

Lo tercero que debe evitarse, es la pedantesca manía de ostentar erudicion. El autor de una obra científica puede indicar en el prólogo las fuentes en que ha bebido y los autores que ha consultado, puede dar una breve historia de la ciencia hasta su tiempo, describir sus progresos, y señalar el punto en que la dejaron sus predecesores; pero llenar de citas y de textos el cuerpo de la obra, y hacer comparecer una multitud de autores para que, según la graciosa expresión de Cervantes, digan lo que él se sabría decir sin ellos, es pueril é insufrible pedantería. Las citas vienen bien, cuando es necesario apoyar la doctrina ó comprobar el hecho con la autoridad ajena; los textos son oportunos y aun necesarios, cuando otro escritor ha expresado ya tan felizmente el pensamiento que vamos á enunciar, que variando la expresión habríamos de debilitarle.

En cuarto lugar, y por la misma razón, es menester no emplear demasiados términos técnicos de los usados ya, y no introducir otros nuevos sin urgente necesidad. Es ridículo, dice muy bien Condillac, recurrir á una lengua sabia para expresar ideas que tienen nombre en las vulgares. Esto es poner obstáculos al progreso de las ciencias, aumentar su dificultad, y querer persuadir que se sabe mucho cuando se saben palabras.

En quinto lugar, el autor no debe hablar demasiado de sí mismo, como hacen los que malgastan el tiempo y el papel en informar al público de sus estudios, de sus vigiliass, y de los obstáculos que han tenido que vencer; los que hacen la enu-

meracion de todo lo que en la materia se les ha ocurrido y despues han desechado, y de todas las opiniones que en otro tiempo tuvieron y ya han abandonado; y los que sobre cada punto dan la historia de todas las tentativas que se han hecho y no han tenido el resultado que se deseaba, é indican para cada cuestion muchos medios de resolverla cuando se busca uno solo. Esto, como observa juiciosamente el mismo Condillac, solo sirve para hacer abultado un libro y fastidiar al lector: y si de semejantes obras se cercenase todo lo inútil, no quedaria casi nada.

### ARTICULO III.

#### *Elementos.*

Todo cuanto se ha dicho de los tratados magistrales puede aplicarse tambien á los elementos, á excepcion de que en estos es necesario no omitir las ideas intermedias; porque los lectores, que no saben todavía la ciencia, no podrian suplirlas. Es menester entrar en explicaciones mas prolijas, porque se trata con personas que oyen hablar de aquella materia por la primera vez, y para quienes todos los objetos son nuevos: conviene hacer transiciones formales, y no hay inconveniente en dividir y subdividir la materia cuanto sea necesario para que los objetos se presenten con la debida separacion. Pero ademas, hay que hacer sobre los elementos algunas observaciones que les son peculiares.

Primeramente, no solo no admiten las expresiones figuradas, que hasta cierto punto pueden emplearse en los tratados magistrales, sino que desechan formalmente todas las que no sean necesarias para dar á las expresiones un grado de claridad y precision que sin ellas no podria obtenerse. Propiedad en los términos, cláusulas fácil y claramente construidas, sumo orden y encadenamiento en las ideas; he aquí lo que unos elementos de cualquiera ciencia ó arte exigen mas imperiosamente que ninguna otra composicion.

En segundo lugar, es necesario no emplear ningun término técnico sin definirle bien y fijar exactamente su significacion; cosa de que en un tratado magistral podemos dispensarnos, porque se supone que los que han de leerle saben ya la lengua de aquella ciencia.

En tercer lugar, no se variará en ellos la acepcion de los ya usados y recibidos, como hacen algunos que creen haber formado unos elementos nuevos porque han alterado la significacion de las voces; de suerte que estando escritos en la misma lengua que los anteriores, parece que son su traduccion y no se diferencian de ellos sino por el dialecto.

En cuarto lugar, los términos técnicos deben irse definiendo á medida que se emplean; y no como hacen algunos que colocan al frente de la obra una larga lista, ó especie de diccionario, de todos los términos usados en la materia de que trata.

En quinto lugar, en orden á las definiciones

de los objetos y fenómenos de que se habla, además de no darlas cuando aun no pueden ser entendidas sino cuando por medio de analisis bien hechas se haya facilitado su inteligencia, es menester no empeñarse en definirlo todo. Hay ideas simples que no se pueden descomponer en otras, y de consiguiente no son susceptibles de definicion; y las que se dan como tales, no son mas que oscuras perífrasis, palabras vacías de sentido, y á lo mas explicaciones de las causas. Así, por ejemplo, es imposible definir el calor. Todo lo que puede hacerse es dar á conocer mas ó menos perfectamente la causa que le produce, á saber, el calórico; pero la sensacion que este produce en nosotros, no admite mas definicion que su nombre mismo.

#### ARTICULO IV.

##### *Varias formas de las obras didácticas.*

La forma mas comun de estos escritos, y la que realmente les conviene, es la exposicion seguida hecha por el autor mismo. Pero como varios escritores antiguos emplearon la del diálogo, y algunos modernos los han imitado; diré brevemente lo que me parece sobre esta manera de tratar los asuntos científicos.

La forma de diálogo tiene á primera vista algunas ventajas: porque dando á las composiciones cierto aire dramático, debe hacer mas interesante su lectura; y porque introduciendo personajes de

diferentes opiniones, se pueden exponer con mas fuerza los argumentos en contra. Sin embargo, si se examina bien la materia, hallaremos que estas ventajas, si es que se encuentran en algun diálogo científico (porque en la mayor parte de los hasta ahora publicados faltan absolutamente) no compensan de ninguna manera los inconvenientes que tiene este modo de tratar las ciencias. La incesante repetición de las fórmulas «dijo A, respondió B, »replicó C,» si el autor refiere la conversacion, y aunque las suprima (indicándose al márgen por las iniciales de su nombre cuando habla cada persona) la necesidad de decir mil cosas extrangeras al fondo de la cuestion para hacer natural y verosímil el diálogo; la repetición inevitable de cada objeción, cuando el uno la propone y el otro la resume para rebatirla; la precisión de interrumpir con frecuencia la exposicion de la doctrina para hacer hablar á los otros interlocutores, porque si uno la expusiese sin interrupcion los restantes serian personajes mudos; la oscuridad que resulta de esta mezcla de los principios que se quieren establecer, y de las objeciones que se pueden hacer contra ellos; el tono dramático, y de consiguiente algo poético, que es preciso tomar en materias que no le admiten naturalmente: todas estas desventajas, digo, y otras mas que pudieran añadirse, me hacen creer que no conviene presentar bajo esta forma las obras rigurosamente didácticas.

El diálogo viene bien en composiciones satíricas sobre asuntos, ya de moral, ya de crítica. En

\*

estas, si se sabe manejar, realza mucho su mérito, y las hace muy interesantes. Porque, como en esta clase de escritos se trata de censurar las extravagancias, los defectos y las ridiculeces que se observan, ya en la conducta de los hombres, ya en sus usos y costumbres, ya en sus creencias supersticiosas, ó el mal gusto, la ignorancia y la pedertería de los escritores; todas estas cosas resaltan mas si se los pone en accion, y se les hace hablar á ellos mismos. Luciano es un modelo perfecto en esta clase de composicion; y hasta ahora nadie le ha igualado, aunque le han imitado algunos. Y no es de admirar; porque un buen diálogo satírico sobre asuntos de moral ó de crítica, es mas dificil en su ejecucion que lo que ordinariamente se cree. No basta, dice Blair, introducir diferentes personas que hablen unas despues de otras; es necesario que en su natural y animada conversacion muestren su carácter y se retraten á sí mismas: para lo cual es menester poner en boca de cada una aquellos pensamientos y aquellas expresiones que en efecto emplearian si hablasen en realidad sobre aquel asunto; cosa muy dificil.

### CAPITULO III.

#### *Composiciones epistolares, ó cartas.*

No se trata aqui de la forma epistolar que un escritor puede dar á cualquiera composicion. Ya hemos visto que algunos lo han hecho con las no-

velas; y otros han tratado tambien de este modo los asuntos de ciencias y de artes, y las discusiones polémicas y críticas. Todas estas composiciones no son una verdadera correspondencia epistolar, ni forman una clase aparte: las que constituyen la que voy á explicar, son las cartas privadas y familiares que un autor ha escrito á algunos de sus amigos ú otros personajes de su tiempo sin intencion de publicarlas; y las que cualquiera puede escribir sobre negocios particulares ó públicos, para comunicar con personas ausentes lo que las circunstancias le obligarian á decir las de viva voz si no lo estuviesen.

Las cartas tienen diferentes nombres, ó por mejor decir se dividen en varias clases, segun los diversos fines á que pueden dirigirse y los asuntos sobre que se versan. Las hay de pésame, enhorabuena, y recomendacion; consolatorias, suatorias, y disuasorias; de oficio, y familiares; de peticion, y eucharísticas, esto es, para dar gracias por algun beneficio recibido &c. Pero como las pocas reglas útiles que pueden darse para su composicion, son comunes á todas ellas; pasaré á indicarlás brevemente, sin contraerlas á clases determinadas.

1.<sup>a</sup> «El estilo ha de ser natural y sencillo en el mas alto grado posible;» porque la afectacion y nimio adorno vienen tan mal en una carta, como en la conversacion ordinaria.

2.<sup>a</sup> «Esta naturalidad y sencillez no excluyen los pensamientos ingeniosos y profundos;» al contrario, las hacen graciosas é interesantes, si las

agudezas no son estudiadas, y las sentencias no se prodigan con exceso.

3.<sup>a</sup> «El lenguaje y el tono han de ser familiares en aquel grado que corresponda á la mayor ó menor intimidad que haya entre los dos correspondientes, á la mayor ó menor importancia del asunto sobre que se verse la correspondencia, y á la mayor ó menor dignidad de la persona á quien se dirige la carta.» Si esta no es de oficio, sino de particular á particular; aun siendo escrita al mas alto personage, debe conservar cierto aire de familiaridad. Pero esta ha de ser una familiaridad noble, por entre la cual se trasluzca el respeto debido al carácter de la persona con quien hablamos.

4.<sup>a</sup> «La sencillez, la naturalidad, y el tono familiar que recomendamos en las cartas, no quieren decir un total descuido y desaliño.» Escribiendo al amigo mas íntimo se debe poner alguna atencion en el estilo, para evitar todo defecto en materia de pureza y correccion. Un ligero descuido en esta última es disimulable; pero una constante negligencia daria muy mala idea del gusto del escritor.

5.<sup>a</sup> «En las cartas no vienen bien por lo general cláusulas muy numerosas, y una coordinacion de las palabras demasiado musical;» basta que las expresiones y su combinacion no sean conocidamente duras.

6.<sup>a</sup> Por lo comun «tampoco admiten cláusulas largas y periódicas:» al contrario, la soltura y facilidad en las construcciones, son uno de los ca-

ractéres dominantes del estilo epistolar. Esto, como ya se ha dicho respecto de las otras cualidades del estilo, no se ha de tomar tan literalmente, que si alguna vez el pensamiento mismo está convidando á una construccion periódica, dejemos de emplearla. Todo lo que viene naturalmente, todo lo que sale del corazon, tanto en orden á los pensamientos como al modo de presentarlos y de expresarlos, es bueno: el vicio está en la afectacion.

7.<sup>a</sup> «Los símiles muy extendidos y circunstan-  
»ciados, la demasiada erudicion, las alusiones os-  
»curas y remotas, los términos poco usados, el  
»tono muy remontado, las personificaciones, las  
»apóstrofes á objetos inanimados, y otros movi-  
»mientos oratorios de esta clase, son intempestivos  
»en las cartas;” porque no parecen naturales en  
el que escribe tranquilamente en su gabinete. Sin embargo, tal circunstancia puede haber, su imaginacion puede estar tan acalorada, y su corazon tan conmovido, que este language sea el mas propio en su situacion. Entonces puede emplearle: todas las reglas estan sujetas al prudente discernimiento del escritor; todas ó las mas son generales, y admiten algunas excepciones.

El modelo mas perfecto que hasta ahora posee la literatura en esta parte, son las cartas de Ciceron. Estan escritas con elegancia, pero sin que se conozca el estudio.

## SECCION SEGUNDA.

## COMPOSICIONES EN VERSO.

Estas se llaman *obras poéticas*, ó simplemente *poesías*; y el que las compone, *poeta*, palabra griega que significa *hacedor*, esto es, *inventor*: porque en efecto, aunque en algunas no haya rigurosa ficcion, en todas ellas tienen mucha parte la fantasía y la artificiosa invencion del que las escribe. Pueden reducirse á tres clases. La 1.<sup>a</sup> comprende todas aquellas en que el poeta habla él mismo directamente con los lectores por todo el curso de la obra, sin que esto impida que en algun pasage pueda introducir hablando por dialogismo ó prosopopeya una persona verdadera ó fingida; y por esta razon pueden llamarse *directas*, ó *no dramáticas*. La 2.<sup>a</sup> aquellas en que él no habla nunca, sino ciertas personas en cuya boca pone toda la composicion, y se llaman *dramáticas*, es decir, composiciones en las cuales las personas de que se trata *obran*, estan en accion. La 3.<sup>a</sup> aquellas en que unas veces habla él, y otras alguna ó algunas personas; y se llaman de consiguiente *mixtas*, porque participan del carácter de las dos primeras. Trataré de ellas con separacion; pero antes diré algo sobre el artificio de elocucion que es comun á todas, es decir, del verso.

## LIBRO PRIMERO.

*Del verso, su naturaleza, origen y mecanismo;  
de la versificación castellana, y de la diferencia  
entre el lenguaje y estilo de la prosa y de los  
versos.*

## CAPITULO PRIMERO.

*Naturaleza, origen, y mecanismo del verso.*

¿Quién creeria que habiéndose compuesto obras de verso en todas las naciones cultas hace tantos siglos, y habiéndose hablado tanto acerca de su mecanismo; nadie haya dicho todavía con exactitud qué cosa es verso, y en qué se diferencia de la prosa? Increíble parece; pero es un hecho. Sin embargo, si observamos que las obras compuestas en verso estan divididas en porciones simétricas sujetas á una ó mas medidas determinadas, y que al contrario las que se llaman de prosa estan distribuidas en porciones no simétricas, ni sujetas á determinadas medidas; es fácil conocer que lo que se llama versificación no es otra cosa que «la artificiosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones,” y un verso «cada una de estas mismas porciones sujetas á ciertas medidas.”

Los versos no son invencion de esta ó aquella nacion particular, sino comunes á todas, y tan antiguos casi como el hombre: son hasta cierto punto un efecto mecánico de su organizacion, y no han sido inventados por el estudio. El hombre es poeta y músico por naturaleza. Y así como, sin conocer la teoría científica de la música, cantó ya en los primeros períodos de su existencia, es decir, dió á los sonidos de su órgano vocal varios tonos que cuadraban con el estado interior de su alma, y expresaban su alegría ó su tristeza, su admiracion, su asombro &c.; del mismo modo distribuyó sus expresiones, maquinalmente y sin conocer ninguna teoría métrica, en ciertas porciones cuya duracion al pronunciarlas correspondiese á la de las modulaciones musicales de su voz. Las medidas á que al principio las sujetase y la manera de combinarlas no serian, como se deja conocer, las mas armoniosas y felices, ni serian tampoco muy variadas; pero el placer debió de irse sintiendo por grados, y para aumentarle y diversificarle se fué poniendo ya mas atencion, se mejoraron y variaron las medidas, y la música y la versificacion llegaron á ser un arte, esto es, á reducirse á reglas fijas. El canto y el verso anduvieron al principio siempre juntos: y ni habia músico que no fuese poeta, ni poeta que no fuese músico, antes por lo comun cada uno cantaba sus propios versos; pero con el tiempo se dividieron, y las reglas para su respectiva ejecucion formaron dos artes enteramente separadas, aunque bastante análogas entre sí.

Consistiendo la versificación en distribuir las composiciones en ciertos grupos de palabras (ó mas bien de sílabas, porque puede haber algun verso que no contenga mas que una sola palabra) sujetos á determinadas medidas; y pudiéndose contar el número de las sílabas, y medir el tiempo que se emplea en su pronunciacion; parece que la versificación puede ser de dos especies, de las cuales la primera consista en que las porciones regulares en que está partida la obra tengan determinado número de sílabas, y la segunda en que sin fijar el número de estas sea determinado el de los tiempos que han de gastarse en su pronunciacion. Así se cree generalmente: se dice que el griego y el latin adoptaron esta última, y las lenguas modernas la primera; y se cita como prueba convincente el hecho de que en latin y en griego un mismo verso puede llenarse, sin variar el número de tiempos, con mas ó menos sílabas, segun que las breves y largas estan mezcladas en distintas proporciones; al paso que en castellano, en frances &c. cada especie de verso tiene constantemente un mismo número de sílabas, pudiendo variar el tiempo que se tarda en pronunciarlas. Sin embargo, si se advierte que aunque nosotros no medimos los tiempos tan compasadamente como los antiguos, no prescindimos de ellos ni podemos prescindir, porque no toda reunion de once sílabas, por ejemplo, forma un verso endecasílabo, ni toda la de ocho un octasílabo; sino que ademas es menester que de estas once ú ocho sílabas haya unas acentuadas y otras sin acento,

es decir, unas largas y otras breves, y que esten alternadas segun cierta ley que ninguno ha sabido fijar hasta ahora con exactitud, pero que no por eso deja de existir: nos convenceremos de que toda versificacion se funda en la medida del tiempo que se gasta al pronunciar las porciones simétricas de sonidos en que está dividida la composicion. Ni puede ser de otra manera. Ya hemos visto que todos los versos se cantaban en otro tiempo; y aunque algunos no estan ya destinados á cantarse, han conservado sin embargo la misma estructura que cuando se cantaban. Ahora bien: si cada verso era cantado, es decir, pronunciado con ciertos tonos en un determinado período de tiempos musicales; es de toda necesidad que en su pronunciacion tónica no se gastasen mas ni menos tiempos que los que abrazaba el período musical á que estaba acomodado, y por consiguiente que toda versificacion se funde ahora como entonces en esta medida regular de los tiempos que se emplean en recitar cada uno.

Lo que se dice de la versificacion de los antiguos, no es exacto. Los Griegos, y á su imitacion los Latinos, tenian cuatro clases de versos. En la primera el número de pies, sílabas y tiempos era fijo, determinado, y constante. Tal es el senario yámbico puro; porque constando de seis pies necesariamente yambos, es decir, pies de dos sílabas, breve la primera y larga la segunda; y contándose cada breve por un tiempo, y cada larga por dos: resulta que todo senario yámbico puro tiene siempre seis pies, doce sílabas, y diez y ocho

tiempos. De esta clase son tambien los coriámbricos, los faleucos ó endecasílabos, los sáficos, los adónicos, y los alcaicos.

En la 2.<sup>a</sup> el número de los pies y de los tiempos es constante, pero no lo es el de las sílabas. Porque pudiéndose medir por pies disílabos ó trisílabos, con tal que sean isócronos; resulta que el mismo período musical puede llenarse con mayor ó menor número de sílabas, siempre que la suma de sus tiempos sea la que exige aquel género de metro. Tales son el exámetro, el pentámetro, el llamado anapéstico, y algun otro.

En la 3.<sup>a</sup> el número de los pies y de las sílabas es fijo y constante, pero no lo es el de los tiempos. Porque pudiendo ser los pies, aunque siempre disílabos, de tres ó de cuatro tiempos; resulta que siendo uno mismo el número de pies y de sílabas, el período musical es mas ó menos largo, segun que con los pies disílabos de tres tiempos se han mezclado mas ó menos de los de cuatro. Tal es el senario yámbico con espondeós en los pares: sus pies siempre son seis y sus sílabas doce; pero si tiene un solo espondeó, sus tiempos serán 19; si tiene dos, 20; y si llegan á tres, 21. De suerte que en esta clase, siendo fijo el número de las sílabas y los pies, los tiempos son mas ó menos dentro de dos límites constantes.

En la 4.<sup>a</sup> el número de los pies es fijo, pero no el de los tiempos ni el de las sílabas. Porque pudiéndose sustituir á un pie disílabo de tres tiempos otro trisílabo de igual medida, y hasta un trisílabo de cuatro; resulta que en igual nú-

mero de pies es variable el de las sílabas y los tiempos. Tal es el senario yámbico con tribraquios, dáctilos, anapestos, espondéos, ó mixtos, en los cinco primeros pies. Y estos senarios son ordinariamente los de las comedias y tragedias griegas y latinas.

Esto supuesto, es fácil conocer que nuestros versos son de la tercera clase, es decir, que siendo constante en cada metro el número de los pies y de las sílabas, no lo es el de los tiempos. Porque los pies, que generalmente son disílabos, pueden ser de dos, tres, ó cuatro tiempos, y mezclarse en diversas proporciones; de lo cual resulta que dentro de ciertos límites el período musical será mas ó menos largo, segun que respectivamente haya mas ó menos espondéos, yambos, coréos, y pirriquios. Así, un verso endecasílabo, por ejemplo, tiene siempre, si no es agudo, once sílabas divididas en cinco pies disílabos con una cesura breve; pero sus tiempos serán mas ó menos, segun que los pies sean todos coréos ó yambos, ó esten mezclados con espondéos y pirriquios. Si todos son coréos, yambos, ó mixtos, los tiempos serán 16: si hubiere uno, dos, ó tres pirriquios; 15, 14 ó 13: si al contrario se mezclaren con los yambos ó coréos uno, dos, tres ó mas espondéos, ó si todos los cinco lo fueren, los tiempos serán respectivamente 17, 18, 19, 20, y 21. Pero como no es fácil que un endecasílabo tenga mas de dos pirriquios, ni mas de cuatro espondéos, puede establecerse por regla general que nuestro endecasílabo llano tiene once sílabas

divididas en cinco pies disílabos yambos ó coréos, ó mezclados entre sí y con los espondeós y pirriquios en diversas proporciones al arbitrio del poeta, y ademas una cesura breve, y que sus tiempos no bajan de 14, ni pasan de 21.

Téngase tambien por principio general, verdadero é inconcuso, que nuestros versos estan distribuidos en pies de dos sílabas, ya las dos sean breves (pirriquios), ya largas (espondeós), ya breve y larga (yambos), ya larga y breve (coréos) con alguna cesura al fin si el número de sílabas es impar, y que no los medimos por pies de tres, cuatro, ó mas sílabas. Y aunque Luzan se empeñó en hallar dáctilos en nuestros versos, sus inútiles tentativas demostraron que no los tienen. Aun en el verso adónico en que parece que admitimos el dáctilo, no le hay en realidad. Nuestro adónico es un verso de cinco sílabas, que por lo comun consta de un coréo, un yambo y una cesura breve, y no de un dáctilo y un espondeó como el latino. La prueba es demostrativa. En este de Villegas:

Zéfiro blando:

aun concediendo que constase de dos pies, y el primero fuese dáctilo, el segundo no puede ser espondeó, pues la *o* de *blando* es breve. Así la verdad es que el adónico español (ya que se le quiere dar este nombre) consta de dos pies disílabos (coréos, yambos, ó mixtos) y una cesura breve. Para que se vea comprobada la verdad de estos principios daré algunos ejemplos.

El verso de Garcilaso que dice:

El dulce lamentar de dos pastores,  
debe medirse así:

el dūl-cē lă-mēntăr-dē dōs-păstō-rēs:

y consta, como se ve, de un espondéo, un pirriquo, otro espondéo, un yambo, tercer espondéo y una cesura breve: sus tiempos 18.

Este de Rioja:

āl ūl-tīmō-sūs-pī-rō dē-mī vī-dă:

se mide como está indicado; consta de un espondéo, un pirriquo, otro espondéo, otro pirriquo, un yambo, y la cesura, y sus tiempos son 16.

Haga ahora la prueba el que quiera, y verá que en efecto gasta menos tiempo en recitar el segundo que el primero, y que el ritmo ó proporcion musical entre los pies es muy diferente en ambos, sin embargo de que el número de sílabas es el mismo: prueba incontestable de que nosotros para arreglar el ritmo de nuestros versos no prescindimos del tiempo que exigen para su recitacion, y de consiguiente que para hacer un verso no basta que tenga las seis, ocho, diez ú once sílabas que indica su nombre, sino que es necesario además que las combinaciones de breves con breves, largas con largas, y de unas con otras tomadas de dos en dos, en suma, los pies, esten arregladas segun cierta ley en cada género de metro. De donde resulta que nuestros versos son exactamente como los griegos y lati-

nos de la tercera clase, es decir, como aquellos en que siendo constante el número de los pies y de las sílabas, no lo es el de los tiempos; que es lo que me propuse demostrar.

Se me preguntará tal vez por qué en los versos citados (y lo mismo seria en otro cualquiera que se midiese) son respectivamente largas y breves las sílabas que he señalado como tales, y forman en consecuencia los espondeós, yambos y pirriquios que he notado. Para responder á esta pregunta seria menester escribir un tratado completo de prosodia castellana, tratado curioso, útil, y aun necesario, que no tenemos por desgracia. Pero pues esto no me es posible por ahora, ni semejante tratado debe entrar en la presente obra; me limitaré á indicar algunos principios generales, ciertos é incontestables.

1.º En castellano, como en griego y en latin, todo diptongo es largo *por su naturaleza*, y no puede menos de serlo; porque sonando las dos vocales distinta aunque rápidamente, son dos los tiempos que se gastan en pronunciarlas. Hágase la prueba, y se notará sensiblemente que se tarda mas en pronunciar la sílaba *ais* en *leiais*; que la sílaba *a* en *leia*.

2.º Toda vocal seguida de dos consonantes, de las cuales la primera se junta con ella al deletrear y la segunda con la siguiente, es tambien necesariamente larga *por posicion*, como se dice en la prosodia latina y en la griega. La razon de este hecho, que no ha dado ningun gramático antiguo, se hallará en Destutt-Tracy. Allí

se verá que ninguna consonante termina sílaba ni puede sonar por sí sola, sino que siempre va acompañada, aunque por la rapidez con que pronunciamos no lo percibimos ya, de cierta vocal brevísima parecida al *scheva* de los hebreos; así como toda vocal va precedida de una ligerísima articulación semejante al *vau* de los mismos hebreos, ó al digamma de los eólicos, ó á la aspiración tenue de los otros griegos; y por consiguiente que si la sílaba *as*, por ejemplo, se hubiese de escribir notando con distintos signos la aspiración que precede á la voz representada por la vocal *á* y la brevísima voz que sigue á la articulación representada por la consonante *s*; habría que escribir la palabra *as* de esta manera *hasë*. De esta doctrina, que es ciertísima, se sigue que no solo en el griego y el latín, sino en todas las lenguas muertas y vivas, existentes y posibles (porque el mecanismo de la voz humana fué siempre, es y será el mismo en todos los hombres) la vocal *á* quien siguen dos consonantes simples ó una doble, se hace larga por esta circunstancia.

3.º Que aunque los griegos y romanos distinguían el acento prosódico de la cantidad de las sílabas, nosotros hemos unido y confundido ambas cosas; y así para nosotros toda sílaba acentuada es larga *por uso*.

4.º Que en consecuencia en toda palabra la sílaba ó sílabas no acentuadas son breves atendiendo al acento; pero podrán ser largas por posición. Sin embargo los diptongos en este caso se consideran como breves.

5.º Que en castellano, como en griego y en latin, es larga la sílaba formada por *contraccion*. Así lo son *del* y *al*, contraídas por *de el*, *á el*.

6.º Que en consecuencia de lo establecido en el segundo principio, la sílaba breve puesta antes de dos consonantes que pertenecen á la siguiente queda breve, si no se alarga por licencia poética. Y como en este caso la segunda sílaba comienza por dos consonantes, y nosotros no empezamos ninguna por dos mudas ó dos líquidas, ni por líquida y muda, sino por muda y líquida: resulta que estas últimas no forman posición: lo mismo exactamente que entre los latinos y griegos, aunque entre estos últimos tampoco la forman ciertas combinaciones de dos mudas ó dos líquidas con que podían empezar sus sílabas. Pero esta que parece una excepción, es la confirmación de la regla, porque en este caso las dos consonantes pertenecen también á la sílaba segunda, y no se reparten entre ella y la primera.

Supuestos pues estos principios incontestables, porque, como ya he dicho y se ve, están fundados en el mecanismo del órgano vocal; fácil es convencerse de que las sílabas que he señalado como respectivamente largas y breves lo son en realidad, y que unidas de dos en dos han de formar necesariamente los pies que resultan de la unión de dos largas, dos breves, larga y breve, y breve y larga, es decir, los puros purísimos espondeos, pirriquios, coréos y yambos de los griegos y latinos. En efecto,

★

ēl dūl-| es un pié que consta de dos sílabas, pero ambas son largas por posición (principio segundo), luego es un espondéo:

cě lă-| otro cuyas dos sílabas son breves por no acentuadas (principio cuarto), luego es un pirriquo:

mēntār-| ambas largas, la primera por posición y la segunda por acentuada (principios segundo y tercero), luego forman otro espondéo:

dě-dōs-| la primera breve por no acentuada (en esto se distingue la preposición *de* de la tercera persona del presente de subjuntivo del verbo *dar*, él dé) y la segunda por posición, luego tenemos un yambo:

păstō-| largas ambas, la primera por posición y la segunda por acento, luego de ellas resulta un espondéo.

rēs.| cesura breve por no acentuada.

Háganse las mismas observaciones sobre el otro verso y sobre todos los que lo sean, y se verá comprobada la doctrina.

Se me preguntará todavía, por qué esta reunión de once sílabas, «el dulce lamentar de dos pastores» forma verso, y no le forma esta otra «el lamentar dulce de dos pastores», sin embargo de que esta puede medirse también de este modo:

ēl lă-mēntār-dūlcě-dě dōs-păstō-rēs:

en cuyo caso formaría: 1.º un yambo, 2.º un espondéo, 3.º un coréo, 4.º un yambo, 5.º otro espondéo, y 6.º la misma cesura breve, y que en

efecto hay ó puede haber muchos versos cuyos pies esten distribuidos de este modo. Respondo que esto es por otra razon, á saber, porque es ley constante en el mecanismo de nuestra versificacion, aunque no es fácil explicar en qué se funda, que si en el verso endecasílabo la pausa de cesura (luego veremos lo que es) cae despues de la sexta sílaba, esta ha de ser acentuada. De consiguiente el tercer pie en este caso es necesariamente espondeó, ó á lo menos yambo. Y como esto no se verifica en la segunda combinacion, en la cual el tercer pie dūlcě es un coréo; esta es la razon por que toda ella no forma verso. Para que no se dude, sustitúyase á *dulce* la palabra *feliz*, aunque impropia, y ya tendremos el verso:

El lamentar fëliz de dos pastores.

¿Y por qué? Porque cayendo la cesura despues de la sexta sílaba, esta es acentuada como lo pide la ley del metro.

Si todavía quedase alguna duda en que las dos consonantes que no sean muda y líquida, hacen larga por posicion la vocal precedente; observe cualquiera de buena fé con cuánta mas rapidez pasa por la *o* de *örär* que por la de *öbstär*; sin embargo de que ni una ni otra estan acentuadas: prueba irrefragable de que ademas del acento hay otra cosa que puede hacer largas las sílabas. Lo mismo se observará entre la *z* de *circülö* y la de *circündär*. ¿Quién puede negar que para pronunciar completamente la sílaba en que está la

última *u* se gasta doble tiempo, que para recorrer la de la primera?

## CAPITULO II.

### *Versificacion castellana.*

Lo que caracteriza nuestra versificación y la distingue de la antigua es la rima perfecta ó imperfecta. La primera, llamada con propiedad *rima*, ó *consonancia*, consiste en que los versos que se corresponden entre sí, acaben con palabras en las cuales la vocal acentuada y todas las que se la sigan sean idénticamente las mismas. Así, son verdaderos consonantes *gem-ido*, y *escarnec-ido*, pero no lo son *lánguido*, y *despido*; lo son *teatral*, *tribunal*, y no lo son *animar* y *animal*. La segunda, llamada *asonancia*, consiste en que las vocales de las dos últimas sílabas sean las mismas, á lo menos en valor; pero las consonantes que las forman han de ser diferentes, á lo menos la una. *Selva*, *muerta*, *cueva*, *perla*, son asonantes. Tenemos sin embargo, como en griego y en latin, versos que no se corresponden entre sí con ninguna especie de consonancia ni asonancia, y que por eso se llaman *suelos*, *libres*, ó *blancos*.

En todos, sean suelos ó ligados, se hace al recitarlos una pequeña pausa que se llama de *cesura*, la cual no debe confundirse con las pausas mayores y menores que exige el sentido, como que muchas veces es preciso hacerla donde el

sentido no pide ninguna; pero si ambas coinciden, el verso es mas armonioso. La cesura puede caer en los de once sílabas despues de la cuarta, de la quinta, de la sexta y de la séptima, á no ser que sean sáficos, porque en estos cae constantemente, despues de la quinta. En los de ocho puede caer despues de la tercera, cuarta, quinta, y sexta; pero es menos sensible. En los de seis, ordinariamente despues de la tercera, y alguna rara vez despues de la cuarta.

En nuestros versos, como en los latinos, se puede hacer uso de las licencias ó figuras prosódicas llamadas *sinalefa*, *sinéresis* y *diéresis*; pero no de la *ethlipsis*. La sinalefa consiste en que cuando una palabra acaba con vocal y la siguiente empieza tambien con vocal, se pronuncia la primera tan rápidamente que casi se confunde con la segunda, y por eso no se cuenta en el número de las sílabas que debe tener el verso como si no estuviese escrita. Para el uso de la sinalefa se debe tener presente que aunque todavía escribimos la *h* no la aspiramos, y por eso las palabras que empiezan por ella se reputan como si comenzasen por vocal, excepto cuando está seguida del diptongo *ue*, como en *hueste*, *hueso*. Algunas veces aun habiendo esta concurrencia de vocales no se hace sinalefa, se pronuncian ambas distinta y separadamente, y se cuentan por dos sílabas; lo cual sucede por lo regular cuando la primera es final de palabra enfática, ó monosílaba, ó está acentuada. La sinalefa es comun, frecuente, y necesaria. La sinéresis consiste en hacer diptongo

dos vocales que segun la pronunciacion ordinaria forman dos sílabas; porque así, al recitar el verso, se pronuncian con una sola emision de voz, y tan rápidamente que no forman mas que una sílaba: por ejemplo, *cruel*, *leal*. Esta licencia no debe emplearse sino raras veces. La diéresis al contrario consiste en pronunciar con bastante separacion, de modo que constituyan sílabas distintas, dos vocales que segun la pronunciacion comun forman diptongo, v. gr. *viuda*. Tambien debe ser rara esta licencia. En general el verso en que no hay ninguna de las tres, es mas armonioso; el que tuviese las tres juntas, seria detestable; el que reuniese las dos últimas, ó la primera y alguna de las otras dos, ó muchas sinalefas, duro y arrastrado, á no ser que en cualquiera de estos casos se construya así expresamente para hacerle imitativo.

Nuestros versos se denominan por el número de sílabas que tienen. Así se llaman *endecasílabos* los de once, *octosílabos* los de ocho, y *heptasílabos* ó *septisílabos* los de siete, y de nueve, seis, cinco, cuatro los que tienen este número. Los mas usados son el endecasílabo, que se emplea en las composiciones épicas y trágicas, en las elegías, epístolas, sátiras, octavas; en los sonetos, y en las odas, particularmente sagradas, heróicas y filosóficas, mezclado con los de siete: el octosílabo usado en las comedias y en todos los romances menores: el de siete, que es exclusivamente propio de las anacreónticas; el de seis para las letrillas y endechas; y el de cinco, que mezclado con los de

siete forma todas las seguidillas. Los de menos sílabas, los de nueve, y los de diez no terminados en sílaba acentuada, son poco usados. Debe advertirse que los de diez con final acentuada se reputan por de once, porque la pausa mayor que en ellas se hace al fin del verso equivale á la sílaba breve con que estos acaban; y por la misma razon los de siete acentuados, por de ocho; los de seis, por de siete, y los de cinco, por de seis. En suma, la final acentuada equivale en la cuenta á dos sílabas, una larga y otra breve. Al contrario, si un verso acaba en esdrújulo se reputa como si tuviese una sílaba menos que las que materialmente tiene. Así, por ejemplo, uno de doce sílabas, cuya última palabra sea esdrújula, se mira como endecasílabo. El uso de estos versos endecasílabos esdrújulos ha de ser muy raro. El verso que acaba con sílaba acentuada se llama *agudo*; el que la tiene no acentuada ni esdrújula, *llano*.

En los versos sueltos es menester cuidar de que no haya seguidos ni muy inmediatos dos asonantados, y mucho menos aconsonantados, á no estar la composicion en *silva*; y en todos, sean sueltos ó ligados, es preciso evitar que dentro de un mismo verso haya dos palabras consonantes, y aun asonantes, ni sonidos idénticos, ó muy parecidos á los del precedente.

Para descender á pormenores mas prolijos sobre la versificacion castellana seria menester escribir un largo tratado. Basten pues estos principios. El que desee mas noticias puede leer la poética de Luzan, la de Masdeu (aunque vale poco),

y aun la de Rengifo; sobre todo lea los buenos poetas, y en ellos aprenderá prácticamente cuanto corresponde al mecanismo de los versos.

### CAPITULO III.

#### *Diferencias entre el language y estilo de la prosa y del verso.*

Hé aquí uno de los puntos mas delicados y difíciles del arte de hablar, y que hasta ahora no ha sido tratado por ningun autor con la debida extension y claridad. Blair, Batteux, y nuestro Luzan han dicho algo, pero muy diminuto y embrollado: y aun el primero perdió aquí su acostumbrada filosofía. Yo procuraré ser mas exacto, y aclarar esta materia hasta ahora tan oscura; pero no podré dar mas que un ensayo. Porque para ilustrarla completamente seria necesaria una obra particular, en la cual se examinasen largos pasajes de nuestros buenos poetas, y se hiciese ver de cuán diferente manera se hubieran expresado en prosa pensamientos, ó absolutamente idénticos, ó casi los mismos en el fondo.

Ante todo es menester no confundir dos cosas que son muy distintas entre sí, á saber, la diferencia entre el verso y la prosa, y la que debe haber entre el language y estilo de las composiciones en verso y el de las de prosa. La jácara de ciegos mas chabacana será siempre una composicion en verso, por mas que su estilo y language sean bajos, vulgares y sobremanera prosáicos; y

nadie puede confundirla con otra de prosa, porque desde la primera cláusula ve que está distribuida en porciones simétricas que se corresponden según cierta ley, lo cual solo se verifica en las escritas en verso. Hay más: cada uno de estos se distingue perfectamente de otra reunión de igual número de sílabas, en la cual no esten combinadas y distribuidas las acentuadas y no acentuadas con aquel mecanismo que constituye el verso. Ya vimos en efecto que esta combinación de sílabas: «el dulce lamentar de dos pastores» forma verso, y se distingue de la misma reunión de palabras y sílabas distribuidas así: «el lamentar dulce de dos pastores.» Cualquiera pues conoce al instante que oye ó lee las dos frases, que la primera es un verso endecasílabo, y la segunda un breve trozo de prosa. Así, la gran dificultad no consiste en distinguir esta del verso, como Blair ha dicho con poca exactitud; lo difícil es distinguir el lenguaje y estilo de la poesía del de la prosa; sobre todo cuando esta es noble, grandiosa, elevada, y en cierto modo poética; porque no es muy fácil fijar con precisión hasta qué punto la prosa puede emplear el lenguaje y estilo de la poesía. Sin embargo, hay ciertas licencias tan exclusivamente propias de esta, que sin nota de afectación no podrían introducirse en una composición de prosa por elegante que fuese. Lo mismo debe decirse de algunos arcaísmos y latinismos que se hallan en nuestros poetas, y de ciertas inversiones, galas y voces propias de la poesía. Esta además, aun cuando no toma un tono muy elevado, no admite al-

gunas conjunciones, fórmulas de transición, y aun palabras y frases que pueden muy bien entrar, y entran de hecho, en composiciones brillantísimas de prosa. Indicaré brevemente cuáles son estos privilegios exclusivos de la lengua de las musas.

En cuanto á las licencias, ya queda indicado que en los versos se pueden escribir ciertas palabras con la antigua ortografía, diciendo: «derredor, dó, corónica, Ingalaterra.» 2.º Del mismo modo se escribe también, *pece* por *pez*; *felice*, *infelice*; por *feliz*, *infeliz*, lo cual es una especie de paragoge; y al contrario se cortan por apócope las palabras *apenas*, *entonces*, diciendo *apena*, *entonce*. 3.º También es permitido al poeta sincopar otras, diciendo: *espirtu*, por *espíritu*; *crueza*, por *crudeza*; pero son muy raras.

Se puede también juntar el artículo masculino con nombres femeninos que empiecen con *a*, aun cuando en prosa no lo tenga autorizado el uso. Así Garcilaso pudo decir: (Egloga I.)

Saliendo de las ondas encendido  
rayaba de los montes el *altura*  
el sol &c.

licencia que Fr. Luis de Leon extendió hasta los adjetivos, diciendo en la profecía del Tajo:

Traspasa *el* alta sierra.

De la misma manera se permite suprimirle en casos en que la prosa le requiere esencialmente.

Así Herrera, en la canción á D. Juan de Austria, dijo:

á Encelado arrogante  
 Júpiter poderoso  
 despeñó airado *en Etna cavernoso*,

en lugar de *en el Etna*.

La poesía admite además ciertas licencias en la construcción gramatical de los verbos que en prosa no serían tolerables. Ya vimos en Fr. Luis de León,

y mis ojos pasmaron,

por «*se pasmaron*.” Con igual autoridad pues dijo Rioja en la canción á las ruinas,

Así á Troya *figuro*,

por *me figuro*, esto es, me represento en la imaginación.

En orden á los arcaísmos, ya se previno también que los que más frecuentemente pueden usarse, son los que consisten en ciertas terminaciones antiguas de los verbos, como *vide*, *vido*, *viere-des*, *tuvieredes*, *decirte-he*, *darte-han*, y en la acepción anticuada de ciertas voces, como *atender*, por esperar; y *pesadumbre*, por peso. Este último empleó Rioja, diciendo allí mismo:

Las torres que desprecio al aire fueron,  
 á su gran *pesadumbre* se rindieron.

También introdujo este arcaísmo de significación,

pero no tan felizmente, en la silva al verano, diciendo que en este

*la pesadumbre líquida* no crece  
con el furor de los oscuros vientos.

La perífrasis «*pesadumbre líquida*» en lugar del *mar*, es oscura, impropia y estudiada; y cualquiera lo conocerá sustituyendo la palabra *peso*. ¿Qué es un peso líquido ó sólido? Estos dos epítetos no se hermanan bien con el sustantivo *peso*, pues aunque todos los cuerpos son pesados, no se les da la calificación de sólidos ó fluidos en razón de esta cualidad, sino por la mayor ó menor cohesión de sus moléculas.

Acerca de los latinismos permitidos en poesía es menester prevenir, que no reconocemos por tales las voces latinas ó latinizadas que en su nuevo y bárbaro dialecto emplearon los culteranos, como el *insaturable*, la *superna*, el *diversorio* que notamos en otra parte. Estas ya dijimos que están proscritas aun en poesía. Hablamos aquí de las acepciones latinas de algunas voces usuales, acepciones que se toleran en verso y serian insufribles en prosa. Daré algunos ejemplos tomados de Rioja.

*Remitir*, por *aflojar*, *deponer*, *mitigar*. En la misma silva dice que en el verano

*Remite* el aire el desabrido ceño.

Buena metáfora con personificación, en la cual representado el año como un hombre que durante el invierno ha estado ceñudo y con el entrecejo

arrugado, desarruga su faz, y *depone* el ceño luego que llega el verano. Esta voz misma *verano* está usada aquí en la acepción latina; pues designa, no el estío que es su significacion castellana, sino la primavera.

*Solicitar*, por «facilitar ó proporcionar á otro una cosa.» Así dice mas abajo, que el sol

al blando pie de los pesados rios  
las prisiones de hielo alegre quita,  
y su antiguo correr les *solicita*;

esto es, les proporciona ó restituye.

*Reclamar*, por «volver á clamar, ó repetir.»

En las Ruinas:

Una voz triste se oye que llorando  
«Cayó Itálica» dice; y lastimosa  
Eco *reclama* «Itálica,» en la hojosa  
selva, que se le opone, resonando  
«Itálica,»

esto es, Eco repite:

*Poner*, por deponer. En un soneto

*Pon* la soberbia, ¡oh Layda!

i, e, *depon*, *deja*.

*Proceder*, por adelantarse, y de aquí figuradamente prosperar, aventajarse á otro, ser mas feliz que él. Epístola á Fabio;

El oro, la maldad, la tiranía  
del inicuo *procede*, y pasa al bueno.

i, e, el malo prospera, es feliz y preferido al bueno.

Otras muchas voces hay que los poetas pueden usar en la acepcion latina que ya no tienen en el uso comun; pero no es fácil dar aquí el catálogo de todas ellas. Lo que sí importa prevenir á los principiantes, es que no abusen de esta libertad; porque fácilmente darian en el estilo culto. Lean con cuidado los buenos poetas, y vean cuáles son aquellas palabras en que su ejemplo autoriza la acepcion latina; y empléenlas en ella alguna vez, pero no con demasiada frecuencia. Lo mismo digo de ciertas voces latinas llamadas poéticas, porque solo en poesía son toleradas, como *natura* por naturaleza, *mensurar* por medir, *crinado* por el que tiene el cabello crespo, *Dea* y *Diva* por Diosa, *antro* por cueva ó caverna (el de *espelunca* que se halla en el poema de la pintura por Céspedes, es culto), *ignoto* por no conocido, *albo* y *albicante* por blanco y blanquecino, *ostro* por púrpura; y otras varias que seria prolijo enumerar.

Ademas de las licencias, arcaismos, acepciones latinas y voces poéticas; hay todavía otras cosas, en las cuales se distingue el estilo poético del rigurosamente prosáico por elegante que este sea: 1.º inversiones mas atrevidas: 2.º mas frecuente uso de epítetos, imágenes, comparaciones, perífrasis, prosopopeyas, alusiones y tropos. Todos estos adornos los admite la prosa, como ya hemos visto; pero aun en la mas elevada es preciso distribuirlos con cierta economía. En verso podemos derramarlos á manos llenas, aunque siempre con oportunidad.

*Inversiones.* Un poeta puede separar los de-

mostrativos del sustantivo á que se refieren, y decir, como Herrera en la canción á la batalla de Lepanto:

Por *aquel* de los míseros *gemido*,

y el adjetivo del nombre con el cual concierta, como lo hizo Francisco de la Torre (Egloga *Tirsi*).

Entretejiendo el arboleda umbrosa  
yedra con roble, *vid* con olmo *hermosa*.

Herrera dice tambien:

Quebrantaste al cruel dragon, cortando  
*las alas* de su cuerpo *temerosas*.

En prosa era indispensable haber dicho, *aquel gemido* de los míseros, *vid hermosa* con olmo, *las alas temerosas* de su cuerpo.

Puede separar el artículo del nombre, interpolando entre ambos un participio, y decir con Herrera (cancion á la muerte del Rey D. Sebastian),

Tú, infanda Libia. . . . .

despedazada con aguda lanza,

compensarás muriendo *el hecho ultraje*;

en lugar de *el ultraje hecho*. Estas y otras atrevidas inversiones no son permitidas en prosa, y

aun en poesía no han de ser tan violentas que se les pueda aplicar la censura de Burguillos:

*En una de fregar cayó caldera,*  
trasposicion se llama esta figura.

*Epítetos.* No es posible decir hasta qué punto es permitido en prosa el frecuente uso de ellos, porque en esta parte la llamada poética se acerca mucho al verso. Sin embargo, en este son tolerables algunos que en aquella sobrarian. Por ejemplo, nadie culpará á Francisco de la Torre de que haya dicho en una oda:

Sale de la *sagrada*  
Cipro la *soberana* ninfa Flora,  
*vestida y adornada*  
del color de la aurora  
con que pinta la tierra, el cielo dora.

De la *nevada y llana*  
frente del *levantado* monte arroja  
la *cabellera cana*  
del *viejo* invierno, y moja  
el *nuevo* fruto en esperanza y hoja.

Este language es hermosísimo en verso, y el que conviene al tono de esta oda; pero quitemos la medida para que resulte prosa, y veremos que en esta, aun suponiéndola muy poética, no sentarian bien tantos epítetos. *La soberana ninfa Flora, vestida y adornada del color de la aurora, sale de la sagrada Cipro; arroja de la frente neva-*

da y llana del monte levantado la cabellera cana del viejo invierno y moja el nuevo fruto &c. ¿Quién aprobaría tantos epítetos en un breve trozo de prosa? La misma observación puede hacerse con otros pasajes en verso.

*Imágenes.* Queda dicho en su lugar lo que son, que pueden entrar en toda composición, y que introducidas con oportunidad contribuyen poderosamente á la energía del estilo; pero aquí añadido que lo que en prosa es un adorno y una especie de mérito arbitrario hasta cierto punto, sobre todo en obras que no pidan tono muy elevado, es de indispensable necesidad en la poesía mas humilde. Añado mas, y es que la esencia del lenguaje poético consiste en reducir á imágenes las ideas abstractas, siempre que sea posible. Esto pide alguna explicación. En verso hay que emplear necesariamente muchas palabras que significan ideas abstractas, como son los pronombres y artículos, los nombres de las cualidades consideradas en abstracto, v. gr. *virtud, vicio, bondad, hermosura* &c.; los verbos que designan operaciones interiores del ánimo, v. gr. *pensar, entender, meditar, querer* &c., y los adjetivos que expresan cualidades intelectuales ó morales, v. gr. *sabio, bueno, justo* &c. Respecto pues de las palabras que indican relaciones, como los artículos y pronombres, las preposiciones y conjunciones, es indispensable usarlas, y no es posible reducirlas á imagen. Con los nombres y adjetivos abstractos no siempre hay necesidad de hacerlo; pero los verbos metafísicos convendrá evitarlos en verso cuan-

to se pueda, y expresar las operaciones interiores del ánimo con palabras que representen acciones exteriores y visibles. Así, aunque en prosa se diga muy bien «el varon justo quiere mas *sufrir* los »infortunios, que adular á los poderosos;» un poeta hará visibles, por decirlo así, las acciones invisibles de *sufrir* y *adular*, diciendo con Rioja:

El corazon entero y generoso  
al caso adverso *inclinará la frente,*  
*antes que la rodilla al poderoso.*

Lo mismo debe decirse respecto de las ideas que por demasiado vagas y genéricas son indeterminadas; es preciso contraerlas á objetos particulares. En prosa se dirá que «el hombre sóbrio se »contenta con una comida frugal, sin echar de »menos manjares exquisitos;» pero un poeta circunscribirá esta idea genérica individualizando algunos de estos platos delicados, y dirá con el mismo Rioja convidando á un amigo con su casa:

Donde no dejarás la mesa ayuno  
cuando te falte en ella *el pece raro,*  
ó cuando *su pabon* nos niegue Juno.

*Comparaciones.* Nada tengo que añadir á lo dicho ya en otra parte; tanto mas, que cuando se hable de los poemas didácticos, se hará ver que los símiles bien escogidos son uno de los principales medios que hay para poetizar las verdades abstractas. Así no daré ahora mas que un solo

ejemplo. Queriendo el Taso hacer sensible una verdad que sería difícil explicar con razones metafísicas, á saber, que los documentos morales disfrazados y engalanados con los atavíos de la poesía, son mas bien recibidos que si se presentasen con la sequedad y desnudez del language dogmático de los filósofos; hace palpable esta reflexión con un hermoso símil, diciendo (Jerusalén, cant. I., octava III.)

*Cossi all'egro fanciúll porgiamo aspersi  
di soave licor gli orli del vaso:*

*succhi amari ingannato in tanto ei beve,  
e dall'inganno suo vita riceve.*

Así al niño, si enferma, suele darse con grato almíbar endulzado el borde del vaso que contiene la bebida amarga al paladar: se engaña, bebe, y de su engaño la salud recibe.

*Perífrasis.* Estas, que generalmente solo son admisibles en prosa para que sirvan como de velo á alguna idea que no convenga exponer muy á las claras, son de continuo uso y de absoluta necesidad en poesía. Porque, siendo indispensable en esta omitir toda expresion que aun sin llegar á ser baja sea ya muy comun y familiar, es necesario á cada paso recurrir á circunlocuciones que expresen las ideas aunque de un modo mas vago y con menos concision. Así, en prosa se diria muy bien con expresiones exactas y concisas, que «el hombre no fue criado para dedicarse exclusivamente

»á la milicia, al comercio, ó á las ciencias;” mas un poeta, teniendo que comunicar las mismas ideas, huirá de estas expresiones, concisas y exactas sí, pero prosáicas; y dirá con Rioja:

¿Piensas acaso tú que fué criado  
el varon *para rayo de la guerra,*  
*para surcar el piélagó salado:*  
*para medir el orbe de la tierra*  
*y el cerco donde el sol siempre camina?*  
¡oh! quien así lo entiende ¡cuánto yerra!

*Prosopopeyas.* Es tan propio del language poético dar vida y movimiento á los seres inanimados, dirigirles la palabra, y aun introducirlos hablando, que á cada paso se encuentran ejemplos. Las silvas de Rioja estan llenas de estas atrevidas figuras, y algunas son singularmente felices. Baste por muestra este pasage de la que se intitula «á la riqueza.”

¡Oh mal seguro bien! ¡oh *cuidadosa*  
riqueza! ¡y cómo á sombra de alegría  
y de sosiego *engañas!*

El que vela en tu alcance y se desvía  
del pobre estado y la quietud dichosa;  
ocio y seguridad pretende en vano.

.....

No sin causa los Dioses te escondieron  
en las entrañas de la tierra dura.

Mas ¿qué halló difícil y encubierto  
la *sedienta* codicia?

*turbó la paz segura*  
 con que en la antigua selva florecieron  
 el abeto y el pino,  
 y *trújolos* al puerto,  
 y *por campos de mar les dió camino.*

¿En qué escrito de prosa, por elevado que sea, puede introducirse sin afectacion tan atrevida propopeya, haciendo que la *sedienta codicia vaya á turbar la segura paz* de que *gozaban* en la antigua selva el abeto y el pino, y *los traiga al puerto*, y *les abra camino por campos de mar*? Sin embargo, este es el language propio de la verdadera poesía.

*Alusiones.* Ya vimos varios ejemplos, y como aquellos se hallarán otros muchos en varios poetas que, como ya dije, las prodigaron con exceso, y con no muy buena eleccion. Solo citaré pues una muy oportuna de Rioja. Hablando contra los hipócritas, dice:

Esos inmundos trágicos, atentos  
 al aplauso comun, *cuyas entrañas*  
*son fétidos y oscuros monumentos,*

aludiendo á los *sepulcros blanqueados* del evangelio.

*Tropos.* Habiendo hablado de ellos tan largamente, haciendo ver que bien empleados son los que mas ennoblecen el estilo y le dan energía y viveza; cualquiera conocerá por lo dicho que necesariamente han de componer el fondo principal del language poético, debiendo ser este sobrema-

nera vivo y animado. Así, solo añadiré que la poesía admite metáforas continuadas que en prosa serian demasiado largas, y parecerian estudiadas. Tal es una de Rioja, cuando para manifestar como la sola razon natural le recordaba sus obligaciones cristianas, le despertaba del letargo en que habia estado, y avivaba en su pecho la llama de la devocion, dice :

*Y en la fria region dura y desierta  
de aqueste pecho enciende nueva llama,  
y la luz vuelve á arder que estaba muerta.*

En prosa no se hubiera debido prolongar tanto la metáfora ; en poesía puede pasar.

Todavía hay en el lenguaje poético otra cosa cuyo uso muy continuado en la prosa seria notado de afectacion, y es el emplear los nombres antiguos de rios, regiones, ciudades, y montes en lugar de los modernos. Así se dice *Ibero* por Ebro, *Betis* por Guadalquivir, *Gades* por Cadiz, el *mar Hercúleo* por el estrecho de Gibraltar, el *puerto de Mnestéo* por el puerto de Santa María, la *Bética* por la Andalucía, *Lusitania* por Portugal &c. &c.

Ademas en el verso, cuando el tono de la obra es serio y magestuoso, es menester evitar enteramente, ó no emplear sino muy rara vez, ciertas conjunciones, ciertas fórmulas de transicion, y ciertas palabras que son exclusivamente propias de la prosa. Entre las primeras se pueden contar todas las que forman los períodos adversativos y causales, v. gr. aunque..... sin embargo : por cuanto..... por eso : en tanto..... en cuanto &c.

Entre las segundas se comprenden las fórmulas «siendo esto así» «en consecuencia» «de consiguiente» «por lo mismo» «pues que» «por esta razón» &c.; y en las terceras una multitud de palabras que, ó por lo metafísico de las ideas que representan, ó por su misma construcción no deben entrar en un verso. Tales son los sustantivos abstractos derivados de adjetivos en *able*, *ible*, y los adverbios en *mente*, sobre todo superlativos; y otras voces que aunque tolerables en prosa, serían detestables en verso.

Hay finalmente ciertas expresiones y ciertas maneras de combinarlas, que hacen prosáicos los versos; pero no es posible reducirlas á clases determinadas. Los inteligentes lo conocen, lo sienten; pero no siempre aciertan á explicarlo. Unos cuantos ejemplos de Valbuena podrán dar alguna idea de este género de prosaísmo. No pasaré de las primeras páginas del Bernardo.

Pág. 9, octava 1.<sup>a</sup>

.....la sangre ardiente  
que halló su espada y derramó su mano,  
sobre las yerbas aun *se está caliente*:

*se está*, pleonasma prosáico.

Pág. 22, octava 5.<sup>a</sup>

Solo os ruego, señor, si á un noble pecho  
amor *con sola ceremonia y rito*  
*puede obligar, conozca ahora el vuestro*  
*que le deseo servir en mas que nuestro.*

Lenguage de pura y purísima prosa.

Pág. 27, octava 1.<sup>a</sup>

Basilio de Manuces, un villano,  
*catalan falso, hecho de artificio,*  
 á quien pudo el dinero dar la mano,  
*y subirle, del reino en perjuicio,*  
 á la plaza que ocupa y no merece.

En quitando la medida, prosa mas que familiar.

Ib., octava 2.<sup>a</sup>

*Este pues, que por caños y arcaduces*  
*tan limpios vino al mundo, y salió enjerto:*  
 Peor que prosáico, tabernario.

Pág. 29, octava 1.<sup>a</sup>

Tierno Gaíferos, Melisendra bella,  
 la guerra larga, *no quiso ir sin ella.*  
 ¿A qué mas citas? Todo el poema está salpicado  
 de versos parecidos á esta muestra.

## LIBRO II.

### *Poesías directas.*

Aunque son muchas las comprendidas bajo esta denominacion; y atendiendo á sus diversas formas y al género de verso en que se escriben, pueden hacerse de ellas distintas clasificaciones; sin embargo, considerando el fin que en ellas se proponen sus autores, pueden reducirse á tres clases principales. Porque en todas ellas el poeta se

propone principalmente, ó conmover las pasiones de sus lectores, ó ilustrar su razon con alguna enseñanza útil, ó exaltar su fantasía con la viva representacion de alguno ó algunos objetos. Las que tienen por fin primario conmover las pasiones, se llaman *líricas* por la razon que luego veremos; las que contienen alguna enseñanza, *didácticas*: las que pintan objetos, *descriptivas*. Las primeras hablan al corazon, las segundas al entendimiento, las terceras á la imaginacion. No quiere esto decir que en las dos últimas no se pueda excitar tambien algun afecto, ó que de las primeras no pueda resultar alguna leccion útil, ó que en las primeras y en las segundas no haya rasgos descriptivos; sino que el tono dominante en las primeras es patético, en las segundas doctrinal, y en las terceras pintoresco. Trataré de todas separadamente, y concluiré este libro diciendo algo de los poemas llamados menores, aunque en realidad estan comprendidos en las tres clases indicadas; y con este motivo hablaré de nuestros *romances*.

## CAPITULO PRIMERO.

### *Poesías líricas.*

Ya dije que en lo antiguo todos los versos se cantaban, y que mas tarde se escribieron algunos para ser simplemente recitados. En el primer período ninguna composicion tuvo en particular el nombre de *lírica*, porque lo eran todas; pues en

efecto se cantaban al son de la lira ú otro instrumento. En el segundo, cuando hubo algunas no destinadas al canto, se denominaron líricas en general aquellas que debian ser cantadas, y en particular se llamaron *odas*, palabra griega que literalmente quiere decir *cancion*. Finalmente, llegó tiempo en que la música quedó reservada para las solemnidades religiosas y las representaciones teatrales. Y como despues de esta época se compusieron todavía poesías del mismo carácter y tono que las odas rigurosamente tales, es decir, las cantadas; conservaron aquellas este nombre, sin embargo de que ya no eran destinadas mas que á la simple recitacion ó lectura. Tales son muchas de los antiguos, y casi todas las de los modernos.

No es esto decir que hoy en dia no haya poesías verdaderamente líricas, ó cantadas. En todos los paises hay canciones nacionales de muchas especies; pero como en estas se atiende mas á la música que á los versos, las poesías modernas que realmente se cantan no merecen particular exámen. Porque cuando se ha inventado alguna música nueva en cualquier género que sea, lo que se aplaude, estima y aprende es la música; y es muy indiferente en general que á ella se acomode tal ó cual copla ó letra. Así, aunque nosotros tenemos un riquísimo caudal de seguidillas, villancicos, gozos, letrillas, romances, coplas sueltas para tiranas, jotas, polos &c.; y aunque, así como entre ellas hay muchas, ó detestables, ó de poco mérito, hay tambien algunas muy preciosas; sin embargo, siendo composiciones cortas, sueltas, sin au-

tor conocido las mas, y no pudiéndose dar para su composicion otra regla que la de que á la naturalidad, finura, gracia &c. de los pensamientos acompañen expresiones felices, y una versificacion la mas melodiosa, fluida, suave y sonora que ser pueda: solo hablaré de las poesías líricas destinadas á la simple lectura. Y como ya he indicado que estas conservan el mismo carácter y tono, que las que antes se componian para ser cantadas; de esta circunstancia, es decir, de la suposicion de que el poeta canta aunque realmente no cante, debe inferirse cuál es la naturaleza, y cuáles son las calidades propias de las poesías de esta clase.

El hombre canta en el entusiasmo de la admiracion, en el delirio de la alegría, en la embriaguez del amor, entre los placeres de la vida, en aquella especie de éxtasis que produce la vista de algun objeto ó el recuerdo de pasadas situaciones; y á veces en medio del dolor, buscando en el canto un desahogo á sus penas. De aquí resulta que la oda para ser natural ha de expresar fielmente, ó la admiracion, el asombro y el respeto que nos inspiran los objetos elevados, sublimes, religiosos &c.; ó el gozo de que está inundado nuestro corazon por algun acontecimiento feliz, ó la passion amorosa que nos cautiva, ó el dulce placer que excita en nosotros la conmocion de los sentidos en medio de un festin, un baile, ó una reunion de amigos; ó el enagenamiento á que aun estando solos nos conduce la contemplacion de algun objeto presente, ó la meditacion sobre nosotros mismos y sobre sucesos pasados; ó finalmen-

te el estado de abatimiento y afliccion en que nos sumergen los pesares. A seis clases pues se reducen todas las odas, ó por mejor decir, todos los asuntos sobre que pueden escribirse.

La 1.<sup>a</sup> contiene las que expresan la admiracion y el asombro que inspiran ciertos objetos grandiosos. Y como estos pueden ser divinos ó humanos, se subdivide esta clase en dos especies. La 1.<sup>a</sup> se llama *oda sagrada* (ó himno si está hecho para cantarse) y en ella se celebran las maravillas del Altísimo y los misterios de la religion: la 2.<sup>a</sup> *heróica*, y se emplea en las alabanzas de los héroes y en cantar hazañas marciales, ó acciones ilustres aunque no sean precisamente de guerra. Estas dos especies deben tener por carácter dominante la elevacion y sublimidad.

La 2.<sup>a</sup> comprende las que expresan nuestra alegría por algun acontecimiento feliz; por ejemplo, con motivo de una paz, del nacimiento de un Príncipe &c. No tienen nombre particular; pero pues en ellas nos congratulamos con la patria por su buena suerte y la damos en cierto modo el parabien, pudieran llamarse *gratulatorias*. Tales son tambien las que se escriben cuando algun personage es elevado á un Ministerio ó á cualquier otra Dignidad. Estas requieren elevacion y fuego; más como las emociones de la alegría son mas plácidas y tranquilas que las del asombro, el terror y el respeto religioso, deben tener mas de bellas que de sublimes.

A la 3.<sup>a</sup> pertenecen aquellas en que exhalamos, por decirlo así, el fuego de una pasion amorosa:

y ya se deja conocer que todas ellas han de respirar aquellos ardientes afectos que semejante pasión inspira cuando llega á dominarnos. Se llaman *eróticas*.

A la 4.<sup>a</sup> las que retratan las conmociones vivas, pero ligeras y transitorias, que nos causan los placeres de la mesa, el baile, la música, y la reunion de varias personas entregadas á la recreacion y al pasatiempo. De esta naturaleza son las mas de Anacreonte, del cual han tomado el nombre de *anacreónticas*, y algunas de Horacio. Su carácter es la elegancia, la blandura, la jovialidad, y cierta finura y delicadeza en los pensamientos.

La 5.<sup>a</sup> y mas numerosa abraza todas aquellas que expresan los sentimientos que nos inspiran la vista de algun objeto y nuestras propias reflexiones, sobre los sucesos de la vida, las revoluciones de la fortuna, la inestabilidad de las cosas humanas, la ceguedad de los hombres acerca de sus verdaderos intereses &c. &c. Estas se llaman odas *filosóficas*, ó *morales*.

La 6.<sup>a</sup> aquellas en que desahogamos nuestro dolor cuando algun pesar nos oprime. No tienen nombre particular; pero como los antiguos llamaban elegías á las composiciones lastimeras, pudieran llamarse *elegiacas*. Con este motivo debemos observar que no es el asunto el que distinga las varias especies de poesías, sino el modo de tratarle. Casi todos los que pueden ser materia de las odas, pueden serlo tambien de otras composiciones; pero estas pertenecen á la clase de

las didácticas cuando no es el corazón el que en ellas se procura conmover, sino la razón la que se quiere ilustrar. Así, en los discursos poéticos se trata de asuntos morales, como en las odas de este nombre; pero en aquellos el poeta se propone ilustrar al entendimiento, y en estas, agitado por la pasión, quiere principalmente interesar el corazón. Además el género de verso diversifica dos composiciones sobre un mismo asunto, aunque la pasión domine en ambas. Por eso una composición amorosa, por patética que sea, será siempre elegía ó epístola, según los casos, si está escrita en dísticos latinos, ó en tercetos ó versos sueltos castellanos. Para que fuese oda, era menester que estuviese escrita en alguna de las varias especies de versos que en una y otra lengua se acomodan más al canto, y que por esta razón se llaman líricos.

Volviendo á las odas: como el efecto de la música es conmovernos fuertemente, sacarnos del estado ordinario, é inspirarnos cierta especie de enagenamiento que se llama *entusiasmo*; es necesario que el poeta muestre en las odas aquel grado de aparente delirio que convenga al asunto, porque claro es que todos no pueden excitar el mismo furor y aturdimiento. Pero es menester que en todas el poeta salga algún tanto de sí, hable como agitado por la inspiración de las musas, y tome un tono más atrevido que el que conviene á los que no cantan, sino que escriben para la simple lectura. Por esta razón las odas admiten cierto desprecio de la regularidad, algunas

digresiones, y un aparente desórden en las ideas que muestre la agitacion interior del que canta. Sin embargo, es menester cuidar mucho de que este desórden no sea mas que aparente, es decir, que el poeta no ha de escribir jamas sin plan; pero al tiempo de ejecutarle y de ir enunciando los pensamientos que ha adoptado para llenarle, puede omitir aquellas ideas intermedias que la reflexion suplirá, y no ha de indicar las transiciones como en las obras de puro racionio. En esto consiste lo que Boileau llamó *bello desórden de las odas*; palabras que mal entendidas por algunos, han producido infinitas extravagancias. «Una oda, dice Blair, no ha de ser tan regular »en la estructura de sus partes como un poema »épico ó didáctico; pero en ella, como en toda »composicion, debe haber siempre un asunto; »este debe tener partes que por su union le ha- »gan un solo todo: las transiciones de un pensa- »miento á otro deben ser finas, pero han de con- »servar el enlace de las ideas; y en todo el con- »texto se ha de ver que el poeta piensa y siente, »pero no delira. Por mas autoridades que se quie- »ran alegar para cohonestar la incoherencia real »de las ideas, y el verdadero desórden en la poe- »sía lírica; lo cierto es que toda composicion ir- »regular y desordenada es mala, y aun malísima. »El bello desórden de la oda es un efecto del ar- »te, como dijo Boileau; pero es preciso, añade la »Mothe, no dar á esta voz demasiada extension; »porque en tal caso podrian excusarse todos los »extravíos imaginables; y el poeta no tendria otra

»obligacion que la de expresar con fuerza cuantos  
 »pensamientos le fuesen ocurriendo, creyéndose  
 »dispensado de examinar su relacion: y aunque  
 »la obra no tuviese, ni principio, ni medio, ni  
 »fin; el autor pensaria sin embargo que era tanto  
 »mas sublime, cuanto fuese menos racional.”

A lo que mas debe atenderse en una oda despues de los afectos, es á la versificacion. Como se la supone destinada al canto, es menester que los versos sean lo mas sonoros, armoniosos y musicales que puedan hacerse. Es necesario, por decirlo así, que se esten cantando ellos mismos. Las expresiones mas enérgicas y pintorescas, las imágenes mas vivas, la coordinacion mas melodiosa deben reinar en toda ella. Expresiones débiles y cacofónicas, versos flojos, arrastrados ó prosáicos, que en corto número podrian ser disimulables en otras composiciones, en la oda son insufribles; sin que el mérito que acaso pueda tener por el fondo de las ideas, baste á compensar los defectos de elocucion y la dureza ó languidez de los versos.

El príncipe de todos los líricos antiguos y modernos es Horacio. Píndaro tiene mas elevacion, sus versos son singularmente sonoros y cantables; pero las continuas digresiones y la demasiada mitología de que sus odas estan llenas, la total falta de afectos, lo poco interesante que son para nosotros sus asuntos, el desórden y poca coherencia de los pensamientos, y la oscuridad y violencia de muchas de sus metáforas, hacen que se lea con poco gusto, al paso que á Horacio no sabemos cómo dejarle de la mano.

Antes de concluir este capítulo conviene hacer algunas advertencias.

1.<sup>a</sup> En la poesía lírica de los griegos se pueden distinguir dos variedades. Algunos poetas como Píndaro, su competidora Corina, y los trágicos en sus coros, que son verdaderas y magníficas odas, dieron á estas mucha extension, llegando algunas á trescientos versos; y otros, como Alcéo, y señaladamente Safo, las redujeron á menor número. Los primeros las dividieron en largas estrofas de diez, quince, y hasta diez y ocho ó veinte versos, y los segundos en estrofas de dos, tres y á lo mas cuatro versos: y de esta tan desigual extension y manera de dividir las, resultó que las odas de la primera clase tuviesen un carácter muy diverso de las de la segunda. En las primeras el poeta empieza por una especie de prólogo ó exordio para enunciar el asunto: ilustra este, acumulando cuanto su imaginacion le sugiere: discurre por las causas y circunstancias, los efectos, los contrarios y semejantes, y los demas lugares retóricos: amplifica los pensamientos mas interesantes, hace á veces digresiones en que refiere sucesos de la fábula ó de la historia, y concluye con un breve epílogo. En las segundas, al contrario: el poeta entra desde luego en materia, escoge lo mas florido del asunto, y lo enuncia rápidamente sin digresiones formales y dilatadas, sin largas amplificaciones, y sin epílogo ó recapitulacion de ninguna forma. De esta última especie, la mas perfecta y mas lírica, son entre los latinos algunas de las pocas odas que nos han

quedado de Catulo, y todas las de Horacio; sin que sepamos si hubo algun otro poeta que escribiese odas á la manera de Píndaro. Solo quedan de esta clase los coros de las tragedias de Séneca, que son de la misma forma y extension que los griegos.

2.<sup>a</sup> A consecuencia de esta diversidad que se nota entre los líricos antiguos, hay otra igual y correlativa entre los modernos. Los italianos en las llamadas *canciones*, y los nuestros en las que á imitacion suya escribieron con el mismo título, siguen la manera de Píndaro, dan mucha extension á sus composiciones, las dividen tambien en largas estrofas que llaman *estancias*, amplifican los pensamientos principales, y se permiten ciertas digresiones. Garcilaso, en su Flor de Gnido, y á su imitacion Camoens, Fr. Luis de Leon, Francisco de la Torre, algun otro de los nuestros, y varios líricos portugueses han preferido con mucho acierto la manera de Safo, Alcéo y Horacio; escriben odas cortas, las dividen en estrofas de pocos versos, escogen los pensamientos mas interesantes que ofrece el asunto, los enuncian con fuego y rapidez, comienzan sin exordio, y acaban sin peroracion. Parece pues que para distinguir ambas formas, pudiéramos llamar á las *canciones*, odas *pindáricas* (y en efecto ya algunos con mucha propiedad han dado á sus canciones esta denominacion de *pindáricas*) y á las otras, odas *horacianas*. Pero déseles ó no este nombre, lo que sí importa es distinguir las canciones italianas de las odas latinas, y saber que Garcilaso tie-

ne la gloria de haber sido el primero que en la Europa moderna hizo resonar la lira del poeta Venusino, y el mérito de haber sabido distinguir y demostrar con un ejemplo, cuán diferente es el carácter de una *cancion* como las del Petrarca, y el de una *oda* como las de Horacio.

3.<sup>a</sup> Los latinos escribieron composiciones rigurosamente *anacreónticas*: tales son algunas de Catulo que malamente se intitulan epigramas, y varias odas de Horacio; pero no emplearon el mismo metro que Anacreonte. Nosotros hemos logrado imitar bastante bien el verso anacreóntico en nuestros romancillos de verso heptasílabo, y aun octosílabo asonantado; porque en efecto las odas de Anacreonte estan, unas en versos de siete sílabas, y otras en versos de ocho. Pero como los griegos no conocieron la rima, los versos de todos sus poetas y en todas sus composiciones son sueltos ó libres, sin ninguna especie de asonancia ni consonancia á no ser puramente casual. Los italianos emplean tambien en sus anacreónticas versos cortos de varias medidas; pero no usan del romancillo nuestro asonantado, que les es desconocido.

4.<sup>a</sup> Como algunos modernos de los que en España han escrito unas cosas que llaman *anacreónticas*, han mostrado en ellas mismas que, ó no habian leído á Anacreonte, ó no conocian cuál es el carácter, tono y estilo de sus odas; se hace preciso extender algo mas lo que ya dejo dicho sobre la naturaleza de la oda anacreóntica, asuntos que en ella pueden tratarse, tono que la

conviene, extension que admite, y forma que debe dársele.

Ya se ha indicado que la verdadera anacreónica ha de ser una como repentina inspiracion producida por las ligeras conmociones que causan en el ánimo los placeres de la mesa y el baile, ó la sola reunion de varias personas entregadas á la recreacion y al pasatiempo. Y como estas impresiones son necesariamente vivas, cortas y gratas; se infiere lo siguiente. 1.º Los asuntos anacreónticos son relativos á los inocentes placeres y honestos recreos que la moral mas severa permite alternar con las ocupaciones serias de la vida. 2.º El tono de estas odas es siempre alegre, festivo, jovial, sin que esto impida que al paso se puedan mezclar sentencias graves y máximas provechosas. 3.º El estilo ha de ser vivo, ligero, fácil, suelto, y sin que en ellas se haga otra cosa que florear, por decirlo así, los pensamientos. 4.º La composicion total ha de ser muy corta: En Anacreonte son tres ó cuatro las que pasan de cuarenta versitos, y muy pocas las que llegan á este número. 5. La forma que las conviene es la de una breve é ingeniosa ficcion poética, una especie de cuentecillo, de la cual se deduzca ó resulte un pensamiento fino, delicado y nuevo. Alguna vez pueden reducirse á ilustrar un solo pensamiento de esta clase por medio de varios símiles ó contrastes. En Anacreonte, el Amor que habiendo perdido el camino pide posada al poeta; el Amor picado por una abeja que va llorando á mostrar á Venus la picadura; son de la primera especie: las

armas de la hermosura contrapuestas á las que tienen todos los animales para defenderse, y el nido del amor comparado en cuanto á la fecundidad de la cria con el de la golondrina; son de la segunda.

Examínense por estos principios todas las odas que en nuestro Parnaso llevan el título de anacreónticas, y se verá cuáles son las que le merecen.

Advierto que las anacreónticas pueden ser alguna vez satíricas, porque en efecto es muy propio de la gente alegre y entretenida hacer burla y rechifla de las cosas que lo merecen. Por eso nuestras letrillas satíricas deben referirse al género anacreóntico. Y como el romancillo menor de cinco y seis sílabas en que suelen escribirse las letrillas jocosas es por sí mismo cantable, y las anacreónticas deben serlo, pues eran entre los antiguos lo que entre los franceses las intituladas *chansons de table*; creo que aun las anacreónticas no satíricas, sino simplemente jocosas, pudieran escribirse en versos de cinco y de seis sílabas, pues ya se escriben en los de siete. Pero así en estos como en aquellos convendrá usar alguna vez del riguroso consonante, como lo hizo Villegas en varias de sus cantilenas. También convendría mezclar con los versos llanos de cinco, seis y siete sílabas algunos esdrújulos y agudos, para dar mas variedad á estos romancillos que de otra manera se hacen insípidos, cansados y monótonos. Lo que sobre todo deben hacer los poetas líricos Españoles es leer y estudiar mucho los Italianos, que

han sido, son todavía, y acaso serán siempre, los maestros en todo género de composición que tenga algo de cantable. En ellos aprenderán á combinar de mil maneras nuevas é ingeniosas las estrofillas de nuestros romancillos, ya mezclando versos de diferentes medidas, ya alternando los aconsonantados con los que no lo sean, y los esdrújulos con los agudos y llanos.

## CAPITULO II.

### *Poesías didácticas.*

Aunque en estas el poeta se propone instruir á sus lectores, no se crea sin embargo que semejantes composiciones son de la misma naturaleza que las didácticas de prosa. Porque, como en todas las obras poéticas la instrucción debe estar siempre subordinada al entretenimiento y placer, en las que ahora examinamos el poeta declara, sí, su intención de instruir; pero esta instrucción ha de estar hermoseedada con descripciones, episodios, ficciones, y engalanamientos poéticos que amenicen la aridez del asunto y diviertan la imaginación. Así, estas poesías no se distinguen de las restantes sino por la materia. En lugar de divertir y procurar el placer con asuntos patéticos, narraciones ó representaciones de hechos brillantes, ó imitaciones de caracteres y costumbres; el poeta escoge por argumento de su obra un objeto instructivo en sí mismo, pero es con el fin de hacer agradable la instrucción adornándola con las

galas de la poesía. Nunca se propone dar los elementos de una ciencia para que la aprendan los que aun no la saben, ni un tratado magistral para comunicar nuevos descubrimientos y acelerar los progresos del entendimiento humano; sino poetizar, si podemos decirlo así, los principios generales del ramo sobre que escribe. Esta es la verdadera idea de las poesías didácticas, y de ella deberán deducirse las reglas de su composicion. Las expondré brevemente, previniendo antes que, como el poeta puede tomar por asunto objetos de ciencias y artes, ó puntos de moral y de crítica; y en estos puede, ó dar lecciones positivas, ó censurar ya los vicios de los hombres, ya el mal gusto de los escritores: las composiciones didácticas pueden ser de tres clases. La primera contiene todas aquellas en que se trata de alguna ciencia ó arte con mas ó menos extension: la segunda aquellas en que se proponen directamente documentos morales ó reglas de crítica; y la tercera aquellas en que zahiriéndose los extravíos de las costumbres públicas, ó los defectos literarios de los autores, se da una como leccion indirecta. Las primeras se llaman poemas *didascálicos*, las segundas *discursos* ó *epístolas*, porque suelen escribirse bajo una de estas dos formas, la de un discurso seguido y doctrinal, ó la de una carta á un sugeto verdadero ó fingido: las terceras tienen el nombre de *sátiras*.

## ARTICULO PRIMERO.

*Poemas didascálicos.*

Llamándose así los tratados escritos en verso sobre objetos de ciencias ó de artes, es claro que la regla fundamental para su composicion será la de que «la teoría que el autor presente sea verdadera; los preceptos que dé claros y útiles, y » las ilustraciones con que acompañe estos y aquella, oportunas y poéticas.»

La 2.<sup>a</sup> es que «observe orden y método» no tan rigurosos y formales como en un tratado en prosa; pero bastantes para ofrecer al lector una instruccion seguida y ordenada.

La 3.<sup>a</sup> que «amenice las discusiones científicas » con episodios, descripciones, símiles, y otros » adornos poéticos:» porque el tono puramente doctrinal se haria muy pronto empalagoso, sobre todo en una composicion poética en la cual lo que principalmente buscamos es el entretenimiento.

La 4.<sup>a</sup> é importantísima, es que «encadene » artificioamente los episodios y digresiones con » el asunto principal, y vuelva á él con naturalidad por medio de alguna circunstancia felizmente introducida.»

La 5.<sup>a</sup> que «evite la aridez dogmática, emplee » pocos términos técnicos, y presente en imágenes, siempre que pueda, las operaciones intelectuales.»

Muchos poemas didácticos tenemos, antiguos

y modernos. De los Griegos nos quedan los dos de Hesiodo, el primero sobre la teogonía, y el segundo sobre las labores del campo; los de Opiano sobre la caza y la pesca, y algun otro. De los Latinos tenemos el de Lucrecio «de la naturaleza de »las cosas,» el de Manilio «sobre la astronomía,» «y las Geórgicas de Virgilio,» el modelo mas acabado y perfecto que en este género ha salido de manos de hombres. Por serlo en tan alto grado, y conociendo que las reglas indicadas parecerán demasiado vagas, oscuras, é inaplicables, si no se comprueban con ejemplos; repetiré los mismos que cita Blair, para que se vea cuán magistralmente fueron observadas por Virgilio.

En primer lugar: conociendo muy á fondo la teoría y práctica de la agricultura; los principios que establece, las consecuencias que deduce, y las reglas que da, son lo mejor que entonces se conocia. Y aun en el dia, relativamente al clima de Italia para la cual escribia, son sustancialmente verdaderas, y conformes á las observaciones de los buenos agricultores.

En segundo lugar: su poema tiene un plan metódico, y cada parte de la ciencia rural está tratada con la debida separacion y con cierto orden, que sin tener nada de escolástico, muestra bastante bien la conexion y dependencia de las ideas.

En tercer lugar: la exposicion de la doctrina está oportunamente amenizada con episodios, digresiones, descripciones y otras bellezas poéticas. Tales son la relacion de los prodigios que acompañaron á la muerte de Cesar, las alabanzas de

la Italia, la hermosa pintura de la felicidad de la vida del campo, la fábula de Aristéo, y la triste aventura de Orfeo y Eurídice.

En cuarto lugar: sabe volver á su asunto con mucha destreza despues de un episodio ó digresion. Así, habiendo abandonado por algun tiempo á los labradores, para hablar de la guerra civil y de la batalla de Farsalia; vuelve á ellos con la mayor naturalidad por medio de la siguiente circunstancia campestre felizmente introducida para acabar la digresion.

*Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis  
agricola, incurvo terram molitus aratro,  
exesa inveniet scabra rubigine pila;  
aut gravibus rastris galeas pulsavit inanes;  
grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris.*

En aquellos parages algun dia,  
cuando la tierra con el corvo arado  
moviere el labrador, ya carcomidas  
por el áspero orin hallará lanzas;  
ó los cóncavos yelmos, á los golpes  
hará sonar del ponderoso rastro,  
y admirará, al cavar en los sepulcros,  
de humanos huesos el tamaño enorme.

En quinto lugar, las operaciones manuales de la agricultura estan realzadas y hermoseedas con descripciones sumamente poéticas, los objetos mas comunes y bajos estan ennoblecidos con bellísimas expresiones figuradas, las ideas abstractas estan presentadas en imágenes las mas pintorescas.

Así, debiendo expresar la idea de que el labrador cuando la tierra está falta de agua, la riega artificialmente; nos presenta un bellissimo paysage, diciendo:

*Ecce, supercilio clivosi tramitis undam  
elicit; illa, cadens, raucum per lævia murmur  
saxa ciet; scatebrisque arentia temperat arva.*

De la tendida cuesta en lo mas alto  
hace brotar el agua; que en las piedras  
lisas cayendo en espumosas ondas,  
en ronco son murmura, y de los campos  
templa la sequedad con sus raudales.

Para dar al labrador la regla, ó el consejo, de que empiece á arar luego que comience la primavera; hace una descripcion poética, así de la estacion misma, como de la operacion rústica del arar, y dice:

*Vere novo, gelidus canis cum montibus humor  
liquitur, et zephyro putris se gleba resolvit;  
depresso incipiat jam tunc mihi taurus aratro  
ingemere, et sulco attritus splendescere vomer.*

Así que empiece ya la primavera,  
y en líquidos arroyos se desate  
la nieve que los montes blanqueaba,  
y seco de los zéfiros al soplo  
el negruzco terron se desmenuce;  
ya entonces á gemir el buey empiece  
arrastrando el arado, y en el surco  
á relucir gastándose la reja.

Y para hacerle entender que si no trabaja no tendrá que comer, presenta las ideas bajo estas dos imágenes.

*Heu! magnum alterius frustra spectabis acervum;  
Concussaque famen in silvis solabere quercu.*

¡Ay triste! Con tardío desengaño,  
el crecido monton de mies agena  
verás; y vareando las encinas  
en la floresta acallarás el hambre.

Hé aquí lo que se llama ser poeta. Ennoblecen los objetos triviales, revestir de imágenes sensibles las ideas abstractas, pintar con viveza y fidelidad la naturaleza física y las pasiones y costumbres de los hombres; en esto consiste la poesía.

## ARTICULO II.

*Discursos y epístolas sobre puntos de moral  
ó de crítica.*

Poco hay que prevenir acerca de estas composiciones, las cuales, aunque didácticas, no piden plan tan metódico y orden tan riguroso como los poemas didascálicos. El poeta no se propone en ellas tratar de una ciencia en toda su extension sino de algun punto determinado, ó hacer algunas observaciones sueltas; y así no está sujeto á tanta regularidad como en aquellas. Si los que han acusado á Horacio de falta de método en su arte poética, hubieran tenido presente que este título

ha sido dado á aquella composicion por los modernos, y que Horacio no se propuso escribir un arte poética, sino dar á los Pisones á quienes la dirige algunos principios de buen gusto sobre la poesía en general y sobre la dramática en particular; hubieran visto que mirada bajo este aspecto tiene la conveniente regularidad. La que se llama arte poética de Horacio, es en efecto una epístola crítica de la clase de las que ahora examinamos. Contiene excelentes principios en materia de poesía, pero no es una *poética*.

Las epístolas morales y críticas (y lo mismo puede decirse de los discursos, de los cuales no se diferencian sino por la forma) no piden tampoco mucha elevacion. Reduciéndose por lo comun á observaciones sueltas sobre asuntos morales ó literarios, su tono debe ser el de una conferencia familiar; el mismo que tomaria el autor, si de viva voz tratase el punto en una reunion de personas ilustradas ó en conversacion con un solo amigo. No quiere esto decir que el language sea prosáico: al contrario, es menester que aunque en estilo poco figurado y en versos menos pomposos que los de otras composiciones, se vea siempre que es un poeta el que escribe. Horacio nos ha dado la regla y el modelo de esta clase de poesías. El nos dice que aunque los versos por su facilidad y sencillez se acerquen al language ordinario de prosa, *sermoni propria*; es necesario que aun quitándoles la medida, se vea en sus elementos separados que son parte de una composicion poética; ó como él se explica figuradamente, es preciso que

aun despedazado el autor, se vea en sus miembros desunidos que son los de un poeta, *disjecti membra poetæ*. ¡Y cuán bien supo practicar lo mismo que enseñaba! ¡Qué verdad en sus observaciones morales y críticas! ¡Qué facilidad en su versificación! ¡Qué ilustraciones tan bien escogidas! ¡Qué elegante sencillez de estilo! ¡Qué noble familiaridad en sus epístolas á Augusto, y otros altos personajes!

Lo que principalmente contribuye á dar cierto colorido poético á estas composiciones, son las imágenes y comparaciones oportunamente introducidas. Como nosotros poseemos en este género una composición la mas acabada y perfecta que haya en ningun parnaso moderno, y comparable, si alguna vez no las excede, con las del mismo Horacio, que es la epístola moral de Rioja sobre las esperanzas de los cortesanos y las ventajas de la medianía; copiaré algunas de sus bellísimas comparaciones é imágenes, las cuales darán á conocer, mejor que largos preceptos y prolijas discusiones, cómo se deben amenizar y hacer poéticas las moralidades por medio de símiles bien escogidos. Hablando de la indiferencia con que debemos mirar la inconstancia de la fortuna, dice:

Dejémosla pasar como á la fiera  
corriente del gran Betis, cuando airado  
dilata hasta los montes su ribera.

Sacando por consecuencia de varias reflexiones que anteceden que debemos apetecer la vida pri-

vada; ilustra esta conclusion con un bellissimo símil, diciendo así:

Busca pues el sosiego dulce y caro,  
como en la oscura noche del Egéo  
busca el Piloto el eminente faro.

Para demostrar las ventajas de la independenciam y libertad de la vida privada en contraposicion á la esclavitud y sujecion de las cortes, emplea esta hermosa semejanza, cuya segunda parte dejoinda ya con otro motivo.

Mas precia el ruiseñor su pobre nido  
de pluma y leves pajas, mas 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.

Ponderando la rapidez de la vida, dice:

Como los rios que en veloz corrida  
se llevan á la mar, tal soy llevado  
al último suspiro de mi vida.

Y mas abajo reúne una porcion de ejemplos (que son como otros tantos símiles) para hacernos ver que todo nos advierte de lo breve y fugaz de nuestra vida, diciendo:

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 porfia  
en nuestro engaño inmóviles vivimos.

Diciendo que el hombre verdaderamente virtuoso no es hipócrita ni hace ostentacion de su virtud, ilustra esta idea con la siguiente comparacion.

¡ Cuán callada que pasa las montañas  
el aura , respirando mansamente !  
¡ qué gárrula y sonante por las cañas !

Este es el modo de sazonar las moralidades con las gracias de la poesía.

Advierto que la forma epistolar no es exclusivamente propia de este género de poesías morales ó críticas. La misma forma puede darse tambien á otros muchos asuntos , y señaladamente á los amorosos y lúgubres ; como se ve por las *heroidas* de Ovidio , y por sus *Tristes*. En este caso, como son puramente sentimentales pertenecen por la materia á la llamada poesía lírica , de la cual, como ya dijimos, no se diferencian sino por el género de verso y alguna mas regularidad ; pero en el fondo y en el tono patético convienen con ella.

### ARTICULO III.

#### *Sátiras.*

Se ha disputado mucho sobre si los griegos conocieron este género de poesías , ó si fué inventa-

do por los romanos. Pero bien examinado el punto, se verá que esta es mera cuestion de voz. No sabemos si los griegos escribieron sátiras como las de Horacio, es decir, bajo la misma forma y por el mismo tono que este y los otros satíricos latinos emplearon; pero bajo otras formas y con otro tono ¿quién puede dudar de que escribieron sátiras? Homero mismo, el mas antiguo poeta suyo (á lo menos de los que han llegado á nosotros) escribió su *Margites*, poema rigurosamente satírico, y aun en el mismo verso exámetro que despues adoptaron los latinos para la sátira. Las llamadas Menipeas de su inventor el cínico Menipo, escritas parte en prosa y parte en verso, fueron famosas en la antigüedad. La comedia misma ¿qué otra cosa fué en su origen sino una amarga sátira contra las personas, y en su último estado la censura ó, si se quiere, la sátira de los vicios, extravagancias y ridiculeces de los hombres? Los diálogos de Luciano ¿qué otra cosa son sino una sátira finísima de las creencias supersticiosas, de las prácticas absurdas y los errores de su tiempo, y de la hipocresía y los vicios de los filósofos? Mas sencillo es decir que ni los griegos ni los romanos fueron los inventores de la sátira, y que esta ha existido, y debe existir necesariamente, en todas las naciones civilizadas; porque está en la naturaleza del hombre observar, censurar, y zaherir los vicios, y aun las debilidades de sus semejantes. La censura sería ó jocosa de lo que nos choca y ofende en las costumbres ó acciones de aquellos con quienes vivimos, es decir, la pura, purísima sátira.

ra, es un resultado necesario de nuestras inclinaciones, y tan antigua como las sociedades: lo que ha variado y debido variar, es la manera de hacerla. Se ha hecho y se hace todavía en prosa, se ha hecho y se hace todavía en verso, se ha puesto y se pone en forma dramática; pero de cualquier modo que se presente, siempre es la misma en el fondo. Sea de esto lo que fuere, lo que nos importa saber es que en poesía se llama *sátira* cualquier poema directo en que se censuran «los crímenes, los vicios, ó las simples ridiculaciones de los hombres:» poema que por su objeto, que es la reforma y correccion de las costumbres públicas y la destruccion de los errores, pertenece á la clase de los didácticos de que estamos tratando.

La censura puede hacerse en tono serio, en tono jocoso, y en un tono medio que participa de ambos. El 1.º conviene cuando se levanta la voz contra crímenes atroces, y se delatan á la execracion pública grandes malvados, caractéres perversos, altos criminales: el 2.º cuando no se quiere mas que ridiculizar los caprichos, los ligeros defectos, las debilidades y miserias á que todos estamos mas ó menos sujetos: el 3.º cuando se censuran vicios que sin ser atroces, son sin embargo de alguna gravedad. Este principio que nadie ha establecido bien hasta ahora, y que me parece incontestable, decide otra cuestion muy debatida, á saber, la de la preferencia de Horacio sobre Juvenal, ó la de este sobre aquel. Ambos son excelentes modelos; pero cada uno tomó el tono que

convenia al género de sátira que escribía. Horacio escogió por asunto de las suyas las debilidades de la humanidad, no sus vicios enormes; y así, censura sonriéndose, se burla de los hombres, se divierte él, y divierte á sus lectores. Juvenal tomó la pluma, como él mismo lo dice, para desahogar la indignacion de que su pecho estaba oprimido á vista de la escandalosa corrupcion de costumbres de su siglo, de los crímenes horrorosos que en él eran tan frecuentes, de la vergonzosa esclavitud en que yacian los romanos, y de las crueldades de los Emperadores. Por consiguiente sus sátiras son acres, vehementes, punzantes. Las de Horacio pueden llamarse *cómicas*, las de Juvenal *oratorias*; verdaderas *invectivas* contra los vicios. Persio, aunque apreciable por su moralidad y por el nervio y fuego de su estilo, es duro, áspero, y oscuro; y afecta una jocosidad que asentaba mal á su carácter tétrico y á su estoicismo.

En cuanto al estilo de estos poemas basta prevenir que, como se dirigen al mismo objeto que las epístolas y los discursos morales, requieren igualmente la facilidad y franqueza de la conversacion, particularmente si la sátira es jocosa. Si fuere séria, ya puede levantar el tono un poco mas; pero nunca tanto como la oda, la elegía, y otras composiciones. Es menester que su carácter dominante sea el doctrinal, no el patético.

Queda indicado que la sátira puede ser puramente literaria para censurar y ridiculizar la pedantería, el mal gusto y los defectos de un escri-

tor determinado, ó en general los abusos ó vicios introducidos en algun ramo de literatura: y yo aconsejaria á todo poeta, que en caso de escribir sátiras prefiriese asuntos literarios; porque el arma de lo ridículo empleada contra los extravíos del gusto produce ordinariamente su efecto, pero la censura moral raras veces ha corregido los vicios dominantes. Un diálogo satírico de Boileau echó por tierra las novelas heróico-amorosas de la Calprenede y de Scuderi, la graciosa novela satírica del Quijote sepultó en el olvido los libros de caballerías; pero las sátiras de Horacio, Juvenal y Persio no corrigieron ni mejoraron las costumbres de Roma.

El *Epigrama*, segun la acepcion que hoy tiene esta palabra en literatura, es una especie de sátira muy corta; pues suele significar la expresion en verso (puede estar tambien en prosa, pero entonces no se llama comunmente epigrama) de un pensamiento agudo, satírico, y jocoso. Por lo demas, la palabra en sí misma no significa, segun su valor etimológico, mas que *inscripcion*. Y en efecto la mayor parte de los epigramas que nos han quedado de los griegos, son verdaderas y sencillas inscripciones de estatuas, sepulcros y otros monumentos; las cuales nada tienen de satíricas. Mas como algunas lo fueron en tiempos posteriores, quedó ya consagrado el título de *epigrama* para designar «una pequeña composicion en verso» que tenga algo de aguda, satírica, mordaz, y »jocosa.” Ordinariamente todo el chiste consiste en un equívoco ú otro juego de palabras.

Los cuentos en verso, como los demasiado libres de Lafontaine y de Casti, pueden referirse tambien á la sátira.

### CAPITULO III.

#### *Poesía descriptiva.*

Los antiguos no nos han dejado poemas que merezcan en rigor el título de descriptivos. La descripción entre ellos es un adorno de las demás composiciones, pero no el asunto de una obra regular. El único poema antiguo puramente descriptivo es el «Escudo de Hércules,” por Hesiodo, y aun este parece ser fragmento de una composición épica. *Los fenómenos* de Arato son una especie de poema didascálico sobre la astronomía. Así, las poesías descriptivas propiamente dichas, es decir, poemas enteros destinados á pintar y describir el universo todo, ó una serie particular de fenómenos, ó una colección mas ó menos numerosa de objetos naturales, han sido invención de los modernos. Los ingleses y los alemanes son en realidad los que han creado la poesía descriptiva, que después han perfeccionado los franceses. Pues aunque nuestro Gracian habia ya compuesto en el siglo XVII. un poema verdaderamente descriptivo sobre las estaciones, intitulado *Selvas del año*; es tan malo, que ni aun en España es leído. ¿Cómo lo seria pues en Inglaterra, para que Tompson se valiese de él ó quisiese imitarle? Probablemente ni aun noticia tendria de su existencia. Para que

se conozca lo que es el tal poema, basten los versos siguientes. Trata de la entrada del estío, y dice:

Despues que en el celeste anfiteatro,  
 el ginete del dia  
 sobre Flegonte toreó valiente  
 al luminoso toro,  
 vibrando por rejonos rayos de oro;  
 aplaudiendo sus suertes  
 el hermoso espectáculo de estrellas,  
 turba de damas bellas  
 que á gozar de su talle alegre mora  
 encima los balcones de la aurora :

Despues que en singular metamorfosi,  
 con talones de pluma,  
 y con cresta de fuego,  
 á la gran multitud de astros lucentes,  
 gallinas de los campos celestiales,  
 presidió gallo el boquirubio Febo  
 entre los pollos del tindareo huevo &c.

Tambien Lope tiene varias composiciones rigurosamente descriptivas, como *la Tapada*, *la mañana de S. Juan*, *las fiestas de Valencia* y otras, y Lupercio su *descripcion de Aranjuez*; pero todos estos son mas bien trozos sueltos, que poemas completos.

Este género nuevo tiene sus reglas peculiares que indicaré sumariamente extractándolas de St. Lambert, que es quien mejor las ha fijado.

La poesía descriptiva ha de proponerse primeramente llamar la atencion de los hombres hácia

las grandiosas escenas de la naturaleza. Debe pues representarla sublime en la extension inmensa de los cielos y los mares, en los vastos desiertos, en el espacio, en las tinieblas, en la multitud innumerable de los seres; y en los grandes fenómenos, como los terremotos, los volcanes, las tempestades y las inundaciones: bella, amable y risueña, por decirlo así, cuando nos presenta ricas llanuras, amenos valles, praderas floridas, collados cubiertos de verdura, un bello paysage fértil y poblado, que promete bienes, paz, abundancia y felicidad: triste y melancólica, cuando despojada de sus galas no ofrece á la vista mas que silenciosas soledades, y no promete ni riquezas ni placeres.

En segundo lugar, el poeta, al describir la naturaleza física, debe hacer lo que los épicos y dramáticos hacen respecto de la naturaleza moral; es decir, debe engrandecerla, hermosearla, y hacerla interesante. La engrandecerá, si de tiempo en tiempo hace sentir su sublimidad, sembrando aun en las descripciones de escenas puramente bellas, las ideas del espacio, el infinito, el órden, el movimiento, y el silencio universal. La hermoseará, si reúne en un solo cuadro bellezas que en la naturaleza real se hallan esparcidas y diseminadas en varios. La hará interesante, si en las descripciones de los objetos recuerda ó indica sus relaciones con los seres animados, señaladamente con el hombre, insinuando verdades de física y de moral, ideas útiles, principios de economía rural, sentimientos virtuosos.

En tercer lugar, es menester contrastar las pin-

turas y situaciones. Así, por ejemplo, despues de haber pintado el exceso del calor, puede el poeta llevarnos á la orilla de algun delicioso arroyuelo, ó á un bosque fresco y sombrío: nosotros le seguiremos con gusto á su opaco retiro, huyendo con él de los ardores del sol y de la aridez de la tierra. Al contrario, en medio de las descripciones de escenas risueñas y placenteras puede colocar alguna vez pinturas de objetos terribles, que agi-tándonos en direccion contraria nos hagan pasar rápidamente del placer al dolor. Tal seria el cuadro de una batalla dada en una hermosa llanura. Despues de habérnosla mostrado adornada de todas las galas de la primavera, puede retratarla devastada, cubierta de cadáveres é inundada de sangre, y devoradas por el fuego las rústicas alquerías de sus habitantes.

En cuarto lugar, como una serie no interrumpida de campestres descripciones fatigaria la atencion del lector mas enamorado del campo, y como despues de haber visto un pais queremos ver tambien sus moradores; es necesario colocar en los paysages al hombre de los campos, y hablar de sus costumbres, labores, penas, y placeres.

En quinto lugar, todas las pinturas han de ser tan verdaderas y animadas, que nos parezca estar viendo el objeto con nuestros propios ojos. Para esto es preciso que el poeta sepa escoger aquellas circunstancias, que sean capaces de trasmitir á la imaginacion de los lectores la impresion misma que en el ánimo del poeta hizo la presencia del objeto.

En sexto lugar, las descripciones deben presentar objetos individuales, no indefinidos y en abstracto. Un cerro, por ejemplo, un arroyo, un lago se representan con mas viveza á la imaginacion cuando se nombra algun cerro, arroyo ó lago conocido, que cuando se describe uno indeterminado. Esta observacion es comun tambien á los símiles que se toman de objetos naturales, y á las alusiones. Estas son mas bellas cuando se particularizan los objetos á que se refieren. Horacio tuvo presente la regla, cuando al decir que no pide al dios Apolo ni mieses, ni ganados, ni tierras, ni oro, ni marfil, particulariza así estos objetos.

*Quid dedicatum poscit Apollinem  
vates? quid orat de patera novum  
fundens liquorem? Non opimas  
Sardinice segetes feracis;  
non æstuosæ grata Calabriae  
armenta; non aurum aut ebur indicum;  
non rura, quæ Liris quieta  
mordet aqua, taciturnus amnis.*

(Lib. I., oda 51).

¿Qué le pide el poeta al dios Apolo el dia en que su estatua se dedica?  
¿Qué le demanda cuando el licor nuevo de la copa derrama? No le pide de la feraz Cerdeña las cosechas opimas, ni los ricos rebaños de la ardiente Calabria, ni de la India el oro y los marfiles,

ni los campos que el Liris taciturno  
con su mansa corriente va lamiendo.

Esta es la traducción literal de los versos de Horacio; pero pues estos son líricos daré otra con poquísima variación en versos anacreónticos, para que al mismo tiempo se vea cuán bien se presta nuestra lengua á la traducción de los clásicos.

¿Qué le pide el poeta  
á Apolo en este día,  
en que una hermosa estatua  
Augusto le dedica?  
¿Qué le demanda cuando  
el nuèvo licor liba?  
No de Cerdeña fértil  
las cosechas opimas,  
ni de Calabria ardiente  
las preciadas merinas,  
ni el oro y los marfiles  
que el Asia nos envia,  
ni el anchuroso campo  
que riega y fertiliza  
el taciturno Liris  
con sus aguas dormidas.

Como todo el arte de la descripción poética consiste en la elección de las circunstancias, daré algunas reglas particulares que puedan guiar al poeta para escogerlas y emplearlas, reglas que casi literalmente copiaré de Blair.

1.<sup>a</sup> «Las circunstancias que se empleen en

»cualquiera descripción no deben ser vulgares y »comunes, sino enteramente nuevas." En esto es cabalmente en lo que se distinguen los ingenios originales, de los que no son mas que copiantes. Estos, cuando se ponen á describir la naturaleza, la encuentran ya agotada por los que les han precedido en la misma carrera, y nada nuevo é interesante ven en el objeto que van á pintar. Aquellos, al contrario, ven lo que nadie ha visto todavía, y tienen el secreto de dar cierta novedad á los objetos mas comunes y conocidos.

2.<sup>a</sup> «Deben particularizar y circunscribir el »objeto," es decir, no han de ser vagas, y tales que igualmente convengan á otro; porque las descripciones genéricas no pueden darnos ideas claras y precisas de los objetos descritos.

3.<sup>a</sup> «Deben ser uniformes y de un mismo carácter." Así, cuando describimos un objeto grandioso y magnífico, todas deben contribuir á engrandecerle: cuando uno alegre y placentero, todas han de ayudar á hermosearle.

4.<sup>a</sup> «Las circunstancias de un objeto deben »explicarse con sencillez y concision," pues cuando exageramos ó amplificamos demasiado una cosa, debilitamos la impresion que intentábamos hacer. La brevedad es necesaria sobre todo, como ya se indicó en otra parte, cuando se describen objetos sublimes: las escenas alegres y risueñas permiten alguna mayor ampliacion, porque en su pintura no debe predominar la fuerza.

Adviértase que estas reglas relativas á la eleccion de las circunstancias y al modo de presen-

tarlas son comunes á todas las descripciones poéticas, y hasta cierto grado convienen tambien á las oratorias é históricas. Pero, como en los poemas esencialmente descriptivos es donde se encuentran en mayor número, les he reservado para este parage.

#### CAPITULO IV.

*De los poemas llamados menores, y de nuestros romances.*

Se llaman poemas menores en general ciertas composiciones breves, á las cuales han dado los preceptistas los greco-pomposos títulos de *epithalamios*, *genethliacos*, *epicedios*, *epinicios*, *euchárísticos*, *protrépticos*, *sotéricos*, *propémpnicos*, *apobatérios*, y *parenéticos*: sobre los cuales basta saber que todos pertenecen á la clase de las poesías directas, y que sus particulares denominaciones son relativas al asunto sobre que se versan, ó al suceso que da lugar á componerlos. Así, cuando un poeta celebra en verso una victoria, escribe un *epinicio*; si se lamenta de la desgraciada ó temprana muerte de algun personage, hace un *epicedio*; si da gracias por algun beneficio recibido, compone un poema *euchárístico*; si felicita á alguno porque se ha casado, ó porque le ha nacido un hijo, su composicion será respectivamente un *epithalamio* ó un *genethliaco* &c. &c. Pero ya se deja conocer que en todos estos casos, segun el modo con que se maneje el asunto, y el género de verso en que se escriba la

composicion; será esta una oda, una elegía, una epístola, ó un simple discurso. Así, por ejemplo, cuando Horacio se lamenta en verso y tono lírico de la muerte de Quintilio Varo, su hermosa composicion, *Quis desiderio sit pudor, &c.*, es una *oda*; pero cuando Ovidio llora en bellísimos dísticos la muerte de Tibulo, y exclama: *Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos, &c.*, su composicion es una *elegía*. Cuando el primero con todo el estro y entusiasmo lírico celebra las victorias de Druso, y dice: *Qualem ministrum fulminis alitem, &c.*, su obra es una *oda*; pero es elegía aquella en que el segundo celebra el triunfo de Tiberio; no porque esta no esté tambien escrita con mucho fuego y entusiasmo, sino porque el verso, el tono y el giro mismo de la composicion no son líricos sino elegíacos. Esto es lo mismo que ya indiqué hablando de las odas, á saber, que sobre un mismo asunto, y aun con el mismo tono patético, se pueden escribir diferentes poemitas, que serán odas, epístolas, heroidas, ó elegías, segun el metro en que se escriban, y la forma que se dé á toda la composicion. Lo mismo sucede con las sátiras. Si las castellanas estan en cortas letrillas, son composiciones líricas, y en rigor cantables; pero si estan en tercetos, conservan la denominacion genérica de sátiras. Por esta razon, habiendo hablado largamente de las odas y sátiras, no me ha parecido necesario hacer artículo separado para las letrillas satíricas y los romances jocosos, que suelen serlo tambien, ni para las elegías. Los asuntos de estas, como ya dije, son los

mismos que los de las odas, y su tono tambien es patético; pero no admiten el aparente desórden, ni los raptos de la lírica. El metro que les corresponde en latin son los dísticos, y en castellano los tercetos. Pueden escribirse tambien en versos endecasílabos libres, ó ligados en forma de *romance*; pero yo siempre quisiera tercetos; porque son los que mejor imitan el dístico latino.

Con ocasion de esta palabra romance debo advertir, que el llamado menor, ó de verso octosílabo, puede emplearse en composiciones amorosas, festivas, jocosas, burlescas, y aun sérias sobre asuntos que no pidan un tono muy elevado; pero no en composiciones graves, magestuosas y sublimes. Porque, digan cuanto quieran sus defensores, jamas sonarán bien en romancillo octosilábico un himno, una oda heróica, y mucho menos una epopeya. Si esta licencia se autorizase, pronto se reducirian á jácaras de ciego las poesías mas nobles y grandiosas. ¡Qué bien parecerian la Iliada y la Eneida en coplitas de tirana! ¿Y por qué no? me preguntarán los *romanceros*. Por las siguientes sencillísimas razones, á las cuales nada se puede oponer.

1.<sup>a</sup> Habiéndose cantado en romances las fazañas de los contrabandistas, ladrones, facinerosos, y *ahorcados*; este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle: y ningun hombre de gusto quiere que le canten en *jácara* las proezas de los verdaderos héroes, las maravillas de la naturaleza, y las alabanzas del Altísimo.

2.<sup>a</sup> Por lo mismo que en coplas de romance menor se cantan las *tiranas* y *cachuchas*, los *caballos*, y otras tonadas populares, se ha hecho de necesidad metro lírico; pero bajo, familiar, y tabernario.

3.<sup>a</sup> La circunstancia de ser los versos parisilábicos, la facilidad de hacerlos, y la monotonía de una asonancia que tan sin trabajo se encuentra, excluyen este género de metro de todas aquellas composiciones en que á lo grandioso de los conceptos debe corresponder una brillante, pomposa, y difícil versificación. ¿Qué brillantez, pompa, y dificultad pueden caber en una copla? El endecasílabo suelto (*generoso* le llamó Bartolomé Argensola) que bien hecho es el mas difícil de todos, las octavas, las estrofas líricas compuestas de endecasílabos y heptasílabos combinados y aconsonantados de diferentes maneras, los difíciles tercetos en los géneros que los admiten; hé aquí los metros nobles castellanos. El romancillo menor no puede servir mas que para la comedia, y alguna composición breve de otros géneros.

4.<sup>a</sup> Si una epopeya puede escribirse en coplas de romance menor, tambien podría escribirse en letrillas, en anacreónticas, y en seguidillas. La razon es la misma; todos estos son metros nacionales. Sin embargo, ¿quién se atreverá á sostener que, sin faltar al decoro, puede Aquiles jurar en una letrilla que no combatirá mas por la causa de los griegos, y Eneas referir en coplitas de *bolero* el incendio de Troya y la muerte de Príamo? ¿Parece esto absurdo? Pues igualmente lo es que

los asuntos graves se escriban en metros populares, de cualquier clase que sean. Por consiguiente, si no se admiten las seguidillas, y los romancillos de cinco, seis y siete sílabas para la alta poesía lírica y para la epopeya; tampoco puede admitirse el romance octosilábico.

5.<sup>a</sup> En el hecho de estar ya destinado á la comedia, no puede servir para las odas sublimes, ni para la epopeya. ¿No dice Horacio que

*Res gestæ regumque, ducumque, et tristia bella,  
quo scribi possent numero, monstravit Homerus?*

¿No añade que

*Musa dedit fidibus divos, puerosque deorum,  
et pugilem victorem, et equum certamine primum,  
et juvenum curas, et libera vina referre?*

¿No enseña que

*Versibus exponi tragicis res comica non vult,  
indignatur item privatis, ac prope socco  
dignis, carminibus narrari cæna Thiestæ?*

¿Y no manda en consecuencia que

*Singula quæquæ locum teneant sortita decenter:*

lo cual quiere decir en suma, qué distinto ha de ser no solo el estilo, sino hasta el metro en que se escriban las poesías épicas, líricas, y dramáticas? Pues ¿cómo pretenden los *romanceros* que la epopeya y las odas sublimes se escriban en verso cómico?

6.<sup>a</sup> Ningun poeta griego ni latino (y estos son los verdaderos maestros) escribió odas, epopeyas, sátiras, epístolas, y elegías en versos yámbicos; to-

dós escribieron las odas en estrofas líricas, y la epopeya y demas composiciones nobles en exámetros puros, ó mezclados con el pentámetro en las elegías. En la tragedia admitieron alguna vez el yámbico, por lo de *natum rebus agendis*; pero con mas frecuencia el anapéstico que es mas noble, y además realizaban unos y otros con las magníficas odas de los coros. Entre nosotros ya no se admiten estas mezclas. La tragedia no se escribe ni debe escribirse en verso de comedia, ni esta en los endecasílabos sueltos ó ligados, que estan ya reservados para aquella y otras poesías nobles y grandiosas. ¿Cuánto menos pues podrá convenir á estas el romancillo cómico?

7.<sup>a</sup> Los defensores del romance confunden dos cosas muy distintas, el estilo de la obra y la clase de metro en que está escrita. Así, concediéndoles cuanto dicen sobre que el romance es susceptible de toda la elegancia que exigen las composiciones nobles, sobre lo cual habria mucho que hablar; todavía les responderemos dos cosas. 1.<sup>a</sup> Argumento que prueba demasiado, nada prueba. Tambien se pueden escribir trozos elocuentísimos de prosa, llenos de fuego, y adornados con todas las gracias y bellezas del estilo mas elevado; pero por eso ¿se escribirán en prosa las epopeyas y las odas? Nadie lo ha dicho, ni lo dirá. 2.<sup>a</sup> Dando tambien por supuesto que un romance puede ser épico, ó lírico noble, por el fondo, las frases, las imágenes, las formas oratorias, el language figurado, y cuantas bellezas se le quieran suponer; el metro en que está escrito, y el uniforme y estrecho período poé-

\*

tico á que está ceñido, no son, ni serán jamas, épicos, ó líricos nobles. ¿Y por qué? Porque aunque venga á escribirle el mismo Apolo, no le puede quitar ni la medida, ni el corte, ni el ritmo, ni el aire, ni el sonsonete de *jácara*, ni extender en él y variar los períodos, cuanto piden alguna vez las epopeyas y las odas heróicas. No hay arbitrio humano. El que lee ú oye un romance menor, al instante, á la primera copla, se acuerda involuntariamente de las tonadas populares alternadas en estrofillas de la misma medida; y en llegando este caso, se acabó la ilusion épica ó lírica. Pondré un ejemplo, traduciendo el principio de la Iliáda en romancillo; y cuidado que voy á hacer la traduccion cuan elegante y poética es posible, sin faltar á la fidelidad; para que no se diga que haciendo los versos duros, arrastrados y prosáicos, y el estilo humilde, degrado de intento y ridiculizo el romance. Traduzco pues así el primer período de la Iliáda, realzando un poco la sencillez del original.

Canta, musa, la venganza  
de Aquiles, el de Peléo;  
venganza que tan funesta  
al campo fué de los griegos;  
y de muchos campeones  
lanzó en el *oscuro* Averno  
las fuertes almas, y pasto  
hizo de *voráces* perros,  
y de *carnívoras* aves,  
sus cadáveres *sangrientos*;

y así del *potente* Jove  
 quedó cumplido el decreto:  
 desde que, habiendo reñido,  
 en bandos se dividieron,  
 Aquiles el valeroso,  
 y el hijo *claro* de Atreo.

Cualquiera que entienda el original, verá que no le he parodiado ni envilecido; sino que al contrario, para levantar un poco el tono y hacer mas poético el estilo, he dado los epítetos de *oscuro* al Averno, de *voraces* á los perros, de *carnívoras* á las aves, de *sangrientos* á los cadáveres, de *potente* á Jove, y de *claro* al hijo de Atreo: porque ó van embebidos en la palabra griega, ó son oportunos y enérgicos. Los versos son, como se ve, bastante rotundos y sonoros, y el corte es imitado de nuestros mejores romances heróico-moriscos. Pues bien: aun así, y aunque se hicieran mucho mejores; ¿quién no ve que apenas un español ha leído una ó dos coplas de versos octosílabos y con asonancia en *e*, *o*, se le vienen á la memoria, sin que pueda remediarlo, las *cachuchas* y los *caballos*, y está zumbando en su oído lo de

Caballo del alma mia,  
 caballo mio *careto*.

Y lo mismo seria si la asonancia fuese cualquier otra, *e*, *a*, por ejemplo; entonces le saltaría el

Santo Cristo de la luz,  
 Señor de cielos y *tierra*.

Ahora bien ¿quién es el poeta, qué poder hay en el mundo, capaz de destruir la fuerza del hábito y deshacer estas asociaciones de ideas formadas desde la niñez en las cabezas de sus lectores? Y si esto no es posible ¿cómo quieren que el romancillo deje de ser *jácara*, aunque vinieran á escribirle Garcilaso, Herrera, Leon, y Rioja? ¿Por qué estos no los escribieron, y los demas grandes poetas no los emplearon en composiciones nobles? porque sabian que nadie puede ennoblecer en ninguna materia lo que una vez envileció la opinion. No hay que dudarlo: siempre que se leen ú oyen romances, por elegantes que sean, el oido y el ánimo del lector se templan, por decirlo así, al tono de los *cantados*; y entonces, vuelvo á repetirlo, el aire de *jácara* no se le pueden quitar cuantas bellezas se les supongan. No insistiré mas en esto, porque me parece evidente.

8.<sup>a</sup> Ademas de lo dicho, que es comun á todas las composiciones elevadas, hay respecto de la epopeya otras razones igualmente poderosas para no escribirlas en romance menor. 1.<sup>a</sup> Nadie puede negar que entre nuestros metros el endecasílabo es el que mas se acerca al exámetro de los griegos y latinos; y pues, por confesion de todos, este es el mas á propósito para las composiciones épicas, el mas grandioso, noble y magnífico de cuantos se conocen, y el heróico por excelencia; es evidente que el octosílabo no puede disputar al endecasílabo la palma para las epopeyas, ni entrar siquiera en competencia con él. 2.<sup>a</sup> Siendo necesario que en los poemas épicos

continúe en cada *canto* la asonancia de la primera copla, y debiendo ser bastante largos los libros ó cantos en que se divida la obra; resultaría, escribiéndolos en romancillo, que por largo rato estaria sonando al oido el cencerreo de una misma terminacion asonante, lo cual por sí solo es capaz de ofender y casi despedazar los oidos mas bátavos y córneos. Por ejemplo, si se tradujera la *Iliada* en romance menor; como algunos libros tienen hasta 800 y aun 900 exámetros, y en castellano serian menester para traducir cada uno tres octosílabos á lo menos; tendríamos que el libro segundo constaria de 2400 versos castellanos, y el quinto 2700. Y como en esta larga série se deberia continuar la misma asonancia de *a, a; e, e; o, o; e, a; e, o; i, a; o, a; ó* la que fuese; al acabar el canto estaria cualquiera, no digo cansado, sino aburrido, y por poco amante que fuese de la variedad, tiraria el libro y renegaria de su suerte.

Nótese que esta observacion sin réplica milita igualmente contra el romance endecasílabo. En este el verso es heróico, pero la copla le reduce á un período poético demasiado uniforme, y el martilleo de asonancia le hace cansado y empalagoso cuando una misma final se prolonga por espacio de 1500 versos ó mas. Así, para obras largas no es bueno. Por eso los Príncipes de nuestro parnaso Garcilaso, Herrera, Leon, Rioja y los Argensolas, y aun los buenos versificadores, como Lope, ó no los usaron jamas, ó es raro entre ellos el que hizo muy contados y cortos ro-

mances endecasílabos. Los romances mayores y menores son el metro favorito de los copleros y los poetas canijos, que no pudiendo hacer buenas octavas, sonoros tercetos, armoniosas liras, y magníficos versos sueltos, se acogen á los fáciles romances de ocho y once sílabas. Es verdad que la Academia exigió romance endecasílabo para el rasgo épico sobre la conquista de Granada: pero además de que ella misma con mejor acuerdo señaló la octava para el otro sobre las naves de Cortés, este ejemplo solo prueba que la Academia cedió una vez al capricho de la moda romancera.

Concluiré lo perteneciente á las poesías directas, advirtiendo que el soneto (composicion que hemos imitado de los italianos, y que bien desemeñada no es tan despreciable como algunos han asegurado) se comprende en el epigrama, tomada esta voz en la acepcion general de «composicion corta destinada á ilustrar un pensamiento notable, de cualquier género que sea.» Así los sonetos serán respectivamente heróicos, amorosos, filosóficos, sérios, jocosos, burlescos, satíricos &c., segun la clase del pensamiento que en ellos se ilustra ó amplifica, y el tono y estilo en que se enuncia. Tambien nuestros madrigales son una especie de epigrama. La *Balada* y el *Rondel* pertenecen á la poesía lírica: son una especie de oditas.

Creo que las personas de gusto me permitirán que no les hable de los *símbolos heróicos*, y los *emblemas*; de los *acrósticos*, *grifos*, *logo-*

*grifos, y anagramas*; ni de los *acertijos* ó enigmas. Porque todas estas composiciones, aunque pertenecen á las poesías directas, son miserables fruslerías en que jamas se ocupará un verdadero poeta.

### LIBRO III.

#### *Poesía dramática.*

Ya queda indicado que se llaman dramáticas en general «aquellas composiciones en que los autores no hablan jamas con el lector, sino que hablan entre sí los personages en cuya boca se pone la composicion entera.» Y aunque los diálogos en prosa son de esta clase: como no son estos de los que ahora tratamos, sino de los escritos ordinariamente en verso; pasaré á explicar su naturaleza, distinguir sus varias especies, y exponer las reglas que deben observarse en su composicion.

Ya he indicado tambien que estas poesías se llaman dramáticas, porque en ellas las personas de quienes se trata, *obran*, ó estan en accion; que es lo que literalmente significa el adjetivo, *dramático, dramática*, aplicado á los sustantivos *poema, poesía*: y esto es lo que distingue de las otras á esta clase de composiciones. En las directas hemos visto que el poeta expresa los afectos de que está conmovido, ó explica puntos instructivos, ó pinta objetos; pero no trata de las

acciones de los hombres, sino acaso por incidente. En las mixtas veremos luego que trata sí de acciones, pero refiriéndolas él, á lo menos en parte. En las dramáticas es donde las hace ejecutar por los personajes mismos.

Y como las acciones humanas, aunque innumerables, pueden reducirse á dos clases generales atendida su naturaleza y la especie de personas que las ejecutan; porque, ó son acciones atrevidas y extraordinarias ejecutadas por altos personajes, ó acciones fáciles y ordinarias en que intervienen personas de las clases subalternas de la sociedad: las poesías dramáticas pueden reducirse igualmente á dos especies principales. Las primeras presentan acciones grandiosas ejecutadas por personajes de alto carácter, y se llaman *tragedias*, por la razon que luego veremos: las segundas presentan acciones de la vida comun y ordinaria en que intervienen personas de las clases inferiores, y se llaman *comedias*, palabra cuya verdadera etimología explicaré mas adelante.

## CAPITULO PRIMERO.

### *Tragedia.*

Las fiestas de Baco dieron ocasion á los griegos para inventar este género de composicion poética que despues imitaron los latinos, y hoy cultivan todas las naciones civilizadas. El himno, ú oda sagrada, que los cantores entonaban alrede-

dor del ara mientras se sacrificaba al Dios un macho de cabrío, se llamó por esta circunstancia *cancion del macho*, en griego *tragodia*, palabra que ligeramente alterada pasó á la lengua latina y de esta á las modernas. Para dar mayor extension y variedad á aquella ceremonia, introdujo Tespis hácia la mitad del siglo VI. antes de la era vulgar, la novedad de presentar una persona, la cual en las pausas que hacian los cantores entre las diferentes partes del himno, recitase en verso una breve historia de algun suceso de la fábula. Esta novedad agradó, y poco despues Esquylo introdujo ya dos ó mas actores que representaban en los intervalos del coro alguna accion célebre, fabulosa ó histórica; cubrió sus rostros con una máscara que imitaba el del personage cuyas veces hacian; los vistió con trajes adecuados, y los presentó sobre un tablado ó teatro adornado con decoraciones análogas á la historia que debian representar. Vino despues Sófocles, mejoró y perfeccionó esta invencion, y la tragedia en pocos años pasó desde los mas informes principios á un estado de regularidad y belleza á que muy poco han podido añadir los mayores ingenios modernos.

Resultando de esta breve noticia sobre el origen de la tragedia que esta es «la representacion de una accion extraordinaria y grande en que interviniéron altos personages, imitada con la posible verosimilitud:» se infiere que la tragedia mas perfecta seria aquella, que presentándonos una accion de esta clase, la imitase con tal pro-

piedad que desde el principio hasta el fin nos pareciese que aquel gran suceso estaba pasando realmente á nuestra vista. Ya que esta absoluta y completa ilusion es imposible; porque jamas el espectador puede creer que está en el lugar de la accion sabiendo que está en el de su residencia, ni en el siglo en que aquella se supone viendo que se refiere á tiempos muy remotos; y porque cuando entra en el teatro sabe que va á ver, no el hecho mismo que es el argumento de la tragedia, sino su imitacion, no á los personajes reales que en él intervinieron, sino á los actores que van á hacer sus veces: es necesario á lo menos que la imitacion se acerque tanto á la verdad, que el espectador se olvide por algunos instantes de que es fingido lo que está viendo. De este principio, que á primera vista parece demasiado vago, se deducen sin embargo las reglas de la tragedia, las cuales son relativas á la accion, á los caracteres, al plan, á las unidades de lugar y tiempo, y al estilo.

#### ARTICULO PRIMERO.

##### *Accion de una tragedia.*

En primer lugar, es necesario que sea extraordinaria é interesante. Porque siendo imposible que el espectador entre en aquella ilusion momentánea que hemos dicho, si su atencion no está fuertemente empeñada; es evidente que esto no se verificará, si se le pone á la vista un suceso

comun , ordinario , é incapaz de interesar. Y como los sucesos menos comunes , porque no ocurren con frecuencia , son las grandes revoluciones de los imperios , y las terribles calamidades en que algunas veces caen , ó á las cuales se ven expuestos , aquellos personajes que por su elevacion parece estaban menos sujetos á ellas ; de aquí es que ordinariamente se toman para asunto de las tragedias estos grandes é inesperados reveses que á veces alcanzan ó amenazan á aquellas personas que en el curso ordinario de la vida estan menos expuestas á los caprichos de la suerte. Es necesario prevenir que la accion de una tragedia puede ser , ó enteramente fingida , ó verdadera en el fondo , pero realzada con algunas circunstancias fabulosas que la hagan mas interesante.

En segundo lugar , es claro que la accion ha de ser una , porque si hay muchas absolutamente distintas é inconexas , la atencion del espectador se divide , y el interes se debilita. La unidad de la accion principal no excluye sin embargo la variedad y multitud de incidentes ó acciones secundarias y subalternas , necesarias para que la principal se verifique. Al contrario , para que la atencion del espectador se sostenga durante toda la representacion , es menester que la accion principal se componga de varias otras subordinadas , y que encuentre en su progreso ciertos obstáculos que la retarden y hagan dudoso el éxito final ; pero es preciso no complicarla demasiado , y no amontonar tantos sucesos que oscurezcan y confundan el hecho capital. Estas acciones particulares , ne-

cesarias para prolongar y concluir la principal, se llaman *incidentes* ó *lances*; y por su definicion se puede juzgar con seguridad de si son ó no oportunos los que se encuentran en cualquier tragedia. Si no son necesarios para el progreso y conclusion final de la accion, si al contrario esta pudo y debió verificarse sin alguno de aquellos incidentes; este, que en términos del arte suele llamarse entonces *episodio*, es como una rueda inútil en una máquina, que lejos de aumentar su movimiento le retarda y debilita.

En tercer lugar: para que la accion sea interesante, lo ha de ser el personage principal; no solo por su elevada clase, sino por sus cualidades personales. Y como nadie se interesa en la suerte de los malos; se sigue que el héroe, ó *protagonista*, ha de ser virtuoso, honrado y estimable. Esto no excluye que por error, por imprudencia, ó por efecto de una violenta pasion, cometa alguna falta que le precipite en grandes peligros, ó le acarree una suerte final desventurada. Y aun Aristóteles establece por regla general que el héroe de una tragedia tenga este carácter mixto; es decir, que con cierto fondo de virtud y honradez que le haga interesante, se deje alucinar por un error, ó arrastrar por una pasion funesta que le haga desgraciado. Sin embargo, esto debe entenderse de las tragedias, en que el héroe es al fin víctima de la desgracia. Pero en las de éxito feliz me parece que, al contrario, cuanto mas virtuoso sea el personage, cuanto mayores sean las calamidades momentáneas en que cayere, y cuanto menos las hu-

biere merecido, tanto mayor será la compasion mientras le creemos desgraciado, y mayores el placer y la sorpresa, cuando al fin le veamos triunfante de la fortuna y de los malvados que maquinaban su ruina.

## ARTICULO II.

### *Caractéres de los personajes.*

Para que la atencion se sostenga, es indispensable que á la variedad de los incidentes ó lances de que se componga la accion acompañe la de caractéres en los personajes que intervengan en ella. Si no tiene cada uno su carácter particular, si no se observa entre ellos ninguna diferencia, si todos tienen las mismas opiniones y los mismos intereses, en suma, si todos parecen vaciados en una misma turquesa; la monotonía en su modo de hablar y en su conducta haria insípida la accion mas bien escogida. Pero no basta variar los caractéres; es menester dibujarlos bien, y sobre todo sostenerlos. Esto quiere decir que durante la accion el ambicioso sea siempre ambicioso, el cruel siempre cruel, el artificioso, el astuto, el pérfido, el iracundo &c., siempre tales: *servetur ad inum*. No se entienda sin embargo, que esta constancia de carácter exige que los personajes no varíen nunca de opinion, ni muden de conducta. Nada de eso: los desengaños que reciben y las nuevas situaciones en que se encuentran, pueden hacerles mudar de opinion sobre algun punto, ú obrar

diferentemente; pero nunca deben perder el carácter dominante que una vez les ha dado el poeta. Así, por ejemplo, en una tragedia de Dido, esta desgraciada Reina puede al principio no creer los primeros avisos que recibe de que Eneas trata de abandonarla; pero cuando ve por sus propios ojos que los bajeles troyanos se aprestan para partir, no puede ya dudar de una perfidia que su amor la hacia mirar como imposible. Desengañada ya, prorumpirá en amargas quejas contra Eneas, le echará en cara su ingratitude, le llamará pérfido, duro, cruel, &c.; pero cuando le vea insensible á estos denuestos, mudará de tono, descenderá á las súplicas mas tiernas, y empleará las expresiones mas amorosas para enternecerle, &c. &c. Esto es obrar segun las circunstancias, no es mudar de carácter: es ser siempre enamorada.

### ARTICULO III.

#### *Plan de una tragedia.*

Suponiendo que la accion escogida sea interesante y una, aunque compuesta de varios lances subalternos, que los caracteres de los personajes sean diferentes unos de otros, y esten bien dibujados y sostenidos, y que el del héroe principal nos haga interesar en su favor: es necesario sobre todo, que las diferentes partes de que se componga la accion total vayan pasando y ejecutándose sucesivamente con la mayor verosimilitud posible. Para esto se requiere que en el plan de la trage-

dia, ó sea en su distribucion en actos y escenas, no haya nada que pueda destruir la ilusion de los espectadores. Como este es punto muy capital, y el principio establecido nada enseñaria enunciado con esta generalidad; descenderé á algunas observaciones particulares que faciliten su aplicacion.

La division de una tragedia en actos, y la regla de que estos hayan de ser precisamente cinco ó tres, son absolutamente arbitrarias. La naturaleza de esta composicion no exige que la representacion se suspenda algunas veces, y mucho menos que estas suspensiones sean dos ó cuatro. Al contrario, la ilusion seria mayor y la imitacion mas perfecta, si la representacion no se interrumpiese nunca. Sin embargo, como esto sujetaria demasiado al poeta, y le obligaria á precipitar y atropellar los lances; y como en la accion mas sencilla hay siempre algunos incidentes que debieron pasar fuera del lugar de la escena, y piden para ejecutarse mas tiempo del que puede emplearse en su representacion: vemos desde los primeros ensayos del teatro griego que á veces todos los actores desaparecen, y por consiguiente queda suspendida la representacion en algunos intervalos que el coro llenaba con sus cantos. Estas pausas en las tragedias griegas no estaban sujetas á determinado número, ni dividian toda la composicion en tres ó en cinco porciones iguales: los latinos fueron los que las limitaron á cinco y de extension casi igual. Los modernos han seguido por lo comun su ejemplo, pero tambien las han reducido á tres. Cada