresiones.

Expresiones son los signos orales de que nos valemos para la representacion de las ideas. Llámanse tambien *voces, palabras, términos.*

Para ser buenas las expresiones han de reunir las siguientes calidades, que para auxilio de la memoria reducimos á orden alfabético: *claridad, concision, conformidad con la naturaleza de las ideas y tono de la obra, correccion, decencia, energia, exactitud, melodia, naturalidad, precision, propiedad y pureza.* Como al tratar de las cláusulas tendremos ocasion de explanar todas estas calidades, nos limitaremos aquí á dar una idea general de ellas.

La expresion del pensamiento será *clara* cuando solo ofrezca un sentido, y este le comprendan plenamente y sin ambigüedades las personas á quienes nos dirigimos. En el caso contrario será *oscura*, y su oscuridad podrá nacer principalmente del intempestivo uso de voces *cultas, equivocas, técnicas ó facultativas*, como veremos adelante.

Será *concisa* cuando no tenga más palabras de las necesarias para su cabal inteligencia. Lo contrario se llama *redundancia*. Cuando ésta se refiere á las palabras en sí mismas, debe desecharse como un *ripió*: mas si se refiere á los pensamientos en general, podrá tener cabida en los escritos que, como adelante veremos, admiten el estilo *difuso*.

Será *conforme con la naturaleza de las ideas y tono de la obra* cuando las voces sean nobles ó familiares, bellas ó sublimes, jocosas ó patéticas, etc., segun lo sea el género de composicion y la naturaleza de los pasajes donde se emplean. Las ideas deben vestirse siempre con su traje propio; lo contrario es faltar á las leyes del decoro y poner en desacuerdo cosas que deben marchar perfectamente unidas.

La expresion del pensamiento será *correcta* cuando en palabras y construcciones se guarden con severa puntualidad las reglas gramaticales. Deben evitarse, de consiguiente, los *neologismos*, que consisten en alterar los accidentes

de una palabra, ó en quererla hacer significar lo que realmente no significa, y todo descuido opuesto al buen régimen, concordancia ó construccion.

Será *decente* cuando no ofenda la delicadeza de los oyentes por excitar ideas obscenas, groseras, torpes ó nauseabundas. De consiguiente, cuando haya necesidad de hablar de objetos que las llevan consigo, debe usarse, como adelante veremos, de ingeniosos rodeos que las disfracen.

Será *enérgica* cuando produzca en el alma una impresion fuerte, presentando las cualidades más interesantes del objeto. Lo contrario se llama *debilidad*. Nada contribuye tanto á la energia de las expresiones como la *concision* y el atinado uso de las *imágenes* y *epitetos* de que hablaremos en su lugar.

Será *exacta* cuando no veamos en ella ni más ni ménos que una traduccion fiel del pensamiento sin recargarla de circunstancias que no le convengan.

Melodiosa, cuando produzca en el oido una impresion agradable.

Natural, cuando aparezca tan fácil que cualquiera, al oirla, pudiera creer que tambien á él se le hubiera ocurrido lo mismo.

Precisa, cuando se enuncie con los términos que mejor fijen el pensamiento y más bien le convengan.

Propia, cuando las palabras expresen aquella misma idea que se propuso el escritor, y no otra semejante ó distinta.

Y por último, será *pura* cuando guarde perfecta conformidad con el buen uso, árbitro del lenguaje.

Las calidades que ligeramente acabamos de indicar son comunes á toda clase de expresiones, así propias como figuradas. Hay otras que solo convienen á las segundas, y de las cuales trataremos cuando se hable del lenguaje figurado.

CAPITULO III.

De las cláusulas.

Cláusula es una reunion de palabras dentro de las cua-

les se encierra un pensamiento completo, formando perfecto sentido, como en estos ejemplos: «El alma es inmortal: Virgilio fué poeta: Roma no tuvo poetas trágicos.»

Algunos designan indistintamente la *cláusula* con los nombres de *sentencia*, *frase*, *período*, pero con poca exactitud. La palabra *sentencia* solo conviene en rigor á las locuciones que envuelven un dicho sentencioso, como esta: «Difícil es guardar moderacion en la prosperidad.» El nombre de *frase* se aplica propiamente á ciertas maneras de decir, ya figuradas, como: *vivir de su trabajo*; ya enfáticas, esto es, que expresan más de lo que á la letra dicen, como aquellas palabras de San Pedro: *Señor, vos lavarme á mi los pies?* ya, en fin, á ciertos modismos de la lengua, como: *Tratarse á lo rey*, *estar en brasas*, etc. En cuanto al nombre de *período* solo puede convenir, como luego veremos, á las cláusulas de cierta extension.

De aquí se sigue que la sentencia, así como la frase, pueden constituir por sí solas una cláusula, ó afectar nada más que á una de sus partes; ó finalmente, puede haber cláusula sin frase ni sentencia. Siguese tambien que en todo período hay una cláusula, mas no al contrario. En los tres primeros ejemplos que se pusieron arriba tenemos tres cláusulas; pero no hay sentencia, ni frase, ni período.

La cláusula, atendida su forma, puede ser simple ó compuesta. Es cláusula *simple* la que solo encierra una proposicion principal, como en los ejemplos citados. Es *cláusula compuesta* la que consta de dos, tres ó más proposiciones principales: v. gr.: «Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente: que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo.» *Cerv.*

Quando las diferentes proposiciones están enlazadas entre sí por partículas conexas como en el anterior ejemplo, la cláusula se llama *periódica* ó *período*; en el caso contrario se denomina *cláusula suelta*: v. gr.: «Muchos principes se perdieron por ser temidos; ninguno por ser amado. El amor y el respeto pueden hallarse juntos; el amor y el temor servil, no. Lo que se teme se aborrece; y lo que es aborrecido no es seguro.» *Saav.* Como aquí se vé, cada una de estas proposiciones es completa en su línea, y puede formar sentido perfecto independientemente de las demás: lo que no sucede en las periódicas, que sin la union con las otras quedarían como en el aire dejando suspenso el sentido.

El período se descompone en *miembros* ó *colonas*, que son

las diferentes proposiciones de que consta la cláusula compuesta; y según que son dos, tres ó cuatro, así le dan los retóricos el nombre de *bimembre*, *trimembre* ó *cuadrimembre*. A la primera parte del período donde todavía queda suspenso el sentido, la llaman *prótasis* ó antecedente; y á la segunda que le completa, *apódosis* ó consiguiente. El sentido empieza á completarse unas veces en el segundo miembro, otras en el tercero, otras en el cuarto, aunque lo más general es que se cierre con el último. Ejemplos:

Período de dos miembros: «Si los buenos se suelen hacer malos en la grandeza de los puestos; | los malos se harán peores en ellos.» *Saav.*

De tres: «Fue tanto el asombro de Motezuma cuando se vió tratar con aquella ignominia; | que le faltó al principio la acción para resistir, | y después la voz para quejarse.» *Solis.*

De cuatro: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos; | y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonia la venida de la rosada aurora; | cuando el famoso caballero Don Quijote de la Mancha subió sobre su famoso caballo Rocinante, | y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.» *Cerv.*

Cuando el período tiene más de cuatro miembros se llama *rodeo periódico*; y si tiene tantos que con dificultad pueden recitarse de seguida, recibe el nombre de *táxis*. Frecuentemente degenera en vicio el acumulamiento de muchos miembros, porque se distrae la atención, se fatiga la memoria, cuesta trabajo ver la relación que existe entre los antecedentes y consiguientes, y no puede abarcarse de una ojeada el pensamiento capital. Cicerón quiere que el período oratorio conste, por punto general, de cuatro miembros, y que su medida venga á tener la extensión de cuatro exámetros, si bien admite mayor ó menor número, según las circunstancias (1).

(1). *Constat ille ambitus et plena comprehensio e quatuor ferè partibus, quæ membra dicimus, ut et aures impleat, et ne brevior sit, quàm satis sit, neque longior: quamquàm utrumque nonnumquam, vel potiùs sæpe accidit, ut aut citiùs insistendum sit, aut longiùs proceden-*

Así como el período se compone de *miembros*, éstos suelen componerse de *incisos*, que son ciertas partes menores del período en las cuales no se cierra el sentido de una proposición, como se vé en el siguiente ejemplo: «Por todas partes descuajados los bosques, ahuyentadas las fieras, secos los lagos, acanalados los rios, refrenados los mares, cultivada toda la superficie de la tierra, y llena de alquerías y aldeas, y de bellas y magníficas poblaciones; se ofrecen en admirable espectáculo los monumentos de la industria humana y los esfuerzos del interés comun, para proteger y facilitar el interés individual.» *Jov.* En este ejemplo no hay, rigurosamente hablando, más que dos solos miembros, pero tenemos hasta nueve incisos; esto es, tantos como comas.

Cuando en un escrito predominan las cláusulas sueltas, se llama el estilo *cortado* ó *truncado*: ya sean las cláusulas simples, ya sean compuestas, pero sin estar ligadas con las ataduras de las conjunciones, relativos, gerundios y demás partículas conexivas. Ejemplo de lo primero: «Aspiremos á la elocuencia. Trabajemos por acercarnos á ella cuanto nos sea posible. Está España infamada de poco elocuente. Vindicad su honra, españoles. Generosísimos espíritus, vindicad la nuestra.» (*Mayans.*)—Ejemplo de lo segundo: «Todos los vicios nacen de alguna apariencia de bien ó deleitacion; la envidia de un íntimo tormento y rencor del bien ageno. A los demás les llega despues el castigo; á éste antes. Primero se ceba la envidia en las entrañas propias que en el honor del vecino.» (*Saav.*)

Cuando, por el contrario, predominan las cláusulas periódicas, el estilo recibe el nombre de *periódico*: tal es el que aparece en el siguiente ejemplo: «Las cuatro de la tarde serian cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos, dió lugar á Don Quijote para que sin calor ni pesadumbre contase á sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos habia visto, y comenzó en el modo siguiente.» (*Cerv.*)

Ambos estilos, así el truncado como el periódico, son buenos en sí mismos. El primero tiene más viveza y más soltura; el segundo más pompa y majestad. Aquel es más propio de las obras didácticas, históricas y morales; este de

dum, ne brevitatis defraudasse aures videatur, neve longitudo obtundis-
se... E quatuor igitur quasi hexametrorum instar versuum quod sit,
constat ferè plena comprehensio, Cic. de Orat.

los discursos oratorios. El truncado se dirige más al entendimiento que á los sentidos; el periódico trata de mover el alma ganando al oído con la dulzura de las cadencias. Pero ninguno de los dos debe reinar exclusivamente en la composición, de cualquier género que sea, porque la uniformidad continuada, además de revelar grande artificio, cansa y empalaga por su monotonía. Así, pues, aunque uno deba ser el dominante según la naturaleza del asunto, ha de ir acompañado del otro en diversos intervalos y proporciones.

Supuesto lo dicho, ¿podrá darse una regla que fije y determine con toda exactitud la extensión de cada cláusula? Es evidente que no: las cláusulas no hacen otra cosa que traducir los pensamientos con todas las diversas modificaciones que pueden admitir: serán, pues, más ó menos largas, según que los pensamientos capitales estén más ó menos modificados, según que sea mayor ó menor el número de ideas accesorias que formen, por decirlo así, su séquito y escolta.

No sería menor temeridad pretender dar reglas fijas en orden al sesgo que deban tomar en su estructura en cada situación determinada. Pues si cada uno siente como concibe, piensa como siente y habla y escribe como piensa, es incuestionable que los modos de decir están sujetos á los mismos giros, rodeos, transiciones y mudanzas que las maneras de pensar. Y ¿quién es capaz de trazar la senda que precisamente ha de seguir el pensamiento? La lógica tiene, ciertamente, reglas para que nuestros raciocinios sean claros, sólidos, precisos; pero como pueda llegarse á un mismo fin por caminos muy diferentes, carece de recursos para señalar un invariable rumbo á nuestras concepciones mentales. De aquí las diferencias de estilo que se advierten en diferentes escritores: de aquí el que un mismo asunto, manejado por distintos ingenios, aparezca con tan diversas formas y matices. La naturaleza, siempre constante y uniforme, ha estampado en esto el mismo sello que distingue á todas sus obras; pues comparando unos con otros los escritos de los hombres, se advierte en ellos la misma variedad que en sus fisonomías. Así, pues, las únicas reglas útiles que, supuesto el conocimiento del idioma, pueden darse en orden á la extensión y estructura de las cláusulas, son las relativas á ciertas cualidades comunes á todas ellas para que aparezcan claras, indivisas, enérgicas, armoniosas y elegantes.

CAPÍTULO IV.

Propiedades esenciales de las cláusulas.

A cinco pueden reducirse las propiedades esenciales á toda cláusula: *claridad, unidad, energía, armonía y elegancia.*

§ 1.º

Claridad.

Consiste la *claridad* de la cláusula en que se perciba sin ambigüedades ni equivocaciones el sentido total del pensamiento encerrado en ella.

Para conseguir la claridad ha de atenderse por una parte á la buena eleccion de las palabras, y por otra á su recta coordinacion. Las palabras estarán bien elegidas cuando haya en ellas pureza y propiedad. Serán *puras* cuando precisamente pertenezcan al idioma, tal como se habla en el día. Serán *propias* cuando, segun el uso mejor establecido, sean las más adecuadas para expresar las ideas que intentamos. Puede ser pura una palabra por ser privativa del idioma, y puede no ser propia por expresar una idea distinta de la que me propongo. Pura es, por ejemplo, la voz *insano*, admitida en la lengua castellana; pero si yo dijera: Pedro está *insano*, en vez de *enfermo*; tal clima es *insano*, en lugar de *insalubre*; faltaria á la propiedad, porque aquella palabra se usa en sentido moral para designar la demencia ó locura. De aquí es que toda palabra propia es tambien pura; pero puede ser muy pura, y no tener nada de propia.

Para dar claridad á la frase es necesario tambien desterrar de ella los *arcaismos* ó voces anticuadas, las *técnicas* ó facultativas, las *cultas* ó sábias, las *equivocas* y las *homónimas*.

Los *arcaísmos* ó voces anticuadas, como *tuviérades* por *tuviérais*, *magüer* en lugar de *aunque*, *comunal* en vez de *comun*, y otras de esta clase, además de engendrar oscuridad, dan al discurso una afectación insoportable; y solo es permitido usarlas alguna vez en frases irónicas ó satíricas, en escritos jocosos, cuando en determinadas circunstancias quiera darse á la locución cierto saborcillo de antigüedad, ó finalmente, cuando haga á nuestro propósito por cualquier concepto remedar las maneras de decir de los pasados tiempos. La regla más segura en esta parte es el discernimiento y buen juicio del escritor.

Las voces *técnicas* ó facultativas, esto es, las destinadas á significar objetos de las ciencias ó las artes, deben asimismo desterrarse de las obras que se consagran á la comun lectura, y solo se emplearán cuando se hable con profesores ó personas que por sus circunstancias deban entenderlas, y en los escritos ó tratados que tengan por objeto desenvolver las teorías ó principios del arte ó ciencia á que pertenezcan tales voces. Se haría, por tanto, ridículo, y además de ridículo confuso, el escritor que, por ostentar vanamente cierta clase de conocimientos, empleara sin sazón palabras de esa clase, incomprensibles para el mayor número de lectores.

Pero entiéndase que hay ciertas voces técnicas que por haber pasado ya al dominio del comun lenguaje, no solo no deben proibirse, antes al contrario, deben emplearse con preferencia á otros giros ó rodeos que no designarian la idea con igual precision y claridad. Tales son, por ejemplo, *anclas*, *velas*, *amarras*, *proa*, *popa*, hablando de las naves; *vanguardia*, *retaguardia*, *centro*, *flancos*, *alas*, etc., con relacion á los ejércitos; *volar* un fuerte, *levantar* el campo, *entrar al saco* una ciudad, tratándose de la guerra; *estercolar*, *escardillar*, etc., en orden á la agricultura; y otras semejantes, que aunque tomadas de ciertas artes, ciencias y profesiones, se han vulgarizado, por decirlo así, y no deben ser substituidas por otras equivalentes.

Igualmente deben evitarse las voces *cultas*, esto es, las procedentes del griego ó del latin, que no están en uso, y de consiguiente son conocidas de pocos, como *plaustro* por *carro*; *mónaco* por *monge*; *apropincuarse* por *acercarse*; *esuriente* por *hambriento*; *libidinoso* por *lascivo*; *rauco* por *ronco*; *mesticia* en lugar de *tristeza*, y otras mil de esta clase con que atestaban sus composiciones algunos escritores de mal gusto en el siglo XVII y principios del XVIII, y á quienes satirizaron Quevedo y Moratin; aquel en *La Culla Lati-*

niparla, y éste en *La derrota de los Pedantes*. No se olvide, sin embargo, que la poesía en esta parte tiene menos estrechas leyes que la prosa, pues tal vez caben en aquella ciertas voces poco usadas que serian muy reprobables en esta.

Por último, deben evitarse como contrarias á la claridad las palabras *equivocas*, esto es, las que pueden interpretarse en dos sentidos diferentes; y las *homónimas*, que con una misma pronunciaci6n y escritura envuelven dos ideas distintas, siempre que de su uso pueda resultar alguna ambigüedad ó confusi6n. El escritor ha de procurar ponerse al nivel de sus lectores, y aspirar, como dice Quintiliano, no solo á que le entiendan, sino á que no puedan menos de entenderle.

Esto por lo que toca á la elecci6n de las palabras. Por lo que hace á su coordinaci6n en la cláusula, es regla fundamental *que se observen con escrupulosa exactitud las leyes de la sintáxis, así en lo relativo al régimen y concordancia, como en orden á la construcci6n*. Si esto se comprendiera bien, no habia necesidad de más preceptos, puesto que la ambigüedad es incompatible con la buena coordinaci6n. Pero como suceda muchas veces que la cláusula observa al parecer los principios gramaticales, y sin embargo, lleva en sí cierta ambigüedad ó confusi6n, para evitar este inconveniente estableceremos otra regla, que no es sino una ampliacion de la primera, á saber: *que las palabras regidas no se alejen mucho de las regentes; que las ideas que tengan entre sí cierta conexi6n ocupen en la cláusula el lugar más cercano posible; que los incidentes, modificativos y complementos estén inmediatos á la proposici6n, frase ó palabra á la cual afecten*.

Ya se comprenderá despues de esto que las palabras cuya colocaci6n exige mayor cuidado son los *adverbios y frases adverbiales y las circunstancias modificativas, los relativos, el pronombre de tercera persona y el reciproco*. Vamos á demostrarlo con ejemplos:

«Entonces se extinguirá quizás aquel espíritu de partido tan funesto á la sabiduría como á las costumbres.» (*Mor.*) Los dos adverbios *entonces* y *quizás* recaen sobre el verbo *extinguirá* y el pensamiento es claro, á saber: *es probable que se extinga entonces el espíritu de partido*. Pero si colo- co las palabras de este modo: «Se extinguirá quizás entonces el espíritu de partido,» la proposici6n es ambigua, porque el *quizás* puede afectar al verbo ó al *entonces*, segun la énfasis ó intenci6n con que le pronuncie: intenci6n que no

puede revelarse en el escrito, que solo habla á los ojos.

Satirizando Moratin á los malos poetas de su tiempo, dice: «Si es posible enmendar de algun modo los desaciertos que han cometido, solo será callando.» El sentido es clarísimo: las palabras de *algun modo* afectan al verbo *enmendar*. Pero colocadas así: *Si es posible* de algun modo *enmendar*, etc., afectarían ó al *es posible*, ó al *enmendar*, segun la manera de recitarlas, de donde nacerían dos sentidos diversos, haciendo ambigua la frase.

«Se le pasaban las noches leyendo de claro en claro» (*Cerv.*) La colocacion del gerundio es viciosa, porque parece referirse á las palabras *de claro en claro*, cuando la intencion de Cervantes fué modificar al verbo. Anteponiendo á este el gerundio, hubiera podido evitarse la ambigüedad. Y nótese aquí que por huir de un vicio se dá fácilmente en otro, si no hay el debido discernimiento. Colocando las palabras de este modo: «Leyendo se le pasaban las noches de claro en claro, y los dias de turbio en turbio;» el sentido es claro, pero la inversion tiene algo de violenta, como observa *Hermosilla* analizando la misma frase. En tales ocasiones debe procurarse salvar el pensamiento dando á la locucion diferente giro, para lo cual ofrece abundantísimos recursos la flexible lengua castellana.

«Esta es cadena de galeotes, gente forzada del rey, que va á las galeras» (*Cerv.*). La colocacion del relativo es aquí viciosa, porque parece apoyarse en el sustantivo *rey*, y da lugar á que se dude quién va á las galeras. Igual vicio se advierte en este otro pasaje de *La Gitanilla*: «Y quiso la suerte que Clemente no se hallase al desastrado suceso, que con los bagajes habia ya salido del pueblo.» Aun cuando Cervantes haya usado en este lugar el *que* como equivalente á *porque*, el sentido hubiera ganado en claridad diciendo: *que no se hallase al desastrado suceso* Clemente, que *con los bagajes*, etc.

«Disimulaba el rey su enojo: ocultaba el ministro su despecho; pero se oye de repente un sedicioso grito que le hace exclamar estremeciéndose: ¿qué significa esto?» Hé aquí una cláusula verdaderamente ambigua por no saberse á quién referir el pronombre *le*, si al rey ó al ministro.

«El general romano venció á Anibal con sus ardidés.» Tambien en esta locucion hay falta de claridad producida por el *sus*. Los ardidés pueden ser en efecto los inventados por el general romano, ó los mismos de Anibal puestos en juego por aquel. La misma ambigüedad se advierte en estas pro-

posiciones: «Pedro fué á casa de Antonio, donde encontró á su hermano: El viajero dió muerte al bandido con su escopeta.» Póngase pues mucho cuidado al hacer uso de tales voces, no olvidando nunca que los lectores no tienen obligación de adivinar los pensamientos del eseritor, antes bien debe expresarse este con tanta claridad, que aquellos no puedan menos de entenderle.

§. 2.º

Unidad.

Habrà unidad en la cláusula cuando sus partes estén ligadas entre sí de tal modo que hagan en el ánimo la impresion de un pensamiento total, no la de muchos. En toda cláusula ha de haber precisamente un principio ó cosa dominante, y esta ha de regir del principio al fin.

Para esto se ha de procurar: 1.º Que la idea capital que sirve como de base al pensamiento descuelle siempre en primer término, no cambiando de supuestos que la interrumpan, porque entonces se derrama el espíritu, se distrae la atención, y no puede verse de una ojeada la connexion y enlace de las ideas. Lamentándose Moratin de las malas traducciones de su tiempo, exclama: «¡Y qué traducciones! hechas casi todas sin conocimiento de la materia que en ellas se trata, sin poseer bastantemente ninguno de los dos idiomas, y en donde se ve estropeada hasta el exceso el habla castellana, enervando su robustez, y afeando con aliños que no le pertenecen su gracia y hermosura natural.» La idea dominante es la de las malas traducciones: nótese pues cómo ocupa el lugar preferente desde el principio hasta el fin, sin que ni una sola vez se cambie de su puesto. No hay quiebra en la unidad, porque todas las proposiciones incidentes están subordinadas á la principal girando á su alrededor, y ninguna entra en acción, por decirlo así, inclinándolo el ánimo á otra parte.

2.º Igualmente ha de cuidarse de no acumular en la cláusula especies cuyo desenvolvimiento pida cláusulas distintas. No basta que los miembros de que consta cada una

digian relacion al todo del discurso; es necesario que guarden entre sí cierta conexión parcial. Es por tanto menos reprehensible expresarse en tales ocasiones por cláusulas sueltas, que hacinar ideas inconexas dentro de una misma por el afán de tornearla y hacerla periódica. Escribiendo á una señora el Maestro Avila, se expresa de este modo: «Si la prosperidad nos decia que en este mundo habia algo de que contentarnos, la hiel de la tribulacion puesta en nuestros ojos dénos luz para ver que somos en este mundo verdaderamente miserables, y que no estamos en nuestra tierra, mas en muy penoso destierro; y alzando nuestro corazon al cielo, sea nuestra conversacion allá.» La cláusula debió cerrarse en la palabra *destierro*. Los dos incisos siguientes parecen una como cola de la cláusula, y hubiera sido mejor formar otra diciendo así: «Alcemos, pues, el corazon al cielo, y sea nuestra conversacion allá.»

3.º Debe cuidarse mucho de no interrumpir la unidad con la frecuencia de paréntesis. Cuando estos son pocos, breves y oportunos, no constituyen vicio alguno, antes al contrario, suelen ser de buen efecto, como se ve en los siguientes ejemplos de Cervantes: «Admirado quedó el canónigo de oír los concertados disparates (si disparates sufren concierto) que D. Quijote habia dicho..... Solo sé, dijo Sancho, que despues que somos caballeros andantes, ó vuestra merced lo es (que yo no hay para qué me cuente en tan honroso número), jamás hemos vencido batalla alguna si no fué la del vizcaino.» Paréntesis como estos vienen naturalmente impelidos por cierta vivacidad que toca á la ligera cuanto encuentra al paso. Pero cuando les faltan las condiciones dichas, quiebran la unidad, y son unas como sentencias encerradas dentro de otras, lo cual prueba que el escritor no tuvo el suficiente discernimiento para colocarlas en su debido lugar.

4.º Por último, la cláusula ha de quedar perfectamente cerrada, porque de otra suerte dejaria de ser cláusula. Pero sucede muchas veces que, como dice *Blair*, está cerrada de más, y que al llegar á la palabra donde deseaba reposar el espíritu, nos hallamos con un incidente que parece haber quedado allí como cola de la sentencia, no siendo aquel su lugar propio. Este vicio puede notarse en el ejemplo de Avila citado arriba.

§. 3.º

Energía.

La energía de la cláusula consiste en presentar el pensamiento total tan ventajosamente que produzca en el ánimo la impresion que se desea. Para conseguirlo se observarán las siguientes reglas:

1.ª Debe purgarse la cláusula de toda palabra ociosa que nada añada al sentido. En la frase, dice Quintiliano, es un estorbo todo lo que no sea un auxilio positivo: *obstat quidquid non adjuvat*. Los rípios de palabras, lejos de dar sentido, le quitan. En el razonamiento que hace D. Quijote sobre la excelencia de la profesion de las armas, se expresa así: «Es el fin y paradero de las letras (y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo, que á un fin tan sin fin como este ninguno otro se le puede igualar), *hablo de las letras humanas, que es su fin* poner en su punto la justicia distributiva.» Supuesta la limitacion del paréntesis, harto se daba á entender aquí que se hablaba *de las letras humanas*. Deben pues tenerse por supérfluas estas palabras y las demás que hemos señalado. Y nótese de paso lo largo del paréntesis, ó más bien de los dos paréntesis, porque realmente son dos en uno. Esa circunstancia sin duda hizo que Cervantes apuntase nuevamente la idea *del fin y paradero de las letras*, cuya conexion con el resto de la cláusula se iba olvidando por la extension de las proposiciones intercaladas. Mas al apuntarla no debió leer lo que dejaba escrito, y así quedó la cláusula desaliñada y redundante.

2.ª No deben multiplicarse sin necesidad las palabras relativas, demostrativas y conexas. Decimos *sin necesidad*, porque tal vez será preciso repetir un pronombre ú otra palabra relativa para evitar ambigüedades. «Discutia Antonio con su hermano sobre el sentido de la carta que acababa de recibir.» Aquí no se sabe quién recibió la carta; cesará la duda diciendo: «la carta que *aquel* (ó *este*) acababa de recibir.» Fuera de tales ocasiones deben economizarse en lo po-

sible las palabras dichas. «El espectro de la miseria, volando sobre los campos que estaban incultos, igualmente que sobre los talleres que se hallaban desiertos y sobre los pueblos que se veían desamparados, difundió por todas partes el horror juntamente con la lástima.» Hé aquí una cláusula sin energía. Cercenemos lo supérfluo, dejémosla como la escribió Jovellanos, y se verá la diferencia: «El espectro de la miseria, volando sobre los campos incultos, sobre los talleres desiertos y sobre los pueblos desamparados, difundió por todas partes el horror y la lástima.»

— 3.^a Las palabras capitales ó enfáticas, esto es, las que representan la idea dominante del pensamiento, deben colocarse en el lugar donde resalten más, según las circunstancias, cuidando mucho de que no queden oscurecidas por el acumulamiento de complementos modificativos ó circunstanciales. «*Atento* estuvo D. Quijote á las razones de aquel *venerable* varon; y viendo que ya callaba, sin guardar respeto á los duques, *con semblante airado y alborotado* rostro se puso en pié, y dijo...» (Cerv.) La *atencion* de D. Quijote en el primer miembro, y *la ira que asomaba á su rostro* en el último son respectivamente las ideas capitales de la cláusula. El epíteto *venerable* es enfático y envuelve cierta ironía. Nótese con qué discernimiento las invirtió Cervantes para darles un lugar preferente. Colóquense de otro modo las palabras, y se verá cuánto pierden de su importancia y vigor.

— 4.^a Cuando recaigan sobre un verbo varios modificativos ó complementos deberán separarse, á ser posible, intercalando otras palabras. «Si viniere *acaso á verte cuando estés en tu insula* alguno de tus parientes, no le deseches ni le afrentes.» Nótese cuánta languidez trae á la cláusula el acumulamiento de las circunstancias, y de cuánto mejor efecto es la siguiente colocacion que usó Cervantes: «Si acaso viniere á verte cuando estés en tu insula, etc.»

— 5.^a Las palabras que constituyen una série de sujetos, atributos, verbos, etc., se colocarán según sus grados de fuerza, ascendiendo ó descendiendo, conforme sea la intencion del escritor, y guardando siempre el orden correspondiente á las circunstancias de lugar, tiempo y persona. Dirémos bien con Cervantes: «Creció la confusion, creció la grita;» y no al contrario, porque lo segundo supone lo primero. Dirémos bien: «La virtud nos *acrisola* y *purifica*;» porque para purificarse es preciso pasar por el crisol. «El vicio nos *esclaviza* y *embrutece*;» y no al contrario. «Allí se *turbaron* los príncipes de Edom, *temblaron* los poderes de Moab,

y pasmaron los moradores de la tierra de Canaan.» (*Fr. L. de Gran.*) Del propio modo se diría bien: «La España fué dominada por los cartagineses, romanos, godos, árabes;» pero no «por los godos, cartagineses, árabes y romanos,» pues faltaríamos al órden de sucesion de tiempo. «Príncipes, grandes, nobles, plebeyos, todos se igualan con la muerte;» ó «plebeyos, nobles, grandes, príncipes, etc.» La gradacion, descendente en el primer caso, y ascendente en el segundo, está bien hecha; pero seria defectuosa si faltando al órden sucesivo de la importancia de las personas, dijéramos por ejemplo: «príncipes, nobles, plebeyos y grandes, etc.» Guardariamos el órden de lugar, diciendo: «Conforme vamos de Madrid á Francia por Castilla la Vieja, se encuentran algunas hermosas poblaciones, como son: Valladolid, Búrgos, Vitoria, Vergara, etc.;

» pero faltaríamos á él si dijéramos: Búrgos, Vergara, Valladolid, Vitoria; ó Vergara, Búrgos, Vitoria, etc.

6.^a No debe terminar la cláusula por un adverbio ú otra palabra poco importante, á no ser que tales voces sean enfáticas, pues entónces, como observa Blair, ya no son meras circunstancias, sino figuras capitales. «Esta manía de mirar las ciencias intelectuales como único objeto de la instruccion pública, no es tan antigua como se cree *acaso.*» La colocacion del adverbio trae languidez y flojedad al estilo: flojedad que desaparece, diciendo con Jovellanos..... «como acaso se cree.»—«Llorosa contemplaba Dido la partida del héroe á quien amaba *perdidamente.*» El adverbio ocupa aquí el lugar que le corresponde por el papel importante que desempeña en la locucion.

§. 4.^o

Armonia.

Para la cabal inteligencia de lo que vamos á decir es preciso que distingamos antes la diferencia que hay entre lo que se llama en el lenguaje *melodia*, y lo que se designa con el nombre de *ritmo* ó *número*.

Melodia es aquella impresion dulce y agradable que

hacen en el oído las palabras por la feliz combinación y sucesión de los sonidos. *Ritmo ó número* es aquella otra impresión favorable producida por la buena proporción de tiempos y variada distribución de pausas. La cláusula pues será *armoniosa* cuando reúna estas dos condiciones.

Para conseguir la armonía del lenguaje no hay un maestro más competente que el buen oído, educado con la lectura de los grandes modelos. Al que carezca de un oído fino y delicado de poco podrán servirle cuantas reglas se dan acerca de la armonía: apuntaremos sin embargo las principales:

1.^a Deben economizarse cuanto sea posible las palabras de difícil pronunciación, porque estas son proporcionalmente ingratas al oído.

2.^a Cuando haya necesidad de emplearlas, se rodearán de voces blandas y apacibles, para que el buen efecto producido por las unas deshaga ó disminuya la desfavorable impresión causada por las otras.

3.^a Deben alternar oportunamente las palabras donde juegan muchas vocales con aquellas otras donde prevalecen las consonantes; porque dando aquellas dulzura á los sonidos, y prestándoles estas energía, resultaría el lenguaje afeminado con el continuo uso de las primeras, y rechinante y duro dominando las segundas.

4.^a Se huirá en todo caso de la monotonía, lo mismo en la sucesión y combinación de los sonidos, que en la distribución de pausas ó tiempos. De consiguiente se mezclarán las palabras agudas con las breves, las largas con las cortas, cuidando de que no haya seguidamente muchas voces polisílabas, como ni tampoco muchos monosílabos; variando la medida de los miembros é incisos de la cláusula.

5.^a Se evitará cuanto sea posible el *hiato* ó choque de unas vocales con otras, como: «marchaba á América;» la *cacofonía* ó reunión de consonantes ásperas y desabridas, como: «*atroz zozobra, error, remoto* (1);» el terminar los miembros ó incisos por asonantes, como: «*Aquel acontecimiento tan funesto, tan inesperado y nuevo, llenó de consternación al pueblo.*»

6.^a Por último, se cuidará mucho de la cadencia final como de la parte más sensible al oído, reservando para terminar la cláusula las palabras más llenas y sonoras; teniendo

(1) Sin embargo, las vocales y consonantes suelen agruparse de intento en la armonía imitativa, de que luego hablaremos.

en cuenta que las palabras compuestas por la mayor parte de sílabas breves, pocas veces, como observa Blair, concluyen el periodo con armonia, á no ser que una tirada anterior de sílabas largas las haya hecho agradables al oido.

Analícese despues de esto el siguiente pasaje de Cervantes, uno de nuestros más armoniosos escritores, donde hallaremos observadas estas leyes sin violencia alguna: «Unos van por el ancho campo de la ambicion soberbia, otros por el de la adulacion servil y baja, otros por el de la hipocresia engañosa, y algunos por el de la verdadera religion; pero yo, inclinado de mi estrella, voy por la angosta senda de la caballeria andante, por cuyo ejercicio desprecio la hacienda, pero no la honra: he satisfecho agravios, enderezado tuer-tos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos, etc.» Esta cláusula es verdaderamente armoniosa: en ella hay voces llenas y sonoras, y tan felizmente combinadas, que no pueden menos de regalar á todo oido bien organizado; no tiene dos miembros de una misma extension, y los incisos terminan con rica variedad en *ao, eo, ea, ae, io*, como se ve en las voces *agravios, tuer-tos, insolencias, gigantes, vestiglos*: no siendo ménos notable la vária desinencia de los participios *satisfecho, atropellado, vencido*. Manéjense, pues, noche y dia nuestros escritores clásicos, edúquese el oido con la atenta lectura de sus obras, y esta práctica servirá de más para conseguir la armonia del lenguaje, que cuantas reglas se den sobre este punto.

§. 5.º

Elegancia.

La elegancia de las cláusulas no es otra cosa que la forma particular y vária que admiten en su construccion, apareciendo de esta suerte con mayor belleza y energia. Esta elegancia nace respectivamente del buen uso de las figuras de palabra ó de diction, de que hablaremos más adelante.(1).

(1) Aunque parecia este el lugar propio para tratar de las figuras de palabra, nos reservamos hablar de ellas para cuando lleguemos al capitulo de los tropos y figuras de pensamiento, con la idea de que los alumnos puedan por el cotejo de las unas con las otras percibir más claramente su diferencia respectiva.

CAPÍTULO V.

De la armonia imitativa.

Hasta aquí hemos hablado de la armonia en general, esto es, de la agradable combinacion de los sonidos. Hay otra especie de armonia llamada *imitativa*, que consiste en remedar con el sonido material de las voces el ruido de los objetos exteriores, su movimiento, y tal vez los afectos del ánimo. En las obras de los grandes maestros se encuentran, en efecto, bellísimas imitaciones de esta clase. Pero si no nacen del raudal de la inspiracion, inútiles serán cuantas reglas se den para ensayarlas. Apuntaremos sin embargo las más capitales, las cuales podrán servir, ya que no para producir bellezas propias en este difícil género, para saborear á lo menos las ajenas.

Tres cosas pueden imitarse principalmente con los sonidos: el *ruido*, el *movimiento* y los *afectos del ánimo*. Imita la armonia el ruido de los objetos combinándose las voces, ya ásperas, ya blandas, ya rápidas, ya lentas, de tal suerte, que el sonido que producen al pronunciarlas remede en algun modo el ruido del objeto exterior que se describe. Hé aquí cómo imita Virgilio el ruido de la sierra.

Tum ferri rigor, atque argute lamina serræ :

donde el sonido rechinante de las *rr* produce en el oido un eco parecido al de la sierra. Tambien son imitativos estos versos de Herrera:

Rompa el cielo en mil rayos encendido,

Y con pavor horrisono cayendo

Se despedace en hórrido estampido.....

y estos de D. Ventura de la Vega, hablando de un rio:

Tu raudal de ese elevado

Monte al Tajo en raudal giro

Se derrumba.....

Es un error creer que para la bondad de tales imitaciones baste la introduccion de tal cual voz imitativa, como

zumbido, murmullo, chisporroteo, y otras de esta clase, pues aunque sean de buen efecto en sus casos respectivos, es necesario que estén auxiliadas por los demás sonidos de la cláusula para que la imitación sea lo más completa posible.

La armonía imita el movimiento de diferentes maneras. Aunque realmente no haya afinidad natural entre los sonidos y el movimiento, sin embargo, la imaginación, como observa Blair, la establece fácilmente. Así se ve que las sílabas cargadas de muchas consonantes, especialmente si son de difícil pronunciación, expresan la lentitud del movimiento, como en este verso de Virgilio, hablando de los ciclopes:

Olli inter sese magna vi brachia tollunt.....

y en estos de Lope:

..... ni la cerviz sujeta

Al yugo, el tardo buey el campo araba.....

y en estos de Iriarte:

En una catedral una campana habia

Que solo se tocaba algun solemne dia.....

donde lo largo de la medida y la pesadez con que se suceden los sonidos dejan entrever cierta semejanza con las difíciles maniobras de los ciclopes, con la lentitud del perezoso buey y con el pausado movimiento de la campana.

Por el contrario, una larga tirada de sílabas breves, y especialmente de voces esdrújulas, y de aquellas donde dominan las vocales y las consonantes líquidas, denota la rapidez y viveza, como en este verso de Melendez, hablando de la brevedad de la vida:

.....Desparece

Cual relámpago súbito brillante.....

y en este de Virgilio, hablando de un caballo:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum...

donde el acumulamiento de dáctilos y la rapidez con que se suceden los sonidos, remedan en cierto modo el galope del corcel.

Por último, la armonía del lenguaje puede imitar los afectos del ánimo por medio de los sonidos y en virtud del mismo influjo de la imaginación. Las sílabas lentas y suaves dejan ver la apacible tranquilidad, como en este pasaje de Cervantes: «.....Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas piedrezuelas, que oro cernido y

puras perlas semejan.» Y en estos bellisimos versos del maestro Leon:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal rüido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

Del monte en la ladera
Por mi mano plantado tengo un huerto,
Que con la primavera
De bella flor cubierto,
Ya muestra en esperanza el fruto cierto.*

Por el contrario, las sensaciones vivas y fogosas se retratan con números mas rápidos, como en estos versos del mismo autor:

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

Por último, las situaciones tiernas, melancólicas y tristes piden palabras llenas y numerosas, y mayor lentitud en los compases, como puede observarse en estos hermosos versos de Garcilaso:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
Por ti la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por ti la fresca yerba y suave viento,
El blanco lirio y colorada rosa,
Y dulce primavera deseaba.

Aunque tampoco haya una natural afinidad entre los sonidos y las conmociones del ánimo, la imaginacion sin embargo viene á establecerla; de lo cual es buena prueba el vário poder que la música ejerce sobre nosotros, dejando á la fantasia el cuidado de interpretar lo vago de su lenguaje. No es verosímil que estas y otras imitaciones de que abundan los buenos escritores, especialmente los poetas, sean el resultado de combinaciones calculadas; más bien debe creerse que fueron sugeridas por el génio, y por la naturaleza misma del asunto de que se hallaban penetrados en cada situacion determinada.

CAPITULO VI.

Origen y naturaleza del lenguaje figurado.

En el libro III *De Oratore* nos explica Ciceron en pocas palabras el origen del lenguaje figurado y su continuacion, valiéndose para ello de una comparacion sencillissima. Su invencion, dice, se debió á la necesidad y al reducido caudal del idioma: su continuacion, cuando este se fué enriqueciendo, al placer y utilidad. Porque así como el vestido destinado al principio á cubrir la desnudez del hombre y resguardarle del frio, sirvió despues para dar ornato y dignidad á su persona; así el lenguaje figurado empezó por satisfacer una necesidad, y continuó usándose por conveniencia y placer (1).

Esta opinion del filósofo romano está muy conforme con los principios de la sana critica. Es muy natural que los hombres en la infancia de los idiomas trataran de ir imponiendo nombre á los diferentes objetos que veian y á las diversas afecciones que experimentaban. Designar á cada cosa con un sonido propio hubiera sido una tarea interminable; pero aun suponiendo que el hombre lo hubiese conseguido en fuerza de constancia, todavia su memoria no hubiera podido retener el inmenso cúmulo de voces que debian corresponder forzosamente á la infinita variedad de objetos, especialmente á los abstractos, á las ideas intelectuales y morales. En tal conflicto ¿qué recurso le quedaba? aprovecharse de los términos ya conocidos para designar con ellos dos ó más cosas distintas; hacer que la voz destinada á expresar un objeto pasase á significar tambien otro en virtud de alguna relacion ó semejanza que habia ó creia descubrir entre los dos. Por ejemplo: llamaba *relampaguear* á la accion de inflamarse el rayo en el horizonte; y trasladando despues esta voz á significar cierta expresion de la vista, dijo: *relampaguean sus ojos*. De la *flor* de los campos se valió para expresar la

(1) *Modus transferendi verba latè patet: quem necessitas primum genuit, coacta inopia et angustiis, postea delectatio, jucunditasque celebravit. Nam ut vestis frigoris depellendi causâ reperta primò, post adhiberi cepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi translatio instituta est inopia causâ, frequentata delectationis.* Cic. L. III. De Orat.

flor de la juventud; de la *cabeza* del cuerpo humano para designar al *cabeza de la familia*; y hé aquí ya el origen del lenguaje figurado, cuyo primer fundamento no pudo ser otro que la necesidad.

Además, siendo muy difícil dar nombre á las cosas que no caen bajo el imperio de los sentidos, era preciso trasladarle de los objetos físicos y tangibles á los incorpóreos y metafísicos. Así se explica el sin número de voces figuradas que tienen todos los idiomas; pues si fuéramos á descartar todas las que empleamos á cada paso aun en la conversacion familiar, nos veríamos sumamente embarazados para expresar nuestros conceptos.

En todas las lenguas hay tambien un crecido número de palabras figuradas, cuyo uso se debe no tanto á la necesidad, como á la eleccion. Siempre que un objeto hace en nosotros una impresion profunda, va acompañado, como observa Blair, de ciertas circunstancias ó relaciones que nos hieren al mismo tiempo. Ahora, pues, sucede con frecuencia que estas ideas accesorias interesan á la imaginacion más que la idea capital, y en vez de emplear entonces el nombre propio de esta, solemos emplear el de la accesoría correspondiente. Siguese de aquí que el influjo de la imaginacion debió contribuir mucho á inventar el lenguaje figurado, y más principalmente á extenderle.

Conforme se enriquecieron los idiomas, fueron perdiendo en gran parte el estilo figurado que formaba su carácter primitivo, pero no le abandonaron por completo. La utilidad, el placer, el lujo continuaron la obra incoada por la necesidad. Esto se comprenderá fácilmente examinando las ventajas que trae al discurso el juicioso empleo de las palabras figurativas.

En primer lugar hacen el lenguaje más copioso, más variado y ameno, y dan gracia y hermosura al estilo ennobleciendo hasta las ideas más triviales. ¿Qué diferencia no hay entre decir «que el hombre vicioso tiene mal paradero,» á expresar ese mismo pensamiento diciendo *que se despeña en un abismo de miserias*? Fuera de que, como se ve por este mismo ejemplo, nos hacen formar del objeto una idea más viva y más enérgica de la que tendríamos expresándole en términos sencillos, y prescindiendo de las voces translaticias.

Por otra parte, el lenguaje figurado es más claro que el propio, porque la imagen de la cosa representada conviene de tal manera al objeto, que no puede convenir á otro; mien-

tras que las palabras no trasladadas pueden ser equívocas por tomarse en diversos sentidos y acepciones. Además, en estas la relación está siempre entre el objeto y el sonido de la voz; pero en el lenguaje figurado está más directamente entre el signo y la cosa significada, por lo que su idea se aproxima más al entendimiento.

Por último, con el lenguaje figurado gozamos á un tiempo y sin confusión alguna de dos ideas distintas, de la principal, y de la accésoria; realizamos, por decirlo así, la naturaleza, escogiendo lo más selecto y florido que en sí encierra para dar color, alma y vida al pensamiento; y podemos colocar á la imaginación en el tono de ideas más propio para reforzar la conmoción triste ó alegre, festiva ó patética, agradable ó desagradable que queremos excitar.

CAPÍTULO VII.

De los tropos.

Tropo no es otra cosa que la traslación de una voz de su propia significación á otra impropia en virtud de alguna relación ó semejanza que existe entre las dos. Por ejemplo, cuando digo que uno «está *inflamado* de cólera,» la palabra *inflamado* excita en mi espíritu una idea distinta de aquella otra para cuya expresión fué primitivamente inventada: hay pues traslación de significado.

Las voces de consiguiente pueden tener dos sentidos: *propio* el uno, *tropológico* el otro. Si yo dijera: «Nos sentamos á la orilla de la fuente;» tomaría la palabra *fuentes* en su sentido *propio*, porque designa la idea para cuya expresión fué primitivamente destinada. Pero si digo: «La agricultura es una fuente de riqueza pública;» empleo la palabra *fuentes* en su sentido *tropológico*, porque designa otra idea secundaria que tiene cierta afinidad con la primera.

Los *tropos* ó *traslaciones* pueden ser de tres modos: por *semejanza*, por *correspondencia* y por *comprensión*. El 1.º se llama *metáfora*, el 2.º *metonimia*, y el 3.º *sinécdoque*.

Metáfora.

La *metáfora* no es en rigor otra cosa que una comparación abreviada; y consiste en designar un objeto con el nom-

bre de otro con el cual tiene conocida semejanza. En esta locucion metafórica: «Aquel buen hijo fué el báculo de la vejez de sus padres;» mi entendimiento establece realmente una comparacion entre *el buen hijo y el báculo*, pero no uso de palabras que la designen. Por eso cuando se anuncia la metáfora acompañada de alguna partícula de semejanza, deja de ser metáfora, y se convierte en un verdadero símil, como si en el ejemplo propuesto dijéramos: «Aquel buen hijo fué como el báculo de la vejez de sus padres.»

La metáfora puede ser de tres maneras: *simple, continuada y alegórica*. Es *simple* cuando en la frase no hay más que un término metafórico: v. g. «¿Quién podrá salvar *la nave* del Estado?»—Es *continuada* cuando hay dos, tres ó más términos metafóricos juntamente con otros que se toman en sentido propio: v. g. «¿Quién podrá salvar *la nave* del Estado, próxima á *estrellarse* en los escollos de la anarquia?»—Es *alegórica* cuando todos los términos de la expresion son metafóricos: v. g. «¿Quién podrá salvar la vacilante *navecilla*, próxima á *estrellarse* en los escollos del irritado mar?»

Párese la atención, y se verá que los dos primeros ejemplos solo pueden tomarse en sentido figurado: hay de consiguiente en ellos verdadera metáfora. Pero el último, si bien puede tomarse en sentido figurado, pudiera tambien entenderse en sentido propio, esto es, con aplicacion á una nave real y verdadera; y para comprender que se habla *del Estado*, es preciso penetrar por los antecedentes y consiguientes la mente del escritor. De ahí es que la alegoria, propiamente dicha, más bien que entre los tropos, debe incluirse entre las figuras de pensamiento llamadas indirectas ú oblicuas que, como más adelante veremos, sirven para expresar los pensamientos con cierto disfraz ó disimulo.

Las metáforas, cuando se emplean con discernimiento y juicio, recrean la imaginacion, regalan el oido, salpican de bellezas el discurso, dan gracia y dignidad al estilo, novedad á los conceptos, blandura á los sonidos, rotundidad á las frases, energia y vigor á las ideas, y en fin, cierta majestad y nobleza á los pensamientos más comunes. Sirven además para realzar la descripcion dándole luz y figura, y para hacer en algun modo visibles las ideas intelectuales por comparacion con los objetos visibles y corpóreos.

Para esto es preciso que reunan ciertas condiciones:

1.^a Deben conformarse con la naturaleza del asunto, es decir, no han de ser tan elevadas que saquen de sus quicios un objeto ordinario, ni tan humildes que degraden un

objeto grandioso, debiendo haber en todo caso congruencia entre lo que se pinta y los colores que se emplean.

2.^a No deben tomarse las metáforas de objetos bajos. Diremos bien que el sol es *la antorcha del día*, pero la metáfora sería intolerable llamándole *el candil del universo*.

3.^a Con más razón deben desecharse las metáforas traídas de objetos torpes ó deshonestos, ó de cosas repugnantes ó que provoquen náusea. Y si son tolerables en el lenguaje familiar ciertas maneras de decir, como: «volver al *vómito*,» para significar la reincidencia; «*desebuchó* cuanto tenía,» para decir que *declaró*; «tal país es el *orinal* del cielo,» para denotar que es muy *lluvioso*, deben sin embargo desterarse de los escritos y discursos serios.

4.^a La semejanza, que es, como se ha visto, el fundamento de la metáfora, debe ser clara y cercana, no traída de lejos ó difícil de descubrir. ¿Quién nos entendería, por ejemplo, si dijéramos: «*el tricipite can*, para designar al *demonio*; «*las negras hijas de Cadmo*» por las letras; «el *etiope licor*,» para significar *la tinta*? Estas ya no serían metáforas, sino enigmas que necesitarían de exposicion y comentario.

5.^a Por último, debe procurarse que no recaigan dos metáforas diferentes sobre un mismo objeto, y no amontonar tantas sobre un mismo asunto, que lejos de dar luz y claridad á la oracion, no hagan sino confundirla y embarullarla con la profusion y acumulamiento de imágenes.

Metonimia.

La *metonimia* consiste en designar un objeto con el nombre de otro en virtud de alguna relacion de correspondencia que existe entre los dos, pero formando un todo separado y distinto. Esto puede suceder de varios modos:

1.^o Unas veces se toma la causa por el efecto, el inventor por la cosa inventada, el autor por sus obras, como: «vivir de sus manos,» en vez de *su jornal*: «el sangriento Marte,» en lugar de *la guerra*: «leer á Ciceron,» en vez de *sus escritos*.

2.^o Cuando se toma el efecto por la causa, como: «la pesada vejez,» por *la carga de los años*.

3.^o El continente por el contenido, ó al contrario, como: «el teatro aplaude,» en vez de *los espectadores*: «se alborotó

el salon,» en lugar de *los concurrentes*: «oir Misa en San Isidro,» esto es, en su templo.

4.º Cuando se toma el signo por la cosa significada, como: el *trono* por la *autoridad real*; la *mitra* por el *episcopado*; la *vara* por la *justicia*.

5.º Cuando se toma el instrumento ó medio por la causa activa ó moral, como: una excelente *pluma*, por un *buen escritor*; un gran *pincel*, por un *pintor* distinguido; tiene buen *ojo*, en lugar de decir *es un diestro cazador*.

6.º Cuando se toman las partés del cuerpo que son como el origen ó asiento de algunas afecciones por las afecciones mismas, como: «tiene malas *entrañas*,» en vez de *malos sentimientos*; «es uná mala *cabeza*,» en lugar de *un hombre de poco juicio*.

Sinécdoque.

La sinécdoque consiste en designar un objeto con el nombre de otro, con el cual forma un mismo todo físico ó metafísico. Este tropo hace que el entendimiento conciba, ya más, ya ménos de lo que la palabra-significa tomada en sentido recto.

Puede ser de varios modos: 1.º Cuando la parte se toma por el todo, ó el todo por la parte, como: veinte mil *bayonetas*, por veinte mil *fusiles* ú *hombres armados*; doscientas *velas*, por doscientas *naves*; pintar *la casa*, por *una parte de ella*.

2.º Cuando se expresa la materia de que está hecha una cosa, por la cosa misma, como: el vengativo *acero*, por la *espada* ó *puñal*; los pesados *hierros*, por las *cadenas*.

3.º Cuando se toma el nombre general por el particular, ó al contrario, como: el generoso *bruto*, por el *caballo*; los furiosos *aquilones*, por cualquier otro *viento*.

4.º Cuando se toma el número singular por el plural, ó al contrario, como: «el *español* es valiente y comedido,» en vez de *los españoles*: «La patria de *los Marianas*, *Cervantes* y *Moratines*,» por *Mariana*, *Cervantes* y *Moratin*.

5.º Cuando se emplea el número determinado por el indeterminado, como: «*Mil veces* lo he oido,» en lugar de *muchas*.

6.º Cuando se usa el nombre abstracto por el concreto, como: «*La ignorancia* es atrevida, *la sabiduria*, modesta,» en vez de decir: *los hombres ignorantes*, *los hombres sábios*.

7.º Cuando se toma el individuo por la especie, ó al con-

trario, si bien esta última clase puede referirse á la metáfora: v. g. «Es un *Neron*,» en lugar de decir *un hombre cruel*; «así lo asegura *el Apóstol*,» en vez de decir *S. Pablo*.

Algunos cuentan tambien entre los tropos la *antonomasia*, *metalépsis*, *alegoria*, *alusion*, *hipérbole*, *descripcion*, *atenuacion*, *perífrasis*, *hipálage*, *onomatopeya*, *eufemismo*, *catacrésis* y *silépsis*; pero rigurosamente hablando, todas ellas se refieren á alguno de los tres dichos.

Y en efecto, la *antonomasia* se reduce á la *sinécdoque* ó *metáfora*, pues consiste en usar del nombre apelativo por el propio, ó al contrario, por alguna excelencia, como: el *Evangelista* por *S. Juan*; es un *Salomon*, por un *sábio*.

La *metalépsis*, fundada en la relacion que hay entre el antecedente y consiguiente, se reduce á la *metonimia*, como: «Aquí fué *Troya*,» en lugar de *ya no existe*.

La *alegoria* ya hemos visto que se refiere á la *metáfora*, aunque, como más adelante veremos, puede contarse entre las figuras de pensamiento.

En la *alusion*, *hipérbole*, *descripcion*, *atenuacion* y *perífrasis* no siempre hay traslacion de significado, y por eso las incluimos entre las figuras en el lugar correspondiente.

La *hipálage* en rigor no es más que una licencia de construccion, por la que se cambian los casos respectivos de dos complementos, como: «*Floribus austrum* immisi;» en lugar de *flores austro*. Por eso no la contamos ni entre las figuras ni entre los tropos.

La *onomatopeya*, como ya hemos visto, tampoco es tropo ni figura, porque no es más que la cualidad que tienen algunas voces de imitar con su sonido el material del objeto cuya idea expresan.

El *eufemismo* solo es una *perífrasis*.

La *catacrésis* consiste en el uso de una palabra que por extension designa un objeto que carece de voz propia en el idioma, como la palabra *hojas*, que tomada de los árboles, viene á significar tambien por extension las de los libros. Pero el fundamento de esta traslacion es la semejanza, y de consiguiente puede referirse á la metáfora.

Por último, la *silépsis* consiste en tomar una palabra en sentido figurado con respecto á un objeto, y en sentido recto con respecto á otro, como si dijéramos: «Sus reprehensiones eran más amargas que la hiel;» donde *amargas* se toma figuradamente con relacion á *reprehensiones*, y en este caso es una *metáfora*; y en sentido propio con relacion á *hiel*, en lo cual no hay tropo ni figura.

CAPÍTULO VIII.

De las figuras.

La palabra *figura* designa en general la forma exterior de una cosa. Mas en retórica se llama *figura* la forma particular que el pensamiento lleva en sí mismo segun su naturaleza ó la intencion y situacion moral del que habla. Las figuras pueden ser de palabra ó de pensamiento. Las figuras de palabra, que propiamente no son más que ciertas elegancias de la cláusula, se deben única y exclusivamente á la especial combinacion que las voces tienen en ella, de manera que, variadas las palabras, desaparece la figura. Las de pensamiento consisten en el fondo del pensamiento mismo; tanto, que aun cuando se varíen las palabras, con tal que se conserve el sentido, siempre queda la figura. Las primeras, pues, son como un traje especial con que se viste el pensamiento. Las segundas un efecto natural del pensamiento mismo, cualesquiera que por otra parte sean los colores con que se le presente.

CAPÍTULO IX.

De las figuras de palabra.

Las figuras de palabra pueden ser de tres clases: unas consisten en repetir ciertas voces que gramaticalmente no eran necesarias para expresar con claridad el pensamiento, pero que, como luego veremos, sirven para presentarle favorable y ventajosamente en determinadas ocasiones; otras en omitir por el contrario dicciones no necesarias al sentido, aunque sí para la simple construccion gramatical; otras,

finalmente, en reunir en la cláusula palabras que guardan entre sí cierta analogía de significación ó de sonido.

A la 1.^a clase pertenecen la *repetición*, *conversion*, *complexion*, *conduplicación*, *reduplicación*, *epanadiplosis*, *concatenación*, *conmutación*, *traducción* y *polisíndeton*.

La *repetición* consiste en repetir una misma palabra al principio de cada miembro ó inciso: v. g. «*No hay mal, no hay vicio, no hay abuso que no tenga su particular declamador.*» (Jov.)

La *conversion* repite una misma voz al fin de los miembros ó incisos. Ridiculizando Moratin á los malos poetas de su tiempo, pone en boca de uno de ellos estas expresiones: «¿Se trata de alabar *algo*, de profetizar *algo*, de llorar *algo*, de referir *algo*? El poeta no tiene más que acostarse y apagar la luz. A media noche se le aparece un trasgo, etc.»

La *complexion* abraza las dos anteriores; es decir, repite una palabra al principio y otra al fin de cada miembro ó inciso. Ejemplo: «¿*Buscas* en los Turcos humanidad? *no la tienen.* ¿*Buscas* templanza en sus costumbres? *no la tienen.* ¿*Buscas* entre ellos el culto del verdadero Dios? *tampoco le tienen.*»

La *conduplicación* consiste en repetir al principio de un inciso la palabra con que termina el anterior: v. g. «No malogreis, jóvenes, *el tiempo*; *el tiempo*, cuyo precio no conocéis aun.»

La *reduplicación* consiste en repetir consecutivamente una misma palabra en un mismo inciso. Moratin pone estas expresiones en boca de Apolo, que reconviene á un mal poeta: «*Calla, calla*, maldita criatura, *calla*, y no abuses más de mi paciencia.» Esta figura suele reforzarse con gracia cuando á la palabra repetida se añade una calificación que la haga resaltar más. «La razon sola os enseñará que no es dado á la más fecunda fantasia hacer nada perfecto, si *las reglas, las abominadas reglas* no le señalan los debidos límites.» (Mor.)

La *epanadiplosis* consiste en terminar la frase con la misma palabra con que empezó, como en este pasaje de Oliva: «Si *muchos* buenos tuvo Roma, los malos tambien fueron *muchos.*»

La *concatenación* consiste en tomar progresivamente al principio de dos ó más incisos una palabra del anterior, aun cuando en él no sea la última. «En Roma, dice Ciceron, se crea *el fausto*; *del fausto* es una consecuencia *la avaricia*; *de*

la avaricia nace la audacia, y la audacia es el origen de toda clase de crímenes y maldades.»

La *commutacion*, vulgarmente llamada *retruécano*, consiste en repetir dos palabras invirtiendo sus ideas respectivas: v. g. «Tan peligroso es el poder con la temeridad, como la temeridad sin el poder.» *Saav.* (1).

La *traduccion* en repetir una misma palabra, pero variando sus accidentes gramaticales. Moratin se burla de los malos poetas de su tiempo poniendo en boca de uno de ellos estas expresiones: «Este fué el galardón, esta la gloria que nos resultó de nuestros afanes literarios.....» (Esto es, el menosprecio de todos.) Y más adelante: «Con vuestro influjo y aprobación hemos cantado, cantamos y cantaremos hasta soltar la piel.»

La *polisindeton* consiste en repetir la conjuncion en una continuada serie de objetos, miembros ó incisos, con el fin de que se fije la atencion sobre cada uno en particular. «Amor tengo á mi patria, no solamente por la comun ley de amar los hombres á su tierra que les dió padres, y amigos, y leyes, y costumbres, y acogimiento en las adversidades, mas tambien por la mucha excelencia de Córdoba y gran fama de los suyos.» (*Oliv.*) Moratin hace hablar á un mal poeta de este modo: «No ha de haber poste, ni esquinazo, ni guardaruedas, ni registro de cañería, ni bola de puente que no engrudemos de alto abajo con cartelones inarrancables y eternos; llenos de letras gordas y provocativas.»

Como es fácil conocer, todas estas figuras no constituyen rigurosamente más que una sola, á saber: la *repeticion*, que toma diferentes nombres segun la diversa combinacion de las palabras repetidas. El buen escritor no ha de rebuscar estas formas; han de brotar, por decirlo así, de su pluma, han de

(1) Es necesario gran tino para que el retruécano no degenera en vicio. Con razon se censura, entre otras esta frase de Cervantes: «Oyeron á dehora otro estruendo que les agüó el contento del agua...» Estos palitroqueos y juegos de palabras deben evitarse á toda costa, porque dejan ver grande afectacion y no menos puerilidad. Otra cosa es cuando envuelven un pensamiento profundo, ó cuando nacen espontáneamente del asunto sin revelar artificio, como en aquella tan sabida redondilla de Palafox:

Marqués mio, no te asombre
Ría y llora, cuando veo
Tantos hombres sin empleo,
Tantos empleos sin hombre;

Y en aquella sentida exclamacion de Moratin: «¿Por qué los que debian escribir callan, cuando los que no saben leer escriben?» Formas como estas pueden tener lugar en escritos serios; pero, generalmente hablando, los retruécanos son más propios del género festivo ó jocoso.

ser sugeridas por la pasión, que cuando no es fingida, sino real y verdadera, naturalmente insiste en las ideas que más vivamente interesan al espíritu, las voltea de mil modos, y vuelve á ellas una vez y otra vez buscando un desahogo, y anhelando transmitir á los demás las conmociones ardientes que experimenta.

A la 2.^a clase corresponden la *adjuncion* y la *asindeton*:

La *adjuncion* (la verdadera *zeugma* de los gramáticos), consiste en sobreentender un mismo verbo en diferentes oraciones. Burlándose Moratin de los malos poetas, hace decir á uno de ellos: «De hoy en adelante á todo crítico se le llamará envidioso, á toda prueba calumnia, á toda censura libelo, y á todo raciocinio personalidad é insulto.» Esta figura, además de la armonia que, bien manejada, trae por su simétrica cadencia á los incisos, contribuye mucho á dar nervio y robustez al pensamiento. Propiamente es la contraria de la *repeticion*.

La *asindeton* se opone á la *polisindeton*, y consiste en suprimir la conjuncion que une y enlaza las ideas, haciendo que se sucedan de este modo con mayor rapidez. «Los mayores intereses, las cuestiones más importantes se agitan, se ilustran, se deciden por los más ciertos principios de la economia.» (*Jov.*) De esta figura, que tanta dignidad comunica al estilo, apartándole de la locucion vulgar, nos servimos cuando el ánimo está fuertemente agitado y queremos expresar nuestras ideas con impetuosidad y brio.

A la 3.^a clase de las figuras de palabra se refieren la *sinonimia*, *paranomásia*, *cadencia semeiante* y *desinencia igual*.

La *sinonimia*, como lo indica la voz misma, consiste en extender las ideas por medio de voces sinónimas, procurando que haya entre ellas cierta disimulada gradacion. «La imágen fatal del homicidio, presente dia y noche á su amedrentada conciencia, le acnsa, le confunde, hiere su espíritu de un vértigo..... Es un delito que rompe, destruye, despedaza los vinculos sociales en su misma raiz.» (*Mel.*) Esta figura supone al espíritu muy lleno de la idea que quiere comunicar, y como si no le satisficiera ningun signo para expresarla, echa mano de otros que vayan reforzándola por grados para hacer sentir á los demás la agitacion que le domina. De ahí es que cuando apenas hay diferencia perceptible entre los términos sinónimos, lejos de ser esta forma una belleza, constituye un verdadero vicio, fecundo origen del estilo vago.

La *paranomásia* consiste en hacer uso de dos voces que apenas se diferencian en el sonido, pero cuya significacion es muy diversa, como si dijéramos: «El abusar de la autoridad y del poder no es *acatar*, sino *atacar* las leyes.....» «Habrá muy pocos hombres de su *fecha* y de su *facha*.» Esta figura, que por lo visto, es un juego de palabras, pocas veces tiene lugar en los discursos serios, y es más propia de los jocosos y festivos. Realmente es una especie de correccion ingeniosa que, empleada con cierta ironía, sirve para rectificar una idea ó darle un sesgo diferente.

La *cadencia semejante* consiste en terminar dos ó más incisos ó miembros con nombres puestos en unos mismos casos ó por verbos que se expresan por unos mismos tiempos, lo cual constituye cierta regularidad simétrica agradable al oido. Hablando Fr. Luis de Granada de los padecimientos de Maria Santisima al pié de la cruz, apostrofa al Señor en estos términos: «Serenad, Señor, aquel cielo oscurecido, descubrid aquella luna eclipsada, deshaced aquellas espesas nieblas de su alma entristecida, enjugad las lágrimas de aquellos virginales ojos, mandad que vuelva el verano florido despues del tempestuoso invierno.....» «Felipe, conociendo que no puede hacer feliz al pueblo si no le instruye, funda academias, erige seminarios, establece bibliotecas, protege las letras y los literatos, y en un reinado de casi medio siglo le enseña á conocer lo que vale la ilustracion.» (Jov.)

La *desinencia igual* consiste en terminar varios incisos ó miembros por palabras consonantes. Moratin hace hablar de este modo á un mal poeta: «Esta nacion ingrata ni nos da de comer, ni nos aplaude, mientras nosotros, procurando su felicidad y su gloria, la enriquecemos *diariamente, semanalmente, mensualmente, continuamente* de conocimientos profundos.» Hablando Fr. Luis de Granada del descenso de Jesus á los infiernos, dice: «En el punto que el Señor allí *bajó*, luego aquella eternal noche *resplandeció*, y el estruendo de los que lamentaban *cesó*, y toda aquella cruel tienda de atormentadores *tembló* con la bajada del Salvador.»

Es necesario mucho discernimiento y gusto para el buen uso de estas formas, porque de otra suerte fácilmente degenera en vicio aquello mismo que en determinadas ocasiones se recomienda como una belleza.

CAPÍTULO X.

De las figuras de pensamiento.

Las figuras de pensamiento, que como ya se indicó arriba, no nacen de la particular combinacion de las palabras, sino que son un efecto de la naturaleza misma del pensamiento, y del aspecto por donde los presenta la imaginacion, pueden ser de cuatro clases: unas que sirven para dar á conocer los objetos; otras para comunicar fuerza á nuestros raciocinios; otras para expresar la energia de las pasiones; otras, en fin, para presentar las ideas con cierto disfraz ó disimulo. Las de la 1.^a clase se llaman *descriptivas*, las de la 2.^a *lógicas*, las de la 3.^a *patéticas*, las de la 4.^a *indirectas* ú *oblicuas*. Trataremos de cada una por su orden.

§ 1.^o

Figuras descriptivas.

Las figuras descriptivas se reducen á dos: *descripcion* y *enumeracion*.

La descripcion consiste en presentar un objeto individualizando sus propiedades y circunstancias de tal modo, que parezca le tenemos á la vista. No hay cosa que no pueda describirse, siquiera sea por comparaciones, ó por relacion á las cosas que caen bajo el imperio de los sentidos. Los objetos materiales, como un palacio, un volcan, una pradera; los seres abstractos, como la envidia, la gloria, la vanidad; los sucesos pasados, como una batalla, una caceria; los acontecimientos futuros, como el fin del mundo; las épocas del tiempo, como la primavera, el otoño; los sitios ó paisajes, el exterior de una persona verdadera ó ideal, las cualidades morales de un individuo, las de una clase entera, como del clero, de la nobleza, de la milicia, etcétera; todo puede describirse con los colores más vivos y

fuertes, y presentarse á la imaginacion por el lado más interesante y favorable.

La descripcion recibe diferentes nombres por razon del objeto descrito. Cuando lo que se describe son edificios, sitios ó paisajes, se llama *topografía*; cuando es el exterior de una persona ó de un animal, *prosopografía*; cuando las cualidades morales de un individuo, *etopeya*; cuando las de una clase entera, *carácter*; y cuando el tiempo en que tiene lugar un suceso *cronografía*.

Para que la descripcion esté bien hecha, es menester elegir el mejor punto de vista que en cada situacion pueda tener el objeto, presentarle por el lado más interesante segun el designio del escritor, y retratarle con tanta verdad que parezca le estamos viendo.

Hé aqui algunas descripciones de mano maestra:

Descripcion de un sitio: «Habiendo andado una buena pieza por entre aquellos castaños y árboles sombríos, dieron en un pradecillo que al pié de unas altas peñas se hacia, de las cuales se precipitaba un grandísimo golpe de agua: al pié de las peñas estaban unas casas mal hechas, que más parecian ruinas de edificios que casas, de entre las cuales advirtieron que salia el ruido y estruendo de aquel golpear que aun no cesaba.» *Cerv.*

De un individuo: «Era (el Cardenal Cisneros) varon de espíritu resuelto, de superior capacidad, de corazon magnánimo y en el mismo grado religioso, prudente y sufrido: juntándose en su persona, sin embarazarse con su diversidad, estas virtudes morales y aquellos atributos heróicos.» *Solis.* (1)

De un objeto material: «Desplegó el bajel todas sus velas al viento favorable: iba surcando las aguas con majestuosa soberbia. Las olas arrojaban espuma al verse atropelladas de la arrogante proa; y oprimidas del voluminoso buque, iban murmurando quejosas á buscar el asilo de

(1) Cuando se contraponen las cualidades de dos personas que se comparan, la descripcion se llama entonces *paralelo*. Tal es por ejemplo el que hace el P. Mariana entre los Arzobispos de Toledo y de Santiago. «Fueron estos dos preladados en aquella era los más señalados del reino, dotados de prendas y partes aventajadas, ingenio, sabiduria y diligencia; bien que las trznas eran bien diferentes... El de Santiago usaba de caricias, astucias y liberalidad; el de Toledo se valia de su entereza en que no tenia par, y de otras buenas mñas. El primero hacia placer y granjeaba la voluntad de los grandes; el otro se señalaba en gravedad, y mesura y severidad. El uno daba, el otro tenia más que dar. Aquel amparaba los culpados y los defendia, el de Toledo queria que los ruines fuesen castigados, etc.» En este paralelo que hace el P. Mariana se ve una imitacion del que hizo Salustio entre Caton y César.

la popa, que para contentarlas les dejaba bien dilatado espacio.» *Almeida*.

De la envidia: «La palidez está sentada en su rostro, en su cuerpo todo, la flacura; mira siempre con atravesados ojos, sus dientes están cárdenos; rebosa hiel su corazón, en su lengua no hay más que ponzoña, y la risa está desterrada de sus labios; excepto cuando se goza en los dolores del que padece.» *Ovidio*.

Fácil me sería acumular ejemplos de toda clase de descripciones, si no temiera traspasar los límites que me propuse en estos elementos. Me contentaré por tanto con indicar las reglas más principales que deben tenerse presentes en cada una. Las descripciones de edificios, sitios y paisajes deben estar trabajadas con tal arte, que al leerlas u oirlas, pudiera fácilmente copiarlas un pintor. Se ha de procurar además que sean oportunas, y no han de repetirse las ya hechas por los grandes maestros, á no ser que se les añada alguna novedad. Los objetos materiales han de retratarse también con tal viveza que parezca los tenemos á la vista. La misma regla se observará con respecto al exterior de una persona verdadera; mas si fuere ideal, se le atribuirán las propiedades y caracteres que mejor le convengan, según las leyes de la verosimilitud. Los seres abstractos se describirán enumerando sus causas y efectos; los sucesos pasados observando las leyes propias de toda buena narración; y los futuros, trasladándose con la imaginación (que deberá estar grandemente acalorada) al momento del suceso, como si ya le tuviera presente. Las épocas del tiempo se describirán procurando que resalte siempre en ellas aquella circunstancia que más llame la atención; y por último, las cualidades morales de un individuo ó de una clase, cuidando de que los caracteres que se le atribuyen á ningun otro objeto convengan sino al que intenta describir.

La *enumeración* consiste en expresar las partes y circunstancias que concurren en un objeto hasta dejarle completamente individualizado. Haciendo Jovellanos el elogio de Carlos III, dice: «Ciencias útiles, principios económicos, espíritu general de ilustración: ved aquí lo que la España deberá al reinado de Carlos III.»

La enumeración recibe el nombre de *distribución* cuando se afirma ó niega algo de cada una de las partes que se enumeran, ó cuando se refieren al sujeto del discurso diferentes juicios para hacer ver sus diversas cualidades. Ejemplo de lo primero: «Cuando rayó en España el siglo XVI, la so-

berania había recobrado ya su autoridad, la nobleza sufrido la reduccion de sus prerogativas, el pueblo asegurado su representacion: los tribunales hacian respetar la voz de las leyes y la accion de la justicia; y la agricultura, la industria, el comercio prosperaban á impulso de la proteccion y el orden.» (*Jov.*) Ejemplo de lo segundo: «El estudio de las humanidades es el alimento de la juventud, las delicias de la vejez, sirve de ornato en la prosperidad, de refugio y consuelo en la desgracia, nos proporciona solaz en casa, no nos estorba fuera de ella, nos acompaña por la noche, nos sigue á nuestros viajes y á nuestras excursiones por el campo.» (*Ciceron.*)

En la enumeracion hay más rapidez y viveza, en la distribucion más calma y tranquilidad. En la primera se ve cierto movimiento apasionado; en la segunda ese movimiento se templá con la frialdad del racionio. Una y otra se emplearán con acierto cuando sean espontáneamente sugeridas por la naturaleza del asunto y circunstancias que le rodean. De otra suerte si el escritor se afana en traerlas por hacer un vano alarde de ingénio, está muy á riesgo de que el estilo resulte afectado y redundante.

§. 2.º

Figuras lógicas.

Ya hemos visto arriba que las figuras lógicas sirven para dar fuerza á nuestros racionios. Pasemos pues á examinar estas formas, que reducirémos á orden alfabético para que puedan mandarse más fácilmente á la memoria. Las principales son trece: *amplificacion, antitesis, comparacion, concesion, epifonema, gradacion, paradoja, prolépsis, revocacion, reyeccion, sentencia, subjeccion y transicion* (1).

La *amplificacion*, conocida tambien con el nombre de *conmoracion* y *expolicion*, consiste en extender un pensamiento presentándole bajo aspectos diferentes. Hé aquí cómo amplifica Fr. Luis de Granada la idea de la condicion humana: «¿Qué es el hombre sino un vaso de corrupcion, y una criatura inhábil para todo lo bueno y poderosa para todo lo malo? qué es el hombre sino un ánima en todo miserable, en

(1) Algunas de estas figuras pueden pertenecer tambien, segun el punto de vista bajo el cual se las considere, á las patéticas, de que hablaremos más adelante.

sus consejos ciego, en sus obras vano, en sus apetitos sucio y en sus deseos desvariado? y finalmente, en todas sus cosas pequeño, y en sola su estima grande?»

No está la bondad de la amplificación en diluir un pensamiento y exprimirle, en voltearle de mil modos para lucir una verbosidad estéril, ni ménos en hacinar palabras ó frases sinónimas que nada de particular añadan á la idea principal, nó: semejantes amplificaciones, tienen mucho de pueriles y constituyen un verdadero vicio que debe evitar el buen escritor. La verdadera amplificación ha de tener por objeto ilustrar el pensamiento cuando por su profundidad ó circunstancias especiales hay necesidad de presentarle bajo aspectos diferentes para que pueda ser bien comprendido; ó tocar más blandamente al corazón con la copia y variedad de expresiones y con el refuerzo que se da á las ideas, si se trata de mover los ánimos.

La *antítesis* consiste en contraponer unas ideas á otras contrarias, ya esté la contraposición en las palabras, ó ya en las frases. Encareciendo Fr. Luis de Granada el amor á la soledad, se expresa así: «Es sin duda maravillosa obra, y muy digna de Dios, hacer del hombre ángel; y del nacido para las ciudades, amador de la soledad de los campos; y del necesitado del favor de los otros, contentísimo con vivir pobre y solitario; y del perdido por estos bienes visibles, aborrecedor de ellos...» «Préciate más de ser humilde virtuoso, que pecador soberbio.» *Cerv.*

El fin principal de esta figura es hacer resaltar ciertas ideas poniéndolas en contraste con las contrarias. Este contraste debe aparecer natural y sugerido por las circunstancias mismas; y aunque puede caber muy bien en las situaciones apasionadas, es más propio sin embargo de los pasajes tranquilos.

La *comparación*, llamada por otro nombre *semejanza* ó *simil*, consiste en expresar la relación de semejanza que existe entre dos cosas, para hacer sensible una idea abstracta, ó dar más claridad y hermosura á un objeto. Ejemplo de lo primero: «No tiene sombras el sol cuando está en la mayor altura; pero al paso que va declinando, crecen y se extienden: así la envidia persigue con mayor fuerza al que empieza á caer, y como hija de ánimos cobardes, siempre teme que podrá volver á levantarse.» (*Saav.*) Ejemplo de lo segundo: Hablando Fr. Luis de Granada de la aparición de Jesucristo resucitado á su Santísima Madre, dice: «No sale tan hermoso el lucero de la mañana, ni resplandece tan claro el sol

del mediodia como resplandeció en los ojos de la Madre aquel rostro lleno de gracias, y aquel claro espejo de la gloria divina.»

Dijimos al hablar de la *metáfora* que esta no era más que una comparacion abreviada; de consiguiente son igualmente aplicables al *símil* las reglas que allí dimos para el buen uso de las metáforas. El *símil* puede emplearse tambien como medio de prueba en los discursos oratorios, segun veremos en el lugar correspondiente.

La *concesion* consiste en conceder una cosa contra lo que intentamos probar, para hacer ver que, aun concedida, nos quedan todavia recursos fuertes y poderosos para sostener lo que decimos. Estas *concesiones* pueden ser francas ó de buena fé, y simuladas ó artificiosas. Aquellas son más propias de la calma del raciocinio; estas pueden tener cabida en los pasajes patéticos. Pondremos un ejemplo de cada clase. Reconviniendo D. Quijote á Sancho por la muchedumbre de refranes que mezclaba en sus discursos, le dice con la mejor buena fé: «Mira, Sancho: *no te digo que parece mal un refran traído á propósito*; pero cargar y ensartar refranes á troche moche, hace la plática desmayada y baja.» En las palabras que hemos señalado hay una verdadera *concesion*, más delicada todavia que si se expresara con las fórmulas comunes *pero supongamos, concedamos por un momento*, etc. Antonio trataba de ingrato á Ciceron porque habia hablado contra él en el senado á pesar de no haberle mandado quitar la vida despues de su vuelta á Italia. Ciceron hace ver que aquel no tenia autoridad para condenarle, y luego concluye con esta simulada *concesion*: «Pero llámese en buen hora beneficio (el no haberle quitado la vida), que en verdad es el más grande que de un salteador recibirse puede. Y bien, ¿en qué puedes llamarme ingrato? ¿acaso debia yo no lamentar la ruina de mi pátria, solo porque tú no me tuvieras por ingrato?» *Cic. Philip. II.*

La *epifonema* es una especie de reflexion sentenciosa, ya festiva, ya calmada, ya ardiente, segun la naturaleza del asunto, la cual salta, por decirlo así, de lo que venimos diciendo, y termina la narracion de alguna cosa. Ejemplos: «Además estaba mohino y melancólico el mal ferido D. Quijote, vendado el rostro, y señalado, no por la mano de Dios, sino por las uñas de un gato: *desdichas anejas á la andante caballeria*. Cerv. «Algunos salvajes matan á los niños huérfanos, para que no perezcan de hambre y de miseria: *tanto pierde el hombre en no estar civilizado*.» Solís. Hablan-

do Moratin de los malos escritores, dice: «Si es posible enmendar de algun modo los desaciertos que han cometido, solo será callando, y callando eternamente: *que no menor reparacion exigen su ignorancia, su locura y su atrevimiento.*»

Como se ve por estos ejemplos, la epifonema puede plegarse á todos los tonos segun las circunstancias, pero de todos modos ha de ser oportuna y nacer espontáneamente del asunto.

La *gradacion* ó *climax* consiste en presentar una sucesion de ideas en progresion ascendente ó descendente, segun los casos. Hé aquí una bellissima gradacion en el siguiente pasaje de Melendez, hablando de un horrible asesinato: «Habeis sido testigos de la impresion extraordinaria que hizo esta maldad en los ánimos, corriendo en un momento su noticia de lengua en lengua, de casa en casa, de una en otra ciudad: el recelo y el temor se apoderó de todos, y no hubo siquiera uno que al oirla no se estremeciese, y mirase en derredor pavoroso y temblando por su seguridad y su vida.» No es menos bella la siguiente de Saavedra Fajardo, cuando dice que Dios concedió al hombre «una razon que distingue, infiere y concluye; un juicio que reconoce, pondera y decide.»

No se confunda esta figura con la *concatenacion*. Esta última es relativa á las frases, aquella á las ideas. La concatenacion supone siempre gradacion, mas no al contrario. Recuerdese lo que dijimos hablando de la *sinonimia* (pág. 37), que igualmente es aplicable á la gradacion.

La *paradoja* ó *disparidad* consiste en presentar reunidas en un objeto calidades que parecen contradictorias, pero que se concilian muy bien por el distinto sentido en que se toma cada una. «Las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres, fueron las que dieron los ángeles la *noche* que fué nuestro *dia.*» Cerv.

Esta figura degenera fácilmente en vicio: procúrese pues que no sea conceptuosa ni forzada, sino fácil y natural, y economícese todo lo posible.

La *prolépsis*, llamada tambien *anticipacion*, consiste en prevenir ó refutar anticipadamente una objecion que puede hacerse contra lo que decimos. Discurriendo D. Quijote acerca de la excelencia de las armas sobre las letras, y despues de haber apoyado su opinion en varias razones, previene una objecion y continúa: «Dicen las letras que sin ellas no se podrian sustentar las armas, porque la guerra tambien tiene sus leyes y está sujeta á ellas, y que las leyes caen deba-

jo de lo que son letras y letrados.—A esto responden las armas, que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas,» etc.

Con respecto á esta figura advertimos que solo tiene lugar en las obras didácticas y en las del género oratorio; y que la contestacion que se dé á la objecion propuesta debe ser satisfactoria, pues de otra suerte seria más perjudicial que favorable á la causa de que se trata.

La *revocacion* consiste en manifestar que se vuelve al asunto interrumpido por alguna digresion. Despues de referir Moratin los pormenores de una embajada que los Pedantes llevaron al dios Apolo, continúa así: «Pero volvamos la mal tajada peñola á referir lo que Mercurio hizo mientras duró la embajada.»

La *reyeccion* en indicar que se deja para otra parte un punto ó explicacion que entonces se omite, satisfaciendo así de algun modo la natural curiosidad del lector ú oyente. Despues de haber declarado Cervantes que el bachiller Sanson Carrasco habia aconsejado á D. Quijote la tercera salida, dice: «El designio que tuvo Sanson para persuadirle á que otra vez saliese, fué hacer lo que adelante cuenta la historia, todo por consejo del Cura y del Barbero con quen él antes lo habia comunicado.»

Son viciosas las reyecciones cuando lo que en ellas se promete decir es absolutamente indispensable para entender aquello mismo que entonces se va exponiendo, en cuyo caso no debe diferirse para más adelante la explanacion del punto ó puntos que hayan de comprender.

La *sentencia* es una reflexion grave y profunda sacada del raciocinio ó de la experiencia. Si es puramente *teórica*, se llama *principio*, como este: «La envidia es ciega, y solo tiene vista para deprimir las virtudes de los otros.» *Tit. Liv.* Si se refiere á la práctica, se llama *máxima*, como esta: «Renegad de la tierra, donde los buenos tienen ocasion de llorar y los malos libertad de reir». Si la sentencia no es del que habla, sino tomada de otro, se llama *apotegma*, como este: «Las palabras del hombre, dice Salomon, son la imágen de su vida.» Por último, si es muy vulgar y trillada se llama *adagio ó proverbio*, como este: Del viejo el consejo.»

Las sentencias morales no deben prodigarse, especialmente en las composiciones poéticas; y en todo caso han de ser oportunas y como inspiradas por las circunstancias mismas del asunto de que se trata. Los refranes ó adagios raramente tienen lugar en composiciones serias; y aun en las jo-

cosas y familiares han de ser naturales y oportunos, no sembrándolos con profusion; porque, como dice Cervantes, el acumular refranes sobre refranes hace la plática desmayada y baja.

La *suyeccion* es una especie de *prolépsis* por la que el orador, adoptando la forma interrogativa, se propone á sí mismo las objeciones que pueden hacerse contra lo que sustenta para resolverlas en el acto. Queriendo S. Jerónimo atraer al desierto á su amigo Eliodoro, le dice así: «¿Temes la pobreza? pues Jesucristo llama bienaventurados á los pobres. ¿Te asusta el trabajo? pues ningun atleta se corona sin el sudor. ¿Te inquieta la idea de que pueda faltarnos el sustento? pues la fé no teme al hambre.» Esta figura puede pertenecer tambien á las patéticas.

La *transicion* consiste en anunciar que va á tratarse de otra cosa. Puede ser perfecta ó imperfecta. Es *perfecta* cuando se anuncia el fin de lo que acaba de decirse y el principio de lo que va á tratarse: es *imperfecta* cuando solo se anuncia lo segundo prescindiendo de lo primero. Ejemplo de una transicion perfecta. Despues de los primeros consejos que D. Quijote dió á su escudero sobre el modo como habia de conducirse en el gobierno de su insula, dice: «Esto que hasta aquí te he dicho son documentos que han de adornar tu alma: escucha ahora los que han de servir para adorno del cuerpo.»

Las *revocaciones*, *reyecciones* y *transiciones* apenas tienen lugar en otras composiciones que en las didácticas y oratorias, y deben desterrarse enteramente de la poesia.

§. 3.º

Figuras patéticas.

Las figuras *patéticas*, como ya se ha visto, sirven para expresar los afectos, y pueden reducirse á las siguientes: *apóstrofe*, *conminacion*, *correccion*, *deprecacion*, *exclamacion*, *hipérbole*, *histerologia*, *imposible*, *interrogacion*, *obtestacion*, *optacion*, *permission*, *prosopopeya* y *reticencia*.

La *apóstrofe* consiste en dirigir la palabra, no á los oyen-

tes ó al lector con quienes se estaba hablando, sino á otro objeto cualquiera, animado ó inanimado. Hé aquí cómo apostrofa Jovellanos á los reyes en el Elogio de Carlos III: «¡Oh príncipes! Vosotros fuisteis colocados por el Omnipotente en medio de las naciones para atraer á ellas la abundancia y la prosperidad. Ved aquí vuestra primera obligacion.» Hablando Fr. Luis de Granada de la Resurreccion del Señor, se expresa así: «Alégrese pues el cielo; y tú, tierra, toma parte en esta alegría, porque mayor resplandor nace hoy del sepulcro que del mismo sol que alumbra en el cielo.»

La apóstrofe supone una especie de arrebató que hace al orador como olvidarse de los oyentes ó lectores buscando un desahogo á su pasion en otra parte. Cuando se dirige la palabra á un ser inanimado como en el último ejemplo, la apóstrofe constituye entonces una especie de *prosopeya*, de que hablaremos más adelante.

La *conminacion* consiste en amenazar á uno con las más grandes desgracias, no precisamente con el designio de que le sobrevengan, sino por dar un desahogo al ánimo. Predicando el cardenal Maury á la aristocracia en uno de los primeros templos de Paris, se expresa de este modo: «Hasta el presente no he hecho sino publicar la justicia del Altísimo en los humildes templos de la aldea; predicar los rigores de la penitencia á los infelices que no tenían pan.... ¿Qué es lo que hice? ¡desgraciado! contristar á los pobres, á los mejores amigos de mi Dios.... Aquí, aquí es donde no descubren mis miradas sino grandes, sino ricos, sino opresores de la humanidad paciente.... ¡Ay! aquí, solo aquí es donde debe retumbar la palabra santa con toda la fuerza de un trueno..... ¡En mis manos está vuestra sentencia; temblad, pues, ante mí, hombres soberbios y desdenosos que me escuchais!.... Yo haré que me encontreis elocuente á fuerza de remordimientos.»

Ya se comprenderá que solo en situaciones muy patéticas, y cuando el ánimo se halla hondamente conmovido, puede hacerse uso de esta figura, de la cual se encuentran repetidos ejemplos en la Biblia.

La *correccion* consiste en rectificar lo que acaba de expresarse substituyendo otras ideas más enérgicas, ó más conformes á nuestro intento. Quejándose Mayans de la falsa idea que tenían de la elocuencia algunos de sus contemporáneos, dice: «Muchos piensan que hablar perfectamente es usar de ciertos pensamientos que llaman ellos *concepts*, debiéndose decir *afectados delirios*.» Hablando Solís de Motezuma, dice: «Lloraban los mejicanos de ver *tan humilde* á su rey; ó, lo

que disuena más, *tan humillado.*» Perorando Ciceron contra Catilina, dice: «El senado tiene conocimiento de lo que pasa, el cónsul lo está viendo, y sin embargo, aun vive ese hombre. ¿Qué digo vive? hasta tiene la audacia de presentarse en el senado, toma parte en las deliberaciones públicas, y sus ojos escrutadores están ya señalando entre nosotros las víctimas que se propone sacrificar.»

Esta figura no es siempre igualmente apasionada, como es fácil conocer por los ejemplos anteriores; y tiene más delicadeza cuando se expresa con cierto disimulo y sin las fórmulas ordinarias *ó por mejor decir, ó por hablar mas propiamente*, etc.

La *deprecacion* consiste en interponer ruegos y súplicas con la esperanza de conseguir lo que pedimos. Hé aquí la lindísima deprecacion que el venerable Granada pone en boca de la Santísima Virgen, que aguardaba la resurreccion de su Hijo: «Levantaos, gloria mia... volved triunfador al mundo: recoged, buen pastor, vuestro ganado: oid los clamores de vuestra afligida Madre; y pues estos fueron parte para os hacer bajar del cielo á la tierra, ellos os hagan ahora subir del infierno al mundo.» Nótese de paso la armonia de esta cláusula y la antítesis con que termina.

La *exclamacion* es la expresion viva y enérgica de los afectos del ánimo, un grito que exhala el fuego de la pasion. Acusando Melendez á una esposa infiel, cómplice en el asesinato de su esposo, y pasmándose de que hubiese tenido valor de pronunciar su nombre en un momento dado, exclama: «¿Y pudo su lengua en aquel punto articular su nombre? Y ser tan descarada la iniquidad? Oh impudencia! Oh perfidia! Oh barbaridad sin ejemplo!»

No se crea que la gracia de la exclamacion está en acumular admiraciones y en hacer pueriles aspavientos, ñó; ha de ser sugerida por la pasion, y por una pasion vivísima.

La *hipérbole* consiste en ponderar ó encarecer las calidades de un objeto para realzarle ó deprimirle. En la aventura de los batanes pone Cervantes estas palabras en boca de Don Quijote: «Bien notas, escudero fiel y leal, las tinieblas desta noche, su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo destos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece *que se despeña y derrumba desde los altos montes de la luna.....*» Y más adelante:«Lo que has de hacer es apretar bien las cinchas á Rocinante y quedarte aquí, que yo daré la vuelta presto, *ó vivo ó muerto.*» La

Pe^{er} bérbole del segundo ejemplo, por lo que tiene de estu-
enda, sería censurable en otro; pero en boca del valiente
Hidalgo, y en la situación en que se le supone, es natu-
ralísima.

Por esta figura suele decirse de uno, que es «pesado como
el plomo, listo como el pensamiento, duro como el alcorno-
que, tenaz como él solo,» etc. Las hipérbolés que nacen de
la pasión son siempre más exactas y naturales. Las que se
emplean para describir deben usarse con mayor cautela; por-
que, como observa Blair, el escritor debe acalorar por grados
la fantasía, y prepararla á pensar altamente del objeto que
intenta describir. Sin este requisito, las hipérbolés no serán
más que hinchazon, hojarasca y gerigonza.

La *histerología* consiste en trastornar el órden lógico de
las ideas por estar muy acalorada la imaginación, diciendo
antes lo que debía ser después. Tales son las palabras que
pone Virgilio en boca de uno de los personajes de la Eneida:
«Muramos, y arrojémonos á lo más recio del combate!» (1)

Esta figura solo puede tener cabida en situaciones muy
apasionadas, cuando la perturbación del ánimo no da lugar
á que se cuide de la sucesión lógica de las ideas.

El *imposible* consiste en asegurar que antes se verán
trastornadas las leyes de la naturaleza, etc., que falte lo que
decimos. Ponderando Fr. Luis de Granada la duración de
las penas de los réprobos, dice: «En cuanto Dios viviere ellos
morirán; y cuando Dios dejare de ser el que es, dejarán ellos
de ser lo que son.» Esta manera de decir sirve para dar ma-
yor aseveración á la sentencia, haciendo ver la imposibili-
dad de que suceda lo contrario.

La *interrogación* consiste en preguntar, no ya para salir
de una duda, sino para declarar la vehemencia del afecto
que nos domina. Ejemplo: «¿De qué sirven las luces, los ta-
lentos; de qué todo el aparato de la sabiduría sin la bondad
y rectitud del corazón?» *Jov.*

La *obtestación* consiste en poner por testigos de aquello
que sostenemos á Dios, á los hombres, á la naturaleza, etc.,
como cuando en defensa de Milon dice el orador romano: «Yo
os conjuro é imploro, túmulos de Alba, que Clodio profanó;
venerables bosques que él ha destruido, yo os imploro y lla-

(1) *Moriamur et in media arma ruamus!* Y en otra parte: *Post-
quam altos tetigit fluctus et ad quera venit,* etc.

mo por testigos.» En estas locuciones hay además un *apóstrofe*.

La *optacion* consiste en significar el vivo deseo que se tiene de una cosa. Tales son las siguientes palabras que Marco Tulio pone en boca de Milon: «¡Prosperen, prosperen mis conciudadanos! que no les alcance la desgracia! que nunca se amengüe su poder! que sean siempre dichosos! ¡Quiera el Cielo conservar en todo su brillo esta ciudad esclarecida, mi muy amada patria, cualquiera que por otra parte sea su comportamiento para conmigo!»

Cuando el deseo que se manifiesta es de que le suceda á otro algun mal, la *optacion* se llama entonces *imprecacion*; y si el mal nos le deseamos á nosotros mismos, recibe el nombre de *execracion*. Ejemplo de *imprecacion* tomado de la Escritura: «Montes de Gelboé, jamás caiga sobre vosotros ni el rocío, ni la lluvia: jamás en vuestras faldas haya un campo cuyas primicias se ofrezcan al Señor!» Ejemplo de *execracion* tomado de la misma Escritura: tales son aquellas terribles palabras de los judíos al cargar con la responsabilidad de la muerte del Redentor: «¡Caiga su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos!»

La *optacion* suele llamarse tambien *salutacion*, cuando se apostrofa á un objeto dejando ver el cariño que se le tiene, lo cual envuelve siempre un buen deseo, como en este ejemplo: «¡Yo te saludo, dulce asilo de mi infancia! bajo tu hospitalario techo habitan la sencillez, la paz y la alegría.»

La *permission* consiste en invitar á uno con cierto amargo despecho á que lleve á cabo una resolucion que contraría nuestras miras ó deseos, ó á que nos cause mayores males de los que ya nos hizo. Ya se comprenderá que este es el lenguaje de la desesperacion y de la ira, y que no puede emplearse sino cuando el ánimo está fuertemente agitado por estas pasiones, en cuyo caso dice la lengua lo contrario de lo que siente el corazon, por ver si por este medio indirecto de rogar logra vencer la resistencia del que escucha. Habiendo sido inútiles los ruegos y lágrimas de la infeliz Dido para impedir que Eneas marchara de Cartago, le dice por último despechada: «Ya no te detengo, ya no me cansaré en refutar tus observaciones. Vete, embárcate para la Italia, busca ese reino que codicias.» (1)

(1)..... *Neque te teneo, neque dicta refello*
I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas. Virg.

La *prosopopeya*, llamada también *personificación*, consiste en atribuir propiedades de un ser racional á cualquier otra criatura. Esto puede suceder de cuatro modos: 1.º Dando á objetos inanimados ó incorpóreos epítetos que solo convienen á los animados ó corpóreos: 2.º Poniendo en acción á las criaturas insensibles como si tuvieran vida: 3.º Dirigiéndoles la palabra como si pudieran entendernos: 4.º Haciéndoles hablar á ellos mismos.

Cuando decimos que la victoria es *insolente*, la envidia *ciega*, la sabiduría *modesta*, la ignorancia *atrevida*, etc., tenemos, además del tropo *sinécdoque* ya explicado, una *prosopopeya* de la 1.ª clase. Esta es la forma más humilde con que puede presentarse; y tiene cabida en las composiciones más ínfimas, y hasta en la conversacion familiar, con tal que los epítetos no sean rebuscados.

Las de la 2.ª clase constituyen aquellas formas llamadas *imágenes poéticas*, las cuales solo caben en la poesía y en la prosa de cierta elevacion.

Persiguiendo Melendez el asesinato de un desgraciado esposo, vendido por su bárbara esposa, hace uso de esta linda *prosopopeya*: «Veo al público y la virtud clamando sin cesar por el desagravio de la inocencia atropellada, y á las costumbres y al santo nudo conyugal solicitando ardientemente las penas más severas para respirar en adelante en seguridad y reposo.»

Las de la 3.ª clase suponen mayor acaloramiento, y solo pueden tener lugar en poesía, y en los pasajes más patéticos de la prosa en composiciones oratorias. En las *prosopopeyas* de este género hay siempre una apóstrofe apasionada sugerida por la naturaleza misma; porque en efecto, nada más natural que el dirigir la palabra en ciertos momentos solemnes á los lugares donde fuimos felices en otro tiempo, á los sitios donde pasamos los juegos de la infancia, ó que nos reanuevan memorias tristes, tiernas y melancólicas. Hé aquí cómo hace hablar Cervantes á un cautivo cristiano contemplando los muros de una ciudad tomada por los turcos: «¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como careceis de sentido le túviéades, ahora en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntamente nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviaria nuestro tormento.»

Las de la 4.ª clase son las más fuertes y atrevidas, porque para hacer hablar á un ser inanimado, es preciso que el en-

tusiasmo haya llegado á su colmo. Así es que son de rarísimo uso en la prosa, y solo pueden emplearse en los pasajes más patéticos de las oraciones públicas. Los oradores sagrados suelen hacer hablar por esta figura á los sepulcros, á los pilares y bóvedas de los templos, etc. En poesía pueden tener lugar en ciertos pasajes sublimes de la epopeya, en las odas heróicas y sagradas, etc. La profecía de Nereo en Horacio, y la del Tajo en Fr. Luis de Leon, escrita á imitacion de aquella, son una continuada prosopopeya de esta clase. Pongamos un ejemplo de Ciceron, tomado de su oracion I contra Catilina, donde introduce á la patria hablando de este modo: «¿Qué es lo que haces, Marco Tulio? ¿Tú consentir que salga de Roma ese hombre, cuando has averiguado que es un enemigo, cuando estás viendo que va á dirigir la guerra, cuando sabes que le aguardan en su campo como generalísimo de las tropas? ¿consentir que salga ese hombre, autor de tan grande iniquidad, jefe de la conspiracion, convocador de los esclavos y de los ciudadanos más infames, dando lugar á que se diga, no ya que tú le arrojaste de Roma, sino que tú le atrajiste é ella?»

Esta figura es sin disputa la mas patética entre todas las patéticas, porque prescindiendo de la nobleza y robustez que tiene por sí misma, adquiere más color, más espíritu y más vida, reforzada por otras de las más ardientes que generalmente la acompañan, como son la *exclamacion*, la *interrogacion*, *conminacion*, *apóstrofe*, etc.

La *reticencia* consiste en dejar sin concluir una frase con el designio de que suplan lo que falta los oyentes ó lectores, dando de esta suerte mas brio y mas fuerzas á la expresion. El silencio, en algunas ocasiones, es en efecto más elocuente que las frases más apasionadas, y dejando á la fantasia el cuidado de interpretarle, se eleva fácilmente á regiones desconocidas. Así se verifica en aquellas palabras del Salvador, llorando sobre Jerusalem, segun S. Lucas: «Si conocieses ahora tú la paz y los bienes que en este dia tuyo te venian... Mas todo esto está ahora escondido de tus ojos.» Ocioso es advertir que esta figura no debe emplearse sino cuando el ánimo se halla agitado de alguna fuerte pasion.

§. 4.º

Figuras indirectas ú oblicuas.

Ya vimos arriba que estas formas sirven para expresar los pensamientos con cierto disfraz y disimulo. Las principales son nueve: *alegoria*, *alusion*, *atenuacion*, *diálogo*, *dubitacion*, *ironia*, *parresia*, *perífrasis* y *pretericion*.

La *alegoria* es una serie no interrumpida de metáforas, con las cuales se dice una cosa y se entiende otra. Puede contarse entre los tropos, en cuanto que las palabras que la componen pueden interpretarse en sentido tropológico; pero pudieran tomarse como suenan, y hé aquí por qué se pone, y con razon, entre las figuras oblicuas, que sirven para presentar disfrazado el pensamiento. Recuérdese lo que dijimos al hablar de la metáfora (pág. 30), y se hallará justificado este aserto. Aun cuando ya en aquel lugar se puso un ejemplo que lo comprobara, añadiremos aquí otro para mayor claridad. Queriendo el profeta Natan reprender á David por el doble crimen del asesinato y adulterio, se vale de una ingeniosa alegoria, y le dice: «Señor, en una ciudad habia dos hombres, el uno rico y el otro pobre. El rico tenia muchas ovejas y bueyes; mas el pobre no tenia más que una ovejita que habia comprado y criado, y que habia crecido en su casa juntamente con sus hijos comiendo de su pan, bebiendo de su vaso y durmiendo en su regazo, y era para él como una hija. Y como hubiese llegado un forastero á casa del rico, no tomó este, por ahorrar, ni de sus ovejas ni de sus bueyes para dar un banquete al forastero, y mató la ovejita del hombre pobre, y la aderezó para dar de comer al recién venido. —David entonces, irritado en extremo contra aquel hombre, dijo á Natan: Vive el Señor, que es digno de muerte quien tal hizo. Pague la oveja con cuatro tantos por semejante accion y por no haber sido más considerado. —Pues bien, tú eres ese hombre, exclamó Natan,» etc. Es claro que quien no estuviera en los antecedentes podria tomar á la letra la narracion de Natan; pero para los conoedores del secreto, el hombre rico es *David*, el pobre *Urias*, la oveja *Betsabée*, etcétera. No se olvide que en las verdaderas alegorias todas

las imágenes han de estar derivadas de un mismo principio y no traídas de objetos de orden diferente.

La *alusión* consiste en traer á la imaginación del lector ú oyente una cosa que no se nombra en virtud de la asociación de ideas que hay entre lo que se dice y lo que se quiere recordar. Cuando Cervantes dice que D. Quijote vió no lejos del camino una venta, «que fué como si viera una estrella, que no á los portales, sino á los alcázares de su redención le encaminaba,» alude manifiestamente á la estrella de los tres Magos.

Las alusiones han de ser claras y fáciles de entender, pues de lo contrario no serian alusiones sino enigmas. Deben ser además acomodadas al tono de la composición, y sobre todo no han de envolver nunca ideas obscenas ó torpes.

La *atenuación*, llamada tambien *litote*, consiste en rebajar las cualidades de un objeto empleando la forma negativa en vez de la afirmativa, para que se le estime en lo que realmente es. Virgilio pone en boca de uno de sus pastores estas palabras: «Y á fé que no soy tan feo; no ha mucho que me ví en el espejo de las aguas.» etc. Esta figura, como dice Jovellanos, es el lenguaje de la modestia, y su uso indispensable cuando uno habla de méritos propios, ó da consejos á personas á quienes debe consideración y respeto. Así solemos decir: *no estuve tan desgraciado*, por *estuve feliz*; *no sería inconducente* hacer esto ó lo otro, por *convendría* hacerlo; *yo no puedo alabar tal conducta*, por *debo afearla*, etc. Aunque al parecer se dice menos de lo que se intenta en esta y otras frases, los accesorios dejan ver el pensamiento tal cual es en realidad.

El *dialogismo* consiste en fingir una conversación entre dos ó más personas, verdaderas ó ideales, la cual se cita textualmente como en el siguiente pasaje de una oración fúnebre: «El viejo decia á sus hijos: hijo mio, murió el varon justo! El desvalido y el infeliz exclamaban: cayó nuestro amparo!»

Cuando esta conversación la entabla uno consigo mismo se llama *soliloquio*. Tal es el siguiente que Cervantes pone en boca de Sancho cuando su amo le envió con una embajada para Dulcinea:... «Apenas hubo salido del bosque, cuando volviendo la cabeza y viendo que D. Quijote no parecia, se apeó del jumento, y sentándose al pié de un árbol, comenzó á hablar consigo mismo y á decirse: «Sepamos agora, Sancho hermano, á dónde va vuestra merced: ¿va á buscar algun jumento que se le haya perdido? no por cierto.

Pues ¿qué va á buscar? Voy á buscar, como quien no dice nada, á una princesa, y en ella al sol de la hermosura y á todo el cielo junto. Y ¿á dónde pensais hallar eso que decís, Sancho? Á dónde? en la gran ciudad del Toboso. Y bien, de parte de quién la vais á buscar? De parte del famoso caballero D. Quijote de la Mancha, que desface los tuertos, y da de comer al que ha sed, y de beber al que ha hambre.» etc.

El dialogismo, así como el soliloquio, pueden admitir todos los tonos, y de consiguiente las expresiones y frases en que se conciben deben ser acomodadas al temperamento de la obra é importancia de los pasajes. No constituyen esta figura las conversaciones sostenidas en las composiciones dramáticas, en las poesías mistas, en las arengas, y en muchas novelas dialogadas, porque en ellas es el diálogo su propia forma.

Hay otra especie de dialogismo que consiste en manifestar uno su opinion acerca de alguna cosa, no ya directamente, sino bajo ciertas suposiciones. Despues de hacer ver Ciceron en defensa de Ligario los diversos modos como calificaban sus conciudadanos la última guerra civil, añade: «Si á mí se me preguntara cuál es el nombre propio y verdadero que conviene á ese mal comun, diria que era una especie de fatalidad que arrastró impensadamente los ánimos, no debiendo por tanto maravillarnos de que las disposiciones del Cielo hayan dejado burlados los proyectos de los hombres (1).» Déjase conocer que el orador muestra su opinion, indirectamente, esto es, bajo la hipótesis de que se le pidiera. Advertiremos, por fin, que aunque el dialogismo puede haber en pasajes muy patéticos, nunca puede llegar á la elevacion de la prosopopeya; porque en efecto, no es menester tanto acaloramiento y entusiasmo para hacer hablar á un ser racional como á cualquier otra criatura.

La *dubitacion* consiste en aparentar cierta perplejidad acerca de lo que conviene decir ó hacer, por más que se haya resuelto lo que se cree más conveniente, como en el siguiente pasaje de Ciceron: «Qué haré, jueces? si callo, me confirmareis reo; si hablo, me tachareis de mentiroso.»

(1) *Ac mihi quidem, si proprium et verum nomen nostri mali quaeratur, fatalis quaedam calamitas incidisse videtur, et improvidas hominum mentes occupavisse, ut nemo mirari debeat humana consilia divina necessitate esse superata.* Cic. pro Lig.

Esta figura puede ser una de las más apasionadas cuando la duda se pone en boca de algún ser que se introduce hablando por dialogismo ó prosopopeya, en cuyo caso es de rarísimo uso, pues solo puede tener lugar en situaciones muy patéticas. Fr. Luis de Granada nos ofrece un bellissimo ejemplo de esta dubitación, cuando hablando del descenso de nuestro Redentor á los infiernos, dice: «Y todos (los espíritus infernales) en medio de sus tinieblas, comenzaron entre sí á murmurar y decir: ¿Quién es este tan fuerte, tan resplandeciente, tan poderoso? ¡Nunca tal hombre como este se vió en nuestro infierno! Nunca á estas cuevas tal persona nos envió el mundo nuestro tributario! Acreedor es este, no deudor: quebrantador nuestro, no pecador: juez parece, no culpado: á pelear viene, y no á penar. Decid: ¿á donde estaban nuestros guardas y porteros cuando este conquistador rompió nuestras puertas y cerraduras? Cómo ha entrado por fuerza? Quién será este que tanto puede? Si este fuera culpado, no sería tan osado. Si tuviera alguna oscuridad de pecado, no resplandecieran nuestras tinieblas con su luz. Mas si es Dios, ¿qué hace en el infierno? si es hombre, ¿cómo tiene tanto atrevimiento? Si es Dios, ¿qué hace en el sepulcro? Y si es hombre, cómo despoja nuestro limbo? ¡Oh Cruz, cómo tienes burladas nuestras esperanzas y causada nuestra perdición! En un árbol alcanzamos todas nuestras riquezas, y ahora en el de la Cruz las perdimos.»

En este bellissimo pasaje se hallan delicadamente combinadas, además de la *dubitación*, varias otras figuras de las más nobles, como el *dialogismo*, la *interrogación*, la *exclamación*, la *apóstrofe*, la *antítesis*, la *alusión* y la *epifonema*. Cuando la dubitación se lleva por un largo período, como aquí, recibe también el nombre de *suspensión* ó *sustentación* porque, en efecto, tiene como suspensos los ánimos de los oyentes ó lectores, interesando su atención y picando vivamente su curiosidad.

La *ironía* consiste en decir lo contrario de lo que se siente, pero de tal manera, que se dé bien á conocer la intención del escritor. Lamentándose Moratin de los malos poetas de su tiempo, dice:..... «¿Y el estilo? y la versificación? y el estro poético que resplance en aquellas composiciones? no es particular? no es admirable? Desde el ovillejo más diminuto y vil, á las octavas más retumbantes y pomposas, ¿no se descubren bellezas incomparables que darán fama inmortal á las recalientes seseras que las produjeron?.....»

La ironía debe darse á conocer por la entonacion de la voz, por los gestos y ademanes; pero como el escrito es un lenguaje mudo, es preciso que las ideas accesorias pongan en claro el pensamiento, como sucede en el ejemplo anterior.

Esta figura puede presentarse bajo diversas formas, á cada una de las cuales han dado los retóricos los diferentes nombres de *antifrasis*, *asteismo*, *carientismo*, *clenasmo*, *diasirno*, *mimesis* y *sarcasmo*; pero prescindirémos de ellas, porque todas son una misma *ironía*, más ó ménos fina, más ó ménos rebozada, más ó ménos grosera; y solo harémos mencion de la última para advertir que es indigna de un hombre de bien, y que solo puede ponerse en boca de una persona bárbara ó arrebatada de furor.

Consiste pues el *sarcasmo* en decir lo contrario de lo que se siente, pero con una burla tan marcada que pasa ya á ser un insulto, especialmente si se dirige á una persona desvalida ó colocada en circunstancias angustiosas. A este género pertenecen los insultos que los judíos hacían á nuestro Redentor enclavado en la cruz, diciéndole: «Bah! tú que tienes poder para destruir el templo de Dios y reedificarle en tres días, vamos á ver; sálvate á ti mismo..... Si eres hijo de Dios, baja de esa cruz..... ¡El que salvaba á los demás, y no puede salvarse á sí mismo!.....»

La *parresia* ó *licencia* consiste en aparentar que uno se excede diciendo delante de una persona cosas de que al parecer debia resentirse, pero de tal modo y con tal finura, que al cabo lisonjee más que ofenda. Ciceron nos ofrece un bellissimo ejemplo de esta figura, ejemplo citado tambien por Hermosilla. Defendiendo á Ligario, á quien acusaban de que al parecer, habia seguido el partido de Pompeyo, se acusa á sí mismo de haber militado bajo las propias banderas, para probar que pues César no le guardaba por ello resentimiento alguno, antes le habia colmado de honores, tampoco se le guardaria á Ligario, aun suponiendo que fuese fundada la acusacion. Hé aquí sus palabras: «Considera, César, cuán grande debe ser la confianza con que defendiendo esta causa (la de Ligario), cuando para hacerla triunfar voy á poner de manifiesto la mia. ¡Oh clemencia admirable y digna de ser ensalzada con todo género de alabanzas, encómios, escritos y monumentos! Ciceron sostiene en tu presencia que otro no siguió el partido que confiesa haber seguido él mismo, y no teme lo que pensarás interiormente, ni le acobarda lo que podrá ocurrírtese de él al oírle hablar así en defensa de otro. Mira cuán léjos estoy de temer, mira

hasta qué punto me inspiran confianza en este instante tu bondad y tu prudencia. Esforzaré mi voz cuanto pueda para que el pueblo romano oiga lo que voy á decir. César, emprendida la guerra civil, y aun estando ya bastante adelantada, sali, sin que me violentara nadie, de mi propia voluntad y obediendo á mis convicciones, á unirme con el ejército que habia tomado las armas contra ti. Y ¿ante quién hablo yo así? cabalmente á presencia de aquel mismo que, sabiendo todo esto, me restituyó, no obstante, á la república antes de verme; que me escribió desde el Egipto, confirmándome en la posesion de los honores que hasta allí habia tenido,» etc. Aun cuando al parecer debiera resentirse César de los recuerdos que trae Ciceron, los trae sin embargo de tal modo, que más son para encontrarle agradecido que irritado.

La *perífrasis* consiste en aglomerar muchas voces para expresar lo que pudiera significarse con pocas, como cuando se dice: «el fiero estruendo de Marte» por *la artillería*. La perífrasis se usa para disfrazar las ideas torpes ó ménos decentes que pueden ofender los oídos del que escucha, lastimar su amor propio, etc., y tambien para dar novedad á las ideas comunes y triviales. Ejemplo de lo primero: No queriendo un historiador expresar claramente la torpe infidelidad de una matrona romana, dice así: «Un histrion dió herederos á los descendientes de los Cipiones y Emilios.» —Ejemplo de lo segundo: queriendo decir Cervantes que *apenas habia salido el sol*, se expresa de este modo: «Apenas la blanca aurora habia dado lugar á que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando D. Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros, se puso en pié y llamó á su escudero Sancho.» En los poetas son muy frecuentes estas circunlocuciones ó rodeos poéticos.

La *pretericion* consiste en aparentar que quiere pasarse en silencio una cosa que al mismo tiempo se está expresando, como en el siguiente pasaje de Ciceron contra Verres: «Nada diré de su boato, nada de su insolencia, nada de sus maldades y torpezas; solo hablaré de sus usuras y concusiones.»

Esta figura que Ciceron usa con gran frecuencia, es de excelente efecto si se sabe manejar con tino; y sirve para reforzar los hechos principales que tratamos de comunicar, y hacer que resalte más lo que tienen de censurable ó de plausible, según su naturaleza y circunstancias.

Advertiremos, por último, que el buen escritor no há de andar, por decirlo así, á caza de figuras para embellecer su asunto, porque no puede haber belleza sólida donde falta la naturalidad. Si domina la materia de que trata, si está bien penetrado del asunto, si ha juntado un rico caudal de materiales y de pruebas, si ha educado el oído con la asidua lectura de los clásicos, si ha formado su gusto con el análisis juicioso de los buenos modelos, si tiene, en fin, génio y disposición natural, las figuras brotarán espontáneamente de su pluma, y será elocuente sin esfuerzo ni artificio, que es el mejor género de elocuencia.

CAPÍTULO XI.

Del estilo y sus calidades en general.

Llamaban *estilo* los antiguos á un instrumento de hierro, especie de punzon, con que grababan los caracteres en unas tablitas cubiertas de una ligera capa de cera. Y así como nosotros, para designar que uno escribe ó pinta bien solemos decir «que tiene una excelente *pluma*, un arrogante *pincel*,» así decían ellos en igual significacion: «Tal escritor tiene un incomparable *estilo*.» De manera que esta voz ha venido á designar por extension, no ya el instrumento material de que se servian para escribir, sino el matiz ó carácter literario del escrito. De consiguiente, *estilo* no es otra cosa que «aquella manera particular como cada uno expresa sus pensamientos por medio del lenguaje:» manera que le distingue de los demás, y nace de los pensamientos y sus formas, de las expresiones con que se enuncian y del corte especial de las cláusulas.

La misma variedad que ha establecido la naturaleza en las fisonomias de los hombres, esa misma se descubre en los diferentes modos de escribir. Y así como la belleza del rostro humano puede ser de muchas maneras, así la belleza del estilo puede ser el resultado de calidades muy diversas, aunque buenas todas en su línea.

Confunden algunos el *estilo* con el *lenguaje*, siendo á la verdad cosas distintas. En una composicion entendemos por

lenguaje «la coleccion de expresiones con que en ella enuncia sus pensamientos el autor.» De consiguiente, el lenguaje será una de las partes componentes del estilo, pero éste no nace solo de aquel. Los pensamientos, las formas con que se expresan, el gusto peculiar del escritor, su talento, su educacion literaria, su mayor ó menor sensibilidad, todo contribuye á elaborar su estilo propio. Puede muy bien ser puro, correcto y castizo el lenguaje, y ser al mismo tiempo vicioso el estilo por lo enmarañado de las cláusulas, por la falta de cadencia en sus miembros, por lo bajo de las expresiones, etc.

Cada género de composicion pide un como estilo peculiar suyo; porque es evidente que de distinta manera han de escribirse una obra didáctica y un discurso oratorio, una carta familiar y una arenga. Pero aun dentro de unas mismas clases caben delicadas diferencias de estilo, como de hecho se notan cotejando historiadores con historiadores, filósofos con filósofos, y unos poetas con otros.

Los antiguos retóricos dividieron el estilo en *sencillo*, *templado* y *sublime*. Llamaron *sencillo* al que solo mira á la pureza del lenguaje y claridad de los pensamientos, excluyendo los adornos brillantes; estilo propio de la conversacion y de los asuntos de poca importancia. Dieron el nombre de *templado* al que guarda un temperamento medio entre el sencillo y el sublime; ni tan despojado de adornos como el primero, ni de tanta majestad y pompa como el segundo: estilo propio de los asuntos de mediana importancia en general. Llamaron finalmente *sublime* al que tiene elevacion de pensamientos, imágenes grandiosas, variada sonoridad de cadencias, figuras patéticas y valientes: estilo propio de las composiciones más elevadas. Pero es evidente que en esta division hay mucha vaguedad, porque si el estilo es el resultado de ciertas calidades dominantes que constituyen diversas maneras de decir, déjase conocer que ha de variar tanto como varien aquellas cualidades, pudiendo admitir infinitas denominaciones, muchas de las cuales convendrán á uno mismo, siendo á la vez limpio, noble, correcto, elegante, etc. (1)

(1) El estilo recibe diversas denominaciones de sus buenas ó malas calidades en general, aunque las últimas no constituyen en rigor un estilo, sino más bien un vicio de estilo. Así suele llamarse *preciso* ó *rigo*, *correcto* ó *descuidado*, *original* ó *común*, *duro* ó *suave*, *noble* ó *bajo*, *elegante* ó *desalinada*, *árida* ó *pomposo*, etc., etc. Por el tono dominante de la obra, suele llamarse *majestuoso*, *humilde*, *serio*, *burlasco*, etc. Por

Dejando pues á un lado subdivisiones inconducentes á nuestro propósito, nos limitaremos á considerar el estilo atendiendo: 1.º á la extension de la cláusula: 2.º á la manera de pensar y sentir del escritor: 3.º á los grados de ornato que admite: y 4.º á la mayor ó menor naturalidad que en él reina. En el primer concepto puede ser el estilo *cortado* ó *periódico*, *difuso* ó *conciso*: en el segundo, *nervioso*, *vehemente* ó *débil*: en el tercero, *árido*, *llano*, *limpio*, *elegante* y *florido*: en el cuarto, *sencillo* y *afectado*. Indicaremos las propiedades de cada uno.

§. 1.º

Estilo periódico, cortado, difuso y conciso.

Por lo que hace al estilo *cortado* y al *periódico* nada tenemos que añadir á lo que ya manifestamos al hablar de las cláusulas cortadas y periódicas (cap. III). Recuérdese lo que allí se dijo, y los ejemplos con que se demostró la naturaleza de unas y otras. Baste pues saber que las cláusulas periódicas dan nombre al estilo *periódico*, y las cortadas al *cortado*.

El estilo *difuso* consiste en desenvolver completamente los pensamientos presentándolos bajo aspectos diferentes para que puedan ser bien comprendidos. Este estilo generalmente admite cláusulas periódicas, frecuentes ampliaciones, figuras y toda clase de adornos. Pero si la difusion es extremada, si los pensamientos no se varian con acierto, degenera en vicio, resultando entonces *flojo* y *lánguido* el estilo.

Ciceron es sin disputa el modelo más acabado en este género: citaremos como ejemplo de estilo difuso el principio de la Catilinaria: «¿Hasta cuándo has de abusar, Catilina, de nuestro sufrimiento? ¿Cuánto tiempo hemos de ser el juguete

el género á que pertenece la composición se llama *oratorio*, *forense*, *didáctico*, *epistolar*, *lírico*, *trágico*, etc., etc. Por los escritores recibe el nombre de *ciceroniano*, *virgiliano*, *pinárico*, *gongorino*, etc. Y últimamente, por los países suele llamarse *ático*, *laconico*, *oriental*, etc.

de ese furor que te agita? ¿Cuándo cesará de insultarnos esa tu desenfadada audacia?..... ¿No conoces que están ya descubiertas tus maquinaciones? ¿No ves que está ya reprimida tu conjuración, sabedores como son de ella todos los presentes? ¿Quién de nosotros te parece ignora ya qué hiciste en la pasada noche, qué en la anterior, dónde estuviste, con quiénes conferenciaste y cuál fué tu resolución?.....» En los tres primeros miembros no hay más que un pensamiento capital, y otro en el resto del pasaje; pero el orador le presenta siempre con novedad y con interés creciente, y lejos de empalagar al lector, le encanta y le embelesa.

El estilo *conciso* consiste en presentar los pensamientos con las menos palabras posibles y las más expresivas, quitando todo aquello que no añade al sentido una cosa esencial. Este estilo atiende más al nervio y robustez que á la cadencia y armonia, y generalmente abunda en cláusulas cortadas. Cuando es extremada la concisión, degenera en vicio y hace oscuro el sentido. Como ejemplo de estilo conciso citaremos el siguiente pasaje de Saavedra: «Los príncipes, que tan superiores se hallan á los demás, desprecian la envidia. Quien no tuviere valor para ello, no le tendrá para ser príncipe. Intentar vencella con los beneficios ó con el rigor, es imprudente empresa. Todos los mónstruos sujetó Hércules, y contra este no vastó ni la fuerza ni el beneficio: por ninguno depone el pueblo las murmuraciones: todos le parecen deuda, y se los promete mayores que los que recibe. Ladran los perros á la luna, y ella con majestuoso desprecio prosigue el curso de su viaje. La primer regla del dominar es saber tolerar la envidia.....» Ciceron hubiera llenado algunas páginas con estas líneas de Saavedra: Saavedra hubiera reducido á pocas líneas algunas páginas de Ciceron (1).

La naturaleza misma del asunto sugerirá al buen escritor cuándo ha de inclinarse al estilo difuso ó al conciso, aparte el influjo que sobre esto tenga su temperamento y gusto, y su misma situación moral.

(1) Nótese que no es precisamente el corte de los periodos lo que caracteriza el estilo conciso y el difuso. Puede haber difusión en cláusulas cortas si se repite en muchas el mismo pensamiento; y concisión en las periódicas si se presenta bajo un solo punto de vista, desnudo de todo pomposo ornato, y cercenado todo lo que no sea esencial.

§. 2.º

Estilo nervioso, débil y vehemente.

El estilo *nervioso* consiste en expresar los pensamientos con fuerza haciendo de ellos una pintura viva por medio de voces expresivas y enérgicas y de una coordinacion vigorosa. Si el escritor tiene una idea clara del objeto y siente con fuerza lo que se propone comunicar, será indudablemente enérgico, ora siga el estilo difuso ó el conciso. En el caso contrario será débil, por más concision que haya en sus escritos.

Para que los jóvenes puedan formarse una idea del estilo nervioso, sirva de ejemplo el siguiente pasaje de D. Joaquin Lorenzo Villanueva al hacer la pintura de la corte: «En las córtés, así como peligra la humildad entre las honras, y la tranquilidad del ánimo entre los negocios, así anda tambien expuesta la sencillez por los lazos que la arman de continuo el dolo y el fingimiento. Esto eres, o corte, albergue de las grandes pasiones, teatro de la soberbia humana y de sus miserias. Muy contados son los que residen en ti sin aborrecer ó ser aborrecidos, sin ser esclavos del propio furor ó víctimas del ageno. En ti se ven salir de lenguas envenenadas palabras melosas; pasear juntos y sentarse á una mesa rivales ocultos cuyos pechos están divididos por el odio ó el interés. En tus calles resuenan parabienes alegres de ánimos tristes y comidos de envidia. En tus alcázares se aunan los enemigos para derribar á los que llaman hermanos.... En esta escuela de la doblez educa el gran mundo á sus discipulos; con esta leche cria á sus alumnos; con este caudal hace su inicuo comercio.»

El estilo nervioso llevado á la exageracion puede degenerar en duro descuidando demasiado las formas por atender á la energia. Generalmente hablando, es propio de toda composicion grave y sólida.

El *débil* es el contrario del nervioso, y proviene de que el escritor nó siente con fuerza.

El estilo *vehemente* es hijo de la pasion, supone un grande acaloramiento, un como desbordamiento de las ideas; y en la impetuosidad con que corre suele descuidar las gracias más menudas, derramándose con la fuerza y caudal de un torrente. Ya se comprenderá que esta manera de decir solo tiene ca-

bida en las composiciones más elevadas de la oratoria y en los pasajes más importantes y apasionados.

Hé aquí una muestra del estilo vehemente, tomada de la célebre acusacion fiscal que tanta gloria dió á Melendez. Declamando el eminente oradór contra un cobarde asesino y una esposa infiel, cómplice en la muerte de su esposo, dice así: «Permita V. A. que en este instante le trasporte yo con la idea á aquella alcoba, funesto teatro de desolacion y maldades, para que lllore y se estremezca sobre la escena de sangre y horror que allí se representa. Un hombre de bien, en la flor de sus dias y lleno de las más nobles esperanzas, acometido y muerto dentro de su casa; desarmado, desnudo, revolcándose en su sangre y arrojado del lecho conyugal por el mismo que se lo manchaba; herido en este lecho, asilo del hombre el más seguro y sagrado; rodeado de su familia, y en las agonias de la muerte, sin que nadie le pueda socorrer; clamando á su mujer; y esta furia, este monstruo, esta mujer impia haciendo espaldas al parricida, y mintiendo un desmayo para dar tiempo de huir al alevo-so; este infeliz, el puñal en la mano, corriendo á recoger con los dedos ensangrentados el vil premio de su infame traicion; la desesperacion y las furias que le cercan ya y se apoderan de su alma criminal, mientras escapa temblando y azorado entre la oscuridad y las tinieblas á ponerse en seguro; el clamor y la griteria de las criadas, su correr des-pavoridas y sin tino, su angustia, sus ayes, sus temores; el tumulto de las gentes, la guardia, la confusion, el espanto, y el atropellamiento y horror por todas partes..... ¡Retira V. A. los ojos! ¡Se aparta consternado! No, señor, no: permanezca firme V. A., mire bien y contemple: ¡qué cuadro, qué objeto, qué lugar, qué hora aquella para su justísima severidad y sus entrañas paternas, para su tierna solicitud y su indecible amor hácia todos sus hijos!....»

Todo estilo vehemente es al mismo tiempo nervioso y enérgico; pero puede ser nervioso y herir con gran fuerza sin ser vehemente. En este último la pasion vence, por decirlo así, á la reflexion; en el nervioso la razon puede tanto como la viveza de los afectos.

§. 3.º

Estilo árido, llano, limpio, elegante y florido.

El estilo *árido* excluye toda clase de ornato, dirigiéndose

al entendimiento sin pretender interesar á la imaginacion. Solo puede tener cabida en los escritos didácticos, y esto cuando la materia es de grande importancia y muy clara de diccion. Pero como la enseñanza es cansada cuando carece de adorno, y como sea muy difícil que haya interés donde falta el agrado, el buen escritor debe conciliar en lo posible la instruccion con el deleite, no olvidando la regla de Horacio: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

El *llano* se eleva un poco sobre el árido, y busca la pureza, propiedad y precision. El estilo árido huye de todo adorno, y aun le desecha si le sale al paso; el llano no se afana por buscarle, pero le acoge si espontáneamente se le ofrece, cuando encuentra en él, no un atavío lujoso, sino un medio de inculcar más sus ideas.

El estilo *limpio* supone ya atencion á la belleza del lenguaje, pero belleza sencilla que no nace de adornos rebuscados, sino de la buena eleccion de las palabras, de su graciosa colocacion y variada cadencia. El escritor limpio busca el agrado, pero sin grande esfuerzo de la imaginacion: usa de algunas figuras templadas y pone atencion á las formas, pero sin estudio en la armonia.

El estilo *elegante*, de más ornato que el limpio, usa de todas las bellezas de diccion, pero sin recargarla de primores que le harian afectado. Castiga las palabras y usa siempre de las más correctas. Huye de las terminaciones duras, economiza cuanto puede las particulas y verbos auxiliares, y desecha las frases descuidadas, las repeticiones viciosas, los hiatos, cacofonías y sonsonetes: en suma, halaga á la fantasia y al oido al mismo tiempo que instruye. Pero en él, como en todo otro estilo, debe reinar siempre una prudente mediocridad, porque el excesivo esmero por pulir y acicalar la frase enerva y afemina la oracion.

El estilo *florido* usa con mucha abundancia de las bellezas de diccion y de ingenio, y suele prodigarlas más de lo que pide la naturaleza del asunto. Generalmente en este estilo hay más imaginacion que sentimiento, defecto que achacan á Ciceron en las oraciones que compuso en sus primeros años. Aunque sea más fácil corregir la redundancia que remediar la pobreza, como dice Quintiliano; y aunque se disculpa mejor lo primero que lo segundo, nunca debe salirse el escritor de una prudente sobriedad, pues por más brillante que sea la composicion, no hay verdadera belleza donde falta la solidez.

§. 4.º

Estilo sencillo y afectado.

El estilo *sencillo* busca solo la claridad del pensamiento y pureza de la diccion, y desecha los adornos brillantes, los movimientos apasionados y la pompa del lenguaje. Hay cierta sencillez bella que se aviene muy bien con la viveza de imaginacion, y no excluye el ornato propio de cada género, pero sin esfuerzo y sin ostentacion. Esta sencillez supone siempre génio; y al encontrarla en un autor, nos parece estar hablando con una persona culta y de carácter elevado que nos deja ver sus sentimientos con franqueza y sin disfraz. Hay otra que solo tiene un mérito negativo, en cuanto que es opuesta á la afectacion. Esta, careciendo de otras dotes que interesen, cansa tanto como agrada la primera.

El estilo *afectado* supone falta de naturalidad, y es el resultado de los grandes esfuerzos que hizo el escritor por aparecer elegante, delicado, sentencioso, agudo, etc. No hay cosa que empalague tanto como la falta de naturalidad. La locucion más expléndida, la figura más valiente, la cláusula más cadenciosa pierden todo su mérito cuando se descubre el artificio. Y aquí conviene recordar lo que se dijo hablando de las figuras; que aunque todas son buenas en sí mismas, dejan de serlo empleadas fuera de sazón, ó traídas, por decirlo así, de los cabellos, en vez de ser inspiradas por la naturaleza.

CAPITULO XII.

Reglas para adquirir un estilo propio.

Las reglas más eficaces para formarse un buen estilo peculiar y característico, son:

1.ª Dominar la materia de que se trata; esto es, tener una idea cabal del asunto, de su enlace y conexiones. Un pintor no podría retratar fielmente el objeto que no tuviera á la vista. Del propio modo, lo que no se ve con claridad no puede expresarse con exactitud y sin que la verdad sufra detrimento.

2.^a Ejercitarse muy frecuentemente en la composicion; y no así como quiera, sino del modo que aconseja Quintiliano: *escribiendo despacio para llegar á escribir bien; que en sabiendo escribir bien, se logrará escribir con ligereza* (1).

3.^a Guardar los manuscritos algun tiempo, y revisarlos luego escrupulosamente para corregir las inadvertencias en que haya incurrido, teniendo presente el consejo de Horacio: *Vos carmen reprehendite, quod non multa dies, multa litura coercuit*.

4.^a Familiarizarse con el estilo de los buenos escritores mediante una lectura juiciosa, atenta y reflexiva de sus obras, no olvidando que *non multa, sed multum legere oportet*. Para esto no han de elegirse indistintamente los modelos; debe darse la preferencia á los que tengan mayor analogia con nuestro génio, inclinaciones y gustos. Por feraz que sea un terreno, no puede ser igualmente acomodado para toda clase de producciones; y el buen agricultor cuida siempre de confiarle las semillas que mejor convienen á su calidad y circunstancias.

5.^a Una vez elegidos los modelos, y familiarizado con ellos el principiante, debe procurar imitarlos, no ya servilmente, sino con cierta prudente libertad, que ni le aleje del buen sendero, ni amortigüe su génio y natural disposicion. Al efecto se ensayará en ejercicios de composicion sobre unos mismos argumentos ó temas, y cotejando la copia con el original, notará más fácilmente las bellezas de que esté salpicado este y los defectos de que adolezca aquella.

6.^a Es tambien un ejercicio muy provechoso para adquirir la correccion de estilo trasladar de una lengua á otra pasajes bien escogidos, y comparar luego con una crítica imparcial y severa el texto con la version.

7.^a Sobre todo, procúrese no descuidar el fondo de los pensamientos por atender á la belleza de las formas, porque la belleza principal está en la solidez. El oído gusta de que se le regale; pero si el entendimiento no encuentra pasto saludable y conveniente, desaparece bien pronto la ilusion producida por el eco cadencioso de las palabras. *Malim equidem, dice Ciceron, indisertam prudentiam, quam stultitiam loquacem*.

(1) *Summa hæc est rei: citò scribendo non fit ut bene scribatur; bene scribendo fit ut citò.*

CAPÍTULO XIII.

Del tono.

Es muy comun el confundir las palabras *estilo* y *tono* con relacion á las obras literarias, siendo así que difieren notablemente. Ya hemos visto que el estilo es el resultado de las calidades dominantes en el lenguaje, en los pensamientos, en sus formas, en la coordinacion de las cláusulas, etc.: *tono* es «el diverso grado de elevacion que presenta el estilo segun la intencion y situacion moral del que habla.» Asi decimos *tono acre, mordaz, sarcástico, irónico, profético, magistral, decisivo*, etc., cuando por el modo de decir descubrimos que el espíritu del escritor está como dominado de alguna de las ideas envueltas en esos mismos nombres. Decimos igualmente *tono épico, lírico, prosáico*, etc., con relacion á las obras cuyo carácter remeda en cierto modo con su mayor ó menor elevacion.

Ningun tono es malo en sí mismo, aunque tal vez se halle empleado inoportunamente; y sin embargo puede serlo el estilo, como de hecho lo es cuando le faltan las buenas calidades que debe reunir. Puede por ejemplo escribirse una obra en tono satírico y ser bueno el matiz de la sátira, adoleciendo el estilo de dureza, incorreccion, redundancia ó cualquiera otro vicio.

Por último, al tono, como resultado de diferentes principios, no pueden convenirle con propiedad todas las denominaciones que damos al estilo, ni por el contrario á este todas las que damos al tono. Diríamos mal: *tono florido, nervioso, embrollado*, etc.; *estilo magistral, persuasivo, sarcástico*, etc. Y si hay epitetos que igualmente pueden aplicarse al estilo y al tono, son aquellos que no nacen precisamente de las calidades relativas al génio y á las reglas de la lengua.

SECCION SEGUNDA.

REGLAS PECULIARES Á CADA UNA DE LAS COMPOSICIONES EN PROSA.

NOCIONES PRELIMINARES.

CAPÍTULO PRIMERO.

De la elocuencia.

Elocuencia es el arte de hablar de modo que se consiga el fin para que se habla; ó, lo que es lo mismo, el arte de convencer y persuadir por medio de la palabra. Sus reglas no han sido dictadas por el capricho, sino que se fundan en la naturaleza, la cual las sugiere muchas veces en la práctica cuando está sobreexcitada la pasión. Todo hombre colocado en una situación extrema suele ser elocuente, aunque no tenga idea alguna del arte de la elocuencia; y la oratoria no hace sino seguir las huellas que la naturaleza trazó en los hombres, ascendiendo de casos particulares á principios generales.

Las reglas de la elocuencia tienen por objeto prescribir los medios más seguros para hacer un uso ventajoso del don de la palabra. Ellas por sí solas no bastan á formar un hombre elocuente: lo más que el arte puede hacer es desarrollar el germen de la elocuencia donde le haya, y proporcionar al orador todos los medios auxiliares necesarios para conseguir su objeto.

No se sigue de aquí que sean inútiles las reglas, pues además de contribuir á rectificar el gusto y vencer los obstáculos externos, como sucedió á Demóstenes, sirven de guía al hombre de génio señalándole los escollos y tropiezos de que debe huir. Verdad es que hay cierta elocuencia na-

tural concedida por el Cielo á uno ú otro individuo, mas esta nunca llegará á la debida perfeccion sin los recursos que el arte proporciona.

Dos son los fines que la elocuencia se propone: convencer al entendimiento, y persuadir á la voluntad. La conviccion y la persuasion sirven de fundamento á las acciones humanas. Siempre que uno se determina á ejecutar alguna cosa es porque su entendimiento la juzga conveniente. Podrá ser errada esa creencia, como lo es de hecho en muchas ocasiones; mas la voluntad no se mueve generalmente á la práctica sino impulsada por el entendimiento, cuyo dictámen seguiria siempre, si no se opusiera á ello el poder de las pasiones.

De aquí se sigue: 1.º Que para persuadir casi siempre es necesario convencer: 2.º Que la persuasion no puede ser durable cuando no va cimentada en la conviccion. En este último caso la voluntad se mueve con tibieza, y por lo mismo retrocede fácilmente del camino que emprendió.

Para convencer á uno es necesario hablar á su entendimiento presentándole con claridad las verdades y principios que se trata de inculcarle, y confirmándolos con razones poderosas, con pruebas sólidas y concluyentes. Son tambien un poderosísimo recurso para convencer, la notoria probidad del orador, pues el ejemplo es más elocuente aún que la palabra: y las galas de la diction y del estilo, que tanto contribuyen á conciliar los ánimos y á fijar la atencion de los oyentes.

Para persuadir es preciso hablar á la imaginacion haciendo una viva y enérgica pintura de los objetos, poner en movimiento las pasiones y tocar los varios resortes del corazon, pues una vez herido, los sentimientos que de él broten pondrán en conmocion al alma, y la voluntad no podrá menos de obrar.

No es este el lugar acomodado para hacer ver la importancia de la elocuencia y la eficacia de su poder. Bastará observar que entre todas las artes no hay una que ejerza mayor dominio sobre el corazon humano. Conmueve, excita ó reprime las pasiones, segun conviene á sus particulares miras, y manejando las voluntades á su arbitrio, triunfa de la indecision, vence la resistencia, quebranta la arrogancia, añade estímulos á la virtud, y de los más helados pechos hace brotar el fuego del entusiasmo. La elocuente voz de un solo hombre ha bastado en ocasiones á salvar á todo un pueblo, y el apasionado acento de una madre supo detener un ejér-

cito vencedor ante los muros de Roma. Ójala que el hombre, comprendiendo sus deberes, no abusara nunca de este arte divino, y le empleara solo para escudar al inocente, confundir al culpable, defender los sacrosantos fueros de la justicia, incitar á las acciones heroicas, despertar los sentimientos generosos, difundir, en fin, las luces de una filosofía sana y reparadora, compañera inseparable de la virtud, sin la cual no hay bienestar posible.

CAPÍTULO II.

Breve resumen histórico de la elocuencia antigua.

§. 1.º

Elocuencia griega.

Si tratáramos aquí de la elocuencia natural, hija de la pasión, la hallaríamos sin duda donde quiera que hubo hombres desde el principio del mundo. Pero considerándola como un arte sujeto ya á las prescripciones de la sana crítica, encontramos sus primeros vestigios en el establecimiento de las repúblicas de Grecia. La vida nómada y errante de las sociedades primitivas, y su falta de civilización y cultura, no eran cosas compatibles con un arte que supone una instrucción sólida y variada. Los primeros imperios que tuvo el mundo, el asirio y el egipcio, fueron despóticos, y los ciudadanos más bien obedecían por el temor de la pena, que movidos de la persuasión. Por otra parte, antes de la invención de la escritura no era fácil dar duración al pensamiento, y las felices inspiraciones del genio espiraban en los labios del hombre, no pudiendo el arte fundar sobre ella observaciones filosóficas para aplicarlas á casos análogos.

Entre todas las repúblicas de Grecia ninguna cultivó la elocuencia con tanto esmero como la de Atenas. Mirábanla como el medio más seguro de adquirir poder é influjo, y la elevaron á tal grado de perfección, que el gusto ático y la manera ática pasaron á proverbio. Los atenienses no buscaban tanto el hacerse admirar, como el dominar los ánimos para que aceptasen lo útil y conveniente: así es que su elocuencia tenía más de enérgica que de brillante.

Pisístrato y Pericles fueron los primeros oradores que

llamaron la atención en Grecia. La elocuencia del segundo era tan robusta y vigorosa, que para encarecerla sus conciudadanos decían que *tronaba cuando hablaba lanzando rayos como Júpiter*.

Cleon, Alcibiades, Cricias y Terámenes fueron los sucesores de Pericles. Amaestrados en la escuela práctica de los negocios y debates públicos, se distinguieron por su estilo nervioso, vehemente y conciso más de lo justo. De Alcibiades, educado en la casa misma de Pericles, dice Cornelio Nepote que nada podía resistir á la fuerza de su palabra.

El gran prestigio de que empezó á verse rodeada la elocuencia excitó la emulación y rivalidad en otros talentos inferiores, y dió origen á la famosa escuela de los sofistas ó retóricos. Jactábanse de enseñar á sus discípulos á hablar en pro y en contra de cualquier causa, y hacer oraciones de todo género. Redujeron el arte á sistemas más ó menos caprichosos, según sus inclinaciones ó gustos, y abandonando la senda de sus predecesores, vinieron á confundir la verdadera elocuencia con las cavilaciones y sofismas. A este número pertenecieron entre otros Protágoras, Pródicas, Trásimo, Corax, Tisias y Gorgias Leontino.

Sócrates fué el primer impugnador de los sofistas, á quien siguió después Isócrates, maestro de elocuencia. Los retóricos que florecieron hasta este tiempo, enseñaban aritmética, geometría, música, política y economía; pero después de Isócrates limitaron su enseñanza á la gramática, retórica, poesía é historia, la cual cultivaban con especial predilección.

De la misma época son también Lisias é Iseo, maestro este último del gran Demóstenes, príncipe de los oradores griegos.

Si el arte fuera capaz de vencer á la naturaleza, diríamos que en Demóstenes se había obrado este prodigio: tan grandes fueron los esfuerzos que empleó para llegar á ser el hombre más elocuente de cuantos le habían precedido y de cuantos después le siguieron. Habiendo perdido muy temprano á su padre, que ejercía la profesión de armero en las cercanías de Atenas, se entregó en los primeros años á la más loca disipación, y nadie hubiera podido adivinar el gran ruido que estaba destinado á hacer en el mundo como orador. Nunca había mostrado inclinación á la elocuencia, hasta que oyendo perorar al célebre abogado Calistrato, se sintió como inflamado de repente, y entró en deseos de consagrarse á la oratoria. Estudió retórica con Iseo, oyó las lecciones filosóficas

de Platon, y para formar su propio estilo, copió hasta siete veces las obras de Tucídides, ensayándose en la composición con sin igual constancia. Dejóse ver por primera vez en el foro persiguiendo á sus tutores, y alentado con el triunfo que sobre ellos obtuvo, se arriesgó á comparecer en la tribuna pública, donde fué menos afortunado, pues tuvo que abandonarla por dos veces perseguido por las burlas y risas de la multitud.

Vivamente impresionado de un éxito tan poco lisonjero, no por eso desmayó, antes bien reconociendo sus propias faltas, señaladamente en la pronunciación y los ademanes, se propuso corregirlas con un trabajo asiduo y porfiado. Se encerró en un subterráneo para estudiar sin distracción, ponía un espejo delante para corregir sus maneras y movimientos, y gesticulaba á veces sobre la punta de una espada desnuda, recitando en alta voz los discursos que había mandado á la memoria. Para acostumbrarse al ruido y al estrépito de las juntas populares, se situaba con frecuencia á las orillas del mar, al cual arengaba apasionadamente procurando dominar con su voz el estruendo de las olas. Por último, siendo algun tanto tartamudo, se ponía en la boca unas piedrecitas y recitaba algunos versos difíciles, trepando al mismo tiempo cuesta arriba, hasta que en fuerza de ensayos repetidos logró adquirir una pronunciación clara, fácil y expedita, llegando al fin á verse coronados sus esfuerzos del éxito más feliz.

Varía mucho la opinión de los críticos sobre la naturaleza y carácter del talento oratorio de Demóstenes. Unos le dan más génio que arte, lo cual no parece ávenirse muy bien con los grandes esfuerzos que empleó para colocarse á tanta altura. Otros creen descubrir en su elocuencia el resultado de una laboriosidad lenta, tenaz y profunda, más bien que el producto natural y espontáneo de su imaginación. De este último sentir es Quintiliano, y aun el mismo Ciceron confiesa que el orador griego se había remontado á lo más sublime del arte, y que debían estudiar sus obras cuantos quisieran iniciarse en todos los artificios de la elocución.

La fuerza y vehemencia constituyen los rasgos más felices de su génio oratorio. Más atento al fondo que á las formas, nunca intenta hacer resaltar estas á espensas de la energía y movimiento. Su estilo es nervioso, rápido y conciso: sus palabras muy expresivas, la coordinación interesante y vigorosa. Usa con gran parsimonia de las figuras, y sus discursos no se distinguen por la esplendidez de los

adornos, sino por la incomparable energía de los pensamientos.

Demóstenes tuvo un formidable antagonista en Esquino, célebre orador de aquellos tiempos y enemigo personal suyo. Habiéndosele encargado al primero la oración fúnebre de los griegos muertos en la batalla de Queroneas, desempeñó su comisión con tanto acierto, que Clesifonte propuso al senado que decretase el regalo de una corona de oro para el orador. Opúsose á ello Esquino, y esto dió origen á grandes debates, y á los más bellos discursos pronunciados después por uno y otro. La lucha se prolongó por mucho tiempo, hasta que vencido Esquino en su última acusación contra Demóstenes, se retiró á Rodas, donde abrió una cátedra de elocuencia.

La elocuencia griega casi murió con Demóstenes, como la romana debía faltar más adelante con Ciceron, y volvió á caer en aquella manera lánguida y pueril que introdujeron los retóricos y sofistas. Demetrio Falereo descolló algo más tarde entre otros oradores, pero su carácter era enteramente opuesto al de Demóstenes, más propio para deleitar que para mover. *Delectabat Athenienses*, dice Ciceron, *magis quàm inflammabat*.

§. 2.º

Elocuencia romana.

La elocuencia romana apenas merece fijar la atención hasta después de la conquista de Grecia. Los romanos, enteramente dados á la guerra, y no soñando en otra cosa que en el logro del imperio universal, no podían hacer grandes progresos en las artes y ciencias, que solo florecen y prosperan bajo el bienhechor influjo de la paz. Y aunque tuvieron algunos oradores que se distinguieron en ciertas ocasiones solemnes, más fué por efecto de su genio y naturales luces que por los recursos del arte. Así es que con razón se echan de menos en su estilo aquellos primores y bellezas que tanto resaltan en los que más adelante cultivaron la oratoria.

La sumisión de la Grecia fué para los romanos la más preciosa de todas sus adquisiciones, pues á ella debieron el gran papel que estaban destinados á representar en el mundo como pueblo culto y civilizado. Si Roma venció á Grecia

por las armas, Grecia triunfó de Roma por su sabiduría, y los vencedores tuvieron que reconocer por sus maestros á los vencidos.

Los romanos hicieron maravillosos progresos en las artes y las ciencias despues de la conquista. De ello son buen testimonio sus obras mismas, en las cuales, si no se encuentra aquella encantadora sencillez que caracteriza á las de los griegos, se descubre en cambio más regularidad y más arte. Los griegos eran más originales, los romanos más correctos; aquellos atendian más al fondo que á las formas; estos consultaban á la belleza de las formas sin desatender al fondo, y más de una vez dejaron atrás en sus imitaciones á los modelos mismos que les sirvieron de guia.

Los oradores que empezaron á adquirir fama de tales en los primeros tiempos de la civilizacion romana fueron Marco Cornelio Cetego, Marco Porcio Caton el Censor, Cayo Lelio y Publio Escipion el Africano. Pero aunque estos llegaron á conquistarse gran crédito en la oratoria, y aunque Ciceron les tributa grandes elogios en varias partes de sus obras, su estilo adolecia de duro, áspero y falto de lima, como él mismo confiesa. Más tarde florecieron Craso, Antonio y Hortensio; pero el que elevó la elocuencia romana al último grado de perfeccion posible fué el inmortal Ciceron, príncipe de los oradores latinos, como Demóstenes lo habia sido de los griegos.

Ningun crítico ha juzgado acaso á Ciceron mejor que Hugo de Blair. Hé aquí en extracto sus palabras: «Las prendas de Ciceron como orador son sin disputa relevantes. Hay mucho arte en sus oraciones. Sus exordios son regulares, y en ellos se insinúa con rara habilidad para fijar la atencion y granjearse el afecto de sus oyentes. Su plan es más claro que el de Demóstenes, y el órden de las pruebas el más propio. Todo está en su lugar: nunca intenta mover hasta despues de haber convencido, y es felicísimo en excitar, especialmente las pasiones blandas. Ninguno conoció mejor el poder de la palabra. Camina siempre con mucha hermosura y pompa, y en la estructura de las sentencias es en extremo pulcro y exacto. Su manera en general es difusa, pero variada con acierto y siempre encaminada al asunto. Esto se echa de ver en sus cuatro oraciones contra Catilina. Cuando algun objeto público excitaba su indignacion, dejando la manera declamatoria á que era inclinado, se mostraba en extremo fuerte y vehemente, como se ve en sus oraciones contra Antonio, contra Verres y contra Catilina.»

Ciceron tuvo tambien sus defectos, que aunque disimulables por las raras dotes y magnífica elocuencia que despliega, conviene apuntarlos sin embargo para no admirarle en todo. En su estilo se refleja muchas veces su carácter orgulloso, busca frecuentemente la admiracion y el aplauso, y cuando se trata de su persona, parece olvidarse de todo para ocuparse de sí mismo: faltas que se notan principalmente en las oraciones que compuso en sus primeros años. Sacrifica á veces la solidez al esplendor de las formas, hace alarde de su talento oratorio, y en ocasiones es más difuso de lo que conviene á la importancia de los pasajes.

«Osaban motejarle sus contemporáneos, dice Quintiliano, de hinchado, de asiático y redundante; de nimio en las repeticiones, frio en las sales, débil y altanero en la composicion, y más afeminado de lo que conviene á un hombre.» Esta manera de decir prueba que el juicioso crítico no acogia, á lo menos en su totalidad, tales censuras, las cuales debieron de ser muy exajeradas, ya por los enemigos personales del insigne orador, ya por las rivalidades suscitadas entre los partidos ático, asiático y rodio, cada uno de los cuales pretendia para sí la supremacia en la elocuencia.

Los más de los críticos franceses, al comparar á Ciceron con Demóstenes, dan la preferencia al orador latino sobre el griego; pero Fenelon, haciendo el paralelo de uno y otro, concluye con estas palabras: «Ambos oradores me embelesan; pero confieso que no me mueve tanto el arte infinito y la elocuencia magnífica de Ciceron, como la rápida sencillez de Demóstenes.»

Con la muerte de Ciceron se oscureció casi del todo la elocuencia romana, que acabó de viciarse en las escuelas de los declamadores. Y aunque más adelante la propagacion del cristianismo dió origen á la nueva especie de elocuencia que se observa en las obras de los padres de la Iglesia, entre los cuales sobresalieron incomparables escritores, ninguno, dice Blair, nos ofrece un modelo cabal, pues segun vamos bajando, su lenguaje es áspero y en general inficionado del amor á los pensamientos hinchados y estudiados y al juego de palabras.

§. 3.º

Elocuencia moderna.

En ningun pueblo de la moderna Europa ha llegado la

elocuencia al grado de esplendor que tuvo en la antigüedad, y en ninguna parte ha sido un instrumento tan poderoso como en las asambleas populares de Grecia y Roma.

«La Francia y la Inglaterra, dice Hugo de Blair, son los dos países donde más era de esperar el espíritu de elocuencia; pero ni en uno ni en otro se elevó jamás á la altura que tuvo entre los antiguos. Los ingleses tienen algunos oradores que han figurado en los debates del Parlamento; pero más bien ha sido por efecto de su pericia en los negocios públicos que por sus talentos oratorios. Cuentan en el foro algunos abogados hábiles, pero pocos alegatos suyos han llegado á la posteridad, como entre los franceses los de Patru, Cochin y D'Aguesseau, citados muchas veces como modelos de elocuencia. Están muy atrasados, sobre todo en el arte de predicar, y no pueden citarnos un Bossuet, un Massillon, un Bourdaloue y un Flécher, gloria del púlpito francés.

»La diferencia característica del estado de la elocuencia entre unos y otros, prosigue el mismo autor, está en que los franceses han adoptado ideas más altas de agradar y persuadir, aunque no siempre las llenan en la ejecución; y los ingleses han tomado una clave más baja, aunque la ejecución es más correcta.

»Hay varias razones, concluye, para que la elocuencia moderna no haya hecho mayores progresos. El correcto modo de pensar en que tanto estudio se ha puesto en los últimos tiempos hace que estemos prevenidos contra las flores de la elocuencia, y que sospechemos de los ardidés de la oratoria; y precisados á ser más contenidos que los antiguos en las tentativas para elevar la imaginación é inflamar las pasiones, se amortigua acaso y apaga demasiado nuestro génio. También es verosímil que tenga mucha parte en ello nuestra complexión flemática y fría. La sensibilidad y la vivacidad de los griegos y romanos fueron mucho mayores que las nuestras, y á ellas debieron la ventaja en el gusto esquisito de las bellezas de la oratoria. También deben tenerse en consideración las circunstancias particulares de las dos grandes escenas de la locucion pública entre ellos, á saber: las juntas populares y el foro.»

CAPITULO III.

Composiciones en prosa.

Las obras literarias se dividen en dos grandes secciones, segun que están escritas en prosa ó en verso. Aquí vamos á hablar de las primeras, dejando las segundas para el tratado de la poética.

Las composiciones en prosa comprenden cuatro géneros: *el oratorio, el histórico, el didáctico y el epistolar*. El 1.º tiene por objeto convencer y persuadir; el 2.º exponer los sucesos pasados; el 3.º instruir en las artes ó en las ciencias; el 4.º da reglas para comunicarse por escrito con los ausentes.

Género oratorio.

Discursos oratorios, oraciones ó arengas, son los razonamientos pronunciados de viva voz delante de un auditorio, asamblea ó concurso más ó ménos numeroso. Estos razonamientos constituyen tres distintas especies de oratoria, segun que es el púlpito, el foro ó la tribuna el teatro del orador, y segun que este se propone instruir y mejorar al pueblo, defender los sacrosantos fueros de la justicia ó ventilar asuntos de interés más ó ménos general.

Los antiguos dividieron los discursos públicos en tres géneros que llamaron *demostrativo, deliberativo y judicial*. El fin del primero era la alabanza ó el vituperio; el del segundo persuadir ó disuadir; el del tercero acusar ó defender. En el *demostrativo* incluian los panegiricos, las invectivas y las oraciones gratulatorias ó fúnebres; en el *deliberativo* los asuntos de interés público ventilados en el senado ó en las asambleas populares; en el *judicial* todos los concernientes al foro.

Esta division coincide en parte con la nuestra; pues la oratoria *forense* es la que ellos llamaban judicial; y la *política*, aunque por la mayor parte del género deliberativo, admite tambien el demostrativo. Solo la *sagrada* no puede referirse con propiedad á ninguno de los tres géneros que distinguieron los antiguos. Siguiendo pues la clasificacion de los modernos como más clara y más conforme á nuestras cos-

tumbres, trataremos 1.º de la oratoria *sagrada*; 2.º de la *forense*; 3.º de la *politica*. Mas antes de todo expondremos las reglas generales que son comunes á las tres.

CAPITULO IV.

Reglas generales de la oratoria.

Partes de un discurso.

Las partes de un discurso completo pueden reducirse á cuatro: *exordio*, *proposicion*, *confirmacion* y *peroracion* ó *epilogo*. La proposicion y confirmacion son absolutamente indispensables; porque asi como en todo silogismo ha de haber una conclusion que probar y un argumento que la pruebe, asi en todo discurso ha de haber un tema ó asunto anunciado por la *proposicion*, y razones que demuestren la verdad ó conveniencia de ese mismo tema ó asunto, y esto corresponde á la *confirmacion*. Pero como suceda muchas veces, dice Vosio, que el hombre no se deja mover de las razones, es preciso ganarle con los afectos. Por eso en determinadas ocasiones son necesarios el *exordio* y el *epilogo*; aquel para conciliar los ánimos, este para mover el corazón. La *division*, *narracion* y *refutacion* que cuentan otros como partes distintas del discurso, se refieren, como luego veremos, á una de las cuatro dichas, de las cuales vamos á tratar por su orden.

§. 1.º

Exordio.

Exordio es la primera parte del discurso en que el orador prepara el ánimo de los oyentes para que reciban favorablemente lo que se propone decir. Esto es lo que Ciceron y Quintiliano llaman *hacer dóciles, benévolos y atentos á los oyentes*. Siendo este y no otro el objeto principal del exordio, siguese que puede omitirle el orador cuando está seguro de la docilidad, atencion y benevolencia del auditorio. Pero como rara vez podrá tener entera confianza en esto, es lo más acertado dar principio por una introduccion más ó ménos breve segun las circunstancias, pues el entrar repen-

tinamente en materia argüiria cierto exceso de confianza que podría lastimar el amor propio de los que escuchan.

Distingüense tres géneros de exordios: *legítimo*, *impetuoso* ó *abrupto*, y *de insinuacion*. Se llama *legítimo* cuando el orador empieza á hablar sencilla y directamente sacando los primeros pensamientos del fondo ó de las circunstancias mismas del asunto: *impetuoso* ó *abrupto* cuando el orador, excitado por fuertes pasiones, empieza á hablar lleno de fuego y energia; *de insinuacion* cuando por temor de que los oyentes estén preocupados contra él ó contra las verdades que les quiere proponer, se vale de ciertos artificiosos rodeos para irse apoderando poco á poco de sus ánimos, y hacer que le escuchen favorablemente. Puede servir de modelo para el exordio legítimo el que emplea Ciceron en la oracion *pro lege Manilia*: «*Quamquam mihi semper frequens;*» para el impetuoso el de la Catilinaria: «*Quousque tandem;*» y para el de insinuacion el de la oracion *pro Ligario*: «*Novum crimen*» etc.

El exordio ha de ser fácil y natural, y ha de tener tal conexion con el discurso, que parezca como nacido de su mismo fondo, ó de las circunstancias, ya del asunto, ya del orador, del tiempo, del lugar, etc., para que no haya quiebra en la unidad, dote esencial á toda composicion. Debe anunciarse con las expresiones más correctas, y con el mayor esmero de estilo; no porque estas dotes hayan de descuidarse en el resto del discurso, sino porque en el exordio hay necesidad de interesar más que en ninguna otra parte, pues se trata de ganar los ánimos, y es muy peligroso que por cualquier concepto se preocupen una vez contra el orador. Este debe expresarse con dignidad, pero con modestia, guardando al público las debidas consideraciones, y hablando con moderacion de si mismo, sin arranques de orgullo ó menosprecio que puedan mortificar de cualquier modo á los oyentes. El exordio debe además conducirse de una manera tranquila, pues no es el lugar propio para desplegar la vehemencia ó excitar las grandes pasiones, á no ser cuando las circunstancias justifiquen el uso del *abrupto*. Tampoco se ha de anticipar en él ninguna prueba, porque perderia el discurso toda su gracia y novedad. Por último, debe ser proporcionado al resto del discurso en duracion y en género; es decir, ha de estar escrito en el tono general que se dé á toda la pieza, y no ser más ó ménos largo de lo que ella pida. Aunque no pueda señalarse una regla general que fije la extension del exordio, se calcula que podrá ser

suficiente ocupar con él como una sexta parte de la composición.

§. 2.º

Proposición.

Llámanse *proposición oratoria* la parte del discurso donde se anuncia la cuestión ó punto de que se va á tratar. Puede ser simple, compuesta é ilustrada. Es *simple* cuando abraza un solo punto. Tal es la que Ciceron asienta hablando con César en la oración *pro M. Marcello*, cuando dice: «Entre todas las glorias que hasta aquí te has conquistado, ninguna puede igualarse á la que consigues hoy perdonando á Marcelo.» Llámanse *compuesta* cuando abraza dos ó más puntos, como la siguiente del mismo Ciceron en la oración *pro lege Manilia*: «Voy á hablar: 1.º de la calidad de esta guerra; 2.º de su importancia; 3.º del general que conviene elegir.» Por último, recibe el nombre de *ilustrada* cuando se añaden reflexiones que la desenvuelvan, ó se recuerdan hechos ya sabidos, ó se explanan otros no bien examinados y que conviene tener presentes para la cabal inteligencia del asunto. Puede servir de ejemplo la que Ciceron emplea en la oración *pro Ligario*: «Quintus igitur Ligarius, cum esset adhuc nulla belli suspicio,» etc.

La proposición compuesta es la que llaman otros *division*, y la ilustrada la que designan con el nombre de *narración*, las cuales, como es fácil inferirlo de lo dicho, no son en rigor partes distintas del discurso.

La proposición generalmente se coloca después del exordio, aunque algunos la dejan para después de la narración, especialmente cuando hay necesidad de algunas preventivas reflexiones para que aquella pueda ser bien comprendida. Veamos ahora las calidades propias de cada una.

La proposición *simple* debe ser *clara*, para que los oyentes penetren su verdadero sentido sin esfuerzo; *concisa* para que puedan retenerla fácilmente en la memoria; y *formulada sin la menor afectación*, para que la reciban con agrado.

La proposición *compuesta* ó *division* debe reunir las siguientes condiciones: 1.ª Las partes han de ser realmente distintas sin incluirse las unas en las otras: 2.ª La divi-

sion ha de ser completa, sin excluir ninguno de los puntos principales que debe abrazar el discurso: 3.^a Debe ser metódica, esto es, debe gradualmente pasar de lo conocido á lo desconocido, ó de los puntos más sencillos á los más complicados que suponen la inteligencia de los primeros: 4.^a Ha de expresarse en términos concisos, pero claros, para no cargar inútilmente la memoria: 5.^a Por último, se han de reducir al menor número posible las subdivisiones, observando en cada una de estas las mismas reglas que se han dado para la proposicion simple.

La proposicion *ilustrada*, segun se desprende de lo arriba dicho, puede serlo de dos modos, ó porque se aducen reflexiones, ó porque se refieren hechos. En el primer caso las observaciones que se hagan han de ser traídas en sazón, empleadas con la posible sobriedad, y necesarias para la cabal inteligencia del asunto, con el cual deben tener una connexion natural. Mas si la ilustracion consiste en la exposicion de algunos hechos (y entonces se llama propiamente *narracion*), ha de procurarse referirlos con ingenuidad y exactitud, sin desfigurarlos ni menos faltar á la verdad, pero al mismo tiempo presentándolos del modo más favorable á la causa de que se trata. La narracion debe ser además clara y metódica, lo mas breve que se pueda, omitiendo en ella toda circunstancia inútil, y no empleando otras reflexiones que las más importantes sugeridas por los hechos mismos. En estas reflexiones nunca ha de insistirse mucho; han de ser como cogidas al paso, aprovechándolas con destreza para que sirvan de fundamento á la confirmacion. Por último, ha de observarse con escrupulosa puntualidad el órden de los tiempos, sin confundir fechas, lugares, personas y demás circunstancias; y se ha de atender mucho á la verosimilitud, exponiendo los hechos como pueden ser posibles, y guardando las leyes todas del decoro, así en órden á las épocas y paises, como á las personas, sus génios, caracteres, situaciones, etc.

Aunque la narracion debe hacerse con toda la sencillez posible, no excluye por eso los adornos oratorios donde lo exijan las circunstancias, con tal que sean templados por punto general y no se prodiguen en demasia.

§. 3.º

Confirmacion.

Confirmacion oratoria es la parte del discurso donde se demuestra con pruebas y razones la verdad anunciada en la proposicion. Pero sucede algunas veces, especialmente en causas dificiles ó dudosas, que para obtener un convencimiento pleno no se limita á probar su aserto el orador, sino que rebate las pruebas ú objeciones de la parte contraria, ó desvanece las dificultades que pudieran suscitarse contra la verdad ó conveniencia de lo que dice, y á esto se llama *refutacion*, la cual no es rigurosamente una cosa distinta de la confirmacion, sino más bien el complemento de ella, porque el pulverizar y destruir las razones del contrario, no es sino confirmar más y más las nuestras.

La confirmacion es la parte más principal donde se encierra toda el alma y toda la vida del discurso. En ella es donde más que en ninguna otra se propone el orador el doble fin de *convencer* el entendimiento y *persuadir* á la voluntad. Lo primero se consigue con pruebas sólidas; lo segundo tocando los resortes del corazon.

Al entendimiento se le puede llevar la conviccion por diferentes caminos. Unas veces se le hace ver la verdad de una cosa desconocida por comparacion con una conocida; otras demostrándole el absurdo ó repugnancia que se seguiria de admitir lo contrario de lo que se propone; ya aprovechando la flaqueza de nuestro adversario para probar con sus mismas palabras lo que se intenta; ya por ilaciones y consecuencias legítimas de un hecho innegable, etc.

De ahí es que segun el medio de prueba de que nos servimos, así reciben diferentes nombres los argumentos. Si es una verdad comun y de todos admitida, se llama argumento *positivo*. Si un dicho ó hecho del contrario, ó de aquellos á quienes se intenta convencer, se dice *personal* ó *ad hominem*. Si es una cosa falsa, pero que por mera concesion se admite hipotéticamente, se llama argumento *condicional*. Si es un hecho que tiene alguna analogia con lo que intentamos probar, se llama *semejanza*, y si es de la misma especie *ejemplo*. Este puede ser de tres modos; porque ó el ejemplo es concluyente con razon idéntica, y entonces se llama *argumento a pari*, ó concluye con mayor razon aún, y se llama *a fortiori*,

ó por la razon contraria, y entonces se denomina *a contrario*. En las oraciones de Ciceron se encuentran á cada paso muestras de todas estas clases de pruebas.

La oratoria sagrada tiene además argumentos de un órden superior, que no se apoyan en los débiles fundamentos de la razon humana: tales son las Escrituras Santas, la autoridad de los Padres de la Iglesia, las decisiones de los Concilios, las definiciones pontificias, etc.

Con respecto al uso de las pruebas se tendrá presente: que han de ser sólidas desechándose las poco concluyentes; no han de mezclarse unas con otras las que sean de distinta naturaleza; han de colocarse en aumento progresivo para ir rindiendo gradualmente los ánimos; no han de ampliarse bajo todos los aspectos que puedan ofrecer, para no abusar de la paciencia del auditorio, aunque si conviene extenderlas con prudencia, especialmente en causas dudosas; han de tener la posible novedad, han de ser propias de la materia que se trata, y por último, deben distribuirse con acierto y estar al alcance de aquellos á quienes se intenta convencer.

Los antiguos retóricos señalaban varios lugares comunes que llamaban *tópicos*, como fuentes de donde habian de sacarse todos los argumentos. Pero no nos hagamos ilusiones: la verdadera fuente es el natural ingenio, una instruccion sólida, el estudio detenido de la materia, el exámen minucioso del asunto y de todas las circunstancias del lugar, tiempo, persona, modo, etc., la práctica en componer, y el buen gusto formado con la asidua lectura de los grandes modelos. Al que posea esaş cualidades no le faltarán razones fuertes y poderosas para convencer: razones que brotarán espontáneamente de los hechos mismos ó de sus circunstancias; mientras que al que carezca de las dotes necesarias de poco le servirán los mencionados recursos oratorios (1).

(1) Los retóricos señalan dos clases de *tópicos* ó *lugares comunes oratorios*: unos *intrínsecos* y otros *extrínsecos*. Llamam *intrínsecos* á los que nacen del fondo mismo de la causa; y *extrínsecos* á los que se toman de afuera, y de consiguiente no son necesarios para que la causa subsista y sea tal cual es. De los *intrínsecos* cuentan diez y seis, *definicion, distribucion ó enumeracion de partes, causa, género, diferencia ó especie, efectos, adjuntos, antecedentes, consiguientes, etimologia, derivados, semejanza y desemejanza, comparacion, contrarios y repugnancia*. Llamam *adjuntos* á las circunstancias que pueden concurrir en la accion, esto es, *quién es el autor, de qué clase es la accion,*

Hay otra clase de argumentos indirectos que llaman *costumbres oratorias*, y nacen de la confianza que debe inspirar á los oyentes la autorizada voz del orador. Estos no tienen un lugar determinado en el discurso, sino que se van sembrando en los lugares más convenientes segun las circunstancias.

A esta clase de argumentos pertenecen los esfuerzos que en tal ó cual pasaje hace el orador para mostrarse convencido de lo que dice, por aparecer honrado, probo, imparcial, amante de la justicia, etc. Estos medios serán de tanto mejor efecto cuanto sean más naturales, es decir, cuando no haya en ellos afectacion ni revelen artificio, sino que parezcan hijos de los sentimientos nobles y generosos que animan al orador. Ya hemos dicho en otra parte que el ejemplo es más elocuente que la palabra: no en vano los antiguos definian al orador: *vir bonus dicendi peritus*: «Un hombre probo que posee el arte de bien hablar.»

Con respecto á la *refutacion* debe saberse que al rebatir las pruebas del adversario y deshacer sus objeciones, han de presentarse estas con ingenuidad y candor sin desfigurarlas ni darles diferente aspecto del que deben tener, combatiéndolas con dignidad y nobleza y con las armas de la verdad, no con las de la cavilacion ó el sofisma. Aunque la refutacion puede tener lugar en diferentes géneros de discursos, es más propia sin embargo de los forenses.

Hasta aquí hemos hablado de los medios relativos á la conviccion del entendimiento: restanos tratar de los concernientes á la persuasion de la voluntad, que es lo que en retórica se llama *mocion de afectos*.

Es tan indispensable en ocasiones poner en movimiento el corazon, que sin este requisito no logrará el orador que se determine á obrar la voluntad. Para conseguirlo, debe poner á la imaginacion en aquel tono de ideas más propio para excitar la conmocion que busca, pintando el objeto de la pasion con los colores más vivos y fuertes, y expresándose con tanta verdad y energia que parezca nacen las palabras de un pecho herido y profundamente penetrado. Esto

dónde se ejecutó, por qué medios, con qué fin, en qué tiempo, lo cual expresan comunmente por estas palabras: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*.—Entre los lugares *extrinsecos* cuentan la leyes, los testigos, la voz pública, la autoridad y ejemplos, la declaracion de la parte, las escrituras legales, etc.

es lo que aconseja Horacio cuando dice: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.*

Pero no todos los asuntos admiten el patético, ni este ha de tener lugar precisamente en una determinada parte del discurso, sino que debe aprovecharse el momento más oportuno para inflamar el corazón, cogiendo á los oyentes como por sorpresa, y sin que ellos lleguen á comprender que el orador trata de conmoverlos. Esto, como observa Blair, es obra del buen sentido. De todos modos, debe tenerse en cuenta que para inspirar una pasión duradera es preciso haber ganado de antemano al entendimiento; lo cual quiere decir que, cualquiera que sea el lugar donde se excite éste ó el otro afecto, se procure convencer antes de persuadir. Por último, no se ha de divertir el ánimo con adornos, [pinturas ó pensamientos extraños á las conmociones ardientes que se intentan, ni se ha de insistir mucho en los pensamientos apasionados, porque estos tienen al ánimo en un estado violento que no puede ser durable.

§. 4.º

Epílogo.

El *epílogo* es la última parte del discurso. En él se recapitula lo más importante que se ha dicho en la oración, tocando ligeramente los puntos más capitales, animándolos con reflexiones breves y llenas de interés, y moviendo los afectos si se juzga conveniente, todo con el fin de acabar de rendir los ánimos con este último golpe.

El orador debe redondear siempre su discurso de manera que tenga un final que satisfaga al auditorio: de otra suerte pudiera parecer que la oración no estaba concluida, ó que aquel había dejado de hablar por habersele agotado los recursos. Pero el epílogo ó recapitulación propiamente dicha solo se emplea por lo comun en causas difíciles ó dudosas.

Aunque la moción de afectos puede tener lugar, como se ha visto, en cualquiera parte del discurso, generalmente hablando se coloca más bien en el epílogo, que en este caso recibe el nombre de *peroración*.

CAPÍTULO V.

Reglas particulares de la oratoria.

§. 1.^o

Oratoria sagrada.

A la oratoria sagrada pertenecen los *sermones morales* ó *dogmáticos*, los *panegíricos de los Santos*, las *pláticas doctrinales*, y cualesquiera otros discursos pronunciados delante de un auditorio sobre asuntos de religion.

Si en todo orador se exige para que sea fructuosa su palabra una instruccion sólida, un profundo conocimiento del corazon humano, una probidad reconocida y una reputacion intachable, compréndese fácilmente en qué grado tan superior deberá reunir estas circunstancias el encargado de anunciar desde la cátedra santa las verdades más importantes, y de mejorar las costumbres del pueblo haciéndole ver las excelencias de la virtud y los horrores del vicio.

Además de la instruccion general propia de todo e que se dedica á la elocuencia, debe el orador cristiano haber hecho un estudio detenido de las Sagradas Escrituras, porque como dice San Agustin: *Sapienter dicit homo tantò magis vel minùs quantò in Scripturis Sanctis magis minùsve profecit.* Un predicador, segun la comparacion de Rollin, no es otra cosa que un diputado, un embajador enviado por Dios cerca de los hombres para hablarles de su parte, para explicarles sus intenciones, para hacerles saber las condiciones del tratado que quiere ajustar con ellos, y de la paz que desea concederles. Y ¿de dónde ha de sacar un embajador sus instrucciones sino de las palabras mismas del soberano que le envia.

Además de las Sagradas Escrituras debe haber estudiado el buen predicador las obras de los Santos Padres, que son los intérpretes de aquellas, la teologia, la religion práctica, la moral, la historia, legislacion y disciplina de la Iglesia, y los mejores modelos de la elocuencia sagrada, así antiguos como modernos.

Tres cosas, segun S. Agustin, debe proponerse el orador sagrado: que la verdad sea conocida, que sea conocida de

una manera agradable, que arrastre á la voluntad en pos de sí: *Ut veritas paleat, ut veritas placeat, ut veritas moveat*. El gran secreto del arte está, segun el mismo, en hacer que los oyentes escuchen *intelligenter, libenter, obedienter*; esto es, comprendiendo lo que se les dice, oyéndolo con gusto, y dejándose persuadir ó determinándose á obrar con arreglo á los principios y verdades que se les sugieren.

Para hacer que la verdad sea conocida debe expresarse con la mayor claridad. Y aunque esta es una dote indispensable en todo género de elocuencia y en toda clase de escritos, y tan esencial que todo debe sacrificarse á ella, en ninguna parte es tan necesaria como en el púlpito, puesto que el orador se dirige á un concurso numeroso, compuesto en su mayor parte de gentes iliteratas y de escasos conocimientos. Esta claridad ha de resplandecer en todo; en el plan, en los pensamientos, en la expresion y hasta en la pronunciacion misma: claridad que debe tener por objeto hacer el discurso mas inteligible sin dar en un estilo bajo ó arrastrado.

Para que la verdad sea recibida con agrado es preciso presentarla embellecida con las gracias de la dicion y del estilo, pero gracias sencillas y naturales que encanten al espíritu para poder llegar al corazón. No deben ser rebuscados los adornos, pero tampoco han de desecharse los que, por decirlo así, le salgan al paso al orador naciendo espontáneamente del fondo del asunto ó de la naturaleza de los pasajes. Y aunque esta regla es tambien aplicable á toda clase de composiciones, en ninguna puede dispensarse ménos que en la oratoria sagrada por razon de su importancia misma.

Por último, para hacer que la verdad triunfe y arrastre en pos de sí á la voluntad, es menester hacer un acertado uso de las amplificaciones oratorias, desenvolviendo los hechos, presentándolos bajo aspectos diferentes, y poniendo ante los ojos retratado con vivisimos colores todo el horror del vicio y el seductor encanto de la virtud. El orador cristiano, dice San Agustin, busca el convencimiento y el agrado para lograr la persuasion. El que no avanza hasta ella se queda á medio camino. Cuando el predicador, añade Rollin, deja tranquilo al auditorio, cuando no le conmueve y agita, cuando no le turba y abate y desconcierta, cuando no vence su resistencia y le hace abandonar sus opiniones por adherido que esté á ellas, no es un predicador elocuente. Y aunque sola la gracia de Jesucristo, añade, sea capaz de abrir los ojos á los ciegos, y de hacerles aborrecer lo que aman y amar lo que aborrecen, no debe el orador desaprovechar los me-

dios que la elocuencia le suministra, bien que confiando menos en sus talentos que en las inspiraciones de lo alto.

El lenguaje del púlpito debe ser correcto, pero sencillo; animado, pero grave; modesto, pero sin menoscabo de la dignidad. La animación acompañada de la gravedad, produce aquella excelente prenda llamada *uncion*, esto es, aquella manera afectuosa, penetrante é interesante, que nace, como dice Blair, de una fuerte sensibilidad á las verdades que pronuncia el orador, y de un deseo encendido de que hagan impresión profunda en el corazón de los oyentes.

En el sermón, como en toda composición literaria, debe cuidarse mucho de la unidad, y si el punto capital admite divisiones, no han de ser estas tantas que no puedan retenerse fácilmente en la memoria, ó que en vez de dar luz al discurso engendren confusión y oscuridad.

Por último, el orador cristiano debe circunscribir cuanto sea posible la materia, no entregándose á vagas generalidades, cuidando sobre todo de elegir la más acomodada á las circunstancias de su auditorio; porque nada sería tan fuera de propósito como declamar en la aldea contra vicios que solo tuvieran su asiento en las grandes capitales, etc.

§. 2.º

Oratoria forense.

La elocuencia del foro comprende todos los discursos pronunciados ante un tribunal en defensa de la justicia para que se absuelva ó condene á uno ó muchos en cualquiera causa criminal ó civil. Demóstenes y Cicerón, aunque tan diferentes en su estilo, son los mas acabados modelos de elocuencia en este género.

«Ningun don tan funesto como la elocuencia, dice Quintiliano, ninguno tan perjudicial como ella al público y á los particulares, si se emplea con siniestros fines. No madre, madrastra del hombre habría sido la naturaleza concediéndole el don de la palabra para proteger al malvado, perseguir al inocente y hacer guerra á la verdad. Mejor hubiera sido nacer mudos y no tener uso de razón, que emplear los dones de la Providencia para destruirnos mutuamente.... El abogado, añade más adelante, no ha de encargarse de una causa de cuya injusticia esté convencido; su voz se debe á la justicia y á la verdad: el crimen no tiene sobre él ningun

derecho, cualquiera que sea el disfraz con que se encubra. Su elocuencia ha de ser el asilo de la virtud: un puerto de salvacion abierto á todos, excepto á los piratas.» Estas palabras del juiciosísimo Quintiliano valen todo un discurso, y explican admirablemente los deberes de un abogado con respecto al uso que ha de hacer de sus talentos.

Pero no basta la probidad para constituir un buen abogado, si le falta aquel fondo de ciencia indispensable para ejercer dignamente su profesion. Además de la instruccion general necesaria para cultivar con fruto cualquiera género de elocuencia, debe conocer las reglas del arte de bien hablar, y haber hecho un estudio detenido de las leyes y costumbres, de la jurisprudencia antigua y moderna, y señaladamente de la legislacion de su país; debe haber bebido la elocuencia en sus mismas fuentes, estar familiarizado con los mejores modelos del foro, tener una elevada idea de la alteza de su profesion, y trabajar con diligente empeño, considerando que es el protector de los infelices y el defensor de la vida, honor y bienestar de sus hermanos.

El abogado no dirige la palabra á un concurso numeroso, rebelde ó inquieto, sino á uno ó pocos jueces, personas graves é instruidas, que por lo comun no anhelan otra cosa que conocer la verdad para fundar sus fallos en las prescripciones de la justicia. De ahí es que la elocuencia del foro pertenece por lo comun al género templado, no siendo la esplendidez de los adornos, sino la exactitud y precision de los raciocinios lo que debe caracterizarla. Hay ocasiones, sin embargo, en que para animar un asunto árido ó aliviar la atencion fatigada, conviene, como observa Blair, soltar un poco las riendas á la imaginacion. Tampoco hay que olvidar que los jueces tienen un corazon bajo la toga, que ese corazon no está muerto, y que hay ciertas situaciones solemnes en que es preciso herir su pecho, ya para excitar la compasion y lástima de los males ajenos cuando pueda conciliarse la justicia con la clemencia, ya para hacer brotar en él una santa indignacion á vista de los grandes crímenes y maldades. Pero, generalmente hablando, no es el estilo sublime y el patético, ni menos el pomposo y florido, el que debe dominar en los discursos forenses; y el orador antes debe procurar ser sólido que brillante.

Debe ponerse gran cuidado en el modo de establecer la cuestion, procurando fijarla con toda la posible claridad, á fin de que los jueces no formen ideas equivocadas del asunto. Esta claridad debe igualmente extenderse á todas y ca-

da una de las partes del informe. Los hechos se referirán con exactitud y candor, huyendo al mismo tiempo de una exposicion atropellada y de una individualidad prolija. No se omitirá, sin embargo, ninguna circunstancia por insignificante que parezca, cuando conocidamente sirva para dar luz á la causa.

Los argumentos podrán amplificarse prudentemente con especialidad en causas difíciles ó dudosas, si así lo pide la oscuridad de los puntos legales. En cuanto á la refutacion nada tenemos que añadir á lo que ya se dijo al hablar de esta parte del discurso.

Por último, en el epílogo, además de recapitular los hechos principales, podrá hacerse una ligera reseña de los incidentes extrajudiciales que tengan conexion con la causa, siempre que conocidamente sirvan para esclacecer algun hecho dudoso, ó reforzar las pruebas aducidas en el cuerpo del discurso.

La práctica de escribir y alegar precipitadamente y sin la debida preparacion, es causa de la verbosidad, vicio bastante general en el foro. Por lo mismo, dice Blair, deben los abogados poner su conato en evitarla cuando tienen tiempo de prepararse. Habituándose, especialmente en sus escritos, á un estilo fuerte y correcto, les será ya este natural cuando la multitud de negocios les precise á escribir con alguna precipitacion.

§. 3.º

Oratoria política.

A la oratoria política se refieren todos los discursos pronunciados en las asambleas legislativas ó en los cuerpos deliberantes, en las academias científicas, en los actos públicos sobre cuestiones literarias, en toda junta donde se discuten intereses políticos, y por último, las alocuciones ó arengas que se dirigen al pueblo, á la milicia, ó cualquiera determinado personaje.

La oratoria política, que á tan alto grado se elevó en las asambleas populares de Grecia y Roma, cayó con la pérdida de la libertad de ambas naciones. Dejóse ver de nuevo, bien que desaliñada y tosca, en la edad media: desapareció otra vez despues del renacimiento de las letras, y solo en Inglaterra y en las repúblicas aristocráticas de Venecia, Génova

y Holanda se conservó un imperfecto remedo de la antigua tribuna. Ultimamente, la república de los Estados Unidos, la revolucion francesa y el gobierno representativo establecido en varias naciones, han vuelto á resucitarla en mucha parte.

Aunque los mejores modelos que dejó la antigüedad en este género de elocuencia son Demóstenes y Ciceron, no se los puede imitar ciegamente. Nuestras costumbres difieren mucho de las suyas: ellos hablaban en la plaza pública á un auditorio numerosísimo, compuesto en lo general de personas ignorantes y rudas; nuestros oradores se dirigen á un auditorio más reducido é ilustrado, no al aire libre, sino en un salon augusto: y las circunstancias de lugares y personas, aunque prescindamos de la diversa educacion, leyes y creencias, es motivo más que suficiente para imprimir á sus discursos un sello particular que los distinga de las alocuciones de los antiguos.

No hace á nuestro intento insistir mucho en una materia que pedia más dilatado campo del que pueden ofrecer unos elementos de retórica. Nos limitaremos por tanto á observar que en la oratoria politica caben todos los géneros de elocuencia, segun la calidad de los asuntos y las circunstancias que los acompañan. Como pueden ser tan vários los intereses que se ventilan y tan diversos los medios que se ponen en accion, admite innumerables fases y matices, que seria muy difícil determinar.

La cualidad que más la distingue es la lucha. Así es que el lenguaje suele ser frecuentemente apasionado, y el estilo más bien conciso que difuso, aunque en esto puede haber mucha variedad segun los casos. Las figuras más atrevidas, los racionios más severos, los rasgos de imaginacion más elevados, todo puede tener lugar en ella empleado con oportunidad. Pero en todo caso el orador nunca debe perder el dominio sobre si mismo llevando demasiado lejos el calor que le arrebatara, porque no son los gritos destemplados los que convencen, sino las razones sólidas y bien concertadas. Debe por lo tanto ser severamente comedido sin olvidar lo que se debe á sí propio, lo que debe á sus oyentes y á la santidad del lugar donde se encuentra.

En el exordio, que será sencillo y modesto y salpicado de costumbres oratorias sin afectacion, deberá hacer uso cuanto sea posible de las artes de conciliar é interesar, desvaneciendo cualquiera prevencion que haya contra él ó contra los principios que defiende. La proposicion, con muy po-

cas excepciones, no suele anunciarse formal, sino indirectamente, y la narracion no es ordinariamente extensa, apuntando solo los hechos capitales y dando por sabidas muchas de sus circunstancias. La argumentacion puede admitir una manera difusa, sacando de las lecciones de la experiencia las pruebas más principales. Por último, en el epílogo se indicarán ligeramente y con la posible novedad los puntos más capitales del discurso, excitando con reflexiones breves y patéticas los afectos, si las circunstancias lo justifican.

El orador parlamentario necesita haber hecho un estudio profundo de las leyes, de la economia política, de la estadística, de la administracion, de la diplomacia, y hasta del derecho canónico y disciplina de la Iglesia. Necesita sobre todo ser un buen patriota, conocer las necesidades de su país y los medios de remediarlas, sacrificar al bien comun el interés privado, y no perder jamás de vista la ya citada observacion de Quintiliano: «*Si vis illa dicendi malitiam intruxerit, nihil fit publicis privatisque rebus perniciosius eloquentia.... Rerum ipsa natura, in eo quod precipue indulsisse homini videtur, quoque nos a ceteris animalibus separasse, non parens, sed noverca fuerit, si facultatem dicendi sociam scelerum, adversam innocentie, hostem veritatis invenit. Mutos enim nasci, et egere omni ratione satius fuisset, quam Providentie munera in mutuam perniciem convertere.*» Quint. lib. 12. c. 1.

CAPÍTULO VI.

De la pronunciacion.

Pronunciacion oratoria es el arte de recitar bien un discurso. Ciceron la llama *elocuencia exterior*; y en efecto, el orador no habla solo con la palabra, habla tambien con los ojos, con el semblante, con las manos, con todos sus movimientos y ademanes. Esta elocuencia muda es la que da espíritu y vida á la palabra. De ahí nace el diferente efecto que produce un discurso pronunciado respecto de un discurso leído; y así se explican tambien las diversas impresiones que causa una misma oracion dicha por dos distintas personas. Aun en la simple lectura donde apenas se interesa la elocuencia exterior en otra cosa que en las diversas modulaciones de la voz, se advierten iguales diferencias segun el grado en que el lector llega á poseerse del escrito.

Ningun orador trabajó tanto como Demóstenes para con-

seguir la buena pronunciacion. Este hombre insigne la creia tan esencial, que habiéndole preguntado, segun cuenta Ciceron, cuál era la parte más principal de la elocuencia, respondió: *la pronunciacion*. Como le hubiesen preguntado luego cuál era la segunda, contestó: *la pronunciacion*. Y como todavia hubiesen insistido en que dijese cuál era la tercera, respondió siempre: *la pronunciacion*. No es de extrañar, pues, que quien tal idea tenia de la elocuencia exterior hubiese hecho tantos esfuerzos por adquirirla.

Las reglas de la buena pronunciacion son de tres clases: unas relativas á la voz, otras al semblante, otras á la gesticulacion. Vamos á examinarlas por su orden.

§. 1.º

De la voz.

La voz, segun Quintiliano, debe ser *correcta, clara, sonora y proporcionada* á la importancia de los pasajes. *Correcta*, esto es, exenta de defectos, y de consiguiente fácil, natural, agradable y urbana, sin que se perciba en ella el más ligero indicio de rusticidad ó extranjerismo. *Clara*, es decir, que llegue con toda distincion á los oidos del concurso sin atropellar las palabras ni las sílabas, marcando debidamente las partes mayores ó menores de la cláusula, miembros é incisos, y señalando las pausas enfáticas para que el auditorio comprenda la verdadera intencion del orador. *Sonora*, esto es, tal que por la feliz conformacion de los órganos vocales aparezca firme, segura, dulce, flexible, armoniosa, capaz de acomodarse á todos los tonos como las cuerdas de un instrumento músico. *Proporcionada á la importancia de los pasajes*, porque no ha de seguir el mismo tono en los lugares tranquilos que en los apasionados y patéticos, debiendo pasar por distintas inflexiones segun la variedad de movimientos que agitan al orador.

La voz ha de ser además proporcionada al número de oyentes y al lugar donde se perora; ha de empezar lenta y sumisa relativamente, para que se conserve más entera, y por último, no ha de dejarse ver en ella ni el menor asomo de afectacion.

§. 2.º

Del semblante.

Por lo que hace á la elocuencia del semblante observaré—

mos que, aunque muda, es frecuentemente más eficaz que la palabra misma. En él se reflejan admirablemente y con una expresión llena de verdad los diversos movimientos del alma. Sobre todo en la frente y en los ojos se dejan ver distintamente por infinitas modificaciones los varios sentimientos de odio y aversión, de amor y benevolencia, de lástima ó ternura, de ira, indignación ó enojo, la alegría, la tristeza, el abatimiento, todos los afectos y pasiones.

La regla más segura que puede darse para el gobierno del semblante es que se sienta con fuerza y con verdad y se deje obrar á la naturaleza; que espontáneamente y sin esfuerzo dejará ver ella la lucha y los combates del espíritu y todas las afecciones internas, haciendo, por decirlo así, que se asome al rostro el alma del orador. Finge la boca muchas veces sentimientos que no brotan del corazón, mientras que el mudo lenguaje de los ojos ó no sabe ó no puede mentir.

Haremos sin embargo algunas advertencias, aunque realmente se hallen ya embebidas en lo que hemos dicho. El orador ha de dar á su semblante la expresión más adecuada á la naturaleza de los pensamientos. Guardará de consiguiente gravedad en los pasajes tranquilos, dejando la animación y el entusiasmo para los fuertes y patéticos. En el movimiento de los ojos ha de evitar dos extremos: ni ha de tenerlos siempre fijos en un punto, ni ha de recorrer con miradas escrutadoras todo el ámbito del concurso. Lo primero supondría desconfianza y timidez: lo segundo osadía y descaro. Las lágrimas, como fieles intérpretes de los sentimientos del alma, son un poderosísimo recurso para conmover, pero han de venir espontáneamente á los ojos para que surtan todo su efecto.

§. 3.º

De la gesticulación.

La misma regla que se ha dado para el gobierno del semblante, esa misma puede darse para los ademanes y gestos: *sentir con fuerza y con verdad, y dejar obrar á la naturaleza*. Ella sugerirá al orador cuándo ha de levantar la cabeza, cuándo ha de bajarla, cuándo ha de inclinarse á un lado, cuándo á otro, cuándo ha de mover los brazos, etc. El impulso del ánimo imprime naturalmente su acción á estos y otros movimientos, y el arte no puede hacer más que templarlos según lo pidan las leyes del decoro.

Atendiendo, pues, á estas, observaremos que el cuerpo ha de mantenerse recto y firme para poder accionar desembarazadamente, inclinando un poco el pecho hácia adelante como en muestra de respeto al auditorio. Los brazos no han de estar siempre quietos ni siempre en movimiento. La mano derecha se mueve más frecuentemente que la izquierda, aunque ambas pueden funcionar, especialmente en las conmociones fuertes y fogosas, correspondiéndose la una con la otra con facilidad y desembarazo. Por último, deben evitarse los aspavientos, manotadas, contorsiones y todas aquellas maneras que no estén en consonancia con los usos de la culta sociedad.

CAPÍTULO VII.

De las demas composiciones en prosa.

Género histórico.

§ 1.º

Historia.

Historia es la exposicion fiel y exacta de los sucesos pasados; ó como la define Mr. de Mothe, «el retrato de los siglos pasados puesto á los ojos de los presentes y venideros para que les sirva de leccion y de escarmiento.» La historia puede ser verdadera ó ficticia, segun que son verdaderos ó fingidos los hechos de que trata. Aquí hablamos de la primera.

La historia, por razon de su objeto, se divide en sagrada, eclesiástica y profana. La *sagrada* es la exposicion maravillosa de la accion de Dios sobre el hombre, de la creacion del mundo, de los principios de la verdadera religion, etc., etcétera. Tal es la contenida en los libros santos, conocidos con el nombre de *Antiguo y Nuevo Testamento*. Nada hay, dice Batteaux, más perfecto en línea de historia que los libros donde se contiene la historia sagrada. Es exacta, fiel, segura é imparcial; es la verdad misma que se manifiesta sin aparato y con el mayor candor, como escrita por hombres inspirados por el mismo Dios.

La historia *eclesiástica* es la narracion de los sucesos ocurridos en la Iglesia desde su establecimiento hasta nuestros dias.

La historia *profana* puede ser universal, general y particular. La *universal* comprende los más capitales sucesos de todo el género humano desde los tiempos primitivos has-

ta nuestros días: tal es la que recientemente ha escrito el italiano César Cantu. La *general* abraza los sucesos de toda una nación con las diferentes revoluciones por que ha pasado, como *la de Roma* por Tito Livio, *la de España* por Mariana. La *particular* se limita á referir los hechos de una época memorable, ó algun suceso particular, como *la Catilinaria* y *Yugurtina* por Salustio, *la de la Guerra contra los Moriscos de Granada* por Don Diego Hurtado de Mendoza.

Hay, por último, historias que se contraen á referir la vida pública de algun personaje célebre, como *la vida de Sixto V*, *la de Luis XIV*, *la de Enrique IV*, etc.

§. 2.º

Requisitos en el historiador.

Siendo el fin principal de la historia utilizar las lecciones de la experiencia, debe reunir el historiador cualidades eminentes para hacer que su obra sea un espejo purísimo donde se retrate la imágen fiel de lo pasado. Para esto se necesita:

1.º Estar perfectamente instruido en la geografía, llave de la historia, y señaladamente en la particular de los países, teatro de los principales acontecimientos; en la cronología para confrontar fechas y hacer el debido cómputo de los tiempos; en la religion, leyes, usos, costumbres y gobierno de los pueblos cuyos hechos refiere, y en su grado de civilización y cultura; en el derecho público y privado para poder apreciar debidamente los sucesos; y en las lenguas sabias, donde hallará frecuentemente un precioso almacén de datos y noticias interesantes.

2.º Debe tener un gran talento crítico para valuar la importancia de las causas impulsivas, para interrogar á los monumentos históricos, mudos testigos de lo pasado, para confrontar opiniones, tradiciones y creencias, y hacer que brote, á ser posible, la luz de la verdad por entre las sombras de la confusion.

3.º Debe conocer á fondo el corazón humano y saber los diferentes resortes que le mueven, para discurrir con acierto sobre las miras y conducta de los personajes de su historia y dar una idea cabal de su carácter.

4.º Debe guardar en su plan toda la unidad posible, para que mediante la conexión y enlace de las diferentes partes que componen la historia, haga esta en el ánimo la impre-

sion de un solo objeto, no la de muchos, proponiéndose un como centro comun al cual puedan referirse los hechos que nos recuerda. Y aunque sea muy difícil observar la unidad en las historias generales, y más aun en la universal, todavía es posible llenar este requisito, encadenando las diversas épocas y revoluciones de los pueblos de manera que se vean las causas de su prosperidad ó decadencia.

5.º Debe estudiar, cuanto posible sea, los secretos de los gabinetes para conocer el influjo de las causas políticas en los negocios públicos.

6.º No ha de referir todos los hechos, sino solo aquellos cuyo conocimiento pueda ser de alguna utilidad, omitiendo de consiguiente los que no ofrezcan interés ni tengan importancia de ninguna clase para las generaciones presentes ó venideras.

7.º Por último, el historiador ha de ser *veraz, imparcial, moral y metódico*. *Veraz*, esto es, que cuente lo cierto como cierto, y lo dudoso como dudoso, sin acoger á sabiendas cosas falsas ni ocultar las verdaderas, ni alterar las circunstancias por ensalzar ó deprimir las acciones. Consecuencia de esta dote es la *imparcialidad*, que consiste en desprenderse de toda mira interesada, del temor, de la esperanza, del espíritu de partido, etc., para que contemplando á sangre fría los acontecimientos, pueda presentarlos tales como fueron. *Moral*, esto es, que en su manera de referir las cosas deje entrever que rinde homenaje á la virtud y que aborrece el vicio, aprovechando el lugar correspondiente para hacer como de paso algunas reflexiones breves, juiciosas y oportunas. Finalmente, *metódico*, para que bien madurado el plan y distribuidas convenientemente las varias partes de la obra, puedan los lectores formar una idea ajustada y cabal del todo.

§. 3.º

Cualidades de la narracion histórica.

Las cualidades de la narracion histórica pueden reducirse á cuatro: *claridad, brevedad, ornato y dignidad*.

La *claridad* consiste en referir los hechos con orden dejando ver su conexión. Para esto se ha de procurar que no sea atropellada la exposicion de los sucesos, y que no haya quiebras en el plan, saltando de una época á otra, ó de un

país á otro; antes bien debe seguirse el riguroso orden cronológico, sin confundir fechas, lugares, reinados, personas, etc.

La *brevedad* consiste en omitir circunstancias inútiles, y todos aquellos hechos que no sean de alguna importancia ó puedan servir á la posteridad de una leccion saludable. Aun en los más interesantes debe huirse de aquella individualidad prolija que, no siendo necesaria, solo sirve para cansar á los lectores.

El *ornato* pide que se la embellezca con aquellas gracias y primores de estilo que reclame la importancia de los pasajes. El estilo de la historia suele ser templado, pero natural y sin artificio. No obstante, en ocasiones admite tambien el majestuoso y sublime. La narracion ha de ser rápida, las descripciones y pinturas, animadas y vivas. En suma, pueden caber en ella todas las bellezas de la elocucion con tal que no sean rebuscadas.

Por último, la *dignidad* exige que se destierren de la historia el tono satírico, burlon ó epigramático, el estilo vulgar, las expresiones débiles y bajas, los adornos frivolos y los juegos de palabras. El historiador ha de aparecer como un hombre sensato, ilustrado y formal, sin desmentir jamás la gravedad de su carácter. Y si alguna vez abandona el tono sério para deplorar con la risa en los labios las miserias del hombre, ha de ser de una manera tan natural y tan motivada, que vengan á disculpar las circunstancias esta especie de libertad.

Con respecto al uso de las arengas, debemos advertir que unos las reprueban como inverosímiles, mientras otros las miran como uno de los mejores adornos de la historia. Los grandes escritores griegos y latinos pusieron discursos de esta clase en boca de los principales personajes, dándonos así curiosas noticias de las pasiones que los movian, de la politica de los estados, etc. Y á la verdad no parece repugnante oír hablar á un conspirador en sus juntas clandestinas, á un consejero en sesiones importantes, á un general en el campo de batalla, etc. Y aunque es cierto que antes de la invencion de la taquigrafia no hubo medio de conservar tales discursos, ordinariamente improvisados, pudo el historiador recoger los principales puntos que abrazaban, y repetirlos luego, si no con las mismas palabras, con otras parecidas, sin que por eso sufriera menoscabo la verdad histórica.

Como quiera que sea, una vez descubiertas la imprenta y

la taquigrafía, no debe encontrar ya tanta oposición el uso de las arengas, señaladamente en aquellos pueblos donde por su clase de gobierno hay asambleas públicas y debates parlamentarios. Ya se comprenderá que en ninguna de sus partes puede la historia remontar tanto el estilo como en las arengas, en las cuales por la calidad de las personas y lo solemnemente de las situaciones, pueden tener lugar los rasgos más atrevidos y las figuras más valientes de la elocución.

§. 4.º

Especies subalternas de la historia.

Las especies subalternas de la historia son tres: *anales*, *memorias* y *biografías*.

Los *anales*, llamados también *fastos*, *efemérides*, *crónicas*, son la relación de sucesos memorables ocurridos en cierto espacio de tiempo, dispuesta por orden cronológico y año por año. El analista no hace propiamente sino recoger y apuntar materiales para la historia. Sus calidades son la *claridad*, *fidelidad* y *exactitud*.

Las *memorias* son una composición en que se da cuenta de los sucesos en que ha intervenido el escritor mismo durante cierto periodo de tiempo, y los cuales solo él pudo conocer circunstanciadamente por su posición particular. Las memorias deben ser útiles, interesantes y detalladas, y estar escritas con claridad y limpieza en el estilo.

Biografía ó *Vida* es la narración de la vida, especialmente doméstica y privada de los hombres célebres, con sus vicios y virtudes. Las biografías admiten pormenores, incidentes y circunstancias menudas que desecha la historia. El buen biógrafo necesita para llenar cumplidamente su misión ser imparcial en alto grado, muy perspicaz y diligente, y muy conocedor de las humanas debilidades y miserias: prendas que atesora cual ninguno el sencillo Cornelio Nepote.

§. 5.º

Historia ficticia.

Novelas y cuentos ó romances.

Novela es la narración ingeniosa de ciertos hechos que se suponen ocurridos en la vida privada de algunas personas. Cuando los hechos son muchos y abrazan una porción considerable de tiempo, se llaman *novelas*; cuando son po-

cos y no ocupan mucho tiempo, toman el nombre de *cuentos* ó *romances*.

El fin principal de las novelas debe ser inspirar amor á la virtud y horror al vicio; corregir las malas pasiones haciendo ver sus funestas consecuencias, y los delitos y desgracias á que pueden arrastrarnos; despertar los sentimientos nobles y generosos y enseñarnos á ser prudentes y precavidos. Sirven también para comunicar conocimientos útiles en las artes y en las ciencias, para dar á conocer las leyes, usos y costumbres de los pueblos, su civilización y cultura, etc.

La novela para estar bien escrita ha de reunir varias condiciones. Debe reinar constantemente en ella la moral más pura, sin contener máximas contrarias á las buenas costumbres, ni autorizar errores peligrosos: han de interesar los hechos por la novedad, por lo variado de los acontecimientos y por las situaciones apuradas en que se coloque al personaje principal de la fábula; pero al propio tiempo la invención ha de estar fundada en el buen juicio: los lances serán nuevos; pero no increíbles; vários, pero no muy complicados; y las situaciones peligrosas, pero no desesperadas: los caracteres han de ser exactos, variados, contrastados y sostenidos: ha de guardarse en la fábula la ley de la unidad, y el estilo ha de ser tan elegante como el asunto lo permita.

CAPITULO VIII.

Género didáctico.

Llámanse *obras didácticas* las composiciones literarias en que el autor se propone instruir á sus lectores sobre objetos de ciencias ó artes.

Aunque son muchísimas las obras de este género, y muy várias las formas bajo las cuales pueden presentarse, todas ellas, sin embargo, se reducen á tres principales clases: *tratados elementales*, *tratados magistrales*, y *disertaciones*.

§. 1.º

Tratados elementales.

Tratados elementales son las composiciones dirigidas á instruir á los que todavía no están iniciados en los principios del arte ó ciencia de que se trata.

Estas obras por razon de su misma índole, y por las circunstancias de los lectores á quienes se dedican, deben re-

unir especiales condiciones sin las cuales quedaria frustrado el fin para que se escriben.

El autor debe dominar la materia y abarcar, por decirlo así, de una ojeada las partes y el conjunto. El plan debe estar bien concebido, detenidamente madurado, y desenvuelto con método y sencillez. Las doctrinas han de clasificarse, distribuirse y exponerse por su orden respectivo, empezando por los capitulos fundamentales que sirven de base á los demás, y continuando progresivamente de lo conocido á lo desconocido, de lo fácil á lo difícil. Las ideas han de guardar entre sí cierta sensible gradacion para auxiliar á la memoria; y las cláusulas que las encierran estarán construidas con claridad, y con cierta fácil y no estudiada cadencia que dé algun aliciente á la lectura, ganando el espíritu por conducto del oido.

El lenguaje ha de ser puro, propio, correcto y preciso. Se huirá de toda voz equívoca ó de doble sentido, para evitar ambigüedades, cuidando de preferir siempre las que mejor determinen la idea que se quiere expresar. Sobre todo ha de procurarse fijar bien la significacion de las palabras técnicas ó facultativas, y no se variará su acepcion cuando vuelvan á emplearse en las diferentes partes de la obra.

En el estilo ha de reinar toda la posible sencillez, cuidando al mismo tiempo de que no sea ni extremadamente conciso, ni demasiado difuso, pues lo primero engendra oscuridad y lo segundo cansa y empalaga. A veces, sin embargo, convendrá entrar en explicaciones detenidas, señaladamente cuando la inteligencia de los puntos que se quiere explanar es indispensable para que puedan comprenderse otros fundados en ellos, teniendo en cuenta que se habla con personas que por primera vez oyen tratar de la materia. Pero aun entonces deberá observarse una prudente mediocridad no prodigando las palabras más de lo justo.

Por último, el escritor didáctico ha de materializar cuanto sea dable las ideas haciendo sensible la verdad por medio de ejemplos, símiles y comparaciones. En tales casos podrá emplear algun adorno, pero ligero, sencillo y natural, haciendo uso de las figuras calmadas de la elocucion, especialmente de las lógicas, con tal que estén bien escogidas y no se prodiguen mucho, para evitar el estilo hinchado igualmente que el demasiado florido.

§. 2.º

Tratados magistrales.

Llámanse *tratados magistrales* las obras ó composiciones dirigidas á la instruccion de personas iniciadas ya en los principios ó elementos de la ciencia ó arte sobre que versan.

Las más de las observaciones hechas acerca de los tratados elementales son aplicables igualmente á los magistrales. Pero en estos puede tener el estilo algun mayor adorno, algun mayor grado de elevacion en medio de su misma sencillez, como que se dirigen á personas que se suponen más instruidas. No hay necesidad tampoco de insistir en pormenores y menudencias inevitables en una obra elemental, ni de expresar ciertas ideas intermedias que los lectores pueden suplir fácilmente.

§. 3.º

Disertaciones.

Llámanse *disertaciones* los tratados ó composiciones sueltas sobre algun punto de ciencias ó artes, bien sean dirigidas al público en general, ó á una corporacion científica ó literaria en particular, como las memorias académicas, los discursos inaugurales, los artículos literarios, etc.

Como el fin de tales composiciones es instruir deleitando, deben reunir á un mismo tiempo, no solo las dotes propias de los escritos didácticos, sino ciertos rasgos de elocuencia propios para cautivar el espíritu, juntamente con las elegancias de diction que reclame la naturaleza del asunto ó la importancia de los pasajes.

La materia debe estar bien escogida y largamente meditada, y el plan concebido con sencillez y desenvuelto con claridad. Los pensamientos han de ser sólidos, presentándolos con la novedad posible y por el lado más interesante y luminoso. Debe ponerse el mayor cuidado en la eleccion de las palabras y las frases, prefiriendo siempre las más vigorosas y expresivas, y evitando al mismo tiempo toda incorreccion y desaliño. Las cláusulas han de ser variadas, rotundas y cadenciosas sin afectacion; y el estilo claro, limpio y elegante, huyendo de los falsos relumbrones y de todo adorno frívolo ó pueril. El lenguaje figurado puede ser de buen efecto en ocasiones sabiéndole introducir con arte. En suma, el escritor ha de procurar hacer fructuosas sus instruc-

ciones interesando en su manera de presentarlas la atención de los lectores u oyentes, sin perder de vista la tan sabida regla de Horacio:

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.*

§. 4.º

Varias formas de obras didácticas.

Los escritos didácticos pueden presentarse de tres modos: ó bajo la *forma expositiva*, ó redactados *á modo de cartas ó en diálogo*.

La primera forma es la más fácil de todas, y de consiguiente la que se usa con mayor frecuencia exponiendo el autor seguidamente las doctrinas sobre que versa el escrito.

Algunos han empleado con buen éxito la forma epistolar; pero en ella no pueden observarse tan escrupulosamente el buen órden y el método seguido que reclaman este género de composiciones.

Tambien suelen escribirse en diálogo, el cual puede ser directo ó indirecto: *directo*, cuando se introduce hablando á los mismos interlocutores como hizo Platon; *indirecto*, si no se pone en accion á los personajes, sino que el autor se encarga de referir sus conversaciones ó conferencias, como practicó Ciceron. Este último sistema tiene el inconveniente de hacer algo pesado el estilo con la inevitable repeticion de las fórmulas *este dijo, aquel contestó, el otro repuso*, etc. El P. Almeida ensayó el primero con bastante tino en sus *Recreaciones filosóficas*.

Como quiera que sea, el diálogo debe ofrecer una conversacion natural y animada: los caracteres han de estar bien dibujados y sostenidos, las transiciones han de ser fáciles, motivadas y oportunas, y los personajes no han de ser tantos que distraigan la atencion y dividan demasiado el interés, pudiéndose aplicar tambien aqui la regla que dá Horacio para las composiciones dramáticas: *Nec quarta loqui persona laboret*.

La forma dialogada suele venir bien en los tratados elementales que se escriben para niños, porque tienen la ventaja de empeñar más su atencion haciendo que se fijen en el pensamiento capital anunciado en la pregunta. Pero no es la más propia para desenvolver doctrinas de alguna im-

portancia literaria, porque se quiebra fácilmente la trabazon de las ideas, se incurre en mil repeticiones ociosas, se dicen cosas extrañas al asunto principal para motivar el diálogo, y ofrece en fin otros muchos inconvenientes que no tiene la forma expositiva.

CAPÍTULO IX.

Género epistolar.

Carta es una conversacion por escrito; ó como la define Ciceron, *absentium mutus sermo*: «una conversacion muda entre personas ausentes.»

Las cartas toman diferentes nombres segun los vários asuntos que en ellas se tratan, ó los diversos fines que se proponen. Así hay cartas de *pésame*, de *pretension*, de *enhorabuena*, de *ofrecimiento*, de *aviso*, *consolatorias*, etc., cuyas ideas van envueltas en los nombres mismos.

Siendo la carta una conversacion escrita, debe huirse en ella de toda afectacion y de los adornos estudiados. El estilo ha de ser natural y sencillo, pero noble y sin bajeza: el lenguaje y el tono acomodados á la importancia del asunto, á la dignidad de la persona á quien se escribe, y á la mayor ó menor intimidad que con ella se tenga. La construccion de las cláusulas ha de ser fácil y natural sin poner atencion prolija á la sonoridad y cadencia. En suma, en la redaccion de toda carta ha de haber *claridad*, *naturalidad* y *decoro*, quedando al prudente discernimiento del escritor el levantar más ó ménos el tono y el estilo segun las circunstancias, aunque siempre dentro de los justos límites.

Si la carta comprende dos ó más asuntos diferentes, se tratará cada uno en párrafo separado, variando el estilo si lo exige la materia, y dándole aquel matiz que mejor le cuadre.

Las cartas que se escriben para el público y comprenden la exposicion de cuestiones de ciencias ó artes, corresponden al género didáctico, y no al epistolar, por más que lleven esta forma, y en ellas se observarán de consiguiente las reglas dadas para aquel género de escritos.

Como modelos del estilo epistolar pueden leerse con fruto las cartas de Pulgar, el Centon epistolar de Fernan Gomez de Cibdareal, las de Santa Teresa, las de Gonzalo de Ayora, las de Solís, las del P. Isla, etc.; y en latin las de Plinio y Ciceron.

SEGUNDA PARTE.

POÉTICA.

INTRODUCCION.

Poética no es otra cosa que un conjunto de preceptos formulados por la sana crítica para evitar que se extravie el gènio en sus creaciones, señalándole el sendero que debe seguir y los escollos que ha de evitar en cada género de poesia.

De la anterior definicion se infiere que aunque las reglas del arte sean por sí insuficientes para formar al poeta, este nunca llegará á la perfeccion debida si las abandona. Es cierto que las reglas no dan gènio, pero saben dirigirle por el buen camino. Suele objetarse contra esto que Homero compuso sus poemas admirables sin haber leído la primera poética de que hay noticia, esto es, la de Aristóteles, que floreció más tarde. Pero en primer lugar no es exacto que antes de él no hubiesen existido ya otros poetas, por más que sus obras se hayan perdido en la noche de los tiempos; y es muy verosímil que el cantor de Troya hubiese tenido modelos que imitar de mayor ó menor mérito. (1) Por otra parte, pudo Homero estar dotado á un mismo tiempo de un gran gènio poético y de un incomparable talento crítico, y observar en la práctica muchas de las reglas instintivamente y por sentimiento.

(1) Sabemos, dice Hermosilla, por testimonios irrecusables, que en tiempo de Homero corrian con estimacion una *Iliada* y un *Dárdano* compuesto por un tal Coriano; otra *Iliada* de Dares que existia aun en tiempo de Eliano; los poemas de Orebanto, Trecenio y de Melesandro, el primero sobre los *Lapitas*, y el segundo sobre los *Centauros*, los de Femio y Demodoco, famosos poetas, de quienes hace honorífica mencion el mismo Homero; los de Museo, de quien habla tambien Virgilio; los de Pamfo, Tamirys y Orfeo, y quizá los de Lino, escritos en caracteres pelásgicos y anteriores por consiguiente á la llegada de Cadmo á la Beocia e introduccion del alfabeto fenicio.

Síguese de aquí que Homero dejó sin duda en sus poemas un abundantísimo tesoro con que los futuros preceptistas habían de enriquecer el arte; pero se hace incomprendible que aquel génio portentoso hubiese llegado á tanta perfección sin sujetarse á regla alguna. Esto sería contrario á las leyes de la humana naturaleza, que camina siempre á pasos muy lentos por las vías del progreso.

Mas aunque concediéramos que aquel vate divino no tenía la menor idea del arte, y que guiado por sola su inspiración cantó la ruina de Troya y las proezas de Ulises, ni aun así se seguiría nada contra la utilidad de las reglas. Para que la objeción fuera concluyente, era preciso suponer en todos los poetas el mismo fondo, el mismo entusiasmo, el mismo gusto, el mismo fino discernimiento que en Homero; y es cosa sabida que después de tantos siglos, aunque han brillado hombres eminentes en la poesía en diferentes épocas y países, solo uno ha podido aspirar á la gloria de ser émulo suyo: el cantor de Eneas, que sin embargo no hizo otra cosa que seguir las huellas del poeta griego. Dejando, pues, á un lado estas cuestiones críticas, pasaremos á hablar de las composiciones poéticas, diciendo algo antes de la poesía, de su origen y progresos, y de la diferencia que hay entre su lenguaje y el de la prosa.

CAPÍTULO PRIMERO.

De la poesía.

Várias son las definiciones que se han dado de la poesía, aunque apenas hay una que satisfaga enteramente. Muchas de ellas son tan refinadamente filosóficas, que lejos de ofrecer una idea más clara del definido, no hacen sino confundirle más y más. Nosotros la definiremos con Blair: «el lenguaje de la pasión ó de la imaginación animada formado en números regulares, ó la imitación métrica de la bella naturaleza.»

Nadie niega que convienen á la poesía estos caracteres; pero dicen que no la convienen solo á ella, puesto que la elocuencia admite también, como se ha visto, el lenguaje de la pasión y cierta métrica cadencia. A esta observación contestaremos: 1.º que allí donde la elocuencia reúna en alto grado esas prendas, y señaladamente la primera, allí hay verdadera poesía: 2.º que aunque la elocuencia admite el lenguaje apasionado, solo es en determinadas ocasiones: 3.º que aunque la prosa pide cadencia y número ó proporción de

tiempos en las cláusulas, miembros é incisos, no puede ni debe observar la misma regularidad de compases que la poesia propiamente dicha.

Esto nos lleva naturalmente á examinar si es el verso esencial á la poesia. Por verso se entiende: «una artificiosa combinacion de palabras sujetas á determinadas medidas.» Pudiendo pues dividirse la prosa en porciones simétricas sujetas á una medida dada, es evidente que en este caso tendremos versos, pero versos prosáicos, en los cuales tal vez no se encuentre ni un átomo de poesia (1). Así vemos muchas obras escritas en verso que no son más que una prosa rimada; y hallamos por el contrario prosas eminentemente poéticas, como el *Quijote* de Cervantes, el *Telémaco* de Fenelon, los *Mártires* de Chateaubriand, etc.

De lo dicho se infiere que la poesia no tanto está en la forma como en el fondo. Allí donde veamos entusiasmo y génio, imágenes, caracteres y sentimientos, pasiones y contrastes, un plan hábilmente ideado en el cual domine una idea generadora, agrupándose en torno suyo para embellecerle los rasgos más hermosos dispersos en la naturaleza, allí hay indudablemente poesia; y todo esto puede caber muy bien en la prosa, como sería fácil demostrarlo con ejemplos innumerables.

Pero si todo esto es muy cierto, no lo es ménos que el verso es el traje con que la poesia se engalana para dar realce á su hermosura. Sin él podrá conservarse la poesia de las cosas, pero pálida y descolorida. El número métrico constituye uno de sus adornos más preciosos: con él se anima y embellece, viste sus propios colores y luce todos sus encantos. De donde se sigue que aunque el verso no es esencialmente necesario para que haya poesia, es no obstante indispensable para ataviarla y darle el conveniente colorido.

La palabra *poesia*, segun su valor etimológico, vale tanto como *creacion, composicion, ficcion*; y de consiguiente *poeta* equivale á *creador, hacedor*. Esto no quiere decir que la esencia de la poesia está precisamente en la ficcion, ó que el poeta finge siempre los asuntos de su canto. En tanto finge, en tanto crea, en cuanto que proponiéndose imitar los divinos modelos de la naturaleza, escoge, reune, ordena y combina los rasgos más hermosos esparcidos en ella, les da una existencia simultánea, y su imaginacion creadora

(1) *Neque enim concludere versum dixeris esse satis*. Hor.

forma con la union de tan varios elementos un todo completo revestido de los colores convenientes. Pero la accion es muchas veces verdadera en el fondo, aunque presentada con novedad en la forma, y sujeta siempre á las leyes de la mas exstricta verosimilitud.

La poesia habla á la imaginacion, la hiere y la cautiva, pone en accion á las criaturas insensibles dotándolas de vida y sentimiento, y anima á la naturaleza toda. Esto lo consigue principalmente con el acertado uso de las imágenes.

Llámanse *imágenes poéticas* aquellas formas con que el poeta viste las ideas abstractas y los objetos incorpóreos, dándoles propiedades sensibles, y presentándolos á la imaginacion con tal viveza que un pintor pudiera trasladarlos al lienzo. Abstractas son, por ejemplo, las ideas de la *muer-te*, del *furor* y de la *envidia*; pero cuando Horacio pinta á la primera «como un pálido espectro que penetra con paso igual en los dorados alcázares de los reyes y en las humildes chozas de los pobres;» cuando Virgilio retrata al segundo «sentado sobre las crueles armas, amarrados los brazos á la espalda con cien nudos de bronce, y arrojando sanguinolento espumarajo por la boca;» y cuando Ovidio presenta á la tercera bajo la forma de «una mujer de faz pálida y demacrado cuerpo, torbo mirar, dientes lívidos y descarnados, henchido el corazon de hiel y destilando ponzoña su lengua, sin que jamás se vea asomar á sus lábios otra sonrisa que la que le arranca la vista del mal ageno;» nos dan una idea tan viva de estos objetos, que parece los vemos y palpamos.

El que carezca de ese talento generador que todo lo anima y vivifica, no merece el nombre de poeta. Para aspirar á tan glorioso titulo es necesatio poseer un grande ingenio, una imaginacion fecunda, un exquisito gusto, un juicio sólido que sepa presentar los objetos por el lado más interesante, un oido fino y delicado, y un gran fondo de sensibilidad que le haga elevarse sobre sí mismo á la vista de los grandes objetos, remontándose á las más altas regiones en alas de su rica fantasia.

Si tan eminentes son las prendas con que la naturaleza debe haber favorecido al poeta, no son ménos importantes las que necesita adquirir con el arte y el cultivo. Debe conocer por principios la lengua en que escribe, haber estudiado las leyes, usos, costumbres y religion de los paises que retrata, sus tradiciones, monumentos y leyendas, la in-

fluencia de las costumbres en las leyes; y por último, estar iniciado en las artes y en las ciencias, de donde frecuentemente habrá de sacar imágenes, alusiones y comparaciones con que embellecer y ennoblecer sus asuntos.

Horacio compendia en pocas palabras las calidades que constituyen al poeta: *natural ingenio, inspiracion divina, facundia en la expresion para retratar objetos grandiosos.*

Ingenium cui sit, cui mens diviniior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

CAPÍTULO II.

Origen y progresos de la poesia.

Es indudable que la poesia es tan antigua como el mundo, y apenas se dará nacion alguna que no haya tenido sus poetas desde tiempo inmemorial. Los celtas, germanos, britanos y galos tenian sus poetas en los celebrados bardos de las montañas, que acompañándose con la lira dejaban oír su inspirada voz en el recinto de los valles. Los hebreos tenian asimismo sus profetas, y no hay país alguno conocido de donde no hayan podido adquirirse noticias más ó ménos individuales acerca de su poesia, siendo de notar que á esta tan general y antigua inclinacion va asociada al mismo tiempo la afición á la música y la danza.

Esto induce á creer que el armonioso canto de las aves debió ser el primer despertador del instinto poético del hombre, ó á lo menos, el primer móvil que le impulsó á buscar la medida y la cadencia. Entusiasmado con el mágico concierto que en todas partes encontraba, debió excitarse á producir sonidos melodiosos, semejantes á los que tanto regalaban sus oídos, llevado de ese afán de imitacion inherente á su naturaleza misma. Y cuando la experiencia le hizo conocer lo mejor, cuando fué perfeccionándose su gusto con ensayos repetidos y recibieron algun ensanche sus facultades, tal vez se movió á exhalar sus sentimientos por medio de palabras que ajustó á la cadencia y medida de sus cánticos.

Pero hasta aquí no tenemos más que versificacion, y la versificacion no constituye, como ya hemos visto, el fondo de la poesia. Es verosímil por tanto que en esas primeras imitaciones algunos hombres de génio superior, dotados de un corazon ardiente y de una imaginacion viva y fogosa, expresasen las fuertes conmociones de su ánimo con rasgos elocuentes, dando formas sensibles á las ideas abstractas,

invirtiendo la colocacion de las palabras, y usando de hipérbolos y otras figuras atrevidas, de donde pudieron nacer al mismo tiempo el lenguaje y colorido poéticos.

Esta aficion tan general y tan antigua á la poesia está justificada: 1.º por su afinidad con la música, á la cual tiene el hombre una inclinacion natural é instintiva: 2.º por la propension de este á todo lo maravilloso: 3.º porque antes de la invencion de la escritura los cantos poéticos, como menos sujetos á sufrir alteraciones que la prosa, eran el medio más seguro de transmitir de padres á hijos los hechos históricos y la instruccion de las primeras edades.

Las Musas fueron, por decirlo así, las encargadas de civilizar al mundo, de lo cual son buena prueba los recuerdos consagrados en las fábulas de Orfeo, Anfion y Apolo, á quienes se representa como los primeros que con la armonia de su canto sacaron á los hombres salvajes de las selvas, les hicieron vivir en sociedad, les dieron leyes y señalaron obligaciones y derechos.

En verso hablaron los oráculos, en verso los legisladores, en verso los patriarcas y gobernadores de las tribus, alejándose cada vez más en la precision y energia del lenguaje de los rasgos hiperbólicos y vuelos atrevidos que debieron constituir el carácter de la poesia primitiva cuando aun no eran conocidos los primeros elementos del arte. Tales, Parménides, Pitágoras y otros antiguos filósofos cantaron en verso la fisica y la moral, y apenas hubo ciencia que no tuviera sus intérpretes en los poetas. De esta suerte la civilizacion naciente de las sociedades se debió á la poesia, y sus inspirados cantores vinieron á ser los primeros maestros del género humano.

En la infancia de este arte divino se hallaban confundidos todos los géneros, que luego fueron separándose conforme adelantaba el hombre en el camino de la perfeccion. Las odas ó los himnos debieron ser las primeras composiciones, puesto que el canto hizo nacer el verso. Con ellas celebraban las alabanzas de sus dioses, las glorias de su nacion y las hazañas de sus guerreros. No es difícil encontrar ya en estos cantos heróicos los primeros elementos de la epopeya. Las sentidas lamentaciones por la pérdida de algun ser querido darian origen á la elegia; el sosiego apacible de la vida campestre, acariciando las afecciones blandas del corazon, engendraria la bucólica; y un profundo sentimiento de compasion por las desgracias ocurridas á elevados personajes, prepararia el camino á la tragedia, que como ve-

remos adelante, nació en Grecia entre las fiestas de Baco.

Cuando la sociedad humana estuvo más adelantada, hallaron los poetas recursos para instruir al pueblo por medio de alegorías ingeniosas, encubriendo la verdad con un velo agradable. Estudiaron el corazón del hombre, y conociendo su natural propensión á reirse de las extravagancias y manías de sus semejantes, empuñaron las armas del ridículo para combatir el vicio, de donde naturalmente debieron ir naciendo la fábula, la comedia, la sátira y el epigrama. Con los progresos del arte y el refinamiento del gusto irian modificándose algunos de estos poemas, adoptando diferentes nombres segun sus calidades.

Pero apenas pudieron clasificarse géneros tan distintos hasta que los griegos, pueblo el más civilizado del mundo, empezaron á dar pasos para llegar á la perfeccion á que elevaron la poesia Píndaro, Sófocles y Homero.

Sojuzgada Grecia por los romanos, los vencedores reconocieron por maestros á los vencidos. Siguiendo las huellas trazadas por estos, y estudiando sus grandes modelos, se señalaron entre otros Persio, Juvenal y Horacio en el género satírico, Plauto y Terencio en el cómico, Fedro en la fábula, Propercio, Ovidio y Tibulo en la elegia, Catulo y Marcial en el epigrama, Virgilio en la epopeya y la bucólica y Horacio en la poesia lírica. El género trágico fué el único que careció de un digno intérprete; pues Séneca, á pesar de algunos rasgos felices, está muy lejos de la perfeccion.

Con la caída del imperio romano se hundió la poesia latina, cabiéndole á la España la no pequeña gloria de que se hubiesen conservado los últimos restos de aquella en varios de sus hijos, como fueron Lucano, Séneca, Columela, Silio Itálico, Marcial, Daciano Emeritense; y más adelante Prudencio, Juvenco, S. Dámaso, Latroniano, Eugenio Toledano y otros.

Con el estudio de los poetas griegos y latinos se formaron los italianos, franceses y españoles. La poesia de esta última nacion apenas ofrece nada de notable en sus primeros tiempos. Gonzalo de Berceo y D. Alonso el Sábio en el siglo XIII; el arcipreste de Hita, Ayala, Macías, Rodriguez del Padron y Enrique de Villena en el XIV; y Juan de Mena, Rodrigo de Cota, el marqués de Santillana y Jorge Manrique en el XV, son los poetas que más se distinguieron; pero sus composiciones, aunque no carezcan de un mérito relativo, están muy léjos de poderse señalar como modelos, ni por su lenguaje, ni por su estilo, ni por su gusto, salvo algunas honrosas excepciones.

La poesía castellana se elevó en el reinado de Carlos V y Felipe II en el siglo XVI. Entónces florecieron entre otros muchos, Lope de Vega, Fr. Luis de Leon y Garcilaso, gloria del Parnaso español. Pero desgraciadamente empezó á decaer á pasos agigantados en el reinado de Felipe IV en el siglo XVII. Cundió por entonces la manía de expresarse en un estilo tan refinadamente culto, que se hacia incomprendible para los mismos que lo empleaban. Metáforas monstruosas, giros campanudos, trasposiciones violentas, conceptos alambicados, antitesis, retruécanos, sutilezas, palabras arrastradas del latin y griego, puerilidades y fruslerías: tales eran los matices que adornaban el depravado estilo de aquel tiempo, ridiculizado con razon por algunos poetas de buen juicio, y más tarde por Moratin en su *Derrota de los Pedantes*. A semejante desarreglo contribuyó más que ninguno Góngora, poeta de gran genio, pero que empeñado en imitar la poesía de los orientales, se olvidó por completo de la sana crítica, siendo no poca fortuna el que se hubiesen librado del comun contagio sus letrillas y romances. Por fin volvió á entrar nuestra poesía en el camino del progreso á mediados del siglo XVIII, elevándose á la mayor altura que jamás habia tenido, con las felices inspiraciones de los Huertas, Riojas, Cienfuegos, Jovellanos, Melendez, Iriartes, Quintanas, Iglesias, Moratines y otros eminentes génios.

Martínez de la Rosa, Breton de los Herreros, Zorrilla, Rubí, Hartzzenbusch, Vega y otros muchos de nuestros contemporáneos figurarán siempre con gloria en el Parnaso español, y la posteridad, haciendo justicia á sus talentos, citará sus nombres con aplauso.

CAPÍTULO III.

Del lenguaje poético.

Es indudable que entre las palabras y las ideas debe haber siempre la más perfecta consonancia, la más rigurosa conveniencia. Aquellas no han de considerarse solo como meros signos orales de las ideas, sino tambien como el traje con que estas se visten, el cual deberá ser adecuado á su importancia y categoria. Los objetos más grandiosos aparecen degradados cuando las palabras con que se expresan son bajas y humildes; y por el contrario, vestidas con palabras

magníficas las ideas vulgares, no hallamos otra cosa que hinchazon, pompa y hojarasca.

Siendo pues la poesia la obra del entusiasmo y del génio, las ideas y pensamientos poéticos han de pertenecer á una esfera superior por su nobleza, grandiosidad é importancia. Y como las palabras han de ser proporcionadas siempre á la mayor ó menor elevacion de los objetos, síguese que la poesia debe tener un como lenguaje aparte que la distinga esencialmente de la prosa. Hé aquí por qué dijeron los antiguos que la poesia era *el lenguaje de los dioses*.

Una de las cosas que más caracterizan el lenguaje poético son las imágenes que, como ya hemos visto, hablan á la imaginacion sensibilizando las ideas. En prosa, por ejemplo, diríamos: «Ya amanece.... La riqueza no hace la felicidad del hombre.... El tiempo pasa sin sentir....» etc. El lenguaje poético expresa los mismos pensamientos diciendo: «Ya el padre de la luz abre las rejas del oriente.... Las inquietudes y zozobras vuelan en torno de los artesonados techos.... Fugaces van deslizándose los años....» etc. Por consecuencia, la poesia tiene que hacer mucho uso de los tropos, perífrasis, comparaciones, alusiones, hipérboles, prosopopeyas y demás figuras que dependen de la fantasia.

Otro de los caractéres que distinguen al lenguaje poético son las inversiones, porque cuando la imaginacion está acalorada, no se cuida de ir expresando las ideas por el orden de su filiacion lógica, sino que da la preferencia á las que mas la hieren y cautivan. Seria por lo tanto afectada en la prosa la construccion de los siguientes versos de Moratin:

...Las Arabias y Egipto fabuloso
En servidumbre dura
Cayeron y opresion....

En la poesia se emplean tambien con más frecuencia que en la prosa los epítetos, cuyo fin es individualizar el objeto haciéndole más visible y expresivo. Esta es una de las cosas para las cuales necesita el poeta mucho tino y eleccion. Los epítetos bien escogidos y aplicados, dan vigor y realce á la expresion, y contribuyen poderosamente á fijar las ideas en el alma. Véase la habilidad con que los usa Moratin en estos bellísimos versos hablando de las ruinas de Babilonia, donde el caminante

Hoy cenagosos lagos, corrompido
vapor, caliente arena,

áspera selva, inculta, engendradora
de móstruos ponzoñosos
encuentra sólo.....

Además de estos tres caracteres generales que constituyen, por decirlo así, la fisonomía del lenguaje poético, admite este ciertas licencias de dición que serían intolerables en la prosa. Los poetas, en efecto, unas veces añaden ó quitan letras al principio, medio ó fin de la palabra, como *hora* por *ahora*; *do quier* por *donde quiera*; *felice* por *feliz*; *apena*, *entonce* por *apenas*, *entonces*; *vido* por *vió*; *agora* por *ahora*; *desparece* por *desaparece*, etc. Otras emplean términos anticuados, cambian las preposiciones regentes, y sustituyen el artículo masculino al femenino: así dicen *oillo* por *oirlo*; *sin tiempo* por *antes de tiempo*; *el aspereza* por *la aspereza*, etc. Pero por lo mismo que estas maneras de decir no son sino licencias, deben economizarse todo lo posible.

En la dición poética tienen cabida ciertas voces derivadas del latín, aunque el uso no las haya autorizado en la prosaica, como *antro* por *cueva*; *almo* por *venerable*; *rutilante* por *resplandeciente*; *aura* por *el viento apacible*; *natura* por *naturaleza*, etc. En el uso de estas y otras voces semejantes debe procederse, sin embargo, con suma circunspección, porque si se prodigan demasiado, ó si se emplean las que no cuentan con autoridad suficiente, pueden llevar con facilidad al gongorismo ó estilo culto.

Por último, el lenguaje poético, más conciso que el prosaico, suprime con frecuencia los artículos, conjunciones y adjetivos pronominales, las figuras artificiosas, los modismos adversativos, continuativos y transitivos, como *sin embargo*, *en esta suposición*, *de consiguiente*, etc., y algunas otras palabras que parecen exclusivas de la prosa.

CAPITULO IV.

Obras poéticas.

Reglas comunes á toda clase de composiciones en verso.

§. 1.º

Reglas relativas al poeta.

Entre las reglas que pueden tener inmediata aplicación en toda clase de poemas, unas son relativas al poeta, otras á

la accion, otras á los personajes que en ellas se introducen. Las relativas al poeta son las siguientes:

1.^a Ha de ser amante de la sana moral, que derramará con habilidad en sus escritos, dejando entrever al hombre el noble fin para que fué criado. Debe, por lo tanto, aficionarle á la virtud, alejarle del vicio, inspirarle generosos sentimientos de noble patriotismo, de honrosa emulacion para emprender acciones útiles, etc. Así lo hicieron Orfeo, Tirteo, Homero y otros antiguos poetas, mereciendo por ello el glorioso título de *divinos*. El que abusa de la poesia para despertar las malas pasiones es indigno de tener asiento en el Parnaso.

2.^a El fin principal de la pœsia es instruir con agrado. Para conseguirlo debe el poeta hablar á un mismo tiempo al entendimiento ilustrándole, porque no hay belleza sin verdad: á la imaginacion con la pintura viva de las cosas; al corazon moviendo sus resortes. Los versos que solo hablan á los sentidos podrán agradar momentáneamente, pero no pasarán de fruslerias, *sonoras bagatelas* como las llama Horacio. No llena su mision el que no junta, como quiere el mismo, la utilidad con el agrado:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.

3.^a El poeta deberá medir sus fuerzas con el asunto antes de tomar la pluma, teniendo presente la observacion del ya citado Horacio: *Sumite materiam vestris qui scribitis æquam viribus*. Por no tener en cuenta esta doctrina se han deslucido muchos hombres de mérito. Solo puede haber método y claridad, añade el mismo, cuando se sabe elegir un asunto que se domina:

....Cui lecta potenter erit res,

Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

4.^a El poeta ha de estar poseido de un noble entusiasmo hácia el objeto de su canto. Sin él es imposible sobresalir en arte alguna, y en la poesia ménos que en las otras. El honesto amor á la gloria fué, segun Horacio, la palanca más poderosa que empujó á los griegos por el camino de la perfeccion:

Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo
Musa loqui, præter laudem nullius avaris.

5.^a Sin olvidar el carácter, entonacion y estilo propios de cada género de composicion, debe el poeta dentro de ese círculo aspirar á aquella dificii facilidad que tanto encanta

á los lectores, haciéndoles exclamar involuntariamente: «¡Cuánta naturalidad! A cualquiera le hubiera ocurrido lo mismo.»

.... Ut sibi quivis

Speret idem; sudet multum, frustra que laboret

Ausus idem.....

6.^a Antes de publicar su obra, debe consultar el poeta los manuscritos con criticos juiciosos, inteligentes y desapasionados, y conservar largo tiempo los borradores. Mientras estén en el bufete los escritos, dice Horacio, habrá tiempo de tachar, enmendar, variar, etc.; mas una vez publicados, ya no hay lugar á recoger las ideas vertidas:

.....Delere licebit

Quod non edideris: nescit vox missa reverti.

§. 2.^o

Reglas relativas á la accion.

Las reglas generales relativas á la accion pueden reducirse á las siguientes:

1.^a En todo poema la accion principal ha de ser *una*. Por accion se entiende el asunto que es objeto de la obra, el cual deberá tener su principio, medio ó nexo, y fin ó desenlace. La unidad consiste en que haya un como punto céntrico al cual se refieran naturalmente todas las partes del poema. Para conseguirla es necesario evitar las digresiones inútiles, los episodios inconducentes, los adornos intempestivos; en suma, todo aquello que pueda dividir el interés. Esta regla es tan importante, que Horacio la prefirió á todas las otras: *Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum*.

2.^a Debe manejarse con novedad para que nos cause nuevas impresiones, porque la poesia no se limita á la imitacion del mundo material y sensible, sino que remonta su vuelo hasta las regiones de lo ideal embelleciendo cuanto toca.

3.^a Debe ser verosímil, esto es, tal que si no se verificaron los hechos, no cueste repugnancia el creer que hubieran podido verificarse, admitidas las circunstancias que se suponen: *Ficta voluptatis causá*, dice Horacio, *sint proxima veris*. Esto es lo que en poética se llama *verdad relativa* (página 4.)

4.^a Debe ser *íntegra* ó *completa*, esto es, ha de tener

principio, medio y fin. Tendrá *principio*, cuando de ella no se suponga otra cosa sin cuyo concurso ó conocimiento no pueda desenvolverse: *medio*, cuando mediante la trabazon y enlace natural de los sucesos marche sin violencia al desenlace; y *fin*, cuando la curiosidad quede satisfecha y el espíritu tranquilo sin aguardar nada de nuevo.

5.^a La elocucion, pensamientos, estilo, imágenes, etcétera, han de corresponder siempre á la mayor ó menor elevacion del asunto y á la importancia de cada pasaje.

§. 3.^o

Reglas relativas á los personajes.

Las reglas concernientes á los personajes del poema, son:

1.^a Que no se introduzcan más ni ménos de los necesarios; porque si sobran, traen embarazo al autor y confusion á los lectores; y si faltan, no puede desenvolverse bien la accion y correr naturalmente hácia su fin.

2.^a Los personajes han de obrar en conformidad al carácter y costumbres que se les atribuye y á la situacion en que se los coloca.

3.^a Su lenguaje y maneras han de ser acomodados á su respectiva clase, edad, sexo, religion, costumbres, estado, etcétera, procurando que sus palabras y acciones denoten sensiblemente su carácter, miras y afectos de que se hallen poseídos.

4.^a Los caracteres han de estar bien marcados, pero sin exageraciones absurdas; han de hallarse en contraste los unos con los otros, porque la uniformidad ni agrada, ni está en armonia con la naturaleza; y por último, han de sostenerse constantemente desde el principio al fin, sin desmentirse nunca: *Servetur ad imum*, dice Horacio, *qualis ab incæpto processerit, et sibi constet*.

5.^a Por último, en las costumbres deberá encontrarse siempre un fondo de bondad, á lo menos relativa. Esto no quiere decir que no puedan pintarse, para combatirlos, los caracteres odiosos y perversos, porque las costumbres de tal ó cual personaje no constituyen las costumbres generales de un poema; sino que este se conduzca de tal modo, que aparezca enaltecida la virtud y confundido el vicio. Estas reglas, aplicables en mayor ó menor escala á toda clase de composi-

ciones, tienen un lugar más especial y más marcado en las dramáticas.

CAPÍTULO V.

Reglas particulares de la poesía.

Division de las obras poéticas.

Las obras poéticas ó composiciones en verso pueden reducirse á uno de estos tres géneros: *directo*, *dramático* ó *mixto*. Poesías *directas* son aquellas en que solo habla el poeta: *dramáticas* las en que hablan los personajes que introduce: *mixtas* las en que hablan poeta y personaje.

El género directo comprende las *odas*, los poemas *didácticos* y *descriptivos*, las *epístolas*, *sátiras*, *cuentos* y otros poemas menores.—El dramático abraza la *tragedia* y la *comedia*.—En el mixto se contienen la *epopeya*, la *bucólica* y la *fabula*. Hablaremos con separacion de cada una de las tres clases.

CAPÍTULO VI.

Género directo.

De las odas.

Oda es un cántico ó himno que expresa los sentimientos apasionados y arrebatados del corazon.

Al hablar del origen de la poesía vimos que el verso nació del cántico. Así es que la música y poesía marcharon unidas largo tiempo, y acaso fué aquella la época de su mayor encanto. No habia poeta que no fuese tambien músico, y todos cantaban sus propios versos, hasta que, divorciadas las dos artes, empezaron á exponerse con separacion las reglas de cada una. De ahí es que los primeros versos se llamaron *liricos*; porque se cantaban al son de la lira ú otro instrumento. Y aunque despues se escribieron, no para cantarlos, sino simplemente para leerlos, conservaron su primitivo nombre de poesías *liricas* ú *odas*, que quiere decir *canciones*.

Horacio describe en solos tres versos todo lo que puede ser objeto de la *oda*:

«Musa dedit fidibus Divos, puerosque Deorum,
Et pugilem victorem, et equum certamine primum,
Et juvenum curas, et libera vina referre.»

Los venerandos misterios de la religion, las glorias de los

héroes, las grandes virtudes, los placeres puros y legítimos de la vida, victorias, conquistas, patriotismo; todo aquello, en fin, que sea capaz de conmover el corazón, despertar el entusiasmo y elevar al alma sobre sí misma, todo puede ser asunto de la oda. En ella debe aparecer el poeta como enagenado y arrebatado por el objeto de su canto, elevándose á las más altas regiones del sentimiento, y dando al asunto aquel grado de especial delirio que le convenga.

Lo que principalmente caracteriza á las odas es la sublimidad de las imágenes, los sentimientos vivos y fogosos, la riqueza y pompa del lenguaje. El éxtasis y arrobamiento de que está poseído el poeta despreja en cierto modo la regularidad, no se cuida de las ideas intermedias, afecta cierto aparente desórden, tanto más bello cuanto mejor indica su interior agitacion, y tolera las digresiones ó salidas que hace fuera del asunto en busca de bellezas análogas con que poder enriquecerle.

La versificacion ha de ser flúida, armoniosa, sonora y musical, y lo más cantable que se pueda; el estilo magnífico y sublime, el lenguaje noble y majestuoso, la coordinacion robusta y varonil.

Las odas toman diferentes nombres segun la calidad de los sentimientos que agitan al poeta; pero todas pueden reducirse á cinco especies principales, á saber: odas *sagradas*, *heróicas*, *morales*, *anacreónticas* y *elegiacas*.

Sagradas son las que expresan los sentimientos de un alma ocupada en Dios ó en sus Santos, como la de Fr. Luis de Leon á la Ascension del Señor, y muchos himnos, cánticos y salmos de la Iglesia.

Heróicas las destinadas á celebrar á los héroes, á los hombres de virtudes eminentes, las acciones grandiosas é ilustres, etc., como la de Herrera á D. Juan de Austria, la de Quintana al inventor de la imprenta, etc.

Morales, llamadas tambien *filosóficas*, son las que ensalzan la virtud, ó pintan la inestabilidad de las cosas humanas, la miseria del hombre, etc., como la de Melendez Valdés á la prosperidad aparente de los malos.

Anacreónticas las que pintan los cuadros más risueños de la naturaleza, las conmociones vivas, pero ligeras y transitorias que nos causan los placeres de la mesa, de la música y la danza, de las recreaciones honestas, etc., como la de Villegas á la Paloma, y muchas de Cadalso.

Elegiacas, conocidas tambien con el nombre de *elegias*, son las que expresan los movimientos dulces del corazón,

tiernos generalmente y melancólicos. La elegía, según nos dice Horacio, se destinó en su origen á dar desahogo al corazón oprimido por algun pesar; mas despues se extendió á otro género de afectos:

«Versibus impariter junctis querimonia primùm;

Post etiam inclusa est voti sententia compos.»

Ovidio, Tibulo y Propercio entre los latinos, Herrera y Melendez entre los nuestros, ofrecen excelentes modelos de poesias elegíacas. La Sagrada Escritura los tiene tambien admirables, como los Trenos de Jeremías y muchos Salmos.

Aunque ya hemos visto cuáles són las condiciones de la oda en general, cada una en su clase admite algunas modificaciones según la situacion y los objetos, pero de tal suerte, que sean verosímiles y naturales los raptos que las caracterizan. Así la calidad dominante en las *sagradas* y *heróicas* es la elevacion y la sublimidad: en las *morales* cierta gravedad majestuosa donde se interese el corazón en más alto grado que la imaginacion: en las *anacreónticas* la elegancia, delicadeza y jovialidad. Las *elegíacas* tienen mayor flexibilidad de carácter, pudiendo, como observa Sanchez, abrazar todos los tonos desde el familiar noble hasta el heróico.

Las *endechas* son una especie de elegías cortas, que generalmente toman por asunto algun suceso triste ó lastimero. Suelen escribirse en estancias de cuatro versos de seis, siete ú ocho sílabas, asonantados los pares. El cuarto suele ser endecasílabo, y entonces se llaman *endechas reales*. Tambien se les da este nombre cuando alternan los endecasílabos con los de seis y siete sílabas. El asonante adoptado en la primera estancia es el que continúa en las restantes.

Además de las odas dichas, hay otras dos clases conocidas con los nombres de *gratulatorias* y *eróticas*. Las primeras pueden referirse á las *morales*, y las segundas á las *anacreónticas*.

Odas *gratulatorias* son los cantos destinados á expresar nuestra alegria por algun feliz suceso. Su carácter dominante es la animacion y la belleza más que la sublimidad.

Eróticas se llaman las que sirven para exhalar el fuego de las pasiones amorosas. En ellas reinan generalmente la ternura, el sentimiento y la viveza de los afectos.

CAPÍTULO VII.

Poemas didascálicos.

Poemas didascálicos se llaman las composiciones destinadas á tratar asuntos de ciencias, artes y costumbres, hermoseando la verdad con los colores poéticos para hacerla más agradable, quitándole su aridez dogmática.

Estos poemas reciben diferentes nombres, segun la naturaleza de la doctrina que desenvuelven; pero los principales son tres: *histórico*, *filosófico* y simplemente *didáctico*.

El poema *didáctico-histórico* comprende hechos de la vida real, como la *Araucana* de Ercilla: el *didáctico-filosófico* desenvuelve teorías de física, moral, etc., descubre la miseria del hombre, declama contra los extravíos de la razón, etc., como el Lucrecio. *De rerum natura*, y aun muchas sátiras y epístolas: el *simplemente didáctico* da reglas prácticas de inmediata aplicación, como las *Geórgicas* de Virgilio, el *Arte poética* de Horacio, etc.

Estos poemas, especialmente los dos últimos, solo son tales por su forma; el fondo tiene poco de poético: es una prosa engalanada con el traje de la poesía para hacer que las doctrinas se reciban con agrado, llenando así los dos fines de instruir y deleitar al mismo tiempo. Pero admiten rasgos poéticos (y de hecho se encuentran en las ya citadas obras) en los cuadros, imágenes, hipérbolos, símiles, comparaciones, episodios y demás adornos de que echan mano los poetas para embellecer su asunto. Con especialidad el *histórico* toma vuelos más atrevidos, y frecuentemente se remonta á las causas y desenvuelve sus resortes.

En la exposicion de las doctrinas debe haber orden, método y claridad; los principios han de ser verdaderos; los pensamientos sólidos, y las reglas prácticas deben hallarse concebidas en las menos palabras posibles para que el espíritu las comprenda sin fatiga y la memoria las retenga sin dificultad, segun el consejo de Horacio:

«Quidquid præcipies esto brevis, ut citò dicta
Percipiant animi dociles, teneantque fideles.»

CAPÍTULO VIII.

Poemas descriptivos.

Llámanse *poemas descriptivos* aquellas composiciones en que el poeta no se propone al parecer otro fin que el describir. Las *Estaciones* de Thomson y el poema *de las Plantas* pueden incluirse en esta clase. Nosotros no tenemos poema alguno descriptivo.

La poesía descriptiva, rigurosamente hablando, más que como un poema debe mirarse como un adorno de todos los poemas. Y en efecto, en todos ó en casi todos encontramos descripciones bellísimas en mayor ó menor número, sin construir por eso una especie particular de poesía. Estas, como observa Blair, serán en todo caso nuevas, ó á lo menos manejadas con novedad, concisas y análogas al carácter del poema: triste, si el objeto que se describe es triste; risueñas, si risueño; campestres, si campestre, etc.

CAPÍTULO IX.

De la epístola.

Epístola es una carta en verso escrita con más animación y elegancia que la prosáica. Su objeto es instruir, ya directamente por medio de consejos, advertencias y observaciones útiles, ya indirectamente elogiando y aplaudiendo las acciones honestas, censurando los vicios, ridiculizando las extravagancias, etc. Así es que la epístola, más bien que como un género de poesía, debe mirarse como una forma bajo la cual pueden tratarse diferentes asuntos.

Sin embargo, el principal destino de la epístola es tratar algun determinado punto de moral, de las artes, ciencias ó costumbres, de donde recibe las denominaciones de *moral*, *satírica* ó *literaria*, segun las circunstancias.

Aunque pertenece al género didáctico, no se exige en ella la misma regularidad que en los demás poemas de esta clase, como que su materia no es tan extensa, ni su plan tan complicado. El lenguaje ha de ser correcto, fácil y natural; el estilo poético sin ser pomposo, y acomodado á la naturaleza é índole del asunto; y el tono el correspondiente á una

conversacion familiar, pero noble, entre dos personas cultas. Como su objeto es instruir, deben sensibilizarse las ideas abstractas, cuanto sea posible, por medio de imágenes, similes y comparaciones que guarden analogia con el objeto.

Horacio entre los latinos, y entre los nuestros Melendez, Rioja, Jovellanos y D. Leandro de Moratin han dejado excelentes modelos de esta clase.

CAPÍTULO X.

De la sátira.

La *sátira* es un poema en el cual se combaten y ridiculizan los vicios, errores, manias, extravagancias ó debilidades de los hombres. Si los abusos que ataca son relativos á las costumbres, la sátira se llama *moral*; si á las artes ó á las ciencias, *literaria* (1).

El estilo de la sátira debe ser en general el sencillo, fácil y franco de una conversacion familiar entre personas instruidas, pero siempre acomodado á la importancia del asunto.

El tono varia segun la naturaleza de los objetos sobre que versa la sátira. Si persigue grandes vicios que pueden traer funestas consecuencias á la sociedad, emplea el tono *serio*, lleno de acrimonia y de indignacion; y si ataca debilidades, ligerezas, caprichos ó manias que no son trascendentales más que para el individuo en quien se ridiculizan, en este caso usa del tono *ligero, jugueton y festivo*; y adopta un camino medio con respecto á los errores, que aunque perjudiciales á la sociedad, no son de grave trascendencia. De aquí la division de la sátira en *seria y jocosa*.

La sátira debe ser fina y delicada: no ha de zaherir á las personas, sino á los vicios; y ha de manejarse con tal destreza, que nunca tengan que ruborizarse los lectores con la viva pintura y fuerte colorido de las imágenes, defecto en que incurrió frecuentemente Juvenal y alguna vez Horacio; antes bien deben velarse cuidadosamente los objetos torpes y las ideas lúbricas y obscenas.

Los dos citados autores entre los latinos, y en castellano

(1) La sátira puede tambien escribirse en prosa. Nuestro inmortal *Quijote* es propiamente un poema satirico.

los Argensolas, Quevedo, Jovellanos y D. Leandro Moratin, han dejado excelentes modelos en el género satirico.

CAPÍTULO XI.

Cuentos.

Cuento en un verso es poemita en que se narra una accion que tiene algo de cáustica y satirica. Su estilo debe ser fácil y natural; la narracion agradable, picante y verosímil, y los caractéres bien sostenidos. Sobre todo debe reinar en él la sana moral. Acaso no hay un género de que se haya abusado tanto, pues algunos poetas por lucir la agudeza de su ingenio ó excitar la hilaridad de los lectores, se han olvidado frecuentemente de lo que debian á las buenas costumbres.

CAPÍTULO XII.

De los poemas menores.

Llámanse *poemas menores* ciertas composiciones breves que reciben várias denominaciones segun sus clases: tales son el *epigrama*, *madrigal*, *soneto*, *romances*, *baladas*, *epitalamios*, *letrillas*, *cantatas*, *árias*, etc.

§. 1.º

Epigrama.

Primitivamente se dió el nombre de *epigrama* á toda inscripcion breve grabada en un pórtico, en una fachada, en un monumento, recordando un nombre, una fecha, un suceso, una sentencia moral, etc. Las inscripciones de los sepulcros se conocian y conocen aún con el nombre de *epitáfios*.

Pero considerado el epigrama como una composicion poética, es un poemita que explica un pensamiento ó sentimiento ingenioso de una manera rápida é interesante. Es una como sátira en miniatura, que consta de dos partes: la proposicion del asunto en que se excita la atencion, y el pensamiento ó sentimiento que se desenvuelve en el poema.

El epigrama es la más breve de las composiciones, como que á veces se comprende en solos dos versos, y pocas pasa de ocho ó diez. Un dicho agudo, una baladronada, una salida oportuna, una graciosa ocurrencia, una reconvencion picante, etc., suelen ser frecuentemente la materia del epi-

grama. Sus propiedades son la brevedad, causticidad y delicadeza, las cuales incluyó D. Juan de Iriarte en el siguiente distico:

«Sese ostentet apem, si vult epigramma placere:
Insit ei brevitás, mel et acumen apis.»

Los mejores modelos en este género son Catulo y Marcial entre los latinos: en castellano se han distinguido, entre otros muchos, Salas, Iriarte, Iglesias y los dos Moratines.

§. 2.º

Madrigal.

El madrigal es una especie de epigrama donde se encierra un pensamiento ménos agudo, pero más delicado y galante. No hay en él la picante sal del epigrama, pero se descubre una gracia más fina y mayor fondo de sencillez. Consta de pocos versos rimados al arbitrio del poeta. El epigrama de Catulo *A la muerte del pájaro de Lesbia*, puede mirarse entre otros como un verdadero madrigal. En castellano citaremos como modelo en este género el de Luis Martín, que empieza:

Iba cogiendo flores
Y guardando en la falda, etc.

§. 3.º

Soneto.

Soneto es un pequeño poema sujeto á una forma dada, en el cual se desenvuelve un pensamiento moral, filosófico, literario, religioso, crítico, etc.

Consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos. En los cuartetos hay igualdad de rima, jugando solo dos consonantes diferentes: el primer terceto rima con el segundo, pero con variedad y al arbitrio del poeta. Cuando los versos son de ocho sílabas se llama *sonetillo*.

En el soneto no se consiente licencia alguna ni la menor falta en la versificación. El lenguaje debe ser correcto, noble y expresivo, el estilo majestuoso, la entonación varonil. El pensamiento capital que constituye su fondo debe irse desenvolviendo por grados y con interés siempre creciente desde el principio al fin, sin dejar entrever el desenlace hasta el último terceto, para que se mantengan así vivos el interés y la sorpresa.

La dificultad de reunir todas estas calidades en un poema tan breve, hizo decir á Boileau que Apolo inventó el soneto para cruz y desesperacion de los poetas. Así es que entre los infinitos que poseemos, pues raro es el poeta español que no ha cultivado este género, son muy pocos los que se acercan á la perfeccion. Entre ellos se cita como uno de los mejores modelos el tan conocido de Bartolomé Argensola, que empieza:

Dime, Padre comun, pues eres justo, etc.

Algunos poetas añadieron á los catorce versos del soneto una estancia más, que llamaban *estrambote*, la cual solia constar de tres ó cinco versos, como puede verse entre otros, en el tan celebrado de Cervantes:

«Voto á Dios que me asusta esta grandeza, etc.

§. 4.º

Romances.

Bajo el nombre general de *romance* suelen incluirse todas las composiciones que se escriben con los versos pares asonantados, dejando sueltos los demás, y continuándose el mismo asonante desde el principio al fin.

El romance, más bien que un género de poesia, es una forma, pues abraza realmente todo género de asuntos, humildes ó heróicos, tristes ó alegres, líricos ó satíricos, pastoriles ó trágicos, etc., recibiendo en cada caso particular diversas denominaciones segun las circunstancias.

Como quiera que sea, los romances constituyen el principal tesoro de nuestra poesia antigua: son, por decirlo así, la poesia nacional. Bajo la forma de romances se escribieron las primeras composiciones y se recibieron otras por tradicion, en todas las cuales se ve el reflejo de nuestro idioma, creencias, civilizacion, leyes, usos y costumbres.

Los romances se dividen en *históricos, moriscos, caballescicos, jocosos, amatorios, satíricos y morales*, segun que los asuntos están tomados de la historia, de las costumbres de los árabes, de las leyendas de caballeria, etc., cada uno de los cuales debe acomodarse en el lenguaje, tono y estilo á la naturaleza de los objetos de que trata y situaciones que representa.

Tambien reciben diferentes nombres por la clase de metro que en ellos se emplea. Si se escribe en verso ende-

casilabo, se llama *romance heroico*; si en verso de ocho sílabas, *romance menor*; y si en verso de menos de ocho sílabas, *romancillo*.

El *heroico* es el más propio de las composiciones altas: los otros dos se acomodan mejor á los asuntos festivos, burlescos, amorosos, y en general á todas las composiciones ligeras.

§. 5.º

Baladas.

La *balada* ó *balata* es una especie de romance tierno y afectuoso en que se traza á grandes rasgos la historia de un suceso. Por su carácter sentimental y melancólico se dá cierto aire á la elegía. Generalmente se escribe para cantarse, en variedad de metros rimados al arbitrio del poeta, razon por la cual le incluyen algunos en la poesía lírica.

§. 6.º

Epitalamios.

El *epitalamio*, composicion derivada de la antigüedad, es un poemita destinado á cantarse en la celebracion de alguna boda. Su objeto es elogiar á los esposos, hacer votos al cielo por su felicidad, desearles sucesion y larga vida, etc.

§. 7.º

Letrillas.

La *letrilla* es un poemita dividido en estancias, repitiéndose al final de cada una con el nombre de *estribillo* uno ó dos versos, y á veces una sola palabra. Pueden ser *satiricas*, *amorosas*, *festivas*, etc., segun el asunto. Su carácter es la viveza, sencillez y facilidad. Se escriben ordinariamente en versos de cinco, seis ú ocho sílabas, ya en consonante, ya en asonante, al arbitrio del poeta.

§. 8.º

Canciones.

La *cancion* es un pequeño poema imitado del italiano, en el cual se desenvuelve ordinariamente un afecto amoroso. Su carácter dominante es la ternura y melancolia. Consta de varias estancias, generalmente más largas que en la oda, pero iguales entre sí en la rima y la medida. Al final de cada

una hay otra más corta, que viene á ser un como epilogo de la cancion. El metro suele ser el endecasilabo alternado con el de siete silabas.

§. 9.º

Cantatas.

La *cantata* es un poemita lírico compuesto para ponerse en música. Consta de dos partes: de una série de narraciones alternadas que sirven para los recitados, y de varios trozos de diferentes metros con destino á las árias ó coros. Las pocas cantatas que tenemos son imitadas de los italianos, y todas ellas incompletas.

§. 10.º

Árias.

Las *árias* son unas pequeñas composiciones destinadas al canto, en las cuales se desenvuelve una situacion interesante.

Cuando solo tienen una estancia se llaman *cabatinas*; *árias* cuando dos, y *rondó* cuando llegan á tres. Se riman al arbitrio del poeta, y sus estrofas no han de bajar de dos versos, ni pasar de siete. Como que solo se destinan para los grandes cuadros y para los momentos más sublimes de la poesía lírica, su carácter debe ser apasionado y patético.

Nada diremos aquí de las *seguidillas*, forma de un canto popular harto conocida, y cuya estructura veremos cuando se trate de la versificación. Prescindiremos igualmente de otros poemas designados con los nombres griegos de *epinicios*, *epicedios*, *eucarísticos*, *genellicos*, etc., segun que el poeta celebra en ellos una victoria, llora una temprana muerte, dá gracias por un beneficio, felicita á uno por el nacimiento de un hijo, etc.: porque todos ellos, como observa el Sr. Hermosilla, vienen á ser una oda, una elegía, una epístola, etc., segun como se maneje el asunto, y conforme sea el metro que se adopte.

CAPÍTULO XIII.

Género dramático.

Reglas comunes á toda composicion dramática.

Drama no es otra cosa que la representacion de una

accion interesante. Decimos *representacion*, porque aqui ya no es el poeta quien aparece hablando directamente, sino que los actores *obran y ejecutan* la accion.

Aunque la palabra *drama* convenga más principalmente á las tragedias urbanas ó comedias sentimentales, de que hablaremos en su lugar, sin embargo, suelen designarse con aquel nombre general todas las composiciones dramáticas.

Al exponer las reglas generales de la poesia, vimos ya que la accion en todo poema debe ser *una, nueva, verosímil é íntegra*. Aquí añadiremos que la accion dramática debe ser además *interesante y de una extension proporcionada*.

El *interés* de la accion dramática nace de la bondad de los personajes, de las situaciones en que el poeta los coloca, de los afectos que expresan, del contraste de los caracteres, del fin moral del drama, de la novedad, de la continua sorpresa, etc.

La accion será de una *extension proporcionada*, para que puedan comprenderse bajo un punto de vista todas sus partes, descubriendo sin grande esfuerzo la conexion íntima que entre sí tienen. Debe huirse de la excesiva complicacion para que el espíritu no se fatigue, y de la extremada sencillez para que no se enfrie por la falta de movimiento.

Con respecto á la elocucion, personajes, caracteres y costumbres, recuérdese lo que se dijo en el lugar citado.

Por lo que hace al diálogo, observaremos que debe ser proporcionado, así como el estilo, á la naturaleza de la accion en general y á la importancia de cada situacion en particular, teniendo siempre en cuenta la clase y condicion de los personajes.

Debe huirse en él de la afectacion de sentencias y profusion de moralidades, de los extravíos líricos, de la pompa y ostentacion. En suma: ha de ser una conversacion natural, sugerida por los hechos mismos y por las circunstancias que los rodean.

En los monólogos ó soliloquios, esto es, en aquellas conversaciones que tal vez tiene consigo mismo un personaje, el lenguaje deberá ser fuerte y expresivo, el estilo entrecortado, lleno de animacion y vehemencia; porque el que habla y discurre á sus solas se supone agitado de una fuerte pasion, que no cabiéndole en el pecho, asoma, por decirlo así, á los labios. Por eso en el monólogo tienen lugar las transiciones súbitas, pero cuidando de que las ideas, en medio de su aparente incoherencia, estén unidas entre sí, vi-

niendo á parar á un como punto comun donde se refleje el afecto que domina al personaje. Estas situaciones son violentas de suyo, y por lo mismo el monólogo no debe prolongarse mucho.

Hemos hablado ya de la *unidad de accion*; cualidad esencial á todo poema: digamos algo de las *unidades de lugar y tiempo* que son peculiares á las composiciones dramáticas.

La *unidad de lugar* consiste en que todos los sucesos que comprende el drama hayan de verificarse precisamente en un mismo sitio, de manera que allí donde empieza la accion, allí ha de desenvolverse y terminar sin hacer excursiones ó salidas á lugares extraños. El precepto es duro y habrá mil ocasiones en que se haga casi imposible su observancia por los diferentes sucesos que pueden entrar como partes componentes del drama. Algunos, ménos severos en esta parte, permiten llevar la escena á otro lugar durante los entreactos, con tal que la distancia no sea grande, como por ejemplo, de un salon á otro, del vestibulo al jardin, etc. Parece racional, en efecto, permitir esta licencia en los entreactos, que son una como ausencia entre los actores y el público, siempre que la mudanza de escenario esté suficientemente motivada, y con tal que no se lleve á una distancia muy considerable, y no se quiebre con estas transiciones la unidad de accion, ó se haga inverosímil ó repugnante.

La *unidad de tiempo* consiste en que la accion no dure más de lo que dura su representacion. Este precepto no deja de ofrecer tambien al poeta gravísimas dificultades. Para vencerlas en parte se permite suponer durante los entreactos algun suceso, llevándole despues al escenario por via de narracion. La opinion general de los criticos es que la accion dramática debe concluirse en veinte y cuatro ó treinta horas á lo más.

La accion dramática se divide en actos, y estos en escenas.

Acto es una parte de accion donde se desenvuelve uno de sus cuadros principales. *Escena* es una parte de acto con que se modifica una situacion dada, ó se pasa á otra diferente relacionada con ella. La escena se caracteriza por la entrada ó salida de un nuevo personaje.

Aunque la accion se divide generalmente en tres ó en cinco actos, no puede, sin embargo, señalarse una regla fija para todos los dramas; pues aquellos serán más ó ménos, segun sea mayor ó menor la extension de la obra, sus diversos

incidentes y los intervalos necesarios para que la accion pueda desenvolverse con verosimilitud.

Por lo que toca al plan, observaremos que en el primer acto debe hacerse una breve exposicion del asunto, se bosquejan ya los caractéres de los personajes, se empieza la intriga y se fija la atencion de los espectadores. En el siguiente y demás, hasta el fin, debe irse despertando gradualmente la curiosidad, y aumentando el interés y la sorpresa con la sucesiva complicacion del argumento, sin dejar entrever, hasta la escena última, el desenlace, que insensiblemente debe irse preparando de antemano. Este no ha de ser violento, sino natural y verosímil, pues de otra suerte se desvaneceria toda la ilusion, y los espectadores podrian decir con Horacio: *Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.*

Las escenas han de estar bien enlazadas entre sí, y nunca ha de entrar ó salir un personaje sin que se vea la razon ó fundamento que hubo para ello. Durante la representacion rara vez debe quedar desierto el escenario, y esto solo cuando haya necesidad de hacer uso del silencio ó de una ligera pausa para reforzar los sentimientos de terror, zozobra, ansiedad, etc., en los espectadores, si así conviene al interés dramático ó á las impresiones que busca el poeta.

Concluiremos este capitulo diciendo, que el fin primario de toda composicion dramática debe ser *inspirar amor á la virtud y horror al vicio*. El teatro, si ha de dar los frutos que la sociedad entera tiene derecho á exigir de él, ha de ser una escuela práctica de sabiduria, un moderador de las costumbres públicas. El poeta tiene el honroso privilegio de fijar su cátedra en esa escuela para instruir á sus hermanos. Pero no instruye, sino destruye, el que abusando de su talento y olvidando su noble mision, en vez de enseñar al hombre á conformarse con su destino, en vez de despertar en su corazon sentimientos generosos y moralizadores, en vez de contener el ímpetu de los afectos desordenados, presenta como un acto de heroismo la barbarie, canoniza la impiedad, atiza el fuego de las pasiones con imágenes lúbricas y obscenas, y dora en fin los vicios haciéndolos amables.

CAPÍTULO XIV.

Reglas particulares de las composiciones dramáticas.

§. 1.º

Tragedia.

Antes de definir la tragedia y exponer sus principales reglas, diremos algo acerca de su origen. Icaro, discípulo de Baco, mató un macho de cabrio por haberle encontrado talando una viña, y se le ofreció como en desagravio al dios á quien estaba consagrado el fruto de la vid. En conmemoracion de este suceso todos los años por el tiempo de las vendimias celebraban en Grecia una fiesta religiosa en honra de Baco, á quien sacrificaban un macho de cabrio; y durante la ceremonia, cantaban los concurrentes alrededor del ara un himno sagrado alusivo á la fiesta, formando un coro con sus estrofas y antistrofas. A este himno le llamaron *cancion del macho*, pues eso quiere decir literalmente *tragedia*, voz derivada del griego *tragodia*. Por la propia razon llamaban tambien *carmen tragicum* á las composiciones satiricas recitadas por los poetas en público certámen, en el cual concedian como premio al más sobresaliente un macho de cabrio, segun nos enseña Horacio: *Carminum qui tragico vilem certavit ob hircum*.

Queriendo el poeta Téspis hacer más agradable el espectáculo, dispuso introducir un personaje que recitara una historia breve y alegórica durante las pausas que hacian los cantores; y desde entonces la letra del coro empezó á desviarse poco á poco de su objeto primitivo, aludiendo á la historia ó historias que introducian. Más adelante, el poeta Esquilo discurrió que en vez de una sola persona tomasen parte en la funcion dos, tres ó más, formando diálogos en los intervalos de los coros, sirviéndoles de asunto alguna historia célebre: y hé aquí ya la accion dramática. Levantó además un pequeño teatro adornándole con escenas y decoraciones, dió á los actores el coturno, y una máscara que remedase el rostro de los personajes á quienes representaban, y les señaló los trajes convenientes. Sófocles y Eurípides perfeccionan despues este espectáculo dándole formas regulares. De tan humildes principios nació la más alta de las composiciones dramáticas.

Así, pues, á Téspis, ó más bien á Esquilo, se le puede mirar como el padre de la tragedia griega, que sirvió despues de norma á las demás naciones. El coro fué su primer cimiento; y andando el tiempo quedó reducido á un simple accesorio, que por fin se ha abandonado enteramente en la tragedia moderna.

Hoy entendemos por tragedia: «la representacion de una accion heróica y patética, propia para excitar un terror saludable y una compasion profunda en el ánimo de los espectadores á la vista de los males ajenos.» Decimos *heróica*, porque es el resultado de una cualidad del alma elevada á un grado extraordinario: *patética*, porque para ser trágica ha de causar una sensacion profundísima.

Hay en el corazon del hombre un fondo de bondad que le hace poner siempre del lado del que padece, declararse protector de la debilidad y la inocencia, y enemigo del vicio, de la opresion y tiranía: secreto impulso que experimentamos siempre, aun tratándose de personajes ideales y ficticios, y que por una especie de misteriosa simpatia nos hace derramar lágrimas con los que lloran y reir con los que rien, cuando no lo estorba alguna pasion desordenada.

Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus..... *Hor.*

En ese secreto impulso, en esa simpatia misteriosa que excitando nuestra sensibilidad nos identifica, por decirlo así, con los desgraciados haciéndonos mirar como propios sus infortunios, se funda principalmente el sentimiento de compasion y de terror que constituyen lo trágico de la accion. Vemos penar á un semejante nuestro, y de aquí la compasion: sus desgracias pudieran pesar sobre nosotros, quizás estemos destinados á ser como él víctimas del infortunio; y de aquí nace el terror.

No es necesaria la efusion de sangre para producir el sentimiento trágico. Desgraciadamente hay en la vida situaciones desgarradoras, mil veces más crueles que la muerte misma, capaces de producir sensaciones hondas y profundas en el corazon de los espectadores; mas si tal vez el poeta se vé precisado á dar ese giro á su obra, ó por salvar la verdad histórica, ó porque así convenga á su plan, no debe ofrecer á los ojos del público un espectáculo sangriento, el cual podrá traer por via de narracion, siguiendo el prudente consejo de Horacio:

.....Multaque tolles

Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens:

Nec pueros coram populo Medea trucidet.....

Tampoco es absolutamente indispensable que sea funesto el desenlace, porque el terror y la compasion van desenvolviéndose desde el principio al fin, siguiendo el curso de la tragedia. Lo más conveniente es que al cabo aparezca triunfante la virtud y castigado el crimen; porque entonces, como observa Marmontel, el espectador entra en sí mismo, y no puede ménos de exclamar: «Dios es justo: protege á la inocencia, y tarde ó temprano confunde al culpable.»

La accion de la tragedia debe ser grandiosa, y los personajes han de estar tomados de las clases más elevadas. Debe además ser verdadera en el fondo, aunque en los incidentes, episodios y demás circunstancias baste que sea verosimil. Si se ha de observar el precepto de Horacio: *Descriptas servare vices operumque colores*; infiérese fácilmente que el lenguaje, el tono y el estilo de la tragedia deben ser elevados, nobles y llenos de majestad; y la versificación fácil, fluida, suelta y vigorosa. Así lo quiere el mismo Horacio cuando dice:

Indignatur item privatis ac prope socco
Dignis carminibus narrari cœna Thyestæ.

Pero esta elevacion debe hermanarse con la naturalidad, huyendo de las palabras huecas y altisonantes que nunca impresionan fuertemente, porque la afectacion y vana pompa dan indicio de una alma fria y poco apasionada. En eso se funda la observacion de Horacio:

Projicit ampullas et sesquipedalia verba,
Si curat cor spectantis tetigisse querela.

El metro más acomodado para la tragedia es el endecasílabo suelto ó asonantado.

§. 2.º

Fin moral de la tragedia.

El fin moral de la tragedia, segun Blair, es *mejorar nuestra sensibilidad virtuosa*. Entre los griegos, dice Marmontel, tenia dos objetos: uno relativo al culto y otro al gobierno; y por lo mismo, el temor á los dioses y el ódio á los tiranos eran las lecciones que más frecuentemente daban á los pueblos. Los antiguos además eran fatalistas, y partiendo de este principio, es lo más probable que el fin moral de sus tragedias fuese hacer á los hombres magnánimos, pa-

cientes y sufridos, familiarizándolos con las desgracias inevitables.

Como quiera que sea, para nosotros que tenemos otra educacion y otras creencias, la leccion más provechosa que puede ofrecer la tragedia, es la que más á lo vivo nos retrate las funestas consecuencias de la ira, de la venganza, del amor desordenado y otras pasiones violentas, inspirándonos un saludable escarmiento á vista de las desgracias en que han precipitado á los demás.

Esquilo, Sófocles y Eurípides son los mejores modelos de la tragedia griega. Roma no tuvo en rigor poetas trágicos, aunque se cuentan en este número Enio, Pacuvio, Accio y Séneca. De los tres primeros no queda ninguna composicion; y las del último, aunque tienen rasgos verdaderamente trágicos, no ofrecen en su conjunto un acabado modelo. Entre los modernos la Virginia y el Bruto del italiano Alfieri, y varias de los franceses Corneille y Racine son de o más notable que se ha producido en este género. Los dos últimos son quizá los que han elevado la tragedia á mayor altura. En castellano pueden leerse las de Huerta, Montiano, Moratin (D. Nicolás), Cienfuegos, Cadalso, Quintana y Martinez de la Rosa.

§. 3.º

De la comedia.

Comedia es la representacion de una accion popular presentada por un lado ridículo.

Así como la tragedia se propone despertar los sentimientos de compasion y de terror para mejorar nuestra sensibilidad y alejarnos del precipicio á que pueden arrastrarnos las pasiones violentas, así la comedia tiene por objeto corregir al hombre y suavizar sus costumbres, arrancándole la máscara de la hipocresia, para hacerle ver su deformidad, sus errores y extravagancias.

La tragedia busca una accion grandiosa, ocurrida entre personas de carácter elevado; la comedia funda la suya en los cuadros ordinarios de la vida, en aquello que diariamente vemos y palpamos, en los actos comunes á la masa general de la sociedad. Así es que los personajes de la comedia, están tomados por punto general de las clases medias y aun de las inferiores. Dicho se está con esto que su estilo

ha de diferir esencialmente del de la tragedia, debiendo ser el propio de una conversacion entre personas cultas, es decir, ligero, claro, natural, sencillo y fácil, familiar sin bajeza, y sazonado cuando el caso lo pida de pensamientos finos y expresiones vivas sin afectacion ni violencia.

La comedia es una sátira que con la risa en los labios busca un antidoto contra los vicios. Así como en el corazon del hombre hay un fondo de bondad que le arrastra por simpatia á tomar parte en las desgracias del que padece, así hay en él algo de maligno que le incita á reirse á expensas de sus semejantes cuando descubre en ellos ligeros errores, manias, extravagancias y rarezas que no traen funestos resultados; y en esa natural propension del hombre libra principalmente sus triunfos la comedia para herir con las armas del ridiculo: *castigat ridendo mores*. El fraude en un hipócrita, la pretension de sabiduria en una mujer, los amores en un viejo, etc., son cosas que provocan naturalmente á la risa; y burlándose con gracia la comedia de esos y otros caractéres parecidos, busca la correccion de los que padecen tales achaques, retrayendo á los demás para que no los imiten.

La comedia moderna nació de la latina, así como ésta se derivó á su vez de la griega. Unos dicen que la comedia griega tuvo su origen en los cantos festivos y licenciosos de los vendimiadores cuando hacian sacrificios á Baco: otros opinan que nació de las no ménos provocativas canciones de los mozos cuando salian de ronda por las noches. Pero dado que la comedia es sin duda posterior á la tragedia, ¿no parece más verosímil creer que de esta hubiese nacido aquella? ¿Tan difícil era la transicion del un género al otro? ¿No parece que estaba ya indicada en las sátiras mismas, acres, serias, virulentas unas veces, juguetonas, alegres y festivas otras?

Sea de esto lo que quiera, los críticos distinguen tres estados en la comedia griega, los cuales designan con los nombres de *antigua*, *media* y *nueva*. La comedia *antigua* era toda ella una sátira ponzoñosa y desvergonzada, que no respetaba á magistrados ni á filósofos, ni á la más acrisolada virtud, denunciando al público los nombres de los particulares. La ley tuvo que intervenir para poner coto á tales demasías, y desde entonces empezó la comedia en su estado *medio*. Mas aunque el temor de la pena retrajo á los poetas de citar nombres propios y penetrar en el vedado terreno de las personalidades, abusaban de la alegoria y

pintaban los caracteres con tales circunstancias y con fuerza tal de colorido, que nadie dudaba quiénes eran las personas aludidas; con lo que quedaron frustrados casi por completo los fines de la ley. Ultimamente algunos poetas de más juicio y mejor intencionados, creyeron conveniente abandonar aquella viciosa senda limitándose á retratar caracteres y costumbres en general; y de aquí nació la comedia *nueva*, de la que puede mirarse como patriarca ó inventor á *Menandro*, á quien despues imitaron los latinos *Plauto* y *Terencio*.

En las composiciones dramáticas de que venimos hablando hay que distinguir dos géneros diversos: el *alto cómico*, y el *bajo cómico*. El *alto cómico* recarga un poco el ridículo de los caracteres, los realza y abulta para que sean más ostensibles, aunque sin hacerlos monstruosos, y siempre con la delicadeza y finura propias de un pueblo culto. El *bajo cómico* pinta las costumbres del populacho soez, y usa de bufonadas insulsas y lances grotescos, como se ve en los *entremeses* y *sainetes*, que afortunadamente van cediendo el puesto á otras piecitas jocosas de más ingenio y mejor gusto con que suelen terminar las representaciones teatrales.

La escena española posee sin disputa un repertorio cómico que no tiene ninguna otra nacion. Seria muy largo y no menos difícil reducir á clases todas nuestras comedias; pero citaremos como las más principales *las de carácter*, *las de figuron*, *las de intriga*, *las de costumbres* y *las de capa y espada*.

Llámanse *comedias de carácter* las que retratan seria y vivamente los caracteres morales, presentando á los hombres un espejo para que se avergüencen al ver su miseria, como *El desden con el desden*, de Moreto, *Marta la piadosa*, de Tirso, *El Café*, de Moratin.

De figuron se llaman cuando pintan los caracteres con colores muy recargados, exagerando las ridiculeces y extravagancias del protagonista, como *El Marqués del Cigaral*, de Moreto.

De intriga, situacion ó enredo cuando hay tanta complicacion en la trama, que los actores vienen á ser juguete de los acontecimientos, como *La Dama duende*, de Calderon.

De costumbres cuando se ridiculizan errores, manías y extravagancias de actualidad, como *A Madrid me vuelvo*, de Breton de los Herreros.

Por último, se llaman comedias de *capa y espada* aque-

llas cuya accion pasa entre personas que no exceden de la clase de nobles y caballeros.

Además de las comedias dichas, hay otras conocidas con el nombre de *sentimentales* ó *tragedias urbanas*. Estas pintan la virtud con los rasgos más atractivos, y luchando siempre con el infortunio, como *El Delincuente honrado*, de Jovellanos. Ya se comprenderá que estas no ridiculizan ni divierten por el mismo camino que la comedia propiamente dicha.

De la combinacion de la comedia con la maquinaria, pintura, música y pantomina nacieron las comedias de *mágia*, las de *grande espectáculo*, *zarzuelas*, *dramas pantomimicos*, etc.

La comedia se escribe generalmente en verso, aunque tambien puede escribirse en prosa. El romance octosilabo asonantado es el metro que más se recomienda en castellano para este género de composiciones.

La España es sin disputa la nacion que más ha sobresalido en escritores cómicos. De los antiguos puede citarse, entre otros, á Juan de la Encina, Bartolomé de Torres, Lope de Rueda y Virués, que no carecieron de mérito, atendidas las circunstancias del siglo en que vivian. Más adelante descollaron el fecundísimo Lope de Vega, el travieso Calderon de la Barca, el fácil Moreto, Zamora, Rojas y el festivo Tirso de Molina, pseudónimo con que disfrazó su verdadero nombre el religioso mercenario Fr. Gabriel Tellez. A fines del pasado siglo se conquistó una inmortal gloria el célebre D. Leandro Fernandez de Moratin con sus aplaudidas comedias, especialmente con *El sí de las niñas*, reconocida por la mejor de todas. Quizá ninguno singuió con más acierto la senda trazada por el griego Menandro, y ninguno observó tan exstrictamente la ley de las unidades. Martinez de la Rosa, Breton de los Herreros, Vega, Zorrilla, Rubí y otros han enriquecido el teatro español en nuestros dias con apreciables producciones que honran á la literatura nacional.

§. 4.º

Del poema lírico.

El *poema lírico*, llamado tambien *melodrama* y *ópera*, es la representacion de una accion puesta en música.

La ópera puede ser *séria, bufa ó de medio carácter*, segun que la accion es trágica, cómica, ó sigue un camino medio entre ambas.

Estos poemas no observan la ley de las unidades tan estrictamente como las demás composiciones dramáticas, y frecuentemente sacrifican la regularidad á la armonia y decoraciones. La arquitectura, pintura y maquinaria, la música y el canto, todo se combina en ellos para lisonjear á la vista, cautivar la imaginacion y regalar al oido.

Como los actores no han de estar siempre riendo ni siempre llorando, hay que distinguir en el poema lírico dos géneros de declamacion: uno para expresar la calma y tranquilidad; otro para explicar la vehemencia de las pasiones. El primer lenguaje es propio de los recitados; el segundo de las árias.

La versificacion en los recitados debe ser grave y natural, y su medida más ó menos rápida, más ó menos lenta, segun las ideas y sentimientos que aquellos envuelvan. En las árias debe ser lo más armoniosa y cantable que se pueda, y su estilo quebrado, natural y fácil de descomponer, acomodándose al desórden de las pasiones cuya forma expresan.

Los coros se componen de varias exclamaciones de dolor, gozo, tristeza, etc., segun las situaciones.

Los duos, tercetos, cuartetos, quintetos y sextetos son una especie de árias dialogadas, cantadas por dos, tres, cuatro, cinco ó seis personajes, cuyos acentos suelen confundirse en una exclamacion comun en el momento más sublime de la pasion.

El célebre Metastasio es el que más ha sobresalido entre todos los italianos, que son los mejores maestros en este difícil arte.

§. 5.º

Del poema-baile.

Con respecto al *poema-baile* únicamente diremos que este imita á la naturaleza por el gesto y pantomima, como la ópera por la música y el canto. Se compone de danzas y paseos; aquellas son el lenguaje de la pasion, estos el de la tranquilidad. Debe tener, como todo poema, su accion, y de consiguiente nexo ó nudo, y fin ó desenlace.

CAPÍTULO XV.

Género mixto.

De la epopeya.

Epopeya, poema épico ú heróico es la narracion poética de una accion grande, maravillosa y memorable.

Decimos *narracion*, porque la accion en la epopeya no se representa, sino que la refiere el poeta, ya directamente cuando habla él mismo, ya indirectamente poniendo los sucesos en boca de los personajes que introduce.

Decimos *narracion poética*, porque el poema épico es la obra más grande del génio, donde se despliegan los cuadros más magníficos, las imágenes más sublimes, las situaciones más patéticas, las figuras más ardientes y atrevidas, el contraste y lucha de las pasiones.

Narracion poética de una accion grande, porque las acciones vulgares ó comunes no corresponden á la idea del heroismo, ni ménos pueden realizarla. Es preciso por lo tanto que la accion haya sido fecunda en resultados y producido grandes cambios en la política, en las creencias, en las costumbres, etc. Por eso Milton escogió para asunto de su poema el destierro de nuestros primeros padres del Paraíso, de cuyo suceso pendian los futuros destinos de la humanidad; y el cantor de Godofredo, la conquista de la ciudad santa, suceso de tanta consecuencia para los cristianos.

Se añade que la accion ha de ser *maravillosa*, porque debe fijar vivamente la atencion é interesar á los lectores por las dificultades que se oponen á los designios del héroe, por las grandes resistencias que contrarian sus proyectos, por las situaciones críticas en que se encuentra, por sus esfuerzos sobre humanos para dar gloriosa cima á la empresa, ofreciendo en su conducta insignes ejemplos de valor y de virtud.

Decimos, finalmente, que la accion ha de ser *memorable*, esto es, de una importancia tal que siempre se mantenga vivo su recuerdo, pasando de un siglo á otro y excitando el entusiasmo de toda una nacion. Homero en su Iliada halaga el orgullo de los griegos con la idea de los triunfos que obtienen sobre un imperio rival: Virgilio en la Eneida lisonjea á los romanos enalteciendo su origen y añadiendo esti-

mulos al generoso orgullo de una nacion tan celosa de sus glorias.

En el poema épico debemos considerar: 1.º la accion; 2.º los episodios; 3.º los personajes; 4.º el plan; 5.º el estilo. Vamos á examinar ligeramente cada una de estas cosas.

§. 1.º

Accion.

Hemos visto ya que la *unidad de accion* es una calidad esencial en todo género de composiciones. De consiguiente, no puede prescindirse de ella en el poema épico, que es el poema por excelencia. Esta unidad consiste en que no haya nada de ocioso en la obra, en que todas sus partes conspiren á un mismo fin y estén perfectamente conexas las unas con las otras, refiriéndose sin violencia á un mismo punto ó como centro comun, de tal suerte, que hagan en el ánimo la impresion de un solo hecho total, y no la de muchos. La unidad, sin embargo, no excluye el uso de los episodios, de que luego hablaremos.

La accion épica no se sujeta á las unidades de lugar y tiempo con el mismo rigor que las composiciones dramáticas. La escena puede estar siempre fija en un punto como en la Iliada, ó pasar de un sitio á otro como en la Eneida. Puede tambien durar un mes, un año ó más como en este último poema, aunque siempre convendrá reducirla al menor término posible, no llevando la mudanza de lugar á mayor distancia de la que pueda recorrerse en el tiempo que aquella comprende. Exceptúanse las ocurrencias maravillosas donde, como sucede en el *Paraiso perdido* de Milton, tal vez se salta repentinamente del cielo al infierno, y aun fuera de los límites del mundo, por la intervencion de seres sobrenaturales.

La accion además debe ser *completa*, esto es, ha de tener principio, medio ó nexo, y fin ó desenlace. Tendrá *principio*, cuando se expliquen las causas ocasionales del suceso, es decir, los motivos que impulsaron al héroe y le hicieron acometer la empresa que se refiere: *medio*, cuando se expongan los de que se vale el protagonista para llevar á cabo sus designios, con los trabajos que arrostra, las dificultades que supera, los nuevos sucesos que van eslabonándose, etc., todo lo cual constituye propiamente el nudo: y *fin*, cuando ven-

cidos todos los obstáculos, llega el héroe al término de sus deseos.

El interés de la acción será tanto mayor cuanto más complicación haya en el enredo y más natural sea el desenlace. Las situaciones difíciles, pero no desesperadas, dan energía á las almas grandes y realzan su heroísmo á proporcion de los peligros que atraviesan y de los obstáculos que encuentran al paso. El lector, en tales casos, se identifica con el héroe, calcula sus fuerzas, mide tácitamente la grandeza de las dificultades y encuentra una secreta complacencia en verlas arrolladas. No goza menos cuando ve combinados los incidentes y circunstancias con tan exquisito tino, que el desenlace le sale, por decirlo así, al encuentro con gran sorpresa suya, presentándose franco y natural.

Esta es la ocasión de que hablemos de la *máquina* poética. Daban este nombre los antiguos á «la intervención de un ser superior en poder y sabiduría para prestar auxilio al héroe en las grandes empresas que no puede dirigir ó concluir por sí solo.» Basta oír la definición para conocer que el héroe ha de perder mucho de su alta reputación desde el momento en que, inferior á las dificultades, necesite del apoyo de un ser sobrenatural para darles cima; porque en este caso ya no es él quien obra, y queda rebajado su heroísmo. Por eso aconseja Horacio que no se emplee ese recurso sino cuando los obstáculos sean tales que excedan absolutamente al poder humano: *Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus incidit.*

Pero dado este caso, ¿deberá el poeta hacer uso de la antigua máquina? Para resolver la cuestión es preciso tener en cuenta la diversidad de circunstancias. Aunque Homero y Virgilio la emplearon en sus poemas, nuestras creencias, costumbres y filosofía han variado esencialmente, y sería una ridiculez el introducir á los dioses del paganismo para conducir la acción, sabiendo que son una mentira.

Creemos, pues, muy racional la opinión de Sanchez, cuando dice que el maravilloso de los antiguos puede suplirse entre nosotros «con las virtudes y pasiones humanas elevadas á un grado eminente, manejadas con sabiduría y hechas sensibles por sus efectos; con la novedad, con la continua sorpresa, colocando al héroe en situaciones muy difíciles é interesantes, pero verosímiles; conduciéndole sin cesar de peligro en peligro; haciéndole luchar fuertemente con los obstáculos, y superados estos, presentándole hasta el fin otros nuevos, de que siempre deberá salir triunfante.»

Esto no obsta para que cuando el caso lo requiera inter-
vengan los seres sobrenaturales segun nuestras creencias,
con tal que no se prodiguen demasiado tales recursos y sean
necesarios para desenvolver la accion. Milton en su *Paraiso
perdido* y el Tasso en su *Jerusalen libertada*, hacen hablar
y obrar con buen éxito á los espíritus angélicos.

§. 2.º

Episodios.

Llámanse *episodios* las acciones subalternas subordina-
das á la principal. Si esta se presentara descarnada y desnuda
de incidentes, perderia mucho de su interés, y llegaria á ha-
cerse cansada y empalagosa. Los episodios, bien manejados,
sirven para embellecer el asunto comunicándole variedad y
movimiento, y suministran al poeta poderosísimos recursos
para desplegar las alas de su ingenio y lucir toda la riqueza
de su fantasia. Para ello han de reunir las siguientes condi-
ciones:

- 1.ª Deben ser bellos é interesantes en sí mismos, y estar
trabajados con esmero para que la grandiosidad del poema
no aparezca rebajada con adornos frívolos ó mezquinos:
- 2.ª No han de prodigarse tanto que lleguen á engendrar os-
curidad ó confusion:
- 3.ª Deben ser cortos, para que no
preocupen el ánimo en términos que le alejen demasiado del
asunto principal:
- 4.ª Deben ser contrastados, es decir, han
de ofrecer objetos y situaciones diferentes de las que preceden
y de las que siguen, ya para evitar la monotonía, ya para
que resalten más los sentimientos, ya, en fin, para que, ali-
viado el ánimo de las fuertes impresiones experimentadas,
pueda seguir con toda su energia el curso de los aconteci-
mientos:
- 5.ª En todo caso han de estar motivados por las
circunstancias, guardando una estrecha connexion con el
asunto.

§. 3.º

Personajes.

Al hablar de las reglas generales de la poesia vimos ya
que en ningun poema debe haber más ni ménos personajes

de los necesarios para que la acción pueda desenvolverse con facilidad y correr naturalmente hácia su fin (pág. 119). Vimos igualmente las condiciones que deben reunir con relacion á sus caracteres y costumbres. Aquí solo añadiremos que los personajes del poema épico han de representar en sus hechos, discursos, pasiones y sentimientos la civilizacion de una época determinada.

Entre ellos ha de descollar uno superior á los demás en todas las situaciones, y el cual deberá estar dotado de cualidades eminentes que le concilien el amor, el respeto y la admiracion de sus semejantes. Su figura no ha de quedar oscurecida por la de ningun otro personaje, por importante que sea, debiendo él imprimir el movimiento general á la acción y sostener toda su balumba y peso.

Los caracteres han de estar perfectamente dibujados, diversificándose los unos de los otros de manera que cada uno lleve el sello de su peculiar fisonomía. Sus costumbres serán buenas en general, porque no puede haber belleza donde falta la virtud. Esto no obsta, sin embargo, para que se retrate, si así conviene, tal cual carácter perverso que haga resaltar más con el contraste la bondad de los otros; pero aun en este caso sus vicios no han de ser bajos y vulgares; han de tener algo de heroicos, suponiendo una tenacidad y firmeza poco comunes; debe presentársele como enemigo del héroe y opuesto á sus designios, luchando contra él abiertamente, pero de modo que aparezca siempre la maldad humillada y confundida.

§. 4.º

Plan.

El poema épico, atendida su forma, debe tener *proposicion, invocacion y narracion*.

La *proposicion épica* es aquella primera parte del poema en que el poeta anuncia sumariamente la materia de su canto. Debe ser breve, modesta y ceñida al asunto: tal es la práctica observada por Homero y Virgilio. Horacio se burlaba de los que anunciaban con estilo campanudo y altisonante un asunto humilde: *¿Quid tanto dignum feret hic promissor hiatu?.....* Y por el contrario, aplaude á Homero, que empieza lleno de modestia la Odisea: *¿Quantò rectius hic qui nil molitur inepte!* La proposicion no es en efecto el lugar propio para levantar el tono; y segun la comparacion del

mismo Horacio, no está bien que se convierta en humo la luz, antes debe brillar la luz despues del humo: *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo lucem dare cogitat.*

La invocacion es la parte en que el poeta implora el auxilio ó proteccion de alguna deidad para llevar á feliz término su obra. Algunos poetas suelen refundir en una la proposicion é invocacion; otros las ponen separadas. Homero las juntó en la Odisea: *Dic mihi, Musa, virum captæ post tempora Trojæ,* etc. Virgilio las separa en la Eneida, pues anuncia la proposicion por las palabras: *Arma virumque cano,* etc., y hace la invocacion en estas palabras: *Musa, mihi causas memora,* etc. Despues de lo que ya se dijo hablando del maravilloso ó máquina, de más está advertir que un poeta cristiano no debe invocar á las divinidades del paganismo, pudiendo en su lugar dirigirse al Espíritu Santo, á la Madre de Dios, á la Musa Santa, simbolo de la inspiracion divina, etcétera.

La invocacion puede repetirse, para avivar la atencion de los lectores, á la entrada de los grandes cuadros, donde el poeta se propone narrar ó describir cosas magníficas y sublimes. Así lo hace Virgilio, cuando antes de contar el descenso de Eneas á los infiernos, se prepara con esta invocacion: *Di, quibus imperium est animarum, umbraque silentes,* etc.

La narracion es la parte más principal del poema, donde se exponen los hechos desenvolviéndose la accion progresivamente hasta su fin. Los hechos unas veces son narrados directamente por el poeta mismo, otras indirectamente poniéndolos en boca de los personajes que introduce. Esta última manera, como más dramática, da mayor animacion á la fábula, trasporta mejor á los lectores al teatro de los sucesos, y les hace presenciár en cierto modo los acontecimientos.

La narracion épica no se sujeta como la histórica al riguroso orden cronológico. La escena se abre por un cuadro que ofrece desde luego movimiento y vida, pudiéndose considerar como punto crítico donde la accion empieza. El poeta salta de unos sucesos á otros, aprovecha una ocasion oportuna para referir las causas que los prepararon, prescinde de las ideas intermedias, da por supuesto todo aquello que puede suplir la reflexion, y omite menudencias y circunstancias que no sirven para ennoblecer su asunto: *Et quæ desperat tractata nitescere posse relinquit.*

§. 5.º

Estilo y versificación.

El estilo de la epopeya debe ser noble y grandioso, conforme á la importancia del asunto y á las altas cualidades de los personajes que en él intervienen. Las empresas heroicas aparecerían rebajadas cantándolas en tono humilde; y las ideas más sublimes, los sentimientos más elevados, perderían su fuerza y hermosura vestidos con un traje vulgar.

La versificación debe ser fluida, armoniosa, robusta y exenta de toda incorrección. El metro más adecuado en castellano es la octava real, empleada con preferencia por nuestros poetas. Otros recomiendan el endecasílabo suelto ó asonantado y la silva, y no falta quien opina que pudiera emplearse con ventaja la variedad de metros, como un eficaz recurso para plegarse á los diferentes cuadros ó situaciones. Sea de esto lo que quiera, es lo cierto que Virgilio usó constantemente del hexámetro, y que dentro de ese círculo trazado por el arte, supo dar al estilo la conveniente variedad para huir de la monotonía.

Réstanos indicar ligeramente los principales poemas que pueden mirarse como modelos en este género. La Iliada y Odisea de Homero son los que figuran en primer término, y pueden considerarse como la fuente donde bebieron todos los demás poetas. La Eneida de Virgilio es una imitación acabada de las obras del poeta griego, y si no hay en ella tanta sublimidad y sencillez, hay acaso más arte, más corrección y más gusto. Las naciones modernas, siguiendo las huellas de estos dos grandes géneos, han producido poemas, aunque no tan perfectos, dignos, sin embargo, de pasar á la posteridad. Entre ellos merecen citarse *Los Luisiadas*, de Camoens, *El Paraíso Perdido*, de Milton, *La Jerusalén libertada*, del Tasso, etc. En castellano no tenemos hasta ahora un poema épico que pueda compararse á ninguno de los mencionados. Los más notables son: *La Araucana*, de Ercilla, *El Bernardo*, de Valbuena, *La Jerusalén*, de Lope de Vega, y *La Cristiada*, del P. Ojeda.

Hay otra clase de poemas burlescos y satíricos, que toman la forma de la epopeya, pero que se alejan mucho de ella por su objeto, y difieren esencialmente en el lenguaje, en el tono y el estilo. Tales son: la *Gatomaquia*, de Lope de Vega, *El raptó de Proserpina*, de D. Pedro Silvestre, etc.

CAPITULO XVI.

Poesía pastoril ó poema bucólico.

Égloga.—Idilio.

Poesía bucólica ó *égloga* es un poema en el cual se pintan las delicias de la vida campestre y las acciones y ejercicios de las personas rústicas, para hacer amable la soledad y el retiro de los campos.

Unas veces es el poeta quien narra directamente los hechos, y entonces la *égloga* se llama *épica*; otras pone en acción á los personajes, ocultándose él tras ellos, y en este caso se llama *dramática*; otras, en fin, habla el poeta y hace hablar á los personajes que introduce, y entonces recibe el nombre de *mixta*. En la primera puede dar á su estilo alguna mayor elegancia que en las otras por ser él quien lleva la palabra, pero sin perder de vista los objetos y escenas pastoriles.

La *égloga* se propone recrear á la imaginacion con el cuadro encantador de los placeres inocentes, excitando los sentimientos tiernos y las afecciones blandas y pacíficas. Las contiendas poéticas de los pastores, sus juegos y habilidades, sus amores sosegados y honestos, la serenidad de los cielos, la frescura de los valles, el retorno de la primavera, la abundancia, el sosiego, la alegría, la paz del corazón lejos del bullicio de las sociedades; hé aquí las materias que suelen servir de asunto á la poesía pastoril.

La *égloga* será buena, sin duda, cuando al leerla ú oirla leer, se sienta uno como impelido á envidiar la suerte de los felices habitantes de los campos; cuando al ver su sencillez, ingenuidad, su candor y su contento, no podamos ménos de aficionarnos á sus virtudes y hacer comparaciones tácitas entre su desinterés y nuestra codicia, entre su modestia y nuestra altivez, entre la calma apacible de su espíritu y la agitacion y desbordamiento de nuestras pasiones. Verdad es que no se encuentran ya en los montes y en las selvas tantos pulidos pastores, tantas zagalas inocentes, tantos discretos y bondadosos ancianos como han fingido los poetas; mas no por eso gozan ménos las almas sensibles con esas fantásticas creaciones; y el encanto de la virtud es

tan grande, que rinde y cautiva con su belleza, aun teniendo por fabulosos ó ideales á los seres que la practican.

Siendo pastores y campesinos los personajes del poema bucólico, es preciso que el lenguaje, el estilo, el tono y las maneras sean acomodadas siempre á su carácter y circunstancias. Deben hablar sencilla y naturalmente, pero sin nimia rusticidad ó grosería. Nada puede haber más ridículo que poner en su boca discursos profundos, rasgos de erudición, sentencias refinadas, argumentos y sutilezas.

La escena debe fijarse en el campo, de donde, y no de otra parte, han de tomarse las comparaciones y símiles, como únicos objetos con que se supone más familiarizados á los rústicos. La pintura que de él se haga ha de ser tan viva que pudiera fácilmente trasladarse al lienzo; y el argumento ó asunto ha de ofrecer situaciones interesantes y algunas escenas tiernas, sin traspasar los límites de la sencillez de los campos.

Poca es la diferencia que hay entre el *Idilio* y la *Égloga*: en ambas composiciones versa el argumento sobre las delicias de la vida campestre, si bien el *Idilio* cantó en tiempos antiguos asuntos de índole distinta. Hoy han venido á confundirse las dos clases. La única diferencia que se advierte entre uno y otra es que el *Idilio* es ménos dramático que la *Égloga*: en aquel habla más el poeta; en esta los pastores: el primero contiene más imágenes, narraciones y sentimientos; en la segunda se nota más acción.

Las églogas suelen escribirse en verso endecasílabo mezclado con el de seis, siete ú ocho sílabas, formando silva. También hay escritas varias en tercetos.

Los modelos más acabados en este género, son: *Teócrito* entre los griegos, y *Virgilio* entre los latinos. El que más se ha distinguido entre nosotros es *Garcilaso*, imitador de ambos, al cual siguieron con no pequeña gloria *Valbuena*, *Martin de la Torre* y *Figueroa*. La *Égloga* de este último, titulada *Tirsis*, es de gran mérito, aunque acaso no iguala ninguna á la de *Melendez*, titulada *Batilo*, premiada á fines del último siglo (1780) por la Real Academia española.

CAPÍTULO XVII.

De la fábula.

Fábula ó *apólogo* es un cuentecito en verso, el cual encierra una máxima moral que brota del fondo mismo de la alegoría.

Las fábulas pueden ser de tres clases, atendida la naturaleza de los personajes que intervienen en la acción: *racionales*, *irracionales* y *mixtas*. Llámense *racionales* ó *parábolas* aquellas cuyos interlocutores son hombres, como la de *La Lechera*, la de *El filósofo y el rústico*, etc. De la misma clase son también las del Evangelio, como *la del Hijo pródigo*, *la de las Vírgenes fatuas*, etc. *Irracionales* se llaman aquellas en que hablan los animales, y aun los seres inanimados, como la de *El lobo y el cordero*, *La serpiente y la lima*, etc. Y finalmente, se llaman *mixtas* cuando alternan en el diálogo los hombres con los animales, y aun con los seres insensibles, como la de *El pescador y el pez*, *El labrador y la codorniz*, *El poeta y la rosa*, etc.

El fin de la fábula es dar una enseñanza saludable al través de la ficción, y como por vía de entretenimiento. Esta lección la presenta el poeta breve, pero claramente, unas veces á la entrada de la fábula, y se llama *afabulación*; otras al fin, y recibe el nombre de *postfabulación*. En el primer caso la fábula ha de confirmar la máxima moral; en el segundo esta ha de nacer espontáneamente de las entrañas mismas del asunto. No es buena por lo tanto la fábula cuando la narración alegórica no justifica plenamente la moralidad que quiere deducir el escritor.

La narración debe ser *breve*, *clara*, *interesante*, *animada* y *verosímil*: la acción, *única* como en todo poema; el estilo, *natural*, *fácil* y *sencillo*. Los personajes han de señalarse por sus propios caracteres, retratándolos según la idea que nos hayamos formado de sus hábitos é instintos, ó que tenga analogía con sus calidades exteriores. Así el lobo, por ejemplo, aparecerá cruel, la zorra dolosa y astuta, sencilla la paloma, tímida la liebre, valiente el león, etc. Del propio modo, el topo podrá ser símbolo de un necio, el lince de un hombre perspicaz, etc.

La versificación ha de ser fácil y fluida, y siempre acomodada al asunto, pudiéndose emplear todo género de metros al arbitrio del poeta.

Los modelos más recomendables en este género son: *Eso-*
po entre los griegos, y *Fedro*, su traductor é imitador, entre
los latinos. Los franceses tienen su celebrado *Lafontaine*, y
nosotros contamos al sencillo *Samaniego* y al crítico *D. To-*
más de Iriarte, que se propuso censurar los vicios introdu-
cidos en la literatura, por cuya razón llamó á las suyas *fá-*
bulas literarias.

FIN DE LA RETÓRICA Y POÉTICA.

APÉNDICES.

I.

COMPENDIO DEL ARTE MÉTRICA CASTELLANA.

Versificación no es más que la artificiosa distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones. *Verso* se llama cada una de estas porciones sujetas á determinadas medidas. *Arte métrica* es una colección de reglas que tienen por objeto enseñar el modo de medir los versos.

Nuestras dicciones constan de sílabas largas y breves, como en las lenguas antiguas, y de consiguiente pueden formar piés métricos como ellas. Pondremos algunos ejemplos:

El *espondeo* consta de dos largas, como *ālbūr*.

El *pirriquo* de dos breves, como en las dos primeras de *fēlicidad*.

El *coreo* de larga y breve, como *ālmä*.

El *yambo* de breve y larga, como *üzül*.

El *dáctilo* de una larga y dos breves, como *cāndido*.

El *anapesto* de dos breves y una larga, como *jābāli*, etc. y á este tenor nos sería fácil descubrir todos ó los más de los piés métricos latinos, ya en palabras sueltas, ya en su combinacion con otras. Pero ¿á qué podria conducir este trabajo? á nada: el que por este camino pretendiera llegar á conocer fundamentalmente nuestra versificación, no lograria su objeto, ni menos hacer un verso en toda su vida.

Es preciso no perder de vista que nos es absolutamente desconocida la pronunciacion primitiva de las lenguas latina y griega, y que todas las explicaciones de los filósofos no bastarian á hacernos formar una idea de una cosa que solo puede aprenderse por el oido y mediante la viva voz, así como á un ciego de nacimiento no se le podria hacer formar una idea de los colores. Algunos ejemplos vendrán á confirmarlo:

Los romanos distinguian perfectamente en la sílaba el acento prosódico y la cantidad, mientras que nosotros hemos venido á unir y confundir ambas cosas. Así ellos formaban v. gr. un pié pirriquo compuesto de dos sílabas breves de

la palabra *rūt*, y nosotros formamos necesariamente un coreo por alargar la *u* que nos sirve de apoyatura al pronunciar. De la palabra *cāpere* hacian ellos un tribaco, compuesto de tres sílabas breves: para nosotros tiene que ser un dáctilo, porque cargamos en la *a*, donde suponemos el acento. Por eso no hay en nuestra lengua una palabra que forme por sí sola piés pirriquios ni tribacos, porque no sabemos pronunciar las sílabas breves sino asociándolas á otras largas que nos sirvan de punto de apoyo para pasar con rapidez sobre aquellas.

Los antiguos tenian cuatro clases de versos. En la 1.^a eran unos mismos los piés, sílabas y tiempos: en la 2.^a era un mismo el número de piés y tiempos, pero no el de las sílabas: en la 3.^a era uno mismo el número de piés y sílabas, pero no el de los tiempos: en la 4.^a era fijo el número de piés, pero no el de las sílabas y tiempos (1).

Nuestros versos, segun Hermosilla y otros modernos, pertenecen á la tercera clase de los latinos, puesto que el número de piés y sílabas es uno mismo en cada género; pero los tiempos pueden variar segun se combinan en el verso mayor ó menor número de sílabas largas con breves. Así pues, pudieran medirse á imitacion de aquellos por piés disílabos, esto es, por espondeos, pirriquios, coreos y yambos, segun las diversas combinaciones.

Si las leyes de nuestra prosodia estuvieran tan bien deslindadas como en las lenguas antiguas, se veria cuanto tiene acaso de errónea esta doctrina. Permitaseme aventurar una idea que puede parecer chocante por no contar en su apoyo autoridad alguna que yo sepa, antes se halla en pugna con muy respetables opiniones. Nosotros asentamos por regla: «que es larga toda vocal donde hay ó se supone acento.» Es exacto este principio, filosóficamente considerado? Creo que no, por más que al oido le parezca lo contrario, y ya el uso lo haya establecido así. Confundimos, como ya se indicó arriba, el acento con la cantidad prosódica, cuando en rigor son dos cosas diversas, que los romanos distinguian perfectamente. Vamos á demostrarlo con las palabras mismas de Quintiliano:

«En toda voz donde haya tres sílabas (dice este gran maestro) ha de haber precisamente una aguda (nótese que no dice *larga*, sino *aguda*, que en este lugar vale tanto como

(1) En la pronunciacion de la sílaba larga se gastan dos tiempos: en la de la breve uno solo, que vale tanto como decir que en aquellas se invierte doble tiempo que en estas.

acentuada), ya compongan estas tres sílabas una diccion por sí solas, ya sean las últimas de una polisílaba. Esta sílaba aguda no puede ser otra que la penúltima ó la antepenúltima. Si la penúltima es breve, el acento caerá entonces sobre la precedente, esto es, sobre la antepenúltima. *In omni voce, acuta intra numerum trium syllabarum continetur, sive ea sunt in verbo sola, sive ultima, et in his aut proxima extrema, aut ab ea tertia.... Eodem loco* (en el lugar medio, esto es, la penúltima) *brevis utique gravem habebit sonum, ideoque POSITAM ANTE SE, id est, AB ULTIMA TERTIAM ACUET.*» Quint. Inst. lib. 1.

Supongamos ahora una diccion cuya penúltima sílaba sea breve; supongamos que lo es tambien la antepenúltima; el acento caerá sobre esta á pesar de su cantidad. Sea ejemplo la palabra *diligere*: las dos sílabas *li, ge*, son breves. ¿Dónde cae el acento? en el *li*, que es *breve*. Luego una cosa es el acento, y otra la cantidad prosódica; de otro modo, una vez acentuada la sílaba *li*, se haria larga segun nuestros principios. Esto mismo sucede en las voces *réfero, súbigo, cáperè, óculus, cápita, gévitor* y otras mil que vemos acentuadas, á pesar de tener la cantidad prosódica breve. Y esta ley rige igualmente para la prosa que para el verso, como se ve en el siguiente:

Mæcenas *átavis* edite regibus:

donde la *a* primera de *átavis* vale un solo tiempo, es decir, tiene la cantidad breve, á pesar de acentuarla en la pronunciacion.

Supuesta la exactitud de lo que expuesto queda, en vano nos empeñaremos en medir nuestros versos al tenor de los griegos y latinos. Nuestra prosodia no se halla tan determinada, no es tan fija, ni se sujeta á reglas tan exactas como en aquellas lenguas. Nuestro oido apenas percibe la diferencia de cantidad en muchas sílabas, aunque realmente estemos convencidos de que sé invierte más tiempo en las unas que en las otras. Por lo tanto, para medir con más acierto la duracion de tiempos, se ha creido más fácil y sencillo cimentar nuestra versificacion en el *número de sílabas*, en la *disposicion de los acentos*, en las *pausas de cesura*, y muy frecuentemente en la *correspondencia de sonidos finales* á que se da el nombre de *rima*. Vamos á examinar ligeramente y por su orden cada una de estas cosas.

Número de sílabas.

Todo verso ha de tener precisamente el número fijo de

silabas que le correspondan segun su clase. De consiguiente, si es heptasilabo tendrá siete; si octosilabo, ocho; si endecasilabo, once, y así en los demás. Sin embargo, si termina el verso por una dición esdrújula, admite una silaba más; y si la última es aguda, contará una menos sin faltar á la ley del metro. Ejemplo:

Un globo de luz que *súlgida*

Todo el valle iluminaba,

El contorno circundaba

De la casa de *Joaquín* (*Zor.*)

Los versos 2.º y 3.º tienen ocho sílabas; mas el 1.º como *esdrújulo* cuenta nueve, y el 4.º como *agudo* siete, sin que por eso dejen de ser octosilabos.

Para contar las sílabas se ha de tener presente que los diptongos ó triptongos no valen más de una porque aunque en ellos hay dos ó tres vocales, se pronuncian rápidamente y con una sola emisión de voz. Así *glo-ria* tiene dos sílabas, aunque son tres las vocales; en *cam-biais* hay otras dos, aunque las vocales son cuatro. Si alguna vez sucede lo contrario, es en virtud de una licencia de que hablaremos adelante. También veremos que pierde su valor la sílaba que termina por vocal, cuando empieza por vocal la siguiente.

Disposicion de los acentos.

No basta que el verso tenga su justo número de sílabas; es además necesario que los acentos estén distribuidos de manera que caigan precisamente sobre las vocales que corresponda segun la clase del metro. Esto es tan indispensable, que desquiciados los acentos, desaparece el verso aun quedando las mismas sílabas. Ejemplo:

¿Ves afanarse en modos mil, buscando

Riquezas, fama, autoridad y honores

La humana multitud ciega y perdida? (*Mor.*)

Estos versos dejarían de serlo si dijéramos:

¿Afanarse en modos mil, ves buscando

Fama, autoridad, riquezas y honores, etc.

¿Y en qué consiste que falta ahora la cadencia métrica, no obstante que tenemos las mismas once sílabas? En que no caen los acentos en el lugar correspondiente. Dónde deban estos colocarse ya lo veremos cuando se trate de cada clase de versos en particular.

Pausas de cesura.

Llámanse *pausas de cesura* (*a caedendò*) aquellas pausas ó córtes que sirven para dividir los períodos en miembros de mayor ó menor extension. Tambien se dá este nombre á la sílaba que queda despues de un pié métrico; mas aquí la tomamos en el primer sentido.

Las cesuras no solo sirven para facilitar la respiracion dando un ligero reposo al aliento, sino tambien para comunicar al metro variedad. No han de caer constantemente al final de cada verso, antes bien, para huir de la monotonia, deben distribuirse con tino y discrecion. En el endecasílabo suelto, sobre todo, es indispensable compartirlas con mucha oportunidad para suplir la falta de la rima con la variedad de pausas y sonidos. Seria insoportable una larga tirada de versos de esta clase, si el punto de reposo se encontrara siempre al final de cada uno. Hé aquí con cuánto acierto las distribuyó Moratin en el siguiente pasaje:

.....Tú lo sabes, Señor, y en tus acciones

Ejemplo das. Tú la virtud oscura,

Tú la inocencia amparas. Si olvidado

El mérito se vió, tú le coronas:

Las letras á tu sombra florecieron,

El celo aplaudes, el error perdonas,

Y el premio á tus acciones recibiste

En placer interior que el alma siente.

Las pausas de sentido deben coincidir en cuanto sea posible con las de cesura, es decir, que las unas y las otras han de caer en unos mismos lugares, ó por lo menos las segundas no han de violentar ó interrumpir á las primeras.

En los versos de doce y catorce sílabas es ley que caiga la cesura precisamente al medio, dividiendo el verso en dos mitades iguales que se llaman *hemistiquios*, como en estos versos de Moratin:

¡Oh cuánto padece | de afanes cercada,

Merced al engaño | de fiero enemigo,

En largo castigo | la prole de Adan!

donde se vé que cada verso equivale á dos de seis sílabas. En los de diez puede caer, como luego veremos, la pausa de cesura despues de la 4.^a ó 5.^a dividiendo el verso en dos de

cinco sílabas, ó en uno de cuatro y otro de seis. En los endecasilabas puede caer despues de la cuarta, quinta, sexta y sétima, cuya libertad no solo dá al verso más fluidez, dulzura, nobleza y variedad, sino que contribuye á que el poeta pueda expresar todo género de afectos y sus gradaciones.

Rima.

Se dá el nombre de *rima* á los sonidos finales con que se corresponden entre sí dos ó más versos. Como estos sonidos pueden ser idénticos, ó solo asimilarse unos á otros, de ahí es que la rima puede ser de dos clases: *perfecta* ó *imperfecta*. Es perfecta ó de consonante la rima cuando la vocal acentuada y las letras que la siguen son las mismas, como en *cor-áza*, y *desped-áza*; en *m-ónte* y *horiz-ónte*; en *marf-il* y *bur-il*. Es imperfecta ó de asonante, cuando las vocales de las dos últimas sílabas son iguales, á lo menos en valor, pero las consonantes diferentes, como en *cad-ena* y *postr-era*; en *gem-ido* y *alt-ivo*; en *capit-olio* y *destr-ozo*. Ejemplos:

Rima perfecta.

Ufana con sus *colores*
Volaba una *mariposa*,
Deteniéndose *orgullosa*
Sobre las pintadas *flores*.
(G. de Alba.)

Rima imperfecta.

¿A dónde vas vestida
De suaves *resplandores*
Con paso tan callado,
Oh reina de la *noche*?
(Jov.)

Como se vé por estos ejemplos, en la rima perfecta todos los versos tienen un correspondiente (salvas algunas excepciones que veremos adelante); en la imperfecta solo concuerdan entre sí los versos pares, y seria un defecto que concordaran los demás.

En las voces esdrújulas solo se atiende para la asonancia á la vocal acentuada y á la última: es decir, que aunque la intermedia sea diferente, no por eso dejan de ser voces asonantes, pues se pronuncia con tanta rapidez que no ofende al oído. Así *pálido* es asonante de *sándalo*: *Hércules* de *Euménides*; *jóvenes* de *Apóstoles*, etc.

Cuando la última sílaba no es acentuada no deshace la asonancia la *i* en vez de la *e*, ni la *u* en vez de la *o*. Así *Filís* puede ser asonante de *admire*; *Febó* de *Venus*, etc.; pero

siempre convendrá economizar esta clase de asonancias que tienen algo de duras (1).

Por último, no deben emplearse nunca los consonantes en vez de los asonantes; pues así como se ofende el oído de no hallar semejanza de terminación donde debe haberla, así se ofende igualmente de hallar identidad de sonidos donde solo debe haber semejanza. De este defecto adolece el siguiente pasaje de uno de los romances de Góngora:

Un forzado de Dragut
En la plaza de Marbella
Se quejaba al ronco son
Del remo y de la *cadena*:
¡Oh sagrado mar de España,
Famosa playa y *serena*,
Teatro donde se han hecho
Cien mil navales tragedias!

donde el oído menos ejercitado descubre al momento la ingrata igualdad de sonidos entre *cadena* y *serena*.

Con respecto á la rima perfecta debe observarse que con tal que haya identidad de sonidos no deshacen la consonancia los accidentes ortográficos, porque el verso no busca recrear á los ojos, sino al oído. Así pues, *amaba* rima con *esclava*; *imagen* con *ultrajen*, etc., á pesar de escribirse con letras diferentes.

Nunca deben ponerse inmediatos dos versos que estén en asonancia, defecto que se nota desde luego en los siguientes de Fr. Luis de Leon:

¿Qué mortal *desatino*
De la verdad aleja así el *sentido*,
Que de tu bien *divino*
Olvidado, *perdido*,
Sigue la vana sombra el bien *fingido*?

Tampoco han de alejarse mucho dos versos consonantes entre sí, porque entonces llega á desvanecerse la impresión que hizo el sonido, y se destruye el placer de la rima. De este defecto adolecen los por otra parte magníficos versos de Argensola en uno de los mejores sonetos que se han escrito en castellano:

(1) Bien vengas, oh fértil lluvia,
A dar vida á las fragantes
Flores, que por recibirte
Rompen ya su lierno cáliz.
(Melendez.)

.... Cubriendo nuestras tumbas
Los buenos compañeros
Con pámpanos de Baco
Y con mirtos de Venus.
(Vazquez.)

Vemos que vibran victoriosas *palmas*
Manos inicuas, la virtud gimiendo
Del triunfo en el injusto regocijo.

Esto decia yo, cuando riendo
Celestial ninfa apareció, y me dijo:

¿Ciego, es la tierra el centro de las *almas*?

En la combinacion de estos dos tercetos se han alejado tanto los consonantes *palmas* y *almas*, que para cuando se llega al segundo dificilmente conserva el oido la vibracion del primero.

La naturalidad es una de las condiciones de la buena rima. Esta debe aparecer tan fácil como si los consonantes le hubieran salido al paso al poeta, sin necesidad de esfuerzo alguno para encontrarlos. Pero al mismo tiempo ha de haber en ellos cierta variedad sin afectacion, procurando no tomarlos todos de aquellas desinencias fáciles y comunes que á cualquiera se le ocurririan sin ser gran rimador, como por ejemplo, de los gerundios en *ando*, *endo*; de los participios en *ado*, *ido*; de las terminaciones verbales en *aba*, *ia*; de los adjetivos en *oso*, *osa*; de los adverbios en *mente*; de los sustantivos verbales en *cion*, etc. Esto no quiere decir que se eviten en el verso tales desinencias, sino que se combinen con otras de indole distinta siempre que se pueda, en vez de hacerlo con sus iguales. Véase cuán bellamente están rimados los siguientes versos de Moratin:

No en la dicha *confía*

El varon fuerte: en la afliccion *espera*

Más favorable *dia*:

Jove la estacion *fiera*

Del hielo vuelve en grata *primavera*.

En esta linda estrofa *confía* rima con *dia*; pero el uno es verbo, y el otro nombre. *Espera* consuena con *fiera* y *primavera*; el primero de los cuales es verbo, adjetivo el segundo, y sustantivo el tercero. No es esto decir que sea precisamente un defecto el que se hallen en consonancia una ú otra vez dos palabras de igual naturaleza, ó expresadas por unos mismos accidentes gramaticales; pero lo será sin duda cuando se prodiguen demasiado tales concordancias. Sin embargo, en algunas ocasiones suelen de *intento* concertarse los pretéritos absolutos de los verbos, lo cual en este caso no constituye defecto alguno, como se ve en los siguientes versos de Zorrilla:

Rendí, rompí, derribé,
Rajé, destiné, prendí,
Desafié, desmentí,
Vencí, acuchillé, maté.

Verso suelto.

Además de los versos rimados tenemos en castellano otros, llamados *sueltos ó libres*, así dichos porque no consue- nan con ningunos otros. Son sin duda alguna los más no- bles, grandiosos y desembarazados que hay en nuestra len- gua, si se saben manejar, y generalmente se emplean en composiciones graves de no muy larga extension. Pero al propio tiempo son los más difíciles de todos, porque la falta de la rima tiene que suplirse en ellos con la armonia de la cadencia y variedad de los sonidos, con la oportuna distri- bucion de pausas y discreta colocacion de los acentos, y esto pide mucho talento y mucho tino. Véase cuán bien llenan estas condiciones los siguientes versos de Moratin:

Feliz aquel que en áurea mediania
Ambos extremos evitando, abraza
Ignorada quietud. Ni el bien ageno
Su paz turbó, ni de insolente orgullo
Las iras teme, ni el favor procura:
Suena en su labio la verdad, detesta
Al vicio, aunque del orbe el cetro empuñe
Y envilecida multitud le adore:
Libre, inocente, oscuro, alegre vive;
A nadie superior, de nadie esclavo.
¿Pero cuál frenesí la frente ocupa
Del hombre, y llena su existencia breve
De angustias y dolor?.....

De más está advertir que en el verso libre debe evitarse con el mayor esmero toda asonancia y consonancia.

VÁRIAS ESPECIES DE VERSOS CASTELLANOS.

Los versos más usados en castellano son de cuatro á doce sílabas inclusive. Darémos una muestra de cada clase, in- dicando al mismo tiempo el género de composicion á que principalmente se destina cada uno, y el lugar donde deben colocarse sus acentos respectivos.

De cuatro silabas.

Veinte presas
Hemos hecho
A despecho
Del inglés;
Y han rendido
Sus pendones
Cien naciones
A mis piés.

(*Espronceda.*)

De cinco silabas.

El que inocente
La vida pasa,
No necesita
Morisca lanza,
Fusco, ni corvos
Arcos, ni aljaba
Llena de flechas
Envenenadas.

(*Mor. tr. de Hor.*)

El verso de cuatro silabas suele emplearse en los coros de las canciones, en las cantatas, y ordinariamente en asuntos ligeros, y cuando se quiere imitar con los sonidos la rapidez del movimiento, como lo hizo Iriarte en la fábula de *La ardilla y el caballo*. Deben llevar el acento en las silabas 1.^a y 3.^a, aunque á veces se prescinde del primero.

El de cinco silabas es propio de las letrillas, endechas y otras composiciones ligeras; y lleva el acento en la 4.^a sílaba: pueden llevarle tambien en la 1.^a ó 2.^a, y especialmente debe tenerle, para ser perfecto, en la 1.^a, cuando se combina con el sáfico de cuatro en cuatro versos, en cuyo caso recibe el nombre de *adónico*, como en el siguiente ejemplo:

Dulce vecino de la madre selva,
Huésped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Venus.

Zéfiro blando... (Villegas).

De seis silabas.

¿Qué nuncio divino
Desciende veloz,
Moviendo las plumas
De vário color?...
¡Feliz habitante
De la alta region!
¡Alado ministro
Del sumo Hacedor! (*Mor.*)

De siete silabas.

¿Por qué consultas, dime,
Con las estrellas, Fabio,
Y vas en sus mansiones
Tu horóscopo buscando?
¿Son ellas por ventura
A quienes fué encargado
Dar principio á tus dias,
O término á tus años? (*Jov.*)

El verso de seis silabas se emplea generalmente en los coros de las canciones, y en las letrillas y endechas. El acento debe recaer sobre las silabas 2.^a y 5.^a Alguna vez puede cargar en esta y la 1.^a

El de siete sílabas suele emplearse en todo género de composiciones ligeras, y principalmente en las anacreónticas. Debe llevar el acento en la 6.^a sílaba, pudiéndole alternar en las cuatro primeras, aunque sonará mejor si carga en las pares.

De ocho sílabas.

Mugía en las cañas huecas
En son temeroso el viento,
Rasgándose turbulento
Por entre las ramas secas.

(Zorr.)

De nueve sílabas.

En manso animal cabalgando
Se acerca del mundo el Señor,
A diestra y siniestra lanzando
Benignas miradas de amor.
Por armas la palma y la oliva,
Por premio la fé siempre viva.
Eterno amor por ley! (Zorr.)

El verso de ocho sílabas se emplea en los romances, epigramas, comedias (generalmente asonantado), letrillas y toda clase de composiciones ligeras. Debe llevar el acento en la 7.^a, pudiéndole alternar en las seis primeras; pero será más armonioso si le tiene en la 2.^a y 4.^a

El de nueve apenas se usa más que para el canto, y lleva el acento en las sílabas 2.^a, 5.^a y 8.^a

De diez sílabas: 1.^a clase.

Cayó á silbidos | mi Filomena.
— Solemne tunda | llevaste ayer.
— Cuando se imprima | verán que es buena.
— ¿Y qué cristiano | la ha de leer? (Mor.)

De diez sílabas: 2.^a clase.

A las armas, | valientes Astures,
Empuñadlas | con nuevo vigor,
Que otra vez el | Tirano de Europa
El solar de | Pelayo insultó. (Jov.)

Los versos de diez sílabas apenas se usan tampoco más que para el canto. Los de la 1.^a clase llevan, como ya se indicó arriba, la pausa de cesura en medio, dividiendo el verso en dos hemistiquios iguales. El acento carga en ellos en las sílabas 2.^a, 4.^a y 9.^a: suele prescindirse del de la 2.^a como en el verso subrayado; pero son mucho más cantables cuando tienen acentuadas la 1.^a, 4.^a, 6.^a y 9.^a, como los dos siguientes:

Día terrible, día de espanto,
Lleno de gloria, lleno de horror.

Los de la 2.^a clase se destinan principalmente á los himnos patrióticos y cantos guerreros. Llevan la pausa de cesura después de la 4.^a sílaba, dividiendo el verso en dos hemistiquios desiguales, y piden el acento en la 3.^a, 6.^a y 9.^a

De once sílabas (endecasílabo).

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
Por ti la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por ti la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa,
Y dulce primavera deseaba. (*Garcilaso.*)

Este verso es el más noble, majestuoso, flexible y variado de cuantos tiene la lengua castellana: se emplea generalmente en las composiciones graves, como en la epopeya, en la tragedia, en la oda (mezclado con el de siete sílabas), en los sonetos, en las elegías, en las epístolas, en las sátiras, etc. Pero por su misma flexibilidad se adapta perfectamente á toda clase de asuntos, á la fábula, al epigrama, al epitafio, á los asuntos festivos ó jocosos, etc.

Por lo que hace á las pausas de cesura, véase lo que dijimos arriba, hablando del verso suelto. El acento debe caer precisamente en la sílaba 10.^a, pudiendo variar en las demás, pues suele llevarle en la 2.^a, 4.^a, 6.^a y 8.^a, de manera que no hay metro que, bien manejado, se preste mejor á todas las formas y encantos de la armonía.

De doce sílabas (ó de arte mayor).

¡Oh cuánto padece de afanes cercada,
Merced al engaño de fiero enemigo,
En largo castigo la prole de Adán!
Oh! vuelva á nosotros la luz deseada
Y dé sus promesas el cielo cumplidas,
Que ya repetidas en sombras están! (*Mor.*)

Este metro, que tan en boga estuvo en otro tiempo, apenas se usa ya en castellano, y generalmente se destina á los coros de ciertas canciones. Como lleva la pausa de cesura á la mitad, dividiendo el verso en dos de á seis sílabas cada uno, la ley de los acentos es la misma que en estos.

Principales combinaciones métricas.

Las principales combinaciones métricas que tenemos en castellano, ya por razón del metro que se emplea, ya por el modo de distribuir los consonantes, son en los versos menores la *redondilla*, *quintilla*, *sextilla*, *seguidilla*, *octavilla*, *novena* y *décima*; y en los endecasílabos los *tercetos*, *cuartetos*, *quintetos*, *octavas reales*, *sonetos* y *silvas*. Daremos una muestra de cada clase.

Redondilla.

Muerta la lumbre solar,
Iba la noche cerrando,
Y dos ginetes cruzando
A caballo un olivar.

(Zor.)

Quintilla.

¿Qué pasatiempo mejor
Orilla el mar puede hallarse,
Que escuchar el ruiseñor,
Coger la olorosa flor,
Y en clara fuente bañarse? (G.P.)

Sextilla.

De aquel trance malhadado
De las armas españolas
Fué testigo
Guadalete ensangrentado,
Y abrió tumba entre sus olas
A Rodrigo.

(D. V. de la V.)

Seguidilla.

Dijo la zorra al busto
Después de olerlo:
«Tu cabeza es hermosa,
Pero sin seso.»
Como este hay muchos,
Que aunque parecen hombres
Solo son bustos. (Sam.)

Octavilla.

MARÍA, cuyo nombre,
Como conjuro santo,
Ahuyenta con espanto
La saña de Luzbel,
Escribeme en el pecho
Tu nombre omnipotente,
Porque jamás intente
Aposentarse en él.

(Zor.)

Novena.

Ven prometido
Jefe temido:
Ven, y triunfante
Lleva delante
Paz y victoria:
Llene tu gloria
De dicha el mundo:
Llega, segundo
Legislador. (Mor.)

Décima.

Cuentan de un sábio que un día
Tan pobre y misero estaba,
Que solo se sustentaba

De unas yerbas que cogia.
¿Habrá otro (entre sí decia)
Más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
Halló la respuesta, viendo
Que iba otro sábio cogiendo
Las hojas que él arrojó. (*Calderon.*)

Verso endecasilabo.

Tercetos.

¿Qué es nuestra vida más que un breve día
Do apenas sale el sol, cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fria?
¿Qué es más que el heno, á la mañana verde,
Seco á la tarde? ¡Oh ciego desvario!
¿Será que de este sueño me recuerde?
¿Será que pueda ver que me desvío
De la vida viviendo, y que está unida
La cauta muerte al simple vivir mio?
Como los rios en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida. (*Rioja.*)

Cuartetos.

Del invierno era el fin, la primavera
Derramando raudales de verdura,
Al monte, al llano, al bosque y la pradera
Revistió con su espléndida hermosura.
Lució del sol más puro el vivo rayo,
Y en la flor columpiándose indecisa,
Fragante don del prematuro mayo,
Con voz más dulce susurró la brisa.
Y de las aves el harpado coro
Entonó mas armónicas canciones;
Y enmudeció del infeliz el lloro
Y callaron los turbios aquilones.
Mansa mugió la mar, en la ribera
Sumisa recostándose adormida;
Del bajo mundo á la encumbrada esfera
Todo tuvo otro ser y nueva vida. (*Zorr.*)

Quintetos.

¡Misero pueblo de Judá! en tus ojos
Tu avaricia febril puso una venda,
Y Dios te ha condenado en sus enojos
A vender de tu herencia los despojos
De lugar en lugar, de tienda en tienda.
Por entonces de un valle en la angostura,
Entre el monte Tabor y el del Carmelo,
Yacia Nazareth, aldea oscura
Por un arroyo hendida, que frescura,
Sombra y fertilidad daba á su suelo.
Sus remansos ceñidos de espadañas,
Umbrosos sauces y sonoras cañas,
Eran abrevaderos de palomas;
Y huertos mil ornaban sus montañas
De uvas cargados y fragantes pomas. (Zorr.)

Octava real.

¿Qué es el hombre lanzado en esta tierra,
Sin la luz de la antorcha soberana,
Sin el raudal de júbilo que encierra
La fuente pura de la FÉ CRISTIANA?
Muévenle sus pasiones cruda guerra,
Y si la dédil fortaleza humana
Opone solo á su tremendo embate,
¿Cómo vencer en el mortal combate? (Zorr.)

Soneto.

(Triunfo de Judith.)

Cuelga sangriento de la cama al suelo
El hombro diestro del feroz tirano,
Que opuesto al muro de Betulia, en vano
Despidió contra sí rayos el cielo.
Revuelto con el ánsia el rojo velo
Del pabellon á la siniestra mano,
Descubre el espectáculo inhumano
Del tronco horrible convertido en hielo.
Vertido Baco, el fuerte arnés afea,
Los vasos y la mesa derribada;

Duermen los guardas que tan mal emplea:
Y sobre la muralla coronada
Del pueblo de Israél, la casta hebrea
Con la cabeza resplandece armada. (*Lope de Vega.*)

Silva.

(Muerte de Santa Ana.)

Con angustiado afan, con planta incierta
En la morada penetró MARIA,
Y en la primera estancia que halló abierta,
Donde una turbia lámpara lucia,
A su madre encontró. No estaba muerta
La anciana todavia:
Mas con la vista próxima á apagarse,
La buscaba afanosa
Incapaz de explicarse
Con voz ni con accion más cariñosa.
Sonreir dulcemente
La vió la hija infeliz al acercarse
Al solitario lecho;
Y al abrazarla con filial ternura,
Con el postrer aliento de su pecho
Un beso maternal gravó en su frente;
Y al querer la divina criatura
Volvérsele á su vez, su boca pura
Apoyó en su cadáver solamente. (*Zorr.*)

Hay por fin otras innumerables combinaciones métricas en las cuales se mezclan unos versos con otros y se casan los consonantes de mil modos diferentes. Pero creemos que basta con lo dicho para que nuestros jóvenes alumnos puedan formarse una idea de la rica y variada versificación castellana. Los que hayan nacido con felices disposiciones para cultivar con buen éxito el trato de las Musas, en ninguna parte hallarán enseñanza más saludable y eficaz que en las obras mismas de nuestros grandes poetas, leyéndolas juiciosamente y detenidamente.

Licencias poéticas.

El verso castellano admite exactamente las mismas licencias que el latino, fuera de la *ellipsis*. Tales son la *sinalefa*, *sinéresis*, *diéresis*, *sístole* y *diástole*.

La *sinalefa* consiste en elidir la vocal con que concluye una palabra cuando empieza tambien por vocal la que sigue, pronunciando tan rápidamente la primera, que casi se confunde con la segunda, con la cual compone una sola sílaba. Así en este verso de Lista: *De tu rayo el estruendo fragoroso*, hay una sinalefa: «De tu ray' el estruendo fragoroso.»

La *sinéresis* consiste en hacer de dos sílabas una, formando diptongo, como *pe-lear* en vez de *pe-le-ar*; sea en lugar de *se-a*.

La *diéresis*, al contrario, consiste en deshacer el diptongo formando de una sílaba dos, como *ru-i-do*, *su-á-ve*, por *rui-do*, *sua-ve*.

La *sístole* consiste en hacer breve una sílaba larga, como *impio* por *impio*, *sincero* por *sincero*.

La *diástole*, al contrario, consiste en hacer larga una sílaba breve, como *océano* por *océano*, *ferétro* por *feretro*.

Recuérdese lo que se dijo al tratar del lenguaje poético, donde se habló ya de otras licencias, y de la economía con que deben emplearse.

APÉNDICE II.

TEXTO Y TRADUCCION DE LA EPÍSTOLA

DE

QUINTO HORACIO FLACO Á LOS PISONES

SOBRE EL ARTE POÉTICA (1).

I. Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas
Undique collatis membris, ut turpiter atrum

Si cerviz de caballo á humano rostro
Caprichoso pintor unir quisiera,
Juntando miembros y variadas plumas
De brutos y aves en extraña mezcla;
Y si al fin terminara en pez horrendo

(1) «Todos los alumnos deberán aprender de memoria indispensablemente la Epístola de Horacio á los Pisones.» (Programa oficial para las asignaturas de la 2.ª enseñanza, mandado observar por Real orden de 20 de Setiembre de 1850.)

Desinat in piscem mulier formosa supernè;
Spectatum admissi, risum teneatis amici? 5
Credite, Pisones, isti tabulæ fore librum
Persimilem, cujus, velut agri somnia, vanæ
Fingentur species, ut nec pes nec caput uni
Reddatur formæ. Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aqua potestas. 10

Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim;
Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus gementur, tigribus agni.

II. Inceptis gravibus plerumque et magna professis
Purpureus, latè qui splendeat, unus et alter 15
Assuitur pannus, cum lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus; et fortasse cupressum

El mónstruo que empezó por mujer bella,
Invitados á ver esa figura,
¿La risa, amigos, contener pudiérais?
Pues creedme, Pisones, el tal cuadro
Es de un libro la imágen más perfecta,
Do el lector, cual delirios de un enfermo,
Solo ve vanidades y quimeras,
Sin que el fin ni el principio entre sí guarden
La debida unidad y conveniencia.
Pues qué, replicaréis; ¿en todo tiempo,
Igualmente á pintores que á poetas,
Permitido no fué que á su capricho
Creaciones audaces emprendieran?
No lo niego, es así; yo les otorgo
Y demando á mi vez esa licencia;
Mas no tan extremada, que juntarse
Lo fiero y apacible en uno vea,
Serpientes y aves, tigres y corderos.....

A la entrada tal vez de obras que ostentan
De formal gravedad un aire noble,
Y halagan con magníficas promesas,
Deslumbrador retazo zurcir suele
De púrpura su autor, cuando proyecta
Describir, ya de Diana el bosque ó templo,
Ya el arroyo fugaz por la pradera
Serpeando bullicioso, el Rhin, el Iris.....
Mas no era aquel su sitio. Doy que sepas
Dibujar un ciprés; pero ¿qué hacemos,

Scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes 20
Navibus, ære dato qui pingitur? Amphora cœpit
Institui; corrente rotâ, cur urceus exit?
Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

III. Maxima pars vatium, pater, et juvenes patre digni, 25
Decipimur specie recti: brevis esse laboro,
Obscurus fio; sectantem levia nervi
Deficiunt animique: professus grandia, turget:
Serpit humi tutus nimium timidusque procella
Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
Delphinum sylvis appingit, fluctibus aprum. 30
In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.

IV. Æmilium circa ludum faber imus et ungues
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;
Infelix operis summa, quia ponere totum 35
Nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,
Non magis esse velim, quam pravo vivere naso,

Si á que pintes al náufrago te empeñan
(Con pago puntuäl), deshecho el buque,
Nadando sin aliento? Anfora gruesa
Comenzóse en el torno; ¿cómo un jarro
Forjó no más la volteadora rueda?...
Sea, pues, todo plan sencillo y uno.
Muchas veces del bien tras la apariencia,
Pison, y de Pison oh digna prole,
Incautos nos perdemos. Uno intenta
Ser breve, y da en oscuro; otro el estilo
Tal vez con lima porfiada enerva;
Aquel por ser sublime, dió en hinchado;
Cobarde este se arrastra por la tierra,
Temiendo al huracan si toma vuelo;
Su cuadro el otro amenizar anhela....
Y ¡oh prodigial delfines en los bosques,
En el mar jabalíes representa;
Que de un mal por huir damos en otro
Si no es el arte nuestra norma y regla.
Aquel mal escultor, cuyos talleres
Al lado están de la Emiliana escuela,
Ya el flexible cabello, ya las niñas
En los bronceos entalla con destreza:
Pero ¿qué son sus obras, si el conjunto
Jamás sabe ordenar? menos quisiera
Imitarle en las mias, que preciarme
De negros ojos, cabellera negra,

Spectandum nigris oculis, nigroque capillo.

V. Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus, et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res, 40
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

VI. Ordinis hæc virtus erit, et venus, aut ego fallor,
Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici;
Pleraque differat, et præsens in tempus omittat;
Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor. 45

VII. In verbis etiam tenuis, cautusque serendis,
Dixeris egregiè, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum. Si fortè necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum,

Fingere cinctutis non exaudita Cethegis 50
Continget; dabiturque licentia sumpta pudenter.
Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Græco fonte cadant parcè detorta. ¿Quid autem
Cæcilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
Virgilio Varioque? ego cur, acquirere pauca 55

Causando espanto con nariz deforme....

Medid bien, escritores, vuestras fuerzas

Al escoger asunto; ved si al hombro

La carga rinde, si podrá con ella.

Tendréis acierto, claridad, facundia,

Como en esa eleccion haya prudencia.

El mérito del orden, sus encantos

Consisten, á mi juicio, en que el poeta

Lo que debe decirse al punto diga,

Reservando sagaz para otra escena

Lo que allí deba estar, y en que con tino

Desechar y elegir á un tiempo sepa.

Coordina las voces circunspecto,

Y al lenguaje darás gracia y nobleza,

Si en la feliz combinacion consigues

Las palabras vulgares hacer nuevas.

Si indicar te es forzoso los objetos

Ignorados acaso en otra era,

Podrás con discrecion inventar nombres

Que los rancios Cetejos nunca oyeran;

Y aplauso alcanzarán, si los derivas

Con ligera inflexion de fuente griega.

¿Negar Roma podrá á Virgilio y Vario

Lo que á Plauto y Cecilio permitiera?

Ni ¿debe ser mal visto que yo aumente

Si possum, invideor, cum lingua Catonis et Enni
Sermonem patrium ditaverit, et nova rerum
Nomina protulerit? Licuit, semperque licebit
Signatum præsentè notâ procudere nomen.
Ut sylvæ foliis pronos mutantur in annos, 60
Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
Et juvenum ritu florent modò nata, vigentque.
Debemur morti nos, nostraque, sive receptus
Terrâ Neptunus classes Aquilonibus arcet,
Regis opus; sterilisve diu palus, aptaque remis, 65
Vicinas urbes alit, et grave sentit aratrum;
Seu cursum mutavit iniquum frugibus annis,
Doctus iter melius. Mortalia facta peribunt;
Nedum sermonum stet honos et gratia vivax.
Multa renascentur, quæ jam cecidere, cadentque 70
Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,

Con mi humilde caudal la patria lengua
Que enriquecieron los Catones y Enios
Con mil voces y mil? Palabras nuevas
Será lícito usar, siempre lo ha sido,
Si del cuño corriente el sello ostentan.

Cual suele el bosque con verdor ameno
Volverse á engalanar, y las primeras
Hojas sacude al recorrer el año
Su círculo veloz, así las viejas
Dicciones van cayendo, al par que lucen
Su vigor juvenil otras modernas.
El hombre, cuanto es suyo, todo muere:
Ya obligue al fiero mar con obras régias
A internarse en el puerto, dó las naves
Desafien del viento la crudeza;
Ya campo feraz hoy la que algun dia
Laguna estéril fué, con sus cosechas
Sustente á las regiones comarcanas,
Sintiendo abrirse sus fecundas venas
A impulso del arado en vez del remo;
Ya en fin reduzca á la debida senda,
Cambiado el curso, al turbulento rio
Que asolaba los frutos de la vega....
¡Todo muere! ¿pudieran de las voces
La gala y donosura ser eternas?....
Muchas renacerán que ya murieron,
Morirán otras que hoy se recomiendan,
Si place al uso, juez omnipotente,

Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.

VIII. Res gestæ regumque, ducumque, et tristia bella
Quo scribi possent numero, monstravit Homerus.

Versibus impariter junctis querimonia primum; 75

Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,

Grammatici certant, et adhuc sub iudice lis est.

Archilochum proprio rabies armavit jambo.

Hunc socci cepere pedem, grandesque cothurni, 80

Alternis aptum sermonibus, et populares

Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.

Musa dedit fidibus Divos, puerosque Deorum;

Et pugilem victorem, et equum certamine primum,

Et juvenum curas, et libera vina referre. 85

IX. Descriptas servare vices, operumque colores,

Cur ego, si nequeo, ignoroque, poeta salutor?

Cur nescire pudens pravè quàm discere malo?

Que decide tiránico en las lenguas.

En qué metro especial cantar podamos

De reyes y caudillos las proezas

Y las guerras luctuosas, mostró Homero.

La Elegia al principio exhaló quejas

En desiguales números; más tarde

Cantó tambien las connoiciones tiernas.

Disputan hoy los doctos, quién los breves

Elegiacos usó la vez primera,

Y aun pendiente del fallo está ese pleito.

Arquíloco se armó con rabia fiera

Del yambo, que después el zueco humilde

Y el gran coturno prohió en la escena,

Verso que en medio del murmullo se oye,

Y al diálogo y accion fácil se presta.

Euterpe quiso que el laud cantara

Los dioses, su progenie, los atletas

En la lid vencedores, el brioso

Corcel premiado en la veloz carrera,

Las tiernas ansias de gentil mancebo,

La franca libertad que el vino engendra.

Si el color no sé dar á cada cuadro,

Segun lo pida su índole diversa,

¿Por qué poeta han de llamarme? ¿es justo

Que por falsos motivos de vergüenza

Prefiera á mi instruccion torpe ignorancia? . . .

Versibus exponi tragicis res comica non vult.
Indignatur item privatis, ac prope socco 90
Dignis carminibus narrari cœna Thyestæ.
Singula quæque locum teneant sortita decenter.
Interdum tamen et vocem comœdia tollit,
Iratusque Chremes tumido delitigat ore,
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri. 95
Telephus et Peleus, cum pauper et exsul uterque,
Projicit ampullas, et sesquipedalia verba,
Si curat cor spectantis tetigisse querella.
Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
Et quocumque volent, animum auditoris agunt. 100
Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primùm ipsi tibi: tunc tua me infortunia lædent.
Telephe, vel Peleu, malè si mandata loqueris,
Aut dormitabo, aut ridebo. Tristia mœstum 105
Vultum verba decent; iratum plena minarum;

Ni del trágico estilo la comedia
Quiere la pompa, ni en humilde tono,
Casi digno del zueco, la cruenta
Cena de Tiestes anunciarse debe.
Cual exige el decoro, todo tenga
Su oportuno lugar. Una vez ú otra
El cómico la voz, no obstante, eleva,
Y airado un Cremes con calor declama;
Al par que del dolor las hondas quejas
En familiar lenguaje exhala el trágico.
Si Teléfo y Peleo en la indigencia,
Del patrio suelo desterrados, gimen,
Con estilo ampuloso y voces huecas
En su quebranto compasion no busquen.
Pero no es suficiente que el poema
Tenga su colorido, como el alma
Con dulce hechizo á su placer no mueva.
El hombre rie ante la agena risa,
Y llora, si llorar ve en su presencia;
Si quieres pues que lágrimas derrame,
Corran antes las tuyas, y tus penas
Cual propias sentiré. Si sus afectos
Con la debida propiedad no expresan
Teléfo ni Peléo, dormiréme,
Si no suelto la risa. El que ver deja
Las huellas del dolor en su semblante,

Ludentem, lasciva; severum, seria dictu.
Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum; juvat, aut impellit ad iram;
Aut ad humum mærore gravi deducit, et angit: 110
Post effort animi motus interprete lingua.
Si dicentis eruit fortunis absona dicta,
Romani tollent equites, peditesque caclinnum.
X. Intererit multum Divusne loquatur, an heros;
Maturusne senex, an adhuc florente juventa 115
Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
Colchus, an Assyrius; Thebis nutritus, an Argis.
Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,
Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem, 120
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
- Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.

Frases pronuncie henchidas de tristeza,
De amenaza el furioso, el serio graves,
Festivas el que alegre se chancea.
Impresionable en cada vario evento
Formó nuestro interior naturaleza;
Ya el júbilo promueve, ya la ira,
Ya nos rinde y angustia con la pena;
Y del alma despues los movimientos
Explica, fiel intérprete, la lengua.
Si desmiente un actor con sus palabras
La especial situacion que representa,
Toda Roma, los nobles y plebeyos
A un tiempo reirán. Mucho interesa
Observar si habla un Dios, ó si es un héroe,
Maduro anciano, ó en la edad risueña
Fogoso jóven; poderosa dama,
O bien nodriza á su negocio atenta,
Modesto agricultor, ó comerciante
Que corre aqui y allá plazas y ferias;
Si vió la luz en Colcos, ó en la Asiria,
Si educado fué en Argos, ó fué en Tebas.
La tradicion respeta, ó tus ficciones,
Conformes, o escritor, estén con ella.
Si al ya célebre Aquiles, rescucitas,
Pintarás su carácter en la escena
Belicoso, acre, altivo, violento;
Su ley su lanza, su razon la fuerza.

Sit Medea ferox, invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
Si quid inexpertum scenæ committis, et audes 125
Personam formare novam, servetur ad imum
Qualis ab incæpto processerit, et sibi constet.
Difficile est propriè communia dicere: tuque
Rectiùs Iliacum carmen deducis in actus,
Quàm si proferres ignota, indictaque primus. 130

XI. Publica materies privati juris erit, si
Nec circa vilem, patulumque moraberis orbem,
Nec verbum verbo curabis reddere fidus
Interpres; nec desilies imitator in arctum,
Unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex. 135
Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

Pérfido sea Ixion, Ino llorosa,
Inexorable en su furor Medea,
Errante Io, devorado Orestes,
Cual de una furia, de interior tristeza.
Si un hecho original en accion pones,
Y audaz un nuevo personaje creas,
Consecuente hasta el fin, aquel carácter
Que empezó á demostrar jamás desmienta.
Arduo empeño es tratar cual parto propio
La accion que ejercitó ya á otros poetas;
Pero siempre es más fácil el acierto
Si buscas en la Iliada la materia,
Que si nunca tratado asunto eliges,
Marchando original por otra senda.
Propiedad harás tuya un argumento
Que ya se manejó, si no te encierras
En un círculo ruin, ya conocido;
Si los lances no tomas á la letra,
Escrupuloso traductor; si en alas
De una servil imitacion no llegas
A estrecho tal, que atrás volverte impidan
Tu amor propio, ó las leyes del poema.
Ni empieces como el otro poetastro:
«Voy á cantar la renombrada guerra,
Los destinos de Priamo...» Y ¿qué vemos
Después de tan magnífica promesa?
Un ratón parirán al fin los montes

Quantò rectius hic, qui nil molitur ineptè! 140
Dic mihi, Musa, virum, captæ post tempora Trojæ,
Qui mores hominum multorum vidit, et urbes.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
Antiphaten, Scyllamque, et cum Cyclope Carybdis. 145
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
Nec gemino bellum Trojanum orditur ab ovo.
Semper ad eventum festinat, et in medias res,
Non secus ac notas, auditorem rapit, et quæ
Desperat tractata nitescere posse relinquit. 150
Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
XII. Tu, quid ego et populus mecum desideret, audi.
Si plausoris eges aulae manentis, et usque
Sessuri donec cantor, *Vos plaudite*, dicat, 155

Que nos hará reir. ¡Cuánto más bella
La entrada de aquel otro, cuyo juicio
Jamás se aparta de la sábia senda!
«Enseñame á cantar, oh Musa, al héroe,
»Que, hundidos de Ilíon los muros, viera
»Tantas gentes, y pueblos, y costumbres...»
Arrancar de la luz humo no intenta,
Sino del humo luz, para encantarnos
Tras esto con portentos y bellezas,
Con Escila, Caribdis, Antifates,
Y el rudo Polifemo. No comienza
Desde el trágico fin de Meleagro
A contarnos de Diómedes la vuelta,
Ni de Leda principia en los amores
La narracion de la troyana guerra.
Al propósito vá siempre derecho,
Y al fondo de la accion al lector lleva,
Cual si le fuese familiar, dejando
Cuanto no añade brillo á su poema.
Inventa de tal modo, con tal arte
Lo cierto y lo fingido entre sí mezcla,
Que ni el medio desdice del principio,
Ni el fin del medio por su plan discrepa.
Oye, escritor, lo que conmigo el pueblo
Espera de tu númen. Si deseas
Aplausos arrancar, y que el concurso
No abandone el teatro hasta que venga
Pidiendo el coro la final palmada,

Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decór naturis dandus, et annis.
Reddere qui voces jam scit puer, et pede certo
Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
Colligit ac ponit temere, et mutatur in horas. 160
Imberbis juvenis, tandem custode remoto,
Gaudet equis, canibusque, et aprici gramine campi;
Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
Utilium tardus provisor prodigus æris,
Sublimis, cupidusque, et amata relinquere pernix. 165
Conversis studiis, ætas, animusque virilis
Quærit opes et amicitias, inservit honori;
Commisisse cavet quod mox mutare laboret.
Multa senem circumveniunt incommoda, vel quòd
Quærit et inventis miser abstinet, ac timet uti; 170
Vel quod res omnes timidè, gelidèque ministrat;
Dilator, spe longus, iners, avidusque futuri,

En cada edad, como el decoro ordena,
Nota bien las costumbres; y los años
Jamás confundas con la infancia tierna,
El niño que ya sabe algunas voces
Y con seguro pié mide la tierra,
Complácese en jugar con otros niños,
Se enfada y desenoja, aunque no tenga
Motivo alguno, y nuevas aficiones
A cada instante caprichoso muestra.
Imberbe jóven, cuando ya del ayo
Se ve libre por fin, correr anhela
Por el campo de Marte, ya los perros,
Ya el corcel fatigando; cual de cera
Se dobla al mal, desoye los avisos,
Nunca prevé lo que le tiene cuenta,
Pródigo, altivo, antojadizo, y fácil
En dejar lo que amó con impaciencia.
La edad viril las afecciones luego
Viene á cambiar: amigos, y riquezas,
Y honores busca el hombre, y cuerdo evita
Lo que enmendar arrepentido deba.
Mil zozobras rodéandole de anciano:
Ya codicia un caudal que no aprovecha
El mísero después, ni tocar osa;
Ya en cuanto emprende su recelo muestra
Y frío encogimiento; inerte, flojo,
De largas esperanzas, con la idea

Difficilis, querulus, laudator temporis acti
Se puero, censor, castigatorque minorum.
Multa ferunt anni venientes commoda secum, 175
Multa recedentes adimunt. Ne forte seniles
Mandentur juveni partes pueroque viriles,
Semper in adjunctis, ævoque morabimur aptis.

XIII. Aut agitur res in scenis, aut acta refertur: 180
Segniùs irritant animos demissa per aurem,
Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
Digna geri promes in scenam; multaque tolles
Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens;
Nec pueros coram populo Medea trucidet, 185
Aut humana palàm coquat exta nefarius Atreus;
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.

XIV. Neve minor, neu sit quinto productior actu

Fija en el porvenir; impertinente,
Regañon, ponderando lo que él era
De niño á todas horas, juez severo
Y censor de los jóvenes sin tregua.
Mil bienes traen con su crecer los años,
Mil otros más con su menguar nos llevan:
Pesemos pues las circunstancias todas
De cada edad y condicion, no sea
Que el papel del anciano se dé al joven,
O el niño el del varon trocado tenga.
Ya en las tablas lugar tiene un suceso,
O ya allí se relata. Nunca huella
Tan profunda en el alma deja un lance
Que el oido trasmite, cual de cerca
Si los ojos lo ven, fieles testigos,
Y el concurso á si propio se le cuenta,
Pero no en cuanto adentro ocurrir debe
A los ojos del público aparezca,
Mil cosas no han de verse, que á su tiempo
Hábil actor referirá en la escena.
No del pueblo á la faz sus propios hijos
Despedace la bárbara Medea,
Ni en banquete nefando salga Atreo
De humanos miembros á cubrir la mesa;
Ni vuélvase ave Progne, ó dragon Cadmo,
Que si tales prodigios me presentas,
Sobre no darles fé cáusanme hastío.
Ni menos de cinco actos, ni mas tenga

Fabula, quæ posci vult, et spectata reponi. 190

XV. Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

XVI. Inciderit; nec quarta loqui persona laboret.

XVII. Actoris partes chorus officiumque virile

Defendat, neu quid medios intercinat actus,

Quod non proposito conducat, et hæreat aptè. 195

Ille bonis faveatque et consilietur amicè,

Et regat iratos, et amet peccare timentes:

Ille dapes laudet mensæ brevis: ille salubrem

Justitiam, legesque, et apertis otia portis:

Ille tegat commissa, Deosque precetur, et oret, 200

Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

Tibia non, ut nunc, orichalco vincita, tubaque

Æmula, sed tenuis, simplexque, foramine paucò,

Adspirare, et adesse choris erat utilis, atque

XVIII. *Carmina que tractata videntur ob dicitur.* 220

El drama que una vez visto del pueblo

Aspire á nuevos triunfos en la escena.

De no exigirlo el complicado nudo

A un Dios la solución nunca se deba,

Ni gran parte en el diálogo se tome

Un cuarto personaje.

A la defensa

Del actor principal acuda el coro,

Y en su heróico esfuerzo le sostenga.

No cante en los entreactos cosa alguna

Que no haga á su propósito, y estrecha

Conexión con él guarde. A los virtuosos

Con leales consejos favorezca,

Calme al airado, muéstrese propicio

A los que el crimen con horror detestan;

Celebre lo frugal de los manjares

Que cubren la feliz humilde mesa,

La justicia, la ley, y la paz santa

Que al comun bienestar abren las puertas.

Recomiende el sigilo en los secretos,

Y el divino favor con insistencia

Demande en fin, para que alcance al triste

Suerte propicia, y al inicuo adversa.

No cual hora la flauta primitiva

Ostentaba, rival de la trompeta,

Metal precioso uniendo sus junturas;

Sutil, y construida de una pieza

Con pocos agujeros, fué bastante

Para que el eco de su voz pudiera

Acompañar al coro, y percibirse

Nondum spissa nimis complere sedilia flatu: 205
Quò sanè populus numerabilis, ut pote parvus,
Et frugi, castusque, verecundusque coibat.
Postquam cœpit agros extendere victor, et urbem
Latior amplecti murus, vinoque diurno
Placari Genius festis impunè diebus, 210
Accessit numerisque, modisque licentia major.
Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
Sic prisca motumque, et luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem; 215
Sic etiam fidibus voces crevere severis,
Et tulit eloquium insolitum facundia præceps;
Utiliumque sagax rerum, et divina futuri
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.
XVIII. Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum, 220

En asientos de escasa concurrencia:
Que entonces en verdad eran contadas
Las gentes que asistian á la escena
En aquel pueblo breve, honesto y probo,
Y moderado. Cuando nuevas tierras
Agregó el vencedor al pátrio suelo,
Y ceñida se vió de más extensas
Murallas Roma, y al placer y al vino
Sin freno alguno se entregó en las fiestas,
Ignorada hasta entonces, se introdujo
En la música y verso igual licencia.
¿Qué criterio cabia en el ocioso
Y rudo labrador, sentado cerca
Del culto ciudadano, confundida
Con la gente incivil la gente honesta?
Así fué como el arte primitivo
Nuevo lujo añadió y expresion nueva
El tañedor de flauta, y rico manto
Lució en las tablas al cruzar por ellas:
Nuevos ecos brotaron de la lira
Que á su vez aumentó las graves cuerdas;
Y elevándose en tono inusitado
Despeñóse el actor con su elocuencia;
Y ora del porvenir el velo alzára,
O hiciése al pueblo sábias advertencias,
Afectó el mismo estilo con que en Delfos
El oráculo daba sus respuestas.
El vate que al certámen acudiendo

Mox etiam agrestes Satyros nudavit, et asper,
Incolumi gravitate, jocum tentavit; eo quod
Illecebris erat, et grata novitate morandus
Spectator, functusque sacris, et potus et exlex.
Verum ita risores, ita commendare dicaces
Conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,
Ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
Regali conspectus in auro nuper, et ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas;
Aut dum vitat humum, nubes et inania captet.
Effutire leves indigna tragœdia versus,
Ut festis matrona moveri jussa diebus,
Interit Satyris paulum pudibunda protervis.
XIX. Non ego inornata, et dominantia nomina solum,
Verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo:

Por premio disputó de su tragedia
Solo un vil padre de la grey cabría,
Los sátiros después sacó á la escena
Que agrestes divirtieran con sus sales,
Amargas, pero dignas del poema;
Pues con grato aliciente era forzoso
Entretener, y con funciones nuevas,
A la turba sin freno que volvía
De las fiestas de Baco medio ébria.

Mas los chistes y burlas de los sátiros
Con tanto tino fingirá el poeta,
De lo serio pasar á lo festivo
Con arte debe tal, que no aparezca
En lenguaje vulgar hablando innoble
El dios ó el héroe que con pompa régia
Precioso manto de escarlata y oro
Momentos antes arrastró en la escena;
O huyendo el tono humilde, se encarama
Del alto espacio á la region desierta.

Livianos versos amenguar no deben
La grave dignidad de la tragedia,
Que pura entre los sátiros protervos
Habrà de conservarse, cual la honesta
Matrona, á quien danzar entre las turbas
La ley encarga en las sagradas fiestas.

No á emplear el lenguaje de los campos,
Humilde y sin ornato, me ciñera,
Si algun dia escribir, o mis Pisones,
Intentára satíricos poemas.

Nec sic enitar tragico differre colori,
Ut nihil intersit Davusne locuatur, et audax
Pythias, emuncto lucrata Simone talentum;
An custos, famulusque Dei Silenus alumni.

XX. Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quisvis
Speret idem; sudet multum frustra que laboret,
Ausus idem: tantum series juncturaque pollet:
Tantum de medio sumptis accedit honoris.

XXI. Sylvis deducti caveant, me iudice, Fanni
Né velut innati triviis, ac penè forenses,
Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam,
Aut immunda crepent, ignominiosaque dicta:
Offenduntur enim quibus est equus, et pater, et res;
Nec si quid fricti ciceris probat, et nucis emptor,
Æquis accipiunt animis, donantve corona.

XXII. Syllaba longa brevi subjecta vocatur jambus,

Ni del trágico estilo huiera tanto,
Que tener no supiese muy en cuenta
Si quien habla es un Davo, la audaz Pitias
Que un talento á Simon arrancó diestra,
O Sileno, ayo y fámulo de un númen.
De un hecho conocido yo fingiera
Una fábula tal, que el ménos hábil
Presumiese tener virtud y fuerza
Para hacer otro tanto; y al quererlo
Intentar una vez, en la árdua empresa
Sudor, tiempo y afanes malográra:
A tanto el órden y el enlace llegan:
Hasta ese punto ennoblecer es dado
Acciones de vulgar naturaleza.

Expresarse no deben, á mi juicio,
Los faunos que salieron de las selvas,
Cual venidos al mundo en nuestras plazas,
O no agenos del foro á las contiendas;
Ni en tono juvenil reciten versos
Donde reina excesiva la terneza,
Ni ménos manchen el grosero labio
Con torpe obscenidad ó desvergüenza;
Que ofende tal lenguaje al caballero,
Al noble, y al que vive de su hacienda:
Y muestras no darán de oír con gusto,
Ni al autor coronar querrán de hiedra,
Por más que aplauda la que compra nueces,
Y garbanzos tostados, hez plebeya.
Síllaba larga tras de breve, forma

Pes citus: unde etiam trimetris accrescere jussit,
Nomen jambeis, cum senos redderet ictus,
Primus ad extremum similis sibi. Non ita pridem,
Tardior ut paullo graviorque veniret ad aures, 255
Spondeos stabiles in jura paterna recepit
Commodus et patiens; non ut de sede secunda
Cederet, aut quartâ socialiter. Hic et in Acci
Nobilibus trimetris apparet rarus et Enni.

XXIII. In scenam missus magno cum pondere versus 260
Aut operæ celeris nimium, curâque carentis,
Aut ignoratæ premit artis crimine turpi.
Non quisvis videt immodulata poemata iudex;
Et data Romanis venia est indigna poetis.
Idcircone vager, scribamque licenter? an omnes 265
Visuros peccata putem mea tutus et intra
Spem veniæ cautus? Vitavi denique culpam,
Non laudem merui. Vos exemplaria Græca

Un pié *yambo*; medida tan ligera,
Que aunque el *yámbico* verso seis piés tiene
Iguales entre sí, solo por ella
Se vino á llamar *trimetro*. Mas luego,
A fin de que el oído percibiera
Mayor cadencia y dignidad, su puesto
Cedió cortés sin grande violencia
Al pesado espondeo, reservando
El pié cuarto y segundo; aunque escasee
Combinado así el *yambo* en Enio y Accio,
Cuyos trímetros tanto se ponderan.

Si en las tablas, de duros espondeos
Recargados los versos se presentan,
Prisa extremada, irreflexion arguyen,
O ignorancia del arte en el poeta.
Diréisme que apreciar no saben todos.
Si falta al metro música y cadencia,
Y que en esto indulgentes disculpamos
A nuestros vates hoy... ¿Y es razón esa,
Decid, para que escriba yo vagando,
Mi capricho por ley, sin otra regla?
¿No es más cuerdo pensar que mis errores
A nadie escaparán, y por la senda
Segura dirigirme, único medio
De alcanzar en mis faltas indulgencia?
Así conseguiré que no me silben,
Ya que aplausos del público no obtenga.

Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.
At nostri proavi Plautinos et numeros, et
Laudaverè sales: nimium patienter utrumque;
Nè dicam stultè, mirati: si modò ego et vos
Scimus inurbanum lepido seponere dicto,
Legitimumque sonum digitis callemus et aure.
Ignotum tragicæ genus invenisse Camœnæ
Dicitur, et plaustris vexisse poemata Thespis,
Quæ canerent, agerentque, peruncti facibus ora.
Post hunc personæ, pallaque repertor honestæ
Æschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
Successit vetus his comœdia, non sinè multa
Laude; sed in vitium libertas excidit, et vim
Dignam lege regi: lex est accepta, chorusque
Turpiter obticuit, sublato jure nocendi.

Por lo que hace á vosotros, noche y día
Manejad los modelos de la Grecia.
Verdad es que de Plauto el metro y sales
Nuestros padres loaron... Fué indulgencia,
Si no ya necesidad, harto sobrada,
Por escaso criterio que yo tenga
Para ver con vosotros, cuánto diste
Festiva gracia de expresion grosera,
Y notar por los dedos y el oido
La medida del verso y su cadencia.
Dicen que Téspis inventó una clase,
Hasta entonces no vista, de tragedia,
Y llevó por los pueblos sus actores
Cantando y declamando en las carretas,
Con hez de vino embadurnado el rostro.
Máscara luego y vestidura honesta
Inventa Esquilo; y en tablado humilde
Que alzó después para fijar la escena,
Introdujo el coturno, y enseñóles
A expresar los conceptos con nobleza.
Después de estas mejoras, con aplauso
Empezó á cultivarse la comedia
Primitiva; mas luego con el tiempo
La libertad degeneró en licencia,
Refrenar el abuso era forzoso:
Cortáronle las leyes, y con mengua,
Ya que herir no podia, calló el coro.

Nil intentatum nostri liquere poetæ: 285
Nec minimum meruere decus, vestigia Græca
Ausi deserere, et celebrare domestica facta;
Vel qui prætextas, vel qui docuere togatas.
Nec virtute foret, clarisve potentius armis
Quàm linguâ Latium, si non offenderet unum— 290
quemque poetarum limæ labor et mora. Vos, o
Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non
Multa dies, et multa litura coercuit, atque
Perfectum decies non castigavit ad unguem—
Ingenium miserâ quia fortunatius arte 295
Credidit, et excludit sanos Helicône poetas
Democritus, bona pars non ungues ponere curat,
Non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.
Nanciscetur enim pretium, nomenque poetæ,
Si tribus Anticyris caput insanabile nunquam 300

Ensayaron tambien nuestros poetas
Toda clase de géneros, y gloria
Consiguieron despues, y no pequeña,
Cuando el rumbo de Grecia abandonando,
En las pátrias costumbres sus poemas
Vinieron á fundar, ora la toga
A la tabla llevando, ó la pretexta.
Y menos grande el Lacio hoy no seria
Que por su esfuerzo y armas por su lengua,
Si el trabajo no huyeran nuestros vates,
Y sus obras limaran con paciencia.
El drama reprobado, nietos de Numa,
Que despues de sufrir largas enmiendas,
No haya pulido con tenaz porfia
Por la décima vez lima severa.
Porque dijo Demócrito que el génio
Detrás al arte miserable deja,
Y excluye del Parnaso á los que juicio
Manifiestan tener, muchos poetas
Crecer dejan las uñas y la barba,
Por lugares desiertos se pusean,
Y de los baños huyen; que sin duda
El poético lauro ganar piensan
Con no poner en manos de un Licino
Aquella pobre mórbida cabeza,
Que sanar con su célebro afamado

Tonsori Licino commiserit. ¡O, ego lævus,
Qui purgor bilem sub verni temporis horam!
Non alius faceret meliora poemata: verum
Nil tanti est. Ergo fungar, vice cotis, acutum
Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi. 305
Munus, et officium, nil scribens ipse, docebo:
Unde parentur opes, quid alat, formetque poetam:
Quid deceat, quid non; quò virtus, quò ferat error.
XXIV. Scribendi rectè sapere est et principium, et fons.
Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ; 310
Verbaque provisam rem non invita sequentur.
Qui didicit patriæ quid debeat, et quid amicis;
Quo sit amore parens, quo trater amandus et hospes;
Quod sit conscripti, quod iudicis officium, quæ
Partes in bellum missi ducis; ille profectò 315
Reddere personæ scit convenientia cuique.

Tres Antícaras juntas no pudieran.
¡Y yo, necio de mí, que de la bilis
Me purgo al apuntar la primavera!
Sin esa tontería, ¿quién osára
Comparar con los míos sus poemas?...!
Pero no quiero fama á tanta costa:
Limitóme á ser pura aguzadera,
Que incapaz de cortar, cortante al hierro
Le sabe hacer. Sin escribir yo letra,
Podré enseñar cuál es el buen camino,
Cuáles de un escritor sean las prendas,
Dónde se hallan del vate los recursos,
Cuál se formen y nutran los poetas,
Qué reclama el decoro en cada caso,
A dónde el arte ó el error nos llevan.
Del acierto fué siempre el recto juicio
En el buen escritor la mejor prenda.
Estudia del gran Sócrates las obras,
Allí caudal encontrarás de ideas:
Dominando el asunto, de tu pluma
Las frases brotarán sin violencia,
Sin grande esfuerzo. Quien conoce á fondo
Cuánto á la pátria y amistad se deba,
De qué clase de amor es digno un padre,
Un hermano y un huésped; cuáles sean
De un juez ó senador las atenciones,
Y el grave cargo de caudillo en guerra,
Ese sin duda apropiará con tino
El carácter que á todos les convenga.

Respicere exemplar vitæ, morumque jubebo
 Doctum imitatore, et veras hinc ducere voces.
 Interdum speciosa locis, morataque rectè
 Fabula, nullius veneris, sinè pondere et arte, 320
 Valdiùs oblectat populum, meliùsque moratur,
 Quàm versus inopes rerum, nugæque canoræ.
 XXV. Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo
 Musa loqui, præter laudem nullius avaris.
 Romani pueri longis rationibus assem 325
 Discunt in partes centum diducere. Dicit
 Filius Albini: si de quincunce remota est
 Uncia, quid superat? Poterás dixisse. *Triens*. Eul
 Rem poteris servare tuam Redit uncia: quid fit?
Semis. At hæc animos ærugo, et cura peculii 330
 Cum semel inbuerit, speramus carmina fingi
 Posse linenda cedro, et levi servanda cupresso?
 XXVI. Aut prodesse volunt, aut delectare poeta,

El cuadro de la vida y las costumbres

Buscar debe en la fiel naturaleza
 El docto imitador, y la pintura
 Así aparecerá de verdad llena.
 Si una fábula abunda en situaciones
 Y las costumbres á lo vivo expresa,
 Deleita al pueblo más, más le entretiene,
 De gracioso artificio aunque carezca
 Y de un gran fondo, que los vanos versos
 Y el falso relumbron que nada enseña,
 A los griegos las Musas dieron génius:
 A los griegos dotaron de una lengua
 Rotunda, porque nada sino gloria
 Codiciaban. Aquí solo se enseña
 A nuestros niños, á que el as dividan
 En cien fracciones con prolijas cuentas,
 ¿Queréis verlo? responde, hijo de Albino,
 Sustraida una onza, ¿qué le resta
 De su valor al quincunce? dilo pronto.
 — *Un triente*. — Magnífico! tu hacienda
 Puedes ya administrar. ¿Y cuánto suma
 Si el valor de una onza al suyo agregas?
 — *Medio as*. — Y cuando una vez las almas
 El orin del peculio tanto infesta,
 ¿Podemos esperar se escriban obras
 Que dignas del ciprés y el cedro sean?
 Instruir ó agradecer, ó entrambos fines

Aut simul et jucunda, et idonea dicere vita.
 Quidquid præcipies, esto brevis, ut citò dicta. 335
 Percipiant animi dociles, teneantque fideles:
 Omne supervacuum pleno de pectore manat.
 XXVII. Ficta voluptatis causâ sint proxima veris:
 Nec quodcumque volet poscat sibi fabula credi;
 Neu pransæ Lamiaë vivum puerum extrahat alvo. 340
 Centuriæ seniorum agitant expertia frugis;
 Celsi prætereunt austera poemata Rhamnes;
 Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci
 Lectorem delectando, pariterque monendo.
 Hic meret æra liber Sosis, hic et mare transit, 345
 Et longum noto scriptori prorogat ævum.
 Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus;
 Nam neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens,
 Poscentique gravem persæpe remittit acutum;
 Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus. 350

El cuervo de la vida y las costumbres
 Propónese en sus cantos el poeta.
 Si das reglas, sé breve: deste modo
 Grabaránse en el alma con más fuerza
 Percibiéndolas pronto: si redundan,
 Vierte el labio sin fruto las ideas.
 Verósimiles sean tus ficciones,
 Si al público agradar quieres con ellas.
 No creíbles hacer quizá presumas
 Y de un error salir de las costumbres
 Cuantos lances surgir de la acción puedan,
 Y el vivo del vientre de una Lamia
 Ni ya vivo del vientre de una Lamia
 Extraigas al rapaz que se engullera.
 Lo frívolo desdeñan los ancianos,
 Al jóven le fastidian cosas serias;
 Quien juntando el recreo á la enseñanza
 Instruye á un mismo tiempo que deleita,
 El unánime aplauso alcanza él solo:
 Sus obras son las que ganancia dejan
 A los Sosias, y el ancho mar trasponen,
 Y dan nombre al autor, y fama eterna.
 Hay defectos empero, que en mi juicio
 Alguna vez merecen indulgencia;
 Pues ni siempre el sonido que buscaba
 El músico, al herirla, da la cuerda,
 Arrancando en lugar del tono grave
 El agudo; ni siempre la saeta
 Va á clavarse en el blanco donde apunta.

Verùm ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura. Quid ergo est?
Ut scriptor si peccat idem librarius usque,
Quàmvis est monitus, veniã caret; et citharædus 355
Ridetur, chordâ qui semper oberrat eâdem,
Sic mihi, qui multum cessat, fit Chærilus ille,
Quem bis terve bonum cum risu miror; et idem
Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.
Verùm opere in longo fas est obrepere somnum. 360
Ut pictura poesis erit; quæ, si propius stes,
Te capiet magis; et quædam si longius abstes;
Hæc amat obscurum; volet hæc sub luce videri,
Judicis argutum quæ non formidat acumen;
Hæc placuit semel; hæc decies repetita placebit. 365
XXVIII. O major juvenum, quàmvis et voce paterna

Si realzan el brillo del poema
Primores infinitos, no me ofendo
De tal cual mancha que sobre él cayera.
Por un descuido, ó porque nunca el hombre
Alcanza ser perfecto en su flaqueza.
¿Qué regla pues seguir? como al copiante.
Que despues de advertido, siempre yerra
En un mismo lugar, nadie disculpa;
Cual se expone a la burla si tropieza
En una cuerda siempre el ciferista:
Así, cuando yo veo que un poeta
Plagado está de faltas, lo comparo
Al famoso Querilo, que me llena
De risa y estupor, si en sus cantares
Consigo sorprender tal cual belleza;
A la par que me enfada el gran Homero
Si alguna vez dormita; bien que sea
Disculpable algun sueño en largas obras.
Mútuamente en sus cuadros se asemejan
Pintura y poesía: nuestros ojos
Cautiva el uno si se ve de cerca,
Otro pide mirarse á más distancia,
Este quiere la sombra, aquel desca
La clara luz, y no teme el exámen
Del juez más riguroso; uno embelesa
Por la primera vez, mientras el otro
Cuánto más se le mira, más deleita.
O, tú, el mayor de los Pisones hijos,
Aunque guiado por la voz paterna

Fingeris ad rectum, et per te sapis, hoc tibi dictum
Tolle memor: certis medium et tolerabile rebus
Rectè concedi. Consultus juris, et actor
Causarum mediocris abest virtute disertis
Messalæ, nec scit quantum Casselius Aulus;
Sed tamen in pretio est. Mediocribus esse poetis
Non Di, non homines, non concessere columnæ.
Ut gratas inter mensas simphonia discors,
Et crassum unguentum, et sardo cum melle papaver
Offendunt, poterat duci quia cœna sinè istis;
Sic animis natum inventumque poema iuvandis,
Si paullum a summo discessit, vergit ad imum.
Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis;
Indoctusque pilæ, discive, trochive quiescit,
Ne spissæ risum tollant impunè coronæ.
Qui nescit, versus tamen audet fingere. Quid ni? X XVIII

El teatro el brillo del poema
Primeros indicios, no me olvido

Y tu propio buen juicio, del acierto
Marchando vas por la segura senda,
Oye y medita bien estas palabras:
En muchas profesiones se toleran
Con sobrada razon las medianias:
Letrados hay, que no tienen la ciencia
Del gran Aulo Casello; y oradores,
Que abogando en el foro, no demuestran
La expresiva facundia de un Mesala,
Y Roma, sin embargo, los aprecia.
Pero á un mediano vate, ni los cielos,
Ni los hombres le sufren, ni aun las piedras.
Cual disgustan en un grato convite
Rancios perfumes, discordante orquesta,
Dulce de adormideras con miel sarda,
Porque pudo cubrirse bien la mesa
Sin tales accesorios; de igual suerte,
Siendo el único objeto de un poema
Recrear el espíritu, á muy poco
Que abata el alto vuelo, se despeña.

Nunca va á combatir al campo Marcio
El que diestro las armas no maneja:
Ni toma el disco, el trocô ni la pelota
Quien no sabe jugar; pues su torpeza
Puede ser ocasion de que se ría
Impunemente dél la concurrencia.
Pero hacer... versos ¡oh! ya es otra cosa,

Liber, et ingenuus, præsertim census equestrem
Summam nummorum, vitiisque remotus ab omni.
XXIX. Tu nihil invitâ dices, faciesve Minervæ:
Id tibi iudicium est, ea mens. Si quid tamen olim
Scripseris, in Metii descendat iudicis aures,
Et patris, et nostras; nonumque prematur in annum,
Membranis intus positis. Delere licebit
Quod non edideris: neseit vox missa reverti.
Silvestres hominès sacer, interpretisque deorum
Cædibus, et victu fœdo deterruit Orpheus,
Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones!
Dictus et Amphion, Thebanæ conditor arcis,
Saxa movere sono testudinis, et prece blandâ
Ducere quò vellet. Fuit hæc sapientia quondam,
Publica privatis secernere, sacra profanis;

El más inepto aspira á ser poeta.
¿Y por qué no, si es noble y bien nacido,
Y probó, sobre todo, tener renta
Bastante á declararle caballero?
Su conducta además, ¿qué mancha afea?...
Tú empero, mi Pison, no, nada digas,
Ni hagas nada á despecho de Minerva:
Así lo espero de tu sano juicio.
Mas si acaso escribir un día intentas,
Haz que Mecio tus obras examine,
Que las juzgue tu padre y yo las vea;
Y guárdalas despues hasta nueve años
En tu escritorio: habrá lugar á enmiendas
Entretanto; mas una vez vertidas,
Recogerse no pueden las ideas.
Sacro intérprete Orfeo de los dioses,
Sacó al hombre salvaje de las selvas,
Inspirándole horror á la matanza
Y bárbarie: por eso dél se cuenta
Que amansaba al pulsar la blanda lira
De tigres y leones la fiereza.
De Anfion tambien la fábula refiere,
Porque los muros levantó de Tebas,
Que al eco de su cítara arrancaba
Las piedras de su asiento, conduciéndolas
A su placer con seductor encanto.
Porque todo el saber de los poetas
Dirigióse en los tiempos primitivos
A señalar la valla que segrega
El público derecho del privado,

Concubitu prohibere vago, dare jura maritis,
Oppida moliri, leges incidere ligno.
Sic honor et nomen divinis vatibus, atque
Carminibus venit. Post hos insignis Homerus,
Tyrtaeusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit. Dictæ per carmina sortes,
Et vitæ monstrata via est, et gratia regum
Pieriis tentata modis, ludusque repertus,
Et longorum operum finis: ne fortè pudori
Sit tibi Musa lyræ solers, et cantor Apollo.
Naturâ fieret laudabile carmen, an arte,
Quæsitum est. Ego nec studium sinè divite venâ,
Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amicè.
Qui studet optatam cursu contingere metam,

Lo santo y lo profano; á que á la mezcla
De sexos vaga se pusièse un dique,
A prescribir al matrimonio reglas,
A fundar nuevos pueblos, y dar leyes,
Grabándolas en tablas duraderas.
Así gloria y renombre, cual divinos,
Alcanzaron los vates y poemas.
Con su canto después el grande Homero
Y Tirteo de Marte á las empresas
Los varoniles pechos inflamaron:
En verso produjeron sus respuestas
Los oráculos; dió sábias lecciones
En verso la moral; con él las puertas
De los régios alcázares se abrieron,
Conquistando favores; y en la honesta
Poesía un solaz encontró el hombre,
De penosos deberes recompensa.
Pulsar la docta lira de las Musas,
Con Apolo cantar, ¿tendráslo á mengua?
Si forma al buen poeta el arte ó génio,
Está en cuestion. Sin una rica vena
Nó alcanzo que bastar pueda al estudio,
Ni sin él suficiente encuentro aquella:
Que en mútua union y en amistosa liga
Conspirar á un fin deben ambas prendas.
El que veloz en la carrera ansia

Multa tulit, fecitque puer, sudavit et alsit,
Abstulit venere et vino: qui Pythia cantat
Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum. 415
Nunc satis est dixisse: ego mira poemata pango;
Occupet extremum scabies: mihi turpe relinqui est,
Et quod non didici sanè nescire fateri.

XXX. Ut præco ad merces turbam qui cogit emendas,
Assentatores jubet ad lucrum ire poeta 420
Dives agris, dives positus in fenore nummis.
Si verò est unctum qui rectè ponere possit,
Et spondere levi pro paupere, et eripere atris,
Litibus implicitum, mirabor si sciet inter- 425
noscere mendacem, verumque beatus amicum.
Tu, seu donaris, seu quid donare velis cui,
Nolito ad versus tibi factos ducere plenum

Tocar con gloria la anhelada meta,
El trabajo y fatiga, desde niño,
De los soles y hielos la influencia
Mil veces arrostró, nunca dió culto
A Baco, ni á la diosa Citera.
El que en los cantos Píticos la flauta
Aspira hoy á tocar, larga experiencia
Tuvo antes que adquirir, y de un maestro
Escuchar con temor la voz severa.
«¡Pasmosos son mis versos!...» dicen muchos,
Y con esto sin más se creen poetas.
«¡Mala peste en el último! no debo
»Quedarme tras de todos con vergüenza...
»Lo que nunca aprendí, cierto, lo ignoro;
»¿Mas he de confesarlo? fuera mengua...»
Cual incita á la compra el pregonero
Las turbas atrayendo á una almoneda;
Así el poeta que en hacienda es rico
Y largas sumas con usura presta,
Del interés mezquino con el cebo
Aduladores á su casa lleva.
Y si en sus circunstancias por ventura
Franquearles puede regalada mesa,
Salvar al uno de la red de un pleito,
Fiar al otro á quien agobian deudas,
Maravilla será que el falso amigo
Del bueno distinguir por dicha sepa.
No consultes jamás tus poesías
Con hombre á quien regalos hacer piensas
O ya los hayas hecho, que gozoso

Lætitiæ; clamabit enim: pulchrè, bene, rectè;
Pallescet super his; etiam stillabit amicus
Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram. 430
Ut qui conducti plorant in funere, dicunt
Et faciunt prope plura dolentibus ex animo; sic
Derisor vero plus laudatore movetur.
Reges dicuntur multis urgere culullis;
Et torquere mero quem perspexisse laborent 435
An sit amicitia dignus. Si carmina condas,
Nunquam te fallant animi sub vulpe latentes.
Quintilio si quid recitares, corrige, sodes,
Hoc, ajebat, et hoc. Melius te posse negares;
Bis terque expertum frustra; delere jubebat, 440
Et malè tornatos incudi reddere versus.
Si defendere delictum, quàm vertere, malles;

A cada frase exclamará que lea:
«¡Bravo! ¡bravo! ¡magnífico!» Tras esto
Mudará de color, lágrimas tiernas
Brotarán de sus ojos, impaciente
Hará que el pavimento se estremezca
Bajo sus piés. Cual suele en un entierro
Mostrear asalariada plañidera
Con gestos y ayes pena más profunda
Que la viuda y el huérfano pudieran;
Así el adulador en sus extremos
Al que aplaude imparcial siempre supera.
Con largas copas dicen que los reyes
Al cortesano embriagan y le apremian.
Hasta sondear su pecho, y ver si es digno
De obtener su favor... Ganto recela,
Si haces versos, de espíritus dolosos
Que en la astucia á la zorra se asemejan.
¡Cuán otro era Quintilio! si una obra
A su censura sometias: «Ea,
Corrige esto y aquello, si te atreves.»
Decia francamente. Como oyera
Que una vez y otra vez por mejorarlo
Habias ensayado ya tus fuerzas
Sin fruto alguno: «Bórrese el pasaje,
Solia sentenciar, y al yunque vuelvan
Nuevamente los mal forjados versos.»
Si salias tenaz á la defensa
De tus faltas, en vez de corregirlas,

Nullum ultrà verbum, aut operam sumebat inanem,
Quin sinè rivali teque, et tua solus amares.
Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes; 445
Culpabit duros; incomptis allinet atrum
Transverso calamo signum; ambitiosa recidet
Ornamenta; parum claris lucem dare coget;
Arguet ambigüe dictum, mutanda notabit;
Fiet Aristarchus; nec dicet: cur ego amicum 450
Offendam in nugis? Hæ nugæ seria ducent
In mala derisum semel exceptumque sinistra.
Ut mala quem scabies, aut morbus regius urget,
Aut fanaticus error, et iracunda Diana;
Vesanum tetigisse timet, fugiuntque poetam 455
Qui sapiunt: agitant pueri, incautique sequuntur.
Hic dum sublimes versus ructatur, et errat,
Si veluti merulis intentus decidit auceps

Miraba entonces como vana empresa como
Tiempo y palabras malgastar contigo
Para que solo y sin rival no fueras
De tí mismo á prendarte, y de tus obras.
Un crítico sensato y de conciencia
Los versos tachará que encuentre flojos, y
Tildarálos si en ellos hay dureza,
Y volviendo la pluma, al desaliño
Do quier imprimirá raya tremenda.
Cortará en los adornos pompa inútil,
Hará dar luz á lo que oscuro sea,
Reprobará la ambigüedad, notando
Los pasajes que pidan pronta enmienda.
Será un nuevo Aristarco, y como algunos
No dirá, no: «;Por solo una simpleza
Herir yo el amor propio de un amigo?...
Mas ¡ay! serios disgustos acarrear
Simplezas tales, si el autor un dia
Objeto viene á ser de escarnio y bafa.
Qual se huye de un icterico ó furioso,
Del que se halla infestado de la lepra,
O de un loco á quien Diana en sus rigores
Con terribles accesos atormenta;
Así al poeta insano tocar temen,
Huyendo al verle las personas cuerdas,
Y solo le rodean los muchachos,
Tras él corriendo, faltos de cautela.
Si este infeliz, mientras que vaga errante
Sublimes versos murmurando, llega

In puteum foveamve; licet succurrere longum
Clamet, io, cives, non sit qui tollere curet. 460
Si quis curet opem ferre, et demittere funem;
Qui scis, an prudens huc se dejecerit, atque
Servari nolit? dicam: sicutique poeta
Narrabo interitum. Deus immortalis haberi
Dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Ætnam 465
Insiluit. Sit jus, liceatque, perire poetis.
Invitum qui servat, idem facit occidenti.
Nec semel hoc fecit; nec, si retractus erit, jam
Fiet homo, et ponet famosæ mortis amorem.
Nec satis apparet cur versus factitet: utrum 470
Minxerit in patrios cineres, an triste bidental

A hundirse en una zanja ó en un pozo,
Como aquel cazador que se embelesa
Acechando á los mirlos; aunque grite
Con voz doliente, prolongada y tierna
«¡Socorro, ciudadanos!» no habrá un alma
Que en su cuita le ampare y le proteja.
Y en verdad, que si viera yo que alguno
Le auxiliaba arrojándole una cuerda,
¿Qué sabeis, le diría, si de intento
Se ha tirado á esa zanja, y si desecha
Vuestra ayuda y favor? qué, ¿es imposible?
Pues oidme del Sículo poeta
El fin funesto. Empédocles, ansiando
Que por Dios inmortal se le tuviera,
Un salto dió con la mayor frescura,
Y al fondo ardiente se arrojó del Etna.
Respetad pues á un vate su derecho
Si se empeña en morir. El que conserva
A quien vivir no quiere, le asesina.
Sobre todo, no es ya la vez primera
Que entró en su plan, ni aunque logreis salvarle,
Sentará ya por eso la cabeza,
Renunciando al deseo que le agita
De dejar con su muerte fama eterna.
No se sabe por qué crimen el Cielo
A estar versificando le condena
A todas horas: si es que manchó inmundos
Con vil profanacion la urna que encierra
Los restos de su padre, ó porque impio
Movié del rayo la señal funesta.

Moverit incestus. Certè furit; ac velut ursus,
Objectos caveæ valuit si frangere clathros,
Indoctum doctumque fugat recitator acerbus:
Quem verò arripuit, tenet occiditque legendo,
Non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo.

475

Lo cierto es que está loco: y cual espanta
El oso que romper logró las rejas
De su cárcel; así á doctos é indoctos,
Recitador insoportable, ahuyenta.
Y al mísero que coge, le detiene,
Le asesina leyendo, no le deja:
Sanguja que la piel no suelta nunca
De sangre hasta que, al fin, está repleta.

APÉNDICE III.

POESÍAS ESCOGIDAS.

ADVERTENCIA.

Para completar el estudio de la Poética, nos ha parecido conveniente añadir aquí un modelo de cada uno de los principales poemas explicados en el texto, ya para que sirva de útil ejercicio á los alumnos, ya para que, con el auxilio del profesor, puedan ver estos prácticamente observadas las reglas establecidas en el lugar correspondiente.

Oda.

(Véase en el texto la pág. 120 y sig.)

LA MUERTE DE JESUS.

(Por D. Alberto Lista.)

¿Y eres tú el que velando
La excelsa majestad en nube ardiente,
Fulminaste en Siná? y el impio bando,
Que eleva contra tí la osada frente,
¿Es el que oyó medroso
De tu rayo el estruendo fragoroso?
Mas ora abandonado
¡Ay! pendes sobre el Gólgota, y al cielo
Alzas gimiendo el rostro lastimado:
Cubre tus bellos ojos mortal velo,

Y su luz extinguida,
En amargó suspiro das la vida.

Así el amor lo ordena,

Amor más poderoso que la muerte:

Por él de la maldad sufre la pena

El Dios de las virtudes; y leon fuerte,

Se ofrece al golpe fiero

Bajo el vellon de cándido cordero.

¡Oh! ¡víctima preciosa,

Ante siglos de siglos degollada,

Aun no ahuyentó la noche pavorosa

Por vez primera el alba nacarada,

Y hostia del amor tierno

Moriste en los decretos del Eterno!

¡Ay! ¡quién podrá mirarte,

Oh paz, oh gloria del culpado mundo!

¿Qué pecho empedernido no se parte

Al golpe acerbo del dolor profundo,

Viendo que en la delicia

Del gran Jehová descarga su justicia?

¿Quién abrió los raudales

De esas sangrientas llagas, amor mio?

¿Quién cubrió tus mejillas celestiales

De horror y palidez? ¿cuál brazo impío

A tu frente divina

Ciñó corona de punzante espina?

Cesad, cesad, crüeles:

Al santo perdonad, muera el malvado:

Si sois de un justo Dios ministros fieles,

Caiga la dura pena en el culpado:

Si la impiedad os guía

Y en la sangre os cebais, verted la mía.

Mas ¡ay! que eres tú solo

La víctima de paz que el hombre espera:

Si del Oriente al escondido polo

Un mar de sangre criminal corriera,

Ante Dios irritado

No expiación, fuera pena del pecado.

Que no, cuando del cielo

Su cólera en diluvios descendía,

Y á la maldad, que dominaba el suelo,

Y á las malvadas gentes envolvía,

De la diestra potente

Depuso Sabaot su espada ardiente.

Venció la excelsa cumbre

De los montes el agua vengadora:

El sol, amortecida la alba lumbre,

Que el firmamento rápida colora,

Por la esfera sombría

Cual pálido cadáver discurría.

Y no el ceño indignado
De su semblante descogió el Eterno;
Mas ya, Dios de venganzas, tu Hijo amado
Domador de la muerte y del averno,
Tu cólera infinita
Extinguir en su sangre solicita.
¿Oyes, oyes cuál clama;
Padre de amor, por qué me abandonaste?
Señor, extingue la funesta llama,
Que en tu furor al mundo derramaste:
De la acrba venganza
Que su re el justo, nazca la esperanza.
¿No veis cómo se apaga
El rayo entre las manos del Potente?
Ya de la muerte la tiniebla vaga
Por el semblante de Jesús doliente:
Y su triste gemido
Oye el Dios de las iras complacido.
Ven, ángel de la muerte:
Esgrime, esgrime la fulminea espada:
Y el último suspiro del Dios fuerte,
Que la humana maldad deja expiada,
Suba al sόlio sagrado,
Do vuelva en Padre tierno al indignado.
Rasga tu seno, oh tierra:
Rompe, oh templo, tu velo. Moribundo
Yace el Criador; mas la maldad a terra,
Y un grito de furor lanza el profundo:
Muere... gemid, humanos:
Todos en él pusisteis vuestras manos.

Elegía.

(Véase la pág. 421.)

EL MELANCÓLICO.

(Por D. Juan Melendez Valdés.)

Quando la sombra fúnebre y el luto
De la lóbrega noche el mundo envuelven
En silencio y horror; cuando en tranquilo
Reposo los mortales las delicias
Gustan de un blando saludable sueño;
Tu amigo solo en lágrimas bañado
Vela, Jovino, y al dudoso brillo
De una cansada luz en tristes ayes
Contigo alivia su dolor profundo.
¡Ah, ¡cuán distinto en los fugaces días
De sus venturas y soñada gloria,
Con griata voz tu oído regalaba!

Cuando ufano y alegre, seducido
De crédula esperanza al fausto soplo,
Sus ansias, sus delicias, sus deseos
Depositaba en tu amistad paciente,
Burlando sus avisos saludables.
Huyeron presto como frágil sombra,
Huyeron estos días; y al abismo
De la desdicha el mísero ha bajado.

Tú me juzgas feliz... ¡Oh si pudieras
Ver de mi pecho la profunda llaga
Que va sangre vertiendo noche y día!
¡Oh si del vivo, del letal veneno
Que en silencio le abrasa, los horrores,
La fuerza conocieses!... ¡Ay Jovino!
¡Ay, amigo! ¡ay de mí! Tú solo á un triste,
Leal confidente en su miseria extrema
Eres salud y suspirado puerto.
En tu fiel seno, de bondad dechado,
Mis infelices lágrimas se vierten
Y mis querellas sin temor: piadoso
Las oye, y mezcla con mi llanto el tuyo.
Ten lástima de mí: tú solo existes,
Tú solo para mí en el universo.
Do quiera vuelvo los nublados ojos,
Nada miro, nada hallo que me cause
Sino agudo dolor ó tedio amargo.
Naturaleza en su hermosura varia
Parece que á mi vista en luto triste
Se envuelve umbria, y que sus leyes rotas,
Todo se precipita al caos antiguo.
Sí, amigo, sí: mi espíritu sensible
De vivaz gozo á la impresion suave,
Todo lo anubla en su tristeza oscura,
Materia en todo á más dolor hallando
Y á este fastidio universal que encuentra
En todo el corazón, perenne causa.
La rubia aurora entre rosadas nubes
Plácida asoma su risueña frente
Llamando al día, y desvelado me oye
Su luz molesta maldecir los trinos
Con que las dulces aves la alborean,
Turbando mis lamentos importunos.
El sol velando en centellantes fuegos
Su inaccesible majestad, preside
Cual rey al universo, esclarecido
De un mar de luz que de su trono corre;
Yo empero huyendo dél sin cesar, llamo
La negra noche, y á sus brillos cierro
Mis lagrimosos fatigados ojos.
La noche melancólica al fin llega

Tanto anhelada; á lloro más ardiente,
A más gemidos su quietud me irrita.
Busco angustiado el sueño; de mí huye
Despavorido, y en vigilia odiosa
Me ve desfallecer un nuevo día,
Por él clamando detestar la noche.
Así tu amigo vive: en dolor tanto
Jovino, el infeliz de tí lejos,
Lejos de todo bien sumido yace.
¡Ay! ¿dónde alivio encontraré á mis penas?
¿Quién pondrá fin á mis extremas ansias?
¿O me dará que en el sepulcro goce
De un sepulcro y olvidos sempiternos?...
Todo, todo me deja abandona.
La muerte imploro, y á mi voz la muerte
Cierra dura el oído: la paz llamo,
La suspirada paz, que ponga al menos
Alguna leve tregua á las fatigas
En que el llagado corazón guerrea.
Con fervorosa voz en ruego humilde
Alzo al cielo las manos; sordo se hace
El cielo á mi clamor; la paz que busco
Es guerra y turbación al pecho mio.
Así huyendo de todos, sin destino,
Perdido, extraviado, con pié incierto,
Sin seso corro estos medrosos valles,
Ciego, insensible á las bellezas que hora
Al ánimo do quiera reflexivo
Natura ofrece en su estación más rica.
Un tiempo fué que de entusiasmo lleno
Yo las pude admirar, y en dulces cantos
De gratitud holgaba celebrarlas
Entre éxtasis de gozo el lábio mio.
¡Oh cómo entonces las opimas mieses
Que de dorada arista defendidas
En su llena sazón cedían al golpe
Del abrasado segador! ¡Oh cómo
La ronca voz, los cánticos sencillos
Con que su afán el labrador engaña,
Entre sudor y polvo revolviendo
El rico grano en las tendidas eras,
Mi espíritu mundarán de alegría!
Los recamados centellantes rayos
De la fresca mañana, los tesoros
De llama inmensos que en su trono ostenta
Magestuoso el sol, de la tranquila
Nevada luna el silencioso paso,
Tanta luz como esmalta el velo hermoso
Con que en sombras la noche envuelve el mundo,
Melancólicas sombras, jamás fueran

Vistas de mí, sin bendecir humilde
 La mano liberal, que omnipotente
 De sí tan rica muestra hacernos sabe;
 Jamás lo fueran sin sentir latiendo
 Mi corazón en celestial zozobra.

Tú lo has visto, Jovino, en mi entusiasmo
 Perdido, dulcemente fugitivas
 Voláreme las horas... Todo, todo
 Se trocó á un infeliz: mi triste musa
 No sabe ya sino lanzar suspiros,
 Ni saben ya sino llorar mis ojos,
 Ni más que padecer mi tierno pecho.
 En él su horrible trono alzó la oscura
 Melancolía, y su mansion hicieran
 Las penas voladoras, los gemidos,
 La agonía, el pesar, la pena amarga,
 Y cuanto monstruo en su delirio infausto
 La azorada razón abortar puede.

¡Ay, si me vieses elevado y triste,
 Inundando mis lágrimas el suelo,
 En él los ojos, como fría estatua
 Inmóvil, y en mis penas embargado,
 De abandono y dolor imagen muda!
 ¡Ay, si me vieses, ay, en las tinieblas
 Con fugaz planta discurrir perdido,
 Bañado en sudor frío, de mi propio
 Huyendo y de fantasmas mil cercado!

¡Ay, ¡si pudieses ver... el devaneo
 De mi ciega razón, tantos combates,
 Tanto caer y levantarme tanto,
 Temer, dudar, y de mi vil flaqueza
 Indignarme afrentado, en vivas llamas
 Ardiendo el corazón al tiempo mismo!
 ¡Hacer al cielo mis fervientes votos,
 Y al punto traspasarlos... el deseo...
 La pasión, la razón ya vencedores...
 Ya vencidos huir!... Ven, dulce amigo,
 Consolador y amparo, ven y alienta
 A este infeliz que tu favor implora.
 Extiende á mí la compasiva mano,
 Y tu alto imperio á domeñar me empuña
 La rebelde razón: en mis austeros
 Deberes me asegura en la escabrosa
 Dificil senda que temblando sigo.
 La virtud celestial y la inocencia
 Llorando huyeran de mi pecho triste,
 Y en pos de ellas la paz: tú conciliarme
 Con ellas puedes, y salvarme puedes.

No tardes, ven; y poderoso templa
 Tan insano furor: ampara, ampara

A un desdichado que al abismo que huye
Se vé arrastrar por invencible impulso;
Y abrasado en angustias criminales,
Su corazon por la virtud suspira.

Anacreónticas.

(Véase la página 121 y siguientes.)

I.

LA PALOMA.

(De D. Estéban Manuel de Villegas.)

Amada palomilla,
¿De dónde, dí, ó á dónde
Vienes con tanta priesa,
Vas con tantos olores?
—Pues á tí, ¿qué te importa?
Sabrás que Anacreonte
Me envía á su Batilo,
Señor de todo el orbe.
Que como por un himno
Me emancipó Dióne
Nombróme por su paje,
Y él por tal recibíome.
Suyas son estas cartas,
Suyos estos renglones,
Por lo cual me promete
Libertad cuando torne.
Pero yo no la quiero,
Ni quiero que me ahorre;
Porque ¿de qué me sirve

Andar cruzando montes,
Comer podridas bayas,
Ni pararme en los robles?
A mí, pues, me permite
El mismo Anacreonte
Comer de sus viandas,
Beber de sus licores;
Y cuando bien brindada
Doy saltos voladores,
Le cubro con mis alas,
Y él dulce las recoge.
Su cítara es mi cama,
Sus cuerdas mis colchones.
En quien suavemente
Duermo toda la noche.
Mi historia es esta, amigo;
Pero queda á los dioses,
Que me has hecho parlar
Mas que graja del bosque.

II.

EL VIREY DE BACO.

(De D. José Vazquez.)

Pues Baco me ha nombrado
Virey de dos provincias,
Que de todo su imperio
Son las que más estima,
Pues ya siguen las leyes
Que mi labio les dicta
De Jerez los majuelos,
De Málaga las viñas,
Cobremos los tributos
De las uvas más ricas,
Y mis alegres sienes
Con pámpanos se ciñan.

Y salgan en mi obsequio
Las cubas más antiguas,
Y que vengan bien llenas,
Y vuelvan bien vacías.
Canten mis alabanzas
Al son de las botijas,
De jarros, y toneles
Con sus voces festivas
Zagales y zagalas
De toda Andalucía,
Y cuantos asistieron
A la última vendimia.

Digan: «viva el virey
Que Baco nos envia;»
Lo ya dicho cien veces
Otras ciento repitan,
Y toquen las botellas,
Y suenen las botijas.
Y si logro dormirme
Entre parras sombrías,
Bebiendo, y escuchando

Tan dulce melodía,
¿Qué me importan que mueran,
Qué me importa que vivan
Con pobreza ó riqueza,
Con susto ó alegría,
Cuantos otros vireyes
La fortuna destina,
Los unos á la Europa,
Los otros á la India?

Endecha.

(Véase la página 122.)

LAS BODAS DE LÉSBIA.

(De D. José Varquez.)

Apaga, Cupido,
Tu ligera llama,
Si enciende Himeneo
Sus antorchas sacras.
Respetá de Lésbia
La mano ligada
A la de su dueño
Con tiernas guirnaldas.
Virtud y modestia,
Honor y constancia,
Por medio del templo
La llevan al ara.
Tus armas son pocas
Para arrebatarla
De la tropa fuerte
Que ya la acompaña.
Y si tus intentos
A tanto llegaran,
Vencido, abatido,
Burlado quedaras.

Y nuevo trofeo
Seria tu aljaba,
Del triunfo seguro
Que honor alcanzara.
No más me presentes
Con lisonjas falsas
Mudables cimientos
Para mi esperanza;
Que de sus virtudes
A la luz sagrada
Huyen las ideas
Culpables y vanas.
Como en noche oscura
Entre las montañas
El miedo al viajante
Pinta sombras várias,
Hasta que del carro
De Febo las llamas,
Espareciendo luces
Disipan fantasmas.

Epístola moral.

(Véase la pág. 124.)

(Por D. Francisco Rioja.)

Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son do el ambicioso muere,
Y donde al más astuto nacen canas.
El que no las limare ó las rompiere;
Ni el nombre de varon ha merecido;
Ni subir al honor que pretendiere.
El ánimo plebeyo y abatido

Elija en sus intentos temeroso

Primero estar suspenso que caído:

Que el corazón entero y generoso

Al caso adverso inclinará la frente,

Antes que la rodilla al poderoso.

Más triunfos, más coronas dió al prudente,

Que supo retirarse, la fortuna,

Que al que esperó obstinada y locamente.

Esta invasión terrible é importuna

De contrarios sucesos nos espera

Desde el primer sollozo de la cuna.

Dejémosla pasar, como á la fiera

Corriente del gran Bétis, cuando airado

Dilata hasta los montes su ribera.

Aquel entre los héroes es contado

Que el premio mereció, no quien le alcanza

Por vanas consecuencias del Estado.

Peculio propio es ya de la privanza

Cuanto de Astrea fué, cuanto regia

Con su temida espada y su balanza.

El oro, la maldad, la tiranía

Del inicuo procede, y pasa al bueno;

¿Qué espera la virtud, ó qué confía?

Ven y reposa en el materno seno

De la antigua Romúlea, cuyo clima

Te será más humano y más sereno.

A donde por lo ménos, cuando oprima

Nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno:

«Blanda le sea,» al derramarla encima:

Donde no dejarás la mesa ayuno

Cuando te falte en ella el pece raro,

O cuando su pavon nos niegue Juno.

Busca, pues, el sosiego dulce y caro,

Como en la oscura noche del Egeo

Busca el piloto el eminente faro:

Que si acortas y ciñes tu deseo,

Dirás, lo que yo precio he conseguido,

Que la opinion vulgar es devaneo.

Más precia el ruiseñor su pobre nido

De pluma y leves pajas, más sus quejas

En el bosque repuesto y escondido,

Que agradar lisonjero las orejas

De algun príncipe insigne, aprisionado

En el metal de las doradas rejas.

¡Triste de aquel que vive destinado

A esa antigua colonia de los vicios,

Augur de los semblantes del privado!

Cese el ánsia y la sed de los oficios;

Que acepta el don, y burla del intento

El ídolo á quien haces sacrificios.

Iguala con la vida el pensamiento,
Y no le pasarás de hoy á mañana,
Ni quizá de un momento á otro momento.

Casi no tienes ni una sombra vana
De nuestra antigua Itálica: ¿y esperas?
¡Oh error perpétuo de la suerte humana!

Las enseñas grecianas, las banderas
Del Senado, y romana monarquía
Murieron y pasaron sus carreras.

¿Qué es nuestra vida más que un breve día
Do apena sale el sol, cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fría?

¿Qué es más que el heno, á la mañana verde,
Seco á la tarde? ¡Oh ciego desvarío!
¿Será que de este sueño me recuerde?

¿Será que pueda ver que me desvío
De la vida viviendo, y que está unida
La cauta muerte al simple vivir mio?

Como los rios en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.

De la pasada edad ¿qué me ha quedado?
¿O qué tengo yo, á dicha, en la que espero,
Sin ninguna noticia de mi hado?

¡Oh si acabase, viendo cómo muero,
De aprender á morir, antes que llegue
Aquel forzoso término postrero!

¡Antes que aquesta miés inútil siegue
De la severa muerte dura mano,
Y á la comun materia se la entregue!

Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos,
Pasó el invierno con sus nieves cano:

Las hojas que en las altas selvas vimos,
Cayeron: ¡y nosotros á porfía
En nuestro engaño inmóviles vivimos!

Temamos al Señor que nos envía
Las espigas del año y la hartura,
Y la temprana lluvia y la tardía.

No imitemos la tierra siempre dura
A las aguas del cielo y al arado,
Ni á la vid, cuyo fruto nos madura.

¿Piensas acaso tú que fué criado
El varon para rayo de la guerra,
Para surcar el piélagos salado,

Para medir el orbe de la tierra,
Y el cerco donde el sol siempre camina?
¡Oh, quien así lo entiende, cuánto yerral!

Esta nuestra porcion, alta y divina,
A mayores acciones es llamada,

Y en más nobles objetos se termina.

Así aquella, que al hombre solo es dada

Sacra razon y pura me despierta,

De esplendor y de rayos coronada:

Y en la fria region dura y desierta

De aqueste pecho enciende nueva llama,

Y la luz vuelve arder que estaba muerta.

Quiero, Fabio, seguir á quien me llama,

Y callando pasar entre la gente,

Que no afecto los nombres ni la fama.

El soberbio tirano del oriente,

Que maciza las torres de cien codos

Del cándido metal, puro y luciente,

Apenas puede ya comprar los modos

Del pecar; la virtud es más barata,

Ella consigo mesma ruega á todos.

¡Pobre de aquel que corre y se dilata

Por cuanto son los climas y los mares,

Perseguidor del oro y de la plata!

Un ángulo me basta entre mis lares,

Un libro y un amigo, un sueño breve

Que no perturben deudas ni pesares.

Esto tan solamente es cuanto debe

Naturaleza al parco y al discreto,

Y algun manjar comun, honesto y leve.

No porque así te escribo, hagas conceto

Que ponga la virtud en ejercicio:

Que aun esto fué difícil á Epicteto,

Basta, al que empieza, aborrecer el vicio,

Y al ánimo enseñar á ser modesto;

Después les será el cielo más propicio.

Despreciar el deleite no es supuesto

De sólida virtud, que aun el vicioso

En sí propio le nota de molesto.

Más no podrás negarme cuán forzoso

Este camino sea al alto asiento,

Morada de la paz y del reposo.

No sazona la fruta en un momento

Aquella inteligencia, que mensura

La duracion de todo á su talento:

Flor la vimos primero hermosa y pura,

Luego materia acerba y desabrida,

Y perfecta después, dulce y madura.

Tal la humana prudencia es bien que mida

Y dispense y comparta las acciones

Que han de ser compañeras de la vida.

No quiera Dios que imite estos varones

Que moran nuestras plazas macilentos,

De la virtud infames histriones:

Esos inmundos trágicos, atentos

Al aplauso comun, cuyas entrañas
Son infectos y oscuros monumentos.

¡Cuán callada que pasa las montañas
El aura, respirando mansamente!

¡Qué gárrula y sonante por las cañas!

¡Qué muda la virtud por el prudente!

¡Qué redundante y llena de ruido

Por el vano, ambicioso y aparente!

Quiero imitar al pueblo en el vestido,

En las costumbres solo á los mejores

Sin presumir de roto y mal ceñido.

No resplandezca el oro y los colores

En nuestro traje, ni tampoco sea

Igual al de los dóricos cantores.

Una mediana vida yo posea,

Un estilo comun y moderado,

Que no lo note nadie que lo vea.

En el plebeyo barro mal tostado

Hubo quien ya bebió tan ambicioso

Como en el vaso múrico preciado;

Y alguno tan ilustre y generoso

Que usó, como si fuera plata neto,

Del cristal transparente y luminoso.

Sin la templanza ¿viste tú perfecta

Alguna cosa? ¡Oh! ¡muerte, ven callada

Como sueles venir en la saeta!

No en la tonante máquina preñada

De fuego y de rumor; que no es mi puerta

De doblados metales fabricada.

Así, Fabio, me muestra descubierta

Su esencia la virtud, y mi albedrío

Con ella se compone y se concierta.

No te burles de ver cuánto confío,

Ni al arte de decir vana y pomposa

El ardor atribuyas de este brio.

¿Es por ventura menos poderosa

Que el vicio la virtud? ¿Es menos fuerte?

No la arguyas de flaca y temerosa.

La codicia en las manos de la suerte

Se arroja al mar: la ira á las espadas

Y la ambicion se rie de la muerte.

¿Y no serán siquiera tan osadas

Las opuestas acciones, si las miro

De más ilustres génius ayudadas?

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro

De cuanto simple amé: rompí los lazos:

Ven y verás al alto fin que aspiro,

Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Sátira.

(Véase la pág. 125.)

EL FILOSOFASTRO.

(Por D. Leandro Fernandez Moratin.)

Ayer Don Ermeguncio, aquel pedante,
Locuaz declamador, á verme vino
En punto de las diez. Si de él te acuerdas,
Sabrás que no tan solo es importuno,
Presumido, embrollon, sino que á tantas
Gracias añade la de ser goloso,
Mas que el perro de Filis. No te puedo
Decir con cuántas indirectas frases,
Y tropos elegantes y floridos,
Me pidió de almorzar. Cedió al encanto
De su elocuencia, y vieras conducida
Del rústico gallego que me sirve,
Ancha bandeja con tazon chinesco
Rebosando de hirviente chocolate,

. y en cristal luciente,
Agua que serenó barro de Andújar:
Tierno y sabroso pan, mucha abundancia
De leves tortas y bizcochos duros,
Que toda absorben la pocion suáve
De Soconusco, y su dureza pierden.
No con tanto placer el lobo hambriento
Mira la enferma res, que en solitario
Bosque perdió el pastor, como el ayuno
Huésped el don que le presento opimo.

Antes de comenzar el gran destrozó,
Altos elogios hizo del fragante
Aroma que la taza despedía,
Del esponjoso pan, de los dorados
Bollos, del plato, del mantel, del agua:
Y empieza á devorar. Mas no presumas
Que por eso calló: diserta y come,
Engulle y grita, fatigando á un tiempo
Estómago y pulmon. ¡Qué cosas dijo!
¡Cuánta doctrina acumuló, citando,
Vengan al caso ó no, godos y etruscos!
Al fin en ronca voz: ¡Oh edad nefanda!
¡Vicios abominables! ¡oh costumbres!
¡Oh corrupcion! exclama: y de camino
Dos tortas se tragó. ¡Que á tanto llegue
Nuestra depravacion, y un placer solo
Tantos afanes y dolor produzca
A la oprimida humanidad! Por este
Sorbo llenamos de miseria y luto

La América infeliz; por él Europa,
La culta Europa en el oriente usurpa
Vastas regiones, porque puso en ellas
Naturaleza el cinamomo ardiente:
Y para que más grato el gusto adule
Este licor, en duros eslabones
Hace gemir el atezado pueblo,
Que en Africa compró simple y desnudo.
¡Oh! ¡qué abominacion! Dijo, y llorando
Lágrimas de dolor, se echó de un golpe
Cuanto en el hondo cangilon quedaba.
Claudio, si tú no lloras, pues la risa
Llanto causa tambien, de mármol eres:
Que es mucha erudicion, zelo muy puro,
Mucho prurito de censura estóica
El de mi huésped; y este zelo, y esta
Comezon docta, es general locura
Del filosofador siglo presente.
Más difíciles somos y atrevidos
Que nuestros padres; más innovadores,
Pero mejores no. Mucha doctrina,
Poca virtud. No hay picaron, tramposo,
Venal, entremetido, disoluto,
Infame delator, amigo falso,
Que ya no ejerza autoridad censoria
En la puerta del Sol, allí gobierne
Los estados del mundo, las costumbres
Los ritos y las leyes mude y quite.
Próculo, que se viste y calza y come
De calumniar y de mentir, publica
Centones de moral. Névio, que puso
Pleito á su madre y la encerró por loca,
Dice que ya la autoridad paterna
Ni apoyos tiene, ni vigor, y nace
La corrupcion de aquí. Zenon, que trata
De no pagar á su pupila el dote,
Habiéndola comido el patrimonio
Que en su mano rapaz la ley le entrega,
Dice que no hay justicia, y se conduce
De que la probidad es nombre vano.
Rufino, que vendió por precio infame
Las gracias de su esposa, solicita
Una insignia de honor. Camilo apunta
Cien onzas, mil, á la mayor de espadas,
En ilustres garitos disipando
La sangre de sus pueblos infelices,
Y habla de patriotismo.... Claudio, todos
Predican ya virtud, como el hambriento
Don Ermeguncio cuando sorbe y llora....
Dichoso aquel que la practica y calla.

Cuento.

(Véase la pág. 126.)

(Por el autor de los ERUDITOS Á LA VIOLETA.)

En el oscuro bolsillo
De un miserable avariento
Reinaba un sumo descanso,
Duraba un largo silencio.
Ni sol ni luna podían
Enviar sus luces dentro,
Para dar un corto alivio
A los tristes prisioneros.
Ya de esto habrá colegido
El lector, como discreto,
Y si no, como atrevido
(Que suelen valer lo mismo,
Y mil veces confundirse
Discrecion y atrevimiento),
Ya habrá, digo, discurredo,
Como digo de mi cuento,
Que los tristes habitantes
De aquel castillo tremendo
No veían los teatros,
Las máscaras, los paseos,
Los banquetes, las visitas,
Las tertulias y los juegos;
Ni tampoco iban á hablarles
Aquellos hombres molestos,
De esos que hay, que por hablar,
Irán á hablar con los muertos.
Solamente en él entraban
Siempre de noche y con tiento,
Del dueño de la prision
Los largos y frios dedos,
Contándolos uno á uno

Cien veces y aun otras ciento.
Pues, señor, entre los tales
Tristísimos prisioneros,
Los había muy alegres
(O filósofos ó necios,
Pues solo en estas dos clases
Se ven penas con sosiego);
Y por no saber qué hacerse,
Se estaban entreteniendo
En contar las travesuras
Que los malvados hicieron,
Cuando andaban por el mundo
Campeando por su respeto.
Oyólos un ratoncillo,
Vecino de mi aposento,
Que en él suele comer libros,
Porque no halla pan ni queso;
Y todo me lo contó,
Prometiéndole el secreto,
Porque el raton y yo somos
Amigos y compañeros,
Y pasamos nuestras hambres
El y yo contando cuentos.
Así dice que decían,
Oigalo el sábio y discreto...
Pero no quiero decirlo,
Porque se oyeran enredos,
Culpas, delitos y fraudes,
Osadías y portentos,
Que prueban lo que es el hombre,
Y lo que puede el dinero.

Epigrama.

(Véase la pág. 126.)

(De Iglesias.)

I.

Hablando de cierta historia
A un necio se preguntó:
¿Te acuerdas tú? y respondió:
«Esperen que haga memoria.»

Mi Inés, viendo su idiotismo,
Dijo risueña al momento:
«Haz tambien entendimiento,
Que te costará lo mismo.»

II.

De toda la vida mia
Los agüeros más siniestros
Fueron el tener maestros
De quien el buen gusto huia.

Y si bien de ellos me rio,
Si yo llego á tener fama,
Vereis como alguno exclama:
«¿Ese? es discipulo mio.»

III.

(De D. Nicolàs Moratin.)

—Anda, que con un indiano
Se casa Marica Perez...

—Pero es indiano que va,
Que no es indiano que viene.

IV.

(De D. Leándero Moratin.)

En un cartelon lei
Que tu obrilla baladi
La vende Navamorcuende...

No ha de decir *que la vende,*
Sinó *que la tiene allí.*

V.

(De Iriarte.)

Levántome á las mil, como quien soy:

Me lavo: que me vengan á afeitar:

Traigan el chocolate, y á peinar:

Un libro... Ya lei... Basta por hoy:

Si me buscan, que digan que no estoy...

Polvos... venga el vestido verdemar...

¿Si estará ya la misa en el altar?...

¿Han puesto la berlina?... Pues me voy.

Hice ya tres visitas... A comer.

Traigan barajas: ya jugué... Perdí.

Pongan el tiro... Al campo y á correr.

Ya Doña Eulalia esperará por mí...

Dió la una... A cenar y á recoger.

¿Y es este racional?...—Dicen que sí.

VI.

(De Jovellanos.)

Á UN MAL ABOGADO.

Se quejan mis clientes

De que pierden sus pleitos; pero en vano;

A mí ¿qué se me da, si siempre gano?

VII.

Á OTRO ABOGADO QUE GRITABA MUCHO.

Ni me fundo en las leyes

Que los sabios de Roma publicaron,

Ni en las que nuestros reyes

Para esplendor de su nación dejaron;
Mas tengo en los pulmones
Todo el vigor que falta á mis razones.

VIII.

Á UN MAL PREDICADOR.

Dijiste contra el peinado	Tu sermón de muy severo;
Mil cosas enardecido,	Pero que se engaña infero,
Contra las de ancho vestido,	Porque olvidando tu oficio,
Y las de estrecho calzado.	Solo la virtud y el vicio
Por eso alguno ha notado	Te dejaste en el tintero.

IX.

EL PODER DEL ORO.

Diálogo entre Cupido y el Poeta.

(De Vazquez.)

Poeta. Tu imperio ya se acaba:
Guarda, niño, las flechas en la aljaba.
Cupido. Pues y los corazones,
¿Cómo han de conquistarse?
Poeta. Con doblones.

Madrigal.

(Véase la pág. 127.)

I.

(De Gutierrez de Cetina.)

Ojos claros, serenos,
Si de dulce mirar sois alabados,
¿Por qué, si me mirais, mirais airados?
Si cuanto más piadosos,
Mas bellos pareceis á quien os mira,
¿Por qué á mí solo me mirais con ira?
Ojos claros, serenos,
Ya que así me mirais, miradme al menos.

II.

(De Quirós.)

Tórtola amante que en el roble moras,
Endechando en arrullos quejas tantas,
Mucho alivias tus males, si es que cantas,
Y pocas son tus penas, si es que lloras.
Si de la que enamoras
El desden te desvía,
No durará el desden, pues tu porfia

Está un pecho de pluma conquistando:
¿Podrá un pecho de pluma no ser blando?
¡Ay de la pena mía,
En que medroso y triste estoy llorando,
Y enternecer procuro
Pecho de mármol, cuanto blanco, duro!

Sonetos.

(Váase la pág. 427.)

I.

(*De Lupercio L. de Argensola.*)

Imágen espantosa de la muerte,
Sueño cruel, no turbes más mi pecho,
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte.
Busca de algun tirano el muro fuerte
De jaspe las paredes, de oro el techo.
O el rico avaro en el angosto lecho
Haz que temblando con sudor despierte.
El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas,
O al sobornado siervo el hierro culto;
El otro sus riquezas descubiertas
Con llave falsa, ó con violento insulto,
Y déjale al amor sus glorias ciertas.

II.

(*De Calderon de la Barca.*)

Á UNAS FLORES.

Estas que fueron pompa y alegría,
Despertando al albor de la mañana,
A la tarde serán lástima vana,
Durmiendo en brazos de la noche fría.
Este matiz que al cielo desafia
Iris listado de oro, nieve y grana,
Será escarmiento de la vida humana...
¡Tanto se aprende en término de un día!
A florecer las rosas madrugaron,
Y, para envejecerse, florecieron:
Cuna y sepulcro en un boton hallaron...
Tales los hombres sus fortunas vieron;
En un día nacieron y espiraron:
Que pasados los siglos, horas fueron.

III.

AL TÚMULO LEVANTADO EN LAS HONRAS DE FELIPE II EN SEVILLÁ.

Soneto con estrambote.

(Por Miguel de Cervantes Saavedra.)

¡Voto á Dios! que me espanta esta grandeza

Y que diera un doblon por describilla;

Porque ¿á quién no suspende y maravilla

Esta máquina insigne, esta belleza?

¡Por Jesucristo vivo, cada pieza

Vale más de un millon, y que es mancilla

Que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla,

Roma triunfante en su mayor alteza!

Apostaré que el ánima del muerto

Por gozar de este sitio, hoy ha dejado

El cielo donde asiste eternamente.

Esto oyó un andaluz, y dijo: «es cierto

Cuanto dice voacé, seor soldado,

Y quien dijere lo contrario, miente.»

Y luego incontinentemente

Caló el chapeo, requirió la espada,

Miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

Romance.

(Véase la pág. 128.)

UN CASTELLANO LEAL.

(Por el duque de Rivas.)

ROMANCE I.

«Hola, hidalgos y escuderos

De mi alcurnia y mi blason,

Mirad como bien nacidos

De mi sangre y casa en pró.

»Esas puertas se defendan

Que no ha de entrar, vive Dios,

Por ellas, quien no estuviere

Mas limpio que lo está el Sol.

»No profane mi palacio

Un fementido traidor,

Que contra su rey combate

Y que á su pátria vendió.

»Pues si él es de reyes primo,

Primo de reyes soy yo;

Y conde de Benavente,

Si él es duque de Berbon.

»Llevándole de ventaja

Que nunca jamás manchó

La traicion mi noble sangre,

Y haber nacido español.»

Así atronaba la calle

Una ya cascada voz,

Que de un palacio salia,

Cuya puerta se cerró.

Y á la que estaba á caballo

Sobre un negro pisador,

Siendo en su escudo las lises.

Mas bien que timbre, baldon;

Y de pajes y escuderos

Llevando un tropel en pós

Cubiertos de ricas galas,

El gran duque de Borbon.

El que lidiando en Pavia

Más que valiente, feroz,

Gozóse en ver prisionero
A su natural señor.
Y que á Toledo ha venido

Ufano de su traicion,
Para recibir mercedes
Y ver al emperador.

ROMANCE II.

En una anchurosa cuadra
Del alcázar de Toledo,
Cuyas paredes adornan
Ricos tapices flamencos;
Al lado de una gran mesa
Que cubre de terciopelo
Napolitano tapete
Con borlones de oro y flecos;
Ante un sillón de respaldo,
Que entre bordado arabesco
Los timbres de España ostenta
Y el águila del imperio,
De pié estaba Carlos quinto,
Que en España era primero,
Con gallardo y noble talle,
Con noble y tranquilo aspecto.

De brocado de oro y blanco
Viste tabardo y tudesco
de rubias motas orlado
Y desabrochado y suelto;
Dejando ver un justillo
De raso jalde, cubierto
Con primorosos bordados
Y costosos sobrepuestos;
Y la excelsa y noble insignia
Del Toison de oro, pendiendo
De una preciosa cadena
En la mitad de su pecho.

Un birrete de belludo
Con un blanco airon, sujeto
Por un joyel de diamantes
Y un antiguo camafeo;
Descubre por ambos lados,
Tanta majestad cubriendo,
Rubio, cual barba y bigote,
Bien atusado el cabello.
Apoyada en la cadera
La potente diestra ha puesto,
Que aprieta dos guantes de ámbar
Y un primoroso mosquero.

Y con la siniestra halaga
De un mastin muy corpulento
Blanco, y las orejas rubias,

El ancho y carnosos cuello.
—
Con el Condestable insigne,
Apaciguador del reino,
De los pasados disturbios
Acaso está discurrendo;
O del trato que dispone
Contra el rey de Francia preso,
O de asuntos de Alemania,
Agitada por Lutero.
Cuando un tropel de caballos
Oye venir á lo lejos,
Y ante el alcázar pararse,
Quedando todo en silencio.

En la antecámara suena
Rumor impensado luego,
Abrese al fin la mampara
Y entra el de Borbon soberbio,
Con el semblante de azufre,
Y con los ojos de fuego,
Bramando de ira y de rabia
Que enfrena mal el respeto.
Y con balbuciente lengua
Y con mal borrado ceño,
Acusa al de Benavente,
Un desagravio pidiendo.

Del español condestable
Latió con orgullo el pecho;
Ufano de la entereza
De su esclarecido deudo.
Y aunque advertido procura
Disimular cual discreto,
A su noble rostro asoman
La aprobacion y el contento.
El emperador un punto
Quedó indeciso y suspenso,
Sin saber qué responderle
Al francés, de enojo ciego.
Y aunque en su interior se goza
Con el proceder violento
Del conde de Benavente;
De altas esperanzas lleno
Por tener tales vasallos,

De noble lealtad modelos, Un desagravió completo.
 Y con los que el ancho mundo Y llamando á un gentil-hombre
 Será á sus glorias estrecho; Con el semblante severo,
 Mucho al de Borbon le debe, Manda que el de Benavente
 Y es fuerza satisfacerlo, Venga á su presencia presto.
 Le ofrece para calmarlo

ROMANCE III.

Sostenido por sus pajes Pensativo está el monarca,
 Desciende de su litera Discurriendo cómo pueda
 El conde de Benavente Componer aquel disturbio
 Del alcázar á la puerta. Sin hacer á nadie ofensa.
 Era un viejo respetable, Mucho al de Borbon le debe,
 Cuerpo enjuto, cara seca, Aun mucho más de él espera,
 Con dos ojos como chispas, Y al de Benavente mucho
 Cargados de largas cejas; Considerar le interesa.
 Y con semblante muy noble, Dilacion no admite el caso,
 Mas de gravedad tan seria, No hay quien dar consejo pueda,
 Que veneracion de lejos Y Villalar y Pavía
 Y miedo causa de cerca. A un tiempo se le recuerdan.
 De fino lienzo gallego En el sillón asentado,
 Los puños y la gorguera, Y el codo sobre la mesa,
 Unos y otra guarnecidos Al personaje recibe,
 Con randas barcelonesas. Que *comedido se acerca*.
 Un birreton de velludo Grave el conde le saluda
 Con su cintillo de perlas, Con una rodilla en tierra,
 Y el gaban de paño verde Mas como grande del reino
 Con alamares de seda. Sin descubrir la cabeza.
 Tan solo de Calatrava El emperador benigno
 La insignia española lleva, Que alce del suelo le ordena,
 Que el toison ha despreciado Y la plática difícil
 Por ser órden extranjera. Con sagacidad empieza.
 Y entre severo y afable
 Con paso tardo, aunque firme, Al cabo le manifiesta,
 Sube por las escaleras, Que es el que á Borbon alojé
 Y al verle, las albardas Voluntad suya resuelta.
 Un golpe dan en la tierra. Con respeto muy profundo,
 Golpe de honor y de aviso Pero con la voz entera,
 De que en el alcázar entra Respóndele Benavente
 Un grande, á quien se le debe Destocando la cabeza:
 Todo honor y reverencia. «Soy, señor, vuestro vasallo,
 Al llegar á la antesala, Vos sois mi rey en la tierra,
 Los pajes que están en ella A vos ordenar os cumple
 Con respeto le saludan De mi vida, de mi hacienda.
 Abriendo las anchas puertas. »Vuestro soy, vuestra mi casa,
 Con grave paso entra el conde De mí disponed y de ella,
 Sin que otro aviso preceda, Pero nó toqueis mi honra,
 Salones atravesando Y respetad mi conciencia.
 Hasta la cámara régia. »Mi casa Borbon ocupe,
 Puesto que es voluntad vuestra,

Contamine sus paredes,
Sus blasones envilezca,
»Que á mí me sobra en Toledo
Donde vivir, sin que tenga
Que rozarme con traidores
Cuyo solo alienta infesta.
»Y en cuanto él deje mi casa,
Antes de tornar yo á ella,
Purificaré con fuego
Sus paredes y sus puertas.»
Dijo el conde, la real mano

Besó, cubrió su cabeza,
Y retiróse bajando
A do estaba su litera.
Y á casa de un su pariente
Mandó que le condujeran,
Abandonando la suya
Con cuanto dentro se encierra.
Quedó absorto Cárlos quinto
De ver tan noble firmeza,
Estimando la de España
Más que la imperial diadema.

ROMANCE IV.

Muy pocos dias el duque
Hizo mansion en Toledo,
Del noble conde ocupando
Los honrados aposentos.
Y la noche en que el palacio
Dejó vacío, partiendo
Con su séquito y sus pajes
Orgullosos y satisfecho;
Turbó la apacible luna
Un vapor blanco y espeso,
Que de las altas techumbres
Se iba elevando y creciendo.
A poco rato tornóse
En humo confuso y denso
Que en nubarrones oscuros
Ofuscaba el claro cielo.
Después en ardientes chispas,
Y en un resplandor horrendo
Que iluminaba los valles,
Dando en el Tajo reflejos;
Y al fin su furor mostrando

En embravecido incendio,
Que devoraba altas torres
Y derrumbaba altos techos.
Resonaron las campanas,
Conmovióse todo el pueblo,
De Benavente el palacio
Presa de las llamas viendo.
El emperador confuso
Corre á procurar remedio,
En atajar tanto daño
Mostrando tenaz empeño.
En vano todo; tragóse
Tantas riquezas el fuego,
A la lealtad castellana
Levantando un monumento.
Aun hoy unos viejos muros
Del humo y las llamas negro,
Recuerdan accion tan grande
En la famosa Toledo.

EPITALÁMIO.

(Véase la pág. 129.)

AL SR. D. FELIPE ROMERO.

(Por D. Melchor Gaspar de Jovellanos.)

Dobla sin susto al yugo sacrosanto,
Claro Felipe, el receloso cuello,
Mientras el sello á la futura dicha
Pone Himeneo.
Mira cuál viene, y de su triunfo ufano
De paz al suelo y de contento inunda,
Y tu coyunda en los celestes signos
Raudo coloca.

Se alegra en tanto la remota orilla
Del mar cantabro á la dichosa nueva,
Que al punto lleva el venerable anciano
Presta la fama.

Y allí de Europa las erguidas cumbres
Oyen los himnos de alabanza y gozo,
Que el alborozo del vecino pueblo
Canta á tu nombre.

De la pobreza y orfandad escudo
Firme te aclama y de virtud dechado
En el senado, que las santas leyes

Dicta y protege.

Te aclama, y vueta presuroso el eco
De tus loores por la gente ibera,
Que alegre espera de tu recta mano
Paz y justicia.

Óyele alegre la amistad, y henchido
De amable risa, y de candor el pecho,
Tu casto lecho y tus ilustres lares
Siembra de flores.

Después al astro abandonada entona,
Con voz que excede al lírico de Tracia,
La amable gracia y celestial modestia
De tu alma esposa.

Y con ardor fatídico predice
Paz á la España y general ventura,
Y tu futura descendencia iguala
Con las estrellas.

Letrilla.

(Véase la pág. 133.)

¡HAY BRUJAS!

(Por D. Manuel Breton de los Herreros.)

Á ZORRILLA.

Mal, Zorrilla, el siglo nuestro
Se amolda á tu fantasía:
Si todo es prosa hoy en día,
¿Dónde alimentar el estro
De tu excelsa poesía?
De aquí nace tu aversion
A las presentes calendas,
Y á uno y otro cronicon
Demandar la inspiracion
De tus famosas leyendas.
En este pueblo mestizo
¿Quién es ya español castizo?
¿A dónde fué nuestra honrilla
Negra ó blanca? ¿Qué se hizo

De la sesuda Castilla?
Dió nuestra fé en un abismo
Con el funesto contagio
Del moderno excepticismo;
Y nuestro rey es el *agio*,
Nuestro Dios el egoismo.
Sin embargo, ¡cosa extrañal
Aun hay brujas en España.
¿Te admiras? sí tal, y muchas,
Y verás que no es patraña,
Si con atencion me escuchas.
Si el untarse es condicion

De brujas, *sine qua non*,
La que con minio y calostro
Y drogas de Sanahuja
Adoba el pálido rostro,
Es una bruja.
La rufiana marrullera
Que á título de prendera,
Mientras con una sortija
La bolsa á la madre estruja
Con otra pierde á la hija,
Es una bruja.
Vieja de largos colmillos,
Que diz que vende palillos
A la vera del portal
Donde astrosa se rebuja,
Ten por regla general
Que es una bruja.
¡Maruja en el Ministerio
Cada dial... Aquí hay misterio.
Cuando así mata sus ocios,
Una de dos, ó Maruja
Es agente de negocios,
O es una bruja.
Y si bruja y hechicera
Todo es uno, ¡qué es Glicera,
Cuyo rostro, dulce Eden
Donde el amor se dibuja,
Hechiza á cuantos la ven?
Es una bruja.
No obstante su jubileo,
Su rosario y su *laus Deo*,
Y su carita gazmoña,
Y su mirada cartuja,
Doña... me quedo en el doña,
Es una bruja.
Y cuando miente favores,
Por gozarse en sus dolores,
A Juan, á Pedro y á Andrés,
¿Qué es en resúmen Catuja
Coqueteando con los tres?
Es una bruja.
Esa que en el parlamento
Toma la primera asiento,
Y en vez de espumar el caldo
O dedicarse á la aguja,
Lee el *Glamor* y el *Heraldo*,
Es una bruja.
Esa comadre de todas,
Que así en duelos como en bodas
Se encuentra, y con várias artes
Aquí rie y allá puja...
Y merienda en todas partes,
Es una bruja.
Y aunque las haya muy santas,
Cual la mia, y otras cuantas,
Diré para que esto acabe
Con una verdad que cruja:
Cada suegra, ya se sabe,
Es una bruja.

Canclón.

(Vease la pág. 433.)

LOS PADRES DEL LIMBO.

(Por D. Leandro Fernandez Moratin.)

CORO.

¡Oh cuánto padece de afanes cercada,
Merced al engaño de fiero enemigo,
En largo castigo la prole de Adán!
¡Oh! vuelva á nosotros la luz deseada,
Y dé sus promesas el Cielo cumplidas,
Que ya repetidas en sombras están.

voz 1.^a

¡Cuándo, Señor, la esclavitud y el llanto
Cesará de Israel? Llegando el dia
En que aparezca el vencedor, el santo
El que rompa la bárbara cadena
Que en servidumbre impía

Lleva tu pueblo? El hombre inobediente
Perdió de Eden la habitacion serena:

Espada refulgente

Vibró en sus puertas Serafin airado,
Y á la inocencia sucedió el pecado.

Mas no de tus piedades

Pudo la culpa humana

El raudal extinguir, que es infinito,

Y tú, Señor, el número poderoso

Que goza en perdonar. Tu soberana

Diestra sepulta montes y ciudades

En abismo profundo

De universal diluvio proceloso,

Que de los hombres castigó el delito:

Pero diste á la tierra Adan segundo.

Grato admitiste su obediente celo:

Si en el Egipto ardiente

Padece servidumbre

La estirpe de Jacob, tú la aseguras:

En la fuga que intenta portentosa,

Tú disipas la hiena muchedumbre

Que la persigue en vano.

Abre su centro el mar, y en espumosa

Tumba sepulta al pertinaz tirano,

Sus carros y caballos precipita:

Das á tu pueblo, sin lidiar, victoria,

Y al estruendo del tímpano sonante

Himnos te canta de alabanza y gloria.

VOZ 2.^a

Mucho, Señor, hiciste

Y prometiste más. Debe la tierra

Ver un caudillo en venturoso día

Que los furios de discordia y guerra

Calme, y en alegría

De amor y dulce paz domine eterno.

Las puertas del Averno

Cederán á su voz omnipotente;

Quebrantarán las bóvedas oscuras,

Huyendo el monstruo que se esconde en ellas

Abrasada la frente

Con rayo vengador. El Poderoso,

El grande, el hijo de David, las puras

Auras rompiendo, llevará sus huellas

Adonde el astro de la luz preside,

Y más allá del sol, acompañado

De la turba de justos numerosa,

Que los caminos de virtud siguieron,

Y del primer pecado

Sufren la pena en cárcel pavorosa.

CORO.

Huyan los años en rápido vuelo,
Goce la tierra durable consuelo,
Mire á los hombres piadoso el Señor.

VOZ 3.^a

Ven, prometido
Jefe temido;
Ven, y triunfante
Lleva delante
Paz y victoria:
Llene tu gloria
De dicha el mundo:
Llega, segundo
Legislador.

CORO.

Huyan los años con rápido vuelo,
Goce la tierra durable consuelo,
Mire á los hombres piadoso el Señor.

Égloga.

(Por D. Juan Melendez Valdés.)

(Véase la pág. 133.)

Batilo. Arcadio. Poeta.

BATILO.

Paced, mansas ovejas,
La yerba aljofarada,
Que el nuevo día con su lumbré dora,
Mientras en blandas quejas
Le cantan la alborada
Las dulces avecillas á la aurora.
La cabra trepadora
Ya suelta se encarama
Por el monte enramado:
Vosotras de este prado
Paced felices la menuda grama;
Paced, ovejas mías,
Pues de abril tornan los alegres días.
Mejórase la tierra
De verdor coronada,
Y aparecen de nuevo ya las flores:
Desciende de la sierra
La nieve desatada,
Y ejercen sus contiendas los pastores.
Todo el prado es amores;

Retoñan los tomillos;
Las bien mullidas camas
Componen en las ramas
A sus hembras los dulces pajarillos;
Y con susurro blando
Por la vega el arroyo huye saltando.
Así cual es sabroso,
Después de noche fría,
El rocío del alba al mustio prado,
O cual tras enojoso
Invierno el alegría
Plácido sol de abril vuelve al ganado;
Así, cual al cansado
Pastor que tras hambriento
Lobo corrió es la fuente;
Tras el marzo inclemente
Tal es á mí del céfiro el aliento;
Y cual á abeja rosa,
Del campo así la vida deliciosa.
Apenas ha nacido
El día en los oteros,
De arreboles el cielo matizando,
Por el alegre ejido
Saco yo mis corderos,
Y alegres los cabritos van brincando.
Mientras el sol se va alzando,
Mil celosas porfias
A la sombra en reposo
Separo, si celoso
Mi manso está por las corderas mias;
Y si la noche viene,
El estrellado cielo me entretiene.
Mas por aquella loma
Tras sus vacas manchadas,
El pastoril acento al viento dando,
El dulce Arcadio asoma:
Sus voces regaladas
Más y más cada vez se van notando.
Tambien viene cantando
Cual yo de la florida
Estacion: salir quiero
A encontrarle primero;
Algo acaso dirá de mi querida,
O la nueva tonada
Que Tirsi canta á su Licori amada.

ARCADIO.

¿Quién viendo el alegría
De este florido prado,
Y el brillo y resplandores del rocío,

O la hambrienta porfia,
Con que paca el ganado,
Y el soto lejos, plácido y sombrío,
Y el noble señorío
Con que el claro sol nace,
O las ondas sin cuento
Que hace en la yerba el viento,
Y los hilos de luz que el aire hace;
No sentirá movido
El corazon y el ánimo embebido?
Do quiera es primavera,
Y por do quiera el prado
Da nueva flor y espíritu oloroso;
Las vacas por do quiera
Hallan pasto sobrado
Y tierna yerba de pacer sabroso;
El pastor en reposo
Ya libre sus tonadas
Puede cantar tendido,
Viendo su hato querido
Lento buscar las sombras regaladas;
Y pueden las pastoras
Bailar alegres las ociosas horas.
No á mi gusto sea dado
Riquezas enojosas,
Ni el oro que cuidados da sin cuento,
No el ir embarazado
Entre galas pomposas,
Ni corriendo vencer el raudó viento;
Mas sí cantar contento
Sentado á par mi Elisa,
Viendo desde esta altura
Del valle la verdura,
Y de mi dulce bien la dulce risa,
Y pacer mi ganado,
Y al Tormes deslizarse sosegado.
Pero aquel que allí veo
Que por el prado viene,
¿No es Batilo el zagal? Tan de mañana
¡Cuán bien á mi deseo
La suerte lo previene!
Guarda el cielo, pastor, tu edad lozana.

BATILO.

La gracia sobrehumana
De tu rabel y canto
Guarda del lobo odioso,
Y sigue en tan sabroso
Tono que de los valles es encanto,
Y el ganado alboróza,

Y el choto jugueton por él retoza.

ARCADIO.

Tú más antes al viento
Suelta esa voz suave
Que á todas las zagalas enamora,
Tañendo el instrumento
Que el desden vencer sabe,
Y ablandar como cera á tu pastora;
Y la letra sonora
Cántame que le hiciste,
Cuando te dió el cayado
Por el manso peinado,
Que con lazos y esquila le ofreciste;
O bien la otra tonada
De la vida del campo descansada.

Premio será á tu canto
Este rabel, que un día
Me dió en prenda de amor el sabio Elpino,
Y en él con primor tanto
Pintó la selva umbria,
Que muestra bien su ingenio peregrino.
Del Tormes cristalino
Formó en él la corriente;
Que parece ir riendo;
A lo largo paciendo
Los manchados rebaños mansamente;
Y la ciudad de lejos
Del sol como dorada á los reflejos.

A un álamo arrimado
Alegre un zagal canta,
Mientras su amada flores va cogiendo:
Por el opuesto lado
Un mastin se adelanta,
Y á otra zagala fiestas viene haciendo:
Todo lo que está viendo
Lejos un ciudadano,
El semblante afligido,
Y en cuidados sumido,
Haciéndole á otro señas con la mano,
Que al umbral de una choza
Ríe entre los pastores y se goza.

BATILO.

Y yo de Delio hube
Una flauta preciada,
Labrada de su mano diestramente.
Tan guardada la tuve,
Que jamás fué tocada;
Pero mi amor en dártela consiente.

Los valles y la fuente
Puso en ella de Otea;
Cual por abril el llano
Con rosas mil galano;
Un muchacho en el cerro pastorea,
Y el rabel otro toca,
Y á contender cantando se provoca.
De flores coronadas,
Mas lindas que las flores,
Y el cabello en la espalda al viento dado
Van bailando enlazadas,
Causando mil ardores,
Las zagalejas en el verde prado.
Un anciano está á un lado
Que la flauta les toca,
Y algunas ciudadanas
Mirándolas ufanas,
Y como que la envidia las provoca
Con regocijo tanto.
Pero tú empieza, y seguiré yo el canto.

ARCADIO.

Dulce es el amoroso
Balido de la oveja,
Y la tela al hambriento corderuelo;
Dulce, si el caluroso
Verano nos aqueja,
La fresca sombra y el florido suelo;
El rocío del cielo
Es grato al místico prado,
Y á pastor peregrino
Descanso en su camino.
Dulce el ameno valle es al ganado,
Y á mí dulce la vida
Del campo, y grata la estacion florida.
Mire yo de una fuente
Las menudas arenas
Entre el puro cristal andar bullendo:
O en la mansa corriente
De las aguas serenas
Los sauces retratarse, entre ellos viendo
Mi ganado ir paciendo:
Mire en el verde soto
Las tiernas avecillas
Volar en mil cuadrillas;
Y gocen del tropel y el alboroto
Otros de las ciudades,
Cercados de sus daños y maldades.
Las inocentes horas,
De júbilo y paz llenas,

¿Dónde mejor se gozan que en el prado?
¿Quién mejor las auroras
Ve alborear serenas,
Que el zagal al salir tras su ganado?
¡Venturoso cuidado!
¡Mil veces descansada,
Pajiza choza mial
Ni yo te dejaría
Si toda una ciudad me fuera dada,
Pues solo en tí poseo
Cuanto alcanzan los ojos y el deseo.
¿Para qué el vano anhelo,
Ni los tristes cuidados
Que enjendra la ciudad y sus temores?
Mejor es ver el cielo,
Que no techos pintados,
Mejor son que las galas nuestras flores.
Los árboles mayores
Nos dan fácil cabaña;
Una rama sombrío,
Otra reparo al frío;
Y cuando silba el ábrego con saña
En las noches de enero,
Lumbre para bailar un roble entero.
Aquí en la verde grama
Oiga yo reclinado
El lento susurrar de este arroyuelo;
Aquí eyite la llama
Con mi pastora al lado
Del sol subido á la mitad del cielo;
Y su dorado pelo
Orne de florecillas,
O teja en su regazo
De ellas guirnalda ó lazo,
Y arrúllenme las blandas tortolillas,
Cuando yo la corone,
Y la firmeza de mi amor le abone.

BATILO.

Y á mí leche sobrada
Me da, y natas y queso;
Y su lana y corderos mi ganado:
Mis colmenas labrada
Miel de tierno cantueso,
Y pomas olorosas el cercado.
Gobierna mi cayado
Dos hatos numerosos,
Que llenan los oteros
De cabras y corderos,
Y deja á los zagales envidiosos

Mi dulce cantilena,
Que á las mismas serranas enagena;
Más bien no deseo,
Ni quiero más fortuna,
Contento con mi suerte venturosa,
En este simple arreo,
No hay pastorcilla alguna
Que huya de mis cariños desdeñosa.
Su guirnalda de rosa
Me dió ayer Galatea;
Filis este cayado,
Y este zurrón leonado
La niña Silvia que mi amor desea;
Mas yo á Filena quiero,
Ella me paga, y por sus ojos muero.

ARCADIO.

Pues cuando el sabio Elpino
Se huyó de la alqueria
A la ciudad por sus hechizos vanos,
Con su ingenio divino
¡Qué cosas no decía!
Después de los falaces ciudadanos!
Aun á los más ancianos,
Si te acuerdas, pasmaba:
Contándonos los hechos
De sus dañados pechos,
Yo, zagalejo entonces, le escuchaba,
Y aun guarda la memoria
La mayor parte de su triste historia.
El semblante sereno
Y el corazón dañado,
Cual es el fruto de silvestre higuera;
Miel envuelta en veneno,
El decir concertado,
Pechos lisiados de la envidia fiera,
Hijos que desespera
La vida de sus padres,
Muertes, alevosías,
Entre esposos falsías,
Y doncellas vendidas por sus madres:
Esto contaba Elpino
De la ciudad, después que al campo vino.

BATILO.

Y Dalmiro cantaba,
Aquel que fué á la guerra,
Y vió las tierras donde muere el día,
Que en nada semejaba
El río de esta sierra

Al mar soberbio que pavor ponía.
Me acuerdo que decía
Que del viento irritado
Espantable bramaba,
Y las olas alzaba
Hasta tocar el cielo encapotado,
Tragándose navios,
Como las enramadas nuestros ríos.
Que entone el alarido
Y acabar de los tristes
Quebraba el corazon en tal cufita;
Cual si débil balido
De herida oveja vistes,
O choto que su madre solicita.
¡Oh ceguedad maldita,
Poner vida y ventura
Sobre un pino delgado!
Mejor es de este prado
Hollar con firme planta la verdura
Tras las corderos míos,
Que ver, Arcadio, el mar ni sus navios.

ARCADIO.

Ni yo, Batilo, quiero
Ver más que nuestros prados,
Ni beban mis ganados de otro río.
Aquí no lobo fiero
Nos trae alborotados,
Ni nos daña el calor, ó hiela el frío.
No ageno poderío
Nuestro querer sujeta,
Ni mayoral injusto.
Nos avasalla el gusto.
Todos vivimos en union perfeta,
Y el sol y helado cierto
Nos dan salud y varonil esfuerzo.
Todo es amor sabroso,
Alegria y hartura,
Y descanso seguro y regalado.
Ni el pastor envidioso
Murmura la ventura
Del otro á quien da el cielo más ganado;
Ni el mayoral honrado
Burla al zagal sencillo,
Ni con doblez le trata;
Ni su seno recata
La amada de su tierno pastorcillo;
Que el amante y la fuente
Gozan de su belleza libremente.
Como las ciudadanas,

A engañar nos enseñan
Nuestras bellas y cándidas pastoras;
Ni en su beldad livianas,
Nuestro querer desdennan,
O mudan de amador á todas horas.
Mejor que las sonoras
Canciones de la villa
Su voz suena á mi oido,
Y que el ronco alarido
De sus plazas, la voz de mi novilla.
Mas canta tu tonada
De la vida del campo descansada.

BATILO.

¡Oh soledad gloriosa!
¡Oh valle! ¡oh bosque umbrío!
¡Oh selva entrelazada! ¡oh limpia fuente!
¡Oh vida venturosa!
¡Serenos y claro rio,
Que por los sauces corres mansamente!
Aquí entre llana gente
Todo es paz y dulzura,
Y feliz armonia
Del uno al otro dia.
La inocencia de engaño está segura,
Y todos son iguales,
Pastores, ganaderos y zagales.
El cielo despejado
Y el canto repetido
De las pintadas aves por el viento,
El balar del ganado,
Y plácido sonido
Que del céfiro forma el blando aliento;
Tal vez el tierno acento
De alguna zagaleja
Que canta dulcemente,
Y este oloroso ambiente
En grata suspension á el alma deja;
Y á sueño descansado
Brinda la yerba del mullido prado.
No aquí esperanza ó miedo,
Las tramas y falsías
Que saben los soberbios ciudadanos.
El pastorcillo ledo
En paz goza sus dias,
Sin entregarse á pensamientos vanos.
Los cielos soberanos,
Bendicen su majada,
Y él con sencillo celo
Da bendicion al cielo,

Tal vez acompañando la alborada
Con que en el campo adora
El coro de las aves á la aurora.

Sin recelo ni susto
Los términos pasea
De las cabañas que nacer le vieron;
Y ora aparta con gusto
La cabra en su pelea,
O ve do los gilgueros nido hicieron;
Si el lagarto sintieron
Sus tiernos corderillos,
Rie cuál se espantaron,
Corrieron ó balaron;
Ora al yugo acostumbra los novillos;
Ora fruta ó flor nueva
En don alegre á su zagala lleva.

Con las serranas viene
A triscar por el prado
Y enguinalda la sien de frescas flores:
Ni entonces libre tiene
Su pecho otro cuidado,
Que cantarles ufano mil amores.
Mejor son sus favores
Que la villa y sus tristes
Cuidados y ruidos,
Pues no en tales gemidos
Dos tortolillas querellarse vistes,
Cual canta en voz sonora
De amor un zagalejo á su pastora.

La fruta sazónada
¡Con cuál dulce fatiga
De la rama se corta! ¡Cuán gustoso
Es ver la acongojada
Lucha en la blanda liga
Del verdecillo ó colorin vistoso!
¡Cuán grato el armonioso
Susurrar, y el desvelo
De abeja entre las rosas!
¡O ver las mariposas
De flor en flor pasar con presto vuelo!
¡O mirar la paloma
Bañarse alegre, cuando el alba asoma!

Así Tirsí decia,
Que la primera gente,
Como agora vivimos los pastores,
Por los campos vivia
En la edad inocente,
Antes que del verano los ardores
Marchitaran las flores;
Cuando la encina daba

Mieles, y leche el río;
Cuando del señorío
Los términos la linde aun no cortaba,
Ni se usaba el dinero,
Ni se labraba en dardos el acero.
Y cierto, ¿cuántas veces
Los más altos señores
Vienen á nuestras pobres caserías,
Sin pompa ni altiveces
A gozar los favores
Del campo y sus sencillas alegrías?
Las rústicas porfías
Que los zagales tienen,
Miran embelesados,
Y en seguir los ganados
Por los tendidos valles se entretienen,
O de bailar se gozan,
Y al son de nuestras flautas se alborozan.
Aquí Delio y Elpino
Moraron, y el famoso
Que dijo de las magas el encanto
Con su verso divino
Junto al Bétis undoso;
Y aquí Albano entonó su dulce canto.
¡Oh grata vida! ¡Oh cuánto
Me gozo en tí seguro!
De flores coronado,
Y al cielo el rostro alzado,
Este vaso de leche alegre apuro.
Bebe, Arcadio, y gocemos
Tan feliz suerte, y á la par cantemos.

ARCADIO.

Cual la dulce llamada
De paloma rendida
Es el tierno pichon que la enamora,
Cual yedra enmarañada
Que á reposar convida,
Y cual agrada el baile á la pastora;
Tal tu canción sonora
Es, zagal, á mi oído:
Ni así es el prado ameno
De grata yerba lleno,
De las ovejas con hervor pacido
En fresca madrugada,
Cual me encanta tu música extremada.

BATILO.

No el lirio comparado
Con zarza montuosa

Ser debe, ó con el cardo la azucena;
Ni así aquel desagrado
Y altivez enojosa
De las de la ciudad con la serena
Gracia de mi Filena.
Ellas me desdeñaron
Allá en su plaza un día;
Yo en sus burlas reía,
Y ellas de mis desprecios se enojaron!
Volvíme á mis corderos,
Y á gozar, zagaleja, tus luceros.

ARCADIO.

Y yo á mi Elisa amada
Fuí compañero acaso
La tarde en la ciudad que fiesta había:
Cual luna plateada
Reluce en cielo raso,
Así Elisa entre todas relucía.
¡Cuán bella parecía,
Zagall sus lindos ojos
Mil pechos abrasaron,
Envidias mil causaron,
Y se hicieron á un tiempo mil despojos.
¡Ay, Elisa, bien mio,
De tu firmeza mi ventura fio!

BATILO.

Los surcos las labradas
Laderas hermocean
Y del olmo la vid es ornamento;
Las pomás sazónadas
El paladar recrean,
Y al ánimo la flauta da contento;
Al bosque el manso viento;
Tú á todo nuestro prado
Le das, Filena mia,
La risa y alegría,
Al sentirte venir, bala el ganado,
Y Melampo colea,
Y haciéndote mil fiestas te recrea.

ARCADIO.

No así de la pastora
La zagala es deseada,
Ni del zagal el dulce caramillo;
Ni vaca mugidora
Tanto en la cela agrada
A enamorado cándido novillo;
O á la liebre el tomillo,

Cual á Elisa es sabrosa
Pradera y selva umbría.
Con menos agonía
Huye del gavilán la garza airosa,
Que Elisa desalada
Corre de la ciudad y su majada.

BATILO.

Darme quiere Lisardo
Por el mi manso un choto,
Para llevarlo en don á sus amores;
Yo para tí lo guardo,
Y el nido que en el soto
Ayer cogí con ambos ruseñores.
¡Ay, si yo en mis ardores
Fuese abeja y volara,
Mi bien, siempre á tu lado,
O en colorín mudado,
Continuo mis amores te cantara,
O hecho flor me cortases,
Y á tu labio de rosa me llegases!

ARCADIO.

No á la cigarra es dado
De voz haber porfía
Con gilguero que canta en la enramada;
Ni con cisne extremado
En dulce melodía
Puede ser abubilla comparada,
Ni á tu voz regalada
Mi tono desabrido.
¡Oh fuente! ¡Oh valle! ¡Oh prado!
¡Oh apacible ganado!
Si el canto de Batilo es más subido.
Que el de los ruseñores,
Grata escuche Filena sus amores.

BATILO.

La alondra en compañía
De la alondra se goza,
Y en su arrullo la tórtola lloroso;
El ciervo en selva umbría
Con su par se alborozá,
Y con el agua el ánade pomposo.
Yo con el amoroso
Rostro de mi pastora,
Ella con sus corderas,
Y estas en las laderas,
Cuando de nueva luz el sol las dora:
Y á Arcadio mi tonada,

Y á todo el valle su cantar agrada.

POETA.

Así loando fueron
La su vida inocente
Los dos enamorados pastoreillos;
Y los premios se dieron
Del álamo en la fuente,
Llevando allí á pastar sus ganadillos:
Y yo que logré oílos
Detrás de una haya umbrosa,
Con ellos comparado,
Maldije de mi estado.
De entonces la ciudad me fue enojosa,
Y mil alegres días
Gozo en sus venturosas caserías.

Idilio.

(Véase la pág. 153.)

(De D. Gaspar Melchor de Jovellanos.)

AL SOL.

Padre del universo
Autor del claro día,
Brillante sol, á cuyo
Influjo la infinita
Turba de los vivientes
El ser debe y la vida:
Tú, que rompiendo el seno
Del alba cristalina
Te asomas en oriente
A derramar el día
Por los profundos valles
Y por las altas cimas;
De cuyo reluciente
Carro las diamantinas
Y voladoras ruedas
Con rapidez no vista
Hienden el aire vago
De la region vacía:
¡En hora buena vengas
De luces matutinas,
De rayos coronado,
Y llamas nunca extintas,
A henchir las almas nuestras
De paz y de alegría!
La tenebrosa noche,
De fraudes, de perfidias,

Y dolos medianera,
Se ahuyenta con tu vista,
Y busca en los profundos
Abismos su guarida.
El sueño perezoso,
Las sombras, las mentidas
Fastasmas, y los sustos,
Su horrenda comitiva,
Se alejan de nosotros,
Y en pos del claro día
El júbilo, el sosiego
Y el gozo nos visitan.
Las horas transparentes
De clara luz vestidas,
Señalan nuestros gustos
Y miden nuestras dichas.
O bien brillante salgas
Por las coas cimas,
Rigiendo tus caballos
Con las doradas bridas;
O ya el luciente carro
Con nuevo ardor dirijas
Al reino austral, de donde
Mas luz y fuego vibras;
O en fin, precipitado
Sobre las cristalinas

Occiduas aguas caigas
Con luz más blanda y tibia;
Tu rostro refulgente,

Tu ardor, tu luz divina
Del hombre serán siempre
Consuelo y alegría.

Diálogo.

TRADUCCION DE PABLO ROLLI.

(Por D. Leandro Fernandez de Moratin.)

- ¿Quiéres decirme, zagal garrido,
Si en este valle naciendo el sol,
Viste á la hermosa Dórida mia,
Que fatigado buscando voy?
—Sí que la he visto pasar el puente
Y á los alcores se encaminó:
Un corderito la precedía,
Atado al cuello verde liston.
—¿Sólo el cordero la acompañaba?
—Tambien con ella iba un pastor.
—Lícidas?—Esc, Lícidas era:
Mas ¿qué te asusta? ¿qué mal te dió?
—¡Ay vaquerillo, que feliz eres,
Pues aun ignoras lo que es amor!

PROGRAMA GENERAL

DE LA ASIGNATURA

DE RETÓRICA Y POÉTICA.

Págs.

LECCION PRIMERA. Retórica.—Arte.—Reglas.—Modo de aprender las de la retórica.—Doble objeto que nos proponemos al hablar.—Diferencia entre la gramática y la retórica.—Conexión de la retórica con la gramática y la lógica.—Literatura.—Bellas letras.—Obras literarias.—Su división.—Diversas clases de reglas.

1

LECCION II. Pensamientos.—Si pueden sugerirlos las reglas.—Cualidades esenciales de los pensamientos.—Pensamientos verdaderos y falsos.—Verdad absoluta y relativa.—Pensamientos claros.—Profundos.—Oscuros y confusos: embrollados y enigmáticos.—Pensamientos nuevos, comunes, vulgares y triviales.—Pensamientos naturales, violentos, forzados y rebuscados.—Pensamientos óbvios y fáciles.—Pensamientos ingeniosos ó agudos, finos y delicados.—Sólidos y fútiles.—Acomodados al tono dominante de la obra.

3

LECCION III. Expresiones.—Calidades necesarias para la bondad de las expresiones.—Claridad.—Concisión.—Conformidad con la naturaleza de las ideas y el tono de la obra.—Corrección.—Decencia.—Energía.—Exactitud.—Melodía.—Naturalidad.—Precisión.—Propiedad.—Pureza.

7

LECCION IV. Cláusula.—Sentencia, frase, período.—Cláusula simple y compuesta.—Cláusula periódica y suelta: ejemplos.—Miembros ó colonos.—Períodos de dos, tres y cuatro miembros: ejemplos.—Rodeo periódico.—Incisos.—Estilo cortado ó truncado.—Estilo periódico.—Observaciones sobre uno y otro.—No puede darse regla para fijar la extensión de las cláusulas.

8

LECCION V. Propiedades esenciales de la cláusula.—Claridad.—A qué debe atenderse para conseguirla.—Pureza y propiedad de las palabras.—Arcaísmos.—Voces técnicas, cultas, equívocas y homónimas.—Coordinación de la cláusula: regla fundamental.—Palabras cuya coordinación exige mayor cuidado.—Ejemplos.

13

LECCION VI. Unidad de la cláusula: en qué consiste.—Reglas para conseguirla: observación sobre las ideas capitales.—Id. sobre el acumulamiento de especies en una misma cláusula.—Id. sobre el uso de los paréntesis.—Id. sobre el modo de cerrar la cláusula.

17

LECCION VII. Energía de la cláusula: en qué consiste.—

Reglas que deben observarse para conseguirla: observacion sobre las palabras ociosas.—Id. sobre las palabras relativas, demostrativas y conexas.—Id. sobre las capitales ó enfáticas.—Id. sobre los modificativos ó complementos.—Id. sobre las gradaciones.—Id. sobre no cerrar la cláusula con adverbios ú otras palabras poco importantes.

19

LECCION VIII. Armonia de la cláusula.—Melodia.—Ritmo ó número.—Reglas que deben observarse para conseguir la armonia: observacion sobre las palabras de pronunciaci6n diffeil.—Id. sobre lo que debe hacerse cuando haya necesidad de usarlas.—Id. sobre el modo de alternar unas palabras con otras.—Id. sobre la monotonia.—Id. sobre los hiatos, cacofonias, etc.—Id. sobre la cadencia final.—Ejemplo de cláusula armoniosa.—Elegancia de la cláusula: en qué consista.

21

LECCION IX. Armonia imitativa: en qué consista.—Cosas que puede imitar.—Cómo imita el ruido de los objetos: ejemplos.—Cómo imita el movimiento: ejemplos.—Cómo imita los afectos del ánimo: ejemplos.

24

LECCION X. Origen y naturaleza del lenguaje figurado: cómo le explica Cicéron.—Exámen crítico de la autoridad del filósofo romano.—Si hay en todas las lenguas palabras figuradas, y cuál es la causa.—Si enriquecidos los idiomas, perdieron el lenguaje figurado.—Ventajas del lenguaje figurado.

27

LECCION XI. De los tropos: qué se entiende por tropo.—Sentido propio y tropológico.—Clases de tropos.—Metáfora: en qué consista: su diferencia del símil.—Metáfora simple, continuada y alegórica: explíquese su diferencia.—Ventajas del lenguaje metafórico.—Condiciones de la buena metáfora.

29

LECCION XII. Metonimia: en qué consista.—Diversos modos metonímicos.—Sinédoque: en qué consista.—De cuántos modos puede ser.—Tropos que se refieren á los dichos.—Ligero exámen de la *antonomasia*, *metalépsis*, *alegoria*, *alusión*, *hipérbole*, *descripci6n*, *atenuaci6n*, *perífrasis*, *hipálage*, *onomatopeya*, *eufemismo*, *catacrésis* y *silépsis*.

31

LECCION XIII. Figuras retóricas: qué cosa sean.—Su division.—Figuras de palabra: sus diversas clases.—De la repeticion, conversion, complexion, conduplicacion, reduplicacion, epanadíptosis, concatenacion, conmutacion, traducci6n y polisíndeton.—De la adjuncion y asíndeton.—De la sinonimia, paranomasia, cadencia igual y desinenia semejante.

34

LECCION XIV. Figuras de pensamiento: sus diversas clases.—Figuras descriptivas.—Descripci6n.—Cosas que pueden describirse.—Nombres que recibe la descripci6n por razon del objeto descrito.—Calidades de la buena descripci6n.—Ejemplos.—Principales reglas que deben tenerse presentes en cada clase de descripciones.—Enumeracion.—Distribucion.—Cotejo entre ambas.

39

LECCION XV. Figuras lógicas.—Amplificacion.—Sus calidades.—Antitesis.—Fin principal de esta figura.—Compa-

ración.—Sus condiciones.—Concesion.—Sus clases.—Epifonema.—Gradacion ó climax.—Su diferencia de la concatenacion.—Paradoja.—Vicio que en ella debe precaverse.—Prolépsis.—Dónde puede tener lugar.—Revocacion y reyeccion. Vicio que debe evitarse.—Sentencia.—Sus clases y uso.—Subyeccion.—Transicion.—Dónde tienen lugar las revocaciones, reyecciones y transiciones. 42

LECCION XVI. Figuras patéticas.—Apóstrofe.—Cominacion.—Deprecacion.—Exclamacion.—Hipérbole.—Historigia.—Imposible.—Interrogacion.—Obtestacion.—Optacion.—Sus clases.—Permisión.—Prosopopeya.—Sus diferentes clases.—Ejemplos.—Reticencia. 47

LECCION XVII. Figuras indirectas ú oblicuas.—Alegoria.—Alusion.—Atenuacion.—Dialogismo.—Soliloquio.—Observaciones sobre las dos últimas formas.—Dubitacion.—Observacion sobre esta figura.—Ironía.—Sus clases.—Sarcasmo.—Parresia ó licencia.—Perífrasis.—Pretericion.—Observacion sobre las figuras en general. 54

LECCION XVIII. Estilo: qué cosa sea.—Diferencia entre el estilo y el lenguaje.—Si cada género de composicion pide un estilo peculiar.—Division que del estilo hicieron los antiguos.—Estilo sencillo, templado y sublime.—Vicio de esta division.—Si puede hacerse otra más filosófica. 60

LECCION XIX. Estilo periódico y cortado.—Estilo difuso.—Estilo conciso: ejemplos de uno y otro.—Estilo nervioso, débil y vehemente: ejemplos. 62

LECCION XX. Estilo árido, llano, limpio, elegante y florido: sus calidades y diferencias.—Estilo sencillo y afectado. 65

LECCION XXI. Reglas para adquirir un estilo propio.—Tono.—Su diferencia del estilo.—Si hay algun tono malo en sí mismo.—Si pueden convenirle al tono los epitetos que se aplican al estilo, ó al contrario. 67

LECCION XXII. Elocuencia.—Objeto y utilidad de sus reglas.—Fines que se propone.—Si la persuasion es necesaria para la conviccion.—Cosas necesarias para convencer.—Idem para persuadir.—Importancia de la elocuencia. 70

LECCION XXIII. Breve resumen histórico de la elocuencia antigua: elocuencia griega.—Primeros vestigios de la elocuencia propiamente dicha: dónde se encuentran.—República de Grecia que más la cultivó.—Primeros oradores griegos.—Escuela de los sofistas.—Su primer impugnador.—Oradores anteriores á Demóstenes.—Demóstenes.—Circunstancias de sus primeros años.—Sus primeros ensayos.—Sus estudios y esfuerzos.—Opinion de los crímenes acerca de Demóstenes.—Sus prendas como orador.—Su competidor Esquino.—Decadencia de la oratoria entre los griegos. 72

LECCION XXIV.—Elocuencia romana: cuándo empezó.—Conquista de Grecia.—Progresos de los romanos en las artes y las ciencias.—Cotejo de sus obras con las de los griegos.—

Oradores anteriores á Ciceron.—Ciceron: sus prendas como orador.—Sus defectos.—Autoridad de Quintiliano.—Opinion de los criticos franceses.—Decadencia de la elocuencia romana.

75

LECCION XXV. Elocuencia moderna: en ningun país ha llegado á la altura que entre los antiguos.—Naciones donde más era de esperar el espíritu de elocuencia.—Diferencia característica entre la elocuencia de los ingleses y franceses.—Causas de que la elocuencia moderna no haya hecho mayores progresos.

77

LECCION XXVI. Composiciones en prosa: division de las obras literarias.—Discursos oratorios, oraciones ó arengas.—Cómo dividieron los antiguos los discursos públicos.—Si su division coincide con la que hacen los modernos.

79

LECCION XXVII. Reglas generales de la oratoria: partes de un discurso.—Cuáles son las principales.—Si la division, narracion y refutacion deben mirarse como partes distintas de la proposicion y confirmacion.—Exordio.—Si puede emitirse.—Exordio legítimo.—Impetuoso ó abrupto.—De insinuacion.—Calidades de un buen exordio.

80

LECCION XXVIII. Proposicion oratoria.—Proposicion simple, compuesta é ilustrada.—Nombres que suelen darse á la proposicion compuesta é ilustrada.—Dónde se coloca la proposicion.—Calidades de la proposicion simple.—Id. de la compuesta ó division.—Proposición ilustrada, de cuántos modos puede serlo.—Sus condiciones.—Si la narracion excluye los adornos.

82

LECCION XXIX. Confirmacion oratoria.—Refutacion.—Importancia de la confirmacion.—Cómo se lleva la conviccion al entendimiento.—Diversos argumentos oratorios.—Argumentos de la oratoria sagrada.—Observaciones sobre el uso de las pruebas.—Tópicos ó lugares comunes.—Argumentos indirectos ó costumbres oratorias.—Observacion sobre estos argumentos.—Advertencias acerca de la refutacion.—Mocion de afectos.—Si la admiten todos los asuntos.—Epílogo.—Conclusion del discurso.

84

LECCION XXX. Reglas particulares de la oratoria: oratoria sagrada: qué discursos pertenecen á ella.—Calidades del orador sagrado.—Conocimientos que debe atesorar.—Objeto que se debe proponer.—Qué debe hacer para que la verdad sea conocida.—Qué para que sea recibida con agrado.—Qué para hacerla triunfar.—Lenguaje del púlpito.—Unidad en el sermón.—Precision de la materia.

88

LECCION XXXI. Oratoria forense: discursos que comprende.—Probidad del abogado: autoridad de Quintiliano sobre esto.—Su instruccion.—A qué género pertenece la elocuencia del foro.—Modo de establecer la cuestion.—Relacion de los hechos.—Amplificacion de los argumentos.—Refutacion.—Epílogo.—Vicio general en el foro.

90

LECCION XXXII. Oratoria política: discursos que á ella se refieren.—Vicisitudes de la oratoria política.—Si atendidas nuestras costumbres deberá imitarse ciegamente á Demóstenes y Ciceron.—Qué géneros de elocuencia caben en la oratoria política.—Cualidad que más la distingue.—Su lenguaje y estilo.—Su tono.—Conducta del discurso parlamentario.—Instruccion y demás prendas del orador. 92

LECCION XXXIII. Pronunciacion oratoria.—Cómo la llama Ciceron.—Su importancia.—Opinion de Demóstenes sobre esto.—Reglas que comprende la buena pronunciacion.—Reglas relativas á la voz.—Id. al semblante.—Id. á la gesticulacion. 94

LECCION XXXIV. Historia.—Cómo se divide por razon de su objeto.—Historia sagrada y eclesiástica.—Historia profana.—Historia universal, general y particular.—Fin principal de la historia.—Requisitos en el historiador: su instruccion.—Su talento crítico.—Conocimiento del corazon humano.—Unidad en el plan.—Conocimiento de la política.—Si han de entrar en el plan del historiador todos los hechos.—Veracidad, imparcialidad, moralidad y método. 97

LECCION XXXV. Cualidades de la narracion histórica.—Claridad.—Brevedad.—Ornato.—Dignidad.—Observaciones sobre el uso de las arengas.—Su estilo. 99

LECCION XXXVI. Especies subalternas de la historia.—Anales.—Memorias.—Biografías.—Historia ficticia: novelas y romances.—Cuál debe ser el principal fin de las novelas. Condiciones de la buena novela. 101

LECCION XXXVII. Obras didácticas.—A cuántas clases principales pueden reducirse.—Tratados elementales.—Sus condiciones.—Plan.—Lenguaje.—Estilo.—Modo de sensibilizar la verdad. 102

LECCION XXXVIII. Tratados magistrales.—Sus condiciones.—Disertaciones.—Sus calidades especiales.—Eleccion de la materia.—Pensamientos, palabras, cláusulas, lenguaje.—Várias formas de las obras didácticas.—Forma expositiva.—Forma epistolar.—Forma dialogada.—Diálogo directo é indirecto.—Condiciones del buen diálogo.—Dónde viene bien la forma dialogada. 104

LECCION XXXIX. Género epistolar: carta.—Sus clases.—Sus condiciones: estilo y redaccion.—Division de párrafos.—Cartas científicas.—Modelos en el género epistolar. 106

LECCION XL. Poética.—Utilidad de sus reglas.—Objecion que contra esto suele hacerse y su ningun fundamento.—Poesía: cómo la define Blair.—Si es el verso esencial á la poesía.—Si la poesía está en el fondo ó en la forma.—En qué sentido se dice que la poesía es una ficcion.—Imágenes poéticas.—Ejemplos.—Calidades del poeta: prendas naturales.—Id. adquiridas por el estudio. 107

LECCION XLI. Orígen y progresos de la poesía.—Cómo se

justifica la inclinacion tan general y tan antigua de los hombres á la poesía.—Primeros maestros del género humano, quiénes fueron.—Infancia de la poesía.—Cómo fueron naciendo los vários géneros de composiciones.—Cuándo pudieron empezar á clasificarse.—Poetas romanos.—Italianos, franceses y españoles, cómo se formaron.—Poetas españoles que más descollaron en los siglos XIII, XIV y XV.—Vicisitudes de la poesía castellana. 111

LECCION XLII. Lenguaje poético: consonancia entre las palabras y las ideas.—Imágenes.—Inversiones.—Epítetos.—Licencias de diction que admite el lenguaje poético.—Voces derivadas del latin.—Voces que suele suprimir el lenguaje poético. 114

LECCION XLIII. Reglas comunes á toda clase de composiciones en verso: reglas relativas al poeta.—Su moralidad.—El poeta debe hablar al entendimiento, á la imaginacion y al corazon.—Eleccion de asunto.—Entusiasmo del poeta.—Dificil facilidad.—Qué debe hacer el escritor antes de publicar su obra. 116

LECCION XLIV. *Continuacion de la anterior.* Reglas relativas á la accion.—Unidad.—Novedad.—Verosimilitud.—Integridad.—Elocucion, pensamientos, estilo, etc.—Reglas relativas á los personajes: su número.—Su modo de obrar.—Lenguaje y maneras.—Caracteres.—Costumbres. 118

LECCION XLV. Division de las obras poéticas.—Género directo, dramático y mixto.—Oda.—Por qué se llama poesía lírica.—Lo que puede ser objeto de la oda.—Lo que principalmente caracteriza á las odas.—Versificacion.—Várias clases de odas.—Sagradas, heróicas y morales.—Anacreónticas.—Elegiacas.—Calidad dominante en cada género.—Endechas.—Odas gratulatorias y eróticas. 120

LECCION XLVI. Poemas didascálicos.—Varios nombres que reciben.—Si son tales por su fondo.—Exposicion de la doctrina, cómo debe ser.—Poemas descriptivos.—Si la poesía descriptiva constituye una especie particular de poesía. 123

LECCION XLVII. Epístola.—Su objeto.—Su principal destino.—Si pide la epístola la misma regularidad que las demás obras didácticas.—Su lenguaje, estilo y tono.—Modo de sensibilizar las ideas.—Modelos en este género.—Sátira.—Sus clases.—Estilo de la sátira.—Su tono.—Condiciones de la buena sátira.—Modelos en el género satírico.—Cuento.—Sus calidades. 124

LECCION XLVIII. Poemas menores.—Epigrama: á qué se dió primitivamente este nombre.—Qué es epigrama como composicion poética.—Su asunto.—Propiedades del epigrama.—Madrigal.—Sus calidades.—Soneto.—Versos de que consta, y su combinacion.—Circunstancias del soneto.—Soneto con estrambote. 126

LECCION XLIX. Romances.—Si constituyen un género

particular de poesía.—Antiguos romances españoles.—División de los romances por razón de su asunto.—Id. atendido el metro en que se escriben.—Romance propio de las composiciones altas.—Baladas.—Epitalámios.—Letrillas.—Canciones.—Cantatas.—Arias.—Varios nombres que reciben.—Carácter de las árias.—Otros poemas menores. 128

LECCION L. *Reglas comunes á todas las composiciones dramáticas.*—Drama.—A qué clase de composiciones conviene mejor este nombre.—Calidades de la acción dramática.—Su interés.—Extension.—Elocucion, personajes, caracteres, etc.—Diálogo.—Monólogos ó soliloquios.—Unidad de acción, de lugar y de tiempo.—Acto.—Escena.—Si puede fijarse el número de actos en cada drama.—Plan: modo de desenvolver la acción en cada acto.—Enlace de las escenas.—Si deberá quedar desierto el escenario.—Fin primario de toda composición dramática. 130

LECCION LI. *Reglas particulares de las composiciones dramáticas.* Dónde, cuándo y cómo nació la tragedia.—Definición de la tragedia: explíquese.—Dónde se funda el sentimiento de terror y de compasión que constituye lo trágico de la acción.—Si es necesaria la efusión de sangre para producir el sentimiento trágico.—Si para ello es indispensable que sea funesta la catástrofe.—Calidades de la acción trágica.—Metro en que se escribe la tragedia.—Su fin moral.—Modelos en el género trágico. 134

LECCION LII. Comedia.—Su fin.—Su diferencia de la tragedia.—Dónde libra sus triunfos la comedia.—De dónde nació la comedia moderna.—Origen de la comedia antigua.—Cuántos estados distinguen los críticos en la comedia griega.—Alto y bajo cómico.—Varias clases de comedias que cuenta la escena española.—Comedias de carácter, de figuron, de intriga, de costumbres, de capa y espada.—Comedias sentimentales ó urbanas.—Nación que más ha sobresalido en la comedia.—Poetas cómicos españoles. 137

LECCION LIII. Poema lírico ú ópera.—Varias clases de óperas segun el asunto.—Si la ópera observa la ley de las unidades tan estrictamente como las demás composiciones.—Género de declamacion para expresar la tranquilidad.—Idem para significar la pasión.—Cómo debe ser la versificación en los recitados.—Id. en las árias.—Coros.—Duos, tercetos, cuartetos, etc.—Poema-baile. 140

LECCION LIV. Epopeya: su definición: explíquese.—Calidades de la acción épica: su unidad, en qué consiste.—Si se sujeta la epopeya á las unidades de lugar y tiempo con el mismo rigor que las composiciones dramáticas.—Integridad de la acción épica.—Su interés.—Uso de la máquina poética.—Modo de suplir el maravilloso de los antiguos.—Episodios.—Para qué sirven.—Calidades de los episodios. 142

LECCION LV. *Continuacion de la anterior.* Personajes de

la epopeya.—Condiciones del protagonista.—Caracteres en general.—Plan.—Proposición épica.—Sus calidades.—Invo-
cación épica.—Si puede repetirse.—Narración épica.—Modo
de narrar los hechos.—Si la narración épica se sujeta al órden
cronológico como la histórica.—Estilo de la epopeya.—Versi-
ficación.—Modelos en el género épico.—Poemas burlescos que
toman la forma de la epopeya. 145

LECCION LVI. Poema bucólico ó égloga.—Sus diferentes
clases.—Fin de la égloga.—Su asunto.—Cuándo será buena
la égloga.—Condiciones de los personajes.—Dónde debe fijarse
la escena.—Diferencia entre la égloga y el idilio.—Metro
en que se escriben las églogas.—Modelos en el género bu-
cólico. 149

LECCION LVII. Fábula ó apólogo.—Sus clases.—Fábulas
rationales ó parábolas.—Irracionales.—Mixta.—Fin de la
fábula.—Moralidad: dónde se coloca.—Narración, acción,
estilo y personajes.—Versificación.—Fabulistas distin-
guidos. 151

LECCION LVIII. Qué cosa sea la versificación.—Verso.—
Arte métrica.—Piés métricos.—Pronunciación de los griegos
y latinos.—Clases de versos entre estos.—Diferencia entre
nuestra versificación y la de los antiguos.—Fundamento de
nuestra versificación. 153

LECCION LIX. Número de sílabas en cada verso.—Final
esdrújula ó aguda.—Disposición de los acentos.—Pausas de
cesura; qué cosa sean; y para qué sirven.—Pausas de sen-
tido.—Dónde deba caer la cesura en los versos de doce y
catorce sílabas.—Dónde en los endecasílabos. 155

LECCION LX. Rima.—Sus clases.—Ejemplos.—Observa-
ciones sobre la rima imperfecta.—Id. sobre la perfecta.—
Condiciones de la buena rima.—Verso suelto. 158

LECCION LXI. Varias especies de versos castellanos.—
Versos de cuatro, cinco, seis y siete sílabas: en qué clase de
composiciones se emplean, y dónde deben caer los acentos.—
Ejemplos.—Versos de ocho ó nueve sílabas: dónde se emplean
y dónde llevan los acentos.—Ejemplos.—Versos de diez síla-
bas: de cuántas clases pueden ser.—Asuntos en que se em-
plean: disposición de los acentos.—Verso endecasílabo.—Sus
condiciones.—Pausas de cesura y disposición de los acentos.
—Versos de arte mayor. 161

LECCION LXII. Combinaciones métricas en castellano.—
Ejemplos.—Redondilla.—Quintilla.—Sextilla.—Seguidilla.—
Octavilla.—Novena.—Décima.—Combinaciones del verso
endecasílabo.—Tercetos.—Cuartetos.—Quintetos.—Octava
real.—Soneto.—Silva.—Licencias poéticas. 165

ÍNDICE.

	Págs.		Págs.
PRIMERA PARTE.			
Retórica.			
<i>Introducción</i>	1	CAP. XII. Reglas para adquirir un estilo propio ...	67
SECCION PRIMERA.		CAP. XIII. Del tono	69
Reglas comunes á toda clase de composiciones así en prosa como en verso.		SECCION SEGUNDA.	
		Reglas peculiares á cada una de las composiciones en prosa.	
CAP. I. De los pensamientos ...	3	CAP. I. De la elocuencia ...	70
CAP. II. De las expresiones ...	7	CAP. II. Breve resúmen histórico de la elocuencia ...	72
CAP. III. De las cláusulas ...	8	§. 1.º <i>Elocuencia griega</i> ..	72
CAP. IV. Propiedades esenciales de las cláusulas	13	§. 2.º <i>Elocuencia romana</i> ..	75
§. 1.º <i>Claridad</i>	13	§. 3.º <i>Elocuencia moderna</i> ..	77
§. 2.º <i>Unidad</i>	17	CAP. III. Composiciones en prosa	79
§. 3.º <i>Energía</i>	19	CAP. IV. Reglas generales de la oratoria.—Partes de un discurso	80
§. 4.º <i>Armonía</i>	21	§. 1.º <i>Exordio</i>	80
§. 5.º <i>Elegancia</i>	23	§. 2.º <i>Proposición</i>	82
CAP. V. De la armonía imitativa	24	§. 3.º <i>Confirmación</i>	84
CAP. VI. Origen y naturaleza del lenguaje figurado	27	§. 4.º <i>Epílogo</i>	87
CAP. VII. De los tropos	29	CAP. V. Reglas particulares de la oratoria	88
CAP. VIII. De las figuras	34	§. 1.º <i>Oratoria sagrada</i> ..	88
CAP. IX. De las figuras de palabra	34	§. 2.º <i>Oratoria forense</i> ...	90
CAP. X. De las figuras de pensamiento	39	§. 3.º <i>Oratoria política</i> ...	92
§. 1.º <i>Figuras descriptivas</i> ..	39	CAP. VI. De la pronunciación	94
§. 2.º <i>Figuras lógicas</i>	42	§. 1.º <i>De la voz</i>	95
§. 3.º <i>Figuras patéticas</i>	47	§. 2.º <i>Del semblante</i>	95
§. 4.º <i>Figuras indirectas ó oblicuas</i>	54	§. 3.º <i>De la gesticulación</i> ..	96
CAP. XI. Del estilo y sus calidades en general	60	CAP. VII. De las demás composiciones en prosa.—Género histórico	97
§. 1.º <i>Estilo periódico, cortado, difuso y conciso</i>	62	§. 1.º <i>Historia</i>	97
§. 2.º <i>Estilo nervioso, débil y vehemente</i>	64	§. 2.º <i>Requisitos en el historiador</i>	98
§. 3.º <i>Estilo árido, llano, limpio, elegante y florido</i> ..	65	§. 3.º <i>Cualidades de la narración histórica</i>	99
§. 4.º <i>Estilo sencillo y afectado</i>	67	§. 4.º <i>Especies subalternas de la historia</i>	101
		§. 5.º <i>Historia ficticia.—Novelas y cuentos ó romances</i>	101

	Págs.
CAP. VIII. Género didáctico.	102
§. 1.º <i>Tratados elementales</i>	102
§. 2.º <i>Tratados magistrales</i>	104
§. 3.º <i>Disertaciones</i>	104
§. 4.º <i>Varias formas de las obras didácticas</i>	105
CAP. IX. Género epistolar...	106
SEGUNDA PARTE.	
Poética.	
<i>Introducción</i>	107
CAP. I. <i>De la poesía</i>	108
CAP. II. <i>Origen y progresos de la poesía</i>	111
CAP. III. <i>Del lenguaje poético</i>	114
CAP. IV. <i>Obras poéticas. — Reglas comunes á todas las composiciones en verso</i> .	116
§. 1.º <i>Reglas relativas al poeta</i>	116
§. 2.º <i>Reglas relativas á la acción</i>	118
§. 3.º <i>Reglas relativas á los personajes</i>	119
CAP. V. <i>Reglas particulares de la poesía. — División de las obras poéticas</i>	120
CAP. VI. <i>Género directo. — De las odas</i>	120
CAP. VII. <i>Poemas didascálicos</i>	123
CAP. VIII. <i>Poemas descriptivos</i>	124
CAP. IX. <i>De la epístola</i> ..	124
CAP. X. <i>De la sátira</i>	125
CAP. XI. <i>Cuentos</i>	126
CAP. XII. <i>De los poemas menores</i>	126
§. 1.º <i>Epigrama</i>	126
§. 2.º <i>Madrigal</i>	127
§. 3.º <i>Soneto</i>	127
§. 4.º <i>Romances</i>	128
§. 5.º <i>Baladas</i>	129
§. 6.º <i>Epitafios</i>	129
§. 7.º <i>Lecciones</i>	129
§. 8.º <i>Canciones</i>	129
§. 9.º <i>Cantatas</i>	130
§. 10.º <i>Arias</i>	130

	Págs.
CAP. XIII. <i>Género dramático. — Reglas comunes á toda composición dramática</i>	130
CAP. XIV. <i>Reglas particulares de las composiciones dramáticas</i>	134
§. 1.º <i>Tragedia</i>	134
§. 2.º <i>Fin moral de la tragedia</i>	136
§. 3.º <i>De la comedia</i>	137
§. 4.º <i>Del poema lírico</i> ...	140
§. 5.º <i>Del poema baile</i>	141
CAP. XV. <i>Género mixto. — De la epopeya</i>	142
§. 1.º <i>Acción</i>	143
§. 2.º <i>Episodios</i>	145
§. 3.º <i>Personajes</i>	145
§. 4.º <i>Plan</i>	146
§. 5.º <i>Estilo y versificación</i> .	148
CAP. XVI. <i>Poesía pastoril ó poema bucólico. — Egloga. — Idilio</i>	149
CAP. XVII. <i>De la fábula</i> ..	151
APÉNDICES.	
I.	
<i>Compendio del arte métrica castellana</i>	153
<i>Número de sílabas</i>	155
<i>Disposición de los acentos</i> ...	156
<i>Pausas de cesura</i>	157
<i>Rima</i>	158
<i>Verso suelto</i>	161
<i>Varias especies de versos castellanos</i>	161
<i>Principales combinaciones métricas</i>	165
<i>Licencias poéticas</i>	168
II.	
<i>Texto y traducción de la Epístola de Q. Horacio Flaco á los Pisones sobre el arte poética</i>	169
III.	
<i>Poesías escogidas</i>	199
<i>Programa general de la asignatura de Retórica y Poética</i>	239

OBRAS DEL MISMO AUTOR.

Gramática hispano-latina, teórico-práctica. Décima-cuarta edición. Un tomo en holandesa fina, 17 rs. en Madrid, 19 en provincias. Este libro, escrito con claridad y sencillez, y fundado en los buenos principios de la filosofía del lenguaje, ha sido adoptado desde su aparición para la enseñanza en casi todos los establecimientos de la Península y en Ultramar.

Curso práctico de latinidad. Séptima edición. Un tomo en 4.º en holandesa fina, 28 rs. en Madrid, 30 en provincias. Esta obra, acogida igualmente con grande aplauso en los establecimientos públicos de enseñanza, dentro y fuera del reino, comprende trozos selectos y cuidadosamente escogidos de los autores más puros y elegantes, en prosa y verso, presentados en una gradación oportuna para que los niños vayan pasando insensiblemente y sin angustia de lo fácil á lo difícil, con gran riqueza de comentarios y anotaciones, que forman en conjunto un gran caudal de doctrina, para la inteligencia de los pasajes oscuros y conocimiento de la índole del idioma.

Gramática castellana comparada á la latina, para estudiar simultáneamente y con fruto los dos idiomas. Octava edición. Un tomo en 4.º rústica: 4 rs. en Madrid y provincias.

Exposición gramatical, crítica, filosófica y razonada de la Epístola de Q. Horacio Flaco á los Pisones sobre el Arte poética, y traducción de la misma en verso castellano. Un tomo en 4.º de 130 páginas, tercera edición encuadernada á la holandesa: 7 rs. en Madrid y 8 en provincias.

Elementos de Mitología, ritos y costumbres de los antiguos Romanos y nociones elementales de Retórica y Poética para uso de los cursantes de tercer año de latín. Tercera edición. Un tomo en 4.º, 5 rs. en Madrid.

Curso elemental teórico-práctico de Retórica y Poética, acomodado á la índole de los estudios de la segunda enseñanza. Cuarta edición. Un tomo en 4.º holandesa: 18 rs. en Madrid y 20 en provincias.

Nuevo Diccionario latino-español etimológico, acompañado de un tratado de sinónimos y seguido de un Vocabulario español-latino, cuarta edición, corregida. Un tomo grueso de 1400 páginas, impresión compacta, nítida, correcta y elegante, á tres columnas, encuadernado en buena pasta: 64 reales en Madrid.

Gramática elemental de la lengua castellana para uso de los niños que concurren á las escuelas de instrucción primaria, dispuesta bajo un método fácil y sencillo; se vende en rústica á 2 y 1½ reales.

Fábulas morales escritas en variedad de metros. Un tomo en 8.º, ocho reales.

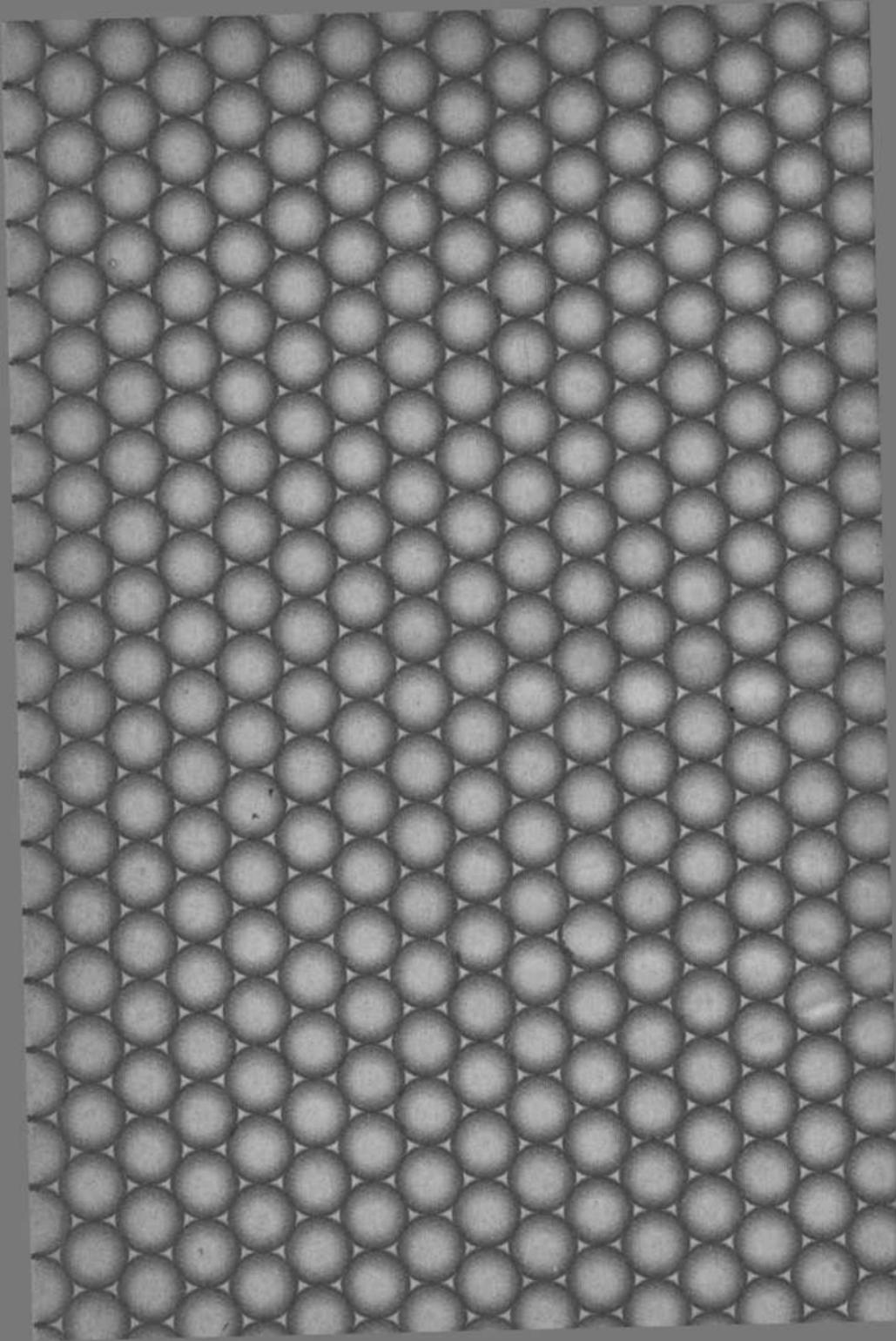
La misma obra, edición económica para las Escuelas, 4 rs., en holandesa.

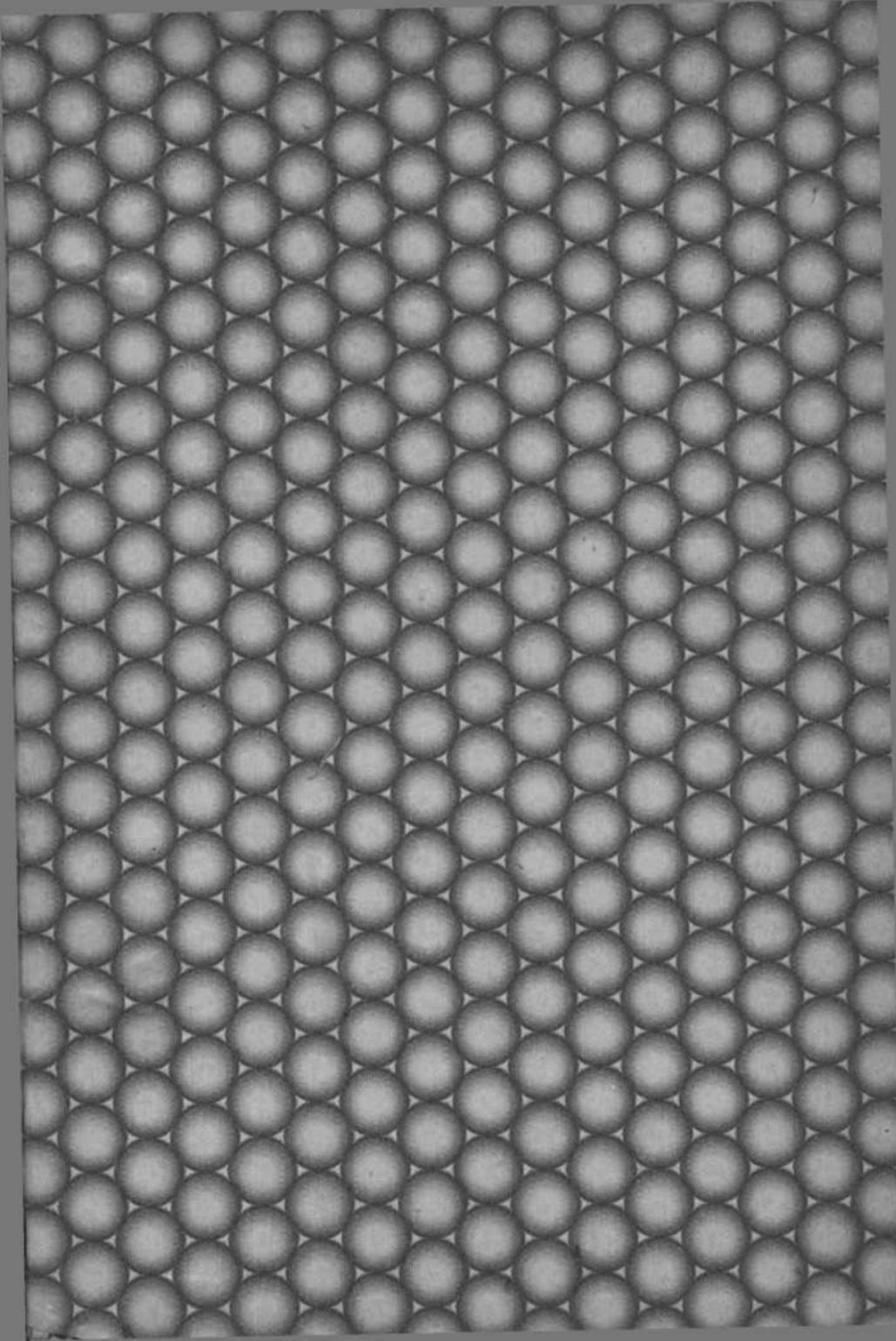
Todas estas obras se venden en Madrid, casa de D. Agustín Jubera, calle de la Bola, núm. 3, segundo, á quien pueden hacer sus pedidos los que deseen adquirirlas.

THE HISTORY OF THE

The following is a list of the names of the persons who have been mentioned in the course of the above-mentioned history, in order to give a more complete and accurate view of the same. The names are arranged in alphabetical order, and are given in full, with the Christian name, and the surname, and the rank or office, if any, which they held at the time of their death. The names of the persons who have been mentioned in the course of the above-mentioned history, in order to give a more complete and accurate view of the same. The names are arranged in alphabetical order, and are given in full, with the Christian name, and the surname, and the rank or office, if any, which they held at the time of their death. The names of the persons who have been mentioned in the course of the above-mentioned history, in order to give a more complete and accurate view of the same. The names are arranged in alphabetical order, and are given in full, with the Christian name, and the surname, and the rank or office, if any, which they held at the time of their death.

HISPANIA
LIBROS HISPANICOS
ZARAGOZA
ESPAÑA





REF
M

THE GREAT
VOLUME 30

THE
GREAT

ALBIONIC

THE
GREAT

THE
GREAT