



BUXADERAS

ENSAYO
DE
LITERATURA
ELEMENTAL

de Va ncia
Historica

27

56

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Biblioteca



80001655481



18651045

FRECUENTE

ENSAYO
DE
LITERATURA ELEMENTAL

LIBRERIA
DE
RAMON ORTEGA
Cajada S. Francisco, 11
VALENCIA

~~101 52~~

~~11
927~~

~~8
3679~~

D-27
356

8.08

ENSAYO

DE

LITERATURA ELEMENTAL

DESTINADO Á SERVIR DE TEXTO Á LOS ALUMNOS DE

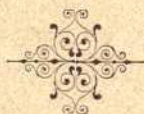
RETÓRICA Y POÉTICA

POR

ENRIQUE BUXADERAS Y MERCADAL

CATEDRÁTICO NUMERARIO POR OPOSICIÓN DE DICHA ASIGNATURA

EN EL INSTITUTO PROVINCIAL DE SEGUNDA ENSEÑANZA DE VALENCIA



VALENCIA

IMPRENTA DE MANUEL ALUFRE

Plaza de Pellicers, 6

1894

Es propiedad del Autor.

A

MIS QUERIDOS MAESTROS

EL DR. D. CLEMENTE CORTEJÓN, PBRO.,

CATEDRÁTICO DE «RETÓRICA Y POÉTICA» EN EL INSTITUTO PROVINCIAL
DE SEGUNDA ENSEÑANZA DE BARCELONA

Y

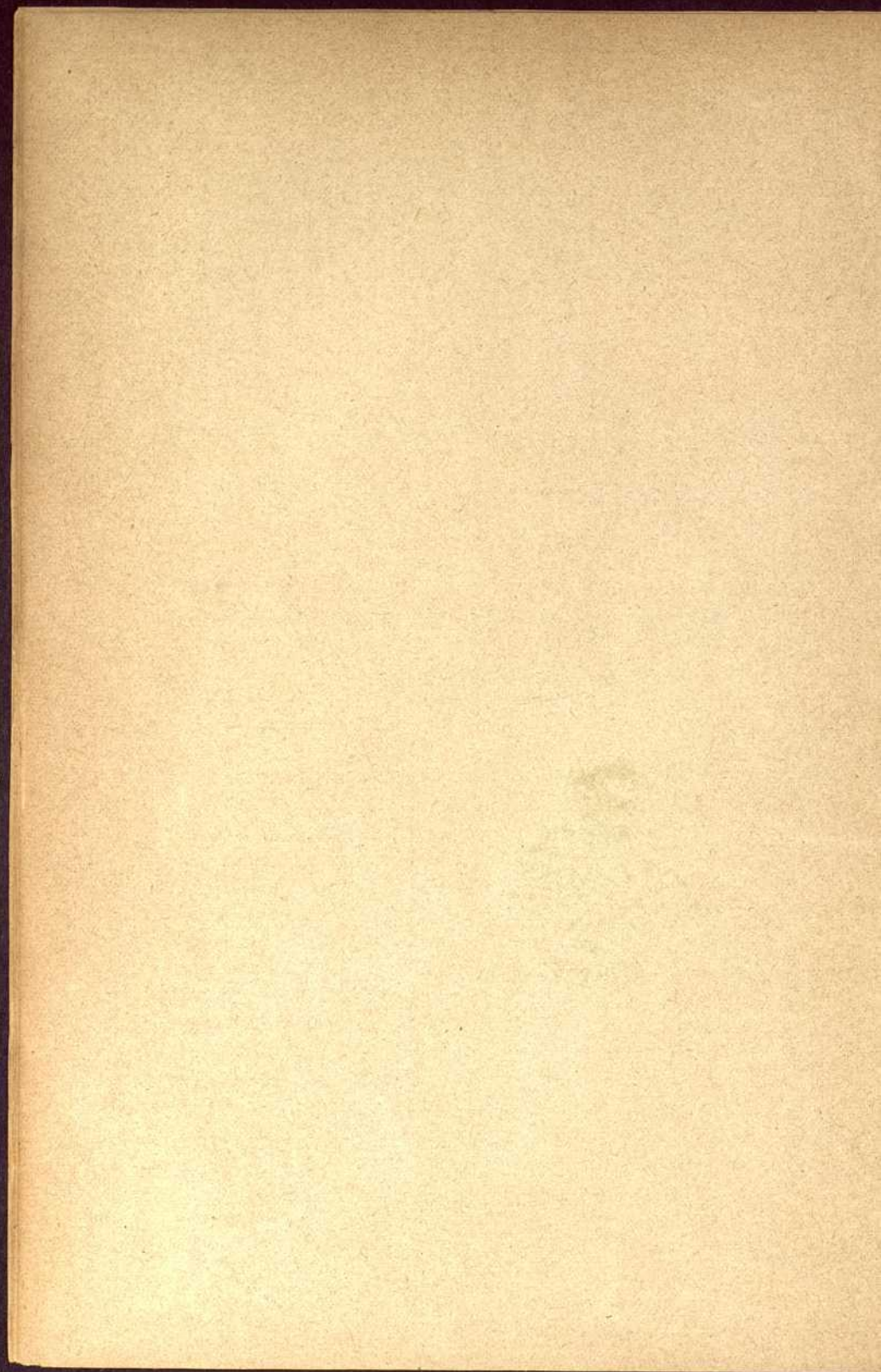
EL DR. D. JOSÉ BALARI Y JOVANY

CATEDRÁTICO DE «LENGUA GRIEGA»
EN LA UNIVERSIDAD LITERARIA DE BARCELONA

SU HUMILDE DISCÍPULO

El Autor.





PREFACIO



La necesidad que sentían nuestros alumnos de un texto que se ajustara en un todo á lo que en clase se les decía, nos ha puesto la pluma en la mano para escribir el presente *Ensayo*. Indudablemente correrán por las aulas de nuestros Institutos obras de iniciación literaria superiores á la presente por la calidad de la doctrina y por la forma de exposición, pero en estas materias es tan difícil de lograr la uniformidad de criterio que de haber adoptado alguna de dichas obras, á la fuerza había de establecerse un divorcio entre el libro y la voz del maestro en perjuicio de la enseñanza.

Y ya puestos á escribirle, sin la desatinada pretensión de que fuera absolutamente original, hemos procurado que este libro no fuera una Retórica más, sino que por lo moderno de sus tendencias y de su criterio pudiera justificar la fecha que lleva. Enemigos de que los alumnos acepten como fórmulas petrificadas é invariables las ideas que se les comunican, hemos intentado quitar en lo posible á estos *Elementos* todo carácter dogmático tan opuesto á la constante renovación de la materia artística, sustituyéndolo por un sentido histórico que fija lo que hasta hoy han sido las obras de arte, pero que no se atreve á decretar lo que han de ser de hoy en adelante y dando á entender que el espíritu en estas más que en otras materias, ha de mantenerse siempre abierto á los cuatro vientos, siempre dispuesto á modificar su criterio ante la obra eternamente nueva del genio.

La consecuencia lógica de este modo de entender la teoría literaria en la enseñanza de la asignatura, ha de ser la mayor importancia que

demos al análisis minucioso y continuado de los grandes modelos y á los ejercicios de composición por encima del conocimiento puramente teórico de la doctrina expuesta. Y este es, en efecto, nuestro propósito. Teniendo en cuenta el carácter de cultura general de la enseñanza secundaria, toda instrucción puramente teórica, aun la más completa es deficiente. El tiempo se encarga de borrar con harta facilidad las definiciones y los ejemplos aprendidos, pero los ejercicios de redacción y análisis educan la inteligencia, mejoran el gusto, adiestran la mano y ponen al alumno en condiciones de poder expresar más adelante sus ideas hablando y escribiendo, por lo menos, con claridad y corrección. Y si esto logramos, daremos nuestra labor por muy bien empleada.

Respecto á la doctrina aquí expuesta, creemos inútil indicar su procedencia. Hemos tomado ideas de Hegel, Capmany, Milá, Menéndez y Pelayo y otros insignes maestros, de cuyas obras no puede prescindir el que se dedica á estudios literarios y como se verá, les cedemos la palabra siempre que hemos temido debilitar el pensamiento con una redacción conocidamente inferior como nuestra. Algunas ideas originales se encontrarán tal vez en el curso de la obra y nuestra única aspiración estriba en haber fundido en una sola teoría y al calor de un solo criterio lo propio y lo ajeno.

No por falsa modestia se ha titulado esta obra ENSAYO DE LITERATURA ELEMENTAL, sino porque dedicada á niños, ellos han de ser la piedra de toque de su valor pedagógico, enseñándonos con sus dudas y vacilaciones lo que en otra edición deba modificarse, y al ideal de adaptación perfecta del libro á las condiciones intelectuales del alumno aspiraremos con todas nuestras fuerzas, para lo cual pedimos á cuantos se dedican á la enseñanza de la literatura las advertencias y consejos que su experiencia les sugiera, en la seguridad de que siempre serán escuchados con agradecimiento.

ENSAYO DE LITERATURA ELEMENTAL

LECCIÓN PRIMERA

Preliminares.



LITERATURA.—Llámase así al estudio de los principios generales que pueden servir de guía para la composición de obras literarias.

Preferimos, como muchos otros, la denominación de *Literatura elemental* con que designamos nuestro estudio, á la de *Retórica y Poética*, con que oficialmente se la conoce, como más comprensiva y científica.

La denominación oficial, además de separar lo inseparable, ha extendido de un modo excesivo el valor de la palabra *Retórica* que reservamos aquí, como todos los preceptistas clásicos y extranjeros, para el tratado de la *Oratoria*.

OBRA LITERARIA (del lat. *littera*), en su más amplia acepción, es «una ordenada serie de pensamientos, expresada por medio del lenguaje y dirigida á conseguir un fin que, en último término, nunca debe ser otro que el bien de la especie humana.» (Coll y Vehi).

SU DIVISIÓN.—Dentro de esta definición van comprendidas obras de muy distinta índole que pueden reducirse á tres grupos, según la facultad del hombre á que con preferencia se refieran:

Didácticas, si se proponen instruir, dirigiéndose á la inteligencia. Una obra de matemáticas; la *Poética* de Aristóteles.

Poéticas, si pretenden deleitar interesando vivamente la sensibilidad; la *Iliada* de Homero.

Morales, si miran al perfeccionamiento de nuestras costumbres, inclinando nuestra voluntad hacia el bien. *Los Nombres de Cristo*, de León.

No quiere decirse con esto que la obra literaria, sea cual fuera el grupo á que pertenezca, deba ni pueda prescindir de interesar á todas nuestras facultades. El alma es una é indivisible, y al mover nuestra sensibilidad, por ejemplo, muévense también la inteligencia y la voluntad. Lo que aquí se dice es, que en cada grupo el autor dirígese principalmente, no exclusivamente, á una facultad determinada. La *Iliada*, de Homero, obra esencialmente poética, no deja de ofrecer abundantes elementos didácticos y morales, aunque indudablemente ajenos al propósito del autor.

OTRAS DIVISIONES.—Por su forma las obras literarias se dividen además en *versificadas* y *prosaicas*. Llámense *versificadas* á las que están sujetas á un ritmo musical fijo, y *prosaicas*, á aquellas en que el elemento musical es continuamente variable.

No es cierto, como algunos dicen, que la prosa carezca de elementos musicales. Verdad es que no está obligada á sujetarse á un ritmo fijo como el verso, pero no puede prescindir de la armonía, cualidad esencial á toda obra literaria. Buena prueba de esta afirmación nos ofrecen, entre otros, Cervantes y el P. Granada.

Por las relaciones del autor y el asunto, divídense las obras en *objetivas* y *subjetivas*, según se refieran al mundo exterior ó interior, y se subdividen además las primeras, en narrativas (objetos sucesivos) y descriptivas (objetos simultáneos), y las segundas, en afectivas (expresión de sentimientos) é *intelectivas* (expresión de ideas ó conceptos intelectuales).

Por la forma de exposición pueden ser *enunciativas*, si el mismo autor habla en nombre propio, y *dialogadas*, si desapareciendo éste, hace intervenir varios personajes, reales ó fingidos, encargados de exponer las ideas.

Y como quiera que estas divisiones no son absolutas, ni sus miembros están separados por barreras infranqueables, hay obras que ofrecen caracteres de dos ó más géneros á la vez, y á éstas las llamaremos *mixtas*. Tal sucede en casi todas las novelas que

son en parte enunciativas y en parte dialogadas, ya descriptivas ya narrativas.

He aquí en forma sinóptica el resumen de estas clasificaciones:

Obra literaria (en sentido lato.)	por el asunto	{	didácticas	{	narrativas (obj. sucesivos)	
			poéticas			
			morales			
			versificadas			descriptivas (obj. simultáneos)
musical	prosáicas					
por las relaciones del autor y el asunto	{	(obj. exteriores)	objetivas	{	afectivas (sentimientos)	
			subjetivas			
			(obj. interiores)			intelectivas (ideas)
			por su forma ex-positiva			
mezcla	{	dialogadas	{	mixtas		

Además del sentido lato en que hasta ahora hemos tomado la voz literatura, tiene otro restricto más usual y corriente, que se aplica al conjunto de composiciones verbales que se proponen, mediata ó inmediatamente, la realización de la belleza.

El elemento bello es, pues, el distintivo de la obra literaria en este sentido restricto ó limitado, que es el que le damos en nuestro estudio, aun cuando no tiene siempre en ella la misma importancia, pues mientras en las obras llamadas poéticas este elemento bello es el fin principal á que el autor ha de sujetar todos los demás fines, en otras, la Oratoria y la Historia por ejemplo, el elemento estético, de gran valer sin duda, está supeditado á un fin práctico inmediato. A estos dos grupos de obras se refiere la definición, al decir que en la obra literaria el propósito estético es á veces inmediato y otras mediato.

Por fin, también suele tomarse esta palabra en sentido histórico, para dar á entender el conjunto de obras literarias, especialmente poéticas, de un pueblo ó de una época, como cuando decimos literatura griega, literatura de nuestro siglo de oro.

UTILIDAD DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS.—Así como nadie pone en duda que el conocimiento de la carpintería es de imprescindible necesidad para el carpintero, parece que había de ser también

incuestionable la utilidad de los estudios literarios para el que pretenda dedicarse al cultivo de la literatura. Sin embargo, no es así, y no han faltado escritores y aún escuelas literarias que han negado toda eficacia á las reglas artísticas, proclamando enfáticamente la independencia absoluta del escritor, y uno de los ejemplos que en su apoyo citan es que obras como la *Iliada* y la *Odisea*, de Homero, asombro de los siglos, son anteriores á toda preceptiva y con todo ofrecen bellezas que hasta hoy no han sido superadas por nadie.

Indudablemente Homero desconoció las reglas, pero no por esto dejó de observarlas escrupulosamente, aun sin darse cuenta de ello, porque su poderoso talento se las dictaba, ya que como dice Lessing, el *genio es la más alta conformidad con la ley*, y por otra parte, es indudable que, en igualdad de condiciones, la obra del ingenio inculto será inferior á la del talento cultivado.

Es verdad, sin embargo, que no ha de exajerarse, como quieren otros, la eficacia de las reglas hasta atribuirles todas las bellezas de las obras literarias. Su oficio es meramente *negativo y directivo*, esto es, evitan defectos, encauzan la inspiración, pero en ningún modo producen las grandes bellezas que al fin y al cabo constituyen el verdadero mérito de las obras maestras.

Las reglas, para valernos de una feliz comparación de Victor de Laprade, son al poeta lo que los railes á la locomotora, «que la impiden saltar á través de los campos. Pero lo grande es el principio del movimiento, el fuego interno que no se debe á los railes, la expansión de la idea ardiente.» En este sentido también se ha dicho que «la retórica, la buena retórica no suelta la lengua, sino que la echa unos cuantos nudos,» sin que al limitar la trascendencia de los estudios literarios se amengüe su importancia, pues no porque falten recetas para ganar batallas, deja de ser de gran utilidad para el general el estudio del arte de la guerra.

Nadie pretenda, pues, con el auxilio de la preceptiva alcanzar el honroso dictado de poeta, si el talento natural, la sinceridad y energía del sentimiento y la frescura y vivacidad de la percepción de la vida no le acompañan.

Hay que tener además en cuenta que los principios literarios, si bien en sentido filosófico son anteriores y superiores al escritor, en la esfera de los hechos son posteriores al artista á quien siguen y obedecen fijando los aciertos de éste en leyes que servirán de guía para el porvenir.

Además, el arte, como todo sér orgánico, evoluciona y se modifica constantemente, y así también la preceptiva ha de evolucionar y modificarse constantemente, por lo que no se debe dar á las reglas un alcance dogmático y absoluto como pretendieron, por ejemplo, los galoclásicos franceses del tiempo de Luís XIV en perjuicio del arte mismo que es esencialmente libre, sino meramente un valor histórico. Con ellas se establecerá lo que han sido hasta ahora las obras literarias, y si se quiere, lo que pueden seguir siendo durante un período más ó menos largo, pero en ninguna manera lo que deban ser en todo tiempo. Cada época tiene un arte propio, y por lo tanto una preceptiva propia, que se modificarán al variar las circunstancias que les dieron vida.

En este mismo sentido de libertad é independencia artística, se han inspirado nuestros grandes escritores; así dice B. L. Argensola:

Y si algún Aristarco nos acusa,
sepa que los preceptos mal guardados
cantarán alabanzas á mi Musa;
que si sube más que ellos ciertos grados
por obra de un esfuerzo generoso,
contentos quedarán y no agraviados.

Y el francés Guyau dice de las reglas, que «el faltar á ellas es á veces entenderlas, fecundarlas con aplicaciones nuevas. En música, añade, ciertas disonancias que solas serían cacofónicas, están justificadas por una serie de acordes que las resuelven. (*L'art au point de vue sociologique.*)

Además de la importancia que los estudios literarios tienen para el escritor, la tienen y muy grande como cultura general del espíritu, pues el buen gusto que el trato con la belleza engendra ó perfecciona, es aplicable luego á todas las obras y acciones hu-

manas, dándolas un aire de distinción y de elegancia que las hace más elevadas y agradables.

Las verdades más profundas y áridas de la ciencia, se convierten en amenas aun para el profano, bajo la pluma de un espíritu cultivado literariamente y dotado de condiciones de artista de la palabra, haciéndolas con esto solo más eficaces y fecundas. Platón, el filósofo artista, es buen ejemplo de ello.

DIVISIÓN DE NUESTRO ESTUDIO —Comprende tres partes principales: Preliminares de Estética; Parte general ó estudio de los elementos comunes á toda obra literaria, y Parte especial ó teoría de los géneros.

LECCIÓN II

Nociones de Estética.

LA BELLEZA

ESTÉTICA, *es la ciencia de la belleza y de sus cualidades análogas y opuestas; ó si se quiere, la ciencia que estudia la idea de lo bello en el espíritu humano, en el mundo de la naturaleza y en el del arte.*

Si entendemos por ciencia de la belleza una serie de indagaciones más ó menos ordenadas sobre las excelencias de los objetos, la Estética es tan antigua, que su origen se remonta á los mejores tiempos de la Filosofía griega. Sócrates, Platón y Aristóteles la hicieron dar los primeros pasos cuando no tenía, ni tuvo en mucho tiempo, nombre propio. Pero si por Estética queremos entender un organismo independiente de verdades, formando una importante rama de la Filosofía, esta ciencia es aún reciente, pues data de 1750 en que el filósofo alemán Alejandro Baumgarten, discípulo de Wolf, dióla el nombre con que hoy la conocemos. Desde entonces es asombroso el desenvolvimiento que ha alcanzado la Estética, á cuya historia van unidos los nombres de los más grandes filósofos del presente siglo.

No ha faltado quien, dejándose llevar de una falsa idea del arte, haya negado la posibilidad de una ciencia que aspire á explicarlo filosóficamente, fundándose en que siendo creación libre del espíritu, no puede estar sometido á leyes metafísicas, pues depende del capricho del artista, objeción que se desvanece, teniendo en cuenta que el arte, como representación altísima de intereses espirituales, no puede en manera alguna sustraerse á las mismas leyes del espíritu de que depende.

Niegan otros la posibilidad de la Estética, esto es, de una filosofía de la belleza y de las bellas artes, fundándose en que éstas las conocemos por meras apariencias; pero acaso ¿conocemos de otro modo los objetos naturales, sin que por esto dude nadie de la legitimidad de la Cosmología? Por el contrario, las artes tienen sobre los objetos naturales, como dice Hegel, la ventaja de que sus formas, por ser de libre elección del artista, son siempre más transparentes y más representativas de la esencia que encierran.

SU DIVISIÓN.—Dividiremos esta ciencia en cuatro tratados: La belleza y sus cualidades análogas y opuestas, ó *Estética objetiva*; el hombre como espectador de la belleza, ó *Estética subjetiva*; la belleza creada por el hombre, ó *Estética objetivo-subjetiva*, y el hombre como juez de la belleza, ó *Crítica*.

ESTÉTICA OBJETIVA.—En esta parte de nuestro estudio consideramos la belleza como una entidad separada de todos los objetos creados por la naturaleza ó por el hombre.

IDEA DE LA BELLEZA.—La idea de la Belleza, como la de la Verdad y como la del Bien, y en general, como toda idea simplicísima, no puede definirse. Cuantas definiciones se han dado, y podría formarse con ellas un abultado volumen, nos la muestran por alguno de sus aspectos, nos indican alguno de sus atributos ó señalan el efecto que en nosotros produce su contemplación, pero no nos descubren su esencia.

Además, el concepto de esta cualidad, como consecuencia que es de una total concepción filosófica, varía en cada filósofo, y mientras para los sensualistas es una sensación análoga á la que

nos proporciona el gusto, por ejemplo, para algunos positivistas se reduce á una conveniente distribución de partes meramente formal y para las panteistas no es más que la forma manifestativa de la substancia universal.

BELLEZA, es la manifestación armónica y expresiva de una esencia.

En esta definición, que no damos como definitiva, ni mucho menos como perfecta, creemos que van comprendidas todas ó la mayor parte de las notas que constituyen la belleza. La armonía (concepto que envuelve los de proporción, orden, tamaño adecuado, etc.), que es la característica de lo bello en su forma, ya que sin forma no hay concepto de lo bello; la esencia, que se refiere al fondo, y por fin la expresión, signo de vida y fuerza interna y signo también de la adecuada correspondencia entre el fondo y la forma.

He aquí además algunas definiciones dadas por los filósofos:
«La belleza consiste en la grandeza y el orden», Aristóteles.

«El resplandor de lo bueno y lo verdadero», Platón.

«Ordo cum claritate», Santo Tomás.

«La unidad en la muchedumbre y variedad», San Agustín.

«La conveniencia final de un objeto en cuanto está reconocida sin la noción de un fin», Kant.

«La manifestación sensible de la Idea», Hegel.

«Lo infinito presentado como finito», Schelling.

«La forma de la vida», Chaignet.

«Una percepción ó una acción que estimula en nosotros la vida bajo sus tres formas (sensibilidad, inteligencia y voluntad) y produce el placer por la conciencia rápida de este estímulo general», Guyau.

«Una armonía viviente», Milá.

Distinción entre lo bello y lo bueno.—Estas dos nociones, que no son distintas en su esencia, lo son, sin embargo, lógicamente. El bien se refiere á la conformidad que existe entre el acto y la ley moral, y hay en él, por lo tanto, una razón de fin. Lo bello se refiere á una acción ú objeto en sí mismos sin aten-

der á su fin. El bien se refiere al fondo y lo bello principalmente á la forma.

Distinción entre lo bello y lo verdadero.—Tampoco estos dos conceptos son distintos en su esencia, aunque lógicamente se diferencien. Lo verdadero se ofrece á la inteligencia como idea pura, sin forma; lo bello á la sensibilidad como forma destinada á la contemplación.

Distinción entre lo bello y lo útil.—Lo útil es el medio adecuado para alcanzar un fin exterior y el placer que proporciona es interesado; lo bello es independiente de todo fin y el placer que produce es desinteresado.

Fechner, el representante del positivismo alemán, explica las relaciones internas que existen entre estos conceptos fundamentales por la ingeniosa comparación siguiente: Los cuatro viven en la misma casa. El Bien es el jefe que administra y dirige la familia; la Belleza es la mujer, alegría y ornato de la casa; lo Útil es el criado, y lo Verdadero el preceptor de toda la familia.

¿DÓNDE RESIDE LA BELLEZA?—Aun cuando por filósofos y poetas se ha repetido que

la belleza sólo está
en los ojos de quien mira,

la experiencia y la opinión humana nos enseñan que, al llamar bello á un objeto, reconocemos en él una cualidad que le pertenece de una manera independiente de nuestro modo de ver; así, pues, *la belleza es, para nosotros, una cualidad que reside en los objetos.*

LECCIÓN III

Divisiones de lo bello.

DIVISIONES DE LA BELLEZA.—La belleza como excelencia de los seres y en los términos generales con que hemos pretendido definirla, se divide en *absoluta* y *relativa*.

a) Llámase Belleza *absoluta* á la exenta de toda imperfección y límite que por lo tanto no se encuentra más que en Dios. Aunque imaginemos una obra, ya de la naturaleza, ya creada por el arte, sin tacha ninguna, su carácter contingente y perecedero del cual no podremos prescindir, harán de ella una belleza imperfecta.

La infinitud y eternidad de la belleza sólo se encuentran, pues, en Dios.

b) *Belleza relativa* es la imperfecta tal como nos la ofrecen los seres creados. Una rosa, una catedral gótica.

Esta se subdivide en *natural* y *artística*. La primera la hallamos en los objetos de la naturaleza (una rosa) y la segunda en las obras del arte ó sea en los objetos creados por el hombre (una catedral gótica).

Ofrécese aquí el problema tan discutido por la mayor parte de los filósofos, de si la Belleza natural es superior á la artística. Kant y Carriere decídense por la afirmativa, al paso que Schelling, Hegel y Solger proclaman las ventajas que el arte lleva á la naturaleza. Para Kant, el acto de contemplar lo bello en la naturaleza nos sirve de preparación moral, con lo que el ilustre filósofo contradice su hermosa fórmula de la finalidad sin fin que parecía consagrar para siempre la independencia de la belleza y del arte.

Según Carriere, la hermosura natural es superior á la artística «en cuanto el arte no puede reproducir completamente todas las impresiones que nacen de un objeto natural».

En cambio, para Hegel, la belleza natural es siempre imperfecta. «Estas im-

perfecciones, dice, se resumen en una palabra: lo finito. La vida animal y la vida humana no pueden realizar su esencia en su forma más perfecta» y de ahí nacen la legitimidad y el origen del arte, porque «el espíritu, añade, no pudiendo encontrar en la esfera de la limitada realidad el espectáculo inmediato y el goce de su libertad, se ve obligado á buscarlo en una región más elevada. Esta región es la del arte y su realidad el *ideal*.»

Schelling, para quien lo consciente es el fundamento de toda belleza, se declara también por el arte.

Y Solger, finalmente, exagera los principios de Schelling hasta decir que la belleza es producto exclusivo del arte, es algo que tiene su origen en la conciencia humana, la cual imprime su forma á la materia. Si se habla de belleza natural es porque consideramos la naturaleza como obra de arte y á Dios como un artista.

La Belleza natural se subdivide á su vez en *física* si reside en los objetos materiales de la naturaleza (un paisaje) y *moral* si campea en la forma armónica de las acciones morales.

Algunos estéticos añaden á estas la belleza *intelectual*, aunque nosotros, siguiendo la opinión de Milá, creemos que no hay belleza de orden puramente intelectual. Los principios y fundamentos de la ciencia, el enlace puramente lógico de las ideas pueden causar en nosotros un placer real (el que produce el conocimiento de la verdad), pero que no puede confundirse con el placer estético. Las verdades científicas que nos impresionan estéticamente llevan consigo una imagen ó despiertan en nosotros un sentimiento. Así, valiéndonos del mismo ejemplo de Gaborit, la ley del movimiento de los planetas nos causa una impresión estética, porque solemos unir á ella una representación visible.

Las verdades *Ego sum qui sum* y el *Deus est actus purus*, más que la impresión de lo bello, producen la infinita de lo sublime, cuya grandeza ilimitada se compagina bien con la elevación de la inteligencia.

Además, las verdades científicas que llamamos bellas son siempre antecientíficas, ó mejor, supra-científicas, hijas de la intuición, no solo intelectual, sino humana.

ESFERAS DE LA BELLEZA.—Por la esfera en que se produce la hermosura, se llama ya *real*, ya *ideal*. En términos generales se dá el nombre de *belleza real* á la creada en la realidad exterior, en lo objetivo, y el de *belleza ideal* á la creada por nuestro espíritu, en lo subjetivo, en cuanto no ha pasado al exterior.

Arteaga¹ la define «el arquetipo ó modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos.»

Al aplicar estas denominaciones á la obra de arte varían su sentido y alcance, y así llámase

Obras realistas, á aquellas en que los elementos de la realidad son más importantes y en mayor número que los ideales ó producto de nuestro espíritu. La reproducción de un paisaje por la pintura. Y llámase

Obras idealistas, á aquellas en las que los elementos creados por el espíritu libre dominan á los que la realidad exterior ha proporcionado al artista. La Purísima de Murillo.

Esta división de la Belleza es puramente lógica. En la obra artística no puede prescindirse en manera alguna ni de la realidad, base de toda concepción, ni del elemento ideal, que al fin y al cabo es el que combina, escoge y hace propios del arte los elementos de la realidad. Así, pues, toda obra artística ha de ser necesariamente realista é idealista á la vez. Aun aquellos para quienes el arte no ha de tener más objeto que la reproducción de la naturaleza, no han podido prescindir en sus obras de la idealización. Idealización en verdad diferente de la romántica que separaba los objetos de la naturaleza, despojándolos de cuanto creían que oscurecía ó amenguaba su belleza, con lo que se les quitaba también gran parte de su carácter é individualidad; pero idealización al fin, pues que los elementos reales eran modificados aun á despecho del autor, por la emoción personal, por el sello del espíritu del artista impreso en la obra, ó como dice Zola, por el *temperamento* del autor.

La excesiva importancia concedida á lo real ó á lo ideal ha llevado á algunos autores á tomar como materia artística, ya lo vulgar, chavacano é inexpressivo, como acontece en algunas novelas contemporáneas, ya lo falso é incoloro, de que son buen ejemplo muchas novelas pastoriles del siglo XVI.

Puesta así la eterna cuestión del realismo é idealismo en el arte, queda reducida á un mero problema cuantitativo, y sin negar la importancia del elemento ideal, nos declaramos francamente realistas.

CUALIDADES ANÁLOGAS Á LA BELLEZA.—Además de la belleza propiamente dicha de que hemos hablado, descúbreanse á veces en ciertos objetos cualidades que, sin hacerlos completamente

1 Indagaciones filosóficas sobre la Belleza ideal.—Sancha, 1789, p. 66.

bellos, nos producen una impresión de carácter estético, si bien de un orden inferior.

Tales son, entre otras, las siguientes:

Lo *elegante*, que se aplica al objeto de formas selectas.

Lo *lindo*, que es lo bello pequeño.

Lo *agradable*, que se aplica á los objetos que afectan de un modo placentero y poco intenso nuestra sensibilidad.

La *gracia*, que es la belleza del movimiento.

Lo cómico.—Otra cualidad análoga á la belleza es lo *cómico*, de que tanto partido saca el arte, y que puede definirse: *la contradicción pasajera entre lo que se hace y lo que se debía hacer*. El hecho de acometer D. Quijote los molinos de viento, tomándolos por desahorados gigantes es cómico, en cuanto descubrimos una contradicción entre lo que hace D. Quijote y lo que nosotros creemos que debía haber hecho.

Es preciso también que la contradicción sea pasajera, y que de ella no resulte grave daño. Si el hidalgo manchego hubiera muerto en la aventura, de cómica se convertiría en trágica.

Siendo lo cómico, en su esencia, una desproporción entre el fondo y la forma, claro está que no puede producirse en los objetos de la naturaleza, y sí solo en los actos del hombre, y sí alguna vez los animales (el mono, v. g.), producen en nosotros el efecto de lo cómico, es porque les atribuimos caracteres humanos.

El efecto de lo cómico es la risa, fenómeno fisiológico y psicológico producido por la presencia de la desproporción.

Hegel, Hobbes y Sthandal atribuyen al sentimiento de la propia superioridad el efecto agradable que lo cómico nos produce, y Richter opina lo contrario, afirmando que las almas sencillas son las que más gozan de él.

Lo humorístico.—No se ha de confundir, como suele hacerse en la conversación vulgar, lo cómico con lo *humorístico*. No se contenta éste con una contradicción pasajera entre el fondo y la forma, sino que hijo de un concepto pesimista del mundo y de la vida, nos ofrece el espectáculo de tratar lo pequeño é insigni-

ficante como grandioso y sublime, proclamando la vaciedad de todo lo finito al lado de lo absoluto. Colocar lo poético al lado de lo vulgar y lo profundo al lado de lo frívolo en extraña mescolanza son los caracteres de la expresión humorística. El humorista descubre una antítesis perpétua entre los términos opuestos de todas las cosas, y en la esfera de la imaginación pretende en vano buscar la síntesis superior que las unifique.

Además, el concepto pesimista que origina el humor da á la expresión un dejo de amargura y desencanto que produce en nosotros la risa amarga de la contradicción trágica, por lo que pudo decir Juan Pablo Richter, que «el humorista lleva á menudo la máscara trágica, á lo menos, en la mano.»

«El humor, dice también Juan Pablo, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea, distinto de lo cómico no produce lo individual. Para él no hay tontos, sino tontería. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez, pero distinto de la parodia y de la ironía, lo hace colocando al grande no en frente, sino al lado del pequeño, y éste al lado de aquel á la vez, reduciéndolos así á la nada, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada. ¡Viva la bagatela! exclama con sublimidad Swift medio loco.»

Humorístico es el ejemplo citado por Macaulay del condenado á muerte, que por miedo á resfriarse pidió un paraguas para ir desde la cárcel al patíbulo.

Campoamor, en el prólogo á sus *Humoradas*, dice: «César tapando con sus cenizas el hueco de una pared, y D. Quijote volviendo á su casa molido á palos por defender sus ideales, mientras su ama y su sobrina, representantes del sentido común, le reciben cómodamente comiendo pan candeal y haciendo calceta, son dos rasgos de humorismo, que además de hacer reír llenan los ojos de lágrimas.»

Modelos de humorismo son el citado Juan Pablo, á quien los alemanes llaman en su entusiasmo *der einzige*, el único, autor de una estética del humor; los ingleses Sterne y Swift, y los españoles Quevedo, Larra y Espronceda.

CUALIDADES OPUESTAS Á LA BELLEZA.—La cualidad que directamente se opone á lo bello es *lo feo*, que puede definirse *la falta de armonía en la forma de los objetos*.

«Puede decirse que, antes del advenimiento del arte romántico, apenas se había fijado la atención en la importancia que lo feo tiene en la Estética y en la historia del arte. Quizá algunas indicaciones de Lessing en el *Laoconte* y algunas del P. Arteaga sean lo único digno de leerse sobre este punto en los escritores que antecedieron á nuestro siglo. Pero el arte romántico puso en boga lo feo como contraste, y aun como elemento esencial, llegando algunas veces á la exageración más repulsiva, como es de ver en ciertos cuentos de Hoffmann, y más, si cabe, en algunos dramas y novelas de Víctor Hugo, que defendió á su manera los derechos de lo feo en el célebre prefacio del *Cromwell*. En Alemania, mucho antes, Federico Schelegel había reclamado una categoría estética para lo feo, y algo habían dicho de él Juan Pablo, Novalis, Tieck, Solger y el mismo purísimo é idealista Schelling, que le estimaba sólo como término negativo. La escuela hegeliana vino á darle muy superior importancia, no fué ya una mera negación lo feo, sino un *stimulus* para la producción, un *momento* estético relacionado con lo bello, con lo sublime, con lo cómico: para unos (como Christian Weisse), una forma imperfecta de lo bello; para otros (como Vischer), una forma de transición.—Menéndez y Pelayo.—(*Ideas estéticas*, IV, I, 363.)

Ahora bien, *lo feo ¿puede ser un elemento de la obra de arte?* La mayor parte de los estéticos lo admiten como contraste á lo que el hegeliano Rosenkranz, autor de una *Estética de lo feo*, dice, y con razón, que sin lo feo cabe el contraste, que lo feo es en cierta manera necesario para presentar lo humano completo; por lo tanto, tampoco lo feo ha de ser lo esencial en la obra de arte, sino un elemento secundario, ya que, como lo malo, no nos produce efecto agradable por lo que tiene de feo, sino por la fuerza de la expresión ó por la intensidad de vida, tal sucede en el Yago de Shakespeare.

LECCIÓN IV

Lo sublime.

Además de los objetos que hemos llamado bellos, la naturaleza nos ofrece otros, que sin serlo, producen en el hombre una impresión del todo desinteresada, y por tanto, plenamente estética. Llámense objetos sublimes.

LO SUBLIME, es la *cualidad de aquellos objetos ó estados de tal grandeza, que se nos presentan como ilimitados.*

El carácter, pues, de lo sublime es la grandeza que se nos presenta como infinita ó ilimitada, así pudo definirlo Silvain, diciendo que era «todo lo que producía en nosotros el efecto de lo infinito.» Decimos que esta clase de objetos han de presentársenos como infinitos, porque no es preciso que en realidad lo sean, basta con que nos lo parezcan: de no ser así, como quiera que no hay en la realidad material objetos infinitos, no cabría tampoco en ellos la sublimidad. El mar en calma, por ejemplo, es sublime sin ser en realidad ilimitado, solo porque nos lo parece.

En lo sublime hay siempre una discordancia entre el fondo y la forma, como la hay también en lo cómico; distínguense, sin embargo, esencialmente estos dos conceptos, porque en lo sublime el fondo que es infinito supera á la forma impotente por contenerlo, mientras que en lo cómico, ésta es superior al fondo. Lo bello, en cambio, nos ofrece la armonía perfecta entre el fondo y la forma.

Lo feo consiste también, como lo sublime, en una falta de armonía en la forma, si bien esta falta no está compensada por ninguna otra cualidad, como en lo sublime, en el que la grandeza domina sobre todos los demás elementos.

El estudio de esta excelencia de los objetos fué completamente desconocido de los antiguos. El griego Dion Longino, discípulo de Plotino y consejero de la Reina Zenobia, compuso el tratado *peri hypsous* (de lo elevado) que algunos, traduciendo mal su título (sobre lo sublime), han querido hacer pasar por la primera estética de lo sublime. Es inútil, sin embargo, buscar en él

nada que pueda darnos idea de lo que hoy llamamos sublime y si abunda en atinadas observaciones sobre la elevación y grandeza del estilo.

Es preciso dejar atrás los preceptistas griegos y latinos y llegar al siglo XVIII para encontrar alguna idea fecunda acerca de este concepto.

El abogado francés Silvain fué el primero que en 1708 dió á lo sublime el carácter de lo infinito, y, como había de hacerlo también Kant más adelante, fijó su condición subjetiva. Además, distinguió definitivamente esta excelencia de lo grande y de lo patético. Algo, aunque poco, profundizaron este problema los sensualistas ingleses Burke y Hogarth, hasta que el alemán Kant des- envolvió tan maravillosamente en su *Crítica del juicio* la teoría de lo sublime, que aún hoy se mantienen en pié casi por completo sus afirmaciones.

EFFECTO DE LO SUBLIME.—La contemplación de un objeto sublime nos produce una impresión de agrado y de terror á la vez, aunque, como toda impresión de carácter estético, es principalmente placentera.

Esta mezcla de sentimientos contradictorios la explica Schiller definiendo lo sublime, «aquella cualidad de los objetos, ante los cuales nos sentimos físicamente débiles, al paso que moralmente nos levantamos sobre él por la fuerza de las ideas»; así, el terror es efecto de nuestra naturaleza física que se siente como anonadada ante aquella grandeza, cuyos límites no acierta á descubrir, al paso que el espíritu, por ser de esencia infinita, se siente semejante á aquel espectáculo que le eleva por encima de lo material. De esta impresión podría decirse lo que Lucrecio decía de la naturaleza, *quædam divina voluptas percipit atque horror*.

DIFERENCIAS ENTRE LO BELLO Y LO SUBLIME.—Estas dos excelencias de los seres no sólo son distintas, sino que á veces hay entre ellas verdadera oposición. Así lo bello cabe en lo pequeño y limitado; lo sublime requiere como condición esencial la grandeza ilimitada; lo bello se cifra en la corrección, en la agradable sucesión de líneas y colores y en una perfecta armonía entre el fondo y la forma; lo sublime, por el contrario, se nos presenta con formas casi siempre irregulares é inarmónicas y con un gran predominio del fondo sobre la forma; lo bello, por fin, produce en nosotros una impresión completamente placentera y sosegada; lo sublime, como hemos visto, una mezcla de placer y terror.

«La Belleza, además, lo requiere todo graduado, todo en su punto; la sublimidad se acompaña con los extremos, es decir, con la mayor grandeza ó con la negación más ó menos completa, con una luz deslumbradora ó con la obscuridad, con un ruido vehemente ó con el silencio, con el movimiento extraordinario ó con la inercia.» (Milá.)

No faltan preceptistas (entre otros el P. Yungmann) para quienes lo sublime no es más que un grado máximo de belleza, cuya noción presupone. Si las diferencias expuestas en el párrafo anterior no nos inclinasen á la opinión contraria, lo haría, sin duda, el considerar que un objeto bello, v. g. una rosa, aunque creciera indefinidamente, no alcanzaría nunca la sublimidad.

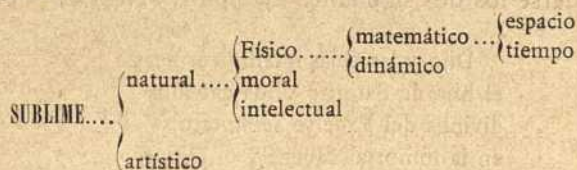
¿DÓNDE RESIDE LO SUBLIME?—Así como de la belleza se ha dicho que era una cualidad objetiva, esto es, que residía en los objetos, de lo sublime puede decirse que reside en el sujeto, en cuanto éste percibe una apariencia de infinitud que no siempre corresponde á la realidad exterior y en el objeto en cuanto se necesita un sér que motive dicha impresión.

DIVISIONES DE LO SUBLIME.—Como lo bello, lo sublime cabe en la naturaleza y en el arte. Así llamamos *sublime natural* á aquel en que el hombre no ha intervenido, y *sublime artístico* al que es producto del arte.

El *natural* se subdivide en *físico*, si reside en los objetos materiales (una tempestad); *moral*, si nace de un gran esfuerzo de nuestra voluntad (los mártires, Régulo, Cortés), é *intelectual* si es fruto de las grandes concepciones de la inteligencia (el *dadme una palanca y un punto de apoyo y desquiciaré el mundo*, de Arquímedes.)

El sublime físico se subdivide á su vez en *matemático ó de extensión* y *dinámico ó de poder*. El primero se refiere á las grandes extensiones de la naturaleza que suelen presentárenos en imponente reposo y puede ser ya de *espacio* (el mar en calma, la bóveda estrellada), ya de *tiempo* (la eternidad de Dios, la serie indefinida de los siglos.) El segundo se encuentra en las grandes fuerzas de la creación (el rayo, las cataratas del Niágara).

He aquí ahora para mayor claridad estas divisiones y subdivisiones en forma sinóptica:



SUBLIME LITERARIO.—En realidad, lo sublime literario y en general artístico, no se distingue del natural ni en sus caracteres ni en sus efectos, y sí únicamente en la causa productora, así decimos de un pasaje poético que es sublime cuando nos lo representamos en la realidad y creado por la naturaleza, no en el pasaje donde en rigor existe lo sublime, sino en el cuadro ó sentimientos que nos sugiere.

Ejemplos: Dice Dios: Hágase la luz y la luz fué.

Copiamos de Fr. Luís de Granada:

«El profeta Nahum describe el Juicio Final: El Señor vendrá como una tempestad y torbellino arrebatado y sus piés levantarán una grande polvareda delante de sí. Indignése contra la mar y secóse, y todos los ríos de la tierra se agotaron. El monte Basán y Carmelo se marchitaron, y la flor del Libano se cayó. Los montes se estremecieron delante de él y los collados quedaron asolados. La tierra tembló de su presencia y el mundo y todos los moradores de él. ¿Quién parecerá delante de la cara de su indignación? ¿Y quién resistirá á la ira de su furor? Su indignación se derramó como fuego y las piedras se hicieron polvo delante de él.»

GRANADA.

Dice David en el Salmo 33: *El cielo ha sido creado por la palabra de Dios y los astros por el aliento de su boca.*

Y este otro ejemplo también de los libros sagrados:

«La pestilencia delante de él—las aguas te vieron ¡oh Dios! y se estremecieron—las montañas te vieron y temblaron—el derrame de las aguas pasó por encima—el profundo habló y levantó en alto sus manos.»

De Homero, fuente abundante de impresiones de esta clase, pueden citarse los dos siguientes ejemplos. Habla de Júpiter:

Dijo y las cejas inclinó cerúleas
el hijo de Saturno y los cabellos
divinos del Excelso se agitaron
en la inmortal cabeza y el *Olimpo*
inmenso retembló.

(Trad. de Hermosilla.)

El caudillo griego Ajax, durante un combate se siente envuelto por una nube que le impide pelear y dirige á Júpiter el siguiente apóstrofe:

Libra ya, Padre Jove, á los Aquivos
de niebla tan oscura, haz que veamos;
serena el cielo y á la luz del día
destrúyenos á todos si te place.

(Id. Id.)

Y para no olvidar nuestra literatura, véanse los dos ejemplos siguientes, el primero del P. Mariana y el segundo de Solís:

«Después que Guzmán arrojó su espada á los árabes, fuese del adarve y volvió á subir por el grande alarido que levantaron sus soldados al ver que degollaban al niño, y Alonso al saber la causa, dijo con mesurado semblante: *Cuidaba que los enemigos habian entrado en la ciudad.*»

«Motezuma intenta evitar que Cortés llegue hasta su corte, pónesele acechanzas, pero él las vence. Reune aquél sus consejeros y magos, y viéndolos temerosos y abatidos, revuelve muchas veces su vista sobre ellos y les dice: *Vengan los españoles y caiga sobre nosotros el Cielo, que no nos hemos de esconder.*»

Forma literaria más adecuada para lo sublime.—Como se habrá podido observar, la forma más adecuada será la más sencilla. Tómese uno de los ejemplos citados, deslíase la frase que contiene la idea sublime, recárguesela de adornos y se verá prácticamente cuánto pierde de su primera grandeza.

CUALIDADES ANÁLOGAS Á LO SUBLIME.—Tales son entre otras:

a) *Lo trágico*, que estriba en *la lucha violenta del hombre consigo mismo ó con alguna fuerza sobrehumana, lucha que produce una impresión de terror y piedad*. V. g.: El episodio del Conde Ugolino en la Divina Comedia del Dante.

Distinguese lo trágico de lo sublime en que el primero es exclusivo de las acciones humanas, el segundo no; además lo trágico nos mueve siempre á la piedad y lo sublime no.

b) *Lo patético*, aquel atributo de las acciones humanas por el que conmueven profundamente nuestra sensibilidad. Sirvan de ejemplo la despedida de Héctor y Andrómaca y el pasaje en que el anciano Agamenón pide el cadáver de su hijo á Aquiles.

c) *La grandeza*, que es la misma sublimidad despojada de su carácter de infinito, v. g.:

Entonces veré como
la soberana mano echó el cimiento
tan á nivel y á plomo
dó estable y firme asiento
posee el pesadísimo elemento.

LEÓN.

d) *Majestad*, definida por Milá como *la expresión de una fuerza que está segura de sí misma*.

«Cuando en la plaza me preparaban mi silla, dice Job, veíanme los jóvenes y se ocultaban, y los ancianos levantándose se estaban en pié. Los Príncipes cesaban de hablar, y ponían el dedo en su boca. Los magnates reprimían su voz y su lengua quedaba pegada al paladar.»

FR. LUÍS DE LEÓN.

CUALIDADES OPUESTAS Á LO SUBLIME.—La hinchazón, lo vano y lo aparatoso en todas sus formas, son las cualidades que más se oponen á lo sublime.

Véase la siguiente bravata que Valbuena pone en boca de Morgante y compárese con el hermoso apóstrofe de Ajax antes citado:

Bajad, cobardes dioses, yo no creo
 en más Dios que en la clava de mi mano,
 que si allá sube, y como aquí la aferra,
 con todo vuestro cielo dará en tierra.

LECCIÓN V

El artista.

ESTÉTICA SUBJETIVA.—Trata del hombre como contemplador y creador de la belleza. Estudiaremos, pues, aquí el efecto que lo bello produce en nosotros y al hombre como capaz de producir nuevas bellezas ó sea al *artista*.

GOZO ESTÉTICO.—Es el placer que experimentamos al contemplar un objeto bello.

Algunos filósofos han pretendido que el placer de lo bello no se distingue del que nos producen los cinco sentidos, ó en otros términos, que no eran de índole distinta el placer con que comemos un manjar agradable y el que experimentamos á la vista de la Catedral de Burgos, por ejemplo. Para convenirse de lo falso de esta teoría, basta tener en cuenta que el placer de los sentidos tiene su satisfacción en el propio organismo, mientras que para el de lo bello, nuestros órganos no son más que meros transmisores de una impresión, y que este placer no lo percibimos en los sentidos sino en el espíritu. A nadie se le ocurrirá decir á la vista de una obra de arte, que no es el alma la que goza, sino los ojos. Otro carácter distintivo es el desinterés de la emoción artística en frente del egoísmo de los sentidos.

SUS ELEMENTOS.—Estos son tres:

a) *Placer intelectual* al reconocer los objetos por la memoria (semejanza con algo real).

b) *Simpatía por el artista*.—(Por la habilidad ó acierto en la ejecución).

c) *Simpatía por los seres representados*¹.

1. Guyau.—L'art au point de vue sociologique.

Toda obra humana que no produzca en nosotros estos efectos ó cuando menos los dos últimos, ya que el primero no es siempre aplicable á las artes no imitativas (música, arquitectura), dejará de ser obra bella. El arte es atracción, amor, simpatía, y por lo tanto, no puede cubrir con su nombre lo asqueroso ó repugnante como alguna vez ha pretendido la moderna escuela naturalista tan digna de imitación por otros conceptos.

La impresión de lo bello por lo mismo que es en su fondo una afirmación (esto es hermoso) motivada por un sentimiento, envuelve siempre un elemento subjetivo que puede variarla y modificarla hasta lo infinito. No sólo varía esta impresión de época á época y de pueblo á pueblo, sino aun de región á región y de individuo á individuo. A ello contribuyen poderosamente la educación, el genio, el clima, el medio social, etc., etc. De ahí la infinita variedad de gustos en materias artísticas.

ARTISTA. Llámase así á todo el que cultiva las bellas artes.

El artista, que no es en verdad el sabio ni el moralista, colabora en cierto modo con ellos en la misión altísima de levantar el espíritu de los demás por medio de la fecunda contemplación de lo bello. Como el hombre de ciencia, el artista, de un modo inconsciente si se quiere y con propósitos y por caminos diversos, alcanza á descubrir entre los infinitos objetos de la naturaleza un lazo de unión, una ley superior que no acierta á descubrir el vulgo que le rodea, y también como el moralista depura nuestro espíritu, levantándole por encima de su nivel ordinario.

FACULTADES DEL ARTISTA.—Ante todo el artista ha de poseer las cualidades propias de todos los hombres, aunque con marcado carácter estético. Tales son:

a) *Inteligencia estética*, ó sea aquella facultad por la que el artista descubre y concibe las ideas que pueden servir de fondo á su obra.

La inteligencia, la facultad superior del hombre que ha de ser el guía de todos nuestros actos, será también en el perfecto artista la que conduzca las demás facultades. La obra de arte es bella principalmente por la idea que envuelve. La Purísima de Murillo nos encanta, no sólo por la corrección del dibujo, por lo acertado del colorido y por lo feliz de la composición, sino en primer término, por la idea generadora.

b) *Sensibilidad estética*, es la facultad por la cual el artista se

conmueve con facilidad y sabe transmitir á los demás con toda eficacia sus propias emociones.

Dice Guyau:

«El gran artista, sencillo hasta en sus profundidades, es el que guarda frente al mundo una cierta novedad de corazón y una eterna frescura de sensación. Por su fuerza para romper las relaciones vulgares y comunes, que son moldes insustituibles de las sensaciones de los demás, parece al niño.»

Y acerca de la importancia de la emoción:

«Todas las artes, en su fondo, no son más que distintas maneras de condensar la emoción individual para hacerla inmediatamente transmisible á alguien, para hacerla en cierta manera sociable.»

En esta facultad, y como formas manifestativas de ella, van comprendidas la *fantasía*, poder de reproducir las imágenes de los objetos sensibles (un hombre, un caballo), y la *imaginación*, que combina las imágenes adquiridas para formar compuestos nuevos (el centauro, sér mitológico mitad hombre y mitad caballo.)

c) *Voluntad*, facultad de querer que en la obra de arte se manifiesten el propósito y fin á los que se sujetan todas las partes.

No basta que el artista posea estas facultades, es preciso además que entre ellas sea el equilibrio tan perfecto que cada una se mantenga dentro de sus límites. Todo desequilibrio perjudica á la obra de arte. La excesiva importancia concedida al elemento intelectual engendra las concepciones frías, abstractas y descoloridas de algunos galo-clásicos; cuando es la sensibilidad la que vence á las demás facultades, la sensiblería falsa y afeminada viene á sustituir á la emoción varonil y sincera, como acontece en ciertos momentos de la música italiana y en gran número de nuestros melodramas, y si la voluntad es el poder dominador se supedita el arte al fin práctico ó moralizador, como acontece en Diderot.

Además de estas facultades que han de ser innatas, el artista posee otras en gran parte adquiridas, tales son el *buen gusto* y las que resultan de una extensa y completa educación.

BUEN GUSTO, es la facultad de percibir y distinguir lo bello y lo feo de un modo espontáneo é irreflexivo.

Moliere lo define: «Una manera ó disposición de espíritu nacida del simple buen sentido natural y del comercio con el mundo, la cual sin compara-

ción juzga más finamente de las cosas que todo el saber farragoso de los pedantes.»

Claro está que toda afirmación del gusto es, como decimos al definirlo, marcadamente espontánea é irreflexiva, pero no opuesta á la ciencia, ni hija exclusiva del *simple buen sentido natural*, por el contrario, es más bien producto del buen sentido perfeccionado por el estudio, por el trato frecuente de las obras de arte y por el continuado ejercicio.

El buen gusto no es el dón poco envidiable de percibir, sobre todo, las deformidades de la obra artística, de apreciar ante todo lo feo. Así lo establecieron los galo-clásicos La Harpe, Boileau y Voltaire, para quienes el hombre de gusto por excelencia era el que no había admirado nunca nada.

Respecto al origen de la palabra *gusto*, aplicada á materia artística, dice Menéndez y Pelayo:

«La felicísima innovación de la palabra *buen gusto*, fué introducida en el tecnicismo estético (al parecer) por los españoles. ¿Fuimos realmente los inventores de ella? ¿Quién fué de los nuestros el primero que aplicó á los objetos del orden intelectual esta clasificación del orden sensible, anunciando con esto solo el advenimiento de la estética *subjetiva* del siglo XVIII, que tanto usó y abusó de esta metáfora? Confieso que lo ignoro; pero diré llanamente lo que he podido averiguar sobre esta *invención* tan olvidada. Todo ello se reduce á unas palabras del italiano Bernardo Trevisano en su introducción á las *Reflexiones de Muratori sobre el buen gusto* (Venecia 1736). «Al sentimiento bien acordado que gusta siempre de conformarse con cuanto dicta la razón, le llamaron algunos armonía de ingenio; otros dijeron que era el juicio, pero regulado por el arte; otros una cierta exquisitez de genio, *pero los españoles más perspicaces en el uso de las metáforas que ningún otro pueblo*, lo expresaron con este laconismo fecundo: *buen gusto*.»

EDUCACIÓN DEL ARTISTA.—Ha de abrazar los siguientes puntos:

Estudio de la naturaleza.—La naturaleza, así física como moral, en su infinita variedad, en su inagotable riqueza, ha sido y será siempre el manantial más fecundo de asuntos artísticos. Este estudio, esta observación, que deben ser detenidos y continuos, han de ir acompañados de un profundo amor por todo lo que nos rodea, y solo así logrará el artista arrancar á la naturaleza sus más hermosos aspectos.

Dominio de la parte técnica.—No le basta al artista concebir con claridad y sentir profundamente un asunto, es preciso además que domine la materia de su arte, la *técnica* (dibujo y pers-



pectiva en pintura, la lengua y la versificación en poesía), para realizarlo sensiblemente. Sólo el estudio y el ejercicio continuo pueden dar al artista el dominio que necesita sobre los medios que su arte emplea, sólo así logrará adquirir aquella *dificil facillitas* de que habla Moratín.

Estudio de los modelos.—Cada arte tiene un conjunto de obras maestras, clásicas (antiguas ó modernas) que han de ser objeto predilecto del estudio del artista. No ha de intentar éste, sin embargo, al estudiarlas, meramente reproducirlas, sino fecundar su espíritu con el aliento soberano que las anima, emplearlas como piedra de toque que pongan á prueba las propias concepciones, y adiestrar la mano y la inteligencia para realizarlas. No quiere decirse con esto que el artista vacíe sus obras en los moldes de las clásicas, sino ¿á qué hacer de nuevo lo que ya está hecho? antes por el contrario, el estudio de los modelos ha de servirle como de poderoso acicate para buscar á su arte nuevos horizontes.

Cultura general.—Además de los conocimientos exigidos hasta aquí, el artista ha de procurar enriquecer su inteligencia con toda clase de noticias y verdades, y hoy que tan frecuentes y tan íntimas son las relaciones del arte y la ciencia, no ha de desdeñar el estudio de cuanto tenga ó pueda tener analogía con su arte.

PODER ARTÍSTICO.—En el artista caben tres grados de poder que son, de menos á más: la *habilidad técnica*, el *talento* y el *genio*.

La *habilidad técnica*, inferior á los demás que la presuponen, consiste en la *facilidad con que se domina y maneja la materia del arte*. Este grado de poder, cuya posesión no es un mérito, pero cuya ausencia es un gran defecto, no basta ni mucho menos para crear obras duraderas. Poseyéronla en alto grado algunos de los autores de acrósticos del siglo pasado, sin que uno solo de sus nombres, ni una sola de sus obras merezca recordarse.

Talento, es aquel desarrollo de las facultades por el que ciertos artistas aciertan á remedar la obra del genio y á vaciar sus concepciones en los moldes inventados por éste.

*Genio*¹, es la potencia creadora poseída en su más alto grado.

El genio puede nacer ó de la gran intensidad y armonía de todas las facultades (Goethe, por ejemplo), ó del desarrollo extraordinario de una sola facultad (Shakespeare).

Para Schopenhauer, es la más *completa objetividad*, ó sea la dirección objetiva del espíritu, opuesta á la dirección subjetiva y voluntaria. El genio consiste en la facultad de observarse totalmente en la intuición pura y convertirse en *puro sujeto conocedor en espejo luminoso del mundo*, fijando en pensamientos eternos (como dice Goethe) los fenómenos inestables y movedizos.

Mediante la imaginación, el genio ve en las cosas, no lo que la naturaleza ha producido efectivamente, sino lo que intentaba producir y no pudo realizar por el conflicto entre las formas; representa con claridad todo lo esencial é importante, suprime lo contingente. Hay ciertos puntos de contacto entre el genio y la locura. El primero como el segundo, pierde de vista la noción del encadenamiento racional de las cosas, para no ver ni buscar en los objetos más que su idea, la expresión visible de su verdadera naturaleza, la representación total de su especie, perdiendo de vista todas las relaciones y todos los demás anillos de la cadena. El genio conoce con toda plenitud las ideas, pero ignora los individuos.

Diferencias entre el genio y el talento.—El primero inventa, el segundo reproduce; el primero es ilimitado y eterno, el segundo limitado y pasajero; la obra del genio es producto de una intuición rápida y luminosa, la del talento, del estudio y el trabajo incesantes; el genio nos presenta al hombre y la naturaleza en su fondo inmutable y el talento en sus apariencias actual y variable. Homero, Beethoven y Cervantes fueron genios; Virgilio, Haydn y Moratín, talentos.

ESTADOS DEL ARTISTA.—Son:

a) *Impresionabilidad* ó propiedad de conmoverse fácilmente á la vista de lo bello.

b) *Inspiración*, ó sea el estado de calor y entusiasmo en que se halla el artista al componer una obra bella.

Hegel dice elocuentemente que consiste en estar lleno y penetrado del asunto que se quiere tratar, en estar frente á él y no poder descansar hasta haberle marcado y revestido de la forma perfecta que le ha de convertir en obra de arte.

¹ Se ha creído, y aun se cree por muchos, que esta palabra es galicismo, que sustituye en nuestra lengua á la de *ingenio*. Sin embargo, no es así, y Menéndez y Pelayo demuestra que ya Herrera las distingue en sus comentarios á Garcilaso.

Y añade: «no nace fuera de nosotros sino del amor á una *idea imaginada*.» Esto no quiere decir que un asunto no pueda ser completamente exterior y hasta de encargo como lo fueron la mayor parte de las obras de Píndaro, basta que el poeta ó artista lo convierta en idea imaginada.

Para griegos y latinos que á toda idea daban forma sensible, la inspiración (*in-spirare*), no era más que el *Deus in nobis* de Ovidio, la divinidad que desde el cielo descendía á obligar al artista á que, aun á pesar suyo, compusiera obras de cuya belleza él mismo no se daba cuenta. También los románticos atribuían á una fuerza exterior é irresistible el principio de la inspiración. El artista, pues, quedaba rebajado á la mera categoría de un instrumento. Esta *inconsciencia* del arte la defendió Shelling, diciendo que «la producción estética depende de una oposición de actividades, que arrastradas por espontaneidad involuntaria á la producción, no hacen más que obedecer en ello á un arranque irresistible de su propia naturaleza.»

En cambio, para los modernos, Zola entre ellos, la inspiración no es más que el resultado del estudio y el trabajo, así Baudelaire, padre del decadentismo, la define «una larga é incesante gimnasia» y Pablo Verlaine dice de ella algo parecido en los siguientes hermosos versos.

A nous qui ciselons les mots comme des coupes
et qui faisons des vers emus, tres froidement,
ce qu' il nous faut, a nous, c'est, aux lueurs des lampes,
la science conquise et le sommeil dompté.

LECCIÓN VI

El arte.

ESTÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA.—Esta parte de la Estética estudia la belleza realizada por el hombre, esto es, la obra artística.

ARTE.—Tomando esta palabra en su acepción más lata, arte es *el conjunto de reglas que sirven para realizar un fin*. En este sentido es arte la carpintería, por ejemplo.

Sin embargo, nosotros damos aquí otro sentido á esta palabra. Entendemos aquí por *arte bello* ó simplemente arte: *la manifestación sensible de una creación ideal humana*.

En efecto, los caracteres distintivos de la obra artística son: ser concepción interna (ideal)¹ y manifestarse en una forma sensible (óptica ó acústica). Cuando falta uno de estos elementos no hay obra artística.

Aristóteles dijo del arte que es la imitación de la naturaleza. Si por imitación (*mimesis*) entendemos como quieren algunos la mera reproducción de formas de la naturaleza, es falsa esta definición ya que hay artes, tales como la música y la arquitectura, que rara vez la imitan. Además, aún cuando diéramos á la *mimesis* una interpretación más alta y en nuestro sentir más justa, entendiendo que no se refiere sólo á las formas materiales, sino también á estados anímicos con lo que cabrían dentro de ella la música y la arquitectura, no sería más verdad con todo dicha definición, porque precisamente el arte empieza donde acaba la imitación, ésta es solamente un medio para alcanzar un fin superior.

A este propósito dice Hegel: «¿Para qué imitar la naturaleza? Este trabajo, pueril, indigno del hombre, no logrará más que poner de manifiesto la impotencia humana. El modelo será siempre superior á la copia. Y ¿para qué imi-

1 El afirmar que la concepción interna es ideal, no excluye en manera alguna el realismo, pues aun cuando dicha concepción esté tomada en todas sus partes de la naturaleza exterior, el artista al asimilársela la convierte en *idea* y por tanto en *ideal*.

tar lo que la naturaleza nos dió hecho? El arte tiene fin más alto que cumplir. Rival de la naturaleza, como ella y mejor que ella representa ideas y se sirve de formas como de símbolos para expresarlas, pero estas formas son sólo un medio.»

Además si fuera exacta la definición de Aristóteles, el arte más perfecto sería la fotografía, ya que ningún artista puede jactarse de reproducir fielmente los objetos naturales como una cámara oscura.

Otros dicen del arte que es *la creación de la belleza por el hombre*, y tampoco tenemos por exacta esta definición, porque hay gran número de obras humanas á las que no puede negárseles el dictado de artísticas y en las que los elementos bellos que contienen, ó están supeditados á otros de distinta índole ó son completamente nulos. Tal sucede por ejemplo en muchas gárgolas de las catedrales góticas, sin que valga la objeción de que forman parte de un todo armónico, porque tienen por sí mismas un valor estético independiente; otro tanto puede decirse de algunos cuadros de Teniers y de ciertas creaciones poéticas como el Falstaff de Shakespeare y alguna novela de Richter.

No queremos con esto negar el valor de la belleza en la obra de arte, antes al contrario, reconocemos de buen grado su altísima importancia; pero sí queremos afirmar que aun prescindiendo de ella, la naturaleza ofrece al artista otros veneros de inspiración. Lo expresivo, que no es opuesto á lo feo y que de hecho le acompaña á veces, y la caprichosa combinación de formas pueden ser también materia artística.

«Dice Milsan (*L' Esthetique anglaise*, p. 125.) «La belleza ó á lo menos lo que se designa con este nombre, lo agradable..... no es más que una de las octavas del inmenso piano del arte. Lo triste, lo terrible, lo raro y hasta lo feo le pertenecen con los mismos derechos que lo gracioso, lo elegante y lo admirable. Abraza todo lo que tiene un valor emocional, todas las especies de cualidades por las que los objetos reales ó posibles son capaces de ejercer en nosotros atractivo ó repulsión.»

HENNEQUIN.

Otras muchas definiciones más ó menos científicas se han dado del arte. De entre las más conocidas pueden entresacarse las siguientes:

La representación de lo ideal. (Cousin.)

Homo addidit naturæ. (Bacon.)

La libertad humana que reforma á su antojo y para su propia gloria la fenomenalidad de las cosas (Proudhon.)

Es orden y ornato para Sócrates, según Platon.

De él dice Schelling, que es «órgano de los dioses, revelador de los misterios divinos, manifestación de la belleza inmortal, cuyo rayo no profanado ilumina solamente los corazones donde habita; belleza cuya forma es tan oculta é inaccesible á los sentidos como la invisible verdad.»

La resolución de la antinomia entre la necesidad y la libertad, entre la forma y la idea. (Schiller.)

Un simple juego de nuestras facultades representativas (Spencer).

La contemplación de las cosas independientemente del principio de razón. (Schopenhauer.)

En general, toda obra maestra de arte no es más que la expresión en el lenguaje más sensible de la idea más elevada. Cuanto más alta es é interesa ésta, más se ha de esforzar el artista en interesar los sentidos, *hacer la idea sensible* y hacer la *sensación fecunda* de la que salga la idea, he aquí el doble fin del arte. (Guyau.)

ORIGEN DEL ARTE.—El arte es una consecuencia necesaria de nuestras aspiraciones espirituales y en ellas tiene su origen. El hombre, sér consciente y libre, no se satisface con los objetos limitados que le rodean y en su tendencia á lo absoluto quiere aprisionarlo dentro de formas concretas, dando con ello vida al arte.

Dice Taine:

«El hombre para satisfacer sus aspiraciones espirituales tiene dos caminos: la ciencia y el arte, la primera es la enunciación exacta de las causas de los fe-

nómenos, la segunda es representación de lo abstracto en lo concreto, por lo que es más elevado, más popular, y por lo tanto, superior á la ciencia.

Según Hegel, lo absoluto se manifiesta de tres modos: en abstracto y como sentimiento á la conciencia (religión), como verdad á la inteligencia (filosofía) y como representación (arte).

Entendido así el concepto del arte, claro está que por ser manifestación más que legítima, necesaria de nuestra actividad, vivirá mientras el hombre sienta aspiraciones al infinito.

FIN DEL ARTE.—Como hemos dicho al definirlo, el arte no se propone más ni tiene otro fin que *crear*, realizar exteriormente las concepciones del artista.

En conformidad con esta idea dice el malogrado Guyau con su habitual calor de espíritu:

«*El fin del arte es la realización inmediata en pensamiento y en imaginación, é inmediatamente sentida, de todos nuestros ensueños de vida ideal, de vida intensa y expansiva, de vida buena, apasionada, feliz, sin otra ley ó regla que la intensidad misma y la armonía necesaria para darnos el actual sentimiento de la plenitud en la existencia.*»

No todos los filósofos están de acuerdo sobre este grave problema. Ya hemos expuesto y refutado la teoría que señala la imitación de la naturaleza como único fin del arte, y no admitimos tampoco, como se ha visto, la opinión de que lo sea la belleza.

Otros, Gustavo Flaubert entre ellos, afirman que el arte no se propone más que producir en nosotros determinadas sensaciones. Véase en contra de esta teoría lo que de ella dice el citado Guyau:

«Si el arte tuviera este único objeto, el de producir sensaciones agradables, sería en verdad más fácil de reglamentar y podría reducirse algún día á un sistema de reglas técnicas para cuyo empleo bastaría habilidad. Las sensaciones que han de producir las artes son su materia, y por lo tanto, su limitación, su envoltura que la perjudica, y sino véase lo que pierde siempre la concepción realizada. El papel del genio se reduce á ensanchar cada vez más estos límites.»

El arte tiene por fin moralizar, dicen otros. Indudablemente uno de sus efectos es elevar, depurar, y por tanto, moralizar nuestro espíritu, pero en manera alguna puede decirse que este sea su fin. El arte no puede estar supeditado á ningún fin utilitario. Es verdad que la obra artística ha de morali-

zar, pero no de un modo reflexivo, no predicando los principios abstractos de la moral, ni poniendo sus concepciones al servicio del propósito ético, sino de un modo inconsciente y por la mera contemplación estética.

INDEPENDENCIA DEL ARTE.—El arte, como ya se ha dicho, es completamente ajeno á todo fin utilitario que lo convierta en medio. Entendida en este sentido aceptamos la fórmula de Cousin, *el arte por el arte*, en oposición á la de *el arte por la idea*, ó sea el arte que fuera de su propósito creador no busca otro fin, frente al arte que se pone al servicio de un orden de verdades ó principios.

Si dicha fórmula se interpreta como lo han hecho algunos románticos y aun algunos naturalistas, considerando que al arte le es indiferente el fondo, la idea y concediendo toda la importancia á la ejecución, al desempeño, entonces es tan falsa y antiartística como su opuesta *el arte por la idea*. Entonces el arte por el arte no es más que la idolatría (la adoración de la forma) como dice Hennequin.

OBRA DE ARTE: SUS ELEMENTOS.—Dos son, como se ha dicho ya en la lección 3.^a, los elementos de toda obra de arte: lo *real* y lo *ideal*.

La realidad, poética siempre aún en los pormenores que parecen insignificantes á espíritus prosáicos, proporciona al artista los materiales de su obra. Si no confunde lo *real* con lo *actual*, lo permanente con lo pasajero, y sabe imprimir en el elemento real el sello de su genio, su obra merecerá el nombre de artística.

«La realidad, dice Guyau, es la roca de Aarón, cuya aridez fatiga nuestra vista. Hay en ella, sin embargo, un punto del que, golpeándola, puede brotar una fuente fresca y abundante. Lo difícil es acertar con el punto.»

CUALIDADES DE LA OBRA DE ARTE.—Entre otras pueden señalarse, como necesarias, las siguientes:

Universalidad, esto es, que sea de todos los tiempos y de todas las épocas, lo que se logra, no aislándose del medio que rodee al artista, sino sabiendo arrancar lo absoluto, lo eterno de lo particular y transitorio que nos ofrecen las apariencias de los

hombres y de las cosas. Shakespeare, por ejemplo, es universal, porque supo dar á sus personajes sentimientos y pasiones propios de toda la humanidad.

Individualidad.—Además de universal la obra de arte ha de ser individual, sin que haya oposición entre estos dos términos, porque la idea ha de ofrecer una forma concreta independiente. Las creaciones meramente generales no son artísticas, como no lo son las meramente individuales. El artista logrará que sus obras tengan esta individualidad, siendo hijo de su tiempo y sintiendo como sus contemporáneos. «Llenad vuestro espíritu y vuestro corazón por grandes que sean de las ideas y sentimientos de vuestro siglo y la obra vendrá», dice Goethe.

Unidad, que es la íntima relación de las partes dirigidas á un mismo fin.

«Una sinfonía, un templo son seres vivientes, como un poema ó una escultura, pues son seres organizados cuyas partes, con dependencia mútua, obedecen á un principio director, tienen también fisonomía propia, manifiestan un propósito, hablan y logran su efecto.» (Hegel.)

Variedad.—Sin alterar su unidad, antes al contrario, íntimamente enlazada con ella, la obra de arte ha de ofrecernos una agradable *variedad* en la distribución de las partes, que evite la monotonía y que aumente la belleza del conjunto.

LA MORAL EN EL ARTE.—La obra artística, como toda obra humana, ha de ser moral, ha de ser buena, pero no ha de serlo como obra de arte, porque el bien no es una categoría estética, sino ética, dentro de la cual van comprendidas todas las obras del hombre, y por lo tanto, las del artista.

Un crítico nada sospechoso, Menéndez y Pelayo, dice: «las leyes éticas obligan al artista, lo mismo que al resto de los humanos, pero no le obligan como artista, sino como persona moral y por razones que caen fuera de la jurisdicción de la Estética.»

Con todo, lo malo cabe dentro de la obra de arte, no como esencialmente malo, sino por alguno de los elementos buenos que puede ofrecer al artista. Así, Yago, en el *Otelo* de Shakes-

peare, nos cautiva por la energía de su voluntad y por el ingenio refinado que emplea en sus acciones. Lo que no ha de hacer el arte es la apología del mal.

LECCIÓN VII

Las bellas artes.

DIVISIÓN DE LAS ARTES —Se ha dicho en la lección anterior, que la palabra arte puede tomarse en dos sentidos y á ellos referiremos la primera clasificación de las artes en dos grandes grupos: *mecánicas ó útiles y liberales ó bellas*. Las primeras tienen como fin principal la utilidad (v. g.: la carpintería) y sus cultivadores reciben el nombre de artesanos, y las segundas son independientes de todo propósito utilitario y á sus cultivadores se les llama artistas (pintura, poesía).

Al distinguir las artes bellas de las útiles no queremos decir que éstas, por ejemplo, deban prescindir por completo de todo carácter estético, ni que las bellas no puedan ofrecer elementos útiles, sino que cada una ha de subordinar estos elementos á su fin propio. Así, el carpintero, después de atender á la utilidad de su obra podrá atender á su embellecimiento.

A su vez las artes que hemos llamado bellas se dividen en *ópticas y acústicas*. Son ópticas las que se perciben por medio de la vista, tales son la arquitectura, la escultura y la pintura ó mejor gráfica, y acústicas las que percibimos por el oído y son la música y la poesía.

Las bellas artes redúcense, pues, á cinco, que Milá define de la siguiente manera.

Arquitectura es el arte que se vale de formas sólidas no imitativas.

Sólidas en cuanto tienen real y verdaderamente las tres di-

mensiones (longitud, latitud, profundidad), y *no imitativas*¹ porque en su conjunto las obras arquitectónicas nada reproducen de la naturaleza exterior, y si bien en ciertos pormenores imitan objetos reales (plantas y figuras de hombre y animales en frisos, molduras y capiteles), puede decirse que esto es más bien escultura aplicada á la arquitectura, que arquitectura propiamente dicha.

Este arte por tenerse que sujetar en parte al fin utilitario de la obra y por su menor fuerza expresiva, es indudablemente inferior á los demás. En efecto, la obra se construye para un objeto práctico (casa, templo, museo), que no puede ser sacrificado á un fin estético; de modo que, en realidad, el arte empieza sólo cuando se han satisfecho las necesidades del fin á que el edificio se destina. Su menor fuerza expresiva se pone de manifiesto con sólo observar que la arquitectura no puede hacer más que sugerirnos sentimientos vagos y escasas ideas. Ante una catedral gótica nuestro ánimo se siente inclinado á lo ideal y á Dios, ante un templo griego goza de la serenidad y sosiego que aquella arquitectura respira; pero ni el uno ni el otro son más explícitos respecto á la religión á que se consagraron.

Nuestra edad no tiene arquitectura propia como la tuvieron los griegos y la tuvo la edad media, á pesar de los esfuerzos que con materiales de construcción apenas conocidos hasta hoy (el hierro, por ejemplo) se han hecho para lograrlo. Las obras arquitectónicas modernas no son resultado de nuestro estado social como lo habían sido las antiguas y como lo habían de ser ahora, sino reproducción y combinación más ó menos feliz de formas y tipos de otras edades cuyo sentido social ignora nuestro espíritu.

Escultura es el arte que se vale de formas sólidas imitativas. Sólidas como la arquitectura, é imitativas porque reproducen siempre objetos de la naturaleza.

Por su valor expresivo este arte es ya muy superior á la arquitectura en el mero hecho de poder reproducir la figura humana. No se contenta ya con sugerir un sentimiento vago é indefinible, sino que por la expresión de los rostros y la colocación de los miembros puede recorrer todos los matices de un sentimiento, desde la plácida serenidad del Apolo de Belvedere y la Venus de Milo, tipos perfectos de la hermosura humana, hasta el concentrado y horrendo dolor de Laoconte.

¹ Spencer afirma que la gótica imita los grandes vegetales, y la griega los animales; pero hay que convenir en que la semejanza es muy remota.

Su imperio, sin embargo, es también limitado. No es cierto en rigor lo que en su entusiasmo dice Miguel Angel:

Non a l' ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in se non circunscriva.

La necesidad de circunscribir la composición escultórica á un individuo ó á lo más á un grupo de individuos y la ausencia completa del medio que rodea al grupo (cielo, aire, luz, paisaje) hacen de la escultura un arte inferior á la pintura.

Ninguna civilización como la helénica puede ofrecernos mayor desenvolvimiento de la escultura. Las obras, desgraciadamente escasas, que de aquella época nos quedan, han sido y son todavía modelos no superados por nadie y admiración eterna de los hombres. A ello contribuyó, entre otras causas, el respeto, la adoración casi con que ellos miraban la forma humana que era también la de sus dioses. Sófocles, aún adolescente, antes de entonar en público el himno á las divinidades vencedoras en Salamina, suelta sus vestidos ante el ara sagrada. Hoy, la escultura como la arquitectura carece de un ideal vivo que la inspire, quizás como quiere Cousin, porque es incompatible con nuestras costumbres, ó tal vez porque á ello se opone, como dice Renan, lo antiestético de nuestra indumentaria.

*Pintura*¹, es el arte que se vale de formas aparentes imitativas. Dicese formas aparentes, porque así como la arquitectura se vale de materiales que tienen en realidad las tres dimensiones, la pintura se refiere á un solo plano, y por lo tanto, una de las dimensiones, la profundidad, no es real, es solo *aparente*, suplida por la perspectiva.

Este arte tiene sobre los anteriores la indisputable ventaja de ofrecer á nuestra contemplación un cuadro mucho más extenso de la vida y de la naturaleza. El hombre no se representa ya como un sér aislado, sino que lo reproduce dentro del medio en que vive (campo, casa, mar.) El mundo físico además adquiere aquí una importancia capital, como lo prueba el paisaje, género que podemos llamar de nuestros días. El espectáculo de una batalla que la arquitectura es impotente para reproducir y que la escultura ha de representarlo en un solo grupo, la pintura lo ofrece á nuestros ojos con toda su grandeza, nos

¹ Mejor que *pintura* debería denominarse este arte: gráfica, si la costumbre lo autorizara, porque el colorido no es en ella un elemento indispensable. Prescinden de él por ejemplo, el lavado y el dibujo.

muestra el choque de los dos ejércitos, la expresión dolorosa de los heridos, el rostro inyectado de los combatientes, el polvo levantado por los caballos, y además también el lugar del combate y el cielo, ya límpido y azul, como testigo mudo é indiferente de las mezquinas luchas de los hombres, ya cerrado y tempestuoso, como si tomara parte en ellas.

Música es el arte que se vale de sonidos inarticulados. Superior á las demás bellas artes por la mayor intensidad con que comunica los sentimientos, es, sin embargo, inferior á todas ellas en cuanto es impotente para comunicar ideas. El pensamiento, con todo, no está ausente de la obra ni puede estarlo; pero corre, como dice un crítico, en forma de sentimiento por la obra, como sangre generosa por las venas del cuerpo musical, prestándole vida y movimiento.

Para los románticos alemanes la música es el arte supremo, dicen casi lo de Schopenhauer, que la música por sí sola es toda una metafísica. Tiene para ellos el mérito de decirlo todo y el no menor de no explicar nada. Explicar es disecar y solo se disecca lo muerto. El ideal del arte es la sinfonía y el del pensamiento la *sinfilosofía*, como dice F. Schlegel.

Los antiguos griegos y latinos atribufan á la música propiedades extraordinarias: véase en prueba de ello los versos 394, 395 y 396 de la carta de Horacio á los Pisones; y Quintiliano (IX—4) dice de los pitagóricos que tentan la costumbre de tomar la lira al despertarse para animarse para el trabajo del día y al acostarse para calmar la actividad tumultuosa de sus pensamientos.

Spencer ha probado que el origen de la música es la exaltación de la voz por las pasiones y la define: la forma ideal del lenguaje de la pasión. «El lenguaje es ya una melodía, dice, aunque muy monótona, y exaltado por la pasión ha dado origen á la música, pasando por el recitado que es su intermedio.»

De todas las artes ésta es indudablemente la más reciente. Claro está que la conocieron los antiguos, pero su desenvolvimiento data de tres siglos apenas y su mayor esplendor es de fines del siglo pasado.

«¿Por qué nació tan tarde?» se pregunta Taine, y contesta: «Porque es propia de las sociedades muelles y refinadas tocadas de aquel *mal del siglo* aspiración al inasequible no sé qué de espíritus enfermizos que no ha desaparecido aún, á pesar de la aparente calma de nuestro positivismo. Ensueños de un alma incorpórea es la que más se presta á los gritos de la pasión.»

Poesía, es el arte que se vale de sonidos articulados. La

poesía es indudablemente el arte más completo, no por su fin que en todas las bellas artes es idéntico, sino por el medio de que se vale. La palabra es, en efecto, el instrumento de que nos servimos para traducir al exterior todas las modificaciones del espíritu. Por ella el poeta sugiere á nuestra imaginación, aunque con menor intensidad, justo es confesarlo, cuantas creaciones pueden producir la arquitectura, la escultura y la pintura y conmover nuestro espíritu con cuantos sentimientos y afectos pueda despertar la música. Suyo es cuanto Dios ha creado, á todo se extiende su poder, y el mundo de las formas, el de los colores y el de los sonidos sujetos están á su imperio.

Algunos estéticos han pretendido añadir á estas cinco bellas artes otras, como la jardinería, la gimnasia y el baile, que ciertamente propónense también un fin desinteresado y son efecto de una concepción ideal. Sin embargo, las tales no constituyen artes independientes, sino que todas pueden reducirse á las expuestas. Así, la jardinería, por valerse de formas sólidas no imitativas no es distinta de la arquitectura, y la gimnasia y el baile no son más que la escultura en movimiento.

La clasificación que acabamos de exponer la debemos á Hegel, y á pesar de cuantas tentativas se han hecho para modificarla la tenemos por definitiva, gracias al acierto con que su autor supo escoger para base de sus clasificaciones el grado como cada arte expresa el ideal y la espiritualidad del medio de que se valen. El error de Hegel, en el que cayeron todos sus discípulos, y Carriere entre ellos, fué el dar alcance histórico á esta clasificación, suponiendo, contra el testimonio de los hechos, que las artes aparecieron entre los hombres por el orden expuesto.

Esfera de acción de cada arte.—Aunque las artes en general pueden ejercitarse sobre todos los aspectos de la naturaleza y del alma, cada bella arte tiene limitada su esfera de acción á un número reducido de aspectos que no puede rebasar, so pena de adulterar su fin propio. La frase de Horacio: *Ut pictura poesis erit* que algunos han querido elevar á la categoría de axioma, puede pasar como comparación, pero no es cierta como principio estético.

Véase en prueba de ello el admirable trabajo de Lessing sobre el Laoconte, en el que se señalan los límites respectivos de la pintura y de la poesía.

Dice Lessing:

«Ninguno de los antiguos preceptistas administró como canon la deslumbradora síntesis de Simónides, que la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante.»

Y Arteaga en sus «Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal», dice adelantándose á Lessing:

Todos los objetos de la naturaleza pueden ser imitados por las Bellas artes, «no de modo que todos puedan ser imitados por cada una de ellas en todos sus aspectos, sino de suerte que ya el uno, ya el otro, bajo de una correlación, bajo de otra, no haya objeto de la naturaleza que no pueda ser imitado por alguna, con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible.»

Esto no se opone á que alguna vez un arte pueda producir, siempre de un modo menos enérgico, la impresión propia de otro. Tal sucede en las descripciones, por las cuales la poesía pretende alcanzar los efectos de la pintura.

Véase el siguiente pasaje de Cervantes:

«Así como las dos bestias se juntaban, acudían á rascarse el uno al otro; y después de cansados y satisfechos, cargaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio, que le sobraba de la otra parte más de media vara; y mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días.»

Así y todo, sólo en un sentido muy elevado puede admitirse el siguiente párrafo de Schiller:

«En su grado de suprema nobleza, la música debe hacerse forma y obrar sobre nosotros con la tranquila pureza de una estatua antigua; en su perfección más elevada, el arte plástica debe hacerse música y conmovernos por acción directa sobre nuestros sentidos; en su desarrollo más completo, la poesía debe á un tiempo obrar sobre nosotros con la fuerte impresión de la música y con la apacible serenidad de la plástica.»

Síntesis de las artes en el Drama lírico: Sentado el principio de la distinción esencial y á la vez de la limitación de cada arte, claro está que la obra suprema sería aquella en que todas las artes unidas amigablemente contribuyeran á un solo fin estético, aportando cada una de ellas á la obra común los medios que le son propios. Esto ha intentado realizar Ricardo Wagner, el gran reformador de la música, en el Drama lírico, llamado comun-

mente ópera. En él la poesía es reina y señora á que se sujetan la música representada por la orquesta y la voz humana, la arquitectura y la pintura por las decoraciones y la escultura por los mismos actores.

LECCIÓN VIII

Crítica.

CRÍTICA, en general, como lo indica su etimología (de *Krinein*, juzgar) es el acto de juzgar, y *Crítica artística* es el acto de juzgar las bellezas y defectos de una obra de arte.

Además de esta especie de crítica que es á la que nosotros nos referiremos siempre, hay la crítica histórica que juzga de la verdad ó falsedad de los hechos; la jurídica que se refiere á las leyes y sus aplicaciones; la sociológica que trata de hechos sociales, etc., etc.

La palabra crítica tiene aquí una acepción más amplia y generosa que la que suele tener en la conversación vulgar. No es para nosotros el acto poco caritativo de propalar los defectos, reales ó supuestos de los demás; no es sólo la acción denigrante de señalar imperfecciones en las obras artísticas, sino como se dice en la definición, su oficio es meramente juzgar y juzgar con amor.

Dice Guillermo Schlegel en su Curso de literatura dramática:

«Por una imperfección del lenguaje que se refiere tal vez á una falsa dirección de las ideas, la palabra *crítica* nos hace pensar más en la sagacidad que descubre los defectos, que en el dón feliz de sentir con viveza las bellezas. Hay que convenir en que el espíritu de la crítica moderna ha contribuido á ello. Su reprensión condena severamente y su aprobación no hace más que absolver. Cuenta las caídas sin medir el vuelo del genio; más adjudica premios á la exactitud que palmas á la gloria é inspira más miedo que entusiasmo.»

Diferencias entre la crítica y el gusto.—Aunque la crítica no puede prescindir del buen gusto, hay, sin embargo, entre ambos conceptos diferencias esenciales.

El gusto atiende sólo á la impresión subjetiva, la crítica es á la vez objetiva y subjetiva, esto es, tiene en cuenta, ante todo, la conformidad que descubre entre la obra y la idea de lo bello y atiende también á la impresión que esta conformidad le produce.

El gusto es espontáneo, la crítica reflexiva; el gusto es empírico, la crítica racional; el gusto se funda en el sentimiento, la crítica en el sentimiento y en la inteligencia.

Diferencias entre el crítico y el artista.—Toda vez que el crítico ha de juzgar las obras del artista ambos han de poseer cualidades análogas, si bien hay entre ellos diferencias notables. Estas pueden reducirse á las siguientes: el artista ha de poseer en alto grado el *don de crear*, el *talento de ejecución* y la *intuición total, sintética de la belleza*, cualidades de que puede prescindir el crítico. En cambio, éste necesita *espíritu analítico* para descomponer y estudiar por separado los elementos de la obra y la facilidad de *sentir* y *sentir bien* lo creado.

Distínguense también el crítico y el filósofo de la misma manera que se diferencian el juez y el legislador; el filósofo, el estético busca y estudia las leyes generales por que se rige la belleza, el crítico no hace más que aplicar estas mismas leyes á casos concretos.

Es preocupación muy corriente entre el vulgo y que han compartido también escritores ilustres, la de creer que para juzgar con rectitud de una obra de arte necesita el crítico á su vez ser capaz de producirla. Nada más erróneo. Al público no le interesa la capacidad creadora del que juzga, sino la verdad de sus afirmaciones. Al contrario, la mayor parte de los grandes críticos (Aristóteles, Lessing, Sainte-Beuve), si han compuesto obras artísticas no deben á ellas la mayor y mejor parte de su fama.

Entre los autores ilustres que exigen al crítico la cualidad de artista, puede citarse á Voltaire, que tanto se burla de los que hacen profesión de la crítica;

Gautier, que les compara á los mozos del billar que no sirven más que para apuntar los tantos, y les dice: «Os habéis hecho críticos después de convenceros de que no podéis ser autores», y Flaubert, que dice en sus cartas á la J. Sand:

«En tiempo de La Harpe el crítico era un gramático, en tiempo de Saint Beuve y Taine es un historiador. ¿Cuándo será un artista y nada más que artista? ¿Dónde está la crítica que se preocupa de la obra *en sí* de un modo intenso?»

CUALIDADES DEL CRÍTICO.—Háse dicho que el crítico ha de poseer cualidades *análogas al artista*, porque como escribe Felipe de Guevara: «La facultad crítica, en su esencia, no es distinta de la facultad estética y el juzgar de una obra de arte implica cierta virtud de reconstruirla mentalmente.» Estas cualidades pueden reducirse á las siguientes:

a) *Buen gusto* para discurrir con acierto las bellezas y los defectos de la obra de un modo espontáneo.

b) *Sensibilidad exquisita y amor profundo y desinteresado al arte*.—La obra artística creada al fuego del amor no podrá ser juzgada con acierto por un espíritu frío.

Para Guyau, la primera condición del crítico es: el poder de simpatía y sociabilidad para penetrar en la obra y lograr la *vista interior* de ella, de lo que pocos son capaces. Esto se alcanza por la absorción del espíritu no distraído en ella, por el amor que olvida los defectos pequeños, «*porque todo don de sí mismo es una especie de perdón parcial.*» A veces se juzga mejor una escultura cerrando los ojos y viéndola por dentro, y entonces se agruparán al rededor de la misma todas las ideas, emociones y notas complementarias que haya sugerido, cuantas más mejor será la obra. Pero como pocos son capaces de sentir esta sugestión, el crítico es el encargado de trasmitirla á los demás. En otros términos, el que sabe admirar mejor lo bello y que puede mejor enseñar á admirarlo será el mejor crítico.

No es menos necesario el amor al arte. Dice Guyau: «Lo que no se ama no se comprende. La mirada de un desconocido no os dirá nada, pero ¡cuánto no dice la de una persona querida!»

«Para escribir sobre el arte, lo primero que se requiere es haber vivido en intimidad con el arte, haberle amado por él mismo, por los goces espirituales que proporciona, mucho más que por su importancia social ni por las polémicas á que dá origen; dejar que penetre tranquila y sosegadamente en el alma la luz de la belleza; ejercitar en sí propio la fantasía artística, de la cual

en cierto grado participa el verdadero crítico; avezarse á la comparación y al análisis; ensayarse en los procedimientos técnicos de una de las artes por lo menos, no precisamente para producir, sino para aprender cómo se produce, qué valor tienen esos elementos formales tan desdeñados por los metafísicos, y cómo se doman y vencen las resistencias del material.»—(Menéndez y Pelayo.)

c) *Conocimientos profundos del arte* sobre que ejerza su actividad. Estos conocimientos han de ser, no solamente históricos, sino también técnicos, no se contentará el crítico con el estudio de los grandes modelos y su filiación á escuelas é influencias diversas, sino que además deberá conocer los recursos distintos que cada arte ofrece para no confundir lo que es hijo de la espontaneidad creadora con lo que es producto de una fórmula de taller. Toda crítica que prescinda de esta parte técnica y material del arte, podrá ser más ó menos ingeniosa, las afirmaciones serán, si se quiere, exactas; pero no será nunca completa ni pasará de ser una crítica de aficionado.

d) Ha de poseer una *teoría completa* y en gran parte propia del arte que le servirá para razonar y explicar sus juicios.

Esta teoría, que exigimos al crítico, no ha de adquirirla solamente en los libros ni en las aulas, sino que, hija de la propia actividad y elaborada lenta y continuamente al calor de un espíritu enamorado de altísimo ideal, sus más fecundos principios y sus observaciones más finas los arrancará el crítico de la misma naturaleza y del estudio no interrumpido de los hombres y de las cosas. Y aun así, el crítico ha de mantener su espíritu abierto siempre á todas las influencias, para evitar el grave peligro que hay en aplicar de un modo absoluto una doctrina estética cualquiera. Nada más contrario que esto al espíritu de la verdadera crítica.

En el orden intelectual todo evoluciona, todo se modifica constantemente y el hombre ha de estar siempre dispuesto á rectificar su propio criterio. Así el crítico no ha de considerar las teorías estéticas como definitivas é inquebrantables, sino que por el contrario, ha de tener más fe en la espontaneidad del artista que en sus propias convicciones.

e) *Imparcialidad*.—El crítico no se ha de dejar llevar en sus juicios por la pasión de escuela, ni por sus simpatías ó antipatías, tanto menos por intereses bastardos ajenos por completo al arte, sino que ha de señalar y admirar la belleza allí donde la encuentre.

Esta imparcialidad, base de la justicia que ha de ser el fundamento de toda crítica, no quiere decir frialdad ni indiferencia, sino que, por el contrario, en un espíritu levantado, es compatible con el entusiasmo más decidido por una fórmula ó escuela literarias. La imparcialidad no se opone á la pasión ni al calor de alma tan necesarios al que de arte trata, lo único que hace es reducir su influencia á sus justos límites.

ESPECIES DE CRÍTICA.—Esta puede ser:

1.º *Negativa*, que mejor debería llamarse satírica, porque en ella el autor muestra más afán por descubrir las imperfecciones que por ocultarlas amorosamente. Se ensaña con ellas y llevado por su mala fe no perdona ni al mismo autor de la obra. Sirvan de ejemplo y no de modelo la del griego Zoilo á los poemas homéricos, las de Voltaire contra Shakespeare y la de Ruskin contra el Renacimiento.

A ella podría aplicarse lo que decía Fouillé de la Historia de la Filosofía, que su objetivo había de ser conciliar y no refutar, que esto siendo lo más inútil é ingrato, debía hacerse lo menos posible, que el filósofo ha de poseer dos grandes virtudes morales: justicia y fraternidad.

Dice Guyau:

«¡Cuántas veces el crítico, para elevarse á sí mismo rebaja la obra, como férula que maltrata al alumno y levanta al maestro! Cándido pregunta: «Qué, ¿no hay placer en señalar defectos?»—Sí, contesta Voltaire, se siente placer en no sentirle.» A veces la presencia de lo feo produce al crítico placer como la de lo bello, por el gusto en descubrirlo.»

2.º *Formalista*.—Es aquella que olvidando el fondo y la idea generadora de la obra que juzga, atiende exclusivamente á las bellezas y defectos de la forma á la que concede una importancia excesiva. De estos críticos puede decirse que se parecen á los anatómicos que pretendieran encontrar el alma con la punta de su escalpelo. ¿Cómo han de apreciar la hermosura de

una obra si empiezan por descuartizarla? De éstos fueron Hermosilla, Moratín y Clemencín.

El primero pretendiendo ensalzar á Moratín á expensas de Meléndez; el segundo aspirando á rebajar con sus notas la grandeza de Shakespeare, que por hábitos de escuela no supo sentir nunca, y el tercero estudiando el Quijote de un modo nimio y meticuloso, no lograron componer una crítica perfecta ni llevar á cabo el estudio imparcial de un solo escritor.

3.º *Filosófica*, es aquella que sin prescindir de la forma de la obra estudia su fondo, descubre las influencias y antecedentes que la han determinado y señala la influencia que á su vez ha de ejercer en las obras sucesivas.

Esta especie de crítica, que es la verdadera, la que educa al artista y á la multitud, se divide y subdivide hoy en variadísimas tendencias, según la mayor ó menor importancia de ciertos elementos. Para unos la crítica ha de ser meramente *subjetiva*, no puede abrogarse el carácter de directora, sus afirmaciones no pueden ser absolutas y generales. Son sus partidarios y defensores en Francia Julio Lemaitre, Desjardins y Anatolio France, el cual dice:

«No hay crítica objetiva como no hay arte objetivo. No se sale nunca de sí mismo. Es una de nuestras grandes miserias. Qué no daríamos por ver con los ojos de una mosca ó qué por aprender con el cerebro rudo de un orangután. Estamos encerrados en una prisión. Lo menos, pues, confesemos que hablamos sólo de nosotros mismos cuando no sabemos callarnos.»

En oposición á esta crítica *impresionista* hay la *dogmática*, cuyas conclusiones son para el autor verdades inconcusas que nacen de la naturaleza de las cosas y no de su modo particular de apreciarlas y dentro de esta especie de crítica hay todavía tendencias distintas. Tales son entre las principales:

La estética, que juzga la obra de arte sin separarse del arte, que no se propone más que estudiar si el artista ha logrado en ella lo que se proponía. Para estos críticos, Sarcey, entre ellos, el talento de ejecución es la gran cualidad del artista.

Moralista.—Los cultivadores de la moralista (Dumas, hijo, por ejemplo), juzgan de la perfección de una obra por su moral de la que, según ellos, depende, olvidando que la belleza de una obra no nace de su moral, sino ésta de aquélla.

Histórica.—Considerada la obra de arte como un hecho social, dentro de la sociedad hay que buscar sus causas, sus antecedentes, y por lo tanto, su explicación. Unos, como Villemain y Sainte-Beuve, conténtanse con los datos que les ofrece la biografía del autor; pero otros, Taine á la cabeza, creen que la vida del artista es á su vez, como la obra, un resultado social cuyas causas más elevadas hay que estudiar. De ahí nace la famosa teoría de este eminente crítico, cuyo principio puede formularse diciendo que: *toda obra de arte es producto de la raza, del medio y del momento.* Indudablemente el artista no puede sustraerse de ningún modo á estos elementos, y por lo tanto, su influencia en la obra es innegable, pero es falso que ellos sean los únicos que determinan la obra. El grave error de Taine consiste en haber prescindido del elemento personal del artista que puede modificar en gran parte estos elementos. Es fácil además citar escritores (los hermanos Corneille), dotados de muy distintas cualidades, producto, sin embargo, de una misma raza y de un mismo medio. Además, ¿cómo puede explicarse Taine el gran número de obras que los contemporáneos han rechazado?

Taine ha inaugurado la crítica sociológica. Toda historia es un problema de psicología social, de todo un pueblo. El dato más significativo es el libro, y entre estos los mejores, de modo que conociendo las mejores obras conoceremos el alma de un pueblo. Esto es verdad en general, pero peca en considerar al genio como un mero reflejo, como un ente pasivo, cuando es también activo, creador. Lo que le caracteriza es el grado de anticipación de la sociedad que ha de venir y aun de la sociedad ideal, por eso se dice que se adelantán á su siglo.

La crítica positivista sólo explica parte de la verdad. *La raza*, por ejemplo, es un dato vago, porque no hay raza pura. Así Corneille y Flaubert son normandos; Chateaubriand y Renan, bretones; Beethoven y Goethe, alemanes del Sud. El *medio* es más claro pero no absoluto, porque si es verdad que el artista trabaja sobre las ideas de su tiempo, éstas son sólo la *materia* de la obra que pueda condicionar el resultado, pero que no lo imponen.

Científica.—Así como Taine pretende explicar la obra por el medio, Hennequin, por el contrario, estudia la obra como modificadora del medio, y por lo tanto, es también exclusiva, aunque en sentido contrario á la anterior. Pretendió además aplicar á la crítica los procedimientos de la ciencia, por lo que la llamó científica.

MODELOS.—En Grecia, Aristóteles, que en su Poética sentó las bases de la Estética; Lessing, con su *Dramaturgia* en Alemania; en inglés, Ruskin y Macaulay; en Francia, Sainte-Beuve y Taine; en España, Valera y Menéndez y Pelayo.

LECCIÓN IX

Parte general.

LITERATURA

Expuestas hasta aquí como preliminares las nociones de estética que hemos considerado indispensables para el estudio de la obra literaria, vamos á entrar de lleno ahora en nuestra asignatura, dividiéndola en dos partes. En la primera, *parte general*, estudiaremos las cualidades y elementos propios de toda obra literaria sea cual fuere el fin á que se dirige, y en la segunda, *parte especial*, se expondrán los distintos géneros literarios.

PARTE GENERAL

Del fondo de la obra.—De la verdad del pensamiento.

ELEMENTOS COMUNES Á TODA OBRA LITERARIA.—En toda obra literaria, propóngase ó no la creación de la belleza, reconoceremos siempre tres elementos indispensables: *el fondo, la forma y*

la expresión. El primero lo constituyen la idea ó ideas que el autor se propone comunicar y que son el germen de la obra; el segundo lo constituye el medio de que el escritor se sirve para dar apariencia sensible al fondo; y *la expresión*, síntesis de fondo y forma, nace del feliz maridaje de estos dos elementos. Así, por ejemplo, en un drama, el argumento constituirá el fondo; el desarrollo de este argumento y el lenguaje de los personajes, la forma, y la perfecta compenetración del fondo y de la forma, la expresión.

FONDO de la obra literaria es, pues, el conjunto de hechos ó ideas que la motivan y su desenvolvimiento en el plan.

Sin ignorar que en realidad son cosas distintas, incluimos aquí bajo una denominación común la idea generadora de la obra que constituye su verdadero fondo y su desarrollo en el plan que podría llamarse, como lo hacen algunos, forma interno-externa. Sin embargo, por ser éste un tratado elemental, procuramos en lo posible evitar los análisis demasiado abstractos que no estarían al alcance del mayor número de los lectores, y así, en gracia á la claridad, llamaremos *fondo* á todo lo que no sea manifestación externa.

Importancia del fondo.—El escritor ha de cuidar en primer término del fondo de su obra, porque constituyendo la idea generadora, de él ha de emanar toda belleza y toda perfección, y nada tiene en la obra un valor real y efectivo, sino se deriva de su fondo. El acierto en esta parte es de tal trascendencia, que obras hay, nuestros romances por ejemplo, que á pesar de sus visibles incorrecciones de la forma son inmortales, mientras que, por el contrario, las obras insignificantes por su fondo, *nugæ canoræ*, no logran alcanzar vida duradera.

FORMA literaria.—Entiéndese por forma el medio de que se vale el artista para expresar sensiblemente el fondo; así en la obra literaria lo constituirá el lenguaje.

(Para las divisiones de las obras por su forma véase la L. I.^a).

Importancia de la forma.—La obra literaria cifra su belleza no sólo en la concepción feliz de la idea que envuelve, sino también en su acertada manifestación por medio del lenguaje. Las ideas más fecundas y luminosas pierden su valor si las palabras con que

van expresadas no les prestan todo el relieve de que son susceptibles. Solo será perfecta la obra que á un conjunto de ideas maduramente pensadas é intimamente sentidas, sepa unir una forma irreprochable.

Algunos han negado á la forma todo valor real y artístico, si se la separa de la idea que expresa. Claro es que, sobre ser imposible este divorcio, una de las mayores bellezas del lenguaje nace de su feliz adaptación á la idea, de ceñirla por todos sus contornos, mostrándonosla de un modo completo. Pero indudablemente algún valor propio tendrá la palabra, sobre todo en poesía, cuando ideas y sentimientos en cierta manera comunes pueden lograr vida durable por el modo como van expresados. ¿Quién no habrá sentido alguna vez la nostalgia de la soledad y la admiración por la vida del campo? Y, sin embargo, Fr. Luís de León, supo expresar esta idea de tal modo y con tan maravillosa forma, que nos encanta:

Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido.

Entiéndase que al hablar del valor artístico de la forma, no queremos decir que nazca siempre de su corrección gramatical, ni aun retórica, sino en gran parte de aquellas propiedades de espíritu, tales como el calor, la clara percepción y el buen gusto, que no se adquieren en los libros y que son compatibles con ciertas incorrecciones. Todos los defectos que Clemencín descubre en el Quijote, no amenguan en un ápice la belleza de aquella prosa incomparable. El artista, de todos modos, ha de aspirar á la perfección absoluta.

EXPRESIÓN.—Entendemos por *expresión* en la obra literaria el acertado enlace de la forma y el fondo. Cuando la primera no enturbia ni difuma los contornos de la idea, antes por el contrario la mejora, y por decirlo así, la cristaliza en forma definitiva,

decimos que la expresión es feliz. Entre muchos otros que pudiéramos entresacar, sirvan de modelo los siguientes ejemplos del maestro León: Habla en *La perfecta del Tajo* de la rapidez con que los árabes han de invadir España:

Cubre la gente el suelo;
debajo de las velas desaparece
la mar, la voz al cielo
confusa y varia crece,
el polvo roba al día y le oscurece.



Y en la *Perfecta Casada*, dice: «Porque á la verdad, aun cuando no hubiera otra cosa que inclinara á la casada á hacer el deber, sino es la paz y sosiego y gran bien que en esta vida sacan é interesan las buenas de serlo, esto solo bastaba; porque sabida cosa es que cuando la mujer asiste á su oficio, el marido la ama y la familia anda en concierto y aprenden virtud los hijos y la paz reina y la hacienda crece.»

La mayor parte de los preceptistas llaman al estudio de la forma tratado de la Elocución, distinguiéndola del estilo y del lenguaje de un modo harto confuso y equívoco. Desde Aristóteles hasta nuestros días, pasando por Quintiliano, no se ha dado de ella una definición satisfactoria que fije sus verdaderos límites y evite confusiones entre ella y otros conceptos análogos. La prueba mejor de que un pueblo no tiene idea fija de un concepto, es el carecer de una palabra propia para expresarla. Aristóteles, que fué el primero que habló de la elocución y con él todos los retóricos griegos, la llaman ya *λέξις* (*léxis*), ya *ἑρμηνεία* (*hermeneia*), ya *λόγος* (*logos*), vocablos todos que á la vez significan palabra y estilo.

Por esto, pues, preferimos nosotros la clasificación expuesta de los elementos de la obra literaria á la antigua de lenguaje, elocución y estilo.

PENSAMIENTOS.—Literariamente hablando, llámase pensamiento á *toda idea ó conjunto de ideas que pueden ser expresadas por medio del lenguaje.*

SUS CUALIDADES LITERARIAS ESENCIALES SON: *verdad, originalidad, claridad y oportunidad.*

Verdad, es aquella virtud por la que los pensamientos expre-

san las cosas tales como son en sí mismas. Así será verdadero el pensamiento: *todos hemos de morir* y falso su opuesto.

Los versos

Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son dó el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas,

encierran una verdad profunda. En cambio, es falso el pensamiento expresado por Malón de Chaide: «Una de las propiedades de la piedra es que *tiene el fuego encerrado en el seno*, y no aparece ni lo echáis de ver, sino la herís con el pedernal.»

Verdad poética ó verosimilitud.—Sin embargo, el escritor y sobre todo el poeta, no han de ceñirse siempre á la verdad absoluta de los hechos é ideas que expone, pues esto equivaldría á desterrar de los dominios del arte las obras de imaginación. Por el contrario, el poeta tiene libertad amplísima para salirse de la realidad actual y entrar en los dominios de la posibilidad. A este nuevo aspecto de la verdad que no es lo falso, ni es lo histórico, se le llama *verdad poética ó verosimilitud*, que Corneille define diciendo que es *lo manifiestamente posible, que no es manifiestamente verdadero, ni manifiestamente falso*. El personaje D. Quijote es históricamente falso, en cuanto no ha existido; pero artísticamente es de una verdad insuperable, porque este carácter, sobre no estar en pugna con ninguna ley de la naturaleza, hubiera podido existir, y dado el medio en que se desenvuelve, no podía menos de obrar tal como obra.

Dice el Pinciano:

«El objeto de la poesía no es la mentira, que sería coincidir con la sofística; ni la historia, que sería tomar la materia al histórico. Y no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto al *verosimil* que todo lo abraza.»

Sin embargo, no todo lo real es verosimil.

Le vrai peut quelque fois n' étre pas vraisemblable, dice Boileau, en efecto, hay acontecimientos en la vida que por su falta apa-

rente de causas que los motivan sálense de la esfera del arte, y aunque históricamente sean verdaderos, no lo son con verdad poética. En la obra todo ha de ser legítimo y justificado, y esta clase de hechos que llamamos *casuales*, carecen para nosotros de justificación. A esto llama Aristóteles *posible inverosímil*, y cita como ejemplo la muerte simultánea y casual de tres personajes en un drama.

No quiere decir esto que el poeta tenga que renunciar á todo lo extraordinario y poco frecuente, no es este el sentido de la verosimilitud, y así dice G. Schlegel:

«Yo no entiendo por verosimilitud el cálculo de las probabilidades aplicado á los acontecimientos, pues si el autor había de renunciar á toda combinación algo extraordinaria y á atenerse á lo que vemos todos los días, no nos entretendría.»

Al contrario, lo extraordinario puede contribuir á la belleza de la obra, con la condición de que el autor sepa justificarlo plenamente. Es extraordinario el hecho de matar Edipo á su padre Layo, á quien no conoce, en la tragedia de Sófocles, como lo es, en el drama del Duque de Rivas, que á D. Alvaro se le dispare la pistola y mate sin querer al padre de su amada; pero en ambos casos el espectador descubre la causa de estos hechos en la fatalidad, en el sino, que dirige los pasos de ambos personajes.

La falsedad ¿es admisible alguna vez?—Sí, en las obras de carácter festivo y satírico, nunca en las serias. El verso de Horacio:

Invitum qui servat, idem facit occidenti,

envuelve un pensamiento falso que sería reprobable, si el poeta hubiera querido darlo como un principio moral, pero es gracioso y oportuno en el lugar de la Epístola ad Pisones, donde se encuentra.

Lo mismo puede decirse del siguiente terceto de Quevedo:

Yo confieso que Cristo da excelencia
al matrimonio santo y que lo aprueba,
que Dios siempre aprobó la penitencia,

pues sabido es que Dios no aprueba el matrimonio como penitencia.

El ceñudo Hermosilla tacha de falso el siguiente pasaje de Cervantes: «...y en entrando por estas asperezas del cansancio y de la hambre se cayó mi mula muerta; ó lo que yo más creo *por desechar tan inútil carga como en mi llevaba.*» Claro está que, como dice el crítico, «la pobre mula no sabía si la carga que llevaba era inútil ó no»; pero á Hermosilla se le escapó la amargura íntimamente humana que encierra la frase.

LECCIÓN X

Cualidades del pensamiento.

ORIGINALIDAD *de los pensamientos.*—Además de la verdad, considérase como esencial á los pensamientos la *originalidad* que en sentido general es la *novedad absoluta* de las ideas. Pero como quiera que después de veinte y nueve siglos de poesía y de literatura, si no imposible, porque el mundo del espíritu es ilimitado, es muy difícil dar con una idea no expuesta por nadie, llamamos hoy escritor original, *al que siente de tal modo y con calor tan propio las ideas, sean nuevas ó no lo sean, que sabe imprimir en ellas la fisonomía particular de su alma.* Así la verdadera originalidad no consiste en lo raro y extraordinario, sino, como dice profundamente Carlyle, en la *sinceridad.*

Tan difícil es y ha sido siempre la originalidad absoluta, que no hay un solo genio literario de quien no puedan citarse á manos llenas ideas y pensamientos tomados de sus antecesores. Homero, aprovechando para sus inmortales poemas los fragmentos que el pueblo repetía y transmitía de boca en boca; Virgilio, reproduciendo y á veces traduciendo pasajes enteros de Homero; Fr. Luís de León, Garcilaso y Herrera, saqueando á griegos y latinos, y otros tantos que podrían añadirse, son buena prueba de lo dicho.

Al contrario, poetas ha habido que no han ocultado haber puesto á tributo

las obras de los antiguos. Goethe, el poeta más grande de este siglo, es uno de ellos, y Alfredo de Musset, dice:

«Acúsanme de que tomé á Byron por modelo. ¿Pues no saben que Byron imitaba á Pulci? Si leen á los italianos, verán como los desbalió. Nada pertenece á nadie, todo pertenece á todos; y es preciso ser ignorante como un maestro de escuela para forjarse la ilusión de que decimos una sola palabra que nadie haya dicho. Hasta el plantar coles es imitar á alguien.»

«Y aunque descubramos la fuente de cada uno de los versos de Fr. Luís de León, y digamos que la tempestad de la oda á Felipe Ruíz se copió de las *Geórgicas*, y que *La Vida del campo* y *La profecía del Tajo* son relieves de la musa de Horacio, siempre nos quedará una esencia purísima que se escapa del análisis; y es que el poeta ha vuelto á sentir y á *vivir* todo lo que imita de sus modelos, y con sentirlo lo hace propio, y lo anima con rasgos suyos; y así en la tempestad pone *el carro de Dios ligero y reluciente*, y en la *vida retirada* nos hace penetrar en la granja de su convento, orillas del Tormes, en vez de llevarnos, como Horacio, á la alquería de Pulla ó de Sabinia, donde la tostada esposa enciende la leña para el cazador fatigado. ¡Poesía legítima y sincera, aunque se haya despertado por inspiración refleja al contacto de las páginas de otro libro!»—(Campoamor.)

En defensa de este sentido limitado ó relativo con que entendemos la originalidad, escribió D. Juan Valera un hermoso estudio (que forma parte de sus «Disertaciones y juicios literarios»), cuya conclusión es la siguiente: «La verdadera y buena originalidad ni se pierde ni se gana por copiar pensamientos, ideas ó imágenes ó por tomar asuntos de otros autores. La verdadera originalidad está en la persona cuando tiene sér fecundo y valer bastante para trasladarse al papel que escribe y quedar en lo escrito como encantada, dándole vida inmortal y carácter propio.

Para ser, pues, original en el buen sentido, no hay que afanarse mucho ni poco en decir y pensar cosas raras. Basta con pensar, sentir y expresar lo que se piensa y se siente, del modo más sencillo. Entonces sale retratada el alma del que escribe en lo que escribe, y como el alma es original, original es lo escrito.

Ni se crea que esto es tan fácil. Los autores vulgares apenas tienen alma, y su alma ni sale retratada, ni queda en el estilo. Bien podrán no imitar á nadie; pero no serán originales, serán cualquier cosa: lo que todo el mundo es.»

Imitación.—Distinta, aunque no opuesta á la originalidad, es la imitación, que *consiste en reproducir en una obra las ideas, sentimientos ó rasgos generales de otra*. La imitación no se opone decimos á la originalidad. Cabe que un poeta tome de otro el punto

de partida, la idea general de una composición y puede superarle en su desarrollo. Compárense *La vida del campo* con el *Beatus ille* y la *Profecía del Tajo* con la *Profecía del Nereo*, y se verá cuánta ventaja lleva Fr. Luís de León á Horacio, á pesar de que las obras del poeta cristiano son visible imitación de las del latino.

Para que la imitación sea artísticamente legítima, es, pues, necesario que el imitador no se contente con reproducir el modelo, sino que ha de vencerlo y mejorarlo. Moreto en *El parecido en la Corte*, imita y mejora *La entretenida* de Cervantes, y en *El desdén con el desdén* imita *La hermosa fea* y *Los milagros del desprecio*, de Lope de Vega.

De los imitadores serviles, dice A. Chenier:

L' esclave imitateur nait et s' évanouit;
la nuit vient, le corps reste, et son ombre s' enfuit
Ce n' est qu' aux inventeurs que la vie est promise.

Y Vives:

«¿Hay servidumbre mayor que esta servidumbre voluntaria de no atreverse á salir de la cruel dominación de un modelo, aunque el asunto nos lleve á otra parte, y el tiempo, y los oyentes, y la generosa naturaleza del ingenio nos den continuamente voces de libertad? ¿Cómo han de poder moverse los que tienen que ir fijando el pié en las huellas ajenas, como los niños que juegan en el polvo? ¿Cómo han de imitar, si no saben siquiera lo que es imitación? Creen que imitan llenando sus obras de centones de palabras ó de argumentos. Es como si un pintor, para figurar un prado, pegase á su tabla flores naturales arrancadas de algún jardín, ó para hacer el retrato de un hombre, pegase al cuadro una nariz ó un remiendo de toga. Tal es la imitación de estos: roban, saquean, compilan, y para disimular el hurto, dicen que imitan.....»

Y Quintiliano: *Semper sit posterior quid sequitur.*

Plagio ó robo literario consiste en hacer pasar como propios pensamientos ajenos, ó si se quiere: la reproducción fidelísima de las ideas de otro autor.

La teoría general de la originalidad va sintetizada en la conocida frase: En literatura el robo sólo se consiente cuando va acompañado de asesinato. En efecto, fuera de los eruditos ¿quién

recuerda hoy las novelas de Gibaldi Cintio, Porta y Bandello, que engendraron el *Julieta y Romeo*, y el *Otelo*, del gran Shakespeare? Y, sin embargo, las tragedias del poeta inglés son inmortales.

Escuelas literarias ha habido, tales como la pseudo-clásica francesa, que no se han contentado con tolerar la imitación, sino que la han tenido por dogma infalible de su preceptiva, hasta decir que quien no imite á los antiguos no será imitado por nadie, y era para ellos, más bien un mérito de que se enorgullecían que un defecto, saber encajar en una obra, á veces la traducción literal ó poco menos de algún pasaje clásico. Los tiempos han cambiado. Creemos con Fox Morcillo que la imitación es útil y recomendable como ejercicio y cultura de espíritu; pero que en la obra definitiva el poeta ha de atender ante todo á exponer con vida y sinceridad lo que sienta de un modo propio, desentendiéndose de toda influencia exterior.

CLARIDAD.—Llámanse claros, por una feliz metáfora, aquellos pensamientos que el autor comprende de un modo luminoso y completo.

La claridad no se refiere únicamente á las ideas, sino que muchas veces abraza las ideas y la forma que las expresa; pero, indudablemente, el escritor no logrará prestar al lenguaje la claridad necesaria, si antes él no ha penetrado la idea que va á exponer. Lo que no se entiende bien, no se dice bien. Nos ceñiremos, pues, en esta lección á la claridad de la idea, dejando para cuando hablemos de la claridad en la expresión el complemento de esta doctrina.

Antes de tomar la pluma el escritor ha de darse cuenta de la verdad y alcance de lo que quiere tratar. Solo esta convicción íntima de entender los pensamientos podrá dar á la forma la deseada transparencia.

OPORTUNIDAD.—Finalmente, los pensamientos han de ser oportunos, ó sea, acomodados á las circunstancias del lugar, tiempo, tono, etc., de la obra. No hay pensamiento hermoso colocado fuera de sazón. De la misma manera que un traje de vivos colores sienta mal en un entierro, un pensamiento jocoso será extemporáneo en una obra seria, como lo será una frase sublime

en una obra festiva. Cada asunto requiere un tono especial y unas ideas adecuadas que han de brotar espontáneamente. El escritor ha de tener el buen tino de saber escoger lo útil y eliminar lo inútil.

Y no es sólo el asunto el que determina la oportunidad de los pensamientos. Seguramente un orador discreto no empleará los mismas ideas ante el público inculto de una aldea, que ante el más ilustrado de una ciudad; ni dirá lo mismo en una plaza pública que en una docta academia. Además, la mayor ó menor autoridad del que habla ó escribe y las circunstancias en que lo hace, entre otras, son causas que modifican ó alteran la oportunidad de las ideas.

CUALIDADES ACCIDENTALES DE LOS PENSAMIENTOS.—Además de las cualidades que hemos llamado esenciales, pueden ostentar los pensamientos otras no absolutamente necesarias, pero que aumentan su belleza; así decimos que los hay *profundos*, *ingeniosos*, *finos*, *delicados*, etc. Decimos que es *profundo* el que supone un gran conocimiento del hombre y de las cosas. Tales son el conocido de Terencio:

«Homo sum et nihil humano a me alienum puto.»

Y el de Virgilio:

«Et non ignara malis miseris succurrere disco.»

Y en castellano el verso con que termina un célebre soneto de Argensola:

Ciego ¿es la tierra el centro de las almas?

Ingenioso es el pensamiento que descubre relaciones naturales entre ideas muy distantes. Suele citarse el ejemplo de Garcilaso:

Flérida para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno.

Puede también citarse el siguiente epigrama de Marcial, traducido por M. Salinas:

Dices, Cina, que es no nada
lo que á pedir te decides,
Cina, si nada me pides,
tampoco te niego nada.

Delicado se llama al pensamiento que descubre la finura de sentimiento del autor:

Porque la ninfa no huya
no llega más que á distancia
de donde tan solamente
escuche aquesto que canta.

GÓNGORA.

Preguntando María Antonieta á un hombre que veía por vez primera, si creía, según decían, que la princesa Lamballe fuese la más hermosa de las mujeres: Señora, así lo creía ayer—respondió.

LECCIÓN XI

Del lenguaje y sus elementos.

Hasta aquí hemos tratado del pensamiento y sus cualidades como fondo de la obra literaria, vamos ahora á exponer cuanto se refiere á la forma, que como hemos dicho (Lec. 9), en nuestro estudio la constituye el lenguaje.

LENGUAJE, en general, es el conjunto de signos de que nos valemos para expresar nuestras ideas, sentimientos y voliciones.

Así, no sólo la palabra, sino también el gesto y los gritos inarticulados, sirven para comunicarnos con nuestros semejantes.

La amenaza, el desprecio, la sorpresa, el horror, la admiración, el interés, la curiosidad y tantos otros estados de nuestra

alma, podemos expresarlos sin necesidad de recurrir á la palabra.

DIVISIÓN.—El hombre posee dos especies de lenguaje, uno *natural* y directamente expresivo y otro *convencional*. El primero, propio de todos los tiempos y lugares y común á todos los animales, puede definirse diciendo que es el empleado instintivamente y sin estudio previo. Lo constituyen el gesto, la expresión y el grito. El segundo está formado por un conjunto de signos á los que atribuimos una significación y forman parte de él algunos signos mímicos (el de los sordo-mudos por ejemplo) y la palabra oral y escrita.

Si comparamos ahora entre sí estas dos especies de lenguaje, se verá que el natural tiene sobre el segundo las ventajas de ser inmediatamente entendido por todos los hombres y de ser más enérgico por cuanto expresa sin intermedio de ninguna clase un estado anímico. En cambio, la superioridad del convencional es indisputable por ser el único completo. Efectivamente, las ideas concretas de comer, beber, dormir, pueden ser expresadas por signos naturales, pero sólo á la palabra se le ha concedido dar forma sensible á las ideas abstractas y absolutas. Sólo con signos convencionales se podrá decir que la verdad, la bondad y la belleza son en Dios aspectos de una sola esencia.

En algunos casos, el artista puede juntar las dos formas de lenguaje, y entonces las ideas adquieren su mayor belleza en la expresión. Así sucede en la oratoria, y en esto estriba principalmente el mayor encanto que la palabra hablada produce sobre la escrita.

LENGUAJE ORAL.—Una de las formas, pues, del lenguaje convencional es, como hemos dicho (además de una forma de lenguaje mímico que no interesa á nuestro estudio), el lenguaje oral, que definiremos *el conjunto de sonidos articulados por los cuales el hombre manifiesta sus ideas*.

Algunos han objetado á esta definición, que no sólo expresamos ideas por medio del lenguaje sino también sentimientos y voliciones, pero ya Schlegel demuestra que todo fenómeno anímico se convierte en idea al darle forma oral.

El lenguaje puede también ser escrito, que no se diferencia

del oral más que en sustituir los sonidos articulados por signos visibles que los representan.

Elementos del lenguaje oral.—Son tres: las *letras*, las *silabas* y el *acento* de cuya unión resulta la *palabra*. Además, del enlace de las palabras fórmanse las *oraciones*, las *cláusulas* y los *periodos*.

Letra es, según la Academia, todo *sonido* y *articulación*.

Silaba se llama á la letra ó reunión de letras pronunciadas en una sola emisión de voz, v. g.: *a*, *ta*, *tra*, *trans*.

Palabra es la silaba ó conjunto de silabas que expresan una idea—*ca-sa*, *por*.

La palabra se considera por algunos como un sér viviente que nace, crece y muere como todo lo que vive y que además tiene un alma en la idea que encierra y un cuerpo en los sonidos, cuerpo que, como los vivientes, está también sujeto á una evolución continúa. Nacen los vocablos, según Darmesteter, cuando una idea necesita una representación sensible, se desenvuelven cuando se aplican á varias ideas por traslación, y mueren cuando no representan nada. Son, pues, siervas de las ideas sin las cuales no son posibles, como no lo es un hombre sin alma. La muerte de una palabra se llama *desuso* y pueden motivarla dos causas: la desaparición de las ideas que expresa ó la sustitución por otras más perfectas en expresión ó armonía. Claro está que en ninguno de los dos casos *mueren* en absoluto, pues tienen vida en los libros, pero ésta es la vida del fósil, la existencia de la planta de estufa, no la sana y creada del aire libre. Ejemplos de lo primero los tenemos en las palabras *loriga*, *clámide* y de las segundas en *magüer*, *barragán*, etc.

Ahora bien, ¿cómo nacen las palabras? Según el mismo Darmesteter, las primeras que se forman en todos los idiomas son los sustantivos por expresar los objetos ó seres que nos rodean, y estos sustantivos suelen tener su origen en una circunstancia característica del objeto, de donde se deduce que el adjetivo, más tarde sustantivado, es la base de los idiomas. Así *navis*, que nada; *fluvius*, que fluye; *capital*, por ciudad capital. Y no es preciso que esta cualidad sea esencial: así *soldado*, hombre á sueldo; *confitura* de *confectura*, preparación; *presbítero*, más anciano; *episcopos*, que vigila. Con el uso, estos accidentes acaban por representar el objeto. El olvido de la significación etimológica, añade el citado filólogo, es, pues, la condición necesaria de todo cambio de significación.

Acento prosódico es la mayor intensidad con que se profiere una silaba con respecto á las demás de la palabra. Llámasele ortográfico cuando se pinta.

El acento es también un elemento esencial de las palabras, hasta el punto de que sin él no hay palabra posible. Él es el lazo de unión de las sílabas, y por lo tanto, el que da fisonomía propia á la palabra. Prescindase de él y del vocablo no quedarán más que miembros dispersos sin valor ninguno. En vez de pronunciar *cántaro*, dígase *can, ta, ro* y se verá como la palabra ha dejado de serlo.

Algunos definen el acento por la mayor elevación de la voz y otros por el mayor tiempo que se emplea en pronunciar una sílaba. Sin embargo Coll y Vehí, en sus *Diálogos literarios*, demuestra plenamente que no es cantidad ni tono, sino intensidad.

Divisiones de las palabras.—Por el número de sílabas que las forman las palabras son monosílabas, disílabas, trisílabas y polisílabas, según tengan una, dos, tres ó más, v. g.; *Dios, mesa, cántaro, magnífico*.

Por el lugar donde recae el acento en *agudas, graves y esdrújulas*. *Virtud, mesa, cántaro*.

Dividense también en *simples y compuestas*; simples son las que constan de un solo elemento ideológico, como *carro, coche, pelo, negro*, y compuestas las que constan de dos ó más, como *carricoche, pelinegro, paraguas*.

La composición en determinadas lenguas contribuye en gran manera á la belleza de la forma y á hacerla más sintética. En sánscrito, en griego y en alemán, el escritor, sujetándose á ciertas reglas generales, puede unir libremente las palabras que mejor le parezca, de donde resulta una energía difícil de traducir. Conocido es el verso de Aristófanes, que en una sola palabra da noticia de todos los platos de una fonda. El griego se presta admirablemente á ello. Así Homero, en una sola palabra señala dos ó tres circunstancias de un dios ó de un héroe, creando epítetos admirables por la precisión y el colorido, que nosotros tenemos que desleír en varias palabras. Júpiter, *el que junta las nubes*; Juno, *de blancos brazos*; Minerva, *de ojos garzos*; Aquiles, *de piés veloces*, son aposiciones que el poeta enuncia en un solo vocablo. Nuestra lengua, como la latina, ofrece menos campo á la creación de nuevos compuestos y fuera de los consagrados por el uso, apenas si al poeta festivo le es dado usar de cierta libertad.

Dividense también las palabras en *primitivas y derivadas*. Llámense primitivas las que no proceden de ninguna otra del mismo idioma, como *mar, puerta*, y derivadas las que provienen de las

primitivas, como de mar *marino*, *marina*, *marinero*, *marítimo*, *marear*, *mareo*, y de puerta *portal*, *portón*, *portazgo*, *portería*, *portero*, *portezuela*, *portillo*, *portón*.

Prescindiendo de su forma externa y aun sin variarla, una palabra puede ofrecer y tomarse en distintos sentidos.

Se toma en *sentido recto* cuando se la hace significar aquello para que fué creada, v. g.: la *cabeza* de un hombre.

Se toma en sentido *traslaticio* ó tropológico cuando se altera su significado para establecer una relación de semejanza ó para embellecer la expresión de las ideas, v. g.: el Papa es la *cabeza* visible de la Iglesia.

Y finalmente, el sentido de una palabra es *extensivo* cuando la penuria de términos nos obliga á designar un objeto con el nombre de otro á falta de palabra propia, v. g.: la *cabeza* de un alfiler.

La filología moderna no se contenta con los hechos observados en el cambio de significación de las palabras. Esta evolución, lenta, tal vez obra de siglos, pero no interrumpida, ha de obedecer á principios fijos é inmutables y del conjunto de estos principios se está organizando una ciencia, la *semántica*, de la que hoy por hoy apenas hay más que el nombre. Sea como quiera, los hechos son indudables, el *ut sylvae* de Horacio, es hoy un axioma filológico, las palabras no se estacionan y todos inconscientemente contribuimos á modificarlas. En prueba de ello basta citar algunos ejemplos.

En latín *lubricus*, lo que resbala; en latín eclesiástico: peligroso para las costumbres, y hoy sensual, grosero.

Estilo, instrumento para escribir, hoy se dice estilo literario; extendiéndolo más, estilo artístico y estilo, manera de hacer algo.

Véanse, por fin, los sentidos de la voz *timbre*:

- 1.º Cuerda en tensión del fondo de un tambor para aumentar el sonido.
- 2.º Campana sin badajo tocada con un martillo por fuera.
- 3.º Sonido que produce.
- 4.º Calidad sonora de una voz ó instrumento.
- 5.º Marca en el papel.
- 6.º Membrete.
- 7.º Sello.
- 8.º Timbre de gloria.

LECCIÓN XII

Divisiones de las palabras.

Palabras equívocas son aquellas que se toman á la vez en dos ó más sentidos diversos. Por ejemplo:

Los diez años de mi vida
 los he vivido hacia atrás,
 con más *grillos* que el verano,
*cadena*s que el Escorial,
 más *alcaldes* he tenido
 que el castillo de Milán,
 más *guardas* que el monumento,
 más *hierros* que el alcorán,

más *sentencias* que el derecho,
 más *causas* que el no pagar,
 más *autos* que el día de Corpus,
 más *registros* que el misal,
 más *enemigos* que el alma,
 más *corchetes* que un gabán,
 más *soplos* que lo caliente,
 más *plumas* que el tornear.

QUEVEDO.

«Doscientos reales me envía vuesa merced á pedir *sobre* prendas para una necesidad, y aunque me los pidiera para dos, fuera lo mismo. Mi dinero se halla mejor bajo llave que *sobre* prendas, porque es humilde y no es nada altanero ni amigo de andar *sobre* nada, que como es de materia grave y no leve, su natural inclinación es bajar y no subir.»—*Quevedo*.

El equívoco, que suele ser prueba de agudo ingenio en obras festivas, rara vez es oportuno en obras de carácter más elevado.

A este principio falta el siguiente de Góngora:

Lampiño debes de ser
 castillo, si no estoy ciego,
 pues siendo de tantos años
 sin *barbacana* te veo.

En cambio, aunque en estilo serio, es bellissimo el siguiente de nuestro Romancero:

Decís que si parte he sido
 en la muerte de mi hermano,
 que me den *villanos* muerte.
 Fabláis bien, serán *villanos*;
 non fincará contra rey
 ningún vasallo fidalgo.

Algo más artificioso, aunque oportuno, es el siguiente:

Siéntate á yantar, mi fijo,
 do estoy, á mi cabecera,
 que quien tal *cabeza* trae
 será en mi casa *cabeza*.

Los escritores conceptistas de los siglos XVII y XVIII usaron y abusaron del equívoco, aun en las obras de asunto más elevado y santo. Los libros místicos y los sermones de aquella época están plagados de vulgares y chabacanos juegos de ingenio con que sus autores hacían alarde de agudeza, cualidad que por el mal gusto que dominaba en nuestras letras, preferían á la ingenuidad, sencillez y verdadera grandeza de los grandes modelos.

«Donde campea á sus anchas (el equívoco) es en los escritos satíricos y festivos. Cervantes, Góngora y Quevedo, lo manejaban con una destreza admirable; Cervantes con más finura; Góngora, y sobre todo Quevedo, con malicia, pero no siempre con gusto muy exquisito. Ciertos equívocos de Quevedo son porrazos que levantan roncha ó aguijones que sacan sangre.» (Coll y Vehí).

Voces Sinónimas. Llámense así las palabras que significan lo mismo ó casi lo mismo. Sirvan de ejemplo: *Paterno* y *paternal*; *lindo*, *pisaverde*, *petimetre* y *gomoso*; *echar*, *tirar* y *arrojar*.

¿Hay verdaderos sinónimos en castellano? En otros términos, ¿hay en nuestra lengua dos ó más palabras, que además de significar lo mismo, puedan emplearse indistintamente? No negaremos que algunas hay, pero son bien pocas. Las lenguas son organismos que tienden á aligerarse de todo bagaje inútil y la necesidad es la razón de existencia de las palabras. En cuanto dos significan lo mismo por proceder de distinto origen, el uso va desterrando insensiblemente la menos expresiva ó eufónica.

Nuestra lengua, á cuya formación y desarrollo contribuyeron, entre otros, los griegos, los romanos, los godos y los árabes, nos ofrece ejemplos de palabras que, por proceder de fuentes distintas, corresponden á una misma idea. Pero latino por naturaleza, el castellano ha mostrado siempre una visible repugnancia por las palabras árabes, que sin embargo constituyen una buena parte de su caudal. En prueba de esto, basta observar el gran número de palabras de origen semita que han caído en desuso del siglo XV hasta hoy, sustituidas por sus sinónimas latinas. La palabra *aljabibe* ahora *ropavejero* y los sinónimos *aljibe* y *cisterna*, ambos muy usados, aunque con tendencia á sustituir el primero por el segundo, prueban lo dicho.

Aun en los ejemplos citados; sobre todo en los sustantivos, cuya significación es idéntica, hay diferencias esenciales en su empleo. Ningún mediano escritor dirá *amor* paterno, sino paternal, ni herencia paternal, sino paterna, porque como dice Capmany «es *paternal* lo que es propio de los afectos de padre, y *paterno*, lo que es propio de la calidad y representación de padre ó se deriva de sus derechos ó de su sangre.»

Las palabras *lindo*, *pisaverde*, *petimetre* y *gomoso*, también de idéntica significación, no son, sin embargo, verdaderos sinónimos, porque no se han empleado simultáneamente en castellano, sino de un modo sucesivo, de manera que cada una de ellas ha puesto en desuso la precedente.

Más visible es la diferencia que hay entre *echa*, *tirar* y *arrojar*; se echa lo que se ha de recoger, se tira lo que no sirve, y se arroja lo que se despidе con fuerza y contra algo ó alguien. Así una carta se *echa* al correo, se *tira* á la calle y se *arroja* á la cara de alguno. Lo mismo podría decirse de *conducir* y *guiar*; *acertar* y *adivinar*; *perdón*, *absolución* é *indulto* y tantas otras.

El conocimiento de estas delicadas distinciones ha de ser objeto preferente del estudio del escritor, si aspira á exponer con propiedad y energía sus pensamientos. Lástima grande que nuestra lengua tan rica en palabras propias para expresar matices y repliegues finísimos de las ideas no posea aún más que ensayos incompletos de diccionarios de sinónimos. Las obras de Huerta y Barcia, no son más que leve muestra de lo que tendría que ser un trabajo de esta índole.

«De la ignorancia del verdadero y propio significado de las palabras procede también la impropiedad de su uso en las aplicaciones figuradas. De aquí

nacen tantas imágenes inadecuadas, tantas metáforas incoherentes, tantos pensamientos falsos. Por ejemplo, el que confundiese las voces *sierpe* y *serpiente*, como lo hace el diccionario, diría: *la sierpe engañó á Eva*, en lugar de *la serpiente*; diría de una mujer colérica y soberbia: *es una serpiente* en lugar de *una sierpe*; diría de una persona mordaz y maldiciente: *tiene una lengua de serpiente*, en vez de *lengua de sierpe*, como se dice generalmente. En esta impropiedad caen los que confunden el género con la especie ó al contrario, y no habrán contribuido poco á que los incautos ó perezosos no conozcan este peligro, algunos refranes nuestros, como aquel de: *olivo, oliva y aceituno, todo es uno*, y el otro tan común, *ganso, pato y ansarón, tres cosas suenan y una son*; pero yo respondo que tres cosas suenan y tres cosas son. Cuando decimos *hablar por boca de ganso* y *no de pato*; cuando decimos *la oliva de la paz* y *no el olivo*, damos el claro ejemplo de que hay alguna diferencia entre aquellos tres objetos, sino como individuos, á lo menos por algún accidente que hace variar su uso.»—(Capmany.)

Palabras homónimas, son las que se escriben ó pronuncian de la misma manera y significan cosas distintas, v. g.: *canto* (sustantivo, especie de piedra) y *canto* (verbo.) El *ama*, *ama* al niño.

Aunque la Academia Española, siguiendo á Quintiliano, no establece distinción ninguna entre las palabras homónimas y las equívocas, hayla, sin embargo, pues las primeras se refieren á la forma y las segundas á la idea.

Voces técnicas, como lo dice su etimología (technicós-propio de un arte), son las propias y peculiares de un arte ó de una ciencia. La palabra *apogeo* pertenece á la geografía, que la emplea para indicar el momento en que un planeta llega en su órbita al punto más lejano de la tierra y el uso común se la apropia cuando dice, por ejemplo: *España en el siglo XVI llegó al apogeo de su gloria*, y así mismo llámase *incógnita*, voz de las matemáticas, á todo lo que está por averiguar.

El escritor será muy cauto en el uso de esta clase de voces y se abstendrá de emplear aquellas que por no estar al alcance de la mayoría de los lectores harían oscura la frase.

No deberá ignorarlas, sin embargo, porque alguna vez, ya por tratar un asunto técnico ya por otro motivo, puede tener necesidad de emplearlas.

«Ninguno de ellos (el escritor y el orador) debe hablar con la ostentación científica de un disertador que quiere lucir sus conocimientos, ó de un profe-

sor que dogmatiza, ni mucho menos internarse en los secretos, ni en la teórica de cada arte ó ciencia. Les bastará que usen siempre de los términos de una acepción más general y conocida, bien que siempre peculiares á las cosas de que tratan; y el orador particularmente solo se servirá de ellos como imágenes para sus símiles, comparaciones, metáforas, emblemas y alegorías, en las que es preciso guardar el lenguaje análogo al objeto de donde se sacan y por esta razón deben ser las palabras más generalmente conocidas.»—(Capmany).

LECCIÓN XIII

Oración, cláusula y período.

Estudiados los elementos de las palabras y expuestas sus divisiones principales, vamos á tratar de cómo se combinan para la expresión completa del pensamiento. La forma más rudimentaria de esta unión es la

ORACIÓN GRAMATICAL.—Llámase así á la palabra ó conjunto de palabras que expresan un pensamiento.

Dícese de propósito la *palabra ó conjunto de palabras*, porque una sola basta á veces para que haya oración, v. g.: *oye, toma, ven*, etcétera, aunque casi siempre se necesitan más.

Su división.—Las oraciones se dividen en principales y secundarias, según que por sí solas tengan ó no tengan sentido perfecto.

Las altas acciones que hacen al hombre digno de la gloria, sólo el amor al bien las engendra.—De las dos oraciones de que consta esta frase, es principal la del verbo *engendra* y secundaria la del verbo *hacer*. Sin ésta, la primera tiene sentido completo, pero no la tiene la secundaria sola.

No falta quien crea que no es exacta la definición que se ha dado de oración principal, toda vez que las hay que no tienen sentido perfecto por sí solas, sino que necesitan de las secundarias. Tal sucede cuando las secundarias son determinativas. Dice Fernán Pérez de Oliva: «Los hombres *que viven bien*, en

la muerte hallan el galardón.» En este ejemplo la principal del verbo *hallan* no tiene sentido completo sin la determinativa que acompaña al sujeto.

A esto puede contestarse diciendo que esta determinativa y cuantos ejemplos análogos se pongan no son en realidad lógicos más que adjetivos cuya equivalencia es fácil de probar. En este caso el *que viven bien* vale tanto como *bienvivos* si la palabra fuese castellana ó si se quiere buenos ó virtuosos.

Enlace de las oraciones.—Las principales con las principales y las accesorias con las accesorias se unen ya por *coordinación* ó sea por medio de conjunciones, ya por *yuxtaposición* ó colocación inmediata sin nexo ninguno. Las principales con las secundarias por medio de *gerundios*, *relativos*, *modos del verbo*, etc.

Ejemplo de oraciones coordinadas: Porque á la buena mujer su familia la *reverencia* y sus hijos la *aman* y su marido la *adora* y los vecinos la *bendicen* y los presentes y los venideros la alaban y ensalzan.—(León.)

Ejemplo de oraciones yuxtapuestas: *Veni, vidi, vici.*

«*Tienta* el diablo con escrúpulos y desabrimientos; *tienta* el mundo con honras, famas, galas y vanas glorias; *tienta* la carne con lascivias, cosquillas y sensuales deleites».—Venegas.

CLÁUSULA (de *claudere*, cerrar) es la oración ó conjunto de oraciones que encierran un sentido perfecto.

A pesar de que parecen confundirse, no es lo mismo la cláusula que la oración principal, porque la primera puede llegar á tener un número indefinido de oraciones. Así toda oración principal es cláusula, pero no viceversa.

División.—Las cláusulas pueden ser *simples* y *compuestas*. Llámense *simples* las que constan de una sola oración principal, aun cuando vaya acompañada de varias y aun muchas dependientes, v. g.: *En un lugar de la Mancha vivía un hidalgo* es una cláusula simple y lo es también si se la amplifica como hace Cervantes, añadiendo varias oraciones dependientes:

«En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.»

El número de las secundarias, y por lo tanto, la extensión de estas cláusulas

las es muy variable. El conocido romance morisco *El desafío de Tarfe* en sus veintiocho primeros versos no tiene más que una oración principal, formando todos ellos una sola cláusula simple.

Cláusula compuesta es la que consta de dos ó más oraciones principales, v. g.: *veni, vidi, vici*. «No es la muerte mala, sino para quien es nada la vida, porque los hombres que bien viven en la muerte hallan el galardón.»—(Pérez de Oliva.)

PERÍODO, según unos, y este es el sentido en que más comúnmente se toma esta palabra, *es una construcción fuerte y lógica que reúne y concentra las ideas secundarias al rededor de la principal en la unidad de la frase nacida de un solo esfuerzo y que obliga al espíritu hasta el fin en un solo aliento.*

Este nombre es una metáfora tomada de la ley de periodicidad que reglamentaba la celebración de los grandes juegos que se repetían, no en épocas fijas, sino por intervalos constantes; ó bien á los movimientos de las danzas al rededor del altar que acababan en círculo, y volvían, terminada la danza, al punto donde habían empezado.

Aristóteles en su *Retórica* (3—IX) lo define: «Una manera de decir que por sí tiene principio y fin y una grandeza sensible.»

Demetrio: «Un sistema de comas y colones completos y acabados en sí mismos, y que coincide y se adapta al movimiento del pensamiento.»

Y Capmany con mayor precisión: «Aquella perfecta cantidad ó extensión de cláusula á que puede llegar una sentencia, pues en periodos se parten y dividen todos nuestros raciocinios para producirnos con orden y claridad.»

Ejemplo de período: «Si el vicio es tan halagüeño, si el corazón humano busca siempre lo que le lisonjea, si la virtud es mirada por los sensuales como cosa áspera y desabrida, ¿por qué tantos esforzados varones se despojaron de la riqueza, del poder y del nombre, para abrazarse con ella?»

Llaman otros período á una cláusula cuyas oraciones están dispuestas de tal modo, que en la primera parte llamada *prótasis* se deja suspenso el sentido que se completa en la segunda llamada *apódosis*.

«Antes que la guerra destruya nuestros hogares y la bárbara soldadesca deshonne nuestras hijas (*prótasis*) vamos, amada fa-

milia, á buscar el reposo y la seguridad en los incultos montes.» (Apódosis).

Extensión de las cláusulas y períodos.—Algunos preceptistas han querido fijar sus límites y han dividido el período en *bimembre*, *trimembre* y *cuatrimembre*, según tenga dos, tres ó cuatro miembros. Demetrio y Hermógenes no quieren que pase de cuatro, y Quintiliano que no tenga menos de dos ni más de cuatro. Toda fórmula que tienda á limitar el libre desenvolvimiento de las ideas ha de ser pueril. El buen gusto del autor es el mejor guía en estos casos, y la mejor regla es la de Chaignet cuando dice que «su extensión ha de ser tal, que pueda fácilmente ser abrazada por la vista, por el oído y por la voz.»

«La construcción periódica se presentaba en Grecia bajo dos formas, una verdaderamente periódica, redondeada, afectando gratamente la forma ternaria á veces cuaternaria—llamada redonda por Cicerón—y á veces quinaría cuando el miembro intermedio se dividía en dos ó tres colonas. Esta arquitectura corresponde á los movimientos del pensamiento cuyo tipo lógico es el silogismo.

.....

La lógica interna tiene una fuerza secreta de plasticidad que modela el pensamiento á su imagen.»—(Chaignet).

«No hay regla fija para señalar el número de miembros de que ha de constar el período. Pero, como puede haber exceso por una y otra parte, el escritor, conforme la naturaleza, las circunstancias y fin del asunto y los lugares del discurso, se extenderá ó se estrechará más ó menos, pero en ninguno de los dos casos traspasará los límites que dicta nuestra propia naturaleza, así de parte del que habla como de parte del que oye. Los períodos en demasía largos hacen embarazosa y desalentada la pronunciación, y al mismo tiempo fatigan el oído del oyente, distraen su atención y se confunde ó se desvanece su memoria, no siendo posible que éste, en tan larga serie de sentencias, unas veces conexas, y otras inconexas entre sí, junte la primera con la última.

No es menor el inconveniente que redundá del otro extremo, porque en los períodos muy cortos, que son hoy la moda, ó más bien el vicio dominante de los escritores á lo filósofo, padece también el aliento, interrumpido continuamente antes de concluir la medida de la natural aspiración. Y también padece el ánimo del oyente, oprimido en tan reducidos círculos; y la memoria no puede resistir el peso de tan repetidas y diferentes sentencias, quebrán-

dose el sentido general del discurso con cortes tan menudos y frecuentes.»—(Capmany).

Cláusulas sueltas son, como lo indica la misma palabra, las que se yuxtaponen sin enlace de ninguna especie.

Dice el P. Mariana: «El castigo y el premio, el miedo y la esperanza son las dos pesas con que se gobierna el reloj de la vida humana; el miedo no da lugar á la cobardía; la industria y la diligencia son hijas de la esperanza.»

Cláusulas periódicas son aquellas que enlazadas íntimamente entre sí forman verdaderos períodos.

Véase el siguiente pasaje del P. Márquez:

«Como el fuego que se hace el pié de un pino, á cualquier vientecillo que se levanta prende en el tronco y sube á la copa y de allí se va extendiendo la llama hasta tocar en los que están más cerca y uno en otro se arde todo el monte sin volver atrás, de esta manera crecen en los hombres los ruines siniestros, y se adelantan las malas costumbres.»

Cualidades literarias.—Las cláusulas y períodos han de reunir las siguientes cualidades: *unidad, claridad, energía y armonía.*

a) Una cláusula tendrá *unidad* cuando todos sus elementos estén enlazados entre sí de tal suerte, que formen un solo organismo en el que nada sobre ni nada falte.

De la misma manera, como las partes de que se compone un árbol son distintas unas de otras, y sin embargo forman juntas un solo objeto, así las ideas accesorias de un pensamiento jún-tanse con él formando un solo sér.

«Quien atentamente mirare la corrida que hasta aquí ha hecho el mundo, y el suceso de los tiempos, descubrirá muy claro el cuidado y la providencia con que ha siempre acudido el cielo al remedio de las necesidades de los hombres.»—(P. Sigüenza).

b) Será *clara* la cláusula que acierte á dejar ver el pensamiento que encierra como á través de un limpio cristal. Sirva de ejemplo cualquiera de las citadas.

c) La *energía* de una cláusula estriba en presentar las ideas con toda la fuerza de que son capaces.

Véase con qué vigor sabe expresarse Saavedra Fajardo: «Consideren los príncipes que por esto no se puso en sus manos por cetro otra cosa con que pudiesen ofender; y si tal vez llevan los reyes delante un estoque desnudo, insignia es de justicia, no de venganza; y aún entonces le lleva otra mano, para que se interponga el mandato entre la ira y la ejecución.»

d) Y será *armoniosa* la frase cuando halague suavemente el oído con la natural y acertada distribución de miembros y sonidos.

Dice Cervantes:

«Con la edad y con el uso de la razón fué creciendo en mí el conocimiento y fueron creciendo en tí las partes que te hicieran amable; vilas, contemplélas, grabélas en mi alma y de la tuya y la mía hice un compuesto tan uno y tan solo, que estoy por decir que tendrá mucho que hacer la muerte en dividirlo.»

LECCIÓN XIV

De la pureza.

Cualidades literarias de la palabra.—Son *pureza, propiedad, nobleza y armonía.*

Pureza.—Tienen esta virtud las palabras y las oraciones propias del idioma en que se habla. Tales son, por ejemplo, *estreno, ramo, sarao*, y no lo son las voces *debut, bouquet, soiré.*

Para que una frase sea pura no basta que sean castizas las palabras que la constituyan, es preciso además que su enlace y mútua dependencia estén en conformidad con las leyes de la sintaxis de la lengua en que se habla ó escribe. Castellanas son todas las voces de la frase: *Vos no sois que una purista*, y sin embargo, su construcción es francesa.

Cada lengua tiene una sintaxis propia, cuyos preceptos ha de obedecer el escritor si no quiere desnaturalizar su propio pensamiento, en perjuicio no sólo de la corrección, sino también de la claridad y de la energía.

No faltan escritores y críticos para quienes el respeto á la pureza de su idioma es una preocupación indigna de espíritus independientes, un resabio de escuela y una traba para el escritor. No es así, sin embargo. Sin declararnos partidarios de la inmovilidad absoluta de las lenguas, sin pretender que éstas dejen de seguir el movimiento constantemente evolutivo de las ideas, no faltan razones que justifican este afán para conservar la fisonomía de una lengua.

Tales son, entre otras, el deseo de alcanzar la mayor claridad posible en la expresión de las ideas, el respeto á una ilustre tradición literaria que influida por una civilización original y fuerte, ha creado en el arte una forma incomparable en la que se han vaciado las principales obras maestras, y por fin, un espontáneo buen gusto que tiende siempre á buscar un lenguaje escogido. Y para convencerse de que esto no es nunca una traba para el escritor que sabe manejar su lengua, véase con qué gracia y con qué libertad de movimientos acertaron nuestros místicos á dar forma aun á aquellas ideas que por su naturaleza metafísica y recóndita parecen más difíciles de sujetar al instrumento material de la palabra.

Se ha dicho que una frase es pura, no sólo cuando son castellanas las palabras que la forman, sino principalmente cuando lo es su enlace, su construcción, teniendo en cuenta que es mil veces más perdonable el empleo de palabras no puras, que el de construcciones contrarias á la índole de nuestra lengua. Las palabras son accidentes pasajeros en las lenguas, al paso que la sintaxis constituye su modo de ser esencial. Por esto decía Darmesteter, que si se cambiaran todos los vocables de un idioma sin tocar su gramática, el idioma sería el mismo, mientras que si se alterara la gramática sin tocar el vocabulario, la lengua sería otra.

CONSTRUCCIÓN.—La construcción tiene por objeto la acertada colocación de las palabras en la cláusula.

La construcción puede ser de dos clases:

Directa, si las palabras se colocan, según su valor lógico y gramatical. En este caso ocupa el primer lugar el vocativo, si lo hay, luego el sujeto con todas sus modificaciones, el verbo y las palabras que lo modifican al que siguen los complementos directo, indirecto y circunstancial.

Si, por el contrario, las palabras desechan el orden lógico y van colocadas en la frase según su valor ideológico atendiendo á su importancia, entonces la construcción toma el nombre de *inversa* ó *figurada* y la alteración del orden gramatical *hipérbaton*.

¿Cuál es la más natural?—Al hablar olvidamos siempre el valor gramatical de las palabras que empleamos y atendemos sólo al interés significativo que para nosotros tienen en aquel momento, por lo que rara vez empleamos la construcción directa.

Así no colocaremos de la misma manera siempre las palabras de la frase: *Mañana por la tarde me iré á paseo con Juan*, si se nos pregunta *cuándo*, *con quién* ó *dónde* iremos.

Origen del hipérbaton.—El hipérbaton ó alteración del orden lógico de las voces, no es hijo del capricho de los preceptistas y escritores, sino que tiene su primer origen en ser la forma natural de expresarnos. Sirve además para hacer sentir la importancia distinta que tiene cada vocablo en la frase y para dar mayor armonía y elegancia al lenguaje.

Para descubrir las incomparables ventajas que tiene esta forma de construcción sobre la directa, basta *ordenar* (como con notoria impropiedad suele decirse) un pasaje de un buen escritor y se verá qué enorme diferencia hay entre ambos modos de expresión.

Dice Cervantes al principio del Quijote: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.»

Esta cláusula puesta en orden lógico diría: «Un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor, no hace mucho tiempo que vivía en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme.»

¡Qué pesado se hace el sujeto con sus modificaciones colocado al principio de la frase y qué elegante al fin de ella! Además Cervantes empieza instintivamente su narración por el complemento de lugar, porque lo más interesante para sus lectores



no era ciertamente el hidalgo con su lanza y adarga, sino el lugar que iba á ser teatro de sus aventuras.

El hipérbaton tiene límites en cada lengua fijados por la misma naturaleza de su sintaxis que el escritor no puede traspasar jamás; aun dentro de una misma lengua, el lenguaje del sentimiento y la poesía admiten trasposiciones que parecerían afectadas en prosa. Así es elegante y no rebuscada la de Rodrigo Caro:

*Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado
fueron un tiempo Itálica famosa.*

Y esta de Espronceda:

Montemar sigue su callada guía,
y una de mármol negro van bajando
de caracol torcida gradería.

Lope de Vega se burló donosamente de las violentas trasposiciones que usaban los poetas latinizantes de su tiempo, cuando dijo:

En una de fregar cayó caldera
(trasposición se llama esta figura)
de agua acabada de sacar del fuego.

Y en el soneto que empieza:

Inés, tus bellos ya me matan ojos
y al alma roban pensamientos mía.....

El griego y el latín por tener verdaderas declinaciones y voz pasiva admitían mayor hipérbaton que las lenguas modernas, y entre éstas la italiana y la alemana lo consienten más que la nuestra, y la nuestra más que la francesa.

Es imposible dar reglas sobre este punto, el gusto depurado del escritor será la mejor garantía de acierto.

Modismos ó idiotismos.—A la pureza del idioma contribuye no poco el perfecto conocimiento y oportuno empleo de los *modis-*

mos que pueden definirse: ciertos modos de hablar que aunque contrarios muchas veces á la gramática y á la lógica, son propios y peculiares de cada idioma.

El modismo *creer una cosa á pies juntillas*, á pesar de su visible falta de concordancia, es castizo. Modismos son también las frases: *tomar las de Villadiego*, *poner pies en polvorosa*, *cerrarse de campiña*, *coger el cielo con las manos*, *en un dos por tres* y tantos otros en que abunda nuestra lengua.

El origen de estas formas de hablar, es indudablemente la traslación de una frase aplicada en un principio á un hecho particular y concreto y generalizada luego á todos los hechos análogos.

LECCIÓN XV

Vicios contra la pureza.

VICIOS CONTRARIOS Á LA PUREZA.—Cuéntanse entre los principales el *purismo*, el *arcaísmo*, el *neologismo* y el *solecismo*.

PURISMO.—Llámase así al vicio de los que excesivamente enamorados de la pureza de su idioma, rechazan toda innovación por necesaria que sea.

«Como cierto escribano presentase á un magistrado, gran purista, un auto para que lo rubricase, viendo que decía *lo mandó y rubricó* su señoría, se le volvió indignado, diciéndole: En adelante ponga usted siempre: *mandólo y rubricólo*, y desde aquel día se quedó con el mote de *Mandólo*.» (Castro y Serrano, *Discursos académicos*).

«Vió un francés por primera vez un perro chino, y pasándole la mano por su lisa y lustrosa piel, dijo admirado: *Despacio estaba quien pelóte*. Y creyó haber hablado como el mismo Cervantes. *Apercibe* la mesa que vamos á comer, solía decir un purista á su criada.—(*Cortejón*).

El purista sacrifica la transparencia y naturalidad de la frase al afán de alardear de excelente hablista, y convirtiendo la idea, *alma parens* de la forma, en

puro pretexto de lucimiento, busca y emplea con singular cariño las palabras más recónditas y menos en uso y las construcciones más extravagantes, con lo que se hace afectado y oscuro. Las lenguas, como se ha dicho ya, evolucionan constantemente, y oponerse á ello es pretender contrariar el progreso humano. De los grandes modelos de la literatura no hemos de tomar ni aprendernos de memoria para zurcirlos como retazos en nuestras obras las palabras y construcciones que ellos emplearon, sino asimilarnos su espíritu, caldear nuestra sensibilidad y vivificar nuestra inteligencia con el calor que supieron imprimir á sus producciones. Cuanto se oponga á este modo de estudiar los clásicos es más que inútil, perjudicial.

ARCAISMO.—En realidad el arcaismo no es cosa distinta del purismo, sino más bien uno de sus aspectos y consiste en el *uso innecesario de palabras legitimamente anticuadas*.

Como consecuencia natural del movimiento evolutivo de las ideas y de las lenguas, las palabras, según la hermosa comparación de Horacio, son como las hojas de los árboles que nacen, florecen y mueren, sustituyéndose sin cesar unas á otras. Las palabras mueren cuando dejan de usarse, aun cuando hayan adquirido vida inmortal en las obras clásicas, y entonces reciben el nombre de *anticuadas*. La mayor parte de ellas son anteriores á la *fijación* del idioma, esto es, á la época en que nuestra lengua llegó á su mayor grado de perfeccionamiento, á ser instrumento dúctil para comunicar toda clase de ideas.

En rigor las lenguas, como dice Víctor Hugo en el famoso prólogo del *Cromwell*, no se fijan nunca, esto equivaldría á su muerte; pero indudablemente hay en la historia literaria una época en que formado el idioma, parece que ha adquirido de un modo definitivo, si no todos sus elementos, su propia y peculiar fisonomía, dentro de la cual se realiza luego el movimiento de renovación continua que es el signo de su vida y fecundidad.

Ejemplos de arcaismo:

*Non es de sesudos homes
ni de infanzones de pro,
facer denuesto á un fidalgo
que es tenuto más que vos,
non los fuertes barraganes
del vuestro ardid tan feroz*

fieran en el rostro á un viejo
y no el pecho á un infanzón.

Arcaicas ó anticuadas son también las palabras *fincar*, por quedar; *catar*, por mirar; *entuerto*, por agravio; *abastanza*, por abundancia; *conorte*, por consuelo, etc., etc.

De los que emplean palabras anticuadas, dice Saavedra Fajardo en su *República Literaria*, que se parecen á «los que se tiñen las barbas para hacerse viejos, como otros por parecer mozos.»

Arcaismo afectado es también el de Martínez de la Rosa en su *Edipo*, cuando dice *defender* por prohibir.

De cuando acá los dioses bondadosos
amparar la desgracia han *defendido*.

(Act. V., esc. V.)

¿A qué se debe la muerte de las palabras? Varias son las causas señaladas por Darmesteter, entre otras pueden citarse: La metáfora, que llega á destruir la palabra propia; así *caput* desaparece ante *testa*, fragmento de alfarería ó cacharro, de donde el *tete* francés; los homónimos, que llegan á apoderarse de una significación, vaciando, por decirlo así, una palabra y matándola, quitándole el significado que es su alma; la desaparición del objeto que designan; el eufemismo, etc., etc.

Horacio afirma que muchas palabras que habían muerto, renacen, si el uso lo quiere. Esto no es exacto. Lo que las lenguas matan bien muerto está y en el orden filológico la resurrección es tan difícil, como en el fisiológico, que solo un milagro puede llevarla á cabo. Si por excepción se emplea de nuevo alguna palabra ya anticuada, no logra más que una vida artificial en las obras de los eruditos; el pueblo no la emplea jamás.

Las palabras legítimamente anticuadas, cuyo empleo, en términos generales, no ha de recomendarse, pueden ser utilizadas por el escritor festivo y por el poeta; pero aun éstos, han de usar de tal licencia con mucha sobriedad y buen gusto. Cervantes las emplea con mucha gracia en el Quijote.

NEOLOGISMO.—Vicio contrario á la pureza y opuesto al arcaismo, consiste en el uso innecesario de voces nuevas.

Cuatro son las fuentes del neologismo en todas las lenguas:

La derivación, la composición, el barbarismo y, aunque con menos frecuencia, la invención caprichosa.

a) Llámase *neologismo por derivación*, al que se forma de una palabra ya conocida. Tales son *fenomenalidad*, de fenómeno; *presupuesto*, de presupuesto; *dictaminar*, de dictamen.

Quien *cizañó* tan mal tu buen sembrado,

(LEÓN.)

Desacredite tarde
el tiempo tus verdores
ni el cierzo los *enere*
ni el euro los agoste.

(VILLEGAS.)

El mismo Villegas hizo de trofeo *trofeista* y de anciano *ancianar*.

De peor gusto son aún aquellos derivados nuevos cuando nuestra lengua posea ya otros no menos expresivos y eufónicos.

Murmullante por murmuradora, dice Meléndez; y Cienfuegos que tanto abusó del neologismo: *nevosa altivez*, por altura nevada; *incesable acento*, por incesante; *viudez sombrosa*, por triste, etc.

Esta clase de neologismos son, sin embargo, felices y aceptables en estilo festivo: así Lope emplea el verbo *bufonizar*; Tirso, *cochiquizar* y *fregonizar*; Mendoza, *cocherizarse*; Pérez de Montalbán, *desalcobarse* y *desentuertar*, y Cascales, *desnarcisar*.

b) También por *composición*, esto es, juntando en una sola dos ó más palabras pueden formarse neologismos. Tal es *burocracia* (del francés *bureau* y del griego *cratein*) poder de los empleados.

Dice Cienfuegos:

Y en *deslunada* noche,

Y también

Abismo *bonditronante*.

c) *Barbarismo* (del griego *bárbaros*, extranjero) es el uso innecesario de voces ó locuciones extranjeras, y toma el nombre de la nación de donde procede; así se llama grecismo ó helenismo, latinismo, italianismo, anglicismo, galicismo, etc., según proceda del griego, del latín, del italiano, del inglés ó del francés.

La influencia política ó científica de una nación en otra, tradúcese también por una marcada influencia lingüística. En el siglo XVI, cuando nuestra patria era por sus hechos y por sus ideas la primera del mundo, llevamos nuestra lengua juntamente con nuestras armas á todos los países, los cuales tenían á gala conocer el castellano y aun alardeaban de adular su propia lengua con elementos de la nuestra. Con la completa decadencia de España no sólo perdimos el influjo en el extranjero, sino que lo sufrimos á nuestra vez con la venida del francés Felipe V á ocupar el trono de San Fernando. Entonces, por influencias cortesanas y después hasta hoy por más legítimas influencias de notoria superioridad intelectual, la lengua española viene adulterándose continuamente con frases y palabras que nos presta la nación vecina. Es inútil pretender escapar del contagio. Nos instruimos, y lo que es más trascendental aún, nos educamos á la francesa, y no es posible que las ideas y las palabras se deslicen por distinto cauce; cuando pensamos á la francesa no podemos hablar á la española. Lo poco que el esfuerzo individual puede hacer para restaurar nuestro maltrecho idioma, no fructificará mientras nuestra cultura, hoy reflejo de la francesa, no se restaure también por obra del trabajo constante, hasta comunicarle vida propia, castiza y en cierta manera independiente.

Grecismo.—Lo es en latín la frase de Horacio:

Idem facit occidenti

en vez de: *idem facit ac si eum occiderat*.

Y en castellano

Florida la cabeza *coronado*

por *coronada*.

Latinismo:

Adonde puede tanto la codicia
que no son tan mudables venecianos

cuando á alguno prometen su *amicicia*.

L. ARGENSOLA.

Y la temprana *pluvia* y la tardía.

ANDRADA.

Y los agora tristes y afligidos
¿á dó *convertirán* ya sus sentidos?

LEÓN.

Italianismo.—Por la mucha relación que tuvieron con Italia casi todos nuestros grandes escritores del siglo XVI, encuéntranse en sus obras buen número de italianismos. Dice Garcilaso:

Cosa pudo bastar á tal crueza?
Quise *pero* probar si me bastase.

Cervantes emplea *trastulo* por bufón, *pulcela* por doncella y la construcción: Golosazo que *tú eres!*

Son muy usados los italianismos *atrezo*, *batuta*, *espartito*, *libreto* y *fiasco*, admitidos algunos de ellos por la Academia Española.

Anglicismo.—Son muy comunes los siguientes: *lunch*, *meeting*, *clown*, *reporter*, *club*, *high-life*, *dandy*, y las frases: *la dirección de mi casa* por las señas, y murió *siendo* general por murió general.

Galicismo.—El más frecuente de los barbarismos hoy en boga, ofrece todos los aspectos de que es capaz un neologismo; ya se toman simplemente palabras francesas que no necesitaba nuestra lengua como: *hotel* por fonda, *soirée* por sarao, *menú* por lista, *calembourg* por equívoco, *esprit* por ingenio, *banal* por vulgar, *revancha* por desquite y *rango* por gerarquía ó clase social; otras veces desnaturaliza palabras castellanas dándoles significación francesa, v. g.: *apercibir*, que en castellano significa preparar, se emplea por advertir; *confeccionar*, que se dice de bebidas ó medicamentos, se aplica ya á todo trabajo: *confeccionar un vestido*, *un libro*; *difícil* ó que ofrece dificultades, se da como sinónimo de descontentadizo, y por fin palabras castellanas suelen construirse en francés: *Hacer atmósfera*, *política*, *música*; *tomar acta* por levantarla; tener el *alto honor*, etc.

No es el galicismo vicio nuevo en nuestra lengua, ya el P. Isla se burla donosamente de la galomanía que se había apoderado de nosotros, cuando dijo:

Yo conocí en Madrid una condesa
que aprendió á estornudar á la francesa

y Capmany dice de los galiparlistas:

«Estos bastardos españoles confunden la esterilidad de su cabeza con la de su lengua, sentenciando que no hay tal ó tal voz porque no la hallan. ¿Y cómo la han de hallar si no la buscan ni la saben buscar? ¿Y dónde la han de buscar si no leen nuestros libros? ¿Y cómo los han de leer si los desprecian? Y no teniendo hecho caudal de su inagotable tesoro, ¿cómo han de tener á mano las voces de que necesitan?»

Son en gran número los galicismos que empleamos en nuestra lengua. Véase en prueba de ello el abultadísimo diccionario de galicismos de Baralt, intransigente sin duda como obra de un purista, y se comprenderá á qué miseria ha llegado nuestro rico idioma.

d) *Invención caprichosa*.—Esta especie de neologismo es muy rara en todas las lenguas. Las palabras de origen arbitrario si llegan á generalizarse, ni son duraderas, ni pasan nunca del estilo familiar y casero. Así *filfa*, mentira; *guasa*, broma burlona; *camelo*, engaño; *tomar el pelo á uno*, por burlarse de él, etc.

Todas estas clases de neologismo pueden reducirse á dos grupos generales, unos *legítimos y necesarios* que contribuyen á enriquecer nuestro idioma y á ensanchar sus límites; y otros *inútiles*, que alteran su fisonomía y destruyen su pureza. Sólo estos últimos constituyen un vicio.

Entre los primeros se encuentran: *idealizar*, *cultivar* la ciencia, *beefsteach*, *prejuicio*, *silueta* y todos los que indican objetos nuevos no conocidos de nuestros clásicos: *fotografía*, *teléfono*, *telégrafo*, *fonógrafo*, *ferrocarril*, etc.

Entre los segundos se encuentran todos los que no satisfacen una necesidad del idioma, como son la mayor parte de los citados anteriormente.

El neologismo, en términos generales, es necesario á todas las lenguas para no estancarse en su desenvolvimiento. Dice el tantas veces citado Darmesteter¹: Todo idioma, sea cual fuere el momento de su vida, se mantiene en un estado de equilibrio más ó menos durable entre dos fuerzas opuestas: la conservadora, que tiende á mantenerlo en su estado actual, y la revolucionaria, que lo empuja por nuevos derroteros. Si falta una de ellas, la lengua muere. El latín clásico, por un falso respeto á la tradición, no quiso seguir el movimiento del pueblo romano y murió al fin del Imperio, engendrando un idioma vigoroso y fresco, padre de las lenguas neo-latinas. Si, por el contrario, impera sólo el movimiento revolucionario, la lengua varía tanto, que muere en breve sin dejar rastro. De ello son buen ejemplo algunos dialectos salvajes, de los que se dice que una generación ve su origen y su muerte. Hoy la revolución puede más que la reacción y presenciarnos el triunfo desenfrenado del neologismo que para algunos filólogos, Max Muller entre ellos, es el ideal de la vida del lenguaje.

Legitimidad de los neologismos.—Para que en una lengua pueda admitirse una palabra nueva, es preciso:

1.º Que sea necesaria, por ejemplo: *ferrocarril, telégrafo, si-lueta*.

Dice Lope: «No es enriquecer la lengua dejar lo que ella tiene por lo extranjero, sino despreciar la propia mujer por la ramera hermosa.»

2.º Si el idioma no carece de vocablo para expresar una idea, es preciso que el que se introduzca sea más significativo y eufónico. Hay en castellano la palabra *preocupación*, análoga á la nueva *prejuicio*, legitimamente admitida, porque expresa mejor que la anterior la idea previa que tenemos de algo.

3.º Que se derive de alguna lengua madre, tales como el griego ó el latín. *Telégrafo* (*teles*, de lejos y *grafein*, escribir).

4.º Que sean intelegibles: como *tranvía, ferrocarril*.

En caso de duda, la mejor norma es atenerse al uso de los buenos escritores.

SOLECISMO.—Vicio contrario á la pureza que consiste en faltar á alguna regla de la sintaxis; v. gr., *se me ha perdido un papel, ir en un gran sombrero*; y Meléndez dice: «Las penas y los gustos

1 La vie des mots.

forman *mezcladas* la tela de la vida.» Y Cervantes: «La hora, el tiempo, la soledad, la voz y la destreza del que cantaba *causó* admiración.»

LECCIÓN XVI

Propiedad.—Nobleza.

PROPIEDAD.—La propiedad, tan esencial al lenguaje como la pureza, consiste en que *las palabras empleadas signifiquen lo que con ellas queremos significar*. Si no corresponden á la idea se llaman impropias; así se empleará con propiedad la palabra *propinar* si se trata de bebidas, pero no si se dice: *le propinó un disgusto*, de la misma manera que no se dirá *quebrar ni romper un papel*, sino *rasgar*, etc.

Es tan necesaria esta cualidad al escritor, que sin ella se deslucen las más altas virtudes del lenguaje. Es inútil conocer á fondo el diccionario de una lengua, si las palabras aprendidas no se emplean según su genuina significación. El conocimiento del idioma, muy necesario sin duda, ha de ir acompañado de ese tacto difícil de adquirir, que escoge espontáneamente de entre varias palabras la más propia.

Toda lengua bien organizada ofrecerá siempre al escritor concienzudo formas y palabras para expresar aun los repliegues más recónditos de una idea, y él ha de perseguirlas con tenacidad hasta dar con la forma perfecta. Por lo general, no será la primera que se le ocurra, pero qué intensa satisfacción no se experimenta al encontrarla! Entonces se admirará de que siendo la más natural, la sola posible, la única que le satisface no haya dado antes con ella.

Consejos para escribir con propiedad.—A ello contribuirá en gran manera:

1.º El conocimiento de la etimología de los vocablos. Así el que conozca el origen de la palabra *hecatombe* (de *hecaton* ciento y *bous* buey), no la empleará para designar el gran número de víctimas que ha causado una catástrofe, sino para el sacrificio de cien bueyes que los paganos ofrecían á los dioses.

2.º El conocimiento de los cambios que han sufrido las palabras.

No siempre la acepción propia y usual es la que nos descubre la etimología, sino que muchas veces el uso, árbitro y señor en punto á lenguaje, altera el significado de las voces. *Panteón*, significa etimológicamente (de *pan todo* y *theos dios*), el templo donde en la antigüedad se rendía culto á todos los dioses y hoy sólo se aplica al monumento funerario destinado á guardar restos mortales.

3.º *El estudio profundo de los sinónimos*.—Aunque á veces dos ó más palabras parecen expresar con la misma propiedad una idea, ofrecen siempre alguna diferencia, algún matiz que hará preferible una de ellas. Para el verdadero escritor no hay palabras indiferentes, y sólo poseyendo aquel tacto de que hemos hablado, sabrá escoger con acierto entre dos ó más sinónimos. No se dirá *ladrón célebre*, porque las hazañas de un ladrón nadie las celebra ó elogia, sino *ladrón famoso*, esto es, que tiene fama, cuyos hechos corren de boca en boca. Tampoco se dirá que el rey ha *perdonado* á un reo si se quiere significar que le ha eximido de una pena, sino que le ha *indultado*.

4.º *La lectura detenida y continua de los grandes modelos*.—Los maestros del bien hablar serán, por fin, el mejor guía de que podemos valernos para llegar á escribir con propiedad, cualidad característica de los grandes escritores.

Cervantes, los dos Luíses, Saavedra Fajardo, Mariana, Márquez, Santa Teresa, etc., son las fuentes que han de recomendarse en castellano.

¿Oponense á la propiedad las traslaciones de sentido?—La propiedad no ha de entenderse de manera tan rigurosa que se tilden de impropias frases y locuciones, que si bien alteran el significado de las palabras, no sólo embellecen la expresión, sino que contribuyen á la propiedad en vez de oponerse á ella.

Para el poeta no siempre el término con que el vulgo designa un objeto ó acción es el más propio, antes su genio sabe inspirarle traslaciones tan felices, que con una sola palabra nos ofrece

dos ó más ideas. Daría pruebas de menguado sentido literario el que tachara de impropias palabras como las subrayadas en el siguiente ejemplo de Cervantes:

«¡No *sepan* los rabiosos celos, ni las dudosas sospechas, la morada de vuestros pechos; *ríndase* la envidia á vuestros piés, y la buena fortuna no *acierte* á salir de vuestra casa!»

Claro está, que prosáicamente juzgando, ni los *celos* pueden *saber* nada, ni la *envidia* *rendirse*, ni la *fortuna* *acertar* á salir, porque estas cualidades son propias de personas, pero ¡qué vida no dan á las ideas, y como las expresan con una altísima propiedad de que sólo son capaces los grandes maestros de bien hablar! El último miembro de la frase, sobre todo, es felicísimo; no parece sino que la fortuna, siempre mudable y tornadiza, busca con empeño, aunque en vano, la puerta para salir de aquella casa.

Tampoco se falta á la propiedad en los siguientes ejemplos:

El aire el huerto orea
y *ofrece* mil olores al sentido.

Ténganse su tesoro
los que de un falso *leño* se confían,

aunque ni el aire en rigor *ofrece*, ni *leño* es la palabra con que el uso designa el buque.

No puede decirse lo mismo de los siguientes ejemplos en los que las impropiedades son bien visibles:

«*Propináronle sendos* golpes.»

Ya se ha dicho cuál es la acepción propia del verbo *propinar*; en cuanto á *sendos* no puede aplicarse, según lo hacen el vulgo y algunos escritores, como sinónimo de *fuertes* porque significa *uno cada uno*. En este sentido lo emplea el Romancero del Cid:

Todos con *sendas* varicas
Rodrigo lanza en la mano.

Esto es, una *varica* cada uno.

Escribe un poeta:

No puedo resistir los *sufrimientos* en vez de padecimientos. *Sufrir* significa soportar con resignación un mal, una desgracia, pero no padecer. Se puede *padecer* sin *sufrir*.

«El rey *atravesó* el *dintel* y *penetró* en un salón de *grandes proporciones*.»

Atravesar es pasar cruzando de una parte á otra; *dintel* es la parte superior de la puerta y no la inferior que se llama *umbral*; *penetrar* es introducir un cuerpo en otro venciendo la resistencia que ofrece, así un clavo penetra en la pared, pero no una persona en una sala; las *proporciones* no son grandes ni pequeñas, sino meramente una determinada relación de medidas.

Dice Meléndez:

El ojo audaz *combate*
derecho el claro sol,

por *desafía*.

Las lágrimas *cortando*,

por enjugando, secando.

Y L. Argensola en *La Alejandra*:

Después la ví amarrar con fuertes lazos
y el niño arrebátárselo del pecho
y quererlo *sembrar* en mil pedazos

por *destrozar* y *esparcir* sus miembros.

NOBLEZA.—Llámase así aquella cualidad del lenguaje que *evita el uso de palabras bajas, torpes ó demasiado familiares*.

No siempre es esto posible, á veces el mismo asunto exige nombrar objetos torpes ó vulgares; en este caso el escritor puede valerse de rodeos y alusiones que atenúen en cierta manera la grosería del objeto, y en otros casos un epíteto feliz y la acertada colocación de las palabras ennoblecerán expresiones decididamente bajas.

Vulgar es la palabra *lagarto*, y sin embargo, no ofende en los versos

La casa para el César fabricada,
¡ay! yace de lagartos vil morada.

Faltan á la nobleza las siguientes frases:

Calla, rústico, que es tu voz ponzoña.
¿No miras como traes tu ganado,
Maganto, sin pacer, lleno de roña?

VALBUENA.

Y Dios hizo mercedes sin medida,
pues en manjar su cuerpo dió *guisado*
y su sangre en *potaje* regalado.

HOJEDA.

No *me huela* el soldado á otros olores
que al *olor* de la *pez* y la *resina*,
ni por *gulosidad* de los sabores
traiga aparato alguno de *cocina*.

CERVANTES.

Véase ahora como Moratín sabe ennoblecer un asunto en el soneto: *A Clori, bistrionisa, en un coche simón*.

Esa que véis llegar, máquina lenta,
de fatigados brutos arrastrada,
que en vano de rigor la diestra armada
vinoso auriga acelerar intenta, etc.

Sin embargo, no ha de entenderse la nobleza de modo que se emplee siempre la palabra más elevada. «Hay frases de gran nobleza por su objeto, dice Capmany, en que la viveza del pensamiento pide á veces para representar la imagen la palabra más común, sacrificando lo noble á lo enérgico. Así se lee en este ejemplo de Fray Luís de León, cuando dice de un malvado hipócrita que finje en el templo acto de oración: *Gotean sus manos sangre inocente y álzalas al Señor como limpias*. Podría haber dicho *destilan ó manan*, palabras menos comunes ó más cultas, y prefirió la de *gotean* por más expresiva.»

Otro tanto puede decirse de los versos del mismo León:

Los árboles *menea*
con un manso ruido
que del oro y el cetro pone olvido.

Menos noble es *menear* que *mover*, por ejemplo; pero ¡cuánto más viva es así la imagen!

No ha de confundirse la nobleza con el amanerado prurito de evitar siempre la palabra propia. Entendiéndola así, los pseudo-clásicos franceses empobrecieron su lengua literaria hasta reducirla á un número mezquino de palabras, matando con ello la viveza y espontaneidad de la expresión que tanto valor dan á la forma artística.

A tal extremo llegóse á extraviar el gusto, que al representarse en París la escena del Otelo en que éste pide el pañuelo á Desdémona, alborotóse el público porque el traductor se había atrevido á emplear la palabra *mouchoir*, que es la propia, como si fuera natural en el amante atormentado por los celos buscar perfrasis para exponer aquella idea. Vino por fin el romanticismo y llevó á cabo la obra meritoria de ensanchar los límites del lenguaje poético, abriendo los brazos á palabras hasta entonces injustamente desterradas. «Ya no hay palabras nobles y plebeyas, exclama Victor Hugo con su énfasis habitual; las mezclo dentro de mi tintero y voy á llamar al puerco por su nombre (*le cochón par son nom*).» Tampoco esto es cierto. Aun cuando aplaudimos las tendencias de la lírica moderna á acercarse al lenguaje usual y corriente, es indudable que en todas las lenguas hay un gran número de palabras y locuciones que los verdaderos poetas rechazarán siempre, no por mera costumbre, ni por escrúpulos de principiante, sino porque el sentimiento poético tiene una fuerza y una elevación, que aun de un modo inconsciente, levanta el lenguaje y el estilo.

En castellano nadie se atreverá á emplear en obras serias locuciones como: *estar en un tris*, *vapulear á uno*, *dar en la nariz*, y en general todos los idiotismos.

LECCIÓN XVII

De la armonía.

ARMONÍA, en literatura, es la *agradable sucesión de sonidos articulados y la acertada distribución de las pausas y de los acentos*.

Sólo por extensión y tomándola de la música, puede emplearse la palabra armonía en el sentido en que la hemos definido. En rigor, armonía es el acuerdo de sonidos simultáneos, y como quiera que el lenguaje está constituido por sonidos sucesivos, la impropiedad es evidente. Tal vez sería más adecuada la voz *melodía*, que es sucesión de sonidos, pero el uso no lo ha sancionado y á él nos atenemos.

La armonía de la frase no depende sólo de los sonidos y de la acertada distribución de las pausas y de los acentos, sino que también contribuye mucho á ella la colocación de los miembros. La cláusula que mejor suene á nuestros oídos dejará generalmente de satisfacernos, si alteramos el orden de las palabras. El verso

Dulce vecino de la verde selva,

es mucho más armonioso que

Vecino dulce de la selva verde,

á pesar de estar formado por los mismos sonidos y de seguir siendo verso.

Lo mismo sucede en

Cual suele el ruiseñor con triste canto,

y

cual suele el ruiseñor con canto triste.

«En algunos escritores su número, ó más propiamente su armonía, está más en la construcción gramatical que en la forma oratoria, como si dijésemos, que este número está más en la estructura mecánica de la frase ó de los miembros separados, que en la composición y complemento del período. Este sale de su medida natural y lógica, siempre que los miembros que deben comprenderse dentro del círculo de la proposición, se hallan tan cargados de miembros accesorios á la idea principal que cortan su compás á la pronunciación, quitan á la respiración su descanso, y confunden el orden y sentido de la sentencia, en daño de la claridad y la elegancia. También padece la armonía si estos miembros accesorios, por ser poco variados en tonos y medida, no guardan la conveniente proporción entre sí en su extensión, como cuando se cierra el período con seco, breve é insonoro final.

No pretendemos por esto que todos los miembros del período sean iguales en el número de vocablos de que resulten cadencias ó desinencias semejantes, que es gusto pueril ó carencia de todo gusto. La variedad diferenciada es la que deleita en todas las cosas, y mucho más en lo que vemos y oímos. El número mueve, deleita y suspende; pero ha de nacer del número de la frase y seguir su estructura, compuesta de tales ó tales diciones, que le den variedad de que es muy estudiosa la misma naturaleza. Aquí entra el arte y el juicio para no trabar sílabas y palabras siempre de un mismo tenor y sonido.»—(Capmany.)

Necesidad de la armonía.—El escritor que se propone comunicarnos sus ideas ó sentimientos, sólo conseguirá su objeto cuando sepa revestirlos de la forma más armoniosa, más agradable al oído. Este es el medio por que ha de pasar el lenguaje para llegar al alma y es preciso satisfacerle. Bien dijo Boileau:

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
ne peut plaire á l' esprit quand l' oreille est blessée.

Además, según han observado algunos escritores, hay una misteriosa conveniencia entre la expresión más adecuada y la frase más armoniosa. Casi siempre la frase que mejor dice lo que se quiere decir, es además la más agradable al oído.

Dice G. Flaubert en una de sus cartas á la J. Sand: «A force de chercher je trouve l' expression juste qui était la seule et qui est, en même temps, l' harmonieuse.» Y en otra: «Ainsi pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical? pourquoi arrive-t-on toujours á faire un vers quand on reserre trop sa pensée? La loi des nombres gouverne donc les senti-

ments et les images, et ce qui parait etre l' exterieur est tout bonnement le dedans.»

Influencia de la lengua.—Cada idioma está dotado de cualidades musicales distintas, y no todos se prestan de la misma manera á combinar sus sonidos armoniosamente. El griego y el latín en este sentido como en otros muchos, eran muy superiores á los idiomas modernos. La cantidad silábica, la mayor flexibilidad de su hipébaton y lo lleno y sonoro de sus terminaciones contribuían á ello. Los españoles podemos vanagloriarnos de poseer uno de los idiomas más numerosos de cuantos hoy se hablan. El italiano es más suave, el portugués más enfático, el francés más enérgico; pero ninguno se presta como el nuestro á lo enérgico, á la vez que á lo suave, á lo tierno que á lo grandioso. Para convenirse de esta verdad basta hojear las obras de nuestros grandes autores y se verá que el castellano puede recorrer todos los tonos, desde la grandeza altisonante de Herrera á la inimitable dulzura de Garcilaso, y desde la amplitud ciceroniana del P. Granada á la enérgica concisión de Saavedra Fajardo.

A este propósito dice D^e Alambert: «Una lengua abundante en vocales, y sobre todo en vocales dulces como la italiana, sería la más suave de todas, pero no la más armoniosa, porque la armonía para ser agradable no debe ser suave, sino variada. Una lengua que tuviese como la española la feliz mezcla de vocales y consonantes dulces y sonoras, sería quizá la más armoniosa de todas las modernas.»

«Dionisio de Halicarnaso y Cicerón, así como la mayor parte de los antiguos retóricos, dieron excesiva importancia al tratado de la armonía del lenguaje, no solamente por ser las lenguas en que hablaban más susceptibles de ella que la nuestra, sino también porque la educación musical de aquellos pueblos era mirada con extraordinaria predilección, y la declamación teatral y oratoria algo semejantes á un canto imperfecto, *cantus obscurior*, que ahora nos parecería ridículo y afectado.

Sin hacernos cargo de estas circunstancias, nos sería imposible comprender los admirables efectos que, según el testimonio de los autores citados, producía en el auditorio la rotunda conclusión de un cadencioso período. La melodía *nómica* de los atenienses y lo que se cuenta de C. Graco, que cuando declamaba en público tenía á las espaldas un músico que le diese los tonos, son una prueba evidente del aprecio con que los antiguos miraban los buenos efectos musicales del lenguaje.»—Coll y Vehí.

La armonía en el verso y en la prosa.—No es cierto, como algunos afirman, que el verso se distinga de la prosa por tener un ritmo, una armonía de que la prosa carece, porque ambos han de ser armoniosos. La diferencia estriba, como se ha dicho en la lección 1.^a, que en el verso el ritmo y la armonía son fijos y en la prosa variables. De ahí que una de las mayores dificultades que se ofrecen al prosista, sea la falta de reglas fijas para escribir armoniosamente; falta que sólo pueden suplir el buen gusto y la excelente educación del oído.

No faltan escritores á quienes el afán de emular la armonía del verso con su prosa, ha llevado á la afectación y al amaneramiento. Dice Gracián: «A los grandes hombres los grandes peligros, ó los temen ó los respetan; la muerte á veces recela el emprenderlos y la fortuna les va guardando los aires. Perdonaron los áspides á Alcides, las tempestades á César, los aceros á Alejandro y las balas á Carlos V.»

Ejemplos.—Escribe Cervantes:

«En esto ya comenzaban á gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la enhorabuena y saludaban á la fresca aurora que ya por las puertas y balcones del oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las hierbas, parecía asimismo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófár. Los sauces destilaban maná sabroso; reíanse las fuentes; murmuraban los arroyos; alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida.»

«Embarcáronse en Cádiz y echando la bendición á España, zarpó la flota y con general alegría dieron las velas al viento que blando y próspero soplabá.»

Véase ahora con qué suavidad escribe el dulce Garcilaso:

Con mi llorar las piedras enternecen,
su natural dureza y la quebrantan, etc.

Y en otro pasaje:

Cual suele el ruiseñor con triste canto
 quejarse entre las hojas escondido
 del duro labrador que cautamente
 le despojó su dulce y caro nido
 de los tiernos hijuelos, entre tanto
 que del amado ramo estaba ausente;
 y aquel dolor que siente
 con diferencia tanta
 por la dulce garganta
 despide y á su voz el aire suena,
 y la callada noche no refrena
 su lamentable oficio y sus querellas,
 trayendo de su pena
 al cielo por testigo y las estrellas.

La armonía del lenguaje no es siempre una cualidad independiente de las ideas expresadas, sino que, por el contrario, de ellas toma, la mayor parte de las veces, su más legítimo origen y entonces recibe los nombres de *armonía imitativa* ó *armonía expresiva*, según los casos.

Armonía imitativa consiste en remedar por medio de los sonidos de las palabras los de la naturaleza. Cuando esta semejanza es mucha se llama *onomatopeya*.

Hay palabras en nuestra lengua, como las hay en todas, cuyo sonido por sí solo parece ya dar á entender la idea que envuelven, v. g.: *rechinar, susurrar, profundo, hondo, silbar, chisporroteo, maullido, relincho, cacarear, rimbombante*, etc.

Véase como imita Virgilio el ruido de la lima:

Tum ferri rigor atque argutos lamina serrae,
 y el del rastrillo:

Ergo œgre terram rastris rimantur.

Meléndez el movimiento del relámpago:

Cual súbito relámpago brillante.
 Ulises luego entrega,

el pardo lino al *soplo vagaroso*.

LOPE.

Esto el moro Tarfe escribe
con tanta cólera y rabia,
que donde pone la pluma
el delgado papel *rasga*.

ROM.

Rompa el cielo en mil rayos encendido
y con fragor horrisono cayendo
se despedace en hórrido estampido.

HERRERA.

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

VILLEGAS.

En estilo festivo se consiente la imitación aproximada de un sonido, aun cuando la palabra resultante no tenga significado ninguno.

Así; *marramau, zas, pum, pif, etc.*

No hay ave más fastidiosa
en el cantar como tú,
cucú, cucú y más cucú
y siempre una misma cosa.

IRIARTE.

Estas imitaciones serán, sin embargo, pueriles en otra clase de estilo. Aun las anteriores dejarán de ser legítimas siempre que no sean resultado espontáneo del pensamiento, siempre que no hayan nacido con él como su forma adecuada, aun á despecho del autor, que no ha de buscarlas nunca.

Armonía expresiva, es la relación que existe entre el sonido de las palabras y los estados del alma.

Instintivamente la ira pone en nuestros labios palabras cargadas de letras fuertes y sílabas ásperas, y de la misma manera

empleamos letras y voces llenas de suavidad y blandura cuando por nuestra boca hablan la persuasión y el cariño.

Qué plácida serenidad nos producen estos versos:

Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido.

LEÓN.

Y qué suave tristeza la derramada en estos:

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
por tí la esquividad y apartamiento
del solitario bosque me agradaba;
por tí la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba,
¡Ay cuánto me engañaba!

Fr. Luís de León expresando la agitación del ánimo impaciente, dice:

Acude, acorre, vuela,
traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz á la mano,
menea fulminando el hierro insano.

Para escribir con armonía, la literatura no puede dar reglas seguras y eficaces. «El ejercicio y el oído, escribe Capmany, mejor que todo esfuerzo del estudio, y sobre todo una atención profunda en los buenos modelos, enseñarán más que todas las reglas.»

Con todo y ser muy necesaria al lenguaje esta cualidad, no ha de ser el fin único, ni siquiera principal del escritor, así que no ha de ser tan nimio y cuidadoso en su observancia, que á ella sacrifique la propiedad de las palabras y la claridad de la frase,

pues dice Quintiliano, que no sabe qué es peor, si la negligencia ó el puritanismo.

VICIOS CONTRARIOS Á LA ARMONÍA.—Los principales son los siguientes:

Hiato, ó sea el *mal sonido que resulta del choque de vocales idénticas*, especialmente la *a* y la *o*.

Sirvan de ejemplo las siguientes frases de Carlos Coloma: «Su poca *fé* ó á opiniones de otros su desesperación.» «Tropa dispuesta á acudir á lo que se les mandaba.» «Comenzaba á apretar á Gromínguez.»

Y la de Garcilaso:

O lobos ó osos que por los rincones,

y Cienfuegos:

Cantar quisiera á Atrida.

Cacofonía, mal sonido que resulta de la repetición de sílabas análogas. V. g.:

¿Que qué queda preguntas? Odio inmenso.
Al féretro tropél seguía triste,
y en cada calle cuatro mil poetas.

y los siguientes versos de Meléndez:

Loco corrí á cogerlas
La pacífica cabaña
La lacerada patria
El orbe yerto de su horror reposa

Aliteración defectuosa.—Indebida repetición de una misma consonante. Llámase defectuosa porque si la repetición tiene por objeto remedar algún sonido, no es vicio, sino elegancia del lenguaje.

Hecho de pegajosas *ajonjeras*.

VALBUENA.

En esto estoy y estaré siempre puesto

GARCILASO.

Y extático ante tí me atrevo á hablarte.

ESPRONCEDA.

Los riscos rotos se derrumban con ronco ruido.

Sonsonete ó empleo de palabras de igual ó parecida terminación. «Párecelle á quien tiene *oro* que allí lo tiene *todo*, que es fuerte y poderoso porque allí no hay nada de que esté deseoso.»—(P. Granada.)

«*Estaba* y *miraba* por si acaso *hallaba* al que *amaba*, pero *lloraba* porque creía que le habían hurtado al que *buscaba*.»—(Malón de Chaide.)

Monotonía.—Repetición viciosa de una misma palabra.

«*Por fin*, como un arte *por* sí tan útil como ha sido *por* tantos siglos cultivada *por* un número tan grande de hombres, no se halla *por* esto más adelantada.»

Además carecen de armonía las frases que escritas en prosa contienen verdaderos versos y aquellas que terminan por una palabra de escasa importancia.

«Se convino en consejo que los sitiadores hiciesen una salida, para de esta manera poder introducir los víveres en la ciudad y con gran diligencia se hizo así.»

LECCIÓN XVIII

De la oportunidad y la naturalidad.

Hemos tratado en las anteriores lecciones de las palabras y sus cualidades literarias, considerándolas aisladamente. Ahora bien, en la obra artística no se nos ofrecen solas, sino que junto con otras constituyen la frase en cuyo enlace, para que sea perfec-

to, hay que tener en cuenta cualidades que no tiene la palabra aislada. Así una palabra en sí misma no es oportuna ni inoportuna, natural ni afectada, y lo es sólo por el lugar que ocupa.

Estas cualidades son: *oportunidad, naturalidad, claridad, precisión, novedad, unidad y variedad.*

OPORTUNIDAD.—Consiste en la conveniencia que existe entre las palabras y las ideas, tono y circunstancias de las obras.

Refiriéndolo al lenguaje, puede repetirse aquí cuanto se ha dicho al tratarse de la oportunidad de los pensamientos. El asunto de la obra, las personas á quienes va dirigida y las circunstancias en que se compone, son otras tantas causas que han de modificar su tono y su lenguaje. Las palabras más usuales y corrientes, que sentarían mal en un discurso académico y rebajarían su estilo, se emplearán con oportunidad en el discurso dirigido al pueblo y un asunto de escaso interés no consentirá las grandiosas imágenes y los rasgos atrevidos que tanto pueden realzar un asunto elevado.

Dice Macaulay en su estudio de Maquiavelo:

«El signo más evidente de la decadencia de un arte es la reproducción, no tanto de ciertas faltas de mal gusto, como de ciertas bellezas fuera de lugar; así puede afirmarse en tesis general que la elocuencia corrompe la tragedia, del propio modo que el ingenio corrompe la comedia.»

Y Cicerón: *Ut in vita, sic in oratione nihil est difficilius quam, quid deceat, videre.*

Y en otro pasaje: *Is est eloquens qui et humilia subtiliter, et magna graviter, et mediocria temperate potest dicere.*

Tanto como el escritor en general, ha de tener muy en cuenta esta cualidad el que, como el novelista y el dramático, pretenden hacer hablar á los personajes. Es necesario entonces que cada uno de ellos exponga sus ideas en conformidad con lo que piden su posición, su edad, su patria y demás circunstancias que forman su carácter. Lo mismo aconseja Horacio cuando dice:

*Intererit multum Davusne loquatur, an heros;
maturusne senex an adhuc florente juventa
fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;*

mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
Colchus an Assyrius; Thebis nutritus, an Argis.

Gravemente pecaron contra este precepto, hijo del buen sentido, nuestros poetas bucólicos al poner en boca de sus pastores frases tan galanas y alusiones tan rebuscadas, que aun dichas por un cortesano parecerían inoportunas, cuanto más dichas por incultos pastores.

Dice Valbuena:

Si hay dos arcos de gloria en solo un cielo,
 serán, pastora mía,
 los dos arcos triunfales de tus ojos
 con que amor tira al suelo
 saetas de alegría.

Véase con cuanta inoportunidad amontona Lope de Vega incidente sobre incidente en este pasaje:

«Al tiempo, pues, que sobre la blanca tela del alba, resplandeciente con púrpura carmesí y azul finísimo, matizaban las nubes diversos paños en que el recién nacido sol peinase el oro de sus cabellos, para realzar de los que quedasen sus colores purísimos en la sazón que de los fríos peces salía, y con alegre rostro miraba al vellocino de Colcos, estaba Belisarda al pié de un pino excelso...., etc.»

Búrlase Cervantes con mucha gracia de este vicio cuando pone en boca de Sancho Panza:

«Convidó un hidalgo de mi pueblo, muy rico y principal, porque venía de los Alamos de Medina del Campo, que casó con D.^a Mencia de Quiñones, que fué hija de D. Alonso Marañón, caballero del hábito de Santiago, que se ahogó en la Herradura, por quien hubo aquella pendencia años há en nuestro lugar, que á lo que entiendo, mi señor D. Quijote se halló en ella, de donde salió herido Tomasillo el travieso, el hijo de Balbastro el Herrero... ¿No es verdad todo esto, señor nuestro amo? Dígalo por su vida, porque estos señores no me tengan por algún hablador mentiroso...»

NATURALIDAD.—Como lo indica la misma palabra, la naturalidad es *aquella virtud del lenguaje por la que parece que las palabras han brotado de nuestros labios sin esfuerzo alguno*.

Dícese que *parece* que no han costado esfuerzo alguno, porque la mayor parte de las veces el autor necesita retocar, borrar y añadir para lograr que sea natural una frase. La primera que se nos ocurre no es casi nunca la que expresa de un modo más espontáneo nuestras ideas. La naturalidad consiste, pues, en disminuir este esfuerzo. De César como escritor, se dice que su arte no estriba más que en saber ocultarle. La naturalidad, cuando llega á su grado máximo, recibe también el nombre de *facilidad*.

Las páginas más naturales de todas las literaturas han costado, tal vez, un trabajo impropio á sus autores. De Flaubert sabemos por su correspondencia, que ciertas páginas y párrafos de su novela *Madame Bovary*, le costaron días enteros y aun semanas de continuo trabajo, y sin embargo, parecennos tan espontáneas, que afirmaríamos que aquella forma hubo de ser la primera que se le ocurrió á su autor.

«Por consiguiente, la meditación profunda, la erudición, la corrección detenida, pueden conciliarse muy amigablemente con la naturalidad, no menos que la nobleza y elegancia del estilo, la vehemencia de los afectos, y la elevación ó profundidad de los pensamientos, porque no debe confundirse la naturalidad con el desaliño de la expresión, ni con la trivialidad de los conceptos.»—(Coll y Vehí.)

No ha de confundirse la sencillez con la naturalidad, ésta cabe en lo sencillo y en lo elevado, lo sencillo puede no ser natural y lo natural no ser sencillo.

Ejemplos.—*Los días* de Moratin (Lección 33) y *Las Coplas* de Jorge Manrique (Lección 41.)

Grados distintos de la naturalidad son el *candor* y la *ingenuidad*, cualidades del que dice lo que siente y tal como lo siente sin asomo de malicia. La primera parece referirse principalmente al alma y la segunda á la expresión.

Sirvan de modelos San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús y algunos de nuestros romances viejos.

Quedéme y olvidéme

el rostro recliné sobre el amado,
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Vicios contrarios á la naturalidad.—El principal y que los comprende todos es la *afectación*, que consiste en *dejar traslucir* el *esfuerzo* que ha costado componer algo.

Formas de este vicio son la *binchazón* ó uso inmoderado de imágenes, epítetos y demás adornos del lenguaje, la *exageración* ó ponderación de una idea hasta lo falso y el *estilo forzado* ó violenta colocación de las palabras.

Ejemplos: Matos Fragoso en *Dar la vida por su dama*, pone en boca del Conde de Essex, viendo una mujer que se baña los piés, estos afectadísimos versos:

Las dos columnas bellas
metió dentro del río y como al vellas
vi un cristal en el río desatado
y vi cristal en ellas condensado,
no supe si las aguas que se vian
eran sus piés que líquidos corrían,
ó si sus dos columnas se formaban
de las aguas que allí se congelaban.

Y más adelante:

Quiso probar acaso
el agua y fueron cristalino vaso
sus manos, acercólas á los labios,
y entonces el arroyo lloró agravios,
y como tanto, en fin, se parecía
á sus manos aquello que bebía,
temi con sobresalto (y no fué en vano)
que se bebiera parte de la mano.

Es forzado el lenguaje en el siguiente ejemplo:

Pasos de un peregrino son errante

cuantos me dictó versos dulce musa
 en soledad confusa
 partidos unos, otros inspirados.

GÓNGORA.

Es en fin evidente la exageración en

Muerto estoy, no hay que dudar,
 que aunque así me ves vivir,
es que el gusto de morir
me vuelve á resucitar.

QUEVEDO.

«Unas veces para ser armonioso, violenta (el escritor) la colocación de las palabras; otras veces piensa dar nobleza al estilo empleando voces cultas y anticuadas, ó alambicando los pensamientos; otras quiere ser elegante, y embute la frase de metáforas, comparaciones, epítetos y perfrasis, sin atreverse jamás á nombrar las cosas por su propio nombre; ora, por último, confunde la delicadeza con la oscuridad, la sublimidad con la hinchazón, la vehemencia y fuego de las pasiones con la exageración fina é insoportable. La exageración de los afectos es la más ridícula, ya se finja lo que uno de nuestros escritores llama *sensiblería*, ya se pretenda agitar intempestivamente los ánimos, á fuerza de interrogaciones, apóstrofes, exclamaciones y puntos suspensivos, dando el espectáculo de un loco metido entre personas de sano juicio.

Longino dice que Gorgias fué objeto de burla por haber llamado á Jerjes el *Júpiter de los griegos*, y á los cuervos *sepulcros animados*. Lucano abunda en expresiones de esta clase, y abusa de la hipérbole hasta el extremo de decir que el cuerpo de Pompeyo puede llenar toda la campiña de Lago, *omnia Lagi rura tenere potest*, y que el nombre y extensión del imperio romano son la medida de su tumba: *Romanum nomen et omne imperium magni est tumuli modus*. Censura Vida á los que por hablar metafóricamente llaman á la grama *crines magnae genitricis*, y á los establos *laves aequinas*; y el más zumbón y mordaz de los escritores del siglo pasado se mofa del boticario que para anunciar al público una nueva droga á tres francos la botella, dice *que interrogó á la naturaleza y que la hizo esclava de su ciencia*. Sabido es, por último, lo de *acarrear las comodidades de la conversación y lo de*

No te apropincues á mi
 que empañarás el candor
 de mi castisimo vulto.»

COLL Y VEHÍ.

Son afectados en nuestra lengua Góngora en su segunda manera y cuantos le siguieron en sus desvarios culteranos; á veces Quevedo, Saavedra y Fajardo y casi siempre Gracián.

LECCIÓN XIX

De la claridad.

CLARIDAD.—De la misma manera que á los objetos bañados de luz les llamamos claros, porque son fácilmente perceptibles por la vista, así también, por una feliz metáfora, se llaman claras *aquellas frases que son entendidas por las personas á que se dirigen*.

De propósito dicese en esta definición *por las personas á que se dirigen*, porque hay frases claras que no todos los lectores entienden. La *Iliada* de Homero en el original no la entenderán los que desconozcan el griego, sin que por esto puedan tildarla de oscura, porque no vá dirigida á ellos, sino á los que entienden el idioma en que se escribió, y sólo podría llamarse oscura, cuando no la entendieran ni aun los griegos.

Su importancia.—Si tenemos en cuenta que el escritor y el orador escriben y hablan para comunicar ideas, y por lo tanto, para que les entiendan, comprenderemos que esta cualidad es la más importante del lenguaje, y que á ella, cuando sea preciso, deben sacrificarse todas las restantes. Las ideas más trascendentales pierden todo su valor y eficacia cuando la palabra, en vez de ser instrumento de luz, lo es de oscuridad. Los más hermosos adornos del estilo, las imágenes más poéticas y los más elegantes giros se convierten en verdaderos defectos, si no están al servicio de la claridad.

Con razón dice Quevedo que «oscurecer lo claro es borrar y no escribir», y Epicuro daba tanta importancia á esta cualidad, que aconseja al orador que no busque otra.

Cuenta una fábula que deseando una mona, compañera de un titiritero, obsequiar á todos los animales con un espectáculo nuevo para ellos, invitóles á una función de linterna mágica. Reunidos en una sala oscura, la mona dió comienzo á la fiesta, y á cada cristal que ponía en la linterna seguía una ampulosa explicación de su asunto. La concurrencia, sin embargo, no distinguía las maravillas que la mona ensalzaba, y por las protestas de los congregados, advirtió la mona... que se le había olvidado encender la linterna. Así pasa con algunos escritores. Por maravillosas que sean las ideas que exponen, ¿qué pueden valer si no encienden la linterna?

Dícese, con razón, que la claridad es una cualidad relativa, esto es, que una obra ó una frase, ni son claras para todo el mundo, ni lo son de la misma manera. Depende, en primer lugar, de la perspicacia y conocimientos del lector, porque como dice muy bien un preceptista, para ver un objeto no basta que haya objeto y que haya luz, sino que es preciso además tener ojos. Páginas clarísimas para un abogado, dejarán de serlo para un campesino. El que desconozca la teoría platónica del origen del alma no entenderá la hermosa estrofa de León:

A cuyo són divino
mi alma que en olvido está sumida
torna á cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida.

La claridad es cualidad relativa además por la misma naturaleza del asunto. Hay ideas que, por su profundidad y generalidad, no pueden alcanzar una absoluta transparencia. Una obra de metafísica no podrá nunca ser tan clara como una novela, por ejemplo.

Así dice Spencer: «Lo concreto es siempre más claro que lo abstracto, porque nosotros no pensamos en los objetos bajo su forma general, sino bajo la concreta; cuando nos hablan de una clase, nos representamos un individuo (la vejez, un viejo) y la frase concreta nos ahorra el trabajo de particularizar.»

A veces, sin embargo, cierta oscuridad conviene admirablemente á determinados asuntos, siempre y cuando esta oscuridad no oculte del todo las ideas, sino que, velándolas discretamente, deje al lector avisado el placer de

adivinarlas. Dice Joubert, «que acaso la belleza del estilo es compatible con cierta oscuridad y ciertas nubes, cuando éstas proceden de la excelencia misma del pensamiento.»

Medios para escribir con claridad.—1.º Como la relación que existe entre el pensamiento y la palabra es tan íntima, claro está que los vicios del primero pasan á su expresión, así *el escritor ha de procurar ante todo y sobre todo tener conocimiento exacto y completo de lo que va á decir*, ó en otros términos, si quiere que entendamos lo que dice, es necesario que él á su vez lo entienda. Lo que se concibe confusamente, confuso aparece en el escrito. Por el contrario, mucho tendremos adelantado para exponer con lucidez una idea, si la conocemos tan á fondo y de una manera tan completa que sus menores partes nos sean familiares. Y si á este dominio de la materia añadimos el calor de espíritu que despiertan siempre en nosotros las ideas luminosas, entonces podemos casi estar seguros de llevar al lenguaje esa misma luz interior.

Probablemente ni su mismo autor entendía bien lo que significaban aquellas enrevesadas frases que copia Cervantes: «*La razón de la sinrazón que á mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura.*»

2.º Es preciso cumplir fielmente con las leyes de la lógica y con las reglas de la gramática.

3.º Contribuyen á la claridad la pureza y la propiedad de las palabras que se usan. Es evidente que si en vez de palabras castellanas las tomamos de otras lenguas, fácilmente nos haremos oscuros. Otro tanto puede decirse si trastocamos la acepción de las palabras.

4.º Y por último, es elemento esencial de dicha virtud la buena construcción de la frase. Para ello hay que tener en cuenta que los modificativos y calificativos, los pronombres relativos y el posesivo deben unirse á las palabras á que se refieran.

Véase cómo en los siguientes ejemplos se falta á la claridad por haber colocado mal las palabras:

«Antonio fué á la hacienda de Rafael en su coche.—Cuando

Simón casó con Antonia sus hijos lo llevaron á mal.—Juan habló á Pedro de sus proyectos.»

«...Y el primero que fué á descargar el golpe fué el colérico vizcaino, el cual fué dado con tanta fuerza y tanta furia, que á no volvérselo la espada en el camino, fuera bastante para dar fin á la rigurosa contienda.»—(Cervantes.)

«Así como Sancho Panza los vió dijo: Esta es cadena de galeotes, gente forzada del Rey, que va á las galeras.»—(Cervantes.)

Más precia el ruiñeñor su pobre nido
de pluma y leves pajas, más sus quejas
en el bosque repuesto y escondido,
que agradar lisonjero las orejas
de algún príncipe insigne, *aprisionado*
en el metal de las doradas rejas.

ANDRADA.

Camas para matrimonios de hierro,
Medias para clérigos de lana.

Juan de Valdés resume todas estas reglas en su *Diálogo de la lengua*, diciendo: «Escribo como hablo, solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen lo que quiero decir y dígo lo cuanto más llanamente me es posible, porque en ninguna lengua está bien la afectación.»

La elipsis, desembarazando la oración de palabras ociosas, los tropos y figuras, dando mayor realce á las ideas, y el hipérbaton, colocando las palabras según su valor ideológico, no sólo no se oponen á la claridad, sino que son sus más decididos auxiliares.

Indudablemente es mucho más claro decir: *Juan es el paño de lágrimas de sus hermanos, que así como el paño seca las lágrimas del que llora, de la misma manera Juan, con sus dádivas y consejos, consuela á sus hermanos.*

Vicios opuestos á la claridad.—Son la *oscuridad* y la *anfibia*, que en realidad no son distintas, puesto que ambas impiden la inteligencia de una frase; pero el nombre anfibia se reserva para designar la expresión que puede entenderse de dos ó más maneras. Es anfibia la frase ya citada: *Juan habló á Pedro de*

sus proyectos, porque lo mismo puede dar á entender que los proyectos son de Juan que de Pedro. Para evitar la anfibología, bueno será tener siempre presente lo que dice Quintiliano: No basta que una cosa se entienda, es preciso que se tenga que entender á la fuerza.

La mayor parte de las veces, tanto la oscuridad como la anfibología nacen del olvido de alguna de las reglas apuntadas más arriba, pero también pueden producir las elipsis y de las oraciones incidentales, v. g.:

«Llevaban consigo hijos y mujeres, testigos de su gloria ó afrenta, y como los alemanes en todos los tiempos lo han usado el vestido de pieles de fieras, abarcas y antiparas de lo mismo.» —(Moncada.)

«Por no haber empleado la elipsis como el genio de la lengua lo exige, incurrió Moncada en el vicio de oscuridad. Como ha omitido la palabra *llevaban*, el término directo de la segunda oración, *abarcas* y *antiparas* aparece sin verbo, lo cual hace incomprendible el sentido. Debía, pues, haberse dicho: «y como los alemanes en todos tiempos han usado vestidos de pieles de fieras, ellos (los catalanes) llevaban abarcas y antiparas.» —(Casal.)

Véase ahora como los paréntesis demasiado largos interrumpiendo la oración principal, pueden engendrar oscuridad:

Estaba en la primer fuente
 (que es un peñasco agradable
 donde, temiendo el diluvio,
 de sus cruzados cristales
 parece que van viniendo
 á él todos los animales)
 una mujer recostada.

CALDERON.

LECCIÓN XX

Precisión, novedad, unidad y variedad.

PRECISIÓN.—La precisión es al lenguaje lo que la propiedad á la palabra, y así como decimos que una palabra es propia cuando expresamos por ella la idea que deseamos significar, diremos que una frase es *precisa*, cuando no expresamos con ella ni más ni menos de lo que queremos decir.

Al comunicar una serie de pensamientos á nuestros semejantes, pretendemos comunicarla tal y como nosotros la concebimos, y esto sólo se logrará haciendo que la forma de que la revistamos no la altere en sus elementos intelectuales, ni amengüe la fuerza y el sentimiento con que la hemos concebido. Cada individuo da á la concepción de sus ideas un aspecto, una forma, digámoslo así, enteramente personal; pues bien, el talento del escritor estriba en que este elemento personal aparezca por completo en la obra. Esta es la precisión. Por ella la forma literaria es un vestido tan ajustado al fondo, que no oculta ni altera ninguna de sus líneas.

«La precisión en las ideas da fuerza y espíritu hasta al lenguaje común y ordinario y le comunica cierta grandeza; pues cuanto más simples y sensibles son las verdades, requieren más precisión. Dígalo la geometría, que por ser la ciencia más cierta y clara, pide la más rigurosa exactitud.»—(Capmany.)

Ejemplos.—En su oda *El combate de Trafalgar*, Quintana expresa con gran precisión y en un solo verso su odio á los ingleses y el respeto que siente por los héroes aun enemigos:

También brotando á ríos
la sangre inglesa inunda sus navíos;
también Albión pasmada

los montes de cadáveres contempla
horrendo peso á su soberbia armada;
también Nelson allí.... terrible sombra
no esperes, no, cuando mi voz te nombra,
que vil insulte tu postrer suspiro:
Inglés te aborrecí y héroe te admiro.

«Fué elocuentísima Atenas; quiso competirle Roma, pero no la pudo igualar, así porque no fué tan sabia, como porque la lengua no era tan expresiva y copiosa.»—(Mayans.)

Concisión.—Parecida á la precisión es la concisión, que consiste en exponer las ideas con las menos palabras posibles.

Son modelo de concisión las siguientes frases:

«De tan inestimable precio es la libertad, que no gozarla es de bestias; dejarla perder de cobardes.»

«No sé en qué tiempo mienten más los hombres, cuando lisonjeros ó cuando enemigos; yo todo lo juzgo á un tiempo, todo un nombre.»

Se ha dicho que esta cualidad es parecida á la precisión, porque en realidad ambas limitan y *recortan* el pensamiento para que no pierda nada de su energía, pero hay entre ellas notables diferencias. La precisión es cualidad esencial que no ha de faltar en ninguna obra bien escrita, la concisión es cualidad accidental que no convendrá á toda clase de asuntos y cuya ausencia no es grave defecto. Así puede darse el caso de que una frase sea concisa y no precisa. El primero de los ejemplos citados estaría en este caso si se escribiera del siguiente modo:

«De tan inestimable precio es la libertad, que *no poseerla* es de bestias, *abandonarla* de cobardes.»

«Téngase presente que la precisión y concisión en las expresiones, aunque algunos las hayan confundido, son cosas absolutamente distintas. Ambas voces como derivadas de los verbos latinos *praecidere*, *concidere*, compuestos de *caedo*, convienen en la idea fundamental de *cortar*; pero cada una indica diversa especie de cortadura, si puedo explicarme así. La precisión quiere decir que se ha escogido el término que mejor determina el objeto, le circunscribe, le *corta* y le separa de otros con los cuales pudiera confundirse. La concisión

significa que la extensión no contiene más signos que los necesarios para representarle, aunque éstos, por otra parte, sean acaso vagos. Esto es tanta verdad, que á veces la expresión más *concisa* es también la más *vaga*; y al contrario, las demasidamente concisas y circunstanciadas suelen ser por lo mismo redundantes. Un ejemplo lo demostrará: si hablando del tiempo de los romanos, dijese yo que el triunfador iba en un magnífico carro, etc., y llevaba una *cosa* en la cabeza, la expresión no podría ser más concisa, pero tampoco más vaga. Si dijese que llevaba una *corona*, habría igual concisión, pero todavía no la precisión necesaria, porque no diciendo de qué era la corona, no se sabría si era de oro, laurel, álamo, olivo ú otra materia. Si dijese *una corona de laurel*, la expresión sería bastante precisa, y aunque no tan concisa como las anteriores, no llegaría á redundante. Si queriendo explicarme con nimia exactitud dijese: «una corona formada de ramas de laurel entretreídas unas con otras», la expresión nada tendría de vaga y genérica, pero sería ya algo redundante, porque á no ser un niño, todos, al leer corona de laurel, comprenden que estaba formada con las flexibles ramas de esta planta». — (Hermosilla.)

«Con pocas palabras se manifiesta la grandeza del ánimo. Hablar poco y decir mucho es decir más de lo que se habla, es valentía y excelencia del entendimiento. Para conocer á alguno le dijo el sabio que hablase. Menester es que hable el discreto para que le conozcan; pero su tiempo es menester para hablar. El que habla mucho, aunque hable bien, será hablador y es dificultoso que hable bien si habla mucho». — (Capmany.)

Tampoco se ha de confundir la concisión con el laconismo. Este, que etimológicamente es el modo de hablar propio de los lacónios, se refiere á las ideas y á las palabras y puede definirse *aquel hablar compendioso que expresa pocas ideas en pocas palabras*. De cada serie de ideas escoge y expresa tan sólo las más salientes y necesarias y da á entender todas las restantes.

Lacónica es la famosa carta de César: *veni, vidi, vici*.

Además, un libro entero puede ser conciso, pero no lacónico, porque necesariamente ha de exponer gran número de ideas.

Vicios opuestos á la precisión y á la concisión.—El principal es la vaguedad ó sea la manera indeterminada de exponer una idea que lo mismo podría corresponder á otras. La mayor parte de las veces este defecto procede de la impropiedad de las palabras.

Cloris viendo su dedo *aprisionado*
lo redimió del *vínculo dorado*

dice Góngora, por decir que Cloris se quitó una sortija de oro.

A la concisión se oponen la *difusión* y la *redundancia* por defecto, y por exceso: la *concisión* viciosa que engendra oscuridad.

La *difusión* consiste en expresar con gran número de palabras, lo que podría decirse con menos y con mayor claridad y gallardía.

«El general vencedor que había sometido á sus enemigos entró en la ciudad, adornada la cabeza con una corona formada de ramas de laurel entretejidas.»

Que podría enmendarse y mejorarse diciendo.

«El general vencedor entró en la ciudad coronado de laurel.»

La *redundancia* consiste en introducir en la cláusula, ideas que ya se sobrentienden.

En el anterior ejemplo es redundante la oración de relativo *que había sometido á sus enemigos*, porque claro está que si era vencedor, no lo era de sus amigos.

Cuando la redundancia nace de repetir las ideas variando las palabras, recibe el nombre de *tautología*, v. g.:

*Descansa en sueño ¡oh tierno y dulce pecho!
pues duermes y no velas en tal lecho.*

QUEVEDO.

La *concisión viciosa* consiste en querer llevar á tal extremo la brevedad en el decir que llegue á oscurecer la idea. Véanse los ejemplos que al hablar de la oscuridad por causa de la elipsis se citan en la lección anterior.

NOVEDAD.—La *novedad*, que podría definirse la originalidad de la forma, consiste en *remozar las ideas más comunes presentándolas por sus aspectos menos conocidos*.

No son distintas en su esencia la novedad y la originalidad: las dos imprimen el sello del autor en la obra, las dos tienen su origen en el modo de pensar y sentir de cada uno, pero el uso las distingue aplicando la primera á la forma y la segunda principalmente al fondo, á las ideas que se expresan.

Por muy original que sea un autor, no podrá prescindir de un

caudal de pensamientos que son comunes á todos los hombres y que él no ha de repetir tal como todos los repetiríamos, sino que los hermoseará renovándolos, dándoles nuevas formas de expresión.

B. Argensola expuso con gran novedad la idea de que el dinero á todos gusta, diciendo:

La grave autoridad de la moneda,
del áspero desdén nunca ofendida,
porque jamás oyó respuesta aceda.

Véase con qué acierto supo variar Andrada la forma de una misma idea en su inmortal epístola:

Adonde por lo menos cuando oprima
nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno:
blanda le sea, al derramarla encima.

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

—
Antes que aquesta miés inútil siegue
de la severa muerte dura mano
y á la común materia se la entregue.

—
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos

Por decir que Galileo descubrió el movimiento de rotación de la tierra, dice Quintana:

Siente bajo sus plantas Galileo
nuestro globo rodar.

Y del sistema planetario de Copérnico, dice:

Levántase Copérnico hasta el cielo
que un velo impenetrable antes cubría,
y allí contempla el eternal reposo

del astro luminoso
que dá á torrentes su esplendor al día.

Y he aquí ahora, tomado de Capmany, un verdadero ramillete de frases modelo de *novedad*:

«La resurrección de la carne es representada por un orador con esta nueva y breve imagen: *El sepulcro restituirá su presa*. De un privado caído y perseguido, dice otro: *Prófugo de corte en corte, parece que llevaba la persecución atada á su sombra*. De un monarca sabio y amante de los sabios, dijo otro: *Este es el primer rey que hizo sentar la filosofía en el trono*. A los hombres asidos á las cosas terrenales, les dice un orador. *Salid del tiempo y aspirad á la eternidad*. Para ponderar la grande antigüedad de Egipto, así se explica otro: *En las Pirámides de Egipto toca el viajero los primeros siglos del mundo*. De un anti-guo general más dedicado á las letras que á las armas, dice otro: *Hombre que no entendía de guerra, criado siempre á la sombra de la filosofía*. Un astrónomo, hablando de la revolución de los astros, de las estrellas más remotas de nuestro sistema y del tardo período de los sistemas juntos, se explica de esta manera: *Estos tiempos son tan largos, son tan cercanos á lo infinito, que se les podría llamar momentos de la eternidad.*»

La novedad de las frases no ha de nacer del laborioso propósito del que escribe, porque entonces se cae en lo rebuscado y afectado cuando no en lo extravagante, sino que la imaginación, espoleada por el sentido íntimo de las ideas, las sabrá revestir de nuevas formas que serán á la vez las más naturales.

Los vicios contrarios á esta cualidad son lo *común*, lo *vulgar* y lo *trivial*.

Será *común* la forma de un pensamiento cuando ya la hayan empleado otros escritores, v. g.: *el padre del día aparece por las cumbres de los montes*.

Vulgar, si la emplea hasta el vulgo, v. g.: *asoma el sol por oriente*.

Y *trivial*, si todos nos servimos de ella en la conversación familiar, v. g.: *amanece*.

UNIDAD Y VARIEDAD.—La primera de estas cualidades referida al lenguaje estriba en que todas las palabras y oraciones de que consta una frase se enlacen formando un todo único.

Fáltase á ella en el siguiente pasaje: «Por tanto, velad y orad,

como dijo nuestro Señor, porque no os halle el demonio desapercibidos, que os anda buscando mil achaques y lazos para os derribar, y paréceme bien que vayáis á la corte á pedir por esos señores de Castilla, siquiera porque no os adeudéis tanto estando ahí.»—(P. Avila.)

Y la *variedad* del lenguaje consiste en evitar la ociosa repetición de ciertas palabras, giros ó construcciones. A esta repetición se llama *amaneramiento* y de este vicio puede ser ejemplo el párrafo que sigue:

«Comenzaré este trabajo desde el principio del año 1588 *que* fué en el *que* llegué á los estados de Flandes, *porque* no me conformo con los *que* escriben historia de lo *que* no vieron y menos con *que* se les permita sacar á luz los militares á personas de tan diferentes profesiones».—(C. Coloma).

LECCIÓN XXI

De la expresión.

EXPRESIÓN.—Al íntimo enlace que une las ideas y las palabras con que las manifestamos, se llama *expresión*; y este enlace es de tanta importancia en la obra literaria, que por sí solo encierra el secreto para escribir bien. El que sabe servirse del lenguaje hasta hacerle expresar los menores repliegues de las ideas con claridad y fuerza, posee ya la primera y más envidiable cualidad del escritor. Schiller comparó el fondo y la forma á dos hermanos gemelos y Buffón dice «escribir bien, es pensar bien, sentir bien y producir bien.»

La expresión puede ser *directa* y *figurada*, y en cuanto se la considera como manifestación individual de un autor, se la llama *estilo*.

Expresión directa es la que manifiesta las ideas empleando las

palabras propias y las formas más sencillas del pensamiento; v. g. Desde muy joven mantenía á su padre.

Expresión figurada es aquella que sin faltar á la propiedad altera el significado de las palabras estableciendo ocultas relaciones entre las cosas y emplea las formas más levantadas del pensamiento; v. g. Apenas entrado en los primeros albores de su juventud era ya el báculo de su anciano padre.

Basta comparar estos dos ejemplos para comprender cuánta ventaja lleva el segundo sobre el primero. Las palabras *albores* y *báculo* se toman en sentido distinto del que tienen ordinariamente, sin faltar empero á la propiedad, antes bien cumpliendo con ella de un modo elevado.

Cotejando los dos modos de expresión, observaremos que el figurado menos sencillo que el directo es con todo mucho más natural y por lo tanto más usado. Analícese en prueba de lo dicho un párrafo escogido al azar y aun una conversación cualquiera, y se verá que rara es la frase en que no se emplea alguna expresión figurada. Acontece con frecuencia que muchas frases figuradas han perdido con el uso su frescura y brillo primitivos, pero por poca atención que á ellas se preste, se advertirá su origen. Tales son: *correr* una noticia; ir *volando*; llover á *mares*; la *cabeza* de un ejército; Nerón fué un *tigre*; etc.

A este propósito dice Capmany:

«Pero como los hombres vivimos ya acostumbrados á usar las figuras que nos dejaron nuestros abuelos, jamás nos hemos dedicado á examinarlas, ni á compararlas con su sentido literal. Sólo las lenguas orientales nos conmueven la fantasía y nos excitan la curiosidad, porque sus figuras asombran nuestra imaginación por hallarlas casi siempre fuera del orden y de los términos de la naturaleza, y es tan natural al hombre de todos los países, al culto y al inculto, este lenguaje figurado, con más ó menos templanza, según el clima y género de vida, que en nuestras conversaciones y trato común sembramos metáforas é imágenes á manos llenas sin advertirlo.»

El origen del lenguaje figurado hemos de buscarlo primero en la necesidad. Siendo indefinido el número de ideas que podemos expresar y no pudiendo valernos para ello más que de un caudal

de palabras limitadísimo aun en las lenguas más ricas, claro está que ha sido preciso dar dos, tres y á veces más acepciones á muchas palabras.

Pero no ha sido la necesidad la única fuente de estas formas de expresión. Las pasiones exaltadas, la grandeza de las ideas y la intensidad del sentimiento tienden de un modo instintivo á relacionar objetos distintos y á manifestarse en formas nuevas, y sólo en estos casos pueden considerarse tales formas como verdaderas elegancias del lenguaje.

La expresión figurada se divide en *figuras* propiamente dichas y en *tropos*, según se refieran á las distintas formas que puede tomar la idea al expresarse ó al cambio de significación de las palabras.

No todos los retóricos distinguen las *figuras* de los *tropos*. Quintiliano, en sus *Instituciones oratorias* (IX—I), afirma que no es cómodo hacerlo, aunque acierta al señalar como carácter distintivo de los *tropos* el cambio de significación de las palabras.

La utilidad del estudio de esta parte de nuestra asignatura, ha sido, y es aún, muy discutida. Nuestros padres tenían tal fe en ella, que llenaron sus preceptivas con los bárbaros y enrevesados nombres de las figuras y los tropos, concediéndoles toda la importancia en los estudios retóricos. Hoy, en cambio, la reacción ha sido violenta, pues son muchos los que pretenden desterrarlos de los estudios literarios. Indudablemente esta tendencia tiene mucho de racional, pero como quiera que las denominaciones con que se designan algunas figuras y tropos han pasado á la conversación vulgar y es preciso darlas á conocer, á las más comunes pues reduciremos, como lo hacen la mayor parte de los contemporáneos, este tratado.

Seguramente que ni el poeta, ni en general el escritor, tienen en cuenta para nada los nombres y definiciones de las figuras al derramarlas á manos llenas en sus obras. Preguntáronle á un orador romano lo que eran figuras y respondió: «Lo ignoro, pero si os conviene las encontraréis en mis discursos.» Así, pues, las

que aquí se expongan se recomendarán más como procedimientos de análisis que como reglas para el artista.

«Seguid el orden de las ideas; escribid lo que os dictare el sentimiento y poco os importará saber si hacéis una metonimia ó si cometéis alguna hipálage. ¿Quién, cuando está afectado de una violenta pasión, dice al tiempo de escribir: Ahora conviene una metáfora, luego una repetición, aquí cuadra una exclamación, allá una reticencia? La naturaleza sugiere las figuras sin pensar en ellas... El artificio, de suyo frío y estéril, no puede suplir la falta de sentimiento y de calor, no puede manejar los giros de las pasiones, siempre es arte, estudio y afectación, verdaderos enemigos de la elocuencia y miserable recurso de las almas apáticas.»—(Sánchez Barbero.)

LECCIÓN XXII

Figuras retóricas.

FIGURAS RETÓRICAS.—Toman este nombre *ciertas formas de expresión que manifiestan las ideas con mayor belleza y naturalidad que el lenguaje directo.*

Dividense en *figuras de dicción* ó elegancias del lenguaje, que se refieren á las palabras, y *de pensamiento*, que residen en las ideas.

FIGURAS DE DICCIÓN.—Entre las figuras de dicción más comunes pueden citarse:

La *conjunción*, que consiste en emplear más conjunciones de las que exige la buena construcción, dando mayor énfasis á las palabras y más reposo y solemnidad á la expresión.

¿Quién es el que esto mira
y precia la bajeza de la tierra
y no gime y suspira,
y rompe lo que encierra
el alma y de estos bienes la destierra?

LEÓN.

«Y bajó los cielos y descendió y oscuridad debajo de sus piés. Y cabalgó sobre un querubín y voló; voló sobre las alas del viento.»—(Salmos de David.)

Disjunción que, opuesta á la anterior, suprime las conjunciones, como si el arrebatado sentimiento que agita al escritor no le diera tiempo para pensar en ellas, haciendo simultáneas todas las ideas.

Salen los españoles de tal suerte,
los dientes y las lanzas apretando,
que de cuatro escuadrones al más fuerte
le van un largo trecho retirando,
hieren, dañan, tropellan, dan la muerte,
piernas, brazos, cabezas cercenando.

ERCILLA.

«Los campos cubiertos de cuerpos muertos, armas, ropa, caballos, miembros cortados, pechos atravesados con hierro, la tierra teñida de sangre.»—(P. Mariana.)

Epíteto.—Llábase así al adjetivo ú oración incidental que se junta al sustantivo, no para caracterizarle, sino para darle mayor belleza.

No todos los adjetivos son epítetos. Lo son únicamente aquellos que tienen en la oración por fin un efecto estético, y de que, por lo tanto, el sentido puede prescindir.

Imagen espantosa de la muerte,
¡sueño *cruel*, no turbes más mi pecho,
mostrándome cortado el nudo *estrecho*,
consuelo sólo de mi *adversa* suerte.

Busca de algún tirano el muro *fuerte*,
de jaspe las paredes, de oro el techo,
ó el rico *avaro* en el *angosto* lecho
haz que temblando, con sudor despierte.

El uno vea el popular tumulto
romper con furia las *herradas* puertas,
ó al *sobornado* siervo el hierro *oculto*.

Y el otro sus riquezas descubiertas,

con llave *falsa* ó con violento insulto;
y déjale al amor sus glorias ciertas.

ARGENSOLA.

Dulce vecino de la *verde* selva,
huésped *eterno* del abril *florido*,
vital aliento de la *madre* Venus
Céfiro *blando*.

VILLEGAS.

El escritor ha de ser sobrio en el uso de los epítetos. Su abuso—dice Quintiliano—hace pesado el discurso como un ejército que contara tantos criados como soldados, en el que es doble el número, pero no las fuerzas. Además, los empleará con oportunidad, procurando que sean pintorescos y significativos. Homero, en éste como en otros puntos, es modelo incomparable. Un adjetivo bástale muchas veces para caracterizar un personaje. La libertad de composición de la lengua griega, le ofrecía la ventaja de poder sintetizar en una sola palabra, en un solo epíteto varias cualidades. Así llama á Aquiles, *el de los piés ligeros*; á Juno, *la de blancos brazos*; á Júpiter, *el que reúne las nubes*; á Minerva, *la de ojos garzos*, etc.

Hay también las figuras llamadas por *repetición*, que como su mismo nombre lo dá á entender, consisten en repetir una ó más palabras en distintos lugares de la cláusula.

«Conviene á veces—dice Chaignet—repetir una ó más palabras como para hundir de nuevo el hierro en la herida, para ensanchar la llaga que una palabra ha hecho.»

Vuestra soy, pues me criasteis,
vuestra, pues me redimisteis,
vuestra, pues que me sufristeis,
vuestra, pues que me llamasteis,
vuestra, pues me conservasteis,
vuestra, pues no me perdí,
vuestra soy, por vos nací.
¿Qué mandáis hacer de mí?

SANTA TERESA.

«Refriendo Solís las razones que dijo Cortés á sus soldados antes de acometer á los del capitán Narváez, su rival, émulo de

su gloria y de sus hazañas, esfuerza su oración con dos repeticiones: «A usurparos vienen cuanto habéis adquirido y hacerse dueños de vuestra libertad, de vuestras haciendas y de vuestras esperanzas. Suyas han de llamar vuestras victorias; suya la tierra que habéis conquistado con vuestra sangre; suya la gloria de vuestras hazañas.»

Rey don Sancho, Rey don Sancho,
no dirás que no te aviso,
que del cerco de Zamora
un traidor había salido.

ROMANCERO.

Y así por verse queridas
la que más puede más compra,
la que más compra más echa,
la que más echa más goza.

Cuando se repiten dos palabras alterando su orden, de modo que altere también el sentido, esta figura toma el nombre de *re-truécano*.

Y así no os puede negar
quien más pretenda vencer,
que más honra os vino á dar
el vencer y no matar,
que el matar y no vencer.

ALARCÓN.

Como para vivir y no vivo para comer.

FIGURAS DE PENSAMIENTO.—Como lo dá á entender su misma denominación, estas figuras dependen de las ideas y no de las palabras con que van expresadas. Claro es que para ser tales figuras necesitan del lenguaje y son formas de él motivadas por los movimientos del alma.

Contra la opinión expresa de Longino y la implícita de Aristóteles que niegan la existencia de las figuras de pensamiento incluyéndolas en las de dicción, creemos que hay entre ambas una

diferencia esencial, y es que en las de dicción desaparece la figura sin alterar la idea si se cambian las palabras; mientras que en las de pensamiento no varía el fondo, aunque se modifique el lenguaje.

De ellas dice Cicerón que son las que más contribuyen á la belleza del estilo, y Capmany, con su habitual elocuencia, que con ellas se forjan las armas de la persuasión, se engrandecen las ideas y se habla al corazón y á los ojos. Estos son los instrumentos de la elocuencia y los nervios del estilo oratorio; las otras (las de dicción) son sus colores.

DIVISIÓN.—Las figuras de pensamiento se dividen en figuras *pintorescas*, *lógicas* y *patéticas*.

Llámanse **PINTORESCAS** aquellas que, dirigiéndose á la imaginación, pretenden representarnos en ella objetos exteriores; así su objeto se reduce á *pintar*, de donde toman nombre. Las más comunes son *descripción*, *perífrasis*, *comparación* y *antítesis*.

Descripción consiste en representar las cosas ó personas de que se trata por medio de sus rasgos más característicos, de modo que parezca que las estamos viendo.

No ha de confundirse la descripción literaria que es de la que se trata aquí, con la científica. Esta se propone darnos una idea exacta de las cosas tales como son; aquélla producir en nosotros un estado de alma, sentimiento ó sensación. La una atiende á las cualidades que acompañan constantemente al objeto, la otra suele dar preferencia á las cualidades que le acompañan de un modo transitorio. Dos descripciones científicas de un objeto han de parecerse necesariamente; dos descripciones poéticas de un mismo objeto serán siempre distintas. Al describirnos una locomotora, el mecánico nos dirá las partes esenciales de que consta y nos explicará la causa de su movimiento; el poeta puede ofrecerla á nuestra imaginación como un monstruo que jadeante y suelta al viento su cabellera de humo, se lanza furioso á través de montes y llanuras.

La descripción no ha de ser la enumeración de todos los elementos y circunstancias de un objeto, porque entonces degeneraría en monótono inventario; antes su mayor mérito estriba en saber escoger los rasgos más característicos y más adecuados al efecto que el escritor aspira á producir, callando los restantes que

suple con ventaja nuestra imaginación. No pocas veces la moderna escuela naturalista ha incurrido en este defecto; ha oscurecido el asunto á fuerza de dar importancia á los pormenores. El escritor ha de tener en cuenta que los objetos que rodean á los personajes, por la relación que hay entre ellos, no son más que el fondo de la acción, y por lo tanto, se ha de limitar á darnos idea del *medio ambiente* en que los personajes se mueven. Este es el objeto filosófico de esta figura.

Sirvan de modelo los siguientes pasajes:

Mirad de los contrarios la impotencia,
la falta del aliento y el fogoso
latir de los caballos, las ijadas
llenas de sangre y en sudor bañadas.

ERCILLA.

Y quitado el resplandor
pudo el moro ver la plaza,
y en ella á un toro furioso
que á los cielos amenaza.

La cabeza en proporción,
la cerviz corta, empinada;
anchuroso tiene el pecho,
la cola toda enroscada;

Un remolino en la frente,
en sangre los ojos baña;
cortos brazos, largos piés,
bufa, salta, corre y brama.

ROM.

«Era Marco Bruto severo, y tal, que reprendía los vicios ajenos con la virtud propia y no con las palabras. Tenía el silencio elocuente y las razones vivas. No rehusaba la conversación, por no ser desapacible, ni la buscaba por no ser entrometido. En su semblante resplandecía más la honestidad que la hermosura. Su risa era muda y sin voz; juzgábanla los ojos, no los oídos. Era alegre solo cuanto bastaba á defenderle de parecer afectadamente triste.»—(Quevedo.)

(Muerte del toro.)

Al clavar de los dardos inflamados,
y agitación frenética del toro,
la multitud atónita se embebe,
como en el circo la romana plebe
atenta reprobaba ó aplaudía
el gesto, el ademán y la mirada
con que sobre la arena ensangrentada
el moribundo gladiador caía.

Suena el clarín, y del sangriento drama
se abre el acto final, cuando á la arena
desciende el matador, y al fiero bruto
osado llama, y su furor provoca.
Él, arrojando espuma por la boca,
con la vista devórale, y el suelo
hiere con duro pié; su ardiente cola
azota los ijares y bramando
se precipita.... El matador sereno
ágil se esquivo, y el agudo estoque
le esconde hasta la cruz dentro del seno.

Párase el toro, y su bramido expresa
dolor, profunda rabia y agonía.
En vana lucha con la muerte impía
quiere vengarse aún; pero la fuerza
con la caliente sangre que derrama
en gruesos borbotones, le abandona,
y entre el dolor frenético y la ira,
vacila, cae y rebramando espira.

Sin honor el cadáver insultado
es en bárbaro triunfo: yertos, flojos,
yacen los fuertes piés, turbios los ojos
en que há un instante centellar se vía
tal ardimiento y fuego y energía;
y por el polvo vil huye arrastrado
el cuello, que tal vez bajo el arado
fuera de alguna rústica familia
útil sostenedor... En tanto, el pueblo
con tumulto alegrísimo celebra
del gladiador estúpido la hazaña.
¡Espectáculo atroz, mengua de España!

HEREDIA.

«Solo contaría (la cama) cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos, y un colchón que en lo sutil parecía colcha llena de bodaques, que á no mostrar que era de lana por algunas roturas, al tiento en la dureza semejaban de guijarro y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frazada, cuyos hilos, si se quisieran contar, no se perdería uno solo en la cuenta.»—(Cervantes.)

La *Perífrasis* ó circunlocución consiste en designar un objeto ó idea por medio de un rodeo que fije nuestra atención en una de sus cualidades.

El autor de todo lo creado, por Dios; *el padre de la poesía*, por Homero; *el cisne de Mantua*, por Virgilio, y *el fénix de los ingenios*, por Lope de Vega, son otras tantas perífrasis de uso corriente.

Anacreonte hablando de la *rosa* dice:

y con ella se engalana
de los amores la diosa,

en vez de Venus. Y Andrada llama á la plata

el cándido metal puro y luciente.

«Descendió, pues, el noble triunfador á los infiernos vestido de claridad y fortaleza (Jesucristo). Allí estaba aquel santo viejo que con la fábrica de aquella grande arca guardó los que después volvieron á poblar el mundo acabadas las aguas del diluvio. (Noé).—(P. Granada.)

«Cuando se pronuncia el nombre de una cosa, no se llama la atención á ninguna de sus cualidades en particular; el alma las abraza todas confusamente, percibe aquel objeto, mas sin advertir en él un carácter determinado. Pero cuando á su nombre se sustituye una perífrasis, distingue ya algunas de las cualidades que lo caracterizan. En una palabra, el nombre muestra el objeto á una distancia desde la que, es verdad, se conoce, pero imperfectamente, sin distinguirse sus partes todas; la perífrasis, al contrario, lo acerca, y hace perceptibles sus lineamientos. El nombre de Dios, por ejemplo, no excita idea de éste ni del otro atributo; mas la perífrasis: *el que creó el cielo y la tierra*, representa la Divinidad con su sabiduría y omnipotencia.»—(Muñoz Capilla.)

El escritor ha de tener en cuenta, sin embargo, que nada debilita el estilo tanto como el huir sistemáticamente de la palabra propia, abusando de esta figura. Así, nada más afectado y ridículo que llamar, como lo hizo un traductor francés de Homero, al puerco, *ese grueso epicúreo que engorda á fuerza de bellotas*; al asno, *ese útil animal á quien tanto ultrajan nuestros desdenes*; á la gallina, *la esposa del cantor del día*.

La *comparación* consiste en hacer notar la semejanza que existe entre dos objetos ó ideas que se ilustran é iluminan recíprocamente.

Como el radiante sol cuando declina
la vida con sus últimos reflejos
nuestros yertos recuerdos ilumina
y vemos todos al llegar á viejos
el muerto bien que la memoria guarda
más rico de color cuanto más lejos.

NÚÑEZ DE ARCE.

Dice Orestes después de haber muerto á su madre: «Mis sentidos extraviados me arrastran contra mi voluntad como fogosos corceles que se apartan de la ruta.»—(Esquilo).

En el *Enrique IV* de Shakespeare, el viejo Northumberland, pregunta al mensajero que viene á participarle la muerte de Percy, cómo está su hijo, y no recibiendo contestación exclama:

«Tiembblas y la palidez de tus mejillas dice tu mensaje mejor que tu boca. Se parecía á tí, pálido y sin aliento, estaba también turbado, llevaba la muerte en la mirada, estaba también abismado en el dolor el que despertó á Príamo en medio de la noche para decirle: arde Troya. Príamo encontró las llamas antes que él la voz.»

Y Flaubert, dirigiéndose á la luna dice:

«¿Dónde vas? ¿Por qué cambias perpétuamente tus formas? A veces corva y delgada resbalas por los espacios como una galera sin arboladura; otras, en medio de las estrellas pareces un pastor que guarda su rebaño. Brillante y redonda rozas las cimas de los montes como la rueda de un carro.»

La *antítesis*, opuesta á la anterior, consiste en juntar ideas de contraria significación.

Del más hermoso clavel
pompa del jardín ameno
el áspid saca veneno,
la oficiosa abeja, miel.

CALDERÓN.

Ayer era Rey de España
y hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos,
hoy ninguno poseía;

ayer tenía criados
y gente que me servía:
no tengo ahora una almena
que pueda decir es mía.

ROM.

«Halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y finalmente de Dulcinea del Toboso en una villana de Sagayo.»—(Cervantes.)

«Yo velo cuando tu duermes, yo lloro cuando tu cantas; yo me desmayo de ayuno cuando tu estás perezoso y desalentado de puro harto.»—(Idem.)

FIGURAS LÓGICAS.—Toman este nombre las que dirigiéndose á la inteligencia tienen por objeto dar forma artística á las pruebas de la verdad.

De entre las muchas especies que exponen los retóricos, escogeremos las principales que son: *Apotegma*, *epifonema* y *gradación*.

Entiéndese por apotegma el dicho sentencioso tomado de algún autor célebre.

Despertaban con empeño
á un famoso dormilón,
y él repetía con ceño:
—«¡Dejadme! *la vida es sueño*,
como dijo Calderón.»

«Letras sin virtud son perlas en el muladar.»—(Cervantes.)

Epifonema es la sentencia ó reflexión que se hace después de narrada ó descrita una cosa.

¡Mas qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así naturaleza!

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

L. ARGENSOLA.

«Cayó Rocinante y fué rodando su amo una buena pieza por el campo; y queriéndose levantar jamás pudo. ¡*Tal embarazo le causaba la lanza, adarga, espuelas y celada con el peso de las antiguas armas!*»—(Cervantes.)

La *gradación* consiste en expresar las ideas de tal suerte que vayan ascendiendo ó descendiendo en su significación.

.....la riqueza unida
va á la indigencia; pide y pordiose
el noble; *empeña, engaña, malbarata,*
quiebra y perece y el logrero goza
los pingües patrimonios, premio un día
del generoso afán de altos abuelos.

JOVELLANOS.

«Con la edad y con el uso de la razón fué creciendo en mí el conocimiento y fueron creciendo en tí las partes que te hicieran amable; *vilas, contemplélas, grabélas* en mi alma, y de la tuya y la mía hice un compuesto tan uno y tan solo, que estoy por decir que tendrá mucho que hacer la muerte en dividirlo.»—(Cervantes.)

FIGURAS PATÉTICAS.—Llámanse así aquellas formas de expresión que dirigiéndose á la sensibilidad manifiestan los afectos y pasiones que agitan el alma del escritor.

Entre las más comunes pueden citarse el *apóstrofe*, la *interrogación* y la *exclamación*.

Apóstrofe, consiste en interrumpir el discurso para dirigir la palabra en segunda persona á alguna persona ó cosa presentes ó ausentes, reales ó imaginarias.

Cándida luna que con luz serena
oyes atentamente el llanto mío
¿has visto en otro amante otra igual pena?

HERRERA.

David llorando á Saul dice:

«¡Y vosotros, montes de Geloé, quiera el cielo que ni el rocío ni la lluvia refresquen más vuestras colinas! ¡Ojalá no se ofrezcan más en ellas las primicias de las doradas mieses, puesto que allí cayó el escudo de los valientes, el escudo de Saul!...»

La *interrogación* consiste en dirigir una pregunta, no para que la contesten, sino para dar mayor fuerza á la idea expresada.

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán,
qué fué de tanta invención
como trujeron?

J. MANRIQUE.

¿Quosque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?—(Cicerón.)

Y finalmente la *exclamación* que sirve para expresar algún grave afecto por medio de una interjección pura ó á veces por medio de palabras que toman su forma.

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

LEÓN.

O tempora! ó mores!—(Cicerón.)

LECCIÓN XXIII

Tropos de dicción.

Tropos (del griego *tropos*, cambio, vuelta ó giro) es el cambio de significación de una palabra ó de una frase.

Algunos preceptistas, Hermosilla entre ellos, los confunden con las figuras retóricas de las que se distinguen, como ya notó Coll y Vehí, en que éstas no suponen nunca el cambio de significación de una palabra ó de una frase que es la característica de los tropos. Aristóteles parece ignorar esta palabra y los estudia bajo la denominación general de metáforas que, como veremos, no es más que una especie de tropos. Los latinos les llamaron *tropi*, *mores*, *modi* y *motus*, y Cicerón los define: *verborum immutatio*.

ORIGEN DE LOS TROPÓS.—La base y razón de ser de todos ellos, dice Tissandier, es la *asociación de las ideas*; y el talento del escritor consiste en despertar las que favorezcan su causa y no la comprometan. En efecto, al decir que el sol es el *padre del día* hemos asociado las ideas de *padre* y de *sol*, por la semejanza que entre ambas descubrimos.

«El efecto de los tropos es cambiar el punto de vista de la imaginación del lector ú oyente, trasportarle á otro mundo, hacerle salir del círculo habitual, del orden trivial en que giran su lenguaje y su pensamiento, como su vida práctica cotidiana.»—(Chaignet.)

«Fácilmente se advertirá como un término pasa de su significado primitivo á otro, siguiendo el hilo de la analogía. Diariamente tenemos ocasión de notarlo, y á más sabemos bien que los nombres de las ideas cuyos objetos no se ofrecen á los sentidos, significaron objetos sensibles en su origen. Igualmente concebimos que los hombres no tuvieron otro recurso para significar las ideas de las cosas espirituales y abstractas, sino valerse de aquellas voces, confirmandonos en este modo de pensar, cada vez que sabida la etimología de una voz, vamos siguiendo todos los significados que ha tenido.

Llámase, por ejemplo, *alma*, *espíritu* á la sustancia simple que es la que siente y piensa en nosotros; y estas denominaciones en su origen sólo significaban un soplo ó un aire sutil. Cuando queremos hablar de las cualidades de

esta alma, parece que la atribuimos las que son propias de los cuerpos; así se dice: la *extensión*, la *profundidad*, los *límites* del espíritu, las *propensiones*, las *inclinaciones*, los *movimientos* del alma. De esta suerte presentan los tropos como figuradas y de bulto las ideas más distantes de los sentidos.»—(Muñoz Capilla.)

«Los tropos dan mayor energía á la expresión del pensamiento. Así el que está vivamente impresionado de un objeto, pocas veces se explica con sencillez, porque la idea que le ocupa se le presenta con las otras accesorias que la acompañan, y entonces se sirve del nombre de aquellas imágenes que le representan las cosas. Por eso recurrimos naturalmente á los tropos; con cuyo auxilio hacemos más sensible á los otros lo que nosotros mismos sentimos. De aquí nacen estos modos de hablar: estar *inflamados* de cólera; estar *embriagado* de deleites; vivir *encenagado* en el vicio; *desdorar* su fama; *despeñarse á un abismo* de miserias; no conocer la *cara* al miedo, etc.»—(Capmany.)

SU DIVISIÓN.—Divídense los tropos en dos grupos ya indicados en la definición: de *dicción*, cuando solo se altera el significado de una voz, y de *sentencia*, si se cambia el de toda una frase.

Los de dicción divídense á su vez en *metáfora*, *sinécdoque* y *metonimia*.

METÁFORA consiste en designar un objeto con el nombre de otro en virtud de la *semejanza* que hay entre ambos; ó si se quiere, puede definirse como lo hicieron los preceptistas clásicos: *brevior est similitudo, una comparación abreviada*.

En efecto, la metáfora no se distingue en su esencia de la comparación, sino en la forma. La primera prescinde de los adverbios comparativos identificando ideas distintas al calor del sentimiento; la segunda, más razonadora, emplea dichos adverbios, aproximando dos ideas ú objetos sin confundirlos.

Nuestras *vidas son los rios*,
que van á dar en *la mar*,
que es el *morir*,

es una metáfora á que otro poeta dió forma de comparación en los siguientes versos:

Como los rios en veloz corrida,

se llevan á la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.

Hay, pues, en toda metáfora una verdadera proporción: a : b :: c : d. Esto es: la *vida* es á la *muerte*, lo que los *ríos* son al *mar*.

Por ser este tropo el proceso natural del desenvolvimiento de los idiomas, llena está nuestra lengua de metáforas que han perdido todo su valor artístico al olvidarse el término de comparación que las dió vida. Las palabras *reflexión*, *pensar*, *gusto* artístico y otras, fueron en su origen verdaderas metáforas, que hoy se han convertido en términos propios.

En la metáfora, como en la comparación, las dos ideas ú objetos que se relacionan pueden pertenecer á un mismo orden, material ó moral, ó á órdenes distintos. Al decir *las estrellas son lámparas encendidas en el camino de la gloria*, comparamos dos objetos (lámparas y estrellas), de orden material. Si decimos *las pasiones son las tempestades del corazón*, comparamos un objeto material (tempestades) con un fenómeno moral (pasiones).

Por lo mismo que este tropo tiene su origen en el modo de ver y sentir del poeta, su empleo y su carácter constituirán uno de los distintivos de su estilo. Serenas y reposadas en Homero, llenas de agitación y fuego en Shakespeare, sobrias y luminosas en León, varían de autor á autor y aun de género á género. Los poetas vulgares se contentan con repetir y sobar las que el genio ha creado, porque faltos de aliento poético no aciertan á descubrir nuevas relaciones entre los seres.

Sean modelo de este tropo los siguientes ejemplos:

«Las palabras de Jehová, palabras limpias, plata refinada en horno de tierra, purificada siete veces.»—(Salmos.)

«Ha visto la ruina de su patria y no obedecerá al freno sin haberle cubierto de sangrienta espuma.»—(Esquilo.)

«La vida es una sombra que viaja, un pobre actor que se esfuerza y se agita durante su papel en el teatro y que después calla para siempre. Es un cuento narrado por un idiota lleno de estrépito y furia y que no tiene sentido.»—(Shakespeare.)

«Es un potro la juventud que con un cabezón duro se preci-

pita, y finalmente se deja gobernar de un bocado blando.»—
(Saavedra Fajardo.)

Hojas del árbol caídas
juguete del viento son,
las ilusiones perdidas
¡ay! son hojas desprendidas
del árbol del corazón.

ESPRONCEDA.

..... porque el honor
es de materia tan frágil,
que con una acción se quiebra
ó se mancha con el aire.

CALDERÓN.

SINÉCDOQUE.—Consiste en designar un objeto con el nombre de otro en virtud de la comprensión.

«¿Por qué se puede sustituir muchas veces *vela* en vez de *navio* y otras no? Por ejemplo, se puede decir: *una flota de veinte velas sale del puerto con dirección al norte* y no se dice: *una flota de veinte velas peleó con otra igual*; en este último caso se dice: *una flota de veinte navíos*.

La razón de este uso es sensible; las velas no sólo representan navíos, sino *navíos* en movimiento, porque son los instrumentos que los hacen mover. Por eso cuando decimos: *veinte velas salieron del puerto la vía de tal parte*, hace este tropo una imagen enlazada con la acción del objeto; mas cuando se trata de un combate ya no son las velas el instrumento, y la imagen viene á ser confusa porque no tiene con la acción relación bastante.»—(Muñoz Capilla.)

Las principales especies de este tropo de dicción son las siguientes:

De la parte por el todo.—Mil *almas* por mil habitantes, cien *velas* por navíos.

Del todo por la parte:

Es de oro su *cabeza* refulgente

por los cabellos.

De la materia por la obra:

Vuelva á la vaina el *acero*

por la espada.

Del número.—*El hombre es mortal* por los hombres. La patria de los Cervantes, por la patria de Cervantes.

Del género por la especie:

¿Dónde quedáis *mortales*
que mi canto escucháis?

en vez de hombres.

De la especie por el género.—No tener una *peseta*, por dinero.

Del abstracto por el concreto.—La *juventud*, la *vejez*, el *magisterio*, por los jóvenes, los viejos y los maestros.

METONIMIA, consiste en designar un objeto con el nombre de otro en virtud de una relación de causalidad que entre ambos existe.

He aquí algunas de sus especies:

De la causa por el efecto.—*El sol le entró en la cabeza*, por el calor del sol; *Neptuno*, por el mar; *Venus*, por la hermosura.

Del efecto por la causa.—Se dice de un niño, que es la *alegría* de su casa, por la causa de la alegría.

Del instrumento por la causa activa.—Ser un buen *pincel*, una buena *pluma*, un buen *violín*, un buen *espada*.

Del continente por el contenido.—Beberse una *copa*, una *botella* de vino. Se sublevó la *ciudad*.

Del lugar por la cosa que de él procede.—Preferir el *Jerez* al *Champagne*.

De lo físico por lo moral.—No tener *corazón* ó *entrañas* ó *cabeza*.

LECCIÓN XXIV

Tropos de sentencia.

TROPOS DE SENTENCIA.—Así como se ha dicho que los tropos de dicción son aquellos en que se cambia el sentido de una palabra, éstos, los de *sentencia*, consisten en el cambio de significado de toda una frase.

De esta definición se desprende que todo tropo de sentencia ha de ofrecer dos sentidos fácilmente perceptibles, uno *literal*, ó sea el que expresa la frase tomada al pié de la letra, y otro *intelectual*, ó sea lo que el literal quiere expresar. Estos dos sentidos pueden estar relacionados de distintas maneras, y en esta variedad de relaciones se funda la división de esta especie de tropos. Cuando los dos sentidos se parecen, nacen los tropos de sentencia *por semejanza*, cuando son contrarios *por oposición*, y *por reflexión* cuando se relacionan de distintas maneras.

Entre los tropos de sentencia por semejanza, son los más comunes la *alegoría* y la *personificación*.

La *alegoría*, consiste en expresar una idea por medio de otra parecida:

Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas desvelada
y entre las olas sola.

En esta composición el poeta hablando de *su barquilla* se lamenta de los vaivenes y contratiempos de su vida.

Dice Lutero: «El joven recorre el Océano, abandonando a viento sus mil velas desplegadas. El anciano entra silencioso en el puerto en su navío salvado de las tempestades.»

Este tropo no se encierra siempre en la breve extensión de una frase como en el ejemplo anterior, sino que á veces forma por sí solo una poesía completa, como en el citado romance de Lope de Vega, en la oda *O navis* de Horacio, y en la de Fray Luis de León: *Alma región luciente*; y aun á veces obras de mayor aliento, como la *Divina Comedia* de Dante, no son más que una gran alegoría.

Hay casos en que el poeta para hacer más transparente la idea que quiere expresar, intercala en la frase palabras que revelan el sentido intelectual. A esta forma de alegoría suelen llamarla los retóricos *alegorismo* ó metáfora continuada. Así, por ejemplo, hablando Quintana del *Bernardo* de Valbuena, dice: «sin gran trabajo de su parte podía haber mejorado mucho el libro, metiendo el hacha por aquella selva inmensa de aventuras y de octavas, para talar sin piedad su mortífera exuberancia, y abrir así al lector cómodas sendas en tan impenetrable espesura.»

Personificación ó prosopopeya.—Consiste en atribuir cualidades de persona á los seres que no las tienen.

Para el poeta todos los objetos del universo viven, sienten y piensa con él. Al calor de su inspiración las ideas abstractas se convierten en personas que se mueven y hablan, adquieren vida propia los elementos de la naturaleza y aun las plantas y los objetos inertes se duelen de las desventuras del poeta y gozan con sus alegrías.

A veces un solo epíteto basta para dar vida á un sér inanimado:

La noche oscura con su negro manto,
cubriendo estaba el *asombrado* cielo.

HOJEDA.

Otras veces el poeta desenvuelve del todo este tropo:

La pálida dolencia le tocaba
con fría mano el cuerpo enflaquecido.

CAMOENS.

El heraldo del *Agamenón* de Esquilo, al dar cuenta de la

tempestad que sufrieron los griegos á su vuelta de Troya, dice:

«El agua y el fuego, olvidando sus antiguos odios, se reconciliaron para labrar la ruína de nuestra desgraciada armada.»

Es también un hermoso ejemplo de personificación *La Profecía del Tajo* de León, en la que este río anuncia á D. Rodrigo la invasión de los árabes.

Por oposición.—Los tropos de sentencia más comunes que pertenecen á este grupo son la *ironía* y el *sarcasmo*.

La *ironía* consiste en dar á entender lo contrario de lo que decimos.

«Las ideas accesorias son de un grande uso para conocer la *ironía*; el tono de voz del que habla, y mucho más el conocimiento del demérito y circunstancias de la persona de quien se habla, sirven para interpretar el sentido irónico, mejor que las mismas palabras de que se compone. Se dice vulgarmente, pero digno de citarse aquí el ejemplo por su socarrona pregunta, cuando se quiere hacer burla de un baladrón: *¿Dónde entierra usted?* como si le dijéramos: *¿Dónde tiene usted el cementerio para tantos hombres como mata?»*—(Capmany.)

Sirvan de ejemplo los siguientes versos del P. Isla, en que se burla en forma de elogio del empleo de galicismos.

Ya hice mis devociones
por ya cumpli con ellas, ¡qué expresiones
tan cultas y elegantes!
Y no decir, como decían antes:
ya recé, frase baja, voz casera,
sufrible sólo en una cocinera.
Tiene mucho de honrada, no hay dinero
con que pagar este lenguaje, pero
decir á secas que es mujer honrada,
¡gran frescura, valiente pampingada!

Sarcasmo.—Consiste en burlarse despiadadamente de una persona que sufre.

Hablando de la muerte de Jesús, cuenta San Mateo que los judíos «blasfemaban contra él moviendo las cabezas y diciendo:

¡Bah! tú que destruyes el templo de Dios y lo vuelves á edificar en tres días, sálvate á tí mismo. Si eres hijo de Dios, desciende de la cruz.»

Por reflexión.—Los más usados son: la *hipérbole*, la *alusión* y la *paradoja*.

La *hipérbole* es la exageración que se hace de la verdad.

No ha de confundirse la *hipérbole* con la mentira. En ésta hay siempre la intención de engañar que la caracteriza; en aquélla, por el contrario, al exagerar una verdad nos proponemos que el oyente se forme una idea exacta del hecho. Decir que el teatro estaba lleno, no habla á la imaginación; pero si nos dicen que *no cabía un alfiler*, con ser exageración notoria, nos formaremos una idea exacta de lo lleno que estaba el teatro.

Aun sin darnos cuenta de ello, en la conversación ordinaria empleamos este tropo con mucha frecuencia. Así decimos de un caballo que *corre más que el viento*; de un pobre que *no tiene sobre qué caerse muerto*, que *se come los codos de hambre*, etc.

Es célebre el soneto de Quevedo *A un narigudo*, que empieza:

Érase un hombre á una nariz pegado,
 érase una nariz superlativa,
 érase una nariz sayón y escriba,
 érase un peje espada mal barbado.

Sus escogidos príncipes cubrieron
 los abismos del mar.

HERRERA.

Las conquistas de Alejandro «fueron tan rápidas, que el imperio del Asia pareció más bien galardón de la carrera como en los juegos olímpicos, que fruto de la victoria.»

Alusión es la referencia que se hace á algo que el autor supone conocido.

Dice Cervantes aludiendo á una conocida fábula:

«Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey.»

Paradoja consiste en juntar en una frase dos ideas irreconciliables en la apariencia, pero que no lo son en el fondo.

Al juntar este tropo dos ideas contrarias, hace que la una limite á la otra, expresando así con gran precisión matices de ideas que requerirían muchas palabras para indicarlas de otro modo.

Nadie es rey menos que el que tiene un reino.

BERMÚDEZ.

LECCIÓN XXV

Del estilo y sus divisiones.

Para que una obra literaria llegue á merecer el dictado de artística, no le basta á su autor la correcta expresión de las ideas, sino que es preciso además que acierte á imprimir en lo que dice el sello inconfundible de su personalidad que en nuestro estudio y en el de las bellas artes en general toma el nombre de *estilo*. Así podemos definirlo de la siguiente manera:

Estilo es el modo particular de hablar ó escribir de cada autor, nación y época.

Entre los latinos se daba este nombre al punzón con que escribían sobre tablas enceradas y por una feliz metonimia ha venido á tomar la acepción que aquí le damos.

Dedúcese de la anterior definición, que cada autor, y aún de un modo más general cada nación y cada época tienen una manera propia y peculiar de exponer las ideas, creando una infinita variedad de estilos así como la naturaleza ha sabido formar tanta variedad de rostros echando siempre mano de los mismos elementos.

Hemos dicho que el estilo varía de autor á autor, porque ¿quién que posea una mediana experiencia literaria, no die-

tinguirá á primera vista el gracejo desenfadado de Cervantes, de la caudalosa abundancia de Granada y de la enérgica concisión, no siempre exenta de artificio, de Saavedra Fajardo?

Tampoco pueden confundirse obras de épocas distintas. Así las composiciones literarias de los griegos, serenas y espontáneas, se distinguirán perfectamente de las latinas del siglo de Augusto de más estudiada elegancia, y éstas á su vez de las modernas de plan menos armónico pero de mayor vehemencia en los afectos.

Y de nación á nación hemos dicho, y en efecto en términos generales una obra literaria francesa vencería á otra española en la armonía de su composición y en el equilibrio de sus partes, pero no en gracia ni gallardía.

Extendiendo estas observaciones á las demás bellas artes, ya que á todas ellas pueden referirse por serles común esta teoría, nadie confundirá una obra de Murillo con una de Velázquez, un retablo gótico con un Teniers; una escultura de Miguel Angel con una de Goujón, un templo griego con una catedral gótica; una sinfonía de Rossini con una de Beethoven.

Causas de la diversidad de estilos.—Por lo mismo que el estilo es el sello personal aplicado á la expresión literaria y en general artística, claro está que su infinita variedad nace exclusivamente de la también infinita variedad de las personalidades humanas, y como cada espíritu es siempre distinto de los demás, esta distinción se manifestará en todos sus actos y por tanto en el modo de hablar ó escribir.

No todo el que escribe tendrá por este sólo hecho estilo propio. Todos sus esfuerzos para lograrlo serán inútiles si su espíritu no tiene personalidad original y relieve suficiente para imprimirlos en lo que escribe. Así, pues, el estilo hay que buscarlo más en el modo de concebir y sentir las ideas que en el fácil barajamiento de formas hechas y frases aprendidas.

Síntesis feliz de las ideas expuestas son las frases célebres: *el estilo es el hombre* de Buffón; *la pluma es lengua del alma* de Cervantes y la menos conocida de Fox Morcillo: *Por el estilo es tan fácil conocer la naturaleza y costumbres de cada uno como por su rostro y por su trato.* »

Y no vale alegar contra tales afirmaciones el ejemplo de ciertos escritores, Lafontaine por ejemplo, cuya vida está en contradicción con alguno de sus escritos, porque las ideas y sentimientos consignados en sus obras formaban parte de su espíritu por más que su conducta no se ajustara á ellos.

Manera ó amaneramiento.—Fácilmente el estilo degenera en *amaneramiento* que puede definirse: *la repetición fría y sistemática de ciertas formas y recursos al componer una obra.* En este grave defecto suelen caer todos los que ciegamente enamorados de algún genio artístico, creen alcanzar la más alta perfección imitando y reproduciendo el modo de componer de su modelo, convirtiendo lo propio y natural de éste en fórmulas frías á las que en vano quieren prestar un calor de que ellos mismos carecen. Y llámanse amanerados también aquellos artistas, que habiendo acertado en una obra reproducen en las sucesivas los procedimientos de la primera.

DIVISIONES DEL ESTILO.—El estilo, por ser el resultado de una cultura, no sólo personal, sino también nacional y de una época, puede dividirse de distintas maneras según el punto de vista desde el cual se le considere.

Así, *por el autor*, toma el nombre del que lo ha creado y se llama: *Homérico, pindárico, ciceroniano, virgiliano, cervantesco, calderoniano*, etc.

Por la nación: ático, asiático, español, francés, etc.

Por la época: renacimiento, clásico, del siglo de Augusto, del de Luis XIV, etc.

Por la escuela literaria: gongorino, salmantino, sevillano, etc.

Por el género literario: estilo épico, dramático, elegiaco, satírico, etcétera.

Por la extensión de las cláusulas en cortado y periódico.

Y por el tono, los clásicos lo dividieron en sencillo, medio y elevado.

Ante la dificultad insuperable de dar una división perfecta del estilo, que ofrece infinita variedad de matices hijo como es del espíritu humano eternamente vario, siguiendo el ejemplo de Chaignet y de nuestro querido maestro D. Clemente Cortejón, adoptamos la terminología clásica preferible á cuan-

tas han pretendido sustituirla por su misma vaguedad y falta de límites francamente divisorios. Y dentro de las denominaciones generales de *sencillo*, *medio* y *elevado* estudiaremos algunos de sus principales matices.

Pero al establecer esta división del estilo téngase en cuenta que no se quiere decir que entre sus miembros haya una separación completa que los haga incompatibles. En la obra literaria, por el contrario, suelen unirse á menudo según las exigencias del asunto y así puede afirmarse que es muy rara la obra que no los emplea todos.

Los antiguos retóricos, entre ellos Demetrio y Dionisio de Halicarnaso, compararon los *caracteres* del estilo (como ellos llamaban muy acertadamente á las divisiones) á los estilos de la estatuaria; así en Fidias y en Policletes descubrían la grandeza, la dignidad, y en Calamo y Calimaco la finura delicada, la gracia. Sin embargo, Chaignet opina con razón que estos son modos sucesivos de la estatuaria griega que indican grados de progreso y que los estilos de la literatura son simultáneos. Mejor se les puede comparar, añade, á los órdenes de la arquitectura: el dórico será el sencillo, el jónico el medio y el corintio el elevado ó elegante.

LECCIÓN XXVI

Estilo sencillo.

ESTILO SENCILLO.—Es aquel que emplea pocos adornos. Así, pues, su mayor mérito estriba en la claridad de la expresión.

Esta ausencia de adornos no supone en manera alguna ausencia de gracia y de cierto calor que puede nacer del amor á las ideas expuestas, antes al contrario, en los grandes escritores suelen compaginarse con frecuencia estas cualidades. Véanse, por ejemplo, los siguientes versos de Pedro de Medina:

Yo en tanto mal para vivir cobarde
la muerte juzgo para luego tarde;

y así, mi Elisa, en tanto desconsuelo
no tengo bien que aguarde
sino sólo pedir mi muerte al cielo.

Sin embargo, el estilo sencillo, aunque á veces caluroso, no es el que se emplea para la expresión de los grandes afectos; si cautiva y atrae, nunca arrebatá. Los oradores en los momentos más levantados de sus discursos y los poetas en sus cantos más entusiásticos no se sirven de él. Sírvense de él las obras didácticas en general, la comedia, algunas composiciones narrativas, y como se ha dicho en la lección IV, es la forma más apropiada para la expresión de lo sublime.

«El estilo sencillo, dice un preceptista, es el más difícil de acertar porque está precisamente entre lo noble y lo bajo, y tan cerca de lo último que pide gran tino para no rozarse con él.»

Sirva de ejemplo el fragmento ya citado (pág. 50) de León que empieza:

Qué descansada vida, etc.

SUS GRADACIONES.—Por las distintas formas que presenta el estilo sencillo toma diferentes nombres que bien pueden llamarse sus *gradaciones* y *matices*; tales son: el *familiar*, el *árido*, el *festivo ó jocoso* y el *humorístico* y aun caben aquí el *conciso* y el *lacónico*.

ESTILO FAMILIAR.—Llámanse así al modo de hablar ó escribir que empleamos en el seno de la familia y la intimidad.

Sirva de ejemplo en verso el soneto de Lope de Vega citado en la lección XXXVII, que empieza:

Un soneto me manda hacer Violante
y en mi vida me he visto en tal aprieto, etc.

Y en prosa este fragmento de una carta de Guevara:

«Muy ilustre señor y buen Condestable: D. Diego de Mendoza me dió una carta de vuestra señoría, escrita de vuestra mano y sellada con vuestro sello; y ojalá se pusiesen á tan buen

recaudo las que yo respondo, como acá se ponen las que él me escribe; que no sé si es en vuestra dicha ó en mi desdicha, que apenas escribo allá letra, que no lo sepan todos en vuestra casa.

Cuanto me place que sepan todos ser yo vuestro amigo, tanto me pesa cuando descubris de mí algún secreto, mayormente en negocio grave y gravísimo; porque venido á oídos de vuestra mujer é hijos que comunicáis conmigo vuestros delicados negocios, tendrán muy grave queja de mí, si en provecho de su hacienda yo no encamino vuestra conciencia.»

ESTILO ÁRIDO.—Como lo indica su misma denominación, dáse metafóricamente el nombre de árido al estilo que desprecia de un modo sistemático toda clase de adornos y aspira sólo á la claridad y á la precisión.

Los principios y teoremas científicos se exponen siempre en esta clase de estilo, como: *el cuadrado de la hipotenusa es igual á la suma del cuadrado de los catetos.*

ESTILO FESTIVO Ó JOCOSO.—Es el que presenta los hechos y las ideas por su aspecto risible; v. g.:

Era el gatazo de gentil persona,
y no menos galán que enamorado,
bigote blanco y rostro despejado,
ojos alegres, niñas mesuradas
de color de esmeraldas diamantadas,
y á caballo en la mona parecía
el paladin Orlando, que venia
á visitar á Angélica la bella.

La recatada ninfa, la doncella,
en viendo el gato, se mirló de forma
que en una grande dama se transforma.
lamiéndose á manera de manteca,
la superficie de los labios seca,
y bajando los ojos hasta el suelo,
su mirlo propio le sirvió de velo;
que ha de ser la doncella virtuosa
más recatada cuanto más hermosa.

LOPE.

»Determinó, pues, D. Alfonso de poner á su hijo en pupilaje. Supo que había en Segovia un licenciado Cabra, que tenía por oficio de criar hijos de caballeros, y envió allí el suyo y á mí para que le acompañase y sirviese. Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo. No hay más que decir para quien sabe el refrán que dice, ni gato ni perro de aquel color. Los ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos; tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz entre Roma y Francia, porque se la había comido de unas bubas de resfriado, que aún no fueron de vicio porque cuestan dinero; el gáznate largo como avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba á buscar de comer, forzada de la necesidad; los brazos secos; las manos como un manojito de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo parecía tenedor ó compás con dos piernas largas y flacas; su andar muy despacio; si se descomponía algo, sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro. La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era.»—(Quevedo.)

ESTILO HUMORÍSTICO.—Es la expresión de amarga ironía que trata con festiva acritud los hechos y las cosas. V. g.:

«Antoñito está de enhorabuena; le concedieron la gracia de capitán con sueldo y todo, por méritos de su padre, que ya hace lo menos cuatro años que está sirviendo á S. M. con 40.000 reales; con estos méritos le han hecho esta gracia al niño. Me alegraría que le vieras tan mono como está con sus dos charreteritas y su espadita que parece un juguete. ¿Qué quieres? ¡En esa edad! ¡Ocho años! Nos llena la casa de pajaritas de papel; dice que son los enemigos, les corta la cabeza, y es una risa todo el día con él...» (Larra.)

ESTILO CONCISO (véase pág. 111) es el que expone las ideas con las menos palabras posibles sin perjudicar á la claridad de la sentencia.

«En hermosa lenidad de frases, sean las voces, no las muchas, sino las más significativas, las que formen frases de vigoroso espíritu, que den nervio

á la sentencia. Gran primor será si éstas tienen con la gracia de breves, el mérito de claras, en cuya fecundidad oculta se diga más de lo que se dice, á manera de quien mirando por estrecho resquicio, ve dilatado campo; y á semejanza de aquel artífice que dibujando un dedo en reducida lámina, nos fijó en la imaginación todo un gigante, hallando en ella lo que no hay.

Es gran primor del escritor saber reducir en un limitado espacio cosas que otro necesita extender en una prolija oración. El que sabe ser conciso presenta sólo lo principal del objeto, como hacían acertadamente los antiguos, que daban dentro del círculo de una medalla todo un César, retratando solo la cabeza, porque la medida de los varones grandes se toma de hombros arriba.»—(Capmany.)

Ejemplo:

Dice Melo en el discurso del Conde de Oñate pidiendo favor á Felipe IV en nombre de los catalanes y después de hablar de las pruebas que habían dado de arrepentimiento:

«No sé que estas demostraciones sean dignas de desprecio; dícese que son vanas y simulado su arrepentimiento. ¿Y qué sacamos nosotros de esa incredulidad? ¿De qué conveniencia nos podría ser adelantar nuestra desconfianza á su malicia? No hay soplo que así encienda la llama como la desesperación del perdón dá fuerzas á la culpa. ¿Qué es lo que reparáis?»

ESTILO LACÓNICO (véase pág. 112), voz que se deriva de Lacedemonia por ser este el modo de hablar que atribuimos en general á los espartanos, consiste en frases breves y sentenciosas y compuestas de pocas palabras.

Dijo Dios á Moisés: *Ego sum qui sum*. Y Enrique IV á sus soldados al entrar en batalla: *¡Soldados, soy vuestro rey; vosotros franceses, allí está el enemigo!*

LECCIÓN XXVII

Estilo medio.

ESTILO MEDIO es el que, no contentándose como el sencillo con la claridad y transparencia de la frase, aspira á dar mayor vida y movimiento á las ideas por el oportuno empleo de metáforas, imágenes, etc.; ó si se quiere en otros términos, estilo medio *es el que, más levantado que el sencillo, no llega, sin embargo, á la grandeza del elevado.*

«El orador no habla sólo para hacerse entender, porque para esto le bastaría decir las cosas con llaneza y claridad; habla también para mover, convencer y deleitar. Este deleite no puede entrar en el corazón, y después en el entendimiento, sin pasar primero por la imaginación de los oyentes, á la cual es necesario hablar en su idioma. Por esto dice Quintiliano, que el placer ayuda á persuadir, porque el oyente está dispuesto á creer verdadero todo aquello que encuentra agradable.

No basta, pues, que un discurso sea claro, inteligible, lleno de razones y sólidos pensamientos; es menester algunas veces, según la materia y las circunstancias, que reluzca con cierta gracia, hermosura y esplendor que son su ornamento. En esta habilidad se distingue el escritor facundo del escritor elocuente. El primero, quiero decir, el que se explica con claridad, facilidad y gracia, dejará tibios y tranquilos á sus oyentes; mas el segundo les excitará sentimientos de ternura y admiración.»—(Capmany.)

Admirable ejemplo de esta clase de estilo nos ofrece la célebre *Epistola Moral á Fabio*, atribuida á Fernández Andrada:

Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son dó el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas.

(Véase la continuación en la lección 41.)

Y en prosa el siguiente pasaje de *La Perfecta casada*:

«Porque á la verdad, aun cuando no hubiera otra cosa que inclinara á la casada á hacer el deber, si no es la paz y sosiego y gran bien que en esta vida sacan é interesan las buenas de serlo, esto sólo bastaba; porque sabida cosa es, que cuando la mujer asiste á su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina y la hacienda crece. Y como la luna llena en las noches serenas se goza rodeada y como acompañada de clarísimas lumbres, las cuales todas parece que avivan sus luces en ella, y que la miran y reverencian; así la buena mujer en su casa reina y resplandece y convierte á sí juntamente los ojos y los corazones de todos.»—(León.)

Las gradaciones de esta clase de estilo son el llamado *elegante*, el *florido* y el *sentencioso*.

EL ESTILO ELEGANTE, se caracteriza por el buen gusto con que escoge y emplea los adornos de que se viste.

Así, por ejemplo:

Galatea desdeñosa
del dolor que á Licio daña, etc.

(Véase la continuación en la lección 36.)

Y en prosa:

«Los medos y persas menearon también las armas muy valerosamente, y enseñorearon la tierra; y floreció entre ellos el esclarecido Ciro, y el potentísimo Jerjes. Las victorias sobraron á los griegos, y el no vencido Alejandro, con la espada en la mano, y como un rayo, en brevísimo espacio corrió todo el mundo, dejándole no menos espantado que vencido. Y los romanos, que le sucedieron en el imperio, y en la gloria de las armas venciendo todo, crecieron hasta hacer que la tierra y su señorío tuviesen un mismo término. Notorios son los capitanes guerreros y victoriosos que florecieron entre ellos: los Scipiones, los Marce- los, los Marios, los Pompeyos y los Césares, á cuyo valor, es- fuerzo y felicidad fué muy pequeña la redondez de la tierra.»— (León.)

ESTILO FLORIDO.—Es el que abunda en adornos. El autor parece entonces más preocupado del adorno de la idea que de la idea misma, por lo que la denominación de *florido*, aplicada al estilo, suele tomarse á mala parte como un reproche para indicar exceso de adornos, y por lo tanto falta de sobriedad y buen gusto en el autor.

Véase como ejemplo el párrafo de Cervantes que se copia en la pág. 94, y que empieza: «*En esto ya comenzaban...*» etc.

En poesía suele ser mucho más natural que en prosa:

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

ESTILO SENTENCIOSO.—Como lo indica su mismo nombre es el que abunda en *sentencias* ó principios generales.

«Poco hace de su parte el que se deja llevar de la ira y de la soberbia. La mansedumbre es acción heroica que se opone á la pasión y no es menos duro campo de batalla donde pasan estas contiendas. El que inclinó por humildad la rodilla, sabrá en la ocasión despreciar el peligro y ofrecer su cerviz al cuchillo.»—(Saavedra Fajardo.)

«Es muy difícil, dice Capmany, de sostenerse este estilo en una larga composición sin cansar al lector, si no se interpola diestramente con agradable variedad, usando de las reflexiones con discreción y economía, para no caer el escritor en la afectación de maestro pródigo de sus propias opiniones y discursos, pretendiendo lucir el caudal de su profunda penetración. Hasta en lo más perfecto es reprehensible el abuso; y así sólo la templanza puede corregir las demasías de nuestra vanidad.»

LECCIÓN XXVIII

Estilo elevado y cualidades del estilo.

ESTILO ELEVADO, es el que emplea todas las galas de la imaginación.

Apto para los asuntos grandiosos que interesan vivamente al ánimo y que agitan las pasiones, esta clase de estilo se vale de metáforas atrevidas que en ningún otro se consentirían.

«Algunos preceptistas, traduciendo mal la palabra *sublimis* con que los latinos designaban el estilo elevado, han querido llamarle *sublime*. Expuesto en la lección 4.^a el concepto de lo sublime, ya se entenderá que éste no puede residir en la frase, sino en la idea, sin negar con todo la importancia que tiene el estilo en su manifestación. Los latinos que desconocieron por completo la verdadera noción de lo sublime, llamaban así á todo lo elevado. Además, es tanta la diferencia que existe entre el estilo elevado y la cualidad estética llamada lo sublime, que como ya se ha dicho (pág. 20), casi siempre su forma propia es la sencillez, rara vez la elevación.»

Fernando de Herrera, el fundador y jefe de la escuela sevillana, es un modelo de estilo elevado, no exento, sin embargo, de afectación en ciertos pasajes.

Cantemos al Señor que en la llanura
venció del ancho mar al trace fiero.
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
salud y gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas y la dura
frente de Faraón, feroz guerrero,
sus escogidos príncipes cubrieron
los abismos del mar, y descendieron
cual piedra en el profundo, y tu ira luego
los tragó, como arista seca el fuego.

«¡Oh divino éter y aligeras auras y fuentes de los ríos y perpétua risa de las marinas ondas y tierra, madre común, y tú, ojo del sol omnividente: yo os invoco. Vedme cual padezco, dios como soy, por obra de dioses. Contemplad cargado de qué oprobios lucharé por espacio de años infinitos. ¡Ay! ¡que lamento el mal presente y también el futuro! ¿Cuándo asomará el término de mis penas? Mas ¿qué digo? Cuanto ha de suceder, bien lo sé de antemano: ningún mal inesperado me avendrá. Forzoso me es llevar mi destino lo mejor que pueda, como quien conoce que el rigor del hado es invencible. Con todo ello ni puedo hablar de mis desdichas, ni soy poderoso á callarlas.»—(Esquilo.)

No se ha de dar el nombre de estilo elevado á aquél cuya abundancia de adornos oculta ó disimula la vaciedad del fondo, sino solo á aquel cuyo tono levantado sea hijo legítimo de la alteza de las ideas. Ellas, y no la vanidad pueril, han de ser las que de un modo natural eleven el estilo.

GRADACIONES DEL ESTILO ELEVADO.—Entre otras merecen citarse el estilo *enérgico* y el *patético*.

Dáse el nombre de *enérgico* al estilo cuyas ideas van expresadas de tal suerte que parece que se graban en nuestro espíritu.

Dice Quintana:

También Nelson allí. Terrible sombra
no esperes, no, cuando mi voz te nombra,
que vil insulte tu postrer suspiro:
inglés te aborrecí, y héroe te admiro.

Y un historiador dice del tiempo de las guerras civiles de Roma:

«Entonces fué menester arrancar á las provincias la sombra de libertad que les había quedado y entregarlas á los pretores, estos tigres sedientos de sangre y de rapiñas, precisados á volver á la patria cargados de crímenes y tesoros.»

ESTILO PATÉTICO es el que, dirigiéndose á nuestra sensibilidad, la conmueve profundamente.

En la misma estación.... ¿ves? tu desgracia

ha vuelto á abrir mi dolorosa herida,
 perdí una madre tierna, idolatrada,
 mi dicha y mi consuelo; tras sus huellas
 mi triste padre descendió á la tumba;
 y abrazados bajaron de consuno
 pronunciando mi nombre que á lo lejos
 sonó en mi corazón, no en mis oídos....
 Corrí, volé, llegué; mas ya fué en vano;
 la fatal losa á entrambos cobijaba,
 y para colmo de pesar y angustia
 aún encontré la tierra removida!

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

Y exclama Santa Teresa:

«Oh deleite mío, Señor de todo lo criado y Dios mío! ¿Hasta cuándo esperaré ver vuestra presencia? ¿Qué remedio dais á quien tan poco tiene en la tierra para tener algún deseo fuera de vos? ¡Oh vida larga! ¡Oh vida penosa! ¡Oh vida que no se vive! ¡Oh qué sola soledad! ¡Qué sin remedio! ¿Pues cuándo, Señor, cuándo? ¿Hasta cuándo? ¿Qué haré, bien mío, qué haré? ¿Por ventura desearé no desearos? Oh mi Dios y mi Criador, que llagáis y no ponéis la medicina, herís y no se vé la llaga, matáis dejando con más vida; en fin, Señor mío, hacéis lo que queréis como poderoso. Pues un gusano tan despreciado, mi Dios, ¿queréis sufra estas contrariedades? Sea así, mi Dios, pues vos lo queréis, que yo no quiero sino quereros.»

CUALIDADES DEL ESTILO.—El estilo, expresión de la personalidad del escritor, sea cual fuere la clase á que pertenezca, ha de reunir constantemente las siguientes cualidades: *oportunidad, espontaneidad y elocuencia*.

Dicho queda ya (págs. 57 y 100) lo que debe entenderse por *oportunidad* de los pensamientos y de la forma que aquí definiremos refiriéndola al estilo: *su adaptación al medio á que va destinado*, esto es, la conveniencia del estilo con el asunto, con las personas á que va dirigido y con las circunstancias que rodean al autor.

Claro está, y esto es de sentido común, que una novela no consentirá el

arranque lírico de una oda ni la expresión abreviada y sintética del drama. Ni se empleará un mismo estilo para dirigirse á un grupo de sabios, que al pueblo. Y aún las circunstancias que rodean al escritor decimos que modifican su estilo, porque en épocas de revuelta no se exponen las ideas políticas, por ejemplo, con la templanza y serenidad que en las épocas de paz.

La *espontaneidad*, que es al estilo lo que la naturalidad á la forma, consiste en que el autor acierte á ocultar el esfuerzo que tal vez le haya costado la expresión de las ideas.

Nada nos produce un malestar tan grande leyendo un autor como el descubrir el esfuerzo que le cuesta ir manifestando sus pensamientos, entonces padecemos con él, y esto nos impide seguir el curso de la obra. En cambio, ¡con qué deleite no leemos al escritor espontáneo en cuya inteligencia parece que las ideas nacen ya con su más adecuada forma literaria!

ELOCUCENCIA.—Según Capmany, es el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro.

En efecto, la elocuencia (que no se ha de confundir con la oratoria) es calor, calor que no se aprende ni se finge y que sólo nace del amor y la convicción.

¿Cómo puede alcanzarse un estilo propio?—Si el estilo es la personalidad del autor impresa en sus obras, claro está que lo primero que se requiere es una *personalidad original y característica*. La fuente del estilo está en pensar y sentir de un modo propio. El que piense y sienta como el vulgo; aquel cuyas ideas, sentimientos y sensaciones sean adocenadas, es en vano que intente transmitir á lo que escribe una finomía moral de que él mismo carece. Su estilo se parecerá al de todo el mundo. Sin fondo propio, no hay forma propia. La belleza del estilo como la de la mujer bíblica nace toda del interior. Además *se ha de evitar toda imitación*. El que imita á otro abdica de su personalidad sin que logre nunca igualar la de su modelo.

En la expresión de las ideas ha de aspirar siempre á la forma perfecta, sin contentarse con las aproximadas. Y contribuyen por fin á formar el estilo: la lectura atenta y reflexiva de los grandes modelos, el ejercicio constante de la composición literaria y sobre

todo el trabajo de la lima. Produce también excelentes resultados desarrollar de nuevo asuntos expuestos por buenos escritores y comparar después el trabajo hecho con el modelo.

«Toda la teoría del estilo bien meditada se encierra en estas sabias palabras de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*: «Escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque, á mi parecer, en ninguna lengua está bien la afectación... Decid lo que queráis con las menos palabras que pudiéredes, de suerte que no se pueda quitar ninguna sin ofender á la sentencia, ó al encarecimiento, ó á la elegancia.»—(Menéndez.)

LECCIÓN XXIX

Parte especial.

Expuestas ya las condiciones generales de toda composición literaria, vamos á tratar ahora de los grupos de obras que dentro de nuestro tratado se comprenden.

Estos son:

I. *Obras poéticas*, en las que domina el propósito estético ó sea la belleza.

II. *Obras oratorias é históricas*, en las que el fin estético se pone al servicio de lo útil ó sea *obras bello útiles*.

III. *Obras didácticas*, cuyo propósito es la enseñanza y comunicación de ideas.



POÉTICA

Generalidades.

LA POESÍA, una de las cinco bellas artes de que ya se ha hablado (lección VII), puede definirse: *el arte que expresa las creaciones ideales por medio de la palabra.*

La poesía no es como creen algunos, lo que llamaba el Marqués de Santillana una *fermosa cobertura*, espléndido ropaje con que se encubren ó embellecen toda clase de ideas, antes al contrario, es la misma idea, el mismo fondo en cuanto adquiere una forma adecuada.

Para otros la poesía es un mero entretenimiento pueril, descanso de trabajos más serios, como si no cumpliera un fin social de tanta importancia como la ciencia.

Distinción entre las obras poéticas y las prosáicas.—Las primeras no se proponen la utilidad de un modo inmediato y las segundas sí. He aquí el carácter que esencialmente las distingue.

«Las composiciones prosáicas tienen un intento particular y exclusivo y bajo este punto de vista, descomponen el objeto. Así, las composiciones científicas tratan de fijar las causas por medio del estudio de los efectos, las leyes por medio del de los fenómenos, distinguen entre el medio y el fin.»—(Mild.)

«La prosa es el lenguaje de las verdades abstractas y de la inteligencia pura, como la poesía es el del alma humana en su conjunto, y por decirlo así, la misma voz de la vida. La prosa es el órgano de la ciencia adquirida, experimental, exterior; la poesía es la de la luz intuitiva, de la inspiración, del sentimiento primordial.»—(V. Laprade.)

ASUNTOS PROPIOS DE LA POESÍA.—Los hechos humanos, los sentimientos que agitan nuestro espíritu, los espectáculos de la naturaleza, todo lo que es susceptible de interesar y mover, es asunto adecuado de la poesía, todo está sujeto á su imperio.

«La naturaleza exterior al pasar á la interior se trasforma, y esta divina

transubstanciación es la materia poética espiritual, que, cuando es verdaderamente poética, semejante á un *ánima Stablii*, ella misma se construye su propio cuerpo (su forma) y no le acepta hecho á la medida.»—(Richter.)

Relaciones entre la poesía y las ciencias.—No falta quien afirma que los visibles adelantos de las ciencias van restringiendo el campo de la poesía y que acabarán por matarla. Renán dice: «Vendrá día en que el artista será una cosa pasada, casi inútil.» Nosotros, por el contrario, creemos que la ciencia y la poesía, como dos actividades que son de nuestro espíritu, marchan paralelas completándose y armonizándose entre sí y que al constituir dos modos distintos de contemplar las cosas el conocimiento científico no perjudica al aspecto estético. Así la anatomía no logrará nunca apagar en nosotros la impresión de belleza que nos produce la hermosura del cuerpo humano.

Al fin de una cena en casa del pintor Haydón, Keats, el poeta, inició los brindis diciendo: «¡Maldita sea la memoria de Newton!» Pidióle Wordsworth una explicación y Keats contestó: «Porque ha destruído la poesía del arco iris reduciéndola á un prisma.»

Spencer compara la ciencia á la Cenicienta que empieza á tomar el desquite de sus orgullosas hermanas las artes.

FORMA MÁS APROPIADA DE LA POESÍA.—La forma más adecuada, no única, es indudablemente el *verso*, grupo de sonidos sujetos á un ritmo fijo.

No se ha de considerar el verso como un molde escogido *á priori* donde á la fuerza y en frío se vacían las ideas, sino por el contrario como un modo de expresión que al calor del sentimiento encuentra el verdadero poeta sin buscarlo. Las ideas poéticas sentidas con amor profundo tienden por propio impulso á un ritmo externo que cautiva nuestra sensibilidad; y de ahí la legitimidad del verso. Así entendido, de él puede haberse dicho que es *la forma á que tiende todo pensamiento emocionado*.

«El ritmo poético es la expresión natural de la sensibilidad emocionada; el paso irregular de la prosa conviene á un pensamiento que pretende desprenderse del sentimiento y que quiere recibir la imagen directa de las cosas sin

adaptarla á las vibraciones de la propia sensibilidad á la que ella impone silencio.»—(Croiset.)

El verso, pues, sólo es legítimo cuando dejando de ser un mero adorno, se convierte en una necesidad de las ideas, una forma que ellas adquieren por propia virtualidad. Á esto se debe que los géneros poéticos en que menos interviene el sentimiento tiendan cada vez más á la prosa. La epopeya, de que es evolución la novela moderna, y el drama han desechado el verso casi por completo. En cambio la lírica, manifestación de los más vehementes afectos, no se escribirá más que en verso. Las odas en prosa de que habla La Motte, en buena teoría artística, serán siempre un absurdo.

DISTINCIÓN ENTRE LA POESÍA Y EL VERSO.—Hay que distinguir sin embargo estos dos conceptos. La poesía es creación ideal, el verso es forma que tanto puede servir para expresar un fondo poético como un fondo prosáico. Si traducimos en prosa la Iliada de Homero, no dejará por esto de ser poesía y aunque escribamos en verso un tratado de matemáticas no habremos hecho una obra poética.

A las ideas vulgares expresadas en verso se dá el nombre de *prosaismo*. Léanse como ejemplo los detestables versos que siguen:

En el prolijo término del día,
con paz inalterable y alegría,
algunos ratos leo, otros escribo;
así ocupado vivo;
y sin otros afares, de este modo
me sobra mucho tiempo para todo.

POESÍA POPULAR, ARTÍSTICA Y ARTIFICIAL.—Por las circunstancias en que se manifiesta divídese la poesía en *natural*, *artística* y *artificial*.

Lámase *poesía natural* á aquella que, hija de poetas incultos, busca sólo un medio para dar forma á sus concepciones, prescindiendo de todo alarde de vanidad personal. Se caracteriza por la energía, la ingenuidad y la incorrección de la forma. En ella el

fondo es superior á la forma. Sirvan de modelo gran parte de nuestros romances viejos.

Llámase *artística* la poesía que reúne en feliz maridaje la fuerza de sentimiento de la natural ó popular y la corrección perfecta de la forma. Una oda de Fray Luís de León. En ésta el fondo y la forma son perfectos.

Y *poesía artificial* es aquella que exhausta de inspiración, degeneración de la artística, sólo conserva de ésta la ciencia de la forma. En ella la forma es correcta, pero el fondo es insignificante. Véanse como ejemplo algunos poetas bucólicos del siglo pasado.

LECCIÓN XXX

Del lenguaje poético.

LENGUAJE POÉTICO.—Llámase así al conjunto de formas de expresión propias y peculiares de la poesía.

Si el lenguaje, como ya se ha dicho, ha de corresponder exactamente á las ideas que expresa, un fondo poético ha de engendrar naturalmente una forma también poética, y por lo tanto, distinta de la que se emplearía para exponer ideas prosáicas.

Al establecer, sin embargo, una distinción entre el lenguaje poético y el de la prosa, no ha de entenderse que pretendemos divorciarlos del todo como lo hizo la escuela gongorina de los siglos XVII y XVIII, antes por el contrario, creemos que hay entre ambos muchos puntos de contacto, aunque en realidad no llegan á confundirse. Es difícil, por no decir imposible, establecer una línea divisoria entre ambos, pero bien puede afirmarse que el primero rechaza las abstracciones, las distinciones lógicas, las categorías del pensamiento y en general toda idea que no ofrezca una imagen sensible. De ahí el frecuentísimo empleo en la poesía de

IMÁGENES POÉTICAS, que consisten en dar forma sensible á las ideas abstractas.

Para el poeta todo vive, todo tiene forma y color; la aurora, mero fenómeno astronómico, es para Homero la *Aurora de rosados dedos*; el día, según Shakespeare, es *un doncel que pisa con su pié las cumbres de los montes*, y España, para Quintana, deja de ser una nación para convertirse en una matrona:

Álzase España en fin, con faz airada
hace á Marte señal.

He aquí algunos otros ejemplos de felices imágenes:

Et fertur super alis ventis.

VIRGILIO.

y es llevado sobre las alas de los vientos.

Post equitem sedet atra cura.

HORACIO.

y detrás del caballero se sienta el negro cuidado.

Alaba ¡oh alma! á Dios. Señor, tu alteza,
¿qué lengua hay que la cuente?
Vestido estás de gloria y de belleza
y luz resplandeciente.

LEÓN.

«Todos los años la Francia ofrecía á este hombre (Napoleón I) un tributo de trescientos mil jóvenes y él recogiendo con sonrisa esta nueva fibra arrancada del corazón de la humanidad la retorcia entre sus manos y hacia con ella una cuerda nueva para su arco.»—(Musset.)

No es unánime, ni mucho menos, la opinión aquí sentada de que la poesía ha de valerse de un lenguaje en parte distinto del de la prosa.

La escuela sevillana, fundada por Fernando de Herrera en el siglo XVI, no sólo admitía esta distinción, sino que á veces la llevó hasta los límites de lo afectado.

Exagerando aún esta tendencia vino la escuela culterana de Luís de Góngora á decretar el empleo de palabras griegas y latinas en poesía, con que se llegó á la más impenetrable oscuridad del lenguaje poético.

Por el contrario, el prosaismo del siglo XVIII afirmaba que el lenguaje poético no tenía que distinguirse del usual y corriente. Lo chabacano y lo rastroso fueron los frutos de esta escuela que aun hoy tiene entre nosotros acérrimos é ilustres defensores.

En cambio la escuela salmantina de la que fué jefe nuestro primer poeta lírico Fr. Luís de León, supo evitar estos extremos y acertar con una forma de expresión elevada sin dejar nunca de ser natural.

ORIGEN DEL LENGUAJE POÉTICO.—Este origen, como dice con profundo sentido Hegel, no ha de buscarse ni en la elección de las palabras, ni en la armonía y combinación de las frases, sino en el modo como el espíritu del poeta se representa los objetos y las ideas.

Libertades que con respecto al lenguaje suelen concederse á los poetas.

—La armonía y las exigencias de la métrica, suelen obligar á veces á los poetas á infringir alguna de las reglas del lenguaje, infracción que recibe el nombre de licencia.

Sin embargo, téngase en cuenta que la forma poética será tanto más perfecta cuanto más sepa prescindir de estas licencias cuyo tratado reduciríamos, como Teodoro de Banville, á una prohibición absoluta. Con todo, las hace disculpables únicamente el principio de que jamás se ha de sacrificar la idea á la forma.

Estas licencias pueden reducirse á las siguientes:

Mayor libertad en el empleo del hipérbaton.—Respecto á esta licencia, recuérdese lo que se ha dicho en la pág. 76.

Neologismos.—El poeta emplea á veces palabras nuevas en el idioma en que habla ya tomándolas de otras lenguas, ya inventándolas.

Del latín:

Y la temprana *pluvia* y la tardía.

ANDRADA.

Los antes bienhadados
y los agora tristes y afligidos,
á tus pechos criados,
de tí desposeídos,
¿á dó *convertirán* ya los sentidos?

LEÓN.

Mira el *cultor* su industria defraudada.

B. ARGENSOLA.

De invención del poeta:

Los dorados *undivagos* cabellos.

L. MORATÍN.

Del *pomífero* otoño.

BURGOS.

No *sangrisalpicados* techos de oro.

CABANYES.

En el estilo festivo son aún más frecuentes:

Consolábala una dama
más elegante que Julio,
boquifruncida de labios,
nariz corta y rostro enjuto.

GÓNGORA.

Sustitución de una preposición por otra.—Mayor parsimonia que las anteriores requiere esta licencia que altera casi siempre la sintaxis de nuestro idioma.

Hasta dentro *en* palacio, en los reales.

CARVAJAL.

Y *en* píos é inocentes ejercicios
santificas tu ocio.

JOVELLANOS.

Alteración en lo material de las palabras.—Esta alteración puede consistir en suprimir alguna letra, en añadirla ó en variar la colocación de los acentos.

a) Fugaz *desparece* la plácida diosa.
Hierven *ora* en mi pecho.

MELÉNDEZ.

b) Pío, *felice*, triunfador Trajano
ante quien muda se postró la tierra.

CARO.

Cuando te falte en ella el *pece* raro.

ANDRADA.

Mira el halcón *veloce* y atrevido.

HERRERA.

c) *Ímpio* honor de los dioses cuya afrenta.

CARO.

El rico de ruínas *Oceano*.

GÓNGORA.

En esta clase de licencias el poeta ha de ser muy parco y habrá de ceñirse á las ya admitidas por el uso.

Así no tenemos por dignas de imitación las cometidas en los siguientes versos cuyos autores se apartaron de lo usual y corriente.

El verde *sauç* de Flérida es querido.

GARCILASO.

Orden, belleza, *varieda* extremada.

MELÉNDEZ.

Al *torrent* de los sauces es llevado.

CARVAJAL.

Los *menazantes* gritos.

MELÉNDEZ.

Y allí purgando su mortal veneno,
puro le volverán á la *atmosfera*
conservando su ser.

CIENFUEGOS.

LECCIÓN XXXI

Arte métrica latina.

ARTE MÉTRICA en general es el conjunto de reglas que sirven para medir versos y el estudio de las combinaciones que con ellos suelen hacerse.

VERSO es un conjunto de palabras sujetas á un ritmo fijo.

En efecto, sea cual fuere el sistema de versificación que se adopte, el ritmo fijo es el carácter distintivo del verso. También la prosa, y sobre todo la buena prosa, tiene un ritmo pero no fijo y sujeto á reglas como el del verso, sino más libre y desembarazado.

El ritmo puede definirse la igualdad ó analogía de porciones de tiempo dentro de un todo.

He aquí el esquema del ritmo de un verso castellano, en el que separamos por medio de rayas verticales las porciones de que consta:

Al bajar | la pendiente | de la vida.

PRINCIPALES SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN.—Son dos: el *clásico* de los griegos y latinos y el *moderno* de las lenguas modernas.

El clásico se fundaba en la cantidad de las sílabas, ó mejor de las vocales. En griego y en latín éstas se dividían en largas y breves. Largas eran aquellas en cuya pronunciación se empleaba doble tiempo que en las breves.

PIÉ MÉTRICO.—A la combinación de sílabas largas y breves conforme á reglas se le daba el nombre de *pié métrico*.

Principales piés métricos.—Los fundamentales eran los de dos y los de tres sílabas porque los de cuatro ó más eran combinaciones de los de dos y tres.

PIÉS BISÍLABOS:

Espondeo.—Dos largas (- -) ó sean cuatro tiempos, v. g.: *magno*.

Yambo.—Breve y larga (- -) tres tiempos, v. g.: *legunt*.

Coreo.—Larga y breve (- -) tres tiempos, v. g.: *fortis*.

Pirriquo.—Dos breves (- -) dos tiempos, v. g.: *Deus*.

PIÉS TRISÍLABOS:

Dáctilo.—Larga y dos breves (- - -) cuatro tiempos, v. g.: *gúrgile*.

Anapesto.—Dos breves y una larga (- - -) cuatro tiempos, v. g.: *faciunt*.

Baquío.—Una breve y dos largas (v--v) cinco tiempos, v. g.: *dolebant*.

Antibaquío.—Dos largas y una breve (---v) cinco tiempos, v. g.: *dixere*.

Crético.—Larga, breve y larga (v--v) cinco tiempos, v. g.: *pontifex*.

Anfibracó.—Breve, larga y breve (v--v) cuatro tiempos, v. g.: *legatis*.

Moloso.—Tres largas (---) seis tiempos, v. g.: *dixerunt*.

Tribaquío.—Tres breves (vvv) tres tiempos, v. g.: *legere*.

De la combinación de estos piés métricos se formaban los versos.

Los más usados fueron: el *hexámetro*, el *pentámetro* y el *sáfico*.

VERSO HEXÁMETRO.—Consta de seis piés y veinticuatro tiempos. Los cuatro primeros piés pueden ser dáctilos ó espondeos, el quinto es dáctilo y el sexto espondeo. Alguna vez el quinto era espondeo también y entonces el hexámetro tomaba el nombre de *espondaico*.

La sustitución arbitraria de unos piés por otros en determinados lugares de este verso se explica por cuanto el espondeo, que consta de dos largas, equivale al dáctilo, larga y dos breves, por el número de tiempos. En el hexámetro, pues, es variable el número de sílabas que oscila entre trece y diez y siete, pero fijo el de tiempos que es siempre de veinticuatro.

In scenam missus magno cum pondere versus

consta de trece sílabas distribuidas en cinco piés espondeos y un dáctilo:

īn scē | nām mīs | sūs māg | nō cūm | pōndērē | vērūs.

En el siguiente, en cambio, el número de sílabas es de diez y siete, sin que se haya alterado el número de tiempos:

Regis opus; sterilisve diu palus, aptaque remis

que se mide:

Rēgīs ō | pūs stērī | līsvē dī | ū pālūs | āptāquē | rēmīs

Hé aquí ahora un hexámetro espondáico:

Invitum | qui ser | vat, i | dem facit | occi | denti |

Tan poco se usa esta clase de verso, que entre los 476 que componen la *carta á los Pisones* no hay más que éste.

PENTÁMETRO.—Este verso que se unía al hexámetro para formar un *dístico*, consta de cinco piés. Los dos primeros pueden ser dáctilos ó espondeos; el tercero es siempre espondeo y los dos últimos anapestos.

Hāec faci | ēs Trō | jāe cūm | cāpērē | tūr ērāt.

VERSO SÁFICO.—Llamado así del nombre de la poetisa griega Safo á quien se atribuye su invención, consta también de cinco piés, el primero y los dos últimos son coreos, el segundo espondeo y el tercero dáctilo.

Gentis humanae pater atque custos

que se mide:

Gēntīs | hūmā | nāē pātēr | atquē | cūstōs.

Siendo en estos versos fija la clase de los piés, claro está que tendrán siempre el mismo número de sílabas.

La armonía de la mayor parte de los versos latinos se ha perdido completamente para nosotros. Ignoramos cómo pronunciaban ellos sus vocales y cómo distinguían prosódicamente en el tiempo las largas de las breves. Así, aparte del hexámetro y sobre todo del sáfico que por tener siempre once sílabas constituye un verdadero hendecasilabo moderno, apenas percibimos el ritmo de los versos clásicos.

La métrica latina, ¿es aplicable al castellano? En lo dicho ante-

riormente va envuelta la contestación á esta pregunta. Si nuestra prosodia es tan distinta de la latina, claro está que no podemos aplicarla á nuestro sistema de versificación.

La opinión contraria ha tenido, sin embargo, ilustres y decididos defensores. Luzán, Hermosilla, Villegas, Gualberto González y más que todos Sinibaldo de Mas, han pretendido componer en castellano versos á la usanza latina. Hé aquí su razonamiento: Si nosotros tenemos, como es indudable, sílabas largas y sílabas breves, esto es, sílabas en cuya pronunciación se emplea más tiempo que en otras, claro está que combinándolas podremos formar piés métricos. Así, dos sílabas largas formarán un espondeo, una larga y dos breves un dáctilo, etc. Una vez formados los piés, ya no tenemos más que combinarlos para componer verdaderos versos clásicos. Llevados de este error y contra el dictamen de todo oído medianamente educado que en estas cuestiones es el único juez y árbitro, se lanzaron á componer versos verdaderamente insoportables. D. Sinibaldo de Mas llegó al extremo de traducir en hexámetros castellanos y verso por verso toda la Eneida de Virgilio. Hé aquí el comienzo para muestra:

Yo aquel que en otro tiempo toqué solo instrumentos humildes
y dejando las selvas, á ser alguna vez obedientes,
al ávido colono forcé los campos próximos, obra, etc.

Y á tanto llegó su fanatismo por esta desdichada teoría, que dice:

«Si comparamos un hexámetro cualquiera:

Los suaves aromas tornan del abril floreciente

con un hendecasilabo

los aromas de abril tornan suaves,
¡qué ventaja lleva el primerol!»

Es verdad, como dicen los partidarios de la métrica latina, que en castellano hay sílabas largas y breves, pero no como en latin vocales largas y breves y aún una sílaba larga no corresponde siempre exactamente á dos breves. Hé aquí el error capital de esta teoría.

Otros como Alonso López el Pinciano en el siglo XVI y Benot en nuestros días han pretendido con mayor acierto fundar un sistema métrico, no en la cantidad de las sílabas, sino en el acento. La teoría de Benot es un paso dado, no el único, hacia la ampliación de la métrica castellana hoy día sobrado mecánica.

LECCIÓN XXXII

Métrica castellana.

MÉTRICA CASTELLANA es el conjunto de reglas que sirven para medir versos castellanos y el estudio de las combinaciones que con ellos suelen hacerse.

SUS ELEMENTOS.—Son cuatro: el *número de sílabas* y el *acento rítmico*, esenciales; y la *cesura* y la *rima*, accidentales.

Así como la métrica latina se fundaba, como se ha dicho ya en la lección anterior, en la cantidad silábica, la castellana, como la de todas las lenguas modernas, tiene por base el número de sílabas.

«En sentir de Hegel no hay aquí una cuestión meramente prosódica, sino algo que toca á la esencia misma del arte, un contraste verdadero entre el arte clásico y el romántico. Cada uno de estos sistemas responde á una necesidad lógica interior, derivada, no de la naturaleza de los idiomas antiguos y modernos, sino del constitutivo esencial de la poesía. Busca sabiamente la ley de estos sistemas y encuentra en la versificación métrica una armonía más exterior y sensible, fijeza y regularidad geométricas, armonía más delicada semejante á la *euritmia* de las formas arquitectónicas. Pero en este sistema tan complicado y tan sabio, la forma material se sobrepone á la idea; no así en el ritmo romántico, más espiritualista, más reconcentrado, más analítico, y que por la misma repetición de sonidos idénticos, parece convidar á la meditación y á la melancolía.»—(Menéndez y Pelayo.)

«Nuestra métrica, dice Hegel, es más propia de la lírica que de la épica, porque es más espiritualizada, más subjetiva. En ella domina el acento expresivo de las palabras, sobre la cantidad que es puramente objetiva.

Y si la épica medioeval no puede prescindir de la métrica moderna gracias á la naturaleza de las lenguas es aun porque en ella domina más que en la antigüedad el elemento lírico.»

¿CÓMO SE MIDEN LOS VERSOS CASTELLANOS?—Por el número

de sílabas ó mejor y de un modo más general, por el de emisiones de voz.

El siguiente verso:

Al bajar la pendiente de la vida,

se mide:

Al | ba | jar | la | pen | dien | te | de | la | vi | da,

y será, por lo tanto, un verso de once sílabas.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, al contar las sílabas de los versos: la *sinalefa*, la *sinéresis*, la *diéresis* y el *lugar donde carga el acento en la palabra final*.

SINALEFA.—Consiste en contar y pronunciar como una sola sílaba la vocal con que termina una palabra y la con que empieza la siguiente.

No es la sinalefa, como quieren algunos, licencia concedida al poeta, sino antes al contrario modo natural de pronunciar que sin sentirlo usamos hasta en la prosa. Lo violento sería separar las vocales.

El verso:

Faz cuenta valiente espada,

aunque tiene nueve sílabas es de ocho, porque se mide y pronuncia:

Faz | cuen | ta | va | lien | tees | pa | da.

La sinalefa puede ser de tres, cuatro y hasta de cinco vocales, como se vé en los siguientes versos:

A | grioes | el | vi | no | que | be | be.

Cual | fúl | gi | daau | ro | ra | queel | po | loa | lum | bró.

Del | Quin | to | Car | los | el | pa | la | cioau | gus | to.

Muer | ta | la | len | guaáEu | ri | di | ce | sus | pi | ra.

También se comete la sinalefa cuando la segunda vocal va precedida de *h*:

me ha | llé | de | pron | toen | u | na | sel | vaos | cu | ra.

Los clásicos, sin embargo, no la usaban siempre en este caso:

Y | la | *ham* | brien | ta y | mí | se | ra | co | di | cia
con | la | *her* | mo | sa | Ca | va en | la | ri | be | ra.

A veces un mismo poeta y en una misma composición la cometía en un verso y en otro no. Así dice Góngora:

Si te engañó *tu* | *hermosura* vana
bien presto la verás desvanecida,
porque en e | *sa her* | mosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

Si entre las dos palabras hay una vocal se incluye también en la sinalefa:

Esperan | do á un | hombre estoy.

A no ser que esta vocal sean: *y* ú *o*, que entonces forman sílaba con la que les sigue:

Estas que fueron pompa | y *a* | legria
vida | y *al* | ma le prestó
y la plata | ó *el* | oro amontonando.

Tampoco suele hacerse sinalefa si la segunda palabra empieza por el diptongo *hue*:

Viene de | huestes una turba fiera.

Son duros al oído los versos cargados de sinalefas, tal sucede en el siguiente de Arriaga:

Por la que *avele* le *asaltó* en su hogar.

No siempre que hay choque de vocales entre el final de una palabra y el principio de la inmediata hay sinalefa. A veces los poetas prefieren el hiato para producir una impresión de sosiego y reposo:

anda | anda pesada y lentamente.

SINÉRESIS.—La sinéresis, verdadera libertad de que se usará con suma prudencia y muy contadas veces, consiste en pronunciar como diptongo en el cuerpo de una palabra dos vocales que no lo son.

La palabra *sea* que consta de dos sílabas, se cuenta como una sola en el siguiente verso:

No á mi gusto | *sea* | dado

Véanse también los siguientes ejemplos:

No ha | *bia* | venido al gusto lisonjera.
De *frios* mortales, hambres y calores.
O en el lazo fatal *cae* de la muerte.
Desaboga al fin su corazón mezuquino.
Sé que *aun* no *crees* extinto.

DIÉRESIS.—Esta licencia, contraria á la anterior, consiste en pronunciar separadamente, esto es, como dos sílabas los vocales de un diptongo.

La palabra *radiante* tiene tres sílabas en prosa, pero en el siguiente verso se cuenta por cuatro:

Del *radi* | *ante* hijo de Latona.

Véanse los versos:

No te irrites, Señor, *demasi* | *ado*.
Con un manso *ru* | *ido*.
Este cansado tiempo *espaci* | *oso*.
Y *dó* el limite rojo de *Ori* | *ente*.

LUGAR DONDE CARGA EL ACENTO EN LA PALABRA FINAL DEL VERSO.—Los versos pueden terminar en palabra aguda, grave ó llana y esdrújula. En el primer caso se cuenta una sílaba más de las que tiene, en el segundo la medida no varía y en el tercero una menos.

El verso:

Supiesen hablar francés

con no tener más que siete sílabas es de ocho, porque termina en palabra aguda.

Todos los niños de Francia

consta de ocho, las que en realidad tiene, por ser *Francia* palabra grave.

Y

Un gato pedantísimo retórico

es verso de once sílabas, aunque prosódicamente tiene doce, por ser esdrújula la voz con que termina.

Haz que mis cánticos
puros se eleven
hasta el Señor.

He aquí tres versos de cinco sílabas, aunque el primero tiene seis y el último, teniendo en cuenta la sinalefa, cuatro.

Si el verso termina en voz sobresdújula cuéntanse dos sílabas menos. Salvá para demostrarlo, compuso la siguiente redondilla:

Es cierto de que no *encontrándosele*
las alhajas que robó,
sin justicia el rey obró
á la muerte condenándole.

Los versos sobresdújulos además de rarísimos en nuestra poesía, son como puede verse por el ejemplo anterior, poco armoniosos.

LECCIÓN XXXIII

Número de sílabas de los versos castellanos.

¿De cuántas sílabas pueden constar los versos castellanos?—Los versos castellanos pueden tener desde dos hasta dieciseis sílabas. Los de dos hasta nueve inclusive, toman el nombre de *arte menor* y los demás de *arte mayor*.

No son posibles los versos de una sílaba porque como tendrían que ser necesariamente agudos habría que contar una más y serían de dos. Así:

¡Oh!
ya
¿quién
ve
dó
va?

ZORRILLA.

Son verdaderos versos de dos sílabas como los siguientes:

Parda
nube
tarda
sube.

ZORRILLA.

De tres sílabas.—Rara vez usados y que como los anteriores, más bien parecen hemistiquios de versos de doble número de sílabas, v. g.:

Tal dulce
suspira

la lira
que hirió

en blando
concento

del viento
la voz.

ESPRONCEDA.

De cuatro sílabas:

Un lorito
que tenía
merecía
mi afición;

y en cuidarle
y halagarle
sólo hallaba
diversión.

IRIARTE.

De cinco sílabas ó pentasílabos:

Nunca un pelmazo
llega á entender
lo que no cuadra
con su interés.
Quise cansarle,
me equivoqué.

Sigo mi trote,
sigue también;
suelto de lengua,
ágil de piés,
siempre á la oreja
como un lebrel.

MORATÍN.

De seis sílabas ó hexasílabos.

En un verde prado
de rosas y flores,
guardando ganado
con otros pastores,

la ví tan hermosa,
que apenas creyera
que fuese vaquera
de la Finojosa.

M. DE SANTILLANA.

De siete sílabas ó eptasílabos.—Llámanse también *anacreónticos* por la semejanza que tienen con los usados por el poeta griego Anacreonte.

¡No es completa desgracia
que por ser hoy mis días
he de verme sitiado
de incómodas visitas!

Cierra la puerta, mozo,
que sube la vecina,
su cuñada y sus yernos
por la escalera arriba.

MORATÍN.

De ocho sílabas ú octosílabos.—Este verso, el más usado en nuestro parnaso, por la variedad de sus cortes y por la riqueza de sus acentos, se presta á toda clase de asuntos:

La luna en el mar riela,
en la lona gime el viento
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul;

y vé el capitán pirata,
cantando alegre en la popa,
Asia á un lado, al otro Europa
y allá, á su frente, Stambul.

ESPRONCEDA.

De nueve sílabas ó eneasílabos.—Rara vez usados son, sin embargo, por su movimiento rítmico muy á propósito para ser puestos en música. Iriarte quiso resucitarlos en su fábula *El manguito, el abanico y el quitasol*, aunque con escasa fortuna. Muy superiores á los del ilustre fabulista son los siguientes de Espronceda:

Y luego el estrépito crece
confuso y mezclado en un són,
que ronco en las bóvedas hondas
tronando furioso zumbó

y un eco que agudo parece
del ángel del juicio la voz,
en tiple punzante alarido
medroso y sonoro se alzó.

De diez sílabas ó decasílabos.—A veces no son más que versos de cinco sílabas yuxtapuestos, v. g.

Día terrible, día de espanto,
lleno de gloria, lleno de horror.

Pero otras son verdaderos versos decasílabos:

Ocho veces la cándida luna
renovó de su faz los albores
cada vez contra riesgos mayores
ocho veces los vió combatir.

De once sílabas ó hendecasílabos.—El más rico y flexible de nuestros versos, sirve como el hexámetro en griego y en latín, para los asuntos heróicos. Poco usado en España antes de Garcilaso de la Vega este gran poeta lo puso de moda y enseñó con el

ejemplo la infinita variedad de formas que puede tomar en manos de un hábil versificador:

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

GARCILASO.

De doce sílabas ó dodecasílabos:

Del álamo blanco las ramas tendidas,
las copas ligeras de palmas y pinos,
las varas revueltas de zarzas y espinos,
las yedras colgadas del brusco peñón;
medrosas fingiendo visiones perdidas,
gigantes y monstruos de colas torcidas,
de crespas melenas al viento tendidas,
pasaban en larga fatal procesión.

ZORRILLA.

De trece sílabas:

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

GÓMEZ DE AVELLANEDA.

De catorce sílabas.—Llámanse más comunmente *alejandrinos*, porque se emplearon por primera vez en el *Poema de Alejandro*. De hecho, cada verso de esta clase no es más que la unión de dos eptasílabos, hasta el punto de que el acento de la palabra final del primer hemistiquio, modifica la medida del verso. Así:

Coronadas de *lágrimas* las ondas de su velo,

es alejandrino, porque se cuenta la palabra *lágrimas*, que es esdrújula, por una sílaba menos.

Ejemplo:

Conozco de tus pasos las invisibles huellas
del repentino trueno en el crujiente son,
las chispas de tu carro conozco en las centellas,
tu aliento en el rugido del rápido Aquilón.
¿Quién ante tí parece? ¿Quién es en tu presencia
más que una arista seca que el aire va á romper?
Tus ojos son el día, tu soplo la existencia,
tu alfombra el firmamento, la eternidad tu ser.

ZORRILLA.

De quince sílabas:

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

GÓMEZ DE AVELLANEDA.

De diez y seis sílabas:

Y aunque hiera mis ojos, cansados por largo desvelo,
dale ¡oh sol! á mi frente ya mustia tu llama divina.

El inmoderado afán de novedad que caracteriza á los modernos *decadentes* franceses ha hecho que un grupo de ellos, el belga Verhaeren entre otros, hayan declarado gastadas é inservibles las formas de versificación, cuyo ritmo tiene por base el número de sílabas, proponiendo que cada verso tenga sílabas, acentos y movimientos propios, distintos de los demás y que el ritmo ha de expresar, no la igualdad ó analogía de tiempo, sino el movimiento de las ideas; esto es, no ha de ser externo, sino interno.

De la práctica de estos principios resulta una forma entre prosa y verso, insufrible á la larga para el que no esté contaminado de decadentismo. El ritmo es esencial al verso y no hay ritmo donde no hay firmeza de tiempos.

LECCION XXXIV

Del acento rítmico y la cesura.

ACENTO RÍTMICO, llamado también *ictus*, es la mayor intensidad con que se pronuncian ciertas sílabas con respecto á las demás del verso.

En efecto, el oído menos educado notará que en todo verso unas sílabas tienen, por la intensidad con que se pronuncian, mayor importancia que otras también acentuadas. Así en

Campos de soledad, mustio collado

que se lee

Campos de soledad, mustio collado

esto es, cargando más la voz en la primera, sexta y décima sílabas, se da más importancia á la sexta que á la séptima con todo y llevar ambas acento prosódico, diferencia debida á que la primera lleva *ictus* y la segunda no.

Otros ejemplos:

Al bajar la pendiente de la vida
Prisiones son do el ambicioso muere.
Admiróse un portugués
que estaba vieja y mohosa
el céfiro blando.
conozco de tus pasos las invisibles huellas.

EL ICTUS NO ES EL ACENTO PROSÓDICO.—Aunque como se verá más adelante el ictus ha de coincidir siempre con el acento prosódico, no por esto deben confundirse. El primero es propio del verso, el segundo de la palabra, forme ó no parte de un verso. Deshaciendo un verso desaparecen los ictus, pero no los acentos prosódicos de las palabras. Si el verso citado:

Prisiones son do el ambicioso muere

lo deshacemos diciendo:

son prisiones do el ambicioso muere

ya no hay ictus, porque no hay verso, pero cada palabra conserva su acento prosódico.

De aquí se infiere que no basta reunir un determinado número de sílabas para formar un verso, sino que es preciso que estas sílabas se acentúen debidamente. Por esto se considera el ictus como elemento esencial de nuestra versificación.

Reglas generales á que ha de ajustarse la acentuación de los versos.—He aquí las más importantes:

1.^a *Todo verso sea cual fuere su medida, llevará siempre ictus en la penúltima sílaba.*

Un soneto me manda hacer Violánte.

Descolgó una fuerte espáda

claros rui señores.

Creemos inútil advertir que los versos agudos lo llevarán en la última porque vale por dos y los esdrújulos en la antepenúltima porque las dos últimas se cuentan como una sola.

Admiróse un portu gues.

Andaba Lázar o en Móstoles.

2.^a *El acento rítmico ha de coincidir siempre con el prosódico. De*

no ser así habría palabra con dos acentos, cosa totalmente contraria á la índole de nuestra lengua. Así el siguiente verso.

Coronádas de lágrimas las óndas de su vélo

es inarmónico porque el primer ictus en vez de caer sobre la segunda como pedía el ritmo es llevado á la tercera por el acento prosódico. Compárese la anterior pronunciación con la siguiente:

Coronadas de lágrimas las ondas de su velo

y se verá cuánta ventaja lleva ésta sobre aquélla.

3.^a *El ictus ha de cargar sobre palabra importante del verso. Son duros por faltar á esta regla los siguientes:*

Y uniéndolos con un cordón los áto.
siguiendo vuestro natural camino

4.^a *No pueden llevar ictus dos sílabas seguidas.*

Dulce líra de Ap | ó | lo hón | ra y delicia.

5.^a *Téngase en cuenta, por fin, que la armonía del verso depende principalmente de la riqueza y variedad de los acentos rítmicos.*

Reglas particulares á cada clase de versos.

A los de dos, tres y cuatro sílabas no se les exige más ictus que el de la penúltima á que por una de las reglas generales anteriores están obligados.

Los de cinco lo admiten, además no obligatorio, en la primera.

Quise cansarle,
me equivoqué.

Así como los de seis lo tienen á veces en la segunda, v. g.

Guardádo ganado
con otros pastóres.

Los eptasilabos no tienen regla fija como puede verse en los siguientes:

No es completa desgracia
que por ser hoy mis días
he de verme sitiado
de incómodas visitas.

Los octosilabos ofrecen también muy varia acentuación, v. g.

Cántale tú pobre mózo.
De Mudarra el castellano.
Marcharás á mi castillo.

Los versos de nueve sílabas han de acentuarse en segunda, quinta y octava:

Vencida la ausencia y la suerte.

Los de diez sílabas, si no han de ser dobles pentasilabos, llevan invariablemente acento en tercera, sexta y novena, esto es, de tres en tres.

Ocho véces la candida luna.

El hendecasilabo puede ofrecer por su acentuación dos formas fundamentales. Una la del *hendecasilabo común* con ictus obligatorios en sexta y décima y los potestativos que el poeta quiera. V. g.:

Estos Fábío, ¡ay dolor! que ves ahóra.
 Mas precía el ruiseñór su póbrecido.
 Basta para escarmiento y desengaño.

En estos ejemplos y en otros muchos que pudieran citarse la sexta lleva siempre ictus.

Otra forma es el *hendecasílabo sáfico* caracterizado por tener ictus obligatorio en cuarta, octava y como todos, en la décima, además de los potestativos que el autor quiera, v. g.:

Dulce vecino de la verde selva,
 Lanza almo sol tus refulgentes rayos,
 Prisiones son do el ambicioso muere.
 Durmiendo en brazos de la noche fria.

Moratín pretende haber encontrado una nueva forma de hendecasílabos, ni comunes ni sáficos, en los siguientes versos:

Suban al cerco de Olimpo luciente
 eco doliente, lamentos y voces
 lleguen veloces al trono de Dios;

pero en realidad éstos no son hendecasílabos, sino la unión de uno de cinco con uno de seis.

Los versos de doce sílabas están formados por dos de seis y cómo éstos se acentúan. Los de trece llevan ictus de tres en tres sílabas:

Yo palpito tu gloria mirando sublime.

Los alejandrinos se acentúan como los de siete de que están compuestos.

Los de quince sílabas, tienen acentuación invariable de tres en tres sílabas, desde la segunda.

Y los de dieciseis también de tres en tres.

CESURA¹.—Llámase así á la ligera pausa que suele hacerse en la recitación de un verso.

V. g.:

Cantemos al Señor | que en la llanura.

Los latinos, de quienes hemos tomado esta palabra, entendían por ella, no la pausa, sino la sílaba que después de formado un pié quedaba de una palabra para unirse con la siguiente.

La *cesura*, como antes se dijo, no es esencial á nuestros versos, así los hay que no la tienen. De los siguientes el primero no la tiene, pero sí el segundo:

muy poca cosa es un hombre.
cuando un papel | dura más.

Tampoco es siempre fijo el lugar donde ha de caer, ni su número, como puede verse en estos versos:

Paz | dijo Apolo y descendió de lo alto.
Venció | del ancho mar | al trace fiero.
Vos, | mi rey, | mi señor, | mi vida, | mi alma.

Los versos de doce y catorce sílabas tienen la cesura después de la sexta y de la séptima respectivamente que los divide en dos hemistiquios iguales:

Fugaz desaparece | la plácida diosa.
En prenda de su dicha | y en nombre de su amor.

¹ Del latín: *corte*.

LECCIÓN XXXV

De la rima.

RIMA, *es la igualdad ó semejanza en la terminación de las palabras desde la vocal acentuada inclusive.* La palabra *montaña* rimará con *cabaña*, *España* y *calaña*, porque estas voces tienen iguales letras desde la penúltima *a*.

La primitiva poesía escandinava nos presenta otra especie de rima hoy completamente en desuso, llamada *aliteración* que consistía en la repetición de las letras iniciales de las palabras.

La rima, freno de oro, trípode de Apolo, como se la ha llamado, no es una traba, sino antes al contrario, un estímulo para los buenos poetas. Las ideas, al calor de la inspiración, toman ya en su mente la forma cincelada que ha de expresarlas y con ella la medida y la rima hijas siempre de la espontaneidad y no del esfuerzo. Casos hay en que la rima ha sugerido ideas al poeta:

La primera palabra
que balbuceó su labio fue mi nombre.
Yo la enseñé con fraternal cariño
las plegarias del niño,
que suele á veces olvidar el hombre.

NÚÑEZ DE ARCE.

El poeta, sin embargo, no ha de ser esclavo de la rima, sino ésta esclava del poeta.

Origen de la rima.—Los griegos y latinos, que poseyeron un sistema de versificación tan armonioso, no la conocieron como regla constante, sino sólo como licencia que ellos llamaban *similitercadens* y *similiterdesinens*, usadas con gran parsimonia por Virgilio, Horacio y Ovidio.

*Non satis est pulchra esse poemata, dulcia suntu
et quocumque volent, animum auditoris agunt.*

Esta licencia degenera en abuso bajo Nerón, Adriano y Aureliano y en las *Etimologías* se recomienda ya su uso á los jóvenes.

«Cuando se fué perdiendo entre los pueblos romanos bárbaros la verdadera pronunciación latina, dejó naturalmente de percibirse la armonía y cadencia de los versos escritos según la antigua prosodia, y se buscaron otros medios de estructura y de armonía poéticas. Entonces se hizo común y general el uso de la rima, conocido muy de antiguo, pero menospreciado como un defecto que alteraba la armonía y cadencia de los verdaderos versos latinos.»—(M. de Pidal.)

En los cantos de la Iglesia aparece luego formado del todo nuestro sistema métrico que no llega á perfeccionarse hasta fines del siglo XII.

SU DIVISIÓN.—La rima puede ser de dos clases: *perfecta ó consonante é imperfecta ó asonante*.

RIMA PERFECTA Ó CONSONANTE, es la completa igualdad de la terminación de las palabras desde la vocal acentuada inclusive.

Ejemplos en versos agudos:

Y dijoles un lebrél:
Dejad á ese perillán
que sabe quitar la piel
cuando encuentra muerto un can
y cuando vivo huye de él.

IRIARTE.

En versos graves:

Las narices le crecieron,
mostró un gran palmo de oreja
y las quiijadas, de vieja
en lo enjuto parecieron.

ALARCÓN.

En versos esdrújulos:

Ello es que hay animales muy científicos
en curarse con varios específicos,

y en conservar su construcción *orgánica*
como hábiles que son en la *botánica*.

IRIARTE.

Reglas para el uso del consonante:

1.^a Una palabra no puede rimar consigo misma.

Por valiente se tiene
cualquier que para huir ánimo tiene.

LEÓN.

2.^a Tampoco suena bien la rima entre palabras homónimas
ó voces tomadas en distintas acepciones.

Y respondió el Señor: El que está *limpio*,
los piés no más que puso entre los lodos
limpiarse ha menester y esos yo *limpio*.

P. HOJEDA.

Sólo en obras de carácter festivo y como juguete, son tolerables versos como los siguientes:

Digo que miró la *mano*,
que después le dió tal *mano*,
miróla parte por *parte*
y aunque estaba puesto á *parte*
pudo ganarle de *mano*.

BARAHONA DE SOTO.

3.^a Ha de ser *variada*, esto es, que á ser posible rimen entre sí partes distintas de la oración.

Y esto «no sólo por parecer pobre el poeta, dice Salvá, sino porque suele acompañar á los tales consonantes una locución débil, cual es la que resulta de haberse repetido y como desleído el pensamiento bajo diversas formas.»

Con asombro de *mirarte*,
con admiración de *oirte*,
ni sé que pueda *decirte*,
ni qué pueda *preguntarte*.

CALDERÓN.

4.^a Las voces que riman han de tener importancia en la frase.

La mala hierba el trigo ahoga y nace
 en lugar suyo la infelice avena,
 La tierra que de *buena*
 gana nos producía
 flores.....

GARCILASO.

5.^a No han de asonantar las rimas distintas de varios versos.

Y el padre soberano
 ¿á quién dará el divino y santo cargo
 que con remedio sano
 el daño limpie y cure mal tan largo
 volviendo en dulce risa el llanto amargo?

IGLESIAS.

RIMA IMPERFECTA Ó ASONANTE.—Consiste en la igualdad de las vocales desde la acentuada hasta el fin. Son asonantes, por ejemplo, las palabras *reja, entrega, aprieta, venta*, etc.

Origen del asonante.—¿Es corrupción ó ensayo del consonante? Lo ignoramos. Quizá las dos cosas á la vez. Los más antiguos monumentos de nuestra poesía lo emplearon ya, mezclado á veces con la rima perfecta. Usado solamente en los versos octosílabos por el pueblo, lo desdeñaron los poetas cortesanos del tiempo de Juan II. Lope fué el primero que escribió hendecasyllabos asonantados y con posterioridad se ha empleado ya en otras clases de versos.

«En las obras de la primera época con frecuencia eran imperfectos, no colocados con arte y estudio. Luego se sintió que no disgustaban al oído y se llegó á admitir y sancionar como legítimo lo que al principio era una falta... El consonante repetido en muchos R. R. hasta el fin se formaba muchas veces en sílaba acentuada ó aguda como terminación más favorable al canto, y de esta especie de romance nació, á lo menos en mi concepto, el uso del asonante. La única diferencia que con esto resultaba, es la de una consonante final, cuyo sonido, especialmente en el canto, queda bastante apagado por el de la vocal precedente, y mucho más en un idioma como el español en que éstas tienen un sonido tan claro y distinto y aún más, estando acentuada. Al cabo se echó de ver que era indiferente para el agrado que tales composiciones pro-

ducían el que fuese ó no idéntica la última consonante y acabaron los poetas por evitar una molestia inútil, ostentando al fin como gala lo que principió siendo defecto.»—(Martínez de la Rosa.)

Ejemplo de versos agudos asonantados:

Non es de sesudos homes
ni de infanzones de *pró*,
facer denuesto á un fidalgo
que es tenuto más que *vos*.

De versos graves:

Descolgó una fuerte espada
de Mudarra el castellano
que estaba vieja y mohosa
por la muerte de su *amo*.

De versos esdrújulos. En estos hay que advertir que no es preciso que sean idénticas las vocales de las tres últimas sílabas, basta con que lo sean la acentuada y la última. Así son asonantes *látigo* y *cántaro*.

Andaba Lázaro en Móstoles
á puros ayunos *lánguido*,
buscando llenar su estómago
del indispensable *fárrago*.

También una palabra esdrújula puede ser asonante de una grave: *médico* y *tengo*.

Así de una á otra peña
llegó trepando á la *altura*
hasta tocar del Alcázar
las viejas murallas *húmedas*.

ZORRILLA.

Observaciones.—Cuando una de las sílabas que han de rimar tiene diptongo, no se cuenta más que la acentuada.

¿Qué será que habiendo sido
la Musa que tanto honráis
en obedeceros pronta
con sumisa voluntad....

MORATIN.

Si la sílaba en que hay el diptongo no lleva el acento de la palabra, para los efectos de la rima no se tiene en cuenta más que la vocal fuerte.

Si tienes el corazón,
Zaide, como la arrogancia
y á medida de las manos
dejas volar las palabras.

En sílabas no acentuadas no altera la asonancia la sustitución de la *i* por la *e*, ni la *u* por la *o*.

En frente de la cabaña
de la divina Amarilis,
pastora de tiernos años
y de pensamientos libres.

LOPE.

Dijole como era hijo
de la bella diosa *Vénus*,
á cuyo cetro y corona
todo el mundo está sujeto.

Ripio.—Llámase así á la palabra ó palabras que sin ser necesarias para el sentido se emplean en un verso para completar su medida ó darle la rima.

Ejemplo de este grave defecto de versificación:

Ya el santo Hijo del supremo Padre
que viendo su infinita hermosura
por sacar un concepto que le cuadre
con su esencia le infunde su figura.

HOJEDA.

Aquí, *por más que te asombres*
 y mónstruo humano me *nombres*
 entre asombros y quimeras
 soy un hombre de las fieras
 y una fiera de los hombres.

CALDERÓN.

Por éstos ó análogos versos diría B. Argensola:

Y que si ha de acabar la estancia en *hombres*
 como si te mostrase alguna fiera,
 diga el verso anterior que no te asombres.

VERSO SUELTO Ó BLANCO.—Llámase así el que no está sujeto á rima de ninguna especie. Por ejemplo:

Era una noche destemplada y triste
 del invierno aterido. Lentamente
 la nieve silenciosa descendiendo
 del alto cielo en abundantes copos
 como sudario fúnebre cubría
 la amortecida tierra.

NÚÑEZ DE ARCE.

Algunos los llaman también *libres*, denominación que ha de reservarse para las combinaciones de versos de distinta medida.

No hay que dejarse engañar con la aparente facilidad de esta clase de versos. El no consentirse en ellos nungún verso débil ó inarmónico, ni rima de ninguna especie y la necesidad de suplir el encanto que en el oído produce la semejanza de sonidos, por la riqueza de los acentos y la variedad de los cortes los hace tal vez los más difíciles de nuestra métrica.

Aunque los versos sueltos son casi siempre hendecasilabos, también los hay de más corta medida.

¿Cuál en regio alcázar
 llenará tus copas,
 ungido el cabello
 de aromas suaves,
 mancebo ministro

enseñado sólo
 á tirar saetas
 séricas, doblando
 el arco paterno?

L. MORATÍN.

Los ejemplos más antiguos de verso suelto en castellano se encuentran en la *La Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez (1577) y en la égloga *A Tirsis* de Francisco Figueroa; pero el primero que en esto alcanzó la perfección fué Jáuregui.

Jáuregui «trata de Italia el arte del verso suelto, no alcanzado hasta entonces por ningún poeta español, aunque muchos hubiesen sudado en la difícil empresa, y amante de la forma purísima y sin velo de la poesía antigua, se indignaba contra las rudas orejas que pierden la paciencia, si no sienten á ciertas distancias el porrazo del consonante.»—(Meléndez y Pelayo.)

Esta clase de versos que tan gloriosa tradición tiene en Italia, Inglaterra y España, es completamente desconocida en Francia. Teodoro de Banville, en su *Poética*, niega la posibilidad de versos sin rima, y Saint-Beuve dice:

Rime, l' unique harmonie
du vers, qui, sans tes accents
fremissants,
serait muet au genie.

LECCIÓN XXXVI

Combinaciones métricas.

Los poetas tienen libertad absoluta en punto á combinar los versos. No han de limitarse al empleo de las combinaciones usadas por sus antecesores, sino que pueden crear otras nuevas, enriqueciendo con ello su literatura, si así lo exigen las ideas poéticas que quieran expresar.

Tan rica es nuestra poesía en este punto que sólo Iriarte empleó más de cuarenta combinaciones distintas en sus fábulas.

ESTROFA (del griego *strefo*, vuelvo). Estas combinaciones toman el nombre de *estrofas* en cuanto se repiten constantemente dentro de una misma composición.

Las combinaciones más usadas pueden dividirse en dos grupos: unas que tienen siempre un *número fijo de versos* y otras que lo tienen *variable*.

De las primeras son las más comunes:

PAREADO Ó PAREJA.—Consta de dos versos de igual ó distinta medida, que riman entre sí.

De igual medida:

Aunque se vista de seda
la mona, mona se queda.
El refrán lo dice así,
yo también lo diré aquí,
y con esto lo verán
en fábula y en refrán.

IRIARTE.

De distinta medida:

Mas primero los toca
á los rosados labios de su boca.

Asonantados:

Más vale pájaro en mano
que buitre volando.

TERCETO.—Constan de tres versos generalmente hendecasilabos que riman el primero con el tercero; y el segundo con el primero y tercero del siguiente terceto, y así sucesivamente se encadenan hasta que al último se le añade un verso para que no quede ninguno suelto.

Fabio, las esperanzas cortesanas..	1
prisiones son do el ambicioso muere..	2
y donde al más activo nacen canas..	1
y el que no las limare ó las rompiere.	2
ni el nombre de varón ha merecido.	3
ni subir al honor que pretendiere.	2
El ánimo plebeyo y abatido.	3
elija en sus intentos temeroso.	4
primero estar suspenso que caído.	3

que el corazón entero y generoso.	4
al caso adverso inclinará la frente.	5
antes que la rodilla al poderoso.	4
Más triunfos, más coronas dió al prudente.	5
que supo retirarse, la fortuna.	6
que al que esperó obstinada y locamente.	5
Esta invasión terrible é importuna.	6
de contrarios sucesos nos espera.	7
desde el primer sollozo de la cuna. Etc.	6

ANDRADA.

Hay otra especie de terceto cuyos versos son octosílabos y riman dos de ellos quedando sin rima el otro. Suelen emplearse solos y para asuntos festivos.

Aquí enterraron de balde
por no hallarle una peseta.....
No sigas, era poeta.

M. DE LA ROSA.

Aquí yace un cortesano
que se quebró la cintura
un día de besamano.

Id.

CUARTETA.—Llámase así en general á una combinación cualquiera de cuatro versos:

Guarde para su regalo. . .	1	La casa de mi vecino	
esta sentencia un autor. . .	2	dos puertas tiene á la <i>calle</i> . . .	1
si el sabio no aprueba ¡malo!	1	cuando el hambre entra por una	
si el necio aplaude ¡peor!	2	por otra la virtud <i>sale</i>	1

IRIARTE.

RUÍZ AGUILERA.

Según como se combinen sus versos toma distintos nombres.

Serventesio, si son de once sílabas y riman alternados:

Los ojos Montemar fijos en ella, . . . 1
con más asombro que temor la mira; . . . 2

tal vez la juzga vagarosa estrella. . . . 1
 que en el espacio de los cielos gira. . . . 2

ESPRONCEDA.

Redondilla, si consta de cuatro octosílabos rimados primero con cuarto y segundo con tercero:

Hoy tus ojos no están buenos, 1
 y hay quien dice que lo siente; 2
 yo no, porque finalmente, 2
 son dos enemigos menos. 1

IRIARTE.

Estrofa sáfico-adónica.—Combinación también de cuatro versos, análoga á la clásica que la sirvió de modelo, está formada por tres versos hendecasilabos sáficos, esto es, con ictus obligatorio en cuarta, octava y décima, y un pentasilabo adónico, llamado así por la semejanza que tiene con los versos empleados por los griegos para cantar al dios Adonis:

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

VILLEGAS.

Vaca de Guzmán en el siglo pasado y Javier de Burgos en el nuestro asonantaron el segundo verso con el adónico, agradable novedad aunque adultera en parte el carácter clásico de la estrofa:

Cual de alto monte despeñado río,
 que hinchen las lluvias y sus diques *rompe*,
 hierve, é inmenso con raudal profundo
 Pindaro *corre*.

BURGOS.

La introducción de esta estrofa en nuestra lengua ha sido atribuída por muchos á Villegas, cuando esta gloria corresponde, según Menéndez y Pelayo,

á Antonio Agustín, arzobispo de Tarragona, por 1540. También antes que Villegas la emplearon el Brocense en su fidelísima traducción del *Rectius vivis*, *Licini* de Horacio y Baltasar del Alcázar en una oda burlesca al amor.

También se compone en cuartetos, generalmente asonantados el segundo y cuarto, la letra destinada á canciones populares tales como *peteneras*, *polos*, *tiranas*, etc.

En las rosas de tu cara
un beso acaban de dar,
rosas que picó un gusano,
pronto se deshojarán.

M. DE PALAU.

QUINTILLA.—Consta de cinco versos octosílabos rimados á gusto del poeta, con tal de que no se junten tres versos aconsonantados.

Galatea desdeñosa.	1
del dolor que á Licio daña.	2
iba alegre y bulliciosa	1
por la ribera arenosa.	1
que el mar con sus ondas baña.	2
Y entre la arena cogiendo.	3
conchas y piedras pintadas,	4
muchos cantares diciendo.	3
con el son del ronco estruendo.	3
de las ondas alteradas,	4
junto al agua se ponía,	5
y á las ondas aguardaba.	6
y al verlas llegar huía,	5
pero á veces no podía.	5
y el blanco pié se mojaba.	6

GIL POLO.

Algunos poetas han querido hacerla acabar con un pareado, pero resulta generalmente poco armoniosa.

Mas ya se oía sonar
del pueblo la gritería,

y de aquel siniestro día
 empezó el sol á rayar.....
 y el gallo volvió á cantar.

ARIBAU.

LIRA.—Combinación de cinco versos, hendecasílabos el segundo y el quinto y eptasílabos los demás. Riman el primero con el tercero y los demás entre sí.

La lira, el metro preferido por Fray Luís de León, fué inventada por Garcilaso que la empleó por primera vez en su oda *A la flor de Gnido* y que tomó el nombre de la palabra *lira* que se encuentra en el primer verso:

Si de mi baja lira.	1
tanto pudiese el son, que en un momento..	2
aplacase la ira.	1
del animoso viento.. . . .	2
y la furia del mar y el movimiento,	2
y en ásperas montañas.. . . .	3
con el suave canto enterneciese.. . . .	4
las fieras alimañas,	3
los árboles moviese,	4
y al son confusamente los trajese.	4

SEXTINA ó *sextilla*.—Consta de seis versos octosílabos, cuyas rimas se combinan de distintas maneras, v. g.:

Pues diste, bella enemiga,
 tu tierno pecho á las balas,
 si marchitó la fatiga
 de tu hermosura las galas,
 es que Venus te castiga
 de haber imitado á Palas.

Pero al cabo la alegría
 volverá á tu hermoso cielo,
 pues por su interés un día
 dirá Venus: En el suelo
 ¡cómo habrá una efigie mía
 si yo rompo este modelo!

ARRIAGA.

SÉGUIDILLA.—Su forma más usada es la siguiente: Siete versos divididos en un cuarteto y un terceto; son eptasílabos el primero, tercero y sexto y los restantes de cinco sílabas. Riman, ya

con rima asonante ya consonante, el segundo con el cuarto y el quinto con el séptimo, quedando sueltos los restantes.

Ejemplo de seguidilla asonantada:

Vuela suspiro mío,
 junto á mi bella. 1
 vuela tan silencioso
 que no te sienta: 1
 y si te siente, 2
 dile que eres suspiro,
 no de quien eres. 2

Aconsonantada:

Vivo en el cuarto bajo,
 tú en el tercero; 1
 que junte nuestros cuartos
 dile al casero; 1
 que estando juntos. 2
 ya no tendremos miedo
 de los difuntos. 2

TRUEBA.

Alguna vez se combinan las rimas de modo que no quede suelto más que el penúltimo verso:

Me han dicho que son celos.
 Celos se llaman
 las ansias, los desvelos
 de los que aman.
 ¡Y amargan tanto...!
 Como que son las flores
 que riega el llanto.

Los hay también cuyo quinto verso es de siete sílabas y el sexto de cinco.

Dios bendiga tu frente
 blanca y hermosa,

tu boca purpurina
 como una rosa,
 tanta y tanta hermosura
 sublime compañera
 de tu alma pura.

J. GÜELL.

OCTAVILLA—Consta de ocho versos de ocho sílabas con las rimas distribuidas, por lo general, del siguiente modo:

Con diez cañones por banda,	bajel pirata que llaman
viento en popa á toda vela,	por su bravura el <i>temido</i>
no corta el mar, sino vuela	en todo mar conocido
un velero bergantín;	del uno al otro confin.
	ESPRONCEDA.

También la siguiente combinación se ha empleado alguna vez:

Yace aquí de un amador	Murió á manos del rigor
el misero cuerpo helado,	de una esquivá, hermosa ingrata
que fué pastor de ganado	con quien su imperio delata
perdido por desamor.	la tiranía de amor.

Las hay también escritas en versos de seis sílabas:

La noche ha pasado,	Suspiran las fuentes
la noche sombría	y campos floridos,
¡qué bello es el día!	despiertan los nidos,
¡qué hermosa la luz!	el cielo es azul.
	RUIZ AGUILERA.

LECCIÓN XXXVII

Combinaciones métricas.

(Continuación).

OCTAVA REAL.—Como lo da á entender su mismo nombre consta de ocho versos, todos de once sílabas que riman generalmente alternados los seis primeros y formando los dos últimos un pareado. Esta combinación es la más usada para los asuntos heróicos.

Después que Carlos V hubo triunfado.	1
de tantos enemigos y naciones,	2
y como invicto príncipe hollado.	1
las árticas y antárticas regiones,	2
triunfó de la fortuna y vano estado.	1
y asegura su fin y pretensiones,	2
dejando la imperial investidura.	3
en dichosa ocasión y coyuntura.	3

ERCILLA.

Antes de que Garcilaso en el siglo XVI introdujera los metros italianos en España, los poetas emplearon para los asuntos heróicos, una combinación también de ocho versos, llamada *octava de arte mayor* ó de *Juan de Mena*, por ser este escritor quien la perfeccionó y usó con más fortuna. Consistía en ocho versos de doce sílabas rimados por lo común el primero con el tercero; el segundo con el cuarto, quinto y octavo, y el sexto con el séptimo.

Tan en desuso cayó más tarde esta octava que es muy posible que desde el siglo XVI no haya otros modelos que los de la fábula de Iriarte *El retrato de golilla*, de donde tomamos la siguiente:

De frase extranjera el mal pegadizo
 hoy á nuestro idioma gravemente aqueja;

pero habrá quien piense que no habla castizo
 si por lo anticuado lo nuevo no deja.
 Voy á entretenelle con una conseja,
 y porque le traiga más contentamiento,
 en su mismo estilo referirla intento,
 mezclando dos hablas, la nueva y la vieja.

DÉCIMA y también *espinela* del nombre de su inventor Vicente Espinel, consta de diez versos octosílabos. Los cuatro primeros forman una redondilla, el quinto rima con el anterior, el sexto con el séptimo y décimo, y el octavo con el noveno.

Cuentan de un sabio que un día.	1
tan pobre y misero estaba.	2
que sólo se sustentaba.	2
de las hierbas que cogía.	1
¿Habrá otro, entre sí decía.	1
más pobre y triste que yo?	3
Y cuando el rostro volvió.	3
halló la respuesta viendo.	4
que iba otro sabio cogiendo.	4
las hierbas que él arrojó.	3

CALDERÓN.

Es también muy apropiada para asuntos festivos:

Admiróse un portugués,
 de ver que en su tierna infancia,
 todos los niños de Francia
 supiesen hablar francés.
 Arte diabólica es,
 dijo torciendo el mostacho,
 que para hablar en gabacho
 un fidalgo en Portugal,
 llega á viejo y lo habla mal
 y aquí lo parla un muchacho.

MORATÍN.

SONETO.—Consta de catorce versos, casi siempre hendecasilabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos; los primeros

riman ordinariamente como la redondilla con la particularidad de que los dos tienen los mismos consonantes y los tercetos riman á gusto del poeta.

Lope de Vega expuso esta teoría en el ingenioso y conocidísimo soneto que sigue:

Un soneto me manda hacer Violante.	1
y en mi vida me he visto en tal aprieto,	2
catorce versos dicen que es soneto,	2
burla burlando van los tres delante.	1
Yo pensé que no hallara consonante.	1
y estoy á la mitad de otro cuarteto,	2
mas si me veo en el primer terceto.	2
no hay cosa en los sonetos que me espante.	1
Por el primer terceto voy entrando.	3
y aun parece que entre con pie derecho.	4
pues fin con este verso le voy dando.	3
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho.	4
que estoy los trece versos acabando.	3
contad si son catorce y ya está hecho.	4

He aquí alguna de las combinaciones que con los tercetos pueden hacerse:

Ansi digo y del dulce error llevado.	1
presente ante mis ojos la imagino.	2
y lleno de humildad y amor la adoro.	3
Mas luego vuelve en sí el engañado.	1
ánimo, y conociendo el desatino.	2
la rienda suelto largamente al lloro.	3

LUÍS DE LEÓN.

Vemos que vibran victoriosas palmas.	1
manos inicuas, la virtud gimiendo.	2
del triunfo en el injusto regocijo.	3
Esto decía yo cuando riendo.	2
celestial ninfa apareció y me dijo:	3
Ciego ¿es la tierra el centro de las almas?	1

Al contrario de lo que en francés sucede, son en castellano muy raros los sonetos de versos no hendecasilabos. El siguiente de Iriarte es uno de estos pocos:

En cierta ocasión un cuero	¡Ay!—clamó—¿no es cosa dura
lleno de aceite llevaba	que tanto aceite acarree
un borrico que ayudaba	y tenga la cuadra oscura?
en su oficio á un aceitero.	Más temo que se mosquee
A paso un poco ligero	de este cuento quien procura
de noche en su cuadra entraba	juntar libros que no lee.
y de una puerta en la aldaba	
se dió el porrazo más fiero.	

En francés los hay hasta de un pié (dos sílabas):

Fort	Rose
belle	close,
elle	la
dort;	brise
sort	l' a
frele,	prise.
quelle	
mort!	

Cuando los catorce versos no bastan para exponer de un modo completo el pensamiento, pueden añadirse algunos más que se llaman *estrambote* ó *cola*.

Hablando del estrambote dice Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*:

Esta licencia no será otorgada
al soneto, que es rígido y no puede
alterar de su cuenta limitada:
y cuando en esto alguna vez excede,
y aumenta versos es en el burlesco:
que en otros ni aun burlando se concede.
Esto usó con donaire truhanesco
el Bernia y por su ejemplo ha sido usado
este épodo ó cola que aborrezco.
Sólo en aquel sujeto es otorgado;
mas en soneto grave ó amoroso
cual sacrilego insulto desterrado.

Ejemplo de soneto con estrambote:

Al túmulo de Felipe II.

¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza,
y que diera un doblón por describilla,
¿pues á quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo. ¡Oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza!

Apostaré que el ánima del muerto
por gozar de este sitio, hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón, y dijo:—Es cierto
cuanto dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario miente.

Y luego incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuése y no hubo nada.

CERVANTES.

LECCIÓN XXXVIII

Combinaciones métricas.

(*Conclusión.*)

Combinaciones métricas de un número indeterminado de versos.—

Las principales son: el *romance*, la *silva* y la *estancia*.

ROMANCE.—Consta de un número de versos octosílabos, que suele ser múltiplo de cuatro y riman asonantados los pares y sueltos los impares, teniendo en cuenta que el asonante ha de

sér el mismo en toda la composición. Si los versos tienen menos de ocho sílabas se le llama *romance menor ó romancillo*; si tienen más, por lo común once, *romance mayor ó herábico*.

Ejemplo de romancillo:

Cuando yo vivía
más libre y exento,
de mi gusto esclavo,
sólo á mí sujeto,
 burlaba de amor
y de sus pecheros,
porque en mi opinión
todos eran necios.

Y no andaba errado
que quien sirve á un ciego
ó no tiene vista
ó es poco discreto.
 No cuidaba de ojos
garzos ni risueños,
de tiernas palabras
ni blandos rodeos.

GÓNGORA.

Romance propiamente dicho:

Sentado está el señor Rey
en su silla de respaldo
de su gente mal regida
desavenencias juzgando.
 Dadivoso y justiciero
premia al bueno y pena al malo

que castigos y mercedes
hacen seguros vasallos.
 Arrastrando luengos lutos
entraron treinta fidalgos,
escuderos de Jimena,
fija del conde Lozano.

ROM. DEL CID.

Romance herábico:

En la hermosa ciudad que Genil baña
y el Darro con sus aguas fertiliza,
matizando sus cármenes de flores,
de frescas flores que el abril anima,
yace soberbio alcázar cuya cumbre
del aire ocupa la región vacía,
palacio un tiempo del monarca moro
que el regio trono granadino pisa.

L. MORATÍN.

Mucho se ha discutido acerca del origen de esta forma métrica que los españoles somos los únicos en emplear. Nosotros nos inclinamos á creer que

nació del monorrímo de dieciséis sílabas con cesura después de la octava usado en los antiguos cantos franceses. Sólo así se explica la repetición del mismo asonante y el que los versos impares queden sueltos.

Muy parecida á esta combinación es la *endecha*, hoy caída completamente en desuso, que no es más que un romance en el que de tiempo en tiempo se intercala un hendecasilabo.

Aplaca, rey agosto,
aplaca ya tus manes,
escucha de tus hijos
las tristes voces y sentidos ayes.

Al pié de tu sepulcro
te implora como á padre,
con llanto de sus ojos
borrando los regueros de tu sangre.

M. DE LA ROSA.

SILVA ó verso libre.—Consta de los versos que el poeta quiera, unos eptasilabos y otros de once, mezclados y rimados también á gusto del poeta.

Iba cogiendo flores
y guardando en la falda
mi ninfa para hacer una guirnalda;
mas primero las toca
con los rosados labios de su boca
y les dá de su aliento los olores;
y estaba, por su bien, entre una rosa
una abeja escondida
su dulce humor hurtando
y como en la hermosa
flor de los labios se halló, atrevida
la picó, sacó miel, fuese volando.

ESTANCIA ó ESTANZA.—Parecida á la silva por su composición, se distingue de ella en que es un grupo de versos que se va repitiendo en el curso de una poesía, mientras que la silva se continúa.

Cantemos al Señor que en la llanura
venció del ancho mar al trace fiero.
Tú, Dios de las batallas, tu eres diestra,
salud y gloria nuestra.
Tu rompiste las fuerzas y la dura

frente de Faraón, feroz guerrero;
 sus escogidos príncipes cubrieron
 los abismos del mar y descendieron
 cual piedra en el profundo, y tu ira luego
 los tragó como arista seca el fuego.

HERRERA.

Respecto al uso de los metros expuestos hasta aquí, dice Milá: «El pareado apenas sirve más que para inscripciones y sería intolerable en poemas de mucha extensión; el terceto, único que antiguamente se empleaba en epístolas, sátiras y elegías ha cedido el lugar en muchas modernas al hendecasilabo suelto; el cuarteto, las quintillas, las coplas, etc., son propias de la poesía ligera nacional; en silva se suelen escribir las poesías pastorales que tienden á la meditación y los recitados de las cantatas; el octosilabo asonantado es casi sinónimo de romance ó poesía popular y ocupa buena parte de las antiguas comedias y la totalidad de algunas modernas; el romance heróico, en que posteriormente se escribieron las tragedias, es casi el único metro que no entró en los dramas del siglo de oro de nuestro teatro; en octavas reales se versifican los poemas y cantos épicos. Del soneto que es un género de poesía al mismo tiempo que un metro y de las estrofas de la canción y de la oda no hay que decir para qué sirven.»

Otras combinaciones menos usadas.—Hay además de las expuestas otras muchas formas métricas de las cuales citaremos el *ovillejo* y el *acróstico*, no ciertamente para recomendarlas sino para darlas á conocer.

El *ovillejo*, consiste en tres versos de ocho sílabas después de cada uno de los cuales va un pié quebrado y sigue después una redondilla cuyo último verso está formado por la unión de los piés quebrados.

¿Sabéis que casa doña Ana?
 Sí, mañana.
 ¿Y ha de ser tan infiel ya?
 Si será.
 Pues ¿no es de D. Luís Mejía?
 ¡Ca! otro día
 Hoy no es mañana, Lucía;
 yo he de estar hoy con doña Ana,

y si se casa mañana,
mañana será otro día.

ZORRILLA.

Acróstico se llama, según la Academia, á una composición poética en que las letras iniciales, medias ó finales de los versos, forman un nombre ó una expresión.

Corre ligero á la celeste esfera,
 >mante girasol del Sér Divino,
 &eina en solio mejor, que te previno
 &a constancia feliz de tu carrera;
 Oficioso el respeto te venera;
 Superior á los fueros del destino,
 &egentado del orbe cristalino
 &clípticas de luz desde su hoguera;
 <nalterable España en adorarte,
 <urisdicciones busca que cederte,
 <iendo perdida en tí su mejor parte
 Solicita tu amor eterno hacerte
 &rono formando en tí que dedicarte,
 O en la gloria otra España que ofrecerte.

Además del ovillejo y del acróstico podrían citarse, como mera curiosidad, los *ecos*, los *laberintos*, los *sonetos retrógrados*, los *anagramas*, los *poemas cúbicos* y hasta las *poesías mudas* en los que el artificio y el mal gusto sustituyen al arte y á la inspiración.

A tal extremo ha llegado en ciertas épocas de decadencia el amor á los artificios métricos que se atribuye á Simias de Rodas la extravagante invención que tanta fortuna alcanzó en su tiempo, de dar á sus composiciones la forma del objeto que describían y así componíanse grupos de versos que tenían forma de jarro, de buey, de alas, etc. Afortunadamente todos estos juegos de ingenio han caído hoy en el mayor descrédito.

LECCIÓN XXXIX

Parte especial ó teoría de los géneros.

Los principales géneros poéticos son: *lirico*, *épico* y *dramático*, que se han llamado también respectivamente y con notoria impropiedad: *subjetivo*, *objetivo* y *objetivo-subjetivo*.

Decimos con notoria impropiedad, porque toda obra poética es objetiva y subjetiva á la vez, en cuanto no puede prescindir ni de la naturaleza exterior que aun en la lírica tiene grandísima importancia, ni de la personalidad del poeta que aun en la épica no puede menos de manifestarse.

Con mayor claridad y acierto se ha llamado también *afectiva* á la poesía lírica, *narrativa* á la épica y á la dramática *representativa*, y en realidad en estos nombres va expresado su respectivo carácter fundamental.

La *lírica* canta los afectos del poeta, la *épica* narra un hecho y la *dramática* lo representa.

«La diferencia, pues, entre el drama y la epopeya (tomada esta palabra como sinónimo de poesía *narrativa*) no es esencial sino accidental; no está en el fondo sino en la forma. En rigor los tres géneros pueden reducirse á dos: *subjetivo* y *objetivo*; subdividiéndose éste en dos especies, conforme á los dos principales modos de representar la vida humana. Aristóteles lo dijo en su profundo y conciso lenguaje: Todo lo que cabe en la epopeya, cabe también en la tragedia.»—(Menéndez y Pelayo.)

Como tantas veces se ha dicho, es imposible dividir y clasificar con exactitud lógica cuanto se refiere á materias artísticas; los miembros no serán nunca completamente opuestos. Así, rara es la poesía que no ofrece á la vez elementos de todos los géneros, y por lo tanto entiéndase que cada miembro es indepen-

diente de los demás sólo porque responde á una de las determinaciones principales de la obra.

Dice Lessing con su habitual elocuencia: «Enhorabuena que en una obra dogmática se separen los géneros con toda exactitud, pero cuando un hombre de genio, con mayor alteza de miras, los mezcla en una misma obra, hay que olvidar el tratado dogmático y ver únicamente si el autor ha realizado sus propósitos. ¿Qué me importa que una obra de Eurípides no sea ni todo narración, ni todo drama? Llamadla un sér híbrido; me basta que este sér híbrido me guste y me instruya más que las composiciones conformes á reglas de vuestros autores correctos, Racine y muchos otros.» (De *La dramaturgia*.)

De lo dicho se desprende la necesidad de admitir además de los indicados, un género llamado *compuesto ó intermedio* en el cual se incluyan las poesías que no sean de un modo muy determinado ni líricas, ni épicas, ni dramáticas.

Prioridad histórica de los géneros poéticos.—Mucho se ha discutido este interesante problema de historia literaria, pues aunque todos los críticos están conformes en que la poesía dramática, como producto de una sociedad culta y refinada ha de ser posterior á la épica y la lírica, no pasa lo mismo con respecto á la prioridad de estos dos géneros. Unos, como Hegel y sus partidarios, creen que los primeros cantos de la poesía hubieron de ser eminentemente narrativos ó épicos, y otros, y nosotros con ellos, opinan que debieron de ser afectivos ó líricos, cantos de admiración ante el espectáculo de la naturaleza y de entusiasmo por la divinidad.

La poesía está en un principio contenida toda en el canto religioso, en el himno. El divorcio de los géneros aparece en Grecia cuyos cantos épicos son una forma del culto á sus héroes, considerados como descendientes de sus dioses, y cuyas composiciones líricas y dramáticas tienen también algo de religioso en sus más puros modelos, Píndaro y Esquilo.

Evolución de los géneros. «La épica en la acepción tradicional de la palabra, ha desaparecido quizá para no volver; la bucólica ha perdido sus antiguas formas clásicas y los elementos que le dieron vida se confunden y aparecen en todos los géneros, pu-

diendo decirse que lo bucólico existe, pero la bucólica no; la sátira abandona su forma tradicional, reviste otras nuevas y se extiende por el campo de la prosa; la poesía didáctica ya no tiene razón de ser y desaparece ante los libros de ciencia popular; la lírica rompe sus viejos moldes y mezclándose con lo épico y lo dramático dá lugar á las más originales y complejas formas.»—(Revilla.)

POESÍA LÍRICA

Generalidades.

POESÍA LÍRICA ó afectiva.—Llámase así á la *que canta los sentimientos del poeta.*

Esta definición no exige que los sentimientos cantados sean *exclusivos* del poeta; lo son á veces, pero otras, las mejores, haciéndose intérprete de todo un pueblo el poeta da forma inmortal y armoniosa á lo que de un modo vago sentían sus contemporáneos.

Tampoco quiere decir que el poeta deba desechar todo lo que no sea expresión de sentimientos. Este sentimiento tiene por causa un objeto ó hecho exterior que ha de indicarse en la composición, aunque de un modo subordinado á los afectos que en el autor produce.

En la poesía lírica, dice Hegel, como en la pintura de género, el asunto es lo de menos; contra lo que sucede en la épica y en la dramática, lo principal en ella es la concepción y la expresión.

El hecho actual y concreto que inspira al lírico ha de ser solamente la ocasión de la obra. Esta ocasión puede muy bien ser impuesta al poeta sin perjuicio de la inspiración, como acontece en Píndaro, cuyas obras, de encargo casi todas, más parecen libre inspiración de su genio que alabanzas al vencedor. Así, pues, el

fondo de la lírica, sea cual fuere el motivo que la inspire, es siempre el *alma del poeta*.

CARACTERES GENERALES DE LA LÍRICA.—Si comparamos este género de poesía con los demás, notaremos que se caracteriza por ser de más *corta extensión*, por lo que llaman los preceptistas *bello desorden*, por la *mayor importancia y fuerza del sentimiento*; como consecuencia de esto, por la mayor riqueza de *imágenes y figuras* y finalmente, *por ajustar el lenguaje á las más atrevidas y armoniosas combinaciones métricas*.

Corta extensión.—La obra lírica como expresión del sentimiento arrebatado ha de ser breve, concisa, rápida; no se consienten en ella las amplificaciones excesivas, ni es natural que los afectos vivísimos que arrebatan al poeta se sostengan durante mucho tiempo.

Herrera, Quintana y sobre todo Cienfuegos, pecaron á veces contra este principio. Por el contrario, Píndaro, Horacio y entre nosotros Fray Luís de León, supieron encerrar raudales de poesía en corto número de estrofas. Del último puede citarse como modelo incomparable de brevedad y arrebato lírico la conocida oda: *A la ascensión del Señor* (pág. 217), que en solas cinco estrofas nos eleva hasta el más vehemente entusiasmo.

Bello desorden.—El poeta lírico prescinde al componer del encañamiento lógico de las ideas y atiende sólo al que le presta el sentimiento que le agita. A esto se llama por una paradoja *bello desorden*. Así no es el enlace de los hechos lo que constituye la *unidad* de la lírica, sino la del *sentimiento* que los hechos producen.

Este desorden con todo no es real sino aparente. Lo desordenado es opuesto á la belleza. Lo que hace la lírica es sustituir un orden, el lógico siempre frío, por otro orden superior poéticamente hablando, el afectivo. A primera vista las ideas aparecen desenlazadas entre sí, el poeta al pasar de un asunto á otro tal vez muy distante, ha suprimido las transiciones ocultando el lazo de unión que los une, de la misma manera que en el firmamento las estrellas, en apariencia colocadas al azar y sin plan fijo, ocultan un orden admirable que gobierna sus movimientos.

En los salmos de la poesía hebrea y sobre todo en las arrebatadas odas del griego Píndaro encontramos los mejores modelos de estos *saltos líricos* ó bello desorden. De este poeta dice Horacio en estilo digno del mismo Píndaro:

Cual de alto monte despeñado río,
que hinchen las lluvias y sus diques rompe,
hierve é inmenso con raudal profundo
Píndaro corre.

Bellísimo modelo de bello desorden es también la oda III del libro 1.º del mismo Horacio: *Sic te diva*.

He aquí la exposición de su plan: La oda lleva por título *A la nave en que iba Virgilio á Atenas*, y empieza el poeta implorando á Eolo y á los astros á quienes los antiguos creían dotados de influencia en los mares, que protejan á Virgilio. De esto, por una brusca transición pasa á hablar del primer hombre que sin miedo á las tempestades se atrevió á surcar los mares confiado en una frágil barquilla, contrariando impío la voluntad de los dioses que separaron las tierras con océanos, y por otro salto lírico truena el poeta contra los hombres que movidos por la ambición á todo se arrojan. Prometeo robador del fuego celeste; Dédalo que se atreve á levantarse sobre la tierra con alas artificiales; Hércules que penetra en el infierno contra la voluntad de Aqueronte y termina luego atribuyendo á la temeridad humana que quiere escalar el mismo cielo, la causa de los males que en justo castigo nos envían los dioses.

*Per nostrum patimur scelas
iracunda Jovem ponere fulmina.*

También Fray Luís de León nos ofrece hermosos ejemplos de este desorden lírico. En la oda *A Felipe Rutz* comienza manifestando el ardiente afán que por conocer la verdad le abrasa. No puede adquirirla mientras su espíritu esté prisionero en la carne, pero cuando sea libre entonces descubrirá las causas de los fenómenos de la naturaleza; vera dó está sentada y *por qué tiembla la tierra*, por qué se embravecen los mares, de dónde vienen el frío y el calor, cómo se sostiene el agua en la atmósfera, dónde están las fraguas de los rayos y cómo nace el trueno, y estas últimas ideas le sugieren el espectáculo de una tempestad que el poeta

en una digresión de tres estrofas que lógicamente hablando nada tiene que ver con el asunto, describe de una manera maravillosa por la rapidez y sobriedad de sus rasgos.

¿No ves cuando acontece
turbarse el aire todo en el verano?
El día se ennegrece
sopla el gállego¹ insano,
y sube hasta el cielo el polvo vano.

Y entre las nubes mueve
su carro Dios, ligero y reluciente;
horrible són conmueve,
relumbra fuego ardiente,
treme la tierra, humillase la gente.

La lluvia baña el techo,
envían largos ríos los collados,
su trabajo deshecho,
los campos anegados
miran los labradores espantados.

Y de repente, sin transición alguna, después de estas valientes y arrebatadas estrofas vuelve el poeta reposadamente al asunto principal, continuando hasta el fin la enumeración de los fenómenos naturales cuyas causas descubrirá después de esta vida.

Mayor fuerza de afectos.—Este es otro de los caracteres de la lírica. También hay momentos en la épica y en la dramática en que caben las pasiones más agitadas, pero así como en ellas estos sentimientos son de menos importancia que los hechos que los originan y no pasan de ser un episodio de la obra, en la lírica son lo más importante, lo esencial. Sin contar con que en la dramática y en la épica la expresión viva de afectos es un elemento lírico. Véase como modelo de vehemencia de sentimientos la ya citada oda *A la Ascensión*.

Mayor riqueza de imágenes y figuras.—Véase cuántas aglomera el poeta lírico en pocos versos:

1. Llámase así en Castilla al viento noreste porque viene de la parte de Galicia.

Alaba ¡oh alma! á Dios. Señor, tu alteza
 ¿qué lengua hay que la cuente?
 Vestido estás de gloria y de belleza
 y luz resplandeciente.
 Encima de los cielos desplegados
 al agua diste asiento;
 las nubes son tu carro, tus alados
 caballos son el viento.

En donde hay dos apóstrofes, una exclamación, una interrogación y varias metáforas é imágenes.

Combinaciones métricas.—El lírico emplea las más armoniosas y complejas; así la lira, la estancia, la estrofa sáfico-adónica y el terceto son las más comunes en castellano.

DIVISIÓN DE LA LÍRICA.—Dividiremos las composiciones líricas por el sentimiento que en ellas predomina en tres grupos:

Oda, si domina el entusiasmo.

Elegía, si domina el dolor.

Sátira, si domina la indignación.

A las que pueden añadirse los *géneros menores*: *madrigal*, *letrilla*, etc.

Dice Schiller que cuando lo real domina al ideal nace la sátira, cuando el ideal sobrepaja á lo real, la elegía, y podríamos añadir que de la perfecta armonía de ambos nace la oda.

LECCIÓN XL

De la oda y sus especies.

Oda (del griego *odé*, canto) es una composición en la que el poeta *canta el entusiasmo que le produce un hecho ó un espectáculo cualquiera*.

De cuantas composiciones comprende la poesía lírica, la oda

es, por decirlo así, la más poética, *la más lírica*, por lo tanto á ella, mejor que á ninguna otra, pueden referirse los caracteres generales expuestos en la lección anterior.

El entusiasmo, que es alma de estas composiciones, ha de ser ante todo sincero, so pena de caer en la hinchazón y el artificio. No son pocas las odas que podrían citarse, cuyos autores por alcanzar tal vez la gloria pasajera del triunfo en un certamen, pretenden ocultar la vaciedad de las ideas y la frialdad del corazón, acumulando sobre un asunto cualquiera las exclamaciones, apóstrofes y otros adornos que cuando no son sentidos se convierten en despreciable hojarasca. Estos tales han contribuido al descrédito en que en parte ha caído la oda, á lo menos en su forma tradicional aparatosa y rimbombante. En cambio es cada día más admirada la oda horaciana que consideramos como el ideal de esta clase de composiciones.

DIVISIONES DE LA ODA.—Por el asunto se divide en *sagrada, herbica, moral, anacreónica y erótica*.

ODA SAGRADA.—Como lo dice su mismo nombre es aquella en que el poeta canta la belleza de los principios de la religión, la grandeza de Dios ó el entusiasmo que le producen los actos de la divinidad.

La poesía hebrea de los libros sagrados nos ofrece los mejores modelos de esta clase de odas que ellos conocen por *salmos*, destinados á cantar la grandeza de Dios. Escritas en *versículos*, forma rítmica formada por frases simétricas, son por el arrebató del sentimiento y por la audacia de las imágenes, dignas del asunto que cantan. Ninguna literatura puede ofrecernos nada que pueda comparárseles.

Véase en prueba de lo que decimos la siguiente paráfrasis que hace Fr. Luís de León de uno de los más bellos salmos de David:

Alaba, oh alma, á Dios. Señor, tu alteza
 ¿qué lengua hay que la cuente?
 Vestido estás de gloria y de belleza
 y luz resplandeciente.
 Encima de los cielos desplegados
 al agua diste asiento:

las nubes son tu carro; tus alados
 caballos son el viento.
 Son fuego abrasador tus mensajeros
 y trueno y torbellino:
 las tierras sobre asientos duraderos
 mantienes de contínuo.
 Los mares las cubrían de primero
 por cima los collados;
 mas al oír de tu voz el trueno fiero
 huyeron espantados;
 y luego los subidos montes crecen;
 humillanse los valles,
 si ya entre sí hinchados se embravecen
 no pasarán las calles.
 Los mares, que les diste, y los linderos,
 ni anegarán las tierras;
 descubres minas de agua en los oteros
 y corre entre las sierras, etc.

Los griegos y latinos sin llegar á la grandeza de la poesía cristiana, conocieron también en cierta manera la oda sagrada. ¿Qué pueblo no ha dado forma artística á su fervor religioso? De los primeros tenemos noticia del *pean*, nombre genérico con que designaban los cantos entonados en honor de Apolo, y del *ditirambo* con que se conocieron los dedicados á Baco. Muchos poetas emplearon su genio en esta empresa, así los cantos de Cleanto, Calímaco y muchos otros gozaron de gran celebridad. Entre los latinos tal vez el *Carmen saeculare*, el *Mercuri*, *secunde nepos* y el *Dianam taenere* de Horacio, son los mejores modelos de oda religiosa.

La grandeza del cristianismo, tan superior por su doctrina á la gentilica, había de ofrecer también á los poetas mayores motivos de inspiración y de más altos sentimientos. En efecto, los poetas cristianos de los primeros siglos, sacando todo el partido posible de una lengua degenerada que tendía á convertirse en otras, supieron poner su lira al servicio de las nuevas ideas y de ella brotaron entonces aquellas composiciones tan robustas por el sentimiento y tan admirables por la unción que respiran como por la ingenuidad de su forma.

El español Prudencio, llamado el Príncipe de los poetas cristianos, San Ambrosio, autor del *Te-Deum* y Juvenco son los más famosos de esta época.

En castellano entonaron cantos religiosos: Alfonso X el Sabio y Gonzalo de Berceo, y más adelante Fr. Luís de León, San

Juan de la Cruz, Santa Teresa, Malón de Chaide, Lista, Meléndez, Moratín y en los tiempos actuales el catalán Jacinto Verdaguer en sus tiernísimos *Idilios y Cantos místicos*, parece haber heredado la lira de nuestros más inspirados poetas sagrados.

Nadie, sin embargo, es comparable á Fr. Luís de León en este género. San Juan de la Cruz le vence tal vez en caudal de sentimiento, pero no le iguala en armonía de facultades, ni en la perfección admirable de su forma. Es difícil escoger entre sus obras, pero por su brevedad copiaremos aquí la que lleva por título:

A la Ascensión del Señor.

¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto,
y tú rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?

Los antes bienhadados
y los agora tristes y afligidos
á tus pechos criados,
de tí desposeidos
¿á dó convertirán ya sus sentidos?

¿Qué mirarán los ojos
que vieron de tu rostro la hermosura
que no les sea enojos?
Quien oyó tu dulzura
¿qué no tendrá por sordo y desventura?

A aqueste mar turbado
¿quién le pondrá ya freno? ¿quién concierto
al viento fiero, airado,
estando tú cubierto?

¿Qué norte guiará la nave al puerto?

¡Ay nube envidiosa
aun deste breve gozo! ¿qué te quejas?
¿Dó velas presurosa?
¡Cuán rica tú te alejas!
¡Cuán pobres y cuán ciegos, ¡ay! nos dejas!

ODA HERÓICA.—Llamada también *pindárica* del nombre de Píndaro su mejor cultivador, canta el entusiasmo que al poeta le producen los hechos humanos dignos de alabanza.

Nadie ha igualado á Píndaro en el cultivo de esta especie de odas. Destinadas á cantar las hazañas de los hombres, el poeta griego por la artística asociación de ideas que hemos llamado bello desorden, pasaba á cantar la patria de sus héroes y después á los dioses á quienes había que atribuir en último término toda gloria y toda grandeza. Así que sus composiciones, aunque tomaban por pié el elogio del vencedor en los juegos *ístmicos, pítticos, nemeos ú olímpicos* se levantan por sobre la pequeñez del asunto hasta las mismas divinidades.

Las circunstancias sociales que entonces rodeaban al poeta aumentaban su prestigio; cantadas por el coro, y al pié de las aras sagradas sus composiciones se dirigían inmediatamente á la multitud que las escuchaba embelesada. El poeta dajaba de ser un mero artista para convertirse en portavoz y representante del pueblo, en sér superior digno de dirigir la palabra á los dioses.

La oda pindárica se divide en series sucesivas compuestas de la *estrofa*, la *antiestrofa* y el *épodo*. Las dos primeras tenían el mismo número de versos y medida igual. El tercero era distinto. Se llamaba estrofa, porque mientras se cantaba el coro daba vuelta al altar de derecha á izquierda, durante la antiestrofa, de izquierda á derecha volviendo al punto de partida y durante el épodo (*epi-odos*, canto para terminar) bailaba el coro sin moverse del sitio. Es sabido que el baile tenía en Egipto un sentido astronómico y el de la oda pindárica conservaba aún algo en este primitivo simbolismo; en la estrofa se indicaba el movimiento del mundo de oriente á occidente (Homero y otros poetas llaman derecha al oriente) y en la antiestrofa el de los planetas.

De Píndaro es célebre la oda que empieza:

Al varón que en Olimpia ó en Pitona
gana verde corona,
llena la lira mía
de célica alegría.
¡Feliz el hombre á quien eterna fama
donan los trovadores!
De mi cantar las flores
sobre éste y sobre aquél mi voz derrama,

ya la cítara al himno acompañando,
ya de las cañas el acento blando.

Son también muy celebradas, las que se titulan: *A Diágoras de Rodas*, *A Megacles* y *A Meliso*.

Además de Píndaro cultivaron con gloria esta clase de composiciones Tirteo, Calístrato y algunos poetas trágicos en los coros de sus tragedias.

En latín Horacio imitó con éxito, aunque sin igualarle, á Píndaro. Las odas *Justum et tenacem*, *Coelo tonantem* y el *Pastor cum traheret* entre otras pueden servir de modelos.

En nuestra lengua *el divino* Herrera, admirador é imitador de la poesía hebrea, alcanzó la perfección en este género. Más que su celebrada canción *A D. Juan de Austria* que peca de falsa en su plan y ampulosa en su forma, merece citarse *La victoria de Lepanto*, cuya primera estancia se cita en la pág. 205.

En estilo más moderado, aunque con no menor fuerza en los afectos, también Luis de León nos ha dejado dechados de este género. La titulada *La profecía del Tajo*, imitación de *La profecía del Nereo* de Horacio, es uno de ellos.

Meléndez, y sobre todo Quintana, el cantor de nuestra independencia, continuaron la tradición herreriana.

Las obras de este último poeta adolecen, sin embargo, de falta de sinceridad; todo en ellas, hasta los extravíos líricos, es premeditado, con lo que más parecen discursos en verso que verdaderas poesías. Son siempre más elocuentes que poéticas y más oratorias que elocuentes. Gozan de fama merecida las que llevan por título: *El combate de Trafalgar*, *Al levantamiento de las provincias españolas* y sobre todo la oda *A la imprenta*, de la que entresacamos la siguiente famosa estancia:

Levántase Copérnico hasta el cielo,
que un velo impenetrable antes cubría,
y allí contempla el eternal reposo
del astro luminoso
que da á torrentes su esplendor al día.

Siente bajo su planta Galileo
 nuestro globo rodar, la Italia ciega
 le dá por premio un calabozo impio,
 y el globo en tanto sin cesar navega
 por el piélago inmenso del vacío.
 Y navegan con él impetuoso
 á modo de relámpagos huyendo
 los astros rutilantes, más lanzado
 veloz el genio de Newton tras ellos,
 los sigue, los alcanza,
 y á regular se atreve
 el grande impulso que sus orbes mueve.

ODA MORAL ó *filosófica*.—Canta en ella el poeta los sentimientos apacibles del ánimo, la vida tranquila y sosegada, el desprecio de las riquezas, la fugacidad de la vida, etc., etc.

Horacio es modelo incomparable de esta especie de odas. El *Rectius vives*, *Licini* y el *Heu, fugaces*, *Postume*, son de las más famosas. Véase la siguiente cuya traducción debemos á la docta pluma del P. Hermenegildo Torres:

A Leuconoe.

Saber ¡oh Leuconoe! no pretendas
 (no es posible) qué término los dioses
 á tu vida y la mía señalaron;
 ni de Caldeos cálculos presumas
 hacer la prueba. ¡Cuánto más no vale
 firme arrostrar los trances de la vida!
 Ya Júpiter te dé muchos inviernos,
 ya sea éste el último, que ahora,
 en las rocas opuestas, del tirreno
 debilita la furia, sé prudente,
 filtra los vinos, y, pues es tan breve
 de la vida el espacio, corta el vuelo
 á luengas esperanzas. Envidioso,
 corre el tiempo veloz mientras hablamos:
 goza el día presente y no confíes
 en el que ha de venir, siempre dudoso.

En castellano, Francisco de la Torre, Meléndez, Rioja, y sobre todo Fray Luís de León, son los mejores modelos. Del último es muy conocida la hermosa imitación (superior al original) del *Beatus illi* del venusino, *La vida del campo*, cuya primera estrofa se cita en la pág. 50.

ODA ANACREÓNTICA.—Llamada así del nombre de su inventor el griego Anacreonte, canta los placeres ligeros del amor y del vino y el plácido contentamiento que producen las sensaciones fugaces de la vida.

Son sus caracteres, tal como hoy la conocemos, la candorosa malicia en la expresión, la gracia, la brevedad y la sencillez de la forma.

«Las odas que generalmente corren bajo el nombre de Anacreonte, y que en su mayoría no son suyas, fueron coleccionadas por el bizantino Constantino Cophalas y descubiertas por el célebre humanista del Renacimiento Enrique Esteban. Este hallazgo fué un verdadero acontecimiento literario, y desde entonces la boga del género anacreóntico es grande. Todas las literaturas á porfía se han disputado la honra de contar con algún afortunado imitador del lírico de Teos, y el falso Anacreonte dió el tono á todas las composiciones cortas, báquicas y amorosas.»—(Rubió y Lluch.)

Una de las que se atribuyen á Anacreonte es la siguiente:

En las nocturnas horas,
cuando el oso voltea
del Boote á la mano,
y ya la dulce fuerza
del apacible sueño
á los hombres recrea
del trabajo domados,
entonces Amor llega,

á mis umbrales para
y á las puertas golpea:
—¿Quién va? digo, ¿Quién llama?
¿Quién mi reposo altera?...
al punto me responde
y con voz halagüeña
me dice el Amor: —Abre,
soy un niño, no temas.

Entre nosotros la cultivaron Cristóbal de Castillejo, Meléndez, Moratín, Iglesias y Cadalso autor de la siguiente:

¿Quién es aquél que baja
por aquella colina,
la botella en la mano,

en el rostro la risa,
de pámpanos y yedra
la cabeza ceñida,

cercado de zagales,	aplauden su venida?
rodeado de ninfas,	Sin duda será Baco,
que al són de los panderos	el padre de las viñas;
dan voces de alegría,	pues no, que es el poeta
celebran sus hazañas,	autor de esta letrilla.

ODA AMOROSA Ó ERÓTICA.—Es la que canta las ansias del amor.

A pesar de los cortos fragmentos que de ella poseemos, Safo, la poetisa de Lesbos, la *décima musa* como la llamaban los antiguos, es el mejor modelo á quien nadie ha igualado en fuego y arrebató. Longino nos trasmite la siguiente oda:

Aquel que junto á tí sentado escuche
tu dulce voz, y tu jovial sonrisa
ledo contemple, á los felices dioses
es semejante.

Esos encantos en mi triste pecho
el sosegado corazón hirieron
y desde el punto que te veo, turbada
mi voz se anuda.

Mi débil lengua se entorpece y calla,
y lento fuego por mis miembros corre;
pierden su luz mis ojos, y á mí oído
rumor asorda.

Toda bañada de sudor helado
tiemblo y me agito, y amarilla y triste
como la hierba del ardiente agosto
casi fallezco.

Hasta poco há Safo, para la historia, fué una cortesana que enamorada y no correspondida de Faón se suicidó arrojándose en la flor de su vida desde la roca de Léucade. Pero hoy esta calumniosa leyenda ha caído en el mayor descrédito, pues ni Safo murió joven sino de más de sesenta años, ni se arrojaban los enamorados de la roca de Léucade para suicidarse sino para buscar el olvido, ni Safo fué una cortesana á juzgar por el respeto con que la trataron siempre sus contemporáneos. El origen de esta leyenda puede tal vez encontrarse en la confusión de la poetisa con alguna cortesana del mismo nombre ó en la invención de algún poeta trágico.

El mejor modelo castellano de oda amatoria lo tenemos tal vez en la de Garcilaso *A la flor de Guido*, que tiene estrofas como las siguientes:

Hablo de aquel cautivo,
de quien tener se debe más cuidado,
que está muriendo vivo,
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado.

Por tí como solía,
del áspero caballo un corrige
la furia y gallardía,
ni con freno le rige,
ni con espuelas vivas ya le aflige;
por tí, con diestra mano
no revuelve la espada presurosa
y en el dudoso llano,
huye la polvorosa
palestra, como sierpe ponzoñosa;
por tí, su blanda musa,
en lugar de la cítara sonante,
tristes querellas usa
que con llanto abundante
hacen bañar el rostro del amante; etc.

Canción.—Aunque en general se llama así á toda composición destinada al canto, los poetas han empleado esta palabra como sinónima de oda. La *Canción por la batalla de Lepanto* antes citada, es una verdadera oda. También llamaron así á toda clase de poesía.

LECCIÓN XLI

De la Elegía.

ELEGÍA¹ ó lírica del dolor, es aquella composición en la que el poeta canta las penas que embargan su espíritu.

Esta palabra no se ha usado siempre para designar las composiciones de tono triste. Los latinos llamaron también elegías á las poesías amorosas escritas en dísticos y algunos poetas modernos, por un anacronismo de nombre lo han hecho también así. Tal sucede en las *Elegías romanas* de Goethe que son esencialmente amorosas.

Recuérdense á este propósito los versos de Horacio:

*Versibus impariter iunctis, querimonia primum,
post etiam inclusa est voli sententia compos.*

Esto es, «al principio compusiéronse en dísticos las quejas y más tarde las frases amorosas.» Hoy la elegía ha renovado su antiguo oficio.

SU DIVISIÓN.—Divídese en *intima*, *heroica* y *filosófica*.

Elegía intima.—En ella canta el poeta un dolor particular. Sirva de modelo la de Jorge Manrique *A la muerte de su padre*:

Recuerde el alma dormida
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.

Cuán presto se va el placer
como después de acordado
dá dolor;
como á nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fué mejor.

1 No hay unanimidad de opiniones respecto al origen de esta palabra; Diomedes la hace derivar del griego *eleigérein*, estar poseído de furor; Scaligero de *élegos*, pájaro nocturno, y Didymo, y esto es lo más admitido, de *e* *légein*, decir ay, quejarse.

Pues que vemos lo presente,
cuan en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.

No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vió,
pues que todo ha de pasar
por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos
que van á dar en la mar
que es el morir.
Allí van los señoríos

derechos á se acabar
y consumir.

Allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos
allegados son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

Los placeres y dulzores
de esta vida trabajada
que tenemos,
¿qué son sino corredores
y la muerte es la celada
en que caemos?

Afirma D. Juan Valera que esta elegía está basada en la del poeta árabe Abul-Beka de Ronda, lamentando la pérdida de Córdoba y Sevilla en tiempo de San Fernando y la decadencia del poder árabe en España. Y para que mejor se descubra la imitación, traduce la poesía del árabe en el mismo metro en que está escrita la de Jorge Manrique, y en efecto, la semejanza es notable.

Elegía heroica.—En ella el poeta canta una desgracia que afecta á todo un pueblo.

La más notable que tenemos en castellano es la de Rodrigo Caro:

A las ruinas de Itálica.

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Scipión la vencedora
colonia fué; por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla; y lastimosa
reliquia es solamente
de su invencible gente.
Solo quedan memorias funerales
donde erraron ya sombras de alto ejemplo:
este llano fué plaza, allí fué templo;

de todo apenas quedan las señales.
Del gimnasio y las termas regaladas
leves vuelan cenizas desdichadas;
las torres que desprecio al aire fueron
á su gran pesadumbre se rindieron.

Este despedazado anfiteatro,
ímpio honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,
ya reducido á trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo! representa
cuánta fué su grandeza y es su estrago.
¿Cómo en el cerco vago
de su desierta arena
el gran pueblo no suena?
¿Dónde, pues fieras hay, está el desnudo
luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?
Todo desapareció, cambió la suerte
voces alegres en silencio mudo;
mas aún el tiempo da en estos despojos
espectáculos fieros á los ojos,
y miran tan confusos lo presente,
que voces de dolor el alma siente.

Aquí nació aquel rayo de la guerra,
gran padre de la patria, honor de España,
pio, felice, triunfador Trajano
ante quien muda se postró la tierra
que ve del sol la cuna y la que baña
el mar, también vencido, gaditano.
Aquí de Elio Adriano,
de Teodosio divino,
de Silio peregrino
rodaron de marfil y oro las cunas.
Aquí ya del laurel, ya de jazmines
coronados los vieron los jardines,
que ahora son zarzales y lagunas.
La casa para el César fabricada
¡ay! yace de lagartos vil morada;
casas, jardines, césares murieron,
y aun las piedras que de ellos se escribieron.

Fabio, si tú no lloras, pon atenta
la vista en luengas calles destruidas;
mira mármoles y arcos destrozados,

mira estatuas soberbias, que violenta
 Némesis derribó, yacer tendidas,
 y ya en alto silencio sepultados
 sus dueños celebrados.
 Así á Troya figuro,
 así á su antiguo muro,
 y á tí, Roma, á quien queda el nombre apenas,
 ¡oh patria de los dioses y los reyes!
 y á tí, á quien no valieron justas leyes,
 fábrica de Minerva, sabia Atenas,
 emulación ayer de las edades,
 hoy cenizas, hoy vastas soledades,
 que no os respetó el hado, no la muerte,
 ¡ay! ni por sabia á tí, ni á tí por fuerte.

Mas ¿para qué la mente se derrama
 en buscar al dolor nuevo argumento?
 Basta ejemplo menor, basta el presente,
 que aún se ve el humo aquí, se ve la llama,
 aún se oyen llantos hoy, hoy ronco acento.
 Tal genio ó religión fuerza la mente
 de la vecina gente,
 que refiere admirada
 que en la noche callada
 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; y el claro nombre oído
 de *Itálica*, renuevan el gemido
 mil sombras nobles de su gran ruína:
 ¡Tanto aun la plebe á sentimiento inclina!

Durante más de dos siglos se ha atribuido esta magnífica composición á Rioja, pero D. A. Fernández Guerra ha demostrado con pruebas irrefragables que pertenece al anticuario de Utrera, Rodrigo Caro.

«Y cuán claramente vemos ahora (después de averiguado) el absurdo de los que atribuyeron la *Canción de Itálica* al cortesano Rioja, cuando el verdadero comento de ella está en los libros históricos del modesto arqueólogo utrense, que, por decirlo así, la parafrasean y glosan de infinitos modos.

La endeblez misma de los otros versos de Caro es testimonio seguro de que en su mente sólo cabía aquella oda que era, por decirlo así, el jugo y la esencia más pura de su espíritu.»—(Menéndez y Pelayo.)

Elegía filosófica.—Llena de consideraciones profundas canta las penas generales de la vida á que todos los hombres estamos sujetos.

Las ideas filosóficas acerca del dolor inherente á la vida, no son exclusivas de esta especie de elegía, sino que también las encontramos en la íntima y en la heróica. El dolor levantado á la categoría de asunto artístico no puede menos de generalizar sus causas.

En las *Coplas* de Jorge Manrique inspiradas por un motivo particular, la muerte de su padre, el poeta se eleva sobre lo concreto de este hecho y busca en la caducidad de todo lo terreno consuelos á su aflicción.

Distínguese, sin embargo, la filosófica de las demás especies de elegías en que en éstas lo particular lleva al poeta á lo general como por la mano, mientras que en aquélla lo general es lo único de que se lamenta.

Verdadera elegía de esta clase es la incomparable *Epístola á Fabio*, atribuida durante mucho tiempo á Rioja, porque hoy parece ser del capitán Fernández de Andrada. Pocas veces se han expuesto en versos más robustos las ideas más austeras de Séneca, aunque templadas por un altísimo sentido cristiano:

Fabio, las esperanzas cortesanias
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas, etc.

(Véase pág. 192.)

MODELOS.—Entre los hebreos son dignos de mención los *trenos* de Jeremías; algunos *salmos* de David, y el *cántico* de Ezequías.

Entre los griegos el célebre legislador Solón que disfrazado de heraldo y con exposición de su vida cantó ante el pueblo la elegía dedicada á los muertos de Salamina; Mimnermo lamentando la pérdida de la libertad de Esmirna su patria; Simónides llorando á los muertos en Maratón y además Xenófanes, Tirteo y

Arquíloco, sin contar algunos coros de las grandes tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

En latín nadie ha superado á Tibulo en ternura, el primero de los latinos en este género. Propercio muestra mayor energía de sentimiento y Ovidio de tono más alegre pero de estilo recargado de adornos.

En castellano se han distinguido, además de Jorge Manrique y Rodrigo Caro ya citados, Herrera, autor de la grandilocuente *Canción por la pérdida de D. Sebastián*, que empieza:

Voz de dolor y canto de gemido
y espíritu de miedo envuelto en ira
hagan principio acerbo á la memoria
de aquel día fatal, aborrecido,
que Lusitania misera suspira
desnuda de valor, falta de gloria, etc.

Francisco de la Torre que compuso la tiernísima poesía *A la tórtola*; Garcilaso de la Vega y en los tiempos modernos Leandro Fernández de Moratín con su *Elegía á las Musas*, y Martínez de la Rosa con su *Epístola por la muerte de la Duquesa de Frias* nos han legado dos dechados primorosos de este género.

Comienza así la de Moratín:

Esta corona adorno de mi frente,
esta sonante lira y flautas de oro,
y máscaras alegres, que algún día
me disteis, sacras Musas, de mis manos
trémulas recibid, y el canto acabe;
que fuera osado intento repetirle.
He visto ya como la edad ligera,
apresurando á no volver las horas,
robó con ellas su vigor al numen.
Sé que negáis vuestro favor divino
á la cansada senectud, y en vano
fuera implorarle; pero en tanto, bellas
ninfas, del verde Pindo habitadoras,
no me neguéis que os agradezca humilde
los bienes que os debí.....

Y la de Martínez de la Rosa:

Desde las tristes márgenes del Sena,
 cubierto el cielo de apiñadas nubes,
 de nieve el suelo y de tristeza el alma,
 salud te envía tu infeliz amigo,
 á tí, más infeliz... Y no le arredra
 el temor de tocar la cruda llaga,
 que aún brota sangre, y de mirar tus ojos
 bañarse en nuevas lágrimas... ¿Qué fuera
 si no llorara el hombre?... Yo mil veces
 he bendecido á Dios que nos dió el llanto
 para calmar el corazón, cual vemos
 calmar la lluvia al mar tempestuoso.

Llora, pues, llora; otros amigos fieles,
 de más saber y de mayor ventura,
 de la estóica virtud en tus oídos
 harán sonar la voz; yo que en el mundo
 del cáliz de amargura una vez y otra
 apuré hasta las heces, no hallé nunca
 más alivio al dolor que el dolor mismo;
 hasta que ya cansada, sin aliento,
 luchando el alma y reluchando en vano,
 bajo el inmenso peso se rendía.

ENDECHA.—Llámase así á la elegía cuando canta sentimientos de dolor menos violento. Suele escribirse en versos de siete sílabas.

La cultivaron Francisco de la Torre, Esquilache, Rioja, Meléndez, Cadalso y otros. Entre las mejores sobresale la siguiente de Lope de Vega:

Pobre barquilla mía,
 entre peñascos rota,
 sin velas desvelada
 y entre las olas sola.
 ¿A dónde vas perdida?
 ¿A dónde, di, te engolfas?
 Que no hay deseos cuerdos
 con esperanzas locas.

Como las altas naves
 te apartas animosa
 de la vecina tierra
 y al fiero mar te arrojas.
 Igual en las fortunas,
 mayor en las congojas,
 pequeña en las defensas,
 incitas á las olas, etc.

LECCION XLII

Sátira.

SÁTIRA¹ es aquella composición del género lírico en la que el poeta canta la indignación que le producen las ridiculeces y vicios humanos.

Indudablemente la sátira es el género más prosáico de cuantos comprende la lirica. Verdad es que como la oda y la elegía es hija del sentimiento, pero éste nace en la sátira de una comparación intelectualista entre las costumbres y la norma moral que llevamos impresa en la conciencia; de la comparación entre lo que es la realidad de la vida y lo que debe ser.

Algunos preceptistas consideran este género como épico y no como lírico, fundándose en la creencia errónea de que la sátira es didáctica, porque en ella el poeta se propone corregir el vicio.

No lo creemos así nosotros, el satírico no hace más que dar forma artística á la indignación que le produce el espectáculo del vicio entronizado. Si fuera su propósito corregir, hora es ya de que se hubiera desengañado, pues ¿qué sátira puede vanagloriarse de haber enmendado á un solo hombre? En todo caso la pintura del vicio y la maldad, aunque tenga por objeto anatematizarlos, no nos parece el medio más á propósito para llevar las almas hacia el bien, porque las ideas morales no se adquieren por sus contrarias.

La indignación que es el alma de la sátira ha de nacer del amor intenso por el bien transparentado en toda la obra.

«Una aversión, dice Schiller, personal y limitada no basta para engendrar la alta sátira. Esta solo nace cuando un alma grande se digna desde su altura volver los ojos á una realidad vil. Sólo el instinto de la armonía moral puede engendrar ese pro-

¹ Del griego *lanx satira* (plato de distintos manjares), llamada así porque se escribía en variedad de metros.

fundo sentimiento de las contradicciones y esa ardiente indignación contra la perversidad.»

La sátira ha de ser la voz de un alma grande que llena del sentimiento del ideal de la vida é impotente para contenerse fulmine contra el vicio, rara vez contra el vicioso, los rayos de su cólera.

¿Los griegos la conocieron?—La sátira, como género lírico é independiente és de origen latino, los griegos la desconocieron en absoluto. *Satyra tota nostra est*, dice Quintiliano; Horacio la llama *græcis intactum carmen*, y Hegel dice: «Como es la disolución prosáica de la realidad, no hay que buscar su dominio en Grecia, país de la belleza.»

Pero si bien no la conocieron como composición lírica la cultivaron como espíritu de censura bajo distintas formas. Los poemas llamados *sillos* y la comedia antigua representada por Aristófanes, por ejemplo, eran verdaderas sátiras, casi siempre personales y apasionadas en exceso.

SU DIVISIÓN.—Por el tono dividiremos la sátira en *seria* y *cómica*.

En la primera, cuyos mejores modelos son Persio y Juvenal, el poeta dejándose arrebatado por la indignación ataca violentamente los vicios de los hombres.

En la segunda, el poeta se ríe de las pequeñas ridiculeces humanas incapaces por su misma pequeñez de engendrar la indignación. Nadie ha igualado á Horacio en esta especie de sátira.

Así el adusto Persio
 conciso, vigoroso,
 insta, reprende, arguye;
 Juvenal acre, ardiente,
 arrójase á su presa impetuoso,
 la hiere, la destruye;
 mientras Horacio, plácido y festivo,
 asesta al vil, al necio, al codicioso,
 las leves flechas de su ingenio vivo.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

«El elegante Horacio cubre en sus sátiras una completa indiferencia por el bien y el mal; la violenta invectiva de Juvenal parte de un corazón que creen aún en la virtud al que repugna el tranquilo egoísmo que no ve en lo odioso mas que un motivo de risa.»—(Laprade.)

Ejemplo de sátira seria.—Una de las mejores que tenemos en castellano es la titulada *Contra los malos escritores* de José de Her-
vás publicada con el pseudónimo de Jorge Pitillas:

No más, no más callar, ya es imposible;
allá voy, no me tengan, fuera digo,
que se desata mi maldita horrible.

No censures mi intento, oh Lelio amigo,
pues sabes cuánto tiempo he contrastado
el fatal movimiento que ahora sigo.

Ya toda mi cordura se ha acabado,
ya llegó la paciencia al postrer punto,
y la atacada mina se ha volado.

Protesto que, pues hablo en el asunto,
ha de ir lo de antaño y lo de hogaño,
y he de echar el repollo todo junto.

Las piedras que mil días há que apaño,
he de tirar sin miedo, aunque con tiento,
por vengar el común y el propio daño, etc.

Esta sátira, imitación directa del francés, se publicó en el *Diario de los literatos*, según se ha dicho con el pseudónimo de Jorge Pitillas, que atribuyeron unos á Cobo de la Torre y otros al P. Isla, entre cuyas composiciones se publicó en el *Rebusco* (1790). Hoy por hoy parece que debe atribuirse á José Gerardo Hervás.

Ejemplo de sátira cómica.—En *El filosofastro* satiriza Moratin á los hipócritas que predicán la virtud sin practicarla:

¡Dichoso aquel que la practica y calla!

dice al terminar. He aquí como empieza:

Ayer D. Ermeguncio, aquel pedante
locuaz, declamador, á verme vino

en punto de las diez. Si de él te acuerdas, sabrás que no tan sólo es importuno, presumido, embrollón; sino que á tantas gracias añade la de ser goloso más que el perro de Filis. No te puedo decir con cuántas indirectas frases y tropos elegantes y floridos, me pidió de almorzar. Cedió al encanto de su elocuencia y vieras conducida del rústico gallego que me sirve, ancha bandeja con tazón chinesco rebosando de hirviendo chocolate (ración cumplida para tres doctores de Salamanca); y en cristal luciente agua que serenó barro de Andújar, tierno y sabroso pan, mucha abundancia de leves tortas y bizcochos duros, que toda absorben la poción suave de Soconusco, y su dureza pierden. No con tanto placer el lobo hambriento mira la enferma res, que en solitario bosque perdió el pastor, como el ayuno huésped el don que le presento opimo.

MODELOS.—En forma de poemas cultivaron la sátira en Grecia: Timón contra los filósofos; Simónides contra las mujeres, Arquiloco y Xenófanes.

Ya se ha dicho que los latinos fueron los creadores de la sátira lírica. «La literatura romana, *eminentemente prosaica* se reduce, según Hegel, á expansiones diversas del genio satírico, lo mismo en la poesía que en la historia y en la oratoria. Si á esto se objeta con los nombres de Lucrecio, Catulo, Horacio y Virgilio, contesta quizá con razón que eran helenizados y que su pueblo no los entendió ni gustó de ellos.»—(Menéndez y Pelayo.)

Este género revistió en Roma formas muy originales tales fueron: los *codicilos satíricos*, obras que se escribían poco antes de morir y en las que se atacaba violentamente á los gobernantes; y la libertad que se concedía á los soldados de cantar verdaderas sátiras contra el vencedor mientras subía triunfante al Capitolio. Consta que á Cesar, entre otras cosas, le dijeron:

Urbani, servate uxores, moechum calvum adducimus.

El primero que en latín alcanzó fama de poeta satírico fué Lucilio que en tiempo de Quintiliano tenía aún partidarios tan apasionados que le preferían á todos los poetas. De los treinta libros de sátiras que compuso no nos quedan más que cortos fragmentos.

Se han citado ya los nombres de Horacio y Juvenal, á los que pueden añadirse los de Séneca, Persio, Marcial y muchos otros.

En la Edad Media toma formas variadísimas tales como la de grandes poemas narrativos (*La rosa*, *El zorro*) y la de representaciones populares.

En ella no se atacan solamente los vicios generales de los hombres, sino á los nobles y á la misma Iglesia.

Por su espíritu de oposición á los representantes de la Iglesia, dice Rubió y Ors que se distinguió por los siglos XII y XIII en Francia un grupo de poetas que se llamó *la goliarda*, de su jefe *Goliath episcopus* ó *magister Goliath* ó *Gollias archipoeta* pseudónimo de un desconocido. Este grupo lo formaban estudiantes que abandonando sus estudios, se dedicaban á la vida errante y callejera, alegre y pobre que se conoce con el nombre de *correr la tuna*.

En castellano, son célebres por sus sátiras Juan Ruíz, Arcipreste de Hita que fué el primero que la cultivó; Torres Naharro y Castillejo en los siglos XIV, XV y XVI. Decayó la sátira en manos de Morillo, Barahona de Soto y algún otro, pero renació llegando á su perfección con los Argensolas, Quevedo y Góngora. De Lupercio Argensola es la sátira *A Flora* que empieza:

Muy bien se muestra, Flora, que no tienes
de esta mi condición noticia cierta,
pues piensas enmendarla con desdenes.

Tú pensarás que guardaré tu puerta
desde que se recogen las gallinas
hasta que el ronco gallo las despierta;
y que cuando á las horas matutinas
se levantan los frailes, y durmiendo
tus émulos están y tus vecinas,
me estaré yo en la calle consumiéndolo,
y por el agujero de la llave

lo que en tu casa tienes inquiriendo;
 y que te sufriré después muy grave,
 pidiéndote perdón, porque me seas
 afable, como sueles, y suave.

Pues, porque si lo crees, no lo creas,
 y sepas que no ignoro con quien trato,
 es bien que mis odiosos versos leas, etc.

No es menos digna de ser leída la de su hermano Bartolomé:
Contra los vicios de la Corte, de la que entresacamos los siguientes
 tercetos:

Y entre nuestros preciados españoles,
 no robustos ni dados al trabajo,
 ni curtidos por hielos, ni por soles,
 el que con traza escribe es hombre bajo,
 y estiman por ilustre al que figura
 por letras unos piés de escarabajo,
 que el diablo (á quien semeja su escritura)
 no las descifrará si en quince días
 con diabólica industria lo procura.

Superior á los Argensolas por la vehemencia del sentimiento
 es Quevedo. Como muestra véanse los siguientes versos de su
 famosa sátira: *Riesgos del matrimonio*:

Dime, ¿por qué con modo tan extraño
 procuras mi deshonor y desventura,
 tratando fiero de casarme hogaño?

Antes para mi entierro venga el cura
 que para desposarme; antes me velen
 por vecino á la muerte y sepultura.

Antes con mil esposas me encarcelen,
 que aquesta tome; y antes que *si* diga
 la lengua y las palabras se me hielan.

Antes que yo le dé mi mano amiga,
 me pase el pecho una enemiga mano;
 y antes que el yugo que las almas liga,
 mi cuello abrace, el bárbaro otomano

me ponga el suyo, y sirva yo á sus robos
y no consienta el himeneo tirano.

Eso de casamientos á los bobos,
y á los que en ti no están escarmentados
simples corderos que degüellan lobos.

Después de éstos han de citarse: Forner, Jovellanos, Moratín, Bretón de los Herreros y Vargas Ponce autor de la chistosísima *Proclama de un solterón* que empieza:

Frescas viuditas, cándidas doncellas,
al veneno de amor busco triaca;
ya más no quiero ser Perico entre ellas;
á la que guste ofrezco mi casaca.
Hoy, si hacen migas nuestras dos estrellas,
mano por mano, juego á toma y daca.
Niñas, ojo avizor, hoy me remato.
¿Cuál es la que echa el cascabel al gato?

«La (sátira) de Vargas Ponce, *Proclama de un solterón*, á pesar de componerse á retazos de trozos de Juvenal, Boileau y Quevedo, corregida con admirable tacto por N. Gallego, es una joya. De los grandes y enciclopédicos estudios del autor no se acuerda apenas nadie y de su sátira sí. A pesar de la inquina de Forner y Miñano es muy admirada.»—(P. Blanco García.)

LECCIÓN XLIII

Géneros menores.

Después de las composiciones líricas de más importancia de que hasta aquí se ha hablado, hay otras que por expresar sentimientos más ligeros ó por su más corta extensión se llaman *menores*; entre las más usadas pueden citarse el *epitalamio*, el *soneto*, la *cantata*, el *madrigal* y la *letrilla*.

EPITALAMIO.—Es la composición destinada á celebrar alguna boda y en la que se desea felicidades á los esposos.

La poesía hebrea nos ofrece entre otros modelos de epitalamio el salmo XLIV de David y el incomparable *Cantar de los cantares* de Salomón, torrente de altísima poesía en el que la intensidad del sentimiento está al nivel de la riqueza verdaderamente oriental de la forma.

Del griego se ha hecho célebre el de Teócrito á las supuestas bodas de Helena y Menelao:

En un tiempo, en Esparta, en las moradas
de Menelao, el rubio de cabellos,
doce doncellas, ornamento claro
de la Laconia, las primeras todas
de la ciudad, ceñidos los cabellos
de florido jacinto, un coro hacían
delante del recién pintado tálamo.....

La literatura latina nos ofrece á Catulo autor de los epitalamios al casamiento de Julia y Manlio; el de Peleo y Tetis y el que titula *Carmen nuptiale*.

No es muy rica nuestra lengua en esta clase de composiciones, pues aparte de algunos regulares ejemplos de Moratín, Jovellanos y Martínez de la Rosa, no se ha cultivado apenas.

Dobla sin susto al yugo sacrosanto,
claro Felipe, el receloso cuello,
mientras el sello á la futura dicha
pone Himeneo.

Mira cual viene, y de su triunfo ufano
de paz al suelo y de contento inunda
y tu coyunda en los celestes signos
raudo coloca.

JOVELLANOS.

SONETO.—Se ha expuesto ya en otra lección (XXXVII) la teoría del soneto como combinación métrica y ahora trataremos de él considerándolo como género poético. Bajo este aspecto

puede definirse: *Aquella composición que en el breve espacio de catorce versos desenvuelve un pensamiento que tiene su síntesis feliz en el último ó últimos versos.*

«Es el soneto la más hermosa composición y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde á las elegías antiguas en algún modo; pero es tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí sola toda la que pueden abrazar estas partes de poesía.»—(Herrera.)

La dificultad grandísima de este género nace en primer término del límite que el número de versos siempre fijo impone al desenvolvimiento del asunto. En efecto, no todas las ideas se prestan á ser tratadas en espacio fijo, así que es preciso que se conciba de tal suerte, que nada falte ni nada sobre.

Mucho se ha exagerado la dificultad del soneto sin embargo. Boileau afirma que el que carece de defectos vale tanto como un largo poema:

Un sonnet sans défauts vaut seul un long poeme,

y en la misma *Poétique* de donde es este verso, añade:

Un jour ce dieu (Apolo) bizarre
voulant pousser á bout tous les rimeurs français,
inventa du sonnet les rigoreuses lois.

En el soneto caben toda clase de asuntos. Pueden ser amorosos, satíricos, cómicos, filosóficos, etc.

Ejemplos.—De soneto satírico puede citarse el siguiente de Quevedo, escrito al parecer contra el Conde-Duque de Olivares:

A una nariz.

Érase un hombre á una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado.

Era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,
 érase una Pirámide de Egipto,
 las doce tribus de narices era.

Érase un naricísimo infinito,
 muchísima nariz, nariz tan fiera,
 que en la cara de Anás fuera delito.

Soneto amoroso:

Agora con la aurora se levanta
 mi luz, agora coge en rico ñudo
 el hermoso cabello, agora el crudo
 pecho ciñe con oro, y la garganta.

Agora vuelta al cielo pura y santa,
 las manos y ojos bellos alza, y pudo
 dolerse agora de mi mal agudo,
 agora incomparable tañe y canta.

Ansí digo, y del dulce error llevado,
 presente ante mis ojos la imagino,
 y lleno de humildad y amor la adoro.

Mas luego vuelve en sí el engañado
 ánimo, y conociendo el desatino,
 la rienda suelta largamente al lloro.

LEÓN.

Soneto filosófico:

A unas flores.

Estas que fueron pompa y alegría
 despertando al albor de la mañana,
 á la tarde serán lástima vana,
 durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz que al cielo desafía,
 iris listado de oro, nieve y grana;
 será escarmiento de la vida humana,
 ¡tanto se aprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron,
 y para envejecerse florecieron,
 cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron;
que en un día nacieron y espiraron
que pasados los siglos, horas fueron.

CALDERÓN.

Soneto festivo.—Sirva de ejemplo el que se ha citado de Cervantes en la pág. 203.

Modelos.—Desde que se inventó en Sicilia por el siglo XII, aceptáronlo más ó menos tarde con entusiasmo indecible todas las literaturas y los más ilustres poetas de todas las naciones probaron en él su genio. Shakespeare, Tasso, Petrarca, Dante, Miguel Angel, Ronsard, Lamartine, Delavigne, Camoens y tantos otros nos han dejado hermosos modelos de este género.

Los primeros sonetos compuestos en castellano datan del siglo XIV y se deben á la pluma del Marqués de Santillana, escritos con cierta vaguedad de ritmo y por imitar á los italianos que por aquel entonces los componían ya con exquisita perfección.

El ejemplo del Marqués de Santillana no encontró empero imitadores. A principios del siglo XVI, Torres Naharro los compone en italiano, pero no en su lengua. Pero luego Garcilaso de la Vega en los 37 que compuso, llega á emular la dulzura de los del Petrarca, y desde entonces no ha habido poeta en nuestro parnaso que no haya intentado la difícil empresa.

Además de los autores cuyos nombres van al pié de los ejemplos copiados, son dignos de mención Francisco de la Torre, Herrera, Quirós, Rey de Artieda, Gutierre de Cetina, los hermanos Argensola, Góngora, Moratin y Espronceda.

CANTATA.—Es una composición escrita para ser puesta en música. A veces hay algún fragmento que se recita.

Mientras en Italia ha sido este género muy cultivado por Metastasio y otros, nuestra lengua posee poquísimos ejemplos dignos de citarse fuera de *La anunciación* y *Los padres del Limbo* de Moratin hijo. He aquí el comienzo de la primera:

VOZ I.^a ¿Qué nuncio divino
 desciende veloz

 moviendo las plumas
 de vario color?

<p>Voz 2.^a El bello semblante en risa bañó, que inspira alegría, disipa temor.</p> <p>Voz 1.^a El rubio cabello al hombro esparció;</p>	<p>diadema le ciñe de extremo valor.</p> <p>Voz 2.^a Ropajes sutiles adorno le son, y en ellos duplica sus luces el sol.</p>
--	--

En Francia los grandes poetas Delavigne y Lamartin, han compuesto también cantatas notables.

MADRIGAL¹.—Es una breve composición lírica en la que se desenvuelve un pensamiento ingenioso y delicado. Generalmente es amoroso y suele escribirse en silva. Salvá, arbitrariamente, fija su extensión máxima en quince versos.

De él dice Martínez de la Rosa en su *Poética*:

Sin aguda saeta venenosa,
el ala leve y ricos los colores,
cual linda mariposa
que revuela fugaz entre las flores,
el tierno madrigal ostenta ufano
en su rápido giro mil primores;
mas si al ver su beldad tocarle intenta
áspera y ruda mano,
convíertese al instante en polvo vano.

Ejemplos.—Fué muy célebre el siguiente atribuido por unos á un jesuita del siglo XVII y por otros á Jerónimo Amaltheo:

*Lumine Acon dextro capta est Leonida sinistro
et poterat forma vincere ulerque Deos;
parve puer, lumen quod habes concedi puellae,
sic tu coecus Amor, sic erit illa Venus.*

Que Laverde imitó diciendo:

Aunque una, Emilio, de tus luces claras,

¹ Según Littré la palabra *madrigal* procede del bajo latin: *matritale*, especie de canción de origen desconocido. Para otros del español *madrugar*, porque era una canción que los amantes cantaban por la mañana á sus amadas.

perdida lloras y la opuesta Lisis
 sois tipos de beldad los dos.
 ¡Ah! si á tu hermana la otra luz prestaras
 ella la diosa del amor sería
 tu ¡oh niño! el ceguezuelo Dios.

Véase el siguiente:

Ojos claros, serenos,
 si de dulce mirar sois alabados,
 ¿por qué si me miráis, miráis airados?
 Si cuanto más piadosos,
 más bellos parecéis á aquel que os mira,
 ¿por qué si me miráis, miráis con ira?
 Ojos claros, serenos,
 ya que así me miráis, miradme al menos.

GUTIERRE DE CETINA.

LETRILLA.—Llámase así á una composición ligera, ya amorosa, ya satírica, en la que al principio ó al fin de cada estrofa se repite un mismo pensamiento que toma el nombre de *estribillo*.

Ejemplos.—De letrilla amorosa:

Lloraba la niña,
 y tenía razón,
 la prolija ausencia
 de su ingrato amor.
 Dejóla tan niña
 que apenas creyó
 tenía los años
 que há que la dejó.
 Llorando la ausencia
 del galán traidor,
 la halla la luna
 y la deja el sol;
 añadiendo siempre
 pasión á pasión,
 memoria á memoria,

dolor á dolor.
*Llorad, corazón,
 que tenéis razón.*
 Dicele su madre:
 —Hija, por mi amor
 que se acabe el llanto
 ó me acabe yo.
 Ella le responde:
 —No podrá ser, no,
 las causas son muchas,
 los ojos son dos;
 satisfagan, madre,
 tanta sinrazón
 y lágrimas lloren
 en esta ocasión

tantas, como de ellas
 un tiempo tiró
 flechas amorosas
 el arquero dios.
 Ya no canto, madre,
 y si canto yo
 muy tristes endechas

mis canciones son,
 porque el que se tué
 con lo que llevó,
 se dejó el silencio,
 se llevó la voz.
*Llorad, corazón,
 que tenéis razón.*

GÓNGORA.

De letrilla satírica:

*Poderoso caballero
 es Don Dinero.*

Madre, yo al oro me humillo,
 él es mi amante y mi amado,
 pues de puro enamorado
 de continuo anda amarillo;
 que pues doblón ó sencillo
 hace todo cuanto quiero;
*poderoso caballero
 es Don Dinero.*

Nace en las Indias honrado
 donde el mundo le acompaña,
 viene á morir en España
 y es en Génova enterrado;
 y pues quien le trae al lado
 es hermoso aunque sea fiero,
*poderoso caballero
 es Don Dinero.*

Es galán y es como un oro,
 tiene quebrado el color,
 persona de gran valor,
 tan cristiano como moro;
 pues que dá y quita el decoro
 y quebranta cualquier fuero,
*poderoso caballero
 es Don Dinero.*

Y es tanta su majestad,
 aunque son sus duelos hartos,
 que con haberle hecho cuartos
 no pierde su autoridad;
 pero pues da calidad
 al noble y al pordiosero,
*poderoso caballero
 es Don Dinero.*

QUEVEDO.

A veces, aunque pocas, la letrilla es de carácter melancólico, como sucede en la hermosísima de Gustavo Becquer:

Cerraron sus ojos
 que aún tenía abiertos.

Modelos.—Han sobresalido en este género: Timoneda, Juan de la Encina, el Marqués de Santillana, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Meléndez, Iglesias, etc., etc.

Los géneros líricos hasta aquí expuestos son los más usados, no los únicos de nuestra literatura. Se han compuesto y se compondrán siempre poesías líricas que por su carácter especial no se podrán clasificar científicamente. He aquí otra prueba de la imposibilidad en que nos encontramos de metodizar con rigor científico nuestra materia.

LECCIÓN XLIV

Poesía épica.

POESÍA ÉPICA.—Del griego *épos*, narración, la poesía épica en su sentido lato comprende las composiciones poéticas de carácter narrativo. Así la epopeya, la novela y el cuento serán épicos.

Su división.—Las composiciones narrativas pueden distribuirse en dos grandes grupos: en el primero se incluyen las que se escriben generalmente en verso, y en el segundo las que se componen generalmente en prosa. Las primeras se dividen á su vez en *filosóficas ó didácticas, históricas, filosófico-históricas ó epopeya y géneros menores (poema burlesco, canto épico y épica popular)*. Las segundas abrazan el *cuento y la novela*.

Para mayor claridad he aquí el cuadro sinóptico de estas divisiones:

Épica ó narrativa.	{	verso.	{	Filosófica	{	Fábula.
				ó didáctica.		Didáctica propiamente dicha.
			Histórica.	{	(Poema burlesco. Canto épico. Épica popular..
			Filosófico-histórica ó epopeya.			
			Géneros inferiores.			
prosa.	{	Cuento.	{	Novela.		

POESÍA DIDÁCTICA

Fábula.

La palabra *didáctica* procede del griego *didasco*, que significa *yo enseño* y se aplica á las composiciones cuya base la constituyen elementos científicos ó morales. En ella van comprendidos la *fábula* y el *poema didáctico* propiamente dicho.

FÁBULA.—*Es el relato breve de una acción alegórica de la que se pretende inferir una verdad de carácter práctico.*

A la enunciación clara y precisa de esta verdad se da el nombre de *moraleja*, que se coloca al principio ó al fin de la *fábula*. Si se deduce muy claramente de la acción el poeta puede suprimirla. Es inútil decir que entre el hecho que se narra y la verdad que de él se deduce ha de haber una relación de congruencia.

No es la moraleja, como algunos han pretendido, el elemento más importante de la *fábula*. Literariamente hablando, el hecho que se narra y su feliz desenvolvimiento es lo que en ella más nos interesa.

Los personajes que intervienen en la acción suelen ser animales irracionales porque de este modo el poeta se exime de caracterizarlos. De ser hombres tendría que explicarnos su carácter, mientras que así le basta con hablar de la zorra y entendemos la astucia, del león y entendemos el poder, la nobleza, etc.

Claro está, sin embargo, que los animales son máscaras bajo las cuales se oculta el verdadero actor que es siempre el hombre. Para esto es preciso que el autor se atenga á la tradición al atribuir determinados vicios ó virtudes á los animales. Así el perro ha de ser fiel, el lobo goloso, el tigre carnicero, etc.

Esta libertad que se concede al fabulista de hacer hablar á cuanto le rodea no es contraria á la verosimilitud, porque todos los seres son para él personificaciones de cualidades morales. El fabulista clásico que hacía comer grano á la zorra, cosa que tanto indignaba á Bentley, no cometió un grave pecado porque allí la zorra no es la zorra, sino la astucia.

No siempre son irracionales los personajes, á veces son hombres como sucede en *El fanfarrón* de Esopo y en *El retrato de golilla* de Iriarte; á veces se mezclan racionales é irracionales como en *El cazador y el perro* de Fedro, y á veces, por fin, son seres inanimados como en *El hacha y el mango* de Samaniego.

La fábula ha de ser por su extensión breve, por su estilo y lenguaje fácil y sencilla y por el carácter de la narración llena de ingenuidad y candor. Generalmente se escribe en verso, aunque las hay también en prosa.

División.—Las fábulas se dividen en *morales* si el fin de la moraleja es corregir nuestras costumbres, *políticas* si se refiere á los intereses generales ó gobernación de un pueblo; *literarias* si se propone comunicar principios literarios, etc., etc.

Ejemplos:

La encina y la caña.

Una robusta y añosa encina, decía en tono de mofa á cierta humilde caña: —«¡Cuán débil eres! ¿Por qué no permaneces firme como yo, cualquiera que sea el viento que sople? Mi cabeza que se esconde entre las nubes, estuvo siempre erguida, sin que haya memoria de que me hayan humillado los más recios huracanes.» Furiosa tempestad se desencadenó al poco espacio, la soberbia encina cayó derribada en tierra, quedando en pié la modestísima caña, porque supo inclinar su cabeza y volverse hacia donde el viento soplaba.

El que se exalta será humillado.

(Fábulas esópicas.)

El ratón de la corte y el del campo.

Un ratón cortesano
convidió con un modo muy urbano
á un ratón campesino.
Dióle gordo tocino,
queso fresco de Holanda;
y una despensa llena de vianda
era su alojamiento,

pues no podía haber un aposento
 tan magníficamente preparado,
 aunque fuese en *Ratópolis* buscado
 con el mayor esmero
 para alojar á *Roebán primero*.
 Sus sentidos allí se recreaban;
 las paredes y techos adornaban,
 entre mil ratonescas golosinas,
 salchichones, pernils y cecinas;
 saltaban de placer, ¡oh qué embeleso!
 de pernil en pernil, de queso en queso.
 En esta situación tan lisonjera
 llega la dispensera;
 oyen el ruido, corren, se agazapan,
 pierden el tino, mas al fin se escapan
 atropelladamente
 por cierto pasadizo abierto á diente.
 «¡Esto tenemos!—dijo el campesino;
 reniego yo del queso, del tocino
 y de quien busca gustos
 entre los sobresaltos y los sustos.»
 Volvióse á su campiña en el instante;
 y estimó mucho más de allí adelante,
 sin zozobra, temor ni pesadumbres,
 su casita de tierra y sus legumbres.

SAMANIEGO.

APÓLOGO.—Es otra forma de la fábula que se diferencia de ella por la mayor gravedad del tono y la profundidad de la moraleja.

Son célebres el de Nathan: *El rico y el pobre*, y el de Agripa: *Los miembros y el estómago*.

PARÁBOLA.—Análoga también á la fábula y sería como el apólogo se distingue de ambos por su mayor extensión y por tomar sus asuntos de la vida humana.

Sirvan de ejemplo: *El hijo pródigo*, *La cizaña* y *La viña* de los libros sagrados; en castellano *El codicioso y el envidioso* del poema de Alexandre que parece tomado de un *fabliau* francés.

Principales fabulistas.—La fábula como símbolo, como forma concreta de una idea general ó abstracta es propia de todos los

pueblos, pero su origen histórico lo encontramos en la India con Bidpay ó Pilpay, autor del *Pancha-tantra* ó *Calila y Dimna*, que es la colección de fábulas más antigua que poseemos y de la que es imitación en la misma India el *Itopadesa*.

Dice Babrias, no sabemos con qué fundamento, en el prólogo de sus fábulas:

«La fábula, oh hijo del rey Alejandro, es una vieja invención de los hombres de Siria; hablo de los que vivían en la antigüedad bajo Nino y Belo. El sabio Esopo fué el primero que vino á contarlas á los niños de los griegos.»

La fábula índica puede decirse que ha sido modelo de cuantas después se han escrito. Es curiosísimo seguir la trasmigración de sus asuntos á todas las literaturas. «Con muchas fábulas, dice Valera, se podría hacer lo que Max Müller ha hecho con la fábula de *La Lechera*, siguiéndola de la India á la Persia, de la Persia á la Arabia y demás pueblos musulmicos, y por último al Occidente de Europa, empezando por España donde figura en la traducción de *Calila y Dimna* y en *El Conde Lucanor*, y acabando en la *Perrete* del célebre fabulista de Francia.»

En Grecia son célebres las llamadas *fábulas esópicas* atribuidas á Esopo que probablemente no ha existido.

Para Aristóteles, Esopo es un orador popular que habla en la asamblea de los *Samios*; para Aristófanes es un burgués de Atenas. Otros nos lo presentan en Síbaris, otros en Corinto, otros en la corte de Cresos, otros le hacen hablar con Solón. A veces es un esclavo, á veces un liberto, otras un embajador del rey de Lidia. Los poetas cómicos hicieron de él un tipo predilecto, lo que contribuyó no poco á enmarañar más las ideas recibidas. Los monjes bizantinos, cuya imaginación es ya proverbial, al reunir las fábulas esópicas quisieron reconstruir la vida de Esopo y llenaron las lagunas con invenciones. En Plauto su vida es un conjunto de cuentos inspidos.

Antes de la época en que se supone que vivió Esopo, había en Grecia muchas especies de fábulas venidas de distintos puntos conocidas después con el nombre general de *esópicas*, y que conservaron, aun en Babrias, su carácter distintivo. Eran las más notables las *libianas*, *cípricas*, *cilicianas*, *lidias*, *frigias*, etcétera, que el espíritu griego rehacía á su imagen. La tradición atribuye las *libicas* á un tal Cibysos y estuvieron muy en boga aun entre los romanos. Esquilo en los *Mirmidones* conserva un ejemplo de ellas.

De las *cilicianas* no se ha conservado ninguna, sólo se sabe que su invención se atribuía á un tal *Connis*. Serían probablemente cuentos para atemorizar á las gentes, dada la ferocidad de los cilicianos. No se dice quién inventó las *cípricas*. El lírico *Timocreon* compuso muchas y *Diogenaiio* nos ha conservado una. La *cariena* consistía en contrastes chocantes y situaciones graciosas y la cultivaron Simónides y Timocreon. Las frigias, egipcias y lidias sólo se distinguían por el lugar de la escena y patria de los personajes.

Fué también excelente fabulista Babrias, después del cual y ya en plena decadencia literaria, las fábulas cayeron en manos de los *rhetores* ó maestros de retórica que se servían de ellas para hacer ejercicios en las escuelas.

De Babrias dice Dareste en su estudio: *Babrias et la fabule grecque*:

«Es notable porque, como Homero, usa de pomposos y característicos epítetos. Así la golondrina es el *huésped del hombre*, la zorra *la enemiga de las viñas y de los pastores*, la rana es la *que gusta de la sombra y de los retiros subterráneos*.

Son muy hermosos los siguientes epítetos:

El ciervo *que admira la belleza de sus cuernos*. «Nemesis le oyó, Nemesis que castiga el orgullo.» Parece oírse á Sófocles mostrando á Atenas las terribles expiaciones que los justos dioses imponen á los grandes crímenes.»

En latín se distinguió Fedro, que compuso veinte y cinco; en Alemania Lessing y Gleim; en Inglaterra Gay y Dryden; en Francia Lafontaine, muy superior á todos los modernos, y en España el Arcipreste de Hita, Juan Manuel, Samaniego é Iriarte los más populares, Hartzembusch, Campoamor, Cayetano Fernández y otros.

Las fábulas de Iriarte son notables por la feliz idea de aplicar la moraleja á la literatura. Por esto las tituló *fábulas literarias* y no *morales* como hizo Samaniego. Además en ellas Iriarte hizo un verdadero alarde de versificador fácil y á veces original, pues están escritas en cuarenta combinaciones distintas.

He aquí un ejemplo:

El burro flautista.

Esta fabulilla,
salga bien ó mal,
me ha ocurrido ahora
por casualidad.

Cerca de unos prados
que hay en mi lugar
pasaba un borrico
por casualidad.

Una flauta en ellos
halló que un zagal
se dejó olvidada
por casualidad.

Acercóse á olerla
el dicho animal;
y dió un resoplido
por casualidad.

En la flauta el aire
se hubo de colar,
y sonó la flauta
por casualidad.

«¡Oh!—dijo el borrico—
¡qué bien sé tocar!
Y dirán que es mala
la música asnal!»

*Sin reglas del arte
borriquitos hay
que una vez aciertan
por casualidad.*

LECCIÓN XLV

Epica didáctica é histórica.

Nada más opuesto á la naturaleza de la poesía que la enseñanza directa de la ciencia ó el arte. Las verdades y procedimientos científicos son hijos de la pura inteligencia y tienen un carácter general y abstracto, mientras que la poesía vive en primer término del sentimiento y ama lo individual y concreto. Así es falsear el concepto de la poesía, definir el *poema didáctico*, diciendo que es el que tiene por fin la enseñanza de una ciencia ó un arte.

Sin embargo, la contemplación desinteresada de los resultados (nunca de los procedimientos) de la ciencia pueden inflamar la imaginación del poeta y entonces será legítimamente artístico el poema en que se canten estos resultados. Así definiremos el

POEMA DIDÁCTICO, es aquel en que se canta la belleza de los resultados de la ciencia.

Cuando el poeta no entiende así el carácter de este poema, concibe el fondo en abstracto y le reviste de todos los adornos

externos de la poesía y claro está que entonces se establece un divorcio entre el fondo y la forma contrario de todo en todo al verdadero arte. Las imágenes, los perífrasis, etc., con que el poeta huye de las palabras técnicas y propias; la versificación, que como decía Platarco sirve á la ciencia de carro para que no tenga que andar á pié; las figuras; los episodios; etc., son adornos meramente yuxtapuestos al fondo y no nacidos de él directamente como pide la verdadera poesía.

El poeta no ha de concebir, pues, las ideas en abstracto, ni exponerlas con método científico, sino en concreto y con método meramente poético, más libre y sobre todo más al servicio del sentimiento que de la inteligencia. Ha de ser un pensador para *sugerir*, no un maestro para enseñar.

Su división.—Por la época y circunstancias que la producen esta clase de poemas comprende: *la poesía gnómica, la didáctico-primitiva y la didáctico-erudita.*

POESÍA GNÓMICA.—Dase este nombre al conjunto de composiciones que ya en sentencias breves, ya en obras de mayor extensión, exponían y fijaban en la antigüedad las verdades de la ciencia, los preceptos de las leyes ó los mandatos de la moral. Sirvan de modelo los *versos de oro* atribuidos á Pitágoras.

Esta forma de la didáctica es en los tiempos primitivos no sólo legítima, sino una verdadera necesidad social. La forma poética era más un medio para recordar las ideas necesarias para la vida que producto del arte; y la ciencia, aun no constituida, era un conjunto de observaciones aisladas, cuyas lagunas llenaba la imaginación.

Además de Pitágoras citanse los poetas gnómicos Solón, Focílides y Teognis en griego y en latín Marcio, Apio Claudio y Ennio.

POEMAS DIDÁCTICO-PRIMITIVOS.—En ellos el poeta no expone ya verdades aisladas, aspira á más, busca ya un sistema que las enlace y allí donde la ciencia positiva no alcanza la hipótesis atrevida abre á la imaginación un campo inmenso donde espaciarse.

En este grupo pueden incluirse las *Cosmogonías*, poemas que trataban de explicar el origen y formación del mundo; y las *Teogonías* que trataban de los seres sobrenaturales.

Esta es la forma más legítima de la poesía didáctica. La imaginación tiene aquí espacios donde volar, el elemento reflexivo que tanto rebaja el valor artístico de los poemas literarios, es aquí muy escaso; los primeros pasos de la ciencia son aún fáciles de sintetizar en un poema, y además la fresca intuición de la vida, la ingenuidad de la forma y el haber bebido aquellas verdades en la misma naturaleza hacen de estas obras verdaderas creaciones poéticas.

Sirvan de modelo en hebreo *El eclesiástico* y el libro de *Job* de la Biblia; en griego *Los trabajos* y *los días* de Hesiodo, el poema de la *naturaleza* de Empédocles, además de Parménides y otros. En Roma Varrón, y algún otro.

POEMAS DIDÁCTICO-ERUDITOS.—Aspiran éstos á encerrar en un poema los conocimientos científicos bajo formas poéticas.

La extensión hoy vastísima de las ciencias se opone en absoluta á tales tentativas, como lo prueba el escaso mérito de las obras que pueden citarse.

Los poemas didácticos artificiales se empezaron á componer entre los gramáticos de Alejandría, en época de completa decadencia; en ellos no hay más que fría erudición; la ciencia es un pretexto, el fin verdadero es el empleo del desocupado arte del verso. Así son los de Eratóstenes, Nicandro, Calímaco y Apolonio.

De más subido precio son los inmortales poemas: *De rerum natura* de Lucrecio y *Las geórgicas* de Virgilio; pero aún en ellos es de más valor artístico lo que es ajeno á la ciencia que la ciencia misma que encierran. En otros términos, si son bellos no es porque sean didácticos, sino *á pesar* de serlo.

Durante el siglo XVIII, la poesía padeció una verdadera epidemia de poemas de esta especie, alguno de los cuales llega hasta lo ridículo.

«Puede ser materia de curiosidad y aún de agrado ver los esfuerzos que hace un humanista para hablar en verso latino del té, del café, de los relojes, de la pólvora, del barómetro, de la aurora boreal ó de las virtudes del agua de brea. Tales poemas, escritos por juego en una lengua muerta, tienen algo de humorístico en la intención de sus propios autores, y en tal disposición de ánimo deben leerse, estimando y celebrando la gracia del procedimientto. ¿Pero quién puede sufrir con calma la mayor parte de los poemas didácticos que con seriedad se han escrito en todas las lenguas vivas, y especialmente en francés durante la época á que nos referimos, poemas sobre el arte de leer los versos, sobre la cocina en el campo y en la ciudad, sobre las aves de corral, sobre la navegación, sobre el sistema de Linneo? Hubo quien puso en verso el Código de Napoleón.»—(Menéndez y Pelayo.)

En los tiempos modernos gozan de fama como poetas didácticos: en Francia Racine, autor de *La grace* y *La Religión*; Voltaire, de *La loi naturelle*. De Fontanes, Chenier y Lebrun nos quedan fragmentos, algunos de ellos de gran mérito; Delille compuso el *Poeme des jardins ou l'art d'embellir les paysages*. Antes que estos se hizo célebre la *Poética* de Boileau, pálida imitación de la famosa Epístola horaciana.

En España el mejor que poseemos es el *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes, del que no se conservan más que algunos magníficos fragmentos. Véase el siguiente en que hace la descripción del caballo:

Que parezca en el aire y movimiento
la generosa raza do ha venido,
salga con altivez y atrevimiento
vivo en la vista, en la cerviz erguido;
estribe firme el brazo en duro asiento
con el pié resonante y atrevido,
animoso, insolente, libre, ufano,
sin temor al horror de estruendo vano;
bríoso el alto cuello y enarcado,
con la cabeza descarnada y viva;
llenas las cuencas, ancho y dilatado
el bello espacio de la frente alta;
breve el vientre rollizo, no pesado,
ni caído de lados, y que aviva

los ojos eminentes; las orejas
altas sin derramarlas, y parejas.

Parezca que desdeña ser postrero
si acaso caminando ignota puente
se le pone al encuentro y delantero
precede á todo el escuadrón siguiente,
seguro, osado, denodado y fiero
no dude de arrojarse á la corriente
raudal, que con las ondas retorcidas
resuena en las riberas combatidas.

Si de lejos al arma dió el aliento
ronco la trompa militar de Marte,
de repente extremece un movimiento
los miembros, sin parar en una parte;
crece el resuello, y recogido el viento,
por la abierta nariz ardiendo parte;
arroja por el cuello levantado
el cerdoso cabello al diestro lado.

«Las octavas que nos quedan del libro de la pintura, no excediendo en total de 700 versos; ni dejándonos adivinar siquiera el plan y la extensión del poema, producen el efecto de magníficos torsos de estatuas destrozadas ó de columnas de un templo griego derruido, más grandes y más bellas por la soledad y el silencio que las envuelve. Yo no lamento tanto como otros que la obra se haya quedado incompleta; hubiéramos ganado, sí, algunos centenares más de buenos versos, pero nunca una obra verdaderamente poética, porque no puede serlo ningún poema didáctico, ni hay cosa más opuesta á la poesía que la enseñanza directa. Al paso que tal como le tenemos, perdida la mayor parte de lo didascálico, y conservados los episodios en que el numen de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica, y vuela con las alas de Lucrecio y Virgilio, no hace el efecto de una de esas obras de artificio chinesco, tales como los poemas de Du-Fresnoy, de Lemierre, ó de Delille, en que toda la gracia consiste en decir poéticamente una porción de menudencias triviales y prosaicas, sino que henchido de calor, de afectos, de grandeza, de entusiasmo comunicativo, es, más que otra cosa, una oda sublime á las bellas artes, que el autor amaba y hace amar á sus lectores, consiguiendo la grandeza poética por la inspiración lírica, lo mismo que aquellos dos grandes poetas romanos que con apariencia de didácticos son verdaderos poetas naturalistas y descriptivos, en cuyos cantos imprimió la gran Madre su beso amorosísimo, dándoles frescura y juventud perennes.»
—(Menéndez y Pelayo.)

Hay, además, en castellano el *Ejemplar poético* de Juan de la

Cueva dividido en epístolas y en el que se dan reglas para la poesía. Está bien versificado, pero su plan es oscuro é incompleto.

El mismo Cueva compuso otro poema de escaso mérito acerca de los inventores de las cosas.

En el siglo pasado se compusieron: la *Diana* sobre el arte de la caza, obra de la juventud de Moratín padre, en el que sobresalen los dos episodios de la muerte de Favila y la fábula de Acteón convertido en ciervo; un poema incompleto sobre la *Pintura* de Diego Rejón de Silva, obra fría y prosaica; *Las edades del hombre* también sin terminar de Fr. Diego González y el prosaico y desmazelado poema de la *Música* de Iriarte.

La *Poética* de Martínez de la Rosa, si bien es deficiente por la doctrina, como obra de un verdadero poeta está escrita con inspiración y versificada con elegancia correctísima.

ÉPICA HISTÓRICA

Esta especie de poesía épica se distingue de la didáctica en que así como la base de ésta la constituyen las verdades generales de la ciencia, en la heróica la forman los hechos humanos ó espectáculos de la naturaleza en su realidad concreta. Su jurisdicción se extiende por lo tanto á todo lo exterior concreto: al mundo, al hombre y á la divinidad; de ahí su división en poemas *descriptivos*, *históricos propiamente dichos*, *sociales* y *religiosos*.

POEMA DESCRIPTIVO.—En él el poeta canta la hermosura de la naturaleza y la impresión que sus espectáculos le producen.

Raro es el poema de cierta extensión puramente descriptivo; casi siempre una acción humana más ó menos tenue, suele ser, además del sentimiento lo que da unidad á la obra. Así también pocos son los poemas de cualquier especie que sean, en los que se prescinda por completo de la pintura de la naturaleza. Sin embargo llámanse propiamente *descriptivos* aquellos

poemas en que el paisaje es lo más importante, en que la naturaleza física es, por decirlo así, el protagonista de la obra.

Modelos.—Pueden citarse en India *El congreso de las estaciones* de Ritusanhara; en Grecia *El escudo de Hércules* de Hesiodo; en inglés *Las estaciones* de Thompson y *Los placeres de la imaginación* de Akenside; en francés *Las estaciones* de Saint-Lambert; en castellano *Las selvas del año* de Gracián escritas en estilo conceptuoso y en catalán los inmortales poemas de Jacinto Verdaguer *L'Atlántida* y *Canigó*.

POEMA HISTÓRICO.—En él se narra poéticamente un hecho memorable.

Algunos preceptistas han pretendido definir este género de poemas: *una historia en verso*. Claro está que el fondo lo constituyen los hechos históricos, pero el poeta los expone de modo muy distinto que el historiador. Este distinguirá lo cierto de lo legendario y expondrá los hechos por todos sus aspectos, al poeta le basta á veces uno solo y en ciertos casos cuando la leyenda sea más expresiva de un estado social que la realidad misma puede preferirla legítimamente.

Los mejores modelos son: en latín *La Farsalia* del español Lucano y *Las guerras púnicas* de Silio Itálico; en castellano *La Araucana* de Ercilla; *La Jerusalén conquistada* de Lope de Vega; la *Austriada* de Juan Rufo, etc.

POEMA SOCIAL.—Es aquella composición épica en la que el poeta pretende sintetizar en una acción alegórica los destinos y aspiraciones de toda la humanidad.

El poema social es hijo de nuestros días, los antiguos lo desconocieron en absoluto. La acción concreta que en él se desenvuelve deja transparentar á cada paso la intención trascendental y filosófica que mueve la pluma del autor. El protagonista no es un hombre, sino *el* hombre, toda la humanidad encarnada en un personaje.

Las formas que suele tomar son variadísimas. A trozos la forma dramática ó la expresión lírica sustituyen á la narración tran-

quila y serena de los hechos; abunda en digresiones cuyo tono varía desde lo patético hasta lo humorístico.

Las obras que poseemos de esta clase más bien han de considerarse como ensayos de empresa tan difícil, por no decir imposible, que como obras perfectas. La que mejor ha conseguido su intento es el *Fausto* de Goethe; además y de inferior mérito pueden citarse el *Ahasverus* de Quinet, el *D. Juan* de Byron, y en España el poema no terminado de Espronceda *El Diablo Mundo*.

POEMA ÈPICO-RELIGIOSO.—Narra algún hecho maravilloso de la historia religiosa.

La vida de los santos mártires y sobre todo la sublime tragedia del Calvario, son los asuntos propios de estos poemas.

En ellos hay que evitar la fría exposición de dogmas abstractos; el poeta encendido de amor por la religión, en los hechos concretos ha de buscar la belleza.

Véanse *El Paratso perdido* y *El Paratso recobrado* de Milton en inglés; *La Mesjada* de Klopstock en alemán; y en castellano *La vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo, *El patriarca San José* de Valdivieso, *La Cristiada* del P. Hojeda; *La invención de la Cruz* de Zárate y *La creación del mundo* de Acevedo.

LECCIÓN XLVI

La Epopeya.

LA EPOPEYA, el género épico por excelencia, es un *gran poema narrativo en el que al rededor de una acción individual, se presenta un cuadro completo de la civilización de un pueblo en una época determinada.*

No han faltado preceptistas tales como Le-Bossu, que han pretendido hacer de la epopeya una obra didáctica en la que el autor se propone instruir bajo el velo de la alegoría. El crítico citado afirma que el propósito de Homero en

la Iliada fué sencillamente acabar con las disensiones que agitaban á las ciudades confederadas de Grecia, poniendo bajo sus ojos las fatales consecuencias que hubiera podido traer para los griegos la querrela entre Agamenón y Aquiles. A tal extremo lleva su teoría que, según él, Homero pudo haber sustituido los personajes por animales sin mengua de la belleza de la obra. Basta un mediano sentido del arte y la lectura de una página de la epopeya griega para comprender lo desatinado de tales afirmaciones.

La epopeya es, pues, la síntesis de todo un estado de cultura. Sin prescindir del carácter individual y concreto que ha de tener la acción narrada, el poeta desenvuelve á nuestros ojos el cuadro de la vida bajo todos sus aspectos, religioso, civil, militar, doméstico, comercial, etc. En estos poemas, á lo menos en los más típicos, el poeta es el representante del pueblo, colaborador suyo en cierto modo, en cuanto le proporciona á manos llenas los primeros y mejores materiales que el poeta le devuelve convertidos en poema inmortal.

Por esto á la epopeya de un pueblo la llama Hegel, su *biblia*, esto es, su libro por excelencia en donde se fijan con caracteres inmortales sus creencias, sus ideales, sus preocupaciones y sus costumbres. No todas las obras que sintetizan un estado de cultura son sin embargo epopeyas. El pueblo hebreo tiene la Biblia y los mahometanos el Corán, que no son obras poéticas aunque puedan calificarse así algunos de sus fragmentos.

ACCIÓN DE LA EPOPEYA.—Llámase así á la serie de hechos que íntimamente enlazados entre sí, constituyen la narración; y sus caracteres son: *grandeza, unidad y variedad*.

Grandeza, esto es, que el hecho narrado sea de interés trascendental para una nación y aun para toda la humanidad. En la Iliada, la disputa entre Agamenón y Aquiles decidiendo la victoria por Grecia ó por Troya pudo variar la marcha de la historia del mundo.

Unidad, ó sea, que todos los hechos parciales que la constituyan se encaminen á un fin. De Homero se ha dicho que era más difícil suprimir un verso de sus poemas que arrancar la clava de las manos de Hércules.

Variación, esto es, que los hechos parciales que constituyen la acción sean distintos entre sí.

No hay que olvidar que por ser la epopeya esencialmente objetiva como ya se ha dicho, las causas de la acción han de ser también objetivas y además constantes, no internas y transitorias como las de la poesía dramática. En Homero las lamentaciones de Hécula por la muerte de Héctor, las de Aquiles por la de Patroclo y la despedida de Héctor y Andrómaca, por ser expresión de sentimientos corrían el grave peligro de ser tratadas de un modo lírico, así como la disputa entre Aquiles y Agamenón por ser lucha podía caer en lo dramático: sin embargo, no es así, su autor ha narrado estas admirables escenas con la serena calma, no exenta de pasión, que caracteriza á lo pasado, á lo épico.

PARTES DE LA ACCIÓN.—Según las formas consagradas por la práctica, en toda epopeya se distinguen: la *invocación*, *exposición*, *nudo* y *desenlace*.

Invocación es la parte en que el poeta pide auxilio á alguna divinidad para emprender la narración del poema. Homero empieza su Iliada:

Canta, oh Musa, la cólera de Aquiles.

Exposición.—En ella el poeta nos dice el asunto de que va á tratar y cuáles son sus antecedentes.

Nudo.—Se llama así á los obstáculos que se oponen á que los personajes cumplan el fin que se han propuesto.

Y *desenlace* es el cumplimiento de este fin después de vencidos aquellos obstáculos. Este desenlace suele ser feliz, esto es, que en él los personajes logran sus propósitos. En la *Odisea* Ulises regresa á Ítaca, en la *Eneida* Eneas funda el reino latino, en el *Mío Cid* se logra la derrota de los árabes, etc. Esto no se opone á que el personaje principal perezca en la empresa. En determinados asuntos esto puede dar mayor grandeza al poema. En los que cantan la redención del hombre, tiene que morir Jesucristo cuya vida es el precio de nuestra redención.

ASUNTOS MÁS PROPIOS.—El asunto más adecuado á la epope-

ya es la lucha exterior, ya del hombre contra el hombre ó sea la guerra que es lo más común, ya del hombre contra alguna fuerza superior. Así en la *Odisea* no hay guerra, pero su acción es resultado de la guerra, y hay lucha contra los dioses y los elementos.

La guerra ha de ser entre naciones distintas y movida por un propósito justo. La reconquista de la patria y defensa de la religión como en el *Mío Cid* ó la conquista de Jerusalén en la *Jerusalén libertada* del Tasso.

La guerra civil y entre hermanos más propia para el teatro, no lo es para la epopeya, porque como dice Hegel, «la vitalidad *una* de un pueblo que ha de representar la epopeya está dividida en la lucha civil y por el contrario en la internacional se lucha por conservar esta unidad nacional que es el fondo de la epopeya.» La *Farsalia* de Lucano y la *Enriqueida* de Voltaire faltan á este precepto.

LA ÉPOCA HISTÓRICA más favorable para la epopeya es aquella en que se constituyen las nacionalidades y en la que las acciones y determinaciones políticas dimanen más de la voluntad individual del que las ejecuta que de leyes impuestas. En otros términos, el poeta escogerá un período histórico entre la barbarie y la civilización.

«Su punto culminante ha de buscarse en un medio histórico ni enteramente bárbaro, ni enteramente civilizado tampoco, en el cual los sentimientos propios de la edad heroica hayan logrado su cabal y armonioso desarrollo, después del cual suelen venir dos géneros de falsificación diversos, uno por hipérbole grosera, otro por atenuación melindrosa y culta.»—(Menéndez y Pelayo.)

«El estado de civilización que mejor le conviene es la que ofrece una forma fija y preexistente de modo que los personajes se identifiquen con ella de una manera viva y original. Si los personajes la han fundado es demasiado personal.

La organización política, social y moral debe estar perfeccionada y fija, pero no en forma de ley positiva.

La relación entre el hombre y la lanza, tienda, etc. de que se sirve debe ser personal, íntima.»—(Hegel).

La época escogida no ha de ser, además, muy reciente, porque entonces el poeta se ve en la necesidad de sujetarse estrictamente á la verdad histórica de todos conocida y su obra no pasará de una crónica rimada como las de la edad media.

Voltaire no quiso sujetarse á la realidad de los hechos en su *Enriqueida* y cayó en la falsedad al fingir la entrevista de Enrique IV con Isabel de Inglaterra para que el rey pudiera contar á Isabel, como Eneas á Dido, los acontecimientos de la guerra; con la diferencia, sin embargo, de que Dido no sabía lo que Eneas le contaba, é Isabel estaría muy al corriente de lo que en Francia había pasado.

PERSONAJES.—Han de ser *típicos, complejos, variados y sostenidos*.

Típicos porque cada uno de ellos ha de reunir en sí las cualidades del carácter que representa. Aquiles, el joven caudillo de los Mirmidones es valiente, impetuoso, terco, la pasión puede en él más que el raciocinio, la muerte de su amigo Patroclo le hace olvidar las ofensas recibidas, y lanzarse al combate á decidir por los suyos la dudosa victoria.

Complejos porque han de presentarse, no como símbolos fríos de una cualidad ó vicio, sino bajo todos sus aspectos sociales. El Cid en nuestra epopeya nacional no es sólo un caudillo, sino también hijo, esposo, padre, vasallo, amigo y enemigo.

Variados porque han de distinguirse entre sí, como nos distinguimos los hombres en la vida.

Sostenidos porque durante toda la obra han de obrar en conformidad con el carácter que se les ha atribuido.

El don de caracterizar, de *hacer hombres vivos*, aquí como en la poesía dramática, es la nota que distingue al gran escritor del vulgar ó mediano. La imposibilidad de adquirirlo en los libros y de aprenderlo fuera de la vida observada con superior *vista poética*, hacen de este don la más alta cualidad del artista. Al verdadero poeta bástale á veces una sola frase para darnos el retrato completo de un personaje. Véase como Ercilla pinta á Tupanel, haciéndole decir:

La fortuna es la fuerza de los brazos.

Héroe.—Como la acción es una, ha de reflejarse en un solo individuo, el más importante, al rededor del cual giren los acon-

tecimientos y á este personaje se le llama *héroe*. Así lo son Aquiles en la *Iliada*, Ulises en la *Odisea*, Eneas en la *Eneida* y el Cid en el *Mío Cid*.

LO MARAVILLOSO, llamado también *máquina*, es la intervención de los seres sobrenaturales en la acción del poema.

Si la epopeya ha de ser según la frase célebre, un poema «en el que hayan puesto mano cielos y tierra» y si quiere representar un cuadro completo de cultura, no puede prescindir de los ideales religiosos de los personajes y de la época, que tanto contribuyen á caracterizarla.

La intervención del cielo en los asuntos de los hombres no sólo completa el poema, sino que dignifica y eleva la acción.

¿Es legítimo?—En época de firmes creencias religiosas, no sólo legítimo, sino necesario. El poeta creyente no puede explicarse un hecho trascendental sin descubrir en sus causas y en sus resultados la intervención de uno ó más seres superiores á los hombres.

Pero cuando por falta de creencias religiosas los dioses tradicionales se convierten en meras personificaciones, en adornos retóricos, entonces lo maravilloso debe proscribirse del poema como todo lo que no se siente con sinceridad.

«En las epopeyas primitivas el poeta cree en las divinidades, Virgilio no. Sus dioses carecen de vitalidad propia, son instrumentos que ni el autor ni el lector toman en serio por más que convencionalmente saben que hay que creer. Virgilio ofrece sus dioses con toda claridad positiva y prosaica. En Homero flotan es una luz mágica entre la realidad y la ficción.

Compárese la bajada á los infiernos de Ulises y la de Eneas. En el primero la estancia de las sombras aparece en una nube espesa, mezcla de ilusión y realidad. En el segundo se verifica un descenso en toda regla; los escalones, Cervero, Tántalo, etc., todo toma la forma de una decoración de teatro arreglada de antemano.»—(Hegel.)

Lo maravilloso puede ofrecer formas distintas. Ya se atribuye la dirección de los hechos á seres superiores desconocidos, como en *Los Niebelungen*; ya como en los poemas griegos se nos presenta un mundo de divinidades independientes de los hom-

bres que no son instrumentos ciegos, sino que están dotados de libertad y voluntad propia.

La personificación de vicios y virtudes lo mismo que la mezcla de creencias distintas deben reprobarse en absoluto.

Camoens en *Os Lusíadas*, mezcla lastimosamente el paganismo clásico con las divinidades cristianas. Vasco de Gama, el héroe, durante una tempestad implora el auxilio de Jesucristo y contra toda previsión es Venus la que se apresura á socorrerle.

EPISODIOS.—Son aquellas narraciones secundarias que distintas de la principal se unen íntimamente con ella y contribuyen á darle variedad.

Los episodios han de tener una extensión proporcionada á la del poema y han de dar variedad á su acción. Carece de estas cualidades el episodio de la batalla de San Quintín narrado en *La Araucana* de Ercilla.

Como la Iliada por la naturaleza de su asunto no podía ofrecer más que guerras, véase el arte admirable con que Homero ha sabido presentarnos toda la tierra, los casamientos, agricultura, pastoreo, etc., etc., describiéndolo en el escudo de Aquiles.

Ejemplos.—La despedida de Hector y Andrómaca, y el pasaje en que el anciano Agamenón va á pedir el cadáver de su hijo Héctor á la tienda de Aquiles su matador, y le dice:

«Respeto, Aquiles,
á los eternos dioses y te duele
de este infeliz anciano á la memoria
recordando la imagen de tu padre.
Yo soy más infeliz, pues obligado
á sellar con mis labios ya me veo
la mano del varón que dió la muerte
á tantos hijos míos; desventura
á que jamás llegaron las desgracias
de otro ningún mortal.» Así decía
el afligido Rey y de su padre
acordándose Aquiles, gran deseo

le vino de llorar y con la mano
 á Priamo intentó de sus rodillas
 alejar blandamente; pero el triste
 anciano de sus pies no se apartaba
 y en lágrimas los dos se deshacían.

(Trad. HERMOSILLA.)

La epopeya ¿es hoy posible?—Respecto á este punto son contradictorias las opiniones de los críticos. Nosotros creemos que la epopeya típica, la primitiva, hija de una época heroica ó por lo menos tan próxima á ella que el poeta está todavía empapado de las ideas y sentimientos del asunto que canta, es hoy imposible. Aun la literaria, hija de una época más refinada, si no es imposible, la verdad es que hoy por hoy no se cultiva. Los géneros han evolucionado y hoy la novela, más en armonía con nuestros gustos y costumbres, ha usurpado su oficio á la epopeya.

DIVISIÓN DE LAS EPOPEYAS.—Se dividen en *primitivas* y *literarias*.

Llámanse *primitivas* á las de carácter popular que cantan un asunto próximo al poeta.

Literarias, son las que se componen á imitación de las primitivas, de carácter erudito y de asunto remoto.

A las primeras pertenecen: La *Iliada* y la *Odisea* atribuidas á Homero, *La Chanson de Roland*, *Los Niebelungen* y *El mto Cid* y á las segundas; *La Eneida* de Virgilio, *La Jerusalén Libertada* del Tasso y *La Araucana* de Ercilla.

LECCIÓN XLVII

Principales poemas épicos.

De los pueblos orientales sólo los persas y en mayor grado los indios cultivaron la poesía épica. Entre los primeros pueden citarse algunas composiciones épico-amatorias de Risami, otras

didácticas de Saadi y sobre todo el *Shanamend* de Ferdusi, que parece haber sido el poema nacional de la Persia. Su acción abraza unos treinta y dos siglos, esto es desde la antigüedad más remota hasta los últimos tiempos de Sasanides, esto hace que se considere esta obra, más bien que como un poema, como una serie de poemas.

La literatura índica nos ofrece dos grandes poemas en el *Ramayana* y el *Mahabharata*.

El primero, atribuido á Valmiki, data del siglo VIII (a. de J. C.) y consta de unos cuarenta y ocho mil versos divididos en seis libros ó cantos. Tiene por asunto la guerra emprendida por Rama, el héroe, encarnación del dios Vichnú, contra la raza negra para someterla á la ley de los Brahmanes.

El *Mahabharata*, contemporáneo del anterior, se atribuye á Veda-Vyasa y tiene por asunto la encarnizada lucha entre los Kurus y los Pandavas.

Estos poemas se caracterizan por representar un ideal teológico y humano á la vez, los personajes son símbolos ó encarnaciones de la divinidad. En su forma nos ofrecen el predominio de la imaginación más exaltada, que crea lo desmesurado á expensas de la belleza y el desorden á costa de la unidad.

«En la literatura sánscrita, creemos con Hegel, que es más lo desmesurado que lo sublime, más lo fantástico que lo poético, más lo enigmático que lo racional. Hegel es el único filósofo panteísta que no siente simpatías por el indianismo de Schelling y Schegel sin duda porque su panteísmo era dialéctico y no cosmológico. Y creemos que esta literatura produce más daño que provecho á la cultura europea.»—(Menéndez y Pelayo.)

POEMAS GRIEGOS.—A la literatura griega debemos los más grandes modelos de epopeyas: La *Iliada* y la *Odisea* atribuidas á Homero y compuestas unos 900 años a. de J. C. Por la trascendencia de la acción, por la pintura viva y animada de los personajes, por el cuadro completo que ofrecen de la vida griega en aquella época, por la sobria grandeza de la narración y por la sonriente serenidad que respiran, son estos dos poemas, llenos aún hoy

después de veinte y ocho siglos de inmarcesible juventud, la admiración de los hombres.

La *Iliada* (de *Ilion*, Troya) tiene por asunto la cólera de Aquiles contra Agamenón porque éste le había usurpado la esclava Briseida.

La *Odisea* ó *Uliseida* canta los viajes y vicisitudes de Ulises y sus compañeros después de la destrucción de Troya, desde esta ciudad hasta Ítaca.

Existencia de Homero.—Desde los tiempos más remotos se había venido creyendo en la existencia y personalidad real de un poeta, Homero, autor único de la *Iliada* y la *Odisea*. Ciertos críticos de Alejandría llamados *corizontes*, afirmando que los dos poemas eran obra de dos autores distintos y Eustacio en el siglo XII, Carlos Perrault en 1696 y Vico en 1715 sembraron ya, aunque sin pruebas, dudas respecto á la existencia de Homero.

El descubrimiento del escolio de Venecia por Villoison (1788) dió pie al gran helenista y crítico Federico Wolf para publicar sus famosos *Prolegomena ad Homerum* (1795), en los que con admirable fuerza lógica, con una erudición pasmosa y con criterio independiente se afirmaba que los dos poemas griegos no eran más que un conjunto de cantos sobre la guerra de Troya de autores distintos reunidos de aquí y de allí en dos poemas por Pisístrato y sus hijos. Una de las razones más poderosas en que Wolf se apoyaba era la falta de escritura en la época en que se supone que vivió Homero, y por lo tanto en la imposibilidad de recitar y transmitir fielmente durante varias generaciones tantos miles de versos. Contribuían á reforzar la tesis wolfiana ciertos fragmentos, como la enumeración de las naves en la *Iliada*, visiblemente interpolados, lo poco y contradictorio que de Homero se sabía, y el que siete ciudades se disputaron la cuna del poeta, indicio cierto, según Wolf, de que cada una de ellas había tenido un Homero, un cantor de la guerra de Troya.

Es excusado decir que estas ideas hábilmente expuestas produjeron entre los críticos contemporáneos asombro indecible seguido de una vivísima discusión que los dividió en bandos. Y el asombro fué tanto mayor cuanto que no faltaba entonces quien creía que Homero era un poeta erudito que había perdido la vista *escribiendo* letra por letra los dos poemas.

Wolf empero no encontró enemigos serios. M. Boissonade decía como el viejo de Aristófanes. «No, tú no me convencerás, aunque me convenzas.» Humbolt, Wieland y al principio Goethe, se pusieron de parte de Wolf. Herder escribió que él ya había adivinado todo aquéello. Fichte se hizo wolfiano. Heine se resistió á que un discípulo de quien había hecho poco caso, le diera aquella lección á él que hacía veinte años que explicaba Homero.

A pesar de la falsedad de sus conclusiones la escuela wolfiana ha prestado grandes servicios á la crítica homérica y ha contribuido á fijar el concepto de la epopeya primitiva. Porque en efecto, hoy ya nadie cree en la originalidad absoluta de Homero. Indudablemente precedieron al poeta una multitud de *rapsodas*, cantores de las hazañas de los griegos, de cuyos cantos se aprovechó Homero para sus poemas. La transmisión oral, fragmentaria por necesidad, hubo de alterar el texto primitivo y á Pisistrato hemos de agradecerle el haber unido estos fragmentos y haber fijado el texto de un modo definitivo. De manera que no hay que atribuir á los Pisitrátidas la gloria de haber dado unidad á estos fragmentos como hace Wolf, sino meramente la de haberlos juntado.

Las dudas suscitadas sobre la existencia de Homero se desvanecen con solo observar la unidad de sus obras y del estilo; la Iliada y la Odisea constituyen cada una de por sí un organismo completo al que nada falta ni nada sobra. Lo que sí parece indudable es que Homero se aprovechó de los muchos elementos que le ofrecían la tradición popular y los poetas que le precedieron. Y no se crea que esto rebaja en un ápice su mérito, al contrario creemos que es el mayor elogio que de él puede hacerse, pues sólo así pudo lograr componer dos poemas nacionales, populares y absolutamente objetivos.

A Homero siguieron en Grecia un conjunto de poetas llamados *cíclicos* que en vez de cantar las tradiciones nacionales en una obra, las diseminaban narrándolas minuciosamente con lo que cerrando el período épico-primitivo preparaban el terreno á los historiadores populares.

En la época alejandrina es digno de citarse *La expedición de los Argonautas* de Apolonio de Rodas en el que tal vez se inspiró Virgilio para crear su Dido, el tipo más conmovedor de la antigüedad. En efecto, Medea se enamora de Jasón, el jefe de los Argonautas, oyéndole contar sus aventuras, como Dido se enamora de Eneas oyéndole contar las suyas; los comienzos de la pasión, tristes y contradictorios en Dido lo son también en Medea, y Apolonio es superior á Virgilio en la escena en que Medea cuenta á su hermano Calcíope su amor sin esperanza, como Dido abre su corazón á *Anna soror*.

POEMAS LATINOS.—Es inútil buscar en Roma una epopeya que como la Iliada sea obra nacional y popular. Hay sin embargo un poema que aunque obra de un erudito es por su ejecución un mo-

delo de gusto y perfección. Además tiene el mérito de haber sabido tocar el corazón de los lectores con la introducción del amor en el poema clásico. Nos referimos a la *Eneida* de Virgilio.

A pesar de ser este poema visible y constante imitación de Homero, no deja por esto de ofrecer cierta originalidad. La ternura de los afectos, la armónica distribución de las partes y el gusto fino y depurado que en ella domina le distinguen de su modelo, más grande, más impetuoso y más cercano a lo sublime que a lo bello.

He aquí el asunto de la *Eneida*: Eneas caudillo troyano, después de la destrucción de su patria, se dirige con los suyos por orden de los dioses a fundar el reino latino. El odio implacable de Juno le persigue y opone toda clase de dificultades a este viaje. Desde Sicilia una tempestad lo arroja a las costas de Cartago cuya reina, Dido, ya prevenida por los dioses, le acoge y le da hospitalidad. Eneas cuenta allí la destrucción de Troya y se gana la voluntad de Dido que concibe por él una pasión avasalladora. Eneas, obediente a los mandatos divinos, hácese de nuevo a la mar y Dido se suicida desesperada. Llega Eneas a Italia y se casa con la hija del rey Latino, Lavinia, a quien pretendía Turno rey de los rútilos contra los cuales emprenden los troyanos una guerra en la que vencen a sus contrarios, asegurando así su establecimiento en Italia.

Al hablar de la poesía didáctica se ha citado el poema de Lucrecio: *De rerum natura*, en el cual su autor se propone exponer en verso el sistema cosmológico de Epicuro. Su base científica es errónea en su mayor parte y su teoría filosófica y moral puede reducirse diciendo que niega todo lo suprasensible, el alma, los dioses, etc., y que hace del placer el supremo fin de la vida. Como obra literaria tiene fragmentos llenos de vigor y grandeza, como el episodio de la peste, aunque en conjunto es muy desigual.

La *Farsalia* del cordobés Lucano, canta las guerras civiles entre César y Pompeyo, con cuya muerte termina la obra. Ampuloso, rebuscado y de asunto poco a propósito para una epope-

ya, marca este poema el primer grado de decadencia de la literatura latina.

Hay además en latín *La segunda guerra púnica* de Silio Itálico, y la *Tebaida* de Estacio.

POEMAS ITALIANOS.—Son los más notables *La Divina Comedia* del Dante; *La Jerusalén libertada* del Tasso y el *Orlando Furioso* de Ariosto.

La Divina Comedia del Dante. Tiene por asunto el viaje ideal que el autor supone haber hecho al Infierno y al Purgatorio acompañado de Virgilio á quien admiraba é imitaba, y al Cielo con Beatriz personificación de la Teología cristiana.

Por esta ligera exposición de su asunto se comprenderá que esta obra no es, en rigor, una verdadera epopeya, fáltanle para ello una acción completa humana con principio, medio y fin. Sin embargo, la clasificamos entre los poemas épicos porque es el género á que más se parece por la grandeza de su acción y por haber encerrado en una obra artística el cuadro completo de las ideas de la Edad Media.

«En vez de un acontecimiento particular, tiene por objeto la acción eterna, el fin último absoluto, el amor divino en su inmóvil resultado y en su esfera invariable. Las acciones y destinos individuales se absorben en el fin absoluto. Los caracteres existen no sólo en nuestra imaginación como los de Homero, sino en sí, puesto que son eternos. Esta inmortalidad creada por el poeta es el mismo juicio divino de que el poeta se ha atrevido á hacerse intérprete. Las figuras del infierno son enérgicas y conservan una contracción plástica en sus tormentos iluminados por sombría luz. En el purgatorio formas suaves, pero aún definidas y en el cielo se funden en la luz pura, es la región de la inteligencia.»—(Hegel).

Dante compuso su *Divina Comedia* (que él título simplemente *Comedia* y que desde la edición 31.^a de 1516 llamaron sus admiradores *divina*), impresionado por el espectáculo del jubileo de Bonifacio VIII que coincidió con las ceremonias de Semana Santa de 1300.

La Jerusalén libertada de Torcuato Tasso (1544-1595) canta los hechos llevados á cabo por la cruzada que dirigió Godofredo

de Buillón. Imitador de Virgilio, se distingue su poema por la delicadeza y la perfección y en la pintura de caracteres sólo es inferior á Homero.

El Orlando furioso de Ariosto trata de los amores y desesperación de Roldán y los hechos de la fabulosa cruzada emprendida por Carlo-Magno contra los sarracenos. Obra de una fantasía desenfrenada, se caracteriza por la exageración á veces risible de los sentimientos y hechos hasta el punto de que hay quien califica el Orlando de poema burlesco.

Además de los citados hay en Inglaterra el *Paratso perdido* y el *Paratso recobrado* de Milton, que en el primero sobre todo, supo emular la grandeza de Homero; en alemán el poema primitivo *Los Niebelungos* y la *Mesiada* de Klopstock; en francés la admirable *Canción de Roldán* y el débil poema de Voltaire: *La Enriqueida*; y en portugués *Os lusíadas* de Camoens que agrupa al rededor de los descubrimientos de Vasco de Gama toda la historia de Portugal.

Poemas castellanos.—Entre nosotros el poema que más se acerca á la epopeya es el *Nico Cid*, de autor desconocido y compuesto al parecer durante la segunda mitad del siglo XII. Desgraciadamente está incompleto y tal como se conserva puede considerarse como dos cantares de gesta relativos á épocas distintas de la vida del héroe.

«Llamamos epopeya sin olvidar que han rechazado esta denominación no sólo los partidarios de las clasificaciones pseudo-clásicas, sino también profundos investigadores, que echan de menos en los cantares caballerescos ó unidad de compositor, ó el elemento mitológico, pero nos mueve á darle este nombre las costumbres representadas y la atmósfera que en ella se respira, lo primitivo del estilo y prácticas de expresión de todo punto homéricas, como también la simplicidad de composición, y aquel proceder por grandes masas, y muy especialmente la originalidad, vida é individualidad de los caracteres como son el Cid, caudillo, padre de familia y vasallo, las de su mujer é hijas, tiernas, calladas y sumisas, los de los compañeros del Cid, de varias fisonomías, pero iguales en valor y lealtad, los odiosos ó poco apreciables de los enemigos del héroe y el frío pero respetable del rey Alfonso. Obra maestra de nuestras narraciones heróicas, suelo fecundo en que principalmente arraigó la poesía his-

tórica castellana; si un monumento único debiera escogerse como trasunto del espíritu nacional, éste sería el elegido.»—(Milá).

Este poema, venerable por ser el monumento literario más antiguo que poseemos en castellano, nacido en una época en que la lengua no había adquirido la soltura y los recursos necesarios, es incorrecto de lenguaje y versificación. Sin embargo, por la grandeza y sobriedad verdaderamente épicas de la narración, «puede asegurarse, dice Southey, que de cuantos poemas se han escrito después de la Iliada, este es el más homérico por su espíritu.»

Aparecen después de éste tres poemas, también venerables por su antigüedad (siglo XIII), aunque muy inferiores al *Mío Cid*: *La Vida de Santa María Egipcíaca* y el *Libro de los tres Reyes d' Orient*, de origen francés y el poema erudito de *Alexandre* atribuido á Lorenzo de Segura que más parece haber sido el copista que el autor del libro.

La *Araucana* de Alonso de Ercilla canta la conquista del valle de Arauco por los españoles. El haber sido el autor testigo presencial de los hechos que narra, si bien dá mayor vida al poema, perjudica su plan. La prodigalidad en los pormenores, la falta de un héroe, la extensión de los episodios, lo injusto de la causa y á veces el desaliño del estilo son defectos compensados por la pureza del lenguaje, el vigor de los caracteres, sobre todo de los araucanos más interesantes que los españoles, y por la animación y variedad de las descripciones.

Son dignos de mención además:

El *Bernardo ó la victoria de Roncesvalles* de Bernardo de Valbuena, obra de la que se ha dicho que es entre las castellanas la que tiene mayores bellezas y mayores defectos.

La *Cristiada* del P. Hojeda, el mejor poema religioso que tenemos, digno de ser leído por la sinceridad del sentimiento y por la sencilla grandeza que respira. Fáltale sin embargo brío en las situaciones dramáticas.

Cítanse también: *La Jerusalén conquistada*, el mejor de los varios que escribió el fecundísimo Lope de Vega; *La Austriada* de Juan Rufo; el *Montserrat* de Cristóbal de Virués; *De la creación*

del Mundo de Alonso de Acebedo; *La invención de la Cruz* de López de Zárate; *Vida y muerte del Patriarca San José* de Valdivieso; *La Bética conquistada* de Juan de la Cueva y muchos otros de menos importancia.

LECCIÓN XLVIII

Géneros menores.

GÉNEROS MENORES.—En ellos colocamos el *poema burlesco*, el *canto épico* y la *leyenda*.

POEMA BURLESCO.—Llámase así al que trata en tono festivo y vulgar un asunto elevado ó en forma levantada y altisonante un asunto sin importancia.

De lo dicho se deduce que esta especie de composiciones tiene por carácter una discordancia, una desproporción entre el asunto que tratan y la manera como lo tratan, esto es, entre el fondo y la forma, de donde nace su efecto cómico.

Cuando el asunto está tomado de algún poema serio se llama *parodia* y simplemente poema burlesco en otro caso.

Modelos.—El mejor en griego es la *Batracomiomaquia*, lucha de las ranas y los ratones según la etimología, probablemente de Pigres y atribuída por algunos sin fundamento á Homero. También atribuyen á este poeta el *Margites*, pintura cómica de un perezoso.

En la Edad Media adquieren gran popularidad el *Poema de la Rosa* y *La Novela del Zorro*. El primero de gran extensión (unos veinte y dos mil versos) se divide en dos partes: la primera de Guillermo de Lorris y la segunda, más cínica y desvergonzada, de Juan de Meung.

Le Roman de Renart, cuya cuna se disputan Francia, Alemania

y Flandes, también de extensión desmesurada (más de cinco mil versos), forma un ciclo de poemas satírico-burlescos que comprende además del *Roman*, *Le couronnement de Renart*, *Renart le novel* y *Renart le contrefait*.

Más adelante se distinguen Goethe renovando el asunto del Zorro; Bojardo en Italia con el *Orlando enamorado* y Tassoni con *La secchia rapita* (el cubo robado) y en Francia *Le Lutrin* (el facistol) de Boileau.

En castellano es el mejor, á pesar de su extensión, *La Mosquea* de Villaviciosa en que se cantan con toda majestad y pompa los cruelísimos combates trabados entre los mosquitos y las hormigas.

«El lector, dice Rosell, se interesa por los personajes cual si fueran héroes verdaderos. Aquellos viles insectos sienten, discurren y obran como los semidioses de la Iliada y de la Odisea.»

Y Quintana en su *Musa épica*:

«Los dos poemas épicos castellanos que tienen mejor disposición y están escritos más correctamente son *La Gatomaquia* y *La Mosquea*; pero no me atrevo á decir si esto nos debe causar más satisfacción que vergüenza.»

En *La Gatomaquia* de Tomé de Burguillos, pseudónimo de Lope de Vega, se cantan los amores y desventuras de dos gatos. Véase como empieza la narración:

Estaba sobre un alto caballete
de un tejado, sentada
la bella Zapaquilda al fresco viento,
lamiéndose la cola y el copete,
tan fruncida y mirlada
como si fuera gata de convento.

Su mismo pensamiento
de espejo le servía,
puesto que un roto casco le traía
cierta urraca burlona,
que no dejaba toca ni valona
que no escondía por aquel tejado,
confín del corredor de un licenciado.

Ya que lavada estuvo,
y con las manos que lamidas tuvo,
de su ropa de martas aliñada,
cantó un soneto en voz medio formada
en la arteria bocal, con tanta gracia
como pudiera el músico de Tracia,
de suerte que cualquiera que la oyera
que era solfa gatuna conociera.

Véase el otro pasaje de este poema que se cita en la pág. 145.

De un mérito inferior tenemos también en castellano: *La Asneida* de Cosme Aldana (hoy perdida); la *Burromaquia* de Alvarez de Toledo y las dos *Perromaquias*, una de Nieto de Molina y otra de Pisón de Vargas.

CANTO ÉPICO.—Es un poema narrativo de corta extensión en el que se canta un hecho histórico digno de memoria.

Distínguese del poema histórico en que además de su menor extensión, es un cuadro más circunscrito de la vida, en el que por lo tanto se prescinde de episodios y digresiones.

Cuando el canto épico celebra alguna victoria toma el nombre de *epinicio*.

Los más notables ejemplos castellanos son *La Raquel* de Ulloa, *La Inocencia perdida* de Reinoso, *La agresión británica* de Maury y *Las naves de Cortés destruidas* de Nicolás Fernández de Moratín.

He aquí el comienzo de este último:

Canto el valor del capitán hispano,
que echó á fondo la armada y galeones,
poniendo en trance, sin auxilio humano,
de vencer ó morir á sus legiones;
el que halló el ancho imperio mejicano
á pesar de tan bárbaras naciones;
empresa digna de su aliento solo
si en verso cabe y si me inspira Apolo.

LEYENDA.—Definela Milá: La narración poética de tradiciones populares á menudo de carácter maravilloso.

En esta clase de composiciones el poeta suele apartarse de la historia y aprovechar los abundantes elementos poéticos que le ofrecen las tradiciones populares. No es esto decir que la leyenda sea antihistórica, antes al contrario por sintetizarse en un hecho concreto el modo de pensar y sentir de un pueblo, la tradición suele ser de una verdad superior á la realizada en el tiempo.

En castellano son dignas de mención: *A buen juez mejor testigo*, *El capitán Montoya* y *Margarita la Tornera* de Zorrilla; *El Moro expósito* y *Un castellano leal* del Duque de Rivas; *Zulima* de García Gutiérrez y *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, que empieza:

Era más de media noche,
antiguas historias cuentan,
cuando en sueño y en silencio
lóbrega envuelta la tierra,
los vivos muertos parecen,
los muertos la tumba dejan.

Era la hora en que acaso

temerosas voces suenan
informes, en que se escuchan
tácitas pisadas huecas,
y pavorosos fantasmas
entre las densas tinieblas
vagan, y aullan los perros
amedrentados al verlas, etc.

En los tiempos modernos ha producido nuestra literatura ciertas formas épicas desconocidas hasta ahora que bien pueden colocarse por su corta extensión entre los poemas menores. Tales son *Los pequeños poemas* de Campoamor y los poemas de Núñez de Arce. Los primeros se caracterizan por la intención filosófica y trascendental del asunto y por admitir ciertos elementos dramáticos. Sirvan de modelo *El tren expreso*, *Los grandes problemas* y *Los amores de una santa*.

Los *poemas* de Núñez de Arce se caracterizan por su forma rotunda, cincelada, perfecta, sin igual en nuestras letras contemporáneas. El *Raimundo Lulio* y *La Visión de Fray Martín*, pueden servir de modelos.

POESÍA POPULAR

Todos los pueblos han pasado por una época histórica en la que los hombres por la sencillez de sus costumbres, por su rudimentaria ilustración y por el predominio del sentimiento han sabido revestir sus ideales, escasos en número pero sentidos con violencia, de una forma poética llena de candor é ingenuidad. Esta es la poesía popular. Con frecuencia al lado de esta poesía llena de vida y producto espontáneo del suelo, nace otra, obra de una clase más erudita, que desprecia la del pueblo como concepción bárbara y extraña al afectado refinamiento que caracteriza á la erudita. Andando los tiempos, sin embargo, van recogándose y estudiándose amorosamente los venerables restos de la primera y olvidándose las obras de la segunda, menos sentida y por lo tanto menos poética.

Claro está que por ser la poesía popular completamente espontánea y original cada pueblo imprime en ella su carácter distintivo haciéndola independiente de la de los demás pueblos.

A esta clase de poesía pertenecen la *Balada* en los pueblos del norte y en castellano los *Romances*.

BALADA es una composición narrativo-popular en la que se canta un hecho legendario mezclando en la narración los sentimientos del poeta.

Esta clase de composiciones, anónimas y populares al principio, fueron imitadas en épocas de mayor cultura por poetas artísticos que alguna vez lograron igualar la candorosa expresión de sus modelos.

Tal sucede en *La Venganza* y *La maldición del bardo* de Uhland; *El guante* de Schiller; el *Lorelei* de Heine y la *Canción del rey de Thule* de Goethe, que copiamos á continuación:

Era un rey, fiel y constante;
murió en sus brazos su amante,
y cual su mejor tesoro
dióle en el último instante
una hermosa copa de oro.

El rey, de noche ó de día,
solo en la copa bebía,
y al tocarla el labio ardiente
el júbilo de repente
brillaba en su faz sombría.

Mas llegó el día postrero
y al hijo su reino entero
dióle y todo su tesoro;
solo negó al heredero
su querida copa de oro.

Hizo á sus grandes llamar,
y en torno á la regia mesa
se vinieron á sentar
en el castillo que el mar
las plantas humilde besa.

Allí apuró moribundo
el postrer sorbo el anciano,
y con enérgica mano
la copa lanzó al profundo
abismo del Oceano.

Con mirada de agonía
siguió, sin afán ni enojos,
la copa que al mar caía;
vió como el mar la sorbía
y entornó muertos los ojos.

(Trad. de LLORENTE.)

LECCIÓN XLIX

Los romances.

ROMANCES.—Considerados como género poético son aquellas poesías compuestas por el pueblo y para el pueblo en las que canta sus costumbres y sentimientos.

No ha de confundirse el *romance* género poético, con el *romance* combinación métrica, pues hay camposiciones tales como las anacreónticas, que suelen escribirse en romance sin ser verdaderos romances.

Carácter de nuestros romances.—Nuestros romances son épicos y populares. Épicos por relatar los hechos que mayor entusiasmo producian y populares por ser obra de todo un pueblo que depositaba en ellos su alma. Obra de todo un pueblo decimos porque el canto individual lo modificaban continuamente las generacio-

nes sucesivas al transmitirlo de boca en boca, pasando á ser patrimonio de la inspiración común.

Origen de los romances.—Como género poético el romance es genuinamente español, no tomado de ninguna otra lengua. La teoría de su origen arábigo defendida con tanto calor por Moratín, Conde, Gil y Zárate y el Duque de Rivas, ha caído en el mayor descrédito.

Dice Valera:

«Es nuestra poesía indígena, nacida entre nosotros, sin que nada le deba á la poesía griega, ni á la latina, ni á la italiana, ni á la francesa, que sucesiva ó simultáneamente han imitado y siguen imitando los poetas académicos. Y del romance, de esa poesía popular, ha nacido nuestro teatro, el más rico, el más vario y el más sublime del mundo.

El Romance es nuestra poesía, ó por lo menos el germen de nuestra verdadera poesía; y cuando ésta decae y no muere, es porque en el romance se conserva viva, y el vulgo la sigue cantando en las ciudades y los rústicos en las aldeas y despoblados.»

Antigüedad de los romances.—Aunque no tenemos datos seguros en que apoyarnos, se supone que en los primeros tiempos de la reconquista los cantos populares debieron de ser romances. La primera noticia histórica que de ellos tenemos y que prueba ya su popularidad, es el hecho de que San Fernando después de la conquista de Sevilla al hacer el repartimiento de aquellas tierras asignó campos y haciendas á Nicolás de los Romances y á Domingo Abad de los Romances. Los que hoy poseemos no son anteriores á la segunda mitad del siglo XV.

Durante este siglo dos corrientes distintas de poesía fecundaban el campo de nuestras letras. Una la popular, llena de vida y savia poética, cultivada por el pueblo; y otra la erudita, artificiosa, cortesana, más atenta á la corrección de la forma que á la energía del fondo. El pueblo no entendía ni apreciaba la poesía de los trovadores de la corte de Juan II que nada le decía inspirada en un ideal muerto ó en asuntos insignificantes; los eruditos miraban con pedantesco desdén la fecundísima inspiración del pueblo que de un modo fragmentario iba dando forma poética á toda nuestra historia. Mientras se procuraba fijar por la escritura las composiciones eruditas en los *cancioneros*, se dejaban perder ó adulterar las primeras versiones de la poesía popular, gracias á lo que no poseemos hoy los romances llamados viejos.

Así siguieron las cosas hasta que la invención de la imprenta, el renacimiento y el impulso que á la cultura nacional dieron los Reyes Católicos, hizo fijar la atención en los cantos populares, empezando á imprimirlos en hojas sueltas, hasta 1550 en que se coleccionaron por primera vez con la aristocrática denominación de Cancioneros, denominación que trocaron luego por la más propia de *Romanceros*.

Desde entonces y hasta fines del siglo XVII se despertó en nuestros poetas artísticos un verdadero furor por imitar y refundir nuestros romances populares y por componerlos originales. Y á tal extremo llegó este afán, que raro es el romance de la abundante colección que de ellos poseemos, que no tenga huellas evidentes de refundición artística.

Su importancia literaria é histórica.—Como obras literarias tienen los romances excepcional importancia pues ellos constituyen el caudal más abundante de poesía que tenemos en castellano y en ellos principalmente la lengua fué perfeccionándose y enriqueciéndose hasta ofrecerse á los grandes escritores del siglo XVI y XVII como instrumento dócil para sus obras inmortales. El conjunto de los romances constituye además nuestra gloriosa epopeya, la expresión del carácter castellano bajo todos sus aspectos. Se atribuye á Lope de Vega la frase feliz de que nuestros romances son *Iliadas sin Homero*.

Han prestado también grandes servicios á la historia conservando hechos y costumbres de que sin ellos no tendríamos noticia. Se ha probado que las primeras crónicas, entre ellas la de Alfonso X, en muchos pasajes no hicieron más que convertir débilmente en prosa los cantos populares.

DIVISIONES DE LOS ROMANCES:

a) *Por la cultura del autor* y siguiendo el orden en que aparecieron, se dividen en *populares*, *eruditos* compuestos á imitación de los populares, *eruditos originales* y *vulgares*.

b) *Por el asunto*: en *históricos*, *caballerescos*, *moriscos*, *sagrados* y *festivos*.

Romances históricos.—En ellos se canta algún hecho histórico.

Las hazañas del Cid, el héroe de la Reconquista; las desgracias de los siete infantes de Lara; el valor del real ó fingido Bernardo del Carpio y los encuentros de Fernán González con los

musulmanes: he aquí los asuntos que más comunmente los inspiran.

Estos romances suelen agruparse por la identidad del héroe en *romanceros*, de los que el *del Cid* es el más conocido é importante. Consta de un centenar de composiciones coleccionadas y publicadas por Escobar en 1712, quien desgraciadamente, añadió, quitó y enmendó adulterando su carácter popular.

Del *Romancero del Cid*, dice Hegel:

«Es un collar de perlas; cada cuadro es, en sí, acabado y completo, y sin embargo se enlazan tan bien que forman un todo perfecto. El tono es tan épico, tan plástico, que el asunto se ofrece á nuestra vista en su significación más elevada y pura. Hermosa corona que, nosotros, modernos, nos atrevemos á poner al lado de lo más bello de la antigüedad.»

Sirva de muestra el siguiente:

Victorioso vuelve el Cid
á San Pedro de Cardaña
de las guerras que ha tenido
de los moros de Valencia.

Las trompetas van sonando
por dar aviso que llega,
y entre todos se señala
el relincho de Babieca.

El Abad y monjes salen
á recibirlo á la puerta,
dando alabanzas á Dios
y al Cid mil enhorabuenas.

Apeóse del caballo
y antes de entrar en la iglesia
tomó el pendón en sus manos
y dice de esta manera:

—Salí de tí, templo santo,
desterrado de mi tierra;
mas ya vuelvo á visitarte
acogido en las ajenas.

Desterróme el rey Alfonso
porque allá en Santa Gadea
le tomé el su juramento
con más rigor que él quisiera.

Las leyes eran del pueblo,
que no excedi un punto de ellas,
pues como leal vasallo
saqué á mi rey de sospecha.

¡Oh envidiosos castellanos,
cuán mal pagáis la defensa
que tuvisteis en mi espada
ensanchando vuestra cerca!

Veis aquí os traigo ganado
otro reino y mil fronteras,
que os quiero dar tierras mías
aunque me echáis de las vuestras.

Pudiera dárselo á extraños,
mas para cosas tan feas
soy Rodrigo de Vivar,
castellano á las derechas.

Romances caballerescos.—Narran las aventuras de los caballe-

ros andantes de la Edad Media y tomaron sus asuntos de los libros y novelas de aquel género propagados en la época de las cruzadas. V. g.:

El infante vengador.

Hélo, hélo por do viene
el infante vengador,
caballero á la jineta
de un caballo corredor.
Su manto revuelto al brazo,
demudada la color,
y en la su mano derecha
un venablo cortador.
Con la punta del venablo
sacaría un arador;
siete veces fué templado
en la sangre de un dagrón,
y otras tantas fué afilado
porque cortase mejor;
el hierro fué hecho en Francia,
y el asta en Aragón,
perfilándose iba
en las alas de su halcón.
Iba á buscar á D. Cuadros,
á D. Cuadros el traidor;
y allá le fuera á hallar
junto del Emperador.
La vara tiene en la mano
que era justicia mayor.
Siete veces lo pensaba
si le tiraría ó no,
y al cabo de las ocho,
el venablo le arrojó.
Por dar al dicho D. Cuadros,
dado ha al Emperador;

pasado le ha manto y sayo
que era de un tornasol.
Por el suelo ladrillado
más de un palmo le metió,
allí le habló el Rey,
bien oiréis lo que habló:
—¿Por qué me tiraste, Infante,
¿por qué me tiras, traidor?
—Perdóneme tu Alteza
que no tiraba á tí, no,
tiraba al traidor D. Cuadros,
ese falso engañador,
que de siete hermanos que tenía,
no ha dejado si á mí no;
por eso delante tí,
mi buen Rey, lo repto yo.
Todos fian á D. Cuadros,
y al Infante no fian, no,
si no fuera una doncella
hija es del Emperador,
que los tomó por la mano
y en el campo los metió.
A los primeros encuentros
Cuadros en tierra cayó.
Apeárase el Infante,
la cabeza le cortó,
y tomárala en su lanza,
y al buen Rey la presentó.
De que aquesto vido el Rey
con su hija le casó.

Romances moriscos.—Tienen por asunto las hazañas y costumbres de los árabes españoles.

«Raros son los de esta clase anteriores á la expulsión de los moriscos; después de este hecho fué cuando los españoles se arrojaron con frenesí sobre los recuerdos que habían dejado los árabes. Esta poesía mezclada con la propiamente nacional fué la que predominó desde las tres últimas décadas del siglo XVI hasta el último tercio del XVII.»—(Durán.)

Son por lo tanto los menos populares, los más artísticos y es sabido que los hechos narrados, así como la pintura de las costumbres carecen de fundamento histórico, pues cuando no son imitación de los poemas caballerescos italianos, son producto de la imaginación del poeta.

Además del hermoso y conocido:

Si tienes el corazón
Zaide, como la arrogancia, etc.

puede citarse el siguiente de carácter más popular:

Por las sierras de Moncayo	Arma naos y galeras,
vi venir un renegado,	gente de á pié y de á caballo;
Bobalias ha por nombre,	por Guadalquivir arriba
Bobalias el pagano.	su pendón llevan alzado.
Siete veces fuera moro	En el campo de Tablada,
y otras tantas mal cristiano;	su real habían sentado,
y al cabo de las ocho	con trescientas de las tiendas
engañólo su pecado,	de seda, oro y brocado.
que dejó la fe de Cristo	En medio de todas ellas
la de Mahoma ha tomado.	está la del renegado;
Este fuera el mejor moro	encima en el chapitel
que de allende había pasado;	estaba un rubí preciado;
cartas le fueron venidas	tanto relumbra de noche
que Sevilla está en un llano.	como el sol en día claro.

Romances sagrados.—Como su nombre lo dá á entender tienen por asunto algún hecho referente á la religión ó á la vida de algún santo. Véase el que empieza:

Habiendo entregado á Dios	y estando diciendo misa
su espíritu San Alejo,	el sucesor de San Pedro,

acabado ya el prefacio
oyeron voces del cielo
que dicen:—Ven, siervo mío,
á gozar dichoso el premio
y el galardón del trabajo
que por mi amor y respeto

has padecido.—Y después
otra clara voz oyeron
muy sonora que decía:
—Id, y rogad luego, luego
al hombre de Dios que pida
por este romano pueblo, etc.

Rom. DURAN, II, 325.

Romances festivos.—Son aquellos que relatan un hecho cómico.

Por una negra señora,
un negro galán doliente
negras lágrimas derrama
de un negro pecho que tiene.
Hablóle una negra noche,
y tan negra, que parece
que de su negra pasión
el negro luto le viene;
lleva una negra guitarra,
negras las cuerdas y verdes,
negras también las clavijas
por ser negro el que las tuerce.
—¡Negras Pascuas me dé Dios,
si más negros no me tienen
los negros amores tuyos
que el negro color de allende!

Un negro favor te pido,
si negros favores vendes,
y si con favores negros
un negro pagarse debe.—
La negra señora entonces,
enfadada del negrete,
con estas negras razones
al galán negro entristece:
—Vaya muy enhoranegra
el negro que tal pretende,
que para galanes negros
se hicieron negros desdenes.—
El negro señor entonces
no queriendo ennegrecerse
más de lo negro, quitóse
el negro sombrero y fuése.

GÓNGORA.

Hay además de los dichos, romances pastoriles, alegóricos, morales, etc., de que no tratamos porque ya la denominación los caracteriza y porque son casi siempre artísticos.

LECCIÓN I

De las narraciones en prosa

CUENTO.—Es la narración breve de un hecho en el que se da más importancia al desenvolvimiento de los sucesos que al medio social en que se realiza y al carácter de los personajes.

El cuento ofrece dos formas principales: una popular y primitiva y otra literaria. El cuento popular es de origen remotísimo y pasa de padres á hijos por trasmisión oral, no escrita. De carácter sencillo y candoroso prescinde de todo adorno externo y cada narrador lo refiere á su manera. El cuento literario se transmite por la escritura y aunque procura imitar la candorosa sencillez del primitivo no desecha la corrección de la forma.

El cuento toma caracteres distintos según su propósito. A veces no se propone más que la narración de hechos imaginarios casi siempre inverosímiles, pero otras es moral, fantástico, etc.

Los más célebres son los siguientes: *Las mil y una noches*, tejido de aventuras imaginarias adornado con todas las galas de la fantasía oriental; Schmit, Grimm, Perrault, Andersen, Fabre, Conscience, Hoffmann y Bocaccio son los mejores modelos fuera de España.

En nuestra literatura los introdujo el infante D. Juan Manuel á mediados del siglo XIII con su *Conde Lucanor*, y le siguieron el valenciano Timoneda con su *Patrañuelo* (1564), colección de veintidos cuentos no todos originales; Salas Barbadillo, Quevedo, Hartzembusch, Fernán Caballero (Cecilia Böhl) y Antonio de Trueba.

La mayor importancia y extensión dados al cuento engendraron la

NOVELA.—Es la narración de una acción humana é interesan-

te en sus relaciones con los caracteres que la motivan y el medio social en que se desenvuelve.

O si se quiere puede definirse también la narración de una acción, de asunto y tono más bajos que la epopeya, en la que se expone un cuadro general de la vida.

En rigor la novela no se distingue de la epopeya ó mejor es la misma epopeya que ha evolucionado hasta adaptarse á nuestro estado social. Así todos los caracteres que distinguen estos dos géneros poéticos son meramente accidentales y pueden reducirse á que la novela es más humana, más real y á que suele escribirse en prosa. He aquí porque, como decimos en la lección XLVI, hoy no se cultiva la epopeya.

Importancia actual de la novela.—En cada época de la historia literaria determinados géneros, por sintetizar mejor las ideas y sentimientos de aquel tiempo, adquieren tal preponderancia sobre los demás que como rama que absorbe casi por entero la savia del árbol, se desarrolla lozana y fecunda á expensas de sus hermanas que viven una vida raquítica y mezquina. Los cantos populares son la síntesis de nuestra cultura en el siglo XV, la lírica domina á los demás géneros en el XVI; y en el XVII los absorbe todos el teatro, espejo fiel de nuestras costumbres y depósito de nuestras ideas, sentimientos y preocupaciones en aquella época. Hoy la novela es el género dominante en todo el mundo literario y á ello ha contribuído entre otras causas la necesidad que para reflejar nuestro estado social siente el escritor de un cuadro extenso y flexible que sólo la novela le ofrece, la mayor generalización de la cultura y el ser el único género donde el lector encuentra la fórmula de sus aspiraciones y el reflejo de su modo de ser.

ELEMENTOS DE LA NOVELA.—De la definición que hemos dado de la novela se deduce que sus elementos fundamentales son tres: la *acción*, los *caracteres* y el *medio*.

a) La *acción* y la acción narrada, esto es, sucedida, es la que hace de la novela un verdadero poema épico. Como la de la epopeya esta acción ha de ser *una, varia é interesante*. No se crea, con todo, que el interés nazca meramente de ella, también han

de despertarlo los caracteres y el medio so pena de reducirla á la pueril satisfacción de una curiosidad malsana.

b) Los *caracteres* no son menos importantes que la acción. Ellos son á la vez su causa y su efecto porque de la misma manera que el hombre determina y modifica los acontecimientos, estos ejercen á su vez una gran influencia sobre el carácter y las costumbres.

En la pintura de los personajes el novelista, como el autor épico y el dramático, ha de buscar lo que llama Taine «el carácter dominante», pero teniendo en cuenta que este carácter no ha de ser único porque la vida es siempre compleja.

c) El *medio* en que se mueven los personajes es también importantísimo. Sabido es que el clima, la patria, la educación y todo lo que nos rodea influye en nosotros y en nuestras costumbres, así no es extraño que la novela moderna use y abuse de la descripción, porque forma parte de sus principios el completar y determinar los personajes por su medio.

Por un espíritu de reacción muy disculpable la escuela naturalista no se ha contentado con fijar esta legítima influencia, sino que á veces ha hecho al hombre juguete enteramente pasivo del medio que le rodea.

En la novela estos tres elementos se combinan y enlazan con predominio distinto. A veces se dá más importancia á la acción y entonces toma el nombre de novela de *aventuras* ó *novela novelesca*, como sucede en *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas y en algunas, por otra parte de escaso mérito, de nuestro Fernández y González. En otras se dá mayor importancia á los caracteres y toma el nombre de *novela psicológica*, porque en ella el autor hace el análisis de los afectos que agitan el alma de algún personaje buscando sus causas y sus consecuencias. Tal sucede en *Su único hijo* de Alas y en las del francés Pablo Bourget. En otras, por fin, predomina el medio, la naturaleza, ante la cual la acción y los personajes son meros accidentes de la obra y la novela se llama entonces *descriptiva*. Sirva de ejemplo *Pablo y Virginia* de Bernardino de Saint Pierre.

ESPECIES DE NOVELAS.—Además de la de aventuras, psicológica y descriptiva, hay una variedad infinita de especies de novela imposibles de sistematizar y hasta tal punto es caprichosa esta división, que hay novelas que á la vez pertenecen á dos ó más especies distintas.

He aquí las principales:

Novela de costumbres.—Es aquella cuya acción es contemporánea del autor.

Bien puede asegurarse que hoy no se componen de otra clase. Ante las corrientes realistas que á todos arrastran y para satisfacer las exigencias de verdad, exactitud y sinceridad, el novelista no expone más asuntos que los que él mismo puede ver y observar atentamente. Así que la mayor parte de las novelas contemporáneas pueden servir de ejemplo. *Pedro Sánchez* de Pereda y *La desheredada* de Galdós por no citar otras.

Parece que á Richardson cabe la gloria de haber sido con su *Pamela* uno de los primeros que supo hacer interesantes las acciones comunes de la vida. El éxito de esta novela fué tan asombroso que se hicieron de ella cuatro ediciones en seis meses.

Una especie de novela de costumbres es la

Novela picaresca en la que se narra la vida libre y aventurera de pícaros, bribones y rateros.

La gracia que para el lector tiene esta especie de obras nace de que sus protagonistas si son malos moralmente hablando, no lo son por naturaleza, sino por el medio en que se han educado. Sirvan de modelos: *El Lazarillo de Tormes* de Diego Hurtado de Mendoza. El *Rinconete* y *Cortadillo* de Cervantés y *La vida del buscón D. Pablos*, más conocida por *El gran Tacaño*, de Quevedo.

Este género nos ofrece los cuadros más ricos de color, gracia y movimiento de nuestra literatura novelesca. Su inventor fué Hurtado de Mendoza cuyo *Lazarillo* se publicó como anónimo en Amberes en 1553. El P. Sigüenza reclamó la paternidad de la obra para un Juan Ortega, aunque sin éxito. Se publicaron dos segundas partes, una anónima y otra de un tal Luna inferiores á la primera. Al *Lazarillo* siguió *El Picaro Guzmán de Alfarache* «retrato el más acabado y completo de su especie que se halla en la literatura española.»

Después se escribieron en tropel *La pícaro Justina*, imitación de la anterior por Francisco López de Úbeda, pseudónimo de Fr. Andrés Pérez de León, *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara; *Alonso criado de muchos años* por Jerónimo Yáñez de Ribera; y las tres de Alonso del Castillo Solorzano; *Teresa ó la niña de los embustes*; *El bachiller Trapaza* y su continuación: *La garduña de Sevilla ó anzuelo de las bolsas*.

Novela histórica.—Tiene por asunto principal un hecho histórico mezclado con invenciones del autor.

Esta clase de novelas, como ya profetizó Lista, ha pasado de moda por completo y hoy el literato deja al historiador el trabajo penoso y delicado de resucitar la vida de nuestros antepasados. Las de Walter Scott, que fueron los mejores modelos de este género y que tanta boga obtuvieron en todas las lenguas, apenas encuentran hoy lectores.

En España puede citarse, muy anterior al novelista escocés á quien se ha querido hacer pasar por inventor del género, *Las guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, cuya segunda parte, muy inferior á la primera, publicó en 1604 con el título de *Rebelión de las Alpujarras*.

De la primera dice Ticknor con justicia «que es uno de los libros más agradables de la literatura española en prosa.»

Merecen citarse además en castellano *El doncel de D. Enrique el Doliente* del desventurado Larra, *Sancho Saldaña* de Espronceda y sobre todo *Los episodios nacionales* de Pérez Galdós.

NOVELA SATÍRICA es la misma novela de costumbres cuando se propone la censura de algún vicio social.

Cítanse el *Criticón* de Gracián y la acerba crítica del P. Isla contra los malos predicadores de su tiempo: *Fr. Gerundio de Campazas*.

Novela caballescua, hoy lectura de eruditos, caída en el mayor olvido, narraba las sorprendentes aventuras de los caballeros andantes de la Edad Media.

Aunque era una literatura falsa, llegó á ser popular en España como en todas partes, y desapareció para no volver á principios del siglo XVII con la decadencia del espíritu caballescua que re-

presentaba y al golpe mortal que le asestó Cervantes con su *Don Quijote*.

«El mejor de los libros que de este género se han escrito y único en su arte», si hemos de creer á Cervantes, es el *Amadís de Gaula*, en el que, cosa admirable en esta especie de obras, hay pasajes llenos de calor y ternura.

La primera redacción de esta leyenda de origen francés, es de autor desconocido aunque se ha querido atribuir á Vasco de Lobeyra, quien probablemente no hizo más que refundirla y traducirla al portugués. La versión que hoy poseemos es de Garci-Ordóñez de Montalvo, del tiempo de los Reyes Católicos.

Novela pastoril, también caída en el descrédito, cantaba la vida del campo y las costumbres de los pastores.

Como representante de un falso ideal, esta clase de novelas no podía ser duradera. Es inútil buscar en ellas inspiración inmediata ni verdadero sentimiento de la naturaleza, ya que no la exacta pintura de la vida del campo. Por el contrario todo en ellas es falso y convencional, la vida, los personajes y el lenguaje que emplean. Y si algunas han resistido los embates del tiempo y se leen aún hoy con gusto, es más por sus cualidades externas de versificación, sentimiento de la forma y lenguaje que por lo que tienen de novelas, ni de pastoriles.

La primera que se conoce y que sirvió de modelo á todas las demás es la *Arcadia* (1504) del napolitano Sannázaro que fué acogida con verdadero frenesi por toda Europa. La primera imitación española es la *Diana enamorada* (1542) del portugués Jorge de Montemayor, superior en interés á su modelo y que alcanzó también un éxito extraordinario. La continuó, entre otros, Gaspar Gil Polo con su *Diana*. Hay además *La Galatea*, obra de la juventud de Cervantes; *El siglo de oro* de Valbuena; la *Arcadia* de Lope y la *Constante Amabilis* de Figueroa.

NOVELISTAS MÁS CÉLEBRES.—Los griegos y latinos no cultivaron con éxito este género. Entre los primeros apenas pueden citarse, aparte de las *fábulas sibaríticas*, más que *Dafnis y Cloe*, *Los*

amores de *Teágenes y Clariclea* del Obispo Heliodoro, *Los amores de Clitofón y Leucipe* de Aquiles Tacio y los nombres de los bizantinos Jenofonte de Efeso, Caritón y algún otro. Y entre los segundos fuera del *Satyricon* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo no pueden citarse otras.

En el extranjero han florecido: en Italia, Manzoni autor de *Los novios*; en Inglaterra, además de Walter Scott ya citado, Dickens, Bulwer y Richardson; en alemán, Goethe y Richter; en Rusia, Tolstoi, Turgueneff, Dostoiewsky; en Francia, Rabelais, Balzac, Flauvert, los hermanos Gongourt, Zola, Daudet, etc.

En España, además de los citados en el curso de esta lección, Diego de San Pedro fué uno de los primeros con su *Cárcel de amor* (1496) y le han seguido Salas Barbadillo, Pérez de Montalbán, Céspedes, Andrés del Castillo, D.^a María de Zayas, y en los tiempos modernos: Fernán Caballero, Alarcón, Valera, Pereda, Pérez Galdós y otros.

CERVANTES Y EL QUIJOTE.—Superior á cuantas hemos citado y á cuantas hasta ahora ha producido el ingenio de los hombres, la literatura castellana puede envanecerse de poseer la novela sin par, asombro de los siglos y admiración de doctos é indoctos, *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra.

He aquí su argumento: Un hidalgo de la Mancha se aficionó de tal suerte á los desatinados libros de caballerías, que no sólo llegó á reputarlos por tan verídicos como la misma historia, sino que de tanto leerlos *vino á secársele el cerebro* y armado de todas armas salió de su casa en busca de aventuras y á poner su *fuerte brazo* al servicio de la virtud perseguida y la inocencia atropellada.

D. Quijote y su fiel escudero Sancho Panza son los principales personajes. El primero, enamorado de un ideal inasequible de bondad y justicia al que sacrifica su bienestar, su vida y su hacienda, de alma levantada y corazón entusiasta y de entendimiento discretísimo en cuanto no toca á los asuntos de la caballería andante, y el segundo, labrador rústico, pero de natural entendimiento, antítesis de su amo por el buen sentido que guía sus

hechos y palabras y por el concepto claro, pero vulgar y limitado que tiene de la realidad, únense en feliz contraste con lazos de cariño profundo que á los dos les enaltece.

Por la pintura de los caracteres, que aún en los personajes secundarios es de un vigor y una sobriedad que llegan á confundirse con los históricos; por la observación, dolorosa á fuerza de ser profunda, de la vida y de las costumbres; por la frescura y novedad nunca desmentidas del estilo; por la variedad inagotable de las aventuras y por el garbo despreocupado de la expresión, decimos que el *Quijote* es con mucho la mejor novela del mundo.

Tan humana es, tan completa, que á la vez que nos deleita y hace asomar la risa á los labios, nos enternece y hace brotar las lágrimas á los ojos, siendo á la vez cómica y seria. Cómica por el contraste continuo entre el ideal que mueve al protagonista y la realidad prosaica y cruel con que tropieza. Seria y lastimosa á veces porque de esta lucha desigual siempre resulta la virtud y el bien apaleados y escarnecidos. Por esto decía Heine que el *Quijote* hacía reír á los niños, pensar á los hombres y llorar á los viejos.

Dice Byron en su D. Juan: «De todas las historias es la más triste el Quijote, y lo es porque nos hace sonreír. Su héroe está en lo cierto y sigue el camino recto; domeñar á los malvados tal es su único fin; combatir con fuerzas desiguales tal es su recompensa, su virtud es su locura. Doloroso espectáculo es el de sus locuras, más dolorosa aún la moralidad que á todo el que piensa enseña esta epopeya tan verdadera. Enderezar entuertos, vengar á los oprimidos, socorrer la belleza, exterminar la felonía, luchar solo contra la fuerza coaligada, emancipar del yugo extranjero los pueblos indefensos, ¡ay! ¿por qué tan nobles intentos han de estar destinados como las baladas antiguas, á proporcionar materia á los placeres de la imaginación, á ser una broma, un enigma, un medio como otro cualquiera de llegar á la gloria? ¿No es, pues, el mismo Sócrates otra cosa que el Quijote de la sabiduría?»

Y Valera:

«Colocado (el *Quijote*) entre una literatura que muere y una que nace, no se contenta con desterrar la primera, sino que enseña lo que ha de ser la segunda, siendo el más perfecto modelo de ambas. Pues en la primera solo rivaliza con el *Orlando*, y en la segunda no hay aún quien se le parezca.»

¿Qué fin se propuso Cervantes al escribir el Quijote?—A pesar de que él dice una y mil veces que su objeto fué «poner en aborrecimiento la lectura de los libros de caballerías», muchos de sus comentadores se han empeñado en buscar en la inmortal novela los más recónditos y absurdos propósitos. Unos afirman que su fin fué presentar la contraposición entre lo real y lo ideal; otros que escribir una sátira contra Carlos I ó el duque de Medina Sidonia, ó contra el honor castellano, y otros teniéndole por republicano y liberal á la moderna creen que su obra es una gran alegoría de la humanidad enamorada de la libertad política (!). Tan absurdo es esto como esforzarse en descubrir en Cervantes un gran astrónomo, un eminente médico, un político sagaz y un sabio en toda clase de ciencias. Cervantes fué un genio literario, y con esto le basta, y con su obra maestra consiguió lo que no habían conseguido los constantes anatemas de la Iglesia, acabar de una vez para siempre con los disparatados libros de caballerías que era lo que se había propuesto.

Después de 1605 en que se publicó la primera parte del Quijote apareció otro Quijote de un tal Avellaneda, tal vez pseudónimo del canónigo Blanco de Paz, y en el que á vueltas de varios insultos contra Cervantes, se pretende continuar las aventuras del hidalgo manchego. En vista de esto Cervantes escribió entonces su segunda parte que publicó en 1615.

Del Quijote de Avellaneda, dice Díaz de Benjumea:

«Incapaz de la concepción sublime de este carácter, presentó sólo la monomanía por una faz y así lo que vino á crear fué monotonía. Leyendo una aventura están conocidas todas, y á la mitad causa enojo, y al fin no hay paciencia para sufrirlas. Falta la variedad en la unidad que distingue al de Cervantes, nuevo en cada aventura sin dejar de ser el mismo. La musa del rival, nada palbra y de baja ralea, se acomodó mejor con Sancho, aunque desnaturalizándole. Cuando lleva á D. Quijote á la casa del Nuncio, el lector dá gracias á Dios de verse libre de aquel majadero, al paso que el lector de Cervantes siente que el libro no sea interminable. El primer palo de ciego de Avellaneda fué pintar al héroe desamorado, que es lo mismo que pintar cobarde al Cid, ruin á Alejandro, ó traidor á Guzmán el Bueno. Este autor quiso ridiculizar los libros de caballerías, y por eso su sátira es insípida y monótona y se habría perdido en la primera mitad del siglo XVII, si no le resucitaran ciertos motivos. Yo no soy de opinión que este libro se oscurezca, porque el mayor castigo de Avellaneda consiste en divulgarle.»

Otras obras de Cervantes.—Además del Quijote compuso también las *Novelas ejemplares*, doce bellísimas narraciones que por sí solas le aseguraban la celebridad; una novela pastoral en verso *La Galatea*; un poema alegórico: *El viaje al Parnaso*; el *Persiles y Sigismunda*, verdadera novela caballeresca en que él cifraba todas sus esperanzas de gloria, y varias composiciones dramáticas de las que se conservan: *La Numancia*, *Los tratos de Argel* y varios graciosísimos sainetes.

LECCIÓN LI

Poesía dramática.

POESÍA DRAMÁTICA (del griego *drao*, yo hago) es *la representación de una acción*.

El carácter que distingue la poesía dramática de la épica es únicamente, como ya dijo Aristóteles, el ser representada y no narrada.

En efecto, aunque hay entre la épica y la dramática otras diferencias, todas tienen su raíz en que la primera *narra* y la segunda *representa*. La acción puede ser la misma en ambas. Ya en otra parte se ha citado el dicho de Aristóteles que «lo que pertenece á la epopeya pertenece también al drama» y nada lo prueba mejor que el gran número de acciones que han pasado del teatro á la novela y viceversa.

Las condiciones materiales en que estos dos géneros se desenvuelven establecen entre ellos otras diferencias. Son las principales las siguientes:

- 1.^a El poeta épico considera los hechos como ya *pasados*, de ahí el reposo y la serenidad de su narración; el dramático como *actuales* y de ahí la mayor agitación y viveza de la forma.
- 2.^a Destinado á la lectura el poema épico desenvuelve la acción en toda su amplitud, admite episodios y procura presentarnos un cuadro completo de la vida; Milá lo ha comparado á un extenso bajo-relieve; la obra dramática escrita para ser representada ha de ceñirse á una acción principal cuyo des-

arrollo no han de interrumpir episodios de ninguna clase; Milá, en oposición á la anterior, la compara á un grupo escultórico.

3.^a Los personajes en la épica son menos importantes que la acción que les domina y arrastra, de ahí su interés *social*; en la dramática ellos dirigen la acción á la que dominan y de ahí su interés *humano*.

ACCIÓN DRAMÁTICA.—Los hechos que constituyen la acción han de estar enlazados de tal suerte que formen un todo único, armónico é interesante. Esta unidad, entendida no en el sentido mezquino de un solo propósito sino en el más amplio de un solo efecto total, es tan necesaria á la obra dramática que sin ella desaparecería el interés.

Descúbrese en los autores modernos el laudable empeño de ensanchar los límites sobrado estrechos del teatro para hacer de él un cuadro más viviente de la sociedad que pretende retratar. Hoy, contra las reglas tradicionales de la preceptiva, el dramaturgo no se contenta ya con llevar á la escena los personajes más precisos para la marcha de la acción sino que añade cuantos le parece que pueden completar este cuadro de la vida que quiere ofrecer á los espectadores.

Hemos dicho que la acción había de ser también *interesante*, pues sólo á este precio el espectador permanecerá en el teatro. Este *interés*, sin embargo, no se ha de fundar en la curiosidad de saber en qué parará la acción, sino en cómo los personajes pasan de un estado á otro. Si el interés no tuviera más fin que conocer el desenlace, no serían posibles los dramas históricos en que éste es ya conocido de antemano, ni despertara en nosotros interés una obra después de vista.

La acción dramática, como la épica, ha de constar de *exposición, nudo y desenlace*.

a) En la *exposición* se presentan al espectador los antecedentes de la acción y se dan á conocer los personajes. Ante todo ha de ser clara y natural; y con toda su habilidad, el poeta ha de procurar que el espectador no advierta que cuanto dicen y hacen los personajes lo hacen y dicen para él.

b) El *nudo, enredo ó trama* es la parte de la obra en la que los hechos ó los personajes dificultan la realización de un fin.

c) Y el *desenlace* es el fin de la obra en que se resuelve de un modo natural y lógico el conflicto dramático.

No es preciso que el desenlace sea inesperado como quieren algunos, porque un drama no es un problema de ajedrez, ni una caja de sorpresa; basta, como hemos dicho, con que sea natural y arrancado del fondo mismo de la acción.

ASUNTOS DE LA POESÍA DRAMÁTICA.—Cualquier hecho que pueda interesar al hombre es apto para ser llevado al teatro. La tradición y la historia han sido filones abundantes que han explotado los poetas. Hoy, sin embargo, se suelen preferir los asuntos de invención del autor é hijos de la observación de la vida corriente.

PERSONAJES.—Los del drama han de ser como los de la epopeya (pág. 262) *típicos, complejos, variados y sostenidos*. Típicos, porque han de tener fisonomía propia; *complejos*, porque no han de ser abstracciones ni personificaciones de cualidades ó vicios, sino hombres vivientes, de *carne y hueso*, según la frase consagrada; *varios* entre sí como los ofrece la vida, y *sostenidos*, esto es, que obren siempre en conformidad con su carácter, lo que no se opone en manera alguna á que sientan á veces las vacilaciones tan propias del alma humana. De los personajes, en fin, ha de poderse decir lo que Marcial decía de sus versos: *Hominem pagina nostra sapit*.

Al caracterizarlos el poeta ha de buscar la frase más sintética y más expresiva de su condición, evitando que nos *cuenten* su carácter y dándonos á conocer, como se dan á conocer los hombres en la vida, por sus hechos.

Nadie hasta ahora ha igualado á Shakespeare en la creación de personajes. Muchos de ellos han llegado á adquirir la consistencia y la popularidad de los históricos, ¿pues quién no ha oído los nombres de Otelo, Desdémona, Hamlet, Ofelia, Julieta y Romeo? Esta fuerza creadora pone por sí sola á Shakespeare por encima de todos los dramaturgos del mundo. ¡Y cómo los caracteriza! A veces una sola palabra ó una frase, profunda en su misma indiferente sencillez, bástanle para darnos á conocer un personaje.

—*¡Oh mi reputación, mi reputación!* exclama Casio en el *Otelo*, y el cínico

Yago causa de todos sus males dice con desdén, indiferente á todo dolor moral: *Creí que estabais herido.*

En una de las primeras escenas del *Hamlet* Laertes dirige prudentes advertencias á su hermana la candorosa Ofelia, para que no crea las tiernas palabras del príncipe que, como dice él, *son perfume de un momento y nada más.* ¿*Nada más?* contesta Ofelia, abriéndonos de par en par las puertas de su alma.

VEROSIMILITUD DRAMÁTICA.—La obra dramática ha de ser *verosímil*, esto es, *posible* (pág. 52), no sólo por su fondo, sino también por los accidentes de la representación.

El autor no se contentará con que los personajes obren y hablen en conformidad con su carácter y con la época en que viven, sino que procurará también que su juego escénico, sus entradas y salidas y hasta los trajes y las decoraciones se aproximen en cuanto quepa á la realidad.

Claro está que en rigor esto es imposible; no se ha de extremar este afán de verdad hasta el punto de sacrificarle las bellezas de la obra. El teatro tiene mucho de convencional que de buen grado concedemos cuando el poeta lo necesita para crear mayores bellezas.

UNIDADES DRAMÁTICAS.—Creyendo cumplir mejor con la verosimilitud, los pseudo-clásicos franceses, interpretando torcidamente la *Poética* de Aristóteles, impusieron al poeta dramático las unidades de *acción*, *lugar* y *tiempo*. De la primera se ha hablado ya; la de *lugar* consistía en que no se cambiaran las decoraciones durante la representación, y la de *tiempo* que la acción no debía suponerse que duraba más de veinticuatro horas.

Una acción sola en un lugar y un día
mantengan hasta el fin lleno el teatro.

De estas unidades la única prescrita por Aristóteles y la única admitida por todos es la de *acción*. Respecto á la de *lugar*, claro está que con el cambio repentino de decoraciones se falta á la verosimilitud, ¿pero acaso no se falta más gravemente á ella haciendo que toda la acción se desenvuelva en un mismo sitio? Asuntos hay que se adaptarán sin esfuerzo á esta regla, pero la mayor

parte de nuestras grandes obras teatrales estarían por escribir si hubiesen tenido que sujetarse á ella.

De la de *tiempo* puede decirse lo mismo; ¿acaso no se falta mayormente á la verosimilitud embutiendo un asunto en el corto espacio de un día (límite caprichoso por cierto) que desenvolviendo la acción durante el tiempo necesario? Y ¿por qué veinticuatro horas y no veintitrés ó veinticinco?

Como norma de conducta téngase presente que en cuanto al tiempo y al lugar, las necesidades del asunto escogido serán la mejor guía del poeta.

FORMA DE LA POESÍA DRAMÁTICA.—La forma única es el *diálogo* que ha de ser vivo, natural y sin afeites retóricos intempestivos. A veces se emplea el *monólogo*, relación de un personaje solo, que algunos poetas modernos, Ibsen por ejemplo, suprimen del todo con buen acuerdo por inverosímil y antidramático.

El lenguaje ha de ser *corriente*, *arrancado de la realidad* en sus formas más correctas y sobre todo *sintético*.

Véase lo que del de Shakespeare dice Taine:

«Cada frase pronunciada por un personaje nos hace ver, además de la idea que encierra, el sentimiento que la causa, las pasiones que producen este sentimiento, el carácter de que dependen, la actitud física, el gesto, la mirada, todo en un segundo y con una claridad y fuerza de que no hay otro ejemplo. Las palabras son la milésima parte de lo que sentimos. Son como chispas que de tiempo en tiempo producen en nosotros un incendio. En vez de las palabras se ven rostros y se oyen gritos. ¿A qué se debe que cada frase produce en nosotros un mundo de ideas? A que es efecto de un mundo de ideas.»

El autor procurará limpiar el lenguaje de sus personajes de frases rimbombantes y de todo pensamiento profundo con carácter general y abstracto que no brote espontáneamente de la situación. Evitará también el *lirismo* ó sea la expresión extemporánea de afectos y sentimientos propios de la poesía lírica, defecto de que el teatro castellano se ha sabido enmendar pocas veces. Aunque se han escrito casi siempre en verso, hoy suele preferirse para las obras dramáticas la forma prosaica porque indudablemente supera á la versificada en naturalidad y en precisión. El

drama no ofrece casi nunca arranques sostenidos del sentimiento que justifiquen el empleo del verso.

PARTES DE LA OBRA DRAMÁTICA.—Suele constar de *actos* y *escenas*.

Acto, ó como se decía antes *jornada*, es el espacio de tiempo en que permanece el telón levantado. El descanso que entre acto y acto se concede á los actores y al público se llama *entreacto* ó *intermedio*.

Se ha querido fijar el número de actos que había de tener la obra y Horacio y los pseudo-clásicos mandan que no pase de cinco, regla completamente caprichosa porque la extensión del argumento puede exigir más ó contentarse con menos.

Escena se llama á cada una de las partes en que se dividen los actos determinadas por la entrada ó salida de uno ó más personajes.

LECCIÓN LII

La tragedia.

DIVISIONES DE LA POESÍA DRAMÁTICA.—Esta poesía comprende: la *tragedia*, la *comedia*, el *drama* y *géneros de menor extensión*.

Es difícil, por no decir imposible, establecer una línea divisoria entre los tres principales géneros de poesía dramática. De un modo general puede decirse, sin embargo, que en la tragedia nos presenta el poeta una gran lucha que produce en el espectador terror y compasión; en la comedia la lucha es cómica, de intereses pequeños, y que por tanto produce en nosotros la risa. Más difícil es distinguir el drama de la tragedia con la que tiene á veces muchos puntos de contacto; suele decirse de un modo harto vago que el drama es la mezcla de la tragedia y de la comedia, sin embargo de que hay dramas completamente serios. Más

acertado nos parece decir que en el drama la lucha es menos violenta que en la tragedia; de ahí que el desenlace del primero sea *casi siempre feliz*, y el de la segunda *casi siempre desgraciado*.

TRAGEDIA, es la representación de una acción en la que se entabla una gran lucha que produce en nosotros terror y lástima á la vez y cuyo desenlace suele ser una catástrofe terrible.

Los críticos y preceptistas han pretendido caracterizar la tragedia de muy distintas maneras. Muchos, Castelvetro entre ellos, hacen consistir su esencia en que los personajes sean reyes ó de elevada jerarquía social. De *La flor* de Agatón decía el citado crítico que ó sus personajes eran reyes ó no era tragedia, tan trascendental lo consideraba. Para producir la impresión trágica basta con que sean hombres, porque, como dice Schlegel, el mismo teatro griego no nos refiere las grandes desventuras de los gobernantes en su relación con los pueblos, sino como hombres. Y Lope decía en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Elijase el sujeto y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes.

Para otros la esencia de la tragedia lo constituye el *desenlace fatal*. Es verdad que el hombre suele ser víctima de la gran lucha que presenta la tragedia; pero ni esto acontece siempre, ni dejarían de ser tragedias las de Esquilo, aun cuando se les cambiara el desenlace. El mismo Pinciano reconoce que no es esencial y que pueden citarse muchas tragedias de desenlace feliz. Lo dicho se aplicará con mayor motivo á los que llaman tragedia á toda representación que termine con muertes.

Como hemos dicho ya, nosotros creemos que la esencia de la tragedia la constituye *la lucha grandiosa* del personaje contra sus pasiones ó contra alguna fuerza externa, ya humana ó ya, como en el teatro griego, divina.

¿Cuál es el fin de la tragedia? Según Aristóteles en un pasaje muy discutido de su *Poética* (VI) la tragedia se propone por medio del terror (el *temor* traduce Lessing) y la compasión *purgar* estas pasiones. Ahora bien: ¿cómo ha de entenderse esta metáfora médica que Pitágoras fué el primero en emplear?

Según unos quiere decir volver al espectador la serenidad perdida por la vista de la acción; para Corneille evitar las pasiones que producen tales catástrofes; Dacier, tomándolo de Marco Aurelio, como consuelo de los propios males á la vista de los ajenos; Curtius, como excitación de amor á la virtud y de odio al vicio; Weil y Bernays que la tragedia alivia al alma de las pasiones que excita; Vossio, Castelvetro y Heinsio que embota el terror y la compasión templando el alma para las luchas de la vida; Lessing, que es quien más ha profundizado esta materia, como transformación de estas pasiones en aptitudes virtuosas; Martínez de la Rosa entiende que Aristóteles quiso decir que «les quita la parte acerba y dolorosa que tendrían en la realidad,» y por fin, para Milá consiste en mejorar nuestro estado moral por la compasión y el terror.

Prescindiendo de una discusión aquí inoportuna, nosotros creemos con Muller, Renouvier y Charbuliez que Aristóteles con su *cátharsis* ó acción de purgar, quiere decir, aquietar y purificar por la idealización artística el terror y la compasión que la tragedia nos produce.

Origen del placer trágico.—Lo trágico que ya hemos definido (pág. 21), si bien no es exclusivo de la obra dramática es, sin embargo, donde mejor produce sus efectos de terror y compasión. Ahora bien; ¿de dónde nace el placer que las desgracias ajenas nos producen en el teatro? ¿Por qué, como dice Boileau, el poeta trágico

et pour nous divertir nous arrache des larmes?

Según unos el placer que mezclado de dolor nos hace experimentar la acción trágica, nace del conocimiento de que es ficción; según otros de vernos libres de aquellos padecimientos; para éstos de la simpatía humana; para aquéllos del deseo que sentimos de emociones fuertes que nos aparten de lo vulgar de la vida, y para nosotros procede del espectáculo siempre hermoso del valor moral resistiendo las contrariedades de la vida, además de la simpatía que sentimos por cuanto atañe á nuestros semejantes.

FORMAS HISTÓRICAS DE LA TRAGEDIA.—Las más importantes son: la *griega* ó *clásica*, la *moderna* ó *romántica* y la *pseudo-clásica francesa*.

Tragedia clásica, es la que cultivaron los griegos en el siglo V,

a. de J. C. y sus mejores modelos los compusieron Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Tragedia romántica es la compuesta en las naciones modernas después del cristianismo hasta nuestros días, aunque á decir verdad hoy la tragedia pura no se cultiva absorbida por el drama. Su mejor poeta es Shakespeare.

Sus diferencias: 1.^a La tragedia clásica de *origen religioso* es por su concepción y desenvolvimiento *serena y sencilla*; la moderna completamente *profana* ofrece *asuntos más complicados y afectos más enérgicos*.

Dícese que la tragedia griega es de origen religioso porque nació de los cantos que el pueblo entonaba en las fiestas dionisiacas al dios Baco á quien se sacrificaba un macho cabrío; de ahí el nombre que tomaron estas composiciones *tragodia*, de *tragós* y *odé* ó canto del macho cabrío.

2.^a La tragedia clásica se caracteriza también por la presencia del coro, que fué su germen y que por lo tanto era en ella esencial y no un mero adorno como muchos han afirmado.

El coro representaba un solo actor y era como el intermediario entre el público y la acción; representante de la justicia universal tendía á que el conflicto se resolviera restableciendo la paz y el bien; tomando pié de los hechos entonaba cantos verdaderamente líricos ya á los dioses, ya á los héroes. Tan esencial era que la decadencia del coro nos indica la decadencia de la tragedia griega.

Goethe, Racine y entre nosotros Jerónimo Bermúdez pretendieron restaurar el coro, pero sin éxito ninguno. Lo que en la antigüedad era necesario en ellos se convierte en un adorno que no tiene razón de ser.

3.^a En la tragedia griega el protagonista luchaba con la *fatalidad*, contra el *destino*, mientras que en la moderna lucha con sus pasiones ó con otros hombres.

Se ha interpretado de distintas maneras la *fatalidad* de los helenos. Para Hegel era la representación de la razón suprema que está por encima de los mismos dioses que tiende á restablecer el orden absoluto; para Schlegel era la cadena indestructible de los hechos pasados, obra del hombre, que pesaba sobre el hombre mismo, engendrando el presente de un modo implacable, y

para Menéndez y Pelayo era una manera imperfecta y vaga de concebir la Providencia.

Tragedia pseudo-clásica francesa.—Se llama así á la cultivada por los poetas franceses de los siglos XVII y XVIII y en la que pretendían imitar servilmente las formas de los teatros griego y latino. A Corneille y Racine debemos sus mejores modelos.

Mientras en España, por ejemplo, las nuevas corrientes traídas por el Renacimiento se fundieron con la tradición nacional, en Francia se divorciaron de ella y de ahí la inútil pretensión de querer reproducir en el siglo XVII el teatro helénico. Convencidos de que el arte no podía ya superar aquella perfección procuraron en vano acercarse á ella, tomando los argumentos de las tragedias griegas y latinas y procurando cumplir con todas las reglas, aún las más circunstanciales, de las preceptivas de aquella época generalmente mal entendidas. De ahí resultó un teatro, salvo honrosas excepciones, antinacional, porque el pueblo no lo entendía, falso porque la civilización que pretendía retratar era ya cosa muerta y absurdo porque las ideas expuestas y los personajes solían estar en abierta contradicción. Bien decía Talma que la tragedia francesa era una *sublime conversación, un diálogo de muertos en acción sobre la escena*; y Deschanel: «Los elementos de sus caracteres son un poco de estoicismo antiguo; un poco de espiritualismo cristiano; un poco de heroísmo caballeresco; un poco de metafísica romántica y un poco de elegancia *preciosa*. Olvidan absolutamente el cuerpo y la naturaleza.»

Y Taine la caracteriza con mucha gracia cuando dice:

«Imaginaos un pseudo-clásico: escogerá las costumbres nobles, evitará la bajeza y huirá de los criados y pueblo; las pasiones más desencadenadas guardarán las buenas formas, evitará la frase innoble y cruda; pondrá en todo la razón, el buen gusto, la grandeza; suprimirá la ingenuidad y las alegres chanzas de la vida doméstica; trasportará los personajes separados del tiempo y del espacio á una región serena, donde después de pronunciar sus arengas y disertaciones, se matarán convenientemente y como para terminar una ceremonia.»

POETAS TRÁGICOS MÁS NOTABLES.—*En Grecia* sobresalieron Tespis de Icaria á quien se atribuye la invención del género por haberse atrevido á cantar un asunto no relativo á Baco; y Esquilo, Sófocles y Eurípides que representan la edad de oro.

De las obras de Tespis no nos quedan más que algunos títulos y dos fragmentos de muy dudosa autenticidad. En ellas no había más que un actor que

representaba varios personajes y el coro. Contemporáneos y continuadores suyos fueron Frínico y Querilo de quienes tampoco nos queda nada.

ESQUILO, el verdadero padre de la tragedia, añadió un personaje á la acción, con lo que el *episodio* ó parte del actor pasó á ser lo principal, creando con esto sólo la tragedia. Inventó la máscara y el coturno. Su carácter como poeta es la grandiosidad que alcanza á veces lo sublime. De unas 70 obras que se le atribuyen no se conservan más que siete completas: *Promeleo encadenado*, *Los siete sobre Tebas*, *Los Persas* (por caso rarísimo de asunto contemporáneo), *Las suplicantes* y la trilogía *La Orestia* que consta del *Agamenon*, las *Coéforas* y las *Euménides*.

SÓFOCLES, *la abeja ática*, como sus contemporáneos le llamaron, inventó otro personaje, que Esquilo admitió luego; sus obras son el modelo más cumplido de la serena y risueña grandeza del espíritu helénico. Menos grande que Esquilo, es sin embargo más perfecto y armónico. Entre las siete obras que de él poseemos contamos el *Edipo Rey*, la tragedia más perfecta de la antigüedad clásica. Además han llegado hasta nosotros: *Edipo en Colona*; *Ayax furioso*; *Electra*; *Antígona*; las *Traquinianas* y el *Filocetes*.

EURÍPIDES, por su escepticismo religioso y por la mayor importancia que da á las pasiones y al dolor inicia la decadencia de la tragedia, pero en cambio por ser más humano parece presagiar el drama moderno. De sus muchas obras no nos quedan más que dieciocho, y de éstas son las mejores *Medea*, *Alceste*, *Ifigenia en Aulide*, *Ifigenia en Tauride*, *Electra*, *Hércules furioso*, etc.

La decadencia es rapidísima y la representan Ion, Aqueo y Agatón que lleva á la escena asuntos inventados y toma para sus coros fragmentos líricos de todas partes, vengan ó no á cuento. Con ellos vino una turba de poetas mediocres que incapaces de inventar alteraban, corrompían ó interpolaban las obras de los grandes maestros para darlas como propias. En la corte de los Ptolomeos y á manos de los gramáticos murió la tragedia, que de espectáculo nacional se convirtió en ejercicio de escuela.

En latín.—Los latinos no tuvieron tragedia propia, se contentaron con imitar débilmente á los griegos. Apenas pueden citarse más que Séneca á quien se atribuyen diez tragedias que no llegaron á representarse y que más bien fueron ejercicios de retórica; Accio, Pacuvio, Vario y Ovidio.

En la primera época Livio Andrónico, Nevio, Ennio, Pacuvio y Accio no hicieron más que traducir del griego. En el siglo de Augusto se distinguió Asinio Polión de quien no queda nada. Decimos que *se atribuyen* á Séneca diez tragedias porque es muy dudoso que sean suyas las que corren con su nombre. Unos dicen que son parte del retórico y parte del filósofo; otros que

de un Séneca desconocido. Lo que sí parece seguro es que todas no son de la misma mano.

Respecto de su mérito literario dice Schlegel:

«Desprovistas de todo interés dramático, como de toda verdad en los caracteres, irritan por una multitud de inconveniencias, estilo frío é hinchado; hay allí todos los lugares comunes de la escena; todo es palabrería y pretensiones. El talento no se descubre más que en su abuso.»

En *Inglaterra* además de Marlow, Lilly, Ben Jhonson y Dryden floreció Shakespeare el más grande de los trágicos del mundo todo, genio desigual de quien pudo decir Pope que «nadie había escrito tan bien ni tan mal como él.»

A pesar de su desarreglo, de sus incongruencias y de sus inverosimilitudes, Shakespeare es como hemos dicho el primer trágico del mundo. Nadie le ha igualado en crear hombres, en fuerza sintética de expresión y en conocimiento del corazón humano. Su lenguaje es un raudal irrestañable de poesía donde la ardiente imaginación del autor acumula metáfora sobre metáfora, imagen sobre imagen; sus personajes son completos y su carácter común es la pasión que les arrastra al bien ó al mal. Dice Taine: «Si Shakespeare hubiese hecho una psicología habría dicho con Esquirol: El hombre es una máquina nerviosa gobernada por un temperamento, dispuesta á las alucinaciones, arrebatada por pasiones sin freno, esencialmente falta de razón, mezcla de animal y de poeta, tomando el capricho por ingenio, la sensibilidad por virtud, la imaginación por resorte y gula, conducida al azar por las circunstancias más determinadas y complejas al dolor, al crimen, á la locura y á la muerte.»

Sus mejores obras son: *Machbet*, *Otelo*, *Hamlet*, *Julieta* y *Romeo*, *El rey Lear*, *El Mercader de Venecia*, *Coriolano*, *Ricardo III* y otras.

En 1856 la americana Delia Bacón defendió la estupenda paradoja de que las obras que corrían con el nombre de Shakespeare no eran suyas, sino del canciller Bacón, iniciando una discusión tan larga y empeñada que dió origen á centenares de volúmenes. La mejor refutación de esta hipótesis, hoy completamente desacreditada, es la edición *in folio* que de las obras del gran poeta hicieron en 1623, siete años después de su muerte, sus amigos los cómicos Henninge y Condell.

En *Alemania* se han distinguido Goethe y Lessing.

En *Francia* Corneille, Racine, Crebillón y Voltaire.

Corneille, de quien dijo Schlegel que era un español nacido por casualidad en Ruán, creó la tragedia francesa con su *Cid*, imitación de *Las mocedades del Cid* del valenciano Guillén de Castro. Fué el poeta más genial del teatro

pseudo-clásico. Racine, cuyas mejores obras son *Atalia*, *Andrómaca*, *Británico* y *Fedra*, le superó en gracia y sensibilidad, aunque no en grandeza.

En *Italia* compuso tragedias Alfieri, imitando á los franceses.

En *castellano* no tenemos apenas verdaderas tragedias. Casi todas son ensayos eruditos de imitaciones griegas ó latinas. Jerónimo Bermúdez compuso la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada*; las que pueden citarse de nuestros grandes poetas dramáticos son más bien dramas trágicos. García de la Huerta es autor de la *Raquel*; Martínez de la Rosa del *Edipo*, hermosa imitación de la obra maestra de Sófocles y Ventura de la Vega de *La muerte de César*. En catalán son dignas de mención las de Angel Guimerá y entre ellas *Mar y Cielo*.

Las primeras castellanas parecen haber sido las tres de Vasco Díaz Tanco, de principios del siglo XVI que se han perdido. Las más antiguas que tenemos son las de Fernán Pérez de Oliva, á quien siguieron Malara, el citado Bermúdez, Juan de la Cueva, L. Argensola, Lope que dió el nombre de tragedias á seis composiciones suyas, Virués y en el siglo pasado la imitación francesa produjo las de Montiano y Luyando y Moratín padre. Huerta, López de Ayala, Cienfuegos, Quintana, Martínez de la Rosa y Ventura de la Vega las compusieron también.

LECCIÓN LIII

Comedia.

COMEDIA, antitesis de la tragedia, es la *representación de una acción de carácter festivo y desenlace feliz*.

Para muchos preceptistas la comedia, si ha de ser digna de este nombre, ha de proponerse la mejora y corrección de las costumbres, satirizando los vicios y ridiculeces humanos. De ahí la conocida frase *castigat ridendo mores*. Nada más inexacto. Es verdad que el poeta cómico lleva muchas veces á las tablas las debiliidades y defectos de sus contemporáneos, pero no con el propó-

sito deliberado de corregirlos, aun cuando contribuya á ello, sino por los elementos cómicos que le proporcionan. Lo contrario es hacer de la comedia una obra didáctica en perjuicio de su valor artístico. Es verdad, concediendo mucho, que el hombre puede enmendarse de ciertos defectos al verlos ridiculizados en el teatro, pero éste no ha de ser el propósito del poeta.

El aspecto cómico de la vida que la comedia refleja puede resultar de la natural combinación de las situaciones sin necesidad de apelar á la pintura de vicios ó defectos.

Aunque el carácter fundamental de la comedia es lo cómico no se crea que deban desterrarse de ella lo serio y lo patético, antes al contrario, el sentimiento del dolor retenido y expresado con sobriedad, por el mismo contraste que ofrece entre lo alegre y risible, puede producir emociones profundas en el espectador. Véase qué gran partido saca de ello el delicado ingenio de Bretón de los Herreros en muchas de sus obras. Además, la observación de la vida, alma de la comedia, cuando llega á las profundidades del espíritu humano es esencialmente triste. La desesperación de Jorge Dandin en la farsa de Moliere llega á arrancar lágrimas.

ESPECIES DE COMEDIAS.—Es imposible hacer de ellas una clasificación exacta. Sus formas son tan distintas, sus elementos tan variados que sus denominaciones sólo pueden aplicárseles por los caracteres predominantes. Así hay obras que á la vez pueden incluirse en dos ó más especies distintas.

Son, sin embargo, las más comunes:

Comedia de costumbres, es aquella en que la acción representada es contemporánea del autor. Esta es la comedia tipo, la que mejor representa la clase y la que con mayor interés ve el público que se reconoce como modelo de aquella pintura, v. g.: *El tanto por ciento* de Ayala.

La comedia de costumbres toma distintos nombres, así

Comedia de capa y espada, es la comedia de costumbres del siglo XVII, llamada de *capa y espada*, por ser éstas las prendas más características del traje de los hombres de aquella época. Sirvan de ejemplo: *Mañanas de abril y mayo* de Calderón, y *El examen de maridos* de Alarcón.

Comedias de enredo ó intriga, son aquellas en las que el autor

se propone sorprender y divertir al público con una acción tan enmarañada que al parecer sea de desenlace imposible.

Tales son *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón; *La confusión de un jardín* de Moreto, y *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina. A esta especie de comedias puede referirse el *vaudeville* francés creado por Labiche.

Comedia de carácter.—En ella el autor se propone el estudio del carácter de un personaje. También se la llama *comedia psicológica*. Por ejemplo: *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* de Alarcón, y *Marta la piadosa* de Tirso de Molina.

Comedia de figurón, no es más que la misma comedia de carácter exagerada hasta lo grotesco. En ella se presenta un personaje abultando los rasgos principales de su carácter hasta la caricatura moral y lo inverosímil: Pasa por creador de ella en nuestro teatro Moreto, que compuso *El lindo D. Diego* y *El Marqués del Cigarral*. A esta especie pertenecen: *Entre bobos anda el juego* de Rojas, que aún hoy se representa con éxito, y *L'Avare* de Moliere.

Comedia de magia, en la que se supone que el protagonista, dotado de un talismán ó poder sobrenatural, puede alterar á su voluntad las leyes de la naturaleza con lo que se justifican las mayores inverosimilitudes. En ella el maquinista colabora con el poeta, cuyo propósito se reduce á entretener al espectador con mudanzas repentinas y sorprendentes. Uno de los mejores modelos de esta especie de comedias lo tenemos en *La Redoma encantada* de Juan E. Hartzembusch. También lo son: *Los polvos de la madre Celestina* y *La Pata de Cabra*.

PRINCIPALES POETAS CÓMICOS.—La comedia, nacida como la tragedia en Grecia, tuvo su origen en el canto burlesco y licencioso que se dirigía á Baco después del festín con que se celebraba la vendimia.

«Al principio un solo actor estaba encargado de componer y cantar los versos en honor de Baco, mientras los demás personajes, tiznados de heces de

1 *Lindo* equivalía entonces á lo que hoy diríamos *gomoto*, *presumido*.

vino, danzaban al rededor, cantando el estribillo. Disfrazados más tarde de sátiros y silenos, añadieron al canto el gesto y haciendo alarde de bufonadas groseras, discurrieron de aldea en aldea insultando á los transeuntes y zahiriéndose unos á otros.»—(Coll y Vehí.)

La paternidad de la comedia se atribuye á Susarión, aunque los primeros que le dieron forma dramática parecen haber sido Epicarmio y Formio de Sicilia y Crates de Atenas en el siglo V a. de J. C.

Los precursores de los grandes cómicos fueron Cratino, á quien se atribuyen 21 comedias hoy perdidas, cuyo carácter, según el testimonio de los antiguos, fué la mordacidad, y Eupolis, de quien se elogia la destreza dramática.

Los mejores cómicos griegos son: Aristófanes, representante de la *comedia antigua* en la que se satirizaban las personas, y Menandro, representante de la *moderna* que era una sátira de las costumbres.

Tan personal era la sátira de la comedia antigua, que no se contentaba con citar los nombres de los personajes, casi siempre contemporáneos, que escogía como blanco de sus dardos, sino que además reproducía en la máscara los rasgos de su cara. De este modo Aristófanes se burló de Sócrates, Anaxilao de Platón y Timocles de Demóstenes é Hipérides.

El coro se empleaba de un modo característico en la comedia antigua. Además de entablar diálogos entre sí, cosa que no acontecía en la tragedia, á la mitad de la obra el coro recitaba un fragmento llamado *parábasis*, ajeno por completo al asunto y en el que en nombre del poeta dirigía la palabra á la multitud, ya para burlarse de los escritores rivales, ya para dar consejos al pueblo sobre toda clase de asuntos políticos. Tal influencia llegaron á tener los poetas cómicos, que Platón decía que la república ateniense era una *teatrocracia*.

Aristófanes, único poeta cómico griego de quien se conservan algunas obras, fué el mejor y más fecundo representante de la comedia antigua. Tanta admiración despertó en su tiempo que Platón decía: «Las Gracias buscando un templo indestructible hallaron el alma de Aristófanes.»

Dice Menéndez y Pelayo:

«Ha de celebrarse en él la franca alegría, la serenidad y plácido contentamiento de la vida, su portentoso genio cómico en que dichosamente se daban la mano lo fantástico y lo plástico; y el vuelo como de águila que desde las impurezas y escorias de la realidad se levanta á las más altas esferas de la poesía lírica; y el sentido moral, patriótico, tradicionalista y de hombre de orden, que aun en medio de sus licencias y desenfrenos de dicción, nunca le abandona y le convierte en azote de demagogos y sofistas.»

Entre sus obras pueden citarse: *Las nubes*, sátira despiadada contra Sócrates y á la que algunos han acusado, erróneamente, de haber contribuido á que se le condenara á muerte, *Las aves*, *Los caballeros*, *Los acarnienses*, *La paz*, *Las avispas* y otras.

El gobierno de los treinta tiranos prohibió la sátira personal y la parábasis, de donde nació la comedia *media*, época breve de transición no muy conocida, en la que el poeta se valía de alusiones transparentes y cuyos representantes parecen haber sido Antifanes y Alexis.

En la comedia *moderna* sobresalieron, además de Menandro, autor de ochenta comedias todas perdidas, Filípides, Filemón, Difilo y muchos otros.

En *latín* cultivaron la comedia Plauto con *Los cautivos* y *La Aulularia* y Terencio con el *Heautontimorúmenos* (el que se atormenta á sí propio), *Los adelfos*, *Andria* y *El Eunuco* tomadas de Menandro y *Hecira* y *Formión* de Apolodoro.

En *Alemania* son notables Han Sachs, Lessing, Gottsched, Freitag y Gebler.

En *Inglaterra*, Ben Jhonson, Shéridan, Garrick y Shakespeare, autor de *Las alegres comadres de Windsor*, *Como gustéis*, *La fiera domada* y otras.

En *Italia*, Goldoni, Gerardi, Ferrari y Gozzi.

En *Francia*, Moliere, pseudónimo de Poquelin, el poeta cómico más notable de nuestra edad, Corneille, Beaumarchais, Regnard, Scarron, Sardou, Augier y Dumas (hijo).

En *España*, la comedia se ha cultivado más y mejor que en ninguna otra nación. Para exponer los mejores modelos basta citar al acaso los nombres de nuestros mejores poetas dramáticos Lope, Calderón, Tirso, Alarcón, Rojas, Moreto, Cañizares, Moratin, Bretón de los Herreros, Ayala, Ventura de la Vega, etc.

LECCIÓN LIV

El drama y otros géneros dramáticos.

DRAMA *propriamente dicho*, especie intermedia entre los dos géneros expuestos, puede definirse *la representación de una acción en la que domina el elemento serio y cuyo desenlace es casi siempre feliz*.

El drama recorre una variedad infinita de matices, ya acercándose á la comedia y casi confundiéndose con ella, ya aproximándose á la tragedia. Esta misma variedad hace que sea muy difícil definir el drama de una manera satisfactoria. Lo indudable es que los elementos cómicos, si los hay, están supeditados á la seriedad de la acción, en la cual suele presentarse una lucha violenta que se resuelve en sentido favorable al protagonista.

El drama es de origen moderno. Los griegos y latinos no lo conocieron y sus imitadores los pseudo-clásicos franceses y aun muchos preceptistas enamorados de la antigüedad, lo combatieron con todas sus fuerzas. Pero la necesidad se impuso, y el drama que representaba mejor que ningún otro género la vida humana con su mezcla de risa y llanto, en su infinita variedad, no sólo recorrió triunfante todas las literaturas entre los aplausos del público y los ataques de los eruditos, sino que mató la tragedia usurpándole su oficio.

¿Ni cómo habían de admitir los preceptistas á la antigua, aferrados á las clasificaciones tradicionales, un género nuevo? El drama, ó la *tragi-comedia*, como se llamaba, era un *mónstruo de la naturaleza*, según ellos, que pretendía pintar lo alegre y lo triste destruyéndose mutuamente. Sin embargo, la vida es así y por ser su reflejo más fiel, el drama, como dice Revilla, es «el más real, el más vivo, el más humano, el más interesante de los géneros.»

ESPECIES DE DRAMA.—Tampoco puede hacerse del drama una

clasificación rigurosamente exacta y así nos concretaremos á citar algunas de las especies más conocidas. Tales son el *histórico*, de *costumbres*, *filosófico* ó *de tesis* y el drama *teológico*.

Drama histórico es aquel que tiene como fundamento de la acción un hecho histórico. De él puede decirse lo que de la novela histórica, que ha caído en desuso. La verdad absoluta que el realismo imperante exige al poeta es muy difícil de lograr en hechos pasados. Y hoy el público, más exigente cada día, no se satisface con un drama histórico que no tenga de ello más que el germen del asunto y los nombres de tres ó cuatro personajes, sino que quiere ver revivir la época con sus costumbres, ideas y carácter propio.

En ellos el poeta no puede alterar el hecho histórico, como lo hizo Martínez de la Rosa en *La viuda de Padilla* en la que la protagonista apela al suicidio. «Nunca llegan los fueros del poeta dramático,—dice Menéndez y Pelayo á propósito de esta obra,—ya elegido un asunto histórico, hasta el punto de alterar sus datos esenciales, mucho menos cuando el hecho es famoso y archi-conocido. Y no se invoquen los privilegios del genio ni las exigencias del drama. Semejantelencia no sirve para nada y perjudica siempre, y la invención del poeta resulta pobre y sin gracia ante la poesía insuperable de la historia. ¡Cuánto más patética, dramática y hermosa parece la catástrofe de Juana de Arco, leída en cualquier manual de historia, que en el drama místico, nebuloso y fantasmagórico en que el gran Schiller la alteró á sabiendas!»

Sirvan de ejemplo de esta especie de drama: *La prudencia en la mujer* de Tirso, el *Wallestein* de Schiller, *Venganza catalana* de García Gutiérrez y *El haz de leña* de Núñez de Arce.

Drama de costumbres.—Como la comedia de costumbres, es el que tiene por asunto un hecho que se supone contemporáneo del autor.

Son de esta clase *El Médico de su honra* y *El Alcalde de Zalamea* de Calderón y *El gran Galeoto* de Echegaray.

El drama filosófico ó de tesis, que suele ser también de costumbres, es aquel en que se plantean los conflictos que puede originar en un caso concreto la contradicción entre la conciencia y un determinado estado social. Su carácter es, pues, revolucionario,

de protesta contra una costumbre, una creencia generalmente admitida ó una ley. Sirvan de ejemplo los dramas de Enrique Ibsen.

No falta quien niegue al poeta el derecho de llevar á la escena los problemas más trascendentales de la vida moderna, afirmando que con esto se invade el terreno de la ciencia. No lo creemos nosotros así; por el contrario, si el poeta ha de interesar y conmover á los espectadores, es preciso que, empujado de la realidad en que todos vivimos, ponga ante nuestros ojos el espectáculo de los propios males. Lo que no puede hacer el poeta es pretender la solución científica y universal del problema que él plantea sólo en un caso concreto; no ha de convertir el escenario en una tribuna desde donde predique sus ideas. Precisamente los aspectos artísticos que en la realidad pueden presentar estos problemas son tal vez la fuente más legítima de inspiración del poeta contemporáneo. Y no invade el terreno de la ciencia el que no busca más que estos aspectos, sino el que no contento con ellos discute estos problemas y pretende imponer una solución al espectador.

En esta clase de dramas el problema ha de plantearlo de un modo natural la misma acción, esto es, no ha de parecer que la acción se ha inventado para comprobar una tesis propuesta *á priori*, sino que por el contrario, y he aquí la gran dificultad, la tesis ha de brotar de la acción misma encarnada en ella y formando las dos una sola substancia. En el primer caso los personajes son abstracciones frías sin realidad dramática, son meras teorías que hablan; en el segundo pueden ser hombres completos.

La tesis en estos dramas es de tan escaso interés artístico que puede escribirse una obra maestra defendiendo una teoría absurda, como sucede en *García del Castañar*.

Drama teológico.—De marcado carácter moral, el drama teológico tiene por asunto un hecho íntimamente relacionado con la divinidad. *El mágico prodigioso* y *La devoción de la Cruz* de Calderón.

GÉNEROS MENORES.—Aunque en realidad todos ellos pueden reducirse á los expuestos, los agrupamos aparte por ser más breves y menos serios que los anteriores. Son los principales: el *auto sacramental*, el *paso ó entremés* y el *sainete*.

Auto sacramental.—Es una forma del drama teológico y se

define: la representación de una acción alegórica compuesta para celebrar el misterio de la Eucaristía. Los compusieron Montalván, Rojas, Guevara y Calderón autor de los mejores.

Los autos se representaban el día del Corpus por las calles y las plazas de las ciudades. En ellos los personajes eran símbolos de virtudes ó vicios; así aparecían: *la Fe, la Verdad, la Teología, el Hombre, la Carne, el Demonio, etc.*; y tomaron su origen de los *misterios* y *moralidades* de la Edad Media de que eran una nueva forma. El portugués Gil Vicente fué el primero que los compuso con este título y se representaron hasta 1765 en que por el mismo decoro de la religión hubo que suprimirlos.

Paso ó entremés es una acción festiva y breve que solía representarse entre acto y acto de una obra seria. Sirvan de modelo: Lope de Rueda de quien es célebre el *Paso de las aceitunas* y Cervantes.

Sainete.—Los sainetes fueron los sucesores de los entremeses de los que no se distinguen esencialmente. Los mejores que tenemos en castellano son los de Ramón de la Cruz, admirables por la pintura de las costumbres madrileñas de su tiempo.

Este género de representaciones ha tomado nombres y caracteres variadísimos, tales como: *pieza, fin de fiesta, propósito, juguete, etc.*

UNIÓN DEL DRAMA Y LA MÚSICA.—La poesía dramática, para alcanzar un fin estético más intenso, pide á veces el concurso de la música y toma entonces los nombres de *drama lírico, ópera ó melodrama* y *zarzuela*.

Drama lírico.—Es una representación teatral en que la poesía va acompañada constantemente de la música. (Véase pág. 40). La ópera puede ser ya una tragedia, ya un drama ó ya una comedia. Sus mejores modelos son: Metastasio, Scribe, Wagner y Boito.

Zarzuela.—Representación dramática que en los pasajes más apasionados se acompaña con la música. Hoy, por un galicismo, se llama también *opereta* y *ópera cómica*.

El nombre de estas composiciones viene de haberse representado las primeras en el real sitio de la Zarzuela próximo al Pardo.

La han cultivado entre nosotros Calderón, Ventura de la Vega, Luis Mariano de Larra, Ramos Carrión y Miguel Echegaray.



LECCIÓN LV

Teatro español.

La historia literaria de la humanidad no presenta más que tres teatros verdaderamente originales y populares nacidos del propio impulso de la nacionalidad y no de influencias extranjeras. Estos son el griego, el inglés y el español, representando cada uno de ellos el predominio de uno de los tres elementos que constituyen la obra dramática. En el griego predominan las pasiones, en el inglés los caracteres y en el nuestro la acción.

Los tiempos cambian, y hoy, por ejemplo, el teatro francés que en los siglos XVII y XVIII fué un teatro de reflejo y fría imitación, tiene ya carácter original y propio.

TEATRO ESPAÑOL.—Por la inagotable variedad de sus asuntos, por el asombroso número de sus obras, por el ingenio dramado en ellas y más que nada por la pintura viva y fiel de las costumbres, el teatro español no reconoce superior en ningún otro del mundo. Como engendrado por el espíritu de un pueblo original y fuerte, despreció siempre los consejos repetidos de los eruditos y rompió osadamente las reglas tradicionales de la preceptiva clásica, y fuera de ella y aun en contra de ella supo crear bellezas de primer orden que en nada ceden á las más admiradas de la antigüedad.

SUS CARACTERES.—Se distingue de los demás:

1.º En la mayor importancia concedida á la acción sobre los caracteres.

2.º En la introducción del elemento lírico en monólogos y narraciones.

3.º En la influencia inmediata del pueblo.

Para la exposición sumaria de su historia, distinguiremos en ella cinco períodos:

I. Orígenes religiosos. II. Orígenes profanos. III. Edad de oro. IV. Imitación del teatro francés; y V. Teatro contemporáneo.

I. ORÍGENES RELIGIOSOS.—Durante la Edad Media en España, como en la mayor parte de las naciones de Europa, se representaban en las iglesias y por los mismos sacerdotes obras dramáticas de asunto sagrado con el nombre de *Misterios*. Muy antigua debió ser esta costumbre (¿siglo XI?) cuando en el siglo XIII Alfonso el Sabio se vió obligado á reprimirla para evitar los abusos á que daba origen. De esta época nos queda el *Misterio de los Reyes Magos*.

II. ORIGENES PROFANOS.—A la vez que se representaban en las iglesias obras de asunto religioso, se representaban por las calles y plazas los *juegos de escarnio* de carácter profano y de los que eran autores y actores los juglares. Prueba su popularidad en tiempo de Alfonso X el hecho de que se hable de ellos en las *Partidas*.

El monumento dramático más antiguo que poseemos es la *Comedieta de Pouza* del Marqués de Santillana (1436). Después, algún ensayo del Marqués de Villena, *Las Coplas de Mingo Revulgo* y *La Celestina* constituyen las primeras tentativas de un teatro más perfecto. Aparecen luego Juan del Encina, con sus églogas dramáticas, el portugués Gil Vicente y Lucas Fernández que imprimieron poderoso impulso á la formación del teatro español.

Algunos poetas eruditos pretenden conducir esta corriente dramática por el cauce de la imitación clásica, y desde entonces influencias venidas de todas partes, tales como la de la épica nacional en su forma de romances, la comedia italiana, los libros caballerescos y la poesía lírica se unen y funden de tal suerte que ya el drama español va adquiriendo fisonomía propia. Aparece entonces Torres Naharro, quien con su *Propaladia* (1517)

fija definitivamente los caracteres de nuestro teatro. Sus obras son ya novelescas, y en la *Himenea* nos da el primer modelo de comedia de capa y espada.

A mediados del siglo XVI la tendencia erudita continuada por Malara, Jerónimo Bermúdez y más adelante por Cristóbal de Virués, hubiera triunfado al fin, sin la aparición de Lope de Rueda que volvió al pueblo lo que de él había salido. Autor de pasos, comedias y coloquios, fué el autor y actor á la vez más popular de su tiempo.

Pertencen también á este periodo de desarrollo Castillejo, Argensola, Alonso de Vega, Cervantes y otros.

III. EDAD DE ORO.—La época de mayor esplendor de nuestro teatro está representada por tres poetas de primer orden: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina; y tres de segundo, Alarcón, Moreto y Rojas.

Lope de Vega (1562-1635).—Su exuberante fantasía, su facilidad incomparable y su inagotable ingenio hicieron de él el poeta más fecundo de todas las literaturas. El número de sus obras dramáticas se eleva hasta unas mil ochocientas, sin contar unos cuatrocientos autos. Citanse como las mejores: *La estrella de Sevilla*, *El castigo sin venganza*, *El mejor alcalde el Rey*, *La mañana de San Juan*, *La dama boba* y *El acero de Madrid*.

El absoluto señorío que ejerció el fénix de los ingenios sobre el teatro, no se redujo á los límites de su patria, sino que rebasándolos penetró victorioso en Italia y Francia, donde se reproducía la apoteosis de que era objeto en España. Mientras aquí se publicaba hasta una parodia del *Credo* en honor de Lope, en Italia el famoso Marini le llamaba «el poeta de Europa, el ciudadano del mundo, el Colón de las Indias de la riqueza poética.» Lope fué entre nosotros no sólo el padre del teatro español, sino el modelo más ó menos directo de todos sus sucesores.

Calderón de la Barca (1600-1681).—También fecundo poeta, sus obras se distinguen por la profundidad filosófica y entre las mejores pueden citarse *El Alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *La devoción de la Cruz*, *El príncipe constante*, *La dama duende* y *El pintor de su deshonra*.

Grillparse llama á Calderón el Schiller español; Goethe, maestro en el tecnicismo teatral, y Schlegel le pone por encima de todos los demás poetas.

Tirso de Molina ó Fr. Gabriel Téllez (1570?-1648).—Es superior á todos los demás poetas en la pintura de los personajes y en la fuerza trágica, caracteres que distinguen sus obras. Aunque compuso según propia confesión más de trescientas, las que han llegado hasta nosotros no llegan á un centenar. Son las mejores *Marta la piadosa*, *El condenado por desconfiado*, *Los amantes de Tervel*, *La villana de Vallecas*, *La prudencia en la mujer* y *El burlador de Sevilla*, de cuyo protagonista, D. Juan Tenorio, tantas imitaciones se han hecho luego, sin que ninguna haya igualado al modelo.

Sólo el haber creado el carácter de D. Juan Tenorio, «el más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones»¹ bastaba para asegurar la inmortalidad á Tirso. Él fué el primero que llevó á la escena la tradición sevillana en que se inspiró y á pesar del desorden del plan su obra es superior á cuantas la han imitado.

En Italia hay cinco imitaciones que llevan por título *L'ateista fulminato*, en las que se inspiró Moliere. Después hay la de Galdoni y la de Lorenzo de Ponte, de donde se sacó el libreto del *Don Giovanni* de Mozart.

En Francia las de Moliere, Tomás Corneille, de Visé, Villiers y otras.

En España *La Venganza en el sepulcro* (aún inédita) de Alonso de Córdoba Maldonado. El de Zamora: *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague ó el convidado de piedra*, que duró en nuestros teatros hasta 1848 en que lo destronó el *D. Juan Tenorio* de Zorrilla.

Juan Ruiz de Alarcón (1580?-1639).—Se caracteriza por el propósito moral y la perfección de su forma. Las obras más perfectas de nuestro teatro clásico á él se las debemos. Poco apreciado de sus contemporáneos, la posteridad le ha hecho justicia. De las treinta obras que compuso, merecen citarse *La verdad sospechosa*, *Ganar amigos*, *Las paredes oyen* y *El examen de maridos*.

La mejor es sin duda *La verdad sospechosa*, que Corneille imitó y á trozos tradujo en *Le Menteur*, sin igualar con mucho el original que copiaba. De ella dijo que daría dos de sus mejores obras porque fuese suya.

¹ Arteaga.

Agustín Moreto (1618-1659).—Se le acusa de plagiarlo, y en efecto, no fué la originalidad su cualidad característica, aunque tuvo el acierto de superar á sus modelos. Suyas son *El desdén con el desdén*, *El rico home de Alcalá*, *Franco de Sena*, y las comedias de figurón en que fue más original *El lindo D. Diego* y *La tía y la sobrina*.

Francisco de Rojas (1607-1670?).—Su gran ingenio poético queda en parte oscurecido por su menguado gusto. Tampoco la originalidad fué su cualidad característica, aunque si hemos de creer á Mesoneros Romanos, «renunció voluntariamente» á ella. Son sus mejores obras *Entre bobos anda el juego*, *García del Castañar* y *Lo que son mujeres*.

De esta época son dignos de mención también, aunque no llegaron á la altura de los anteriores: Guillén de Castro, Aguilar, Tárrega, Pérez de Montalván, Mira de Mescua, Solís, Matos Fragoso, La Hoz, Candamo, Diamante y muchos otros.

IV. IMITACIÓN DEL TEATRO FRANCÉS.—La decadencia general de nuestra patria durante el siglo XVIII alcanzó también á nuestro teatro, del cual no quedó en sus imitadores más que el desarreglo. Zamora con *El convidado de piedra* y *El hechizado por fuerza* y Cañizares con *El picarillo en España* y *El Dómine Lucas* son aún dignos del período anterior, pero después de ellos cae el teatro en la más espantosa decadencia en manos de Zavala, Añorbe y sobre todo del fecundo Comella, prototipo del mal gusto.

La introducción del gusto francés, á que tanto contribuyó D. Ignacio de Luzán con su *Poética* (1737), pretendió levantar y dar nuevos rumbos á nuestra escena. Montiano y Luyando, Moratín (padre), Iriarte, Ayala y Quintana intentaron en vano aclimatar la tragedia pseudo-clásica en España y con mejor éxito Iriarte, Trigueros y más que ningún otro Moratín (hijo) implantaron la comedia conforme con las reglas. Al último debemos *El sí de las niñas*, joya de nuestra escena, además de la preciosa sátira dramática *La comedia nueva ó el café*. De esta época es la *Raquel* de García de la Huerta, uno de los pocos defensores que le quedaron á nuestro teatro.

V. TEATRO CONTEMPORÁNEO.—La introducción del romanticismo en España dió nuevo impulso al teatro que renació con vida propia y castiza. Los poetas que mejor lo cultivaron fueron: García Gutiérrez con *El Trovador*, Hartzembusch con *Los amantes de Teruel*, El Duque de Rivas con *Don Alvaro ó la fuerza del sino* y Zorrilla con *Don Juan Tenorio*, *El Zapatero y el Rey*, *Sancho García* y otras.

La comedia entre tanto, bajo la pluma de Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí y Ayala iba preparando el advenimiento del drama realista que ha retrasado con su gran talento José Echegaray introduciendo un neo-romanticismo hoy extemporáneo. Pérez Galdós con *La loca de la casa*, *La de San Quintín* y sobre todo con *Realidad*, la mejor de sus obras, parece haber inaugurado el período realista de nuestra escena.

LECCIÓN LVI

Géneros compuestos.

Además de las obras poéticas de que hemos tratado hasta aquí, hay otras que llamamos *compuestas* por ofrecer á la vez caracteres de dos ó más géneros distintos. Así las hay que unen lo lírico y lo épico, otras lo lírico y lo dramático y algunas, en fin, que son en parte líricas, en parte épicas y en parte dramáticas.

Comprenderemos entre los géneros compuestos la *poesía pastoral ó bucólica*, que es lírica por la expresión de los afectos pero que en su desenvolvimiento histórico toma las formas de la novela ó del drama; el *epigrama* que es á la vez narrativo y satírico; la *dolora* en que á veces se funden los tres géneros; la *novela dramática* y el *poema dramático*.

POESÍA PASTORAL.

POESÍA BUCÓLICA Ó PASTORAL.—Es aquella que canta la vida del campo.

Aunque á primera vista parece que esta clase de composiciones por tener la naturaleza por teatro había de ser la que mayores veneros de inspiración ingenua y natural produjera, no ha sido así sin embargo. Hija siempre de una época refinada, sus cultivadores, á lo menos en su forma más común, que es la égloga, lejos de buscar la poesía en la realidad, no hicieron más que apartarse de ella, imitándose los unos á los otros hasta el amaneramiento más insufrible. Si á esto se agrega que forjaron en su fantasía un pueblo, la Arcadía, falto de tradiciones históricas y por lo tanto de carácter propio y en el que sus habitantes, pastores indefectiblemente, vivían ajenos á toda preocupación seria de la vida en sus continuados y empalagosos embebecimientos de enamorados, se comprenderá la falsedad de este género y con cuanta justicia ha caído en el más espantoso descrédito.

Sus formas.—Son las más conocidas, la *égloga* y el *idilio*.

Mucho han dado que hablar y escribir á poetas y preceptistas las diferencias que distinguen á la égloga del idilio. Para unos se fundaba en el mayor ó menor número de adornos, para otros en que la primera tenía forma dialogada y el segundo enunciativa y para otros no existían diferencias de ninguna clase. Etimológicamente hablando tienen razón los últimos, pero el uso parece haber destinado la primera denominación para las composiciones pastoriles y la segunda para las que ponen ante nuestros ojos una acción en la que dominan los sentimientos más suaves y delicados.

ÉGLOGA.—En ella se refieren en forma generalmente dialogada, la vida del campo y los artificiosos amores de sus fingidos habitantes.

La égloga no es siempre pastoril, las hay también venatorias y piscatorias.

IDLIO.—Es la expresión de sentimientos delicados y tiernos sugeridos por un hecho común y á veces trivial de la vida ordinaria.

Este es el sentido que hoy se da á esta palabra; pero entendida así ¿ha de comprenderse dentro de la bucólica? En rigor no, pero la confusión de los autores que han llamado así á verdaderas églogas y églogas á verdaderos idilios nos mueve á colocarlo aquí.

El idilio á veces narra la acción de la que manan la ternura y delicadeza que le caracterizan y entonces es completamente épico. Así son *Mireya* de Mistral, *Jocelyn* de Lamartine y *Hermann y Dorotea* de Goethe.

«Consiste el secreto de esta poesía, dice Menéndez y Pelayo, en levantar la vida vulgar y doméstica, y especialmente la vida rústica, á un grado de representación poética tal, que, confundándose con la intuición ideal de las fuerzas de la naturaleza y de la vida humana en lo que tiene de más radical y simple, nos lleve á una total visión poética del mundo.»

Dice Schiller con profundo sentido que la idea fundamental del idilio «es representar al hombre en su estado de armonía y de paz consigo mismo y con la naturaleza externa. No debe confundirse con la de la Arcadia. No, esto puede suceder en la vida más militante, en el arte más refinado, entre las conveaciones sociales más extremadas. El idilio nace de la *unión libre de la inclinación y el deber*, el ideal de la belleza aplicado á la vida.»

CUALIDADES DE ESTA POESÍA.—La naturalidad y la sencillez en la forma y expresión de los afectos, hé aquí sus cualidades más necesarias. Esta naturalidad puede llegar tanto en la égloga como en el idilio, hasta lo familiar, pero no hasta lo trivial ni grosero. Ciertos pormenores vulgares empleados con tino, en vez de rebajar el estilo le dan un sabor de realidad que es su mayor encanto.

¡Cuántas veces, corriendo descuidados,
por viñas y sembrados

nos postró la fatiga del camino,
y á la luz del crepúsculo ya escasa
volvíamos á casa
en el *carro* de miés de algún *vecino*!

NUÑEZ DE ARCE.

MODELOS.—La Biblia nos ofrece el *Cantar de los cantares* de Salomón. Grecia los idilios de Teócrito, padre de la poesía bucólica, Bion y Mosco. En latín sobresalió Virgilio y en castellano Garcilaso de la Vega, Francisco de la Torre, Valbuena, Figueroa, Villegas, Meléndez, Moratín, Núñez de Arce y otros.

Fuera de España son notables: Gessner en Suiza; Sanázzaro, iniciador del renacimiento de esta poesía en el siglo XVI, Tasso y Guarini en Italia; Goethe en Alemania; en Inglaterra Gay y Pope, y en Francia Fontenelle y Andrés Chenier.

No se incluyen aquí el drama ni la novela pastorales, porque por su forma pertenecen respectivamente á la dramática y á la épica.

EPIGRAMA.

EPIGRAMA (del griego *epí*, sobre y *gramma*, letra) era en la antigüedad, como lo dice su etimología, una inscripción de carácter serio.

Tal es el que puso Moratín al pié de una estatua de la Farmacia:

A la ciencia de Hipócrates unida
dilata los instantes de la vida.

Los más antiguos que se conocen si fuesen auténticos, serían los diez y seis de Homero que cita el autor de la vida de este poeta que lleva la firma de Herodoto. Los compusieron también Simónides, Anacreonte, Esquilo y Eurípides.

El *epigrama* en los tiempos modernos es una composición breve en la que se narra un hecho gracioso ó satírico.

Sus más preciadas cualidades son la brevedad, el chiste y la ligereza y facilidad de la forma.

Mas al festivo ingenio deba sólo
el sutil epigrama su agudeza;
un leve pensamiento,
una voz, un equivoco le basta
para lucir su gracia y su viveza;
y cual rápida abeja, vuela, hiere,
clava el fino agujón, y al punto muere.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

Ejemplos: a) Brevedad:

—Buenas noches, caballeros,
y eran todos zapateros.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

La calavera de un burro
miraba el doctor Pandolfo
y enternecido exclamaba:
—¡Válgame Dios, lo que somos!

MORATÍN (PADRE).

b) Chiste: Recuérdese el ya citado como ejemplo de décima (pág. 200.)

Admiróse un portugués, etc.

c) Facilidad:

Revelóme ayer Luísa
un caso bien de reir;
quírotelo, Inés, decir
porque te caigas de risa.
Has de saber que tu tía...
no puedo de risa, Inés;

quiero reírme y... después
lo diré, cuando no ría.

BALTASAR DE ALCÁZAR.

Otra forma del epigrama es el *epitafio*, inscripción festiva ó satírica que se supone escrita sobre alguna tumba.

Aquí Fray Diego reposa...
y jamás hizo otra cosa.

JÉRICA.

Aquí descansa un sereno
de costumbres tan soeces,
que lo estaba pocas veces.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

Principales cultivadores.—El padre del epigrama satírico moderno es Marcial, de cuya numerosísima colección decía él mismo con justicia, que los había buenos, medianos y malos.

«No hay inclinación perversa de los sentidos que no haya convertido en materia de chiste, no para hermosearla, sino por curiosidad malsana. Es un álbum de caricaturas de la Roma de Domiciano. Toda esa crónica escandalosa, recogida al pasar en el foro, en el baño y versificada luego con tan curioso y refinado primor, no es más que un arte de parásito, de *sportulario*. En este sentido es más interesante y contemporáneo de su tiempo que Flaco, Itálico, Stacio y otros fabricantes de epopeyas.»

De estos últimos decía el mismo Marcial:

Illa, tamen, laudant omnes, mirantur, adorant;
Confiteor: laudant illa, sed ista legunt.

En castellano merecen citarse los Argensolas, Castillejo, Lope de Vega, Baltasar de Alcázar, Iglesias, Moratín, Martínez de la Rosa y Villergas.

DOLORA.

Composición inventada por Campoamor que él mismo definió: «una composición poética en la que debe hallarse unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica.»

La opinión.

Pobre Carolina mía,
nunca la podré olvidar,
ved lo que el mundo decía
viendo el féretro pasar:

Un clérigo:—Empiece el canto.
El doctor:—Cesó el sufrir.
El padre:—¡Me ahoga el llanto!
La madre:—¡Quiero morir!

Un muchacho:—¡Qué adornada!
Un joven:—¡Era muy bella!
Una moza:—¡Desgraciada!
Una vieja:—¡Feliz ella!

—¡Duerme en paz! dicen los bue-
—¡Adios! dicen los demás. (nos.
Un filósofo:—Uno menos.
Un poeta:—¡Un ángel más!

Pueden incluirse también entre los géneros compuestos la *novela dramática* y el *poema dramático*. La primera no es más que un verdadero drama que por su extensión y por otras condiciones externas es irrepresentable y por lo tanto más á propósito para ser leído. Sirvan de modelo la *Celestina* ó *tragicomedia de Calixto* y *Melibeo* de Francisco de Rojas y en nuestros tiempos, aunque más novelas que dramas, alguna de Pérez Galdós.

La *Celestina* (1499) es una obra dramática por la lucha de pasiones y por su forma dialogada que materialmente no puede representarse por su mucha extensión pues consta de 21 actos. Obra esencialmente realista es una joya de nuestras letras que por la pinturas de los caracteres, por la gradual progresión de las pasiones y por su lenguaje incomparable empapado de jugo de la realidad, no tiene tal vez nada en nuestro teatro que la supere ni fuera de él si exceptuamos el Quijote. En la *Celestina*, además, hay que buscar el antecedente más ilustre de nuestra escena y de nuestra novela.

Mucho se ha discutido la paternidad del primer acto de esta obra que el mismo Francisco de Rojas, autor de los restantes, no dá como suyo. Pero la identidad del estilo, el que antes de Rojas no se hablara de este acto suelto, el cual, cosa inexplicable, dice que corría ya manuscrito, nos inclinan á creer que los veintiún actos son de la misma mano.

Y el *poema dramático* es una epopeya que por su forma dialogada tiene caracteres dramáticos. Ejemplo el *Fausto* de Goethe que su autor tituló *tragedia*.

LECCIÓN LVII

Composiciones bello-útiles.

Se ha dicho (pág. 155) que además de las composiciones literarias en las que domina el propósito estético, esto es, la belleza, hay otras en las que este elemento está subordinado á un fin utilitario. A estas las llamamos *obras bello-útiles*; tales son la *oratoria* y la *historia*. Estudiadas hasta aquí las primeras, vamos á tratar de las segundas.

ORATORIA

ORATORIA Ó RETÓRICA¹, es la expresión pública de las ideas por medio de la viva voz con un fin de carácter práctico.

Los caracteres esenciales de la oratoria son, pues, el valerse de la *palabra hablada* y el *fin práctico*, útil á que la encamina.

La palabra hablada tiene un encanto particular de que carece

¹ No se diferencian etimológicamente. Las dos significan *arte de hablar*, la primera lo dice en latín y la segunda en griego.

la escrita. Esta no es más que el signo frío y muerto del pensamiento, de que la hablada es expresión viva é inmediata. Para convencerse de ello basta oír y luego leer un discurso cualquiera y se verá como de él no queda más que un cadáver. Así nos es imposible formarnos una idea ni siquiera aproximada del efecto que en sus oyentes habían de producir los grandes movimientos oratorios de Cicerón y Demóstenes. Esto aun sin contar la energía y valor que dan á las ideas el gesto, el tono, la voz y la expresión del rostro.

Otro carácter esencial á la oratoria es el *fin práctico* al que el orador ha de supeditar todo el plan. Este fin práctico consistirá siempre en *provocar un juicio* en los oyentes, no en la persuasión, que esto sería supeditar el arte al éxito.

Oradores hay y ha habido siempre que al dirigir la palabra al público no se proponen más fin que el lucimiento de sus propias facultades, pero á éstos más que el honroso nombre de oradores les conviene el de declamadores.

Muchos estéticos y preceptistas han negado á la oratoria no sólo su carácter artístico como Hegel y Vischer, sino lo que es más aún hasta su moralidad, acusándola de ocupación indigna de hombres honrados. Critolao la llama *rutina*, Ateneo *arte de engañar*, otros, extendiendo á todos los oradores lo que Platón dice sólo de los sofistas en el *Gorgias*: *una cierta habilidad para adular y agradar*. Y entre los modernos, Kant la acusa de coartar el libre ejercicio del entendimiento, único juez de la verdad y el error, por la sugestión y soborno de la sensibilidad. Y aun cuando el fin sea noble y honrado, añade, es siempre inmoral explotar las debilidades del sentimiento para ganar la inteligencia.

No ha de confundirse la oratoria con la elocuencia. La primera es un arte, un género literario, la segunda (pág. 154) es una cualidad del estilo. Ni todo orador es elocuente, aunque ha de serlo, ni el que es elocuente es siempre orador. La elocuencia como cualidad del estilo cabe en una obra didáctica, en una carta, en la conversación y se habla de la elocuencia de una mirada y hasta de la elocuencia del silencio.

División de la oratoria.—En ella estudiaremos separadamente *el orador, el discurso y los géneros oratorios*.

ORADOR se llama al que habla bien en público. Quintiliano, tomándolo de Catón, define el orador perfecto: *vir bonus dicendi peritus*, el varón bueno hablando bien. Es verdad que en esta definición se confunden, como decía Vives, el concepto retórico y el ético, que por desgracia en la práctica á veces andan separados, por lo que es inadmisibile si se quiere aplicar al orador en general, pero es acertada refiriéndola como lo hace Quintiliano al orador perfecto. Hay oradores á quienes no se les puede negar este nombre, aun cuando no pongan siempre su palabra al servicio del bien y de la verdad.

¿Es hijo de la naturaleza ó del estudio?—Suele decirse que el poeta *nace* y el orador *se hace*, como dando á entender que el poeta no necesita del estudio y que el orador no necesita de la naturaleza. Nada más erróneo. Tanto el poeta como el orador *nacen* y *se hacen*, pues ninguno de los dos puede prescindir de las dotes naturales, base de todo nombre glorioso, ni del estudio y trabajo constantes que las desenvuelven y perfeccionan.

Así, de la eficacia del arte oratorio puede decirse lo que de la utilidad de los estudios literarios para el poeta, que no bastan por sí solos para formar un mediano orador, pero que son de gran utilidad cuando se apoyan en facultades innatas.

«No esperemos que las reglas vengan en nuestra ayuda en la invención y que nos sopleen, digámoslo así, lo que tenemos que decir; pero cuando apoyados en la naturaleza, en el gusto y en el ejercicio hayamos encontrado las ideas y la forma de que hemos de revestirlas, entonces podemos compararlas al modelo de elocuencia ideal y perfecta que la teoría nos construye y muestra y juzgarlas con claridad y certeza.»—(Chaignet.)

CUALIDADES DEL PERFECTO ORADOR.—El orador ha de estar dotado de cualidades *morales*, *intelectuales* y *físicas*, unas naturales y otras adquiridas.

Cualidades morales.—La *probidad* y la *energía*. Son tan importantes estas cualidades que á ellas solas atribuye Menandro la fuerza de la persuasión. La honradez del orador produce su efecto en los oyentes no por lo que tenga de real, sino por el acento de sinceridad con que expone las ideas. Claro está que si verda-

deramente el orador es honrado y tiene opinión de tal, sabrá dar á lo que diga ese acento de sinceridad que nunca llega á imitar la hipocresía. Entonces alcanzará tal prestigio personal, que su sola presencia será ya un poderoso argumento en favor de la causa que defienda.

Dice Plutarco del griego Foción, á quien se cita como modelo de oradores probos, que: «una sola palabra ó un solo signo suyo merecía tanta fe como innumerables discursos y períodos.»

Se recomienda además la *energía de la voluntad* porque el orador ha de poner su palabra al servicio de lo verdadero y justo hasta el punto de arrostrar las contrariedades con que el error quiera amedrentarle.

Cualidades intelectuales.—Son las más necesarias *inteligencia clara y penetrante y memoria pronta y feliz*. La primera, para discernir la verdad del error, para conocer sin gran esfuerzo el punto flaco de un razonamiento falso y para encontrar los argumentos que han de servir para la demostración de la verdad. La segunda, no como cree el vulgo para aprenderse rutinariamente y de memoria lo que va á decir, sino para tener á mano en todo momento los datos, noticias y verdades que en sus largos y extensos estudios haya acumulado.

Cualidades físicas.—El orador, además, no es como el poeta dramático que entrega su obra al actor para que se la represente, sino que él es á la vez autor y actor del discurso; de modo que necesita en cierta manera como éste cualidades físicas que contribuyan al efecto que se propone alcanzar ó cuando menos que no le perjudiquen. Tales son *voz clara, extensa y rica en flexiones, pronunciación correcta y distinta, aspecto simpático, frente despejada, ojos expresivos y ademanes desembarazados, naturales y sobrios*.

Es tan importante la acción que, preguntado Demóstenes sobre cuál era la primera cualidad del orador, contestó que la acción; preguntado por la segunda, contestó de nuevo que la acción, y vuelto á preguntar por la tercera, repitió que la acción. Así lo practicaría él cuando tomó por maestro al actor Andrónico, y según testimonio de Quintiliano, el orador Léntulo se hizo célebre más por su acción que por su mediocre elocuencia.

El orador, sin embargo, no ha de identificarse con el actor. Este *hace, representa*, aquél *dice*; los movimientos del segundo, por lo tanto, serán mucho más sobrios que los del primero.

Otras cualidades ha de poseer el orador, tales son el equilibrio de facultades, lo que Platón llamaba *poder psicagógico*, esto es el don no aprendido de saber arrastrar los ánimos; y un carácter expansivo, una fuerza secreta que le impela á hablar y á comunicar sus ideas.

Educación del orador.—Hemos dicho que el orador nace y se hace, así el que posea las condiciones naturales que para tan alto empleo se requieren ha de mejorarlas y extenderlas por medio del estudio. En sus términos más generales el orador se formará leyendo, escribiendo y hablando. La lectura de los clásicos le dará insensiblemente un riquísimo caudal de términos y giros; el hábito de escribir, obligándole á dar forma clara y precisa á las ideas, le adiestrará en el manejo del idioma y de la inteligencia, y la costumbre continua y cuidadosa de hablar le proporcionará la facundia, facilidad de palabra que tan necesaria es al orador. Hay que tener por incompleta toda educación oratoria en que falte uno de estos elementos.

De un modo más concreto los estudios del orador serán científicos, comprendiendo en ellos el conocimiento de la especialidad á que pretenda dedicarse (el abogado las leyes, el sacerdote las ciencias eclesiásticas, etc.) y *oratorios* de los que formarán parte muy principal la literatura, la dialéctica, la gramática, la historia, etcétera, y sobre todo no ha de desmayar en el continuado ejercicio.

Tanta es la influencia del ejercicio continuado que influye no sólo en el mejoramiento de nuestras facultades morales é intelectuales, sino hasta en las físicas. Buen ejemplo de ello es Demóstenes, que dotado por la naturaleza de escasmísimas dotes físicas para la oratoria, por el esfuerzo de su voluntad inquebrantable llegó á poseerlas tan admirables, que fué el primer orador del mundo.

DISCURSO ORATORIO.—Se ha definido *una argumentación calorosa*, y en efecto, en esta breve definición se señalan los caracteres fundamentales de todo discurso: *argumentación*, esto es, razo-

namiento destinado á probar una verdad, y *caluroso*, porque para mejor lograr su objeto el orador expone sus ideas prestándolas el fuego que á él mismo le anima.

«Todo discurso se reduce á lo siguiente: hacer que el auditorio conciba lo que el orador comprende y de la manera que lo comprende, para que sienta lo que éste siente, y quiera lo que éste quiere.»—(Beautain.)

Para mejor alcanzar su fin, el orador ante todo ha de probar una verdad y á la vez agradar al auditorio por la forma de que se vale.

Para Aristóteles el orador no se ha de cuidar del atractivo de su discurso, bástale no ser desagradable. Recomienda la forma de argumentación pura, el lenguaje de la geometría; los atractivos del estilo y la acción, según él, sirven para corromper la inteligencia. No opina así Dionisio de Halicarnaso que con razón afirma que las pasiones han de unirse al fondo de las cosas para vivificarlas como el alma vivifica el cuerpo.

Aunque el orador es un guerrero con las armas en la mano que no ha de aspirar mas que á la victoria, dice Quintiliano que no basta que las armas sean de buen temple, sino que han de ser brillantes.

Precauciones oratorias.—No siempre la verdad defendida por el orador es agradable á los que han de oirla; el orador entonces se vale de las *precauciones oratorias*, esto es, de un conjunto de frases que halagando el amor propio de los oyentes les predisponga á escucharle con benevolencia.

Véase como Massillon supo disimular la amargura de la verdad que tenía que decir al poderoso Luis XIV:

«Señor, si en lugar de Jesucristo fuera el mundo el que hablara aquí, sin duda que no emplearía el mismo lenguaje. Feliz el príncipe, os diría, que sólo ha peleado para vencer, que no ha visto tantos poderes armados contra él más que para darles una paz más gloriosa y que ha sido siempre más grande que el peligro y la victoria. Feliz el príncipe que en el espacio de su largo y floreciente reinado goza del fruto de su gloria, del amor de su pueblo, de la estima de sus enemigos... Así hablaría el mundo. Pero, Señor, Jesucristo no habla como el mundo.»

IMPROVISACIÓN.—Este es el medio de que se vale siempre la oratoria y puede definirse: *el acto de hablar en público sin prepara-*

ción inmediata. Se dice sin *preparación inmediata* porque es imposible que ningún orador pronuncie un discurso mediano acerca de una materia que ignore por completo.

A veces, y es lo más general, la improvisación no es absoluta, sino que se prepara concienzudamente el fondo, el plan del discurso y se deja que la forma brote espontáneamente en el acto de pronunciarlo. Este sistema mixto toma el nombre de *improvisación preparada*. Así lo hacía Bossuet.

Sólo el que haya logrado el don de improvisar, es digno de llamarse orador. La recitación de un discurso compuesto y corregido friamente lejos del público que ha de oírlo, jamás alcanzará los grandes efectos oratorios, ni tendrá el calor y la eficacia del discurso improvisado. En la improvisación, por el contrario, el orador se compenetra de tal modo con el público, se establece entre ambos una corriente tan inexplicable que les hace vibrar al unísono. Una vez establecida esta corriente, suelte el orador las riendas á la inspiración y entonces y como por encanto, brotarán de sus labios las formas más oportunas, más calurosas y más eficaces y su discurso será el más apropiado en aquel momento, el único posible. Esta es la *f fuente de agua viva* de que hablaba Sainte-Beuve. Entonces se le consentirán al orador ciertas imágenes atrevidas y ciertas inevitables incorrecciones que tal vez contribuyan á dar mayor fuerza al discurso.

¿Cómo se prepara un discurso? De lo dicho se desprende que el discurso no se ha de aprender de memoria. Unos adoptan un sistema mixto aprendiéndose de memoria la introducción y los párrafos más importantes del discurso, y otros, y esto es lo más acertado, *preparan el fondo y la distribución de las ideas é improvisan la forma.*

Para preparar un discurso, dice Beautain, hay dos métodos: el *directo* para las inteligencias privilegiadas, y el *indirecto* para los demás. El primero consiste en mirar cara á cara el asunto de que se va á tratar, de modo que fecunde la inteligencia hasta que brote la idea madre, el eje del discurso, esto es difícil por lo fugitivas, vagas é inefables que son las especies intelectivas. El segundo consiste en recoger cuanto se haya dicho sobre la tesis, haciendo á la vez un trabajo de selección crítica detenido, teniendo siempre presente el

fin que se propone, y tomando notas claras y breves. Después descansar por algún tiempo, durante el que la reflexión preocupada por la tesis dirigirá el trabajo de asimilación. Reléanse las notas y las ideas irán juntándose, simplificándose, hasta coagularse en una que será la idea madre, la generadora del discurso, si ya, como sucede á veces, no brota espontáneamente, como Minerva, del simple cotejo de las notas, dirigido por la reflexión.

Suele usarse también el método mixto.

LECCIÓN LVIII

Partes del discurso.

Las partes de que puede constar un discurso son: *Exordio*, *proposición*, *división*, *narración*, *confirmación*, *refutación* y *peroración* ó *epílogo*.

EXORDIO.—Es la parte del discurso en la que el orador plantea los antecedentes del asunto de que va á tratar, procurando captarse la benevolencia del oyente.

Fundándose en el concepto, aún hoy tan generalizado, de que el exordio no tenía otro fin que asegurar la atención del público, Aristóteles no transige con él más que ante el pueblo ignorante, pero no ante jueces inteligentes. El oficio del exordio es más elevado. Todo asunto está enlazado con otros muchos de que no se le puede desgajar y sin cuyo conocimiento no se le puede plantear con claridad; pues bien, fijar el sitio que la cuestión ocupa en su enlace con otras, éste es el fundamento filosófico del exordio.

Sus cualidades.—El exordio ha de ser *oportuno*, *breve*, *propio* (*ex visceribus rei*) y *modesto*.

La modestia no consiste en emplear las sobadas fórmulas de: *mis escasas facultades*, *mi falta de merecimientos*, etc., hijas de falsa modestia, porque la verdadera no habla nunca de sí, sino en ocultar cuanto al orador se refiera. Aparecerá también modesto si sabe darnos á entender que no es dueño de sí mismo, que está algo turbado como lo recomienda Cicerón; y Hamilton dice: «Determinad anticipadamente la parte más hermosa del discurso, relacionadla

con algún incidente circunstancial y al llegar á ella, con aire turbado, emplead una frase inferior á la idea y fingid encontrar casualmente la forma justa y verdadera.»

Especies de exordio.—El exordio puede ser *sencillo*, *pomposo*, *por insinuación* y *exabrupto*.

Sencillo es el que de un modo natural expone los antecedentes del asunto. V. g. el de la tercera filípica de Cicerón.

Pomposo se llama cuando busca el fundamento del asunto en los grandes principios generales, vistiendo el estilo con todas las galas de la poesía. Sirva de ejemplo el de la oración fúnebre á Condé de Flechier.

Es por insinuación el exordio que prepara por medio de un rodeo el ánimo de los oyentes para que oigan lo que parecen poco dispuestos á oír. V. g. el de Demóstenes en el discurso *de la corona* y el de De Seze en defensa de Luis XVI.

Comienza así el último citado: «Ciudadanos representantes de la nación: Por fin ha llegado el momento en que Luis, acusado en nombre del pueblo francés, puede hacerse oír de este mismo pueblo. Ha llegado por fin este momento en que ante los tribunales que los hombres y la ley le han dado puede defenderse y exponerles los propósitos que siempre le han animado. Ya el mismo silencio que me rodea me advierte que el día de la justicia ha sucedido á los días de la prevención y la cólera, que este acto solemne no es una vana forma, que el templo de la libertad lo es también de la imparcialidad exigida por la ley, y que el hombre, sea cual fuere, que se vé reducido á la humillante condición de acusado puede estar seguro de atraer sobre sí la atención y el interés de sus mismos perseguidores....»

Exabrupto es la ausencia de exordio, esto es, se supone al orador poseído de un estado de exaltación tal de ánimo que entra en materia prescindiendo de todo preliminar. Es célebre el: *¿Quosque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* de Cicerón.

PROPOSICIÓN.—Es la parte del discurso en la que se enuncia con claridad y sencillez el asunto de que se va á tratar.

No siempre se coloca esta parte después del exordio, en los discursos judiciales suele seguir á la narración que es su base y hay casos que se coloca mucho después.

A veces, cuando los oyentes están dispuestos en contra de la verdad que se quiere demostrar, debe ocultarse hasta haber variado aquella disposición ó de haber justificado la verdad. Cicerón, en *pro Marcello*, quiere persuadir á César que establezca la república. Guárdase muy bien de decirlo al principio. Oculta su designio bajo una lluvia de elogios que tienden á demostrar que para hacer su gloria completa no falta á César más que realizar la obra verdaderamente digna de su gran talento: establecer la república; sólo entonces dice: *Constituere Rempublicam*.

La proposición puede ser *simple*, si abraza un sólo punto: *el vicio es perjudicial*, y compuesta si dos ó más: *el vicio es perjudicial al individuo y á la sociedad*. En este caso sigue la

DIVISIÓN, en la que el orador deslinda los puntos distintos de que ha de tratar.

Fenelón, Labruyere y otros escritores se declaran en contra de la división explícita y colocada después de la proposición porque, según ellos, hace el discurso afectado y rompe su unidad. Lo primero es cierto, pero este defecto está sobradamente compensado por la claridad que comunica al conjunto y por lo que auxilia al oyente para seguir con facilidad al orador. Y en cuanto á la unidad no sólo no la rompe, sino que si está bien hecha la división la manifiesta mejor.

Sus cualidades.—Ha de ser *breve*, *íntegra*, esto es, que comprenda todos los puntos y *sencilla*.

NARRACIÓN.—Quintiliano la define (IV. 2): La exposición persuasiva de un hecho real ó supuesto.

Se dice real ó supuesto, porque á veces los hechos no se conocen más que por indicios como puede suceder en los discursos forenses sobre materia criminal, y entonces es preciso suponerlos.

Esta parte no tiene lugar fijo en el discurso, puede estar hasta en el exordio y Isócrates en el discurso *Egintico* la coloca en la peroración.

La narración oratoria no ha de confundirse con la histórica de la que se distingue en que sin falsear los hechos el orador puede presentarlos por su aspecto más favorable á su causa, mientras la histórica los ha de presentar por todos sus aspectos.

Sus cualidades.—Según el mismo Quintiliano ha de ser *clara* para que se entienda; *breve* para que se retenga, y *verosímil* para

que se crea. Y podría añadirse: *interesante* para que se oiga con deleite.

CONFIRMACIÓN.—En ella el orador demuestra la verdad enunciada en la proposición.

Esta es la parte más importante del discurso, aquella en que el orador ha de desplegar todo el aparato de sus fuerzas, todas las energías de su espíritu, todos los recursos de su ingenio para alcanzar la victoria. Bien hacían los griegos al llamar *agon*, *lucha*, á esta parte del discurso. En ella se traba la pelea entre el orador y la falsedad y la injusticia, á las que ha de vencer con el bien y la verdad.

¿Cómo han de colocarse las pruebas?—Es tan importante el orden de las pruebas que de él puede depender el éxito, como el general puede ganar ó perder una batalla según la colocación de sus tropas.

«La fuerza demostrativa de las pruebas depende no sólo de la fuerza intrínseca é individual de cada una de ellas, si que también del orden en que se presentan ó del lazo que las encadena en un todo sistemático para constituir lo que se llama un *cuero* de pruebas.»—(Chaignet.)

Es imposible fijar este orden de un modo absoluto, sólo pueden determinarlo la naturaleza del asunto y la disposición del auditorio. Sin embargo, los retóricos griegos y latinos que tan profunda y sutilmente analizaron estas cuestiones quisieron sentar un principio general, y aunque algunos sean partidarios del orden progresivo, los más, entre ellos Cicerón y Quintiliano, se decidieron por el que se llamó *orden homérico* que consistía en anteponer los argumentos poderosos para apoderarse desde un principio del ánimo de los oyentes, colocar luego los más débiles y terminar con otros decisivos para que la última impresión del público fuera favorable al orador.

Se llamó *homérico* este orden porque en la Iliada Nestor coloca así sus soldados; ante el enemigo pone los carros de guerra, luego los soldados bisoños y menos valientes y detrás su valiente y numerosa infantería.

REFUTACIÓN, es la parte del discurso en la que el orador des-

truye las objeciones que se hacen ó pueden hacerse á la tesis que sustenta.

La refutación no sigue siempre á la confirmación, á veces la precede y otras se mezcla con ella formando una sola parte.

No siempre se le hacen objeciones al orador; en la oratoria sagrada no hay adversario visible que objete, pero lo hay invisible en la incredulidad y suspicacia del público que tiene derecho á que se satisfagan todas sus dudas; por lo tanto el orador en este caso ha de refutar las objeciones que pudieran hacérsele sin atenuarlas en su fuerza lógica.

A veces, aun teniendo delante al contrario que ha de objetar, puede ser una prueba de habilidad anticiparnos á lo que pueda decirnos. Refutar así es romper armas al enemigo.

PERORACIÓN Ó EPILOGO.—Última parte del discurso en la que se hace un rápido resumen de las pruebas y un supremo esfuerzo para mover los ánimos.

Es el último ataque contra el enemigo del cual dice Quintiliano: *Hic si usquam, totos eloquentiae aperire fontes licet.*

¿SON TODAS ESENCIALES?—Si, como hemos dicho, el propósito del orador al dirigirse á sus oyentes no es otro que el convencerles de una verdad, no serán esenciales al discurso más que la *proposición* que la enuncia y la *confirmación* que la demuestra. En ellas estriba el discurso; las otras son en verdad á veces muy necesarias, pero no lo son siempre.

LECCIÓN LIX

Géneros oratorios.

Géneros oratorios.—Por los asuntos de que tratan los discursos pueden ser *sagrados, científicos, políticos y judiciales.*

ORATORIA SAGRADA.—Comprende los discursos pronunciados

para defender y propagar las verdades de la religión y conducir las almas por el camino de la virtud.

No es el catolicismo la única religión que se sirve de la palabra hablada para la comunicación de sus dogmas, pero á ella referiremos cuanto aquí se diga por ser la que más gloriosa tradición oratoria ostenta.

Por la alteza incomparable de sus asuntos, por lo trascendental de sus doctrinas y por su carácter de inspiración divina esta clase de oratoria es la más poética y levantada. El inconveniente de tener que repetir siempre y en épocas fijas los mismos asuntos no lo es más que para espíritus mediocres incapaces de acertar con la fuente de inextinguible poesía que brota de los misterios divinos.

Aumenta el valor del discurso sagrado la *unción* que ha de imprimirle el sacerdote que es generalmente el que lo pronuncia. Ajeno á todo artificio y superior á la vana gloria de conquistar un nombre literario, ciñase el orador á sentir íntima y sinceramente las verdades religiosas y á comunicarlas con fruición y calor á los oyentes. Estas verdades llevan en sí suficiente grandeza para que puedan aumentarla los adornos de una retórica sobada ó los recursos de un histrionismo indigno del púlpito. Por esto decía S. Jerónimo: *Lacrymae auditorum laudes tuae sint.*

A los discursos sagrados se les conoce por el nombre particular de *sermones*, que pueden ser:

Dogmáticos si tratan de los dogmas religiosos, los cuales á su vez serán *expositivos* si los expone, *apologéticos* si los ensalza y *polémicos* si los defiende.

Morales se llaman los que se proponen el mejoramiento de nuestras costumbres.

Plática, sermón de formas sencillas exhortando á la virtud.

Homilia, breve exposición de algún punto del Evangelio durante la misa.

MODELOS.—El siglo de oro de la elocuencia sagrada fué el IV en que florecieron San Juan Crisóstomo (boca de oro), San Atanasio, San Gregorio Nacienceno, San Gregorio Niceno y San Basilio en la iglesia griega; en la latina son célebres: San

Agustín, San Jerónimo, Lactancio, San Hilario, San Ambrosio y San Bernardo.

Entre nosotros: Santo Domingo de Guzmán, San Vicente Ferrer, Alfonso Lobo, Santo Tomás de Villanueva, el Beato Juan de Avila, Fray Luís de Granada, Márquez y otros.

Fuera de España merecen citarse: en Francia Massillón, Bosuet, Flechier y el P. Felix; en Inglaterra, Blair y Burke, y en Italia, Séñeri y Borgo.

ORATORIA CIENTÍFICA Ó ACADÉMICA.—Comprende los discursos pronunciados en los centros docentes sobre uno ó más puntos de una ciencia.

En ella van comprendidos los discursos de recepción, las polémicas ó discusiones, las explicaciones de cátedra y las memorias que reseñan los trabajos de una corporación.

Sirvan de modelo algunos discursos de Ayala, y los de Hartzembusch, Cañete, Menéndez y Pelayo y otros.

ORATORIA POLÍTICA.—Es la que tiene por asunto los intereses generales de la patria.

Por la trascendencia inmediata de sus asuntos la oratoria política es la más apasionada, la más vehemente. Aunque en el fondo se discuten ideas, son siempre ideas opinables con las que se mezclan á veces las mismas pasiones del orador. La primera condición de éste es el don de improvisar. La contestación del adversario, una interrupción, un accidente cualquiera pueden desbaratar el plan mejor meditado que es preciso sustituir instantáneamente.

Por el lugar donde se pronuncian los discursos políticos pueden ser: *parlamentarios*, *populares* y *militares*.

Parlamentarios son los que se pronuncian en los cuerpos legisladores, congreso, senado, ayuntamientos y diputaciones provinciales.

Populares, los que se pronuncian en los casinos políticos, reuniones, banquetes y en épocas de revuelta en las plazas y en las calles.

Militares, los que dirige el jefe á sus soldados en las órdenes

del día ó en el campo de batalla. Los caracteres de esta oratoria son la brevedad, rayana en el laconismo y la fuerza con que hiere el sentimiento.

Aníbal dice á sus soldados antes de la batalla de Trevia: «¡Compañeros, los romanos deben temblar hoy, no nosotros. Tended la vista por este campo y no veréis retirada para los cobardes; todos perecemos hoy si somos vencidos. Pero, ¡qué prenda más segura del triunfo, qué señal más visible de la protección de los dioses que habernos colocado entre la victoria y la muerte!»

Y La Rochejaquelin dice á los campesinos de Bocage sublevados contra la tiranía revolucionaria: «Si avanzo, seguidme; si huyo, matadme; si muero, vengadme.»

MODELOS.—En Grecia inaugura el período artístico de la oratoria política Pericles, de quien decían sus contemporáneos que «tenía la persuasión sentada en los labios», siguenle los *diez oradores áticos*: Antifón, Andócides, Lisias, Isócrates, Iseo, Esquines, Licurgo, Hipérides, Dinarco y superior á cuantos han florecido en el mundo, Demóstenes.

En latín, Cicerón, los Gracos, Marco Antonio, César y otros.

En España, Ríos Rosas, Donoso Cortés, Olózaga, Joaquín María López, Alcalá Galiano, Aparisi Guijarro, Martos, etc.

ORATORIA FORENSE.—Comprende los discursos pronunciados ante los tribunales de justicia sobre la aplicación é interpretación de las leyes.

Por la índole de sus asuntos, de interés meramente particular, no consiente los grandes movimientos oratorios ni la vehemencia de los demás géneros. En ella el orador ha de sacrificarlo todo á la claridad de la exposición del asunto, muy enmarañado á veces, y á la fuerza lógica de las pruebas. Por dirigirse á jueces expertos, instruidos y cuyo único propósito es administrar justicia con rectitud, apenas es lícito apelar al sentimiento como no sea con mucha sobriedad. Tanto lo entendían así los griegos que en Atenas prohibieron al orador forense mover las pasiones.

Estos discursos se dividen en *civiles* en que se resuelve un

conflicto de derechos y *criminales* en que se trata de un atentado contra un derecho. Y estos últimos pueden ser *acusaciones*, *defensas* y en la moderna institución del jurado *restímenes presidenciales*.

Aunque con carácter menos oratorio que didáctico pueden incluirse aquí los *pedimentos*, *demandas*, *dictámenes*, etc.

MODELOS.—En Grecia cultivaron este género á la vez que el político los *diez oradores áticos* citados anteriormente. En latín, además de los señalados como políticos, Hortensio, rival de Cicerón, Asinio Polión, Mesala, Celio, Sulpicio y el español Quintiliano (cuyas oraciones se han perdido) que quiso detener en vano la rápida decadencia de la lengua latina. Fué el primer maestro de Retórica asalariado por el Estado.

En España merecen citarse Meléndez, Jovellanos, Joaquín María López, Necedal, Cortina, etc.

Además de los discursos citados hay otros que por caber en todos los géneros no se les puede incluir particularmente en ninguno de ellos. Tales son los

PANEGÍRICOS, discursos pronunciados en alabanza de alguna persona ilustre.

Si esta persona ha muerto recientemente, el panegírico toma el nombre de *oración fúnebre*.

El orador no se ha de contentar con el elogio del personaje, sino que levantándose sobre los hechos particulares los propondrá como modelo de un principio general ético que prestará mayor unidad á la obra. Así Bossuet, en su célebre oración fúnebre á la reina María de Inglaterra, partiendo de las vicisitudes de la desdichada reina prueba que toda grandeza radica en Dios y que los hombres más poderosos de Él dependen.

La oración fúnebre suele constar de tres partes: en la primera, se hace el elogio del personaje; en la segunda, se consuela á los que le lloran, y en la tercera, se exhorta á imitarle.

MODELOS.—Solón ordenó que se pronunciaran elogios póstumos á los soldados muertos en el campo de batalla. Son célebres: el de Pericles (430 a. de J. C.) en honor de los que murieron durante el primer año de la guerra del Peloponeso, con-

servado más ó menos fielmente por Tucídides; el de Demóstenes por las víctimas de la batalla de Queronea; Lisias por los que murieron defendiendo á Iphícrates. Pueden citarse como modelos de panegíricos en la misma Grecia: Isócrates autor del elogio de *Evágoras* y el panegírico de *Atenas*; Gorgias del *Elogio de Helena* y Xenofonte del *Elogio de Agesilao*. En Roma Plinio que con su *Panegírico de Trajano* creó la obra maestra del género.

En los tiempos modernos los mejores modelos de oraciones fúnebres los debemos al francés Bossuet, de quien son célebres el ya citado *á la reina María de Inglaterra* y el dedicado *al Príncipe Condé*. Son dignas de memoria la del P. Ventura *A O' Connell* y la de Dupanloup *A las víctimas de Castellfidardo*.

En España tenemos el *Elogio de Alfonso el Sabio* de Vargas Ponce, y el de *Carlos III* por Jovellanos.

LECCIÓN LX

La Historia.

Considerada como obra de ciencia la historia suele definirse *la narración científica de los hechos realizados por el hombre*, pero no es este el punto de vista desde el cual hemos de considerarla, sino únicamente por los elementos artísticos que encierra. En este sentido la

HISTORIA, como obra de arte, es la resurrección de una época pasada.

No basta narrar friamente los hechos ó apuntar en escueto sumario los sucesos de más bulto de una época, si se aspira á alcanzar el pleno efecto histórico que es á la vez científico y artístico, sino que es preciso que estos sucesos y los datos recogidos pacientemente al verse juntos recobren la vida perdida, los veamos moverse y realizarse con toda la fuerza con que sucedieron.

Por esto decía Agustín Thierry: «guerra á los escritores sin erudición que no han sabido leer y á los escritores sin imaginación que no han sabido pintar.»

Los elementos artísticos de la obra histórica nacen, pues, del estudio y conocimiento profundo de los personajes que en ella intervinieron, de la pintura fiel del medio social en que se desenvuelven y de la bullidora vida del pueblo, masa anónima que lleva á cabo los sucesos, tanto como los hombres ilustres á quienes suelen atribuirse.

Hegel, partiendo del principio de que las acciones humanas no son poéticas más que cuando son hijas del libre desenvolvimiento del espíritu, declara prosaica y excluye de los dominios del arte á la historia, porque según él, ésta nace cuando la poesía termina. No es así, sin embargo. El libre desenvolvimiento del espíritu cabe en las épocas históricas y aún con mayor fuerza poética en cuanto aspira á un fin, no individual, sino humano.

Divisiones de la obra histórica.—Toma distintos nombres por la extensión que abraza ya en el *espacio*, ya en el *tiempo*.

Por su *extensión en el espacio* se llama *universal* si comprende la de todos los pueblos; *general* si no pasa de un estado ó nación; *particular* si se refiere á una sola región ó ciudad, y *especial* si se limita á un solo suceso.

Por su *extensión en el tiempo* toma el nombre de *fastos*, *décadas*, *anales*, *crónicas*, *memorias*, *diarios* y *biografías*.

Los *Fastos*, propios de la antigua Roma, eran las apuntaciones por meses de las fiestas, ceremonias y acontecimientos notables.

Décadas, narración de los sucesos acaecidos en un período de diez años.

Anales, que comprendían los hechos notables de cada año.

Crónicas, exposición de los hechos de una época por su riguroso orden cronológico.

Memorias, narración de los hechos que el autor ha presenciado por sí mismo.

Diarios, son apuntaciones hechas día por día de los sucesos.

Biografías ó narración de la vida de un personaje.

En rigor de verdad ninguna de estas obras merece el nombre

de historia, sino de materiales para la historia. Falta en ellas la unidad total que juntando y enlazando los hechos nos dá la impresión sintética de un pueblo ó de la humanidad entera.

La historia puede también dividirse en varias especies por la materia de que trata, tales son: *historia religiosa, política, literaria, militar*, etc.

CUALIDADES DEL HISTORIADOR.—El historiador ha de poseer sobre cualquier otra cualidad la *capacidad* y la *veracidad*, esto es, aptitud para conocer la verdad y valor para decirla. En estas condiciones van incluidas implícitamente la *erudición* ó conocimiento del mayor número posible de datos y noticias; la *crítica* ó aptitud de juzgar de la veracidad de los hechos; la *independencia* y la *imparcialidad*.

La imparcialidad no ha de confundirse con la indiferencia por determinados hechos, ideas ó instituciones, antes al contrario, es muy compatible con el entusiasmo más ferviente siempre y cuando este entusiasmo no llegue á ofuscar la inteligencia del historiador hasta hacerle confundir la verdad con el error. Basta para ser imparcial *ver* y *exponer* toda la verdad de los hechos, favorezcan ó no las opiniones y creencias del autor.

Además de todas las condiciones expuestas, el historiador necesita ser artista al narrar los hechos, sin lo cual su obra no puede ser perfecta.

Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Luciano no daban más preceptos que «buscar la verdad, no pertenecer á ningún país ni secta, no valerse sino de materiales de buena ley, conocer el mundo, la política y la guerra, apreciar la importancia de los sucesos y mostrar su encadenamiento, escribir con claridad y elegancia, no disertar ni declamar, sino narrar y pintar.»

ESCUELAS HISTÓRICAS.—Llámanse así las distintas maneras de entenderse é interpretarse la historia.

«La historia nace del deseo innato en el hombre de conocer las acciones de sus semejantes (narrativa); conviértese después en ejercicio de arte (clásica), en seguida en escuela de experiencia, luego en campo de lucha (filosófica) y por último en ciencia de la humanidad.»—(C. Cantú.)

Hé aquí las principales:

Narrativa.—En ella el historiador se limita á la exposición escueta de los hechos. No tiene carácter científico alguno y por lo tanto no puede apenas considerarse como verdadera historia. Sirvan de ejemplo las obras de los antiguos logógrafos que en Grecia sirvieron de preparación á la verdadera historia y las *Crónicas* de la Edad Media.

Clásica.—Es aquella en que la narración de los hechos se reviste de todas las galas de la poesía. El autor más poeta que hombre de ciencia, nos presenta los acontecimientos vivos y desenvolviéndose como en la epopeya. Pinta los personajes, les hace hablar y puede afirmarse que fuera de la ficción y el metro escribe un verdadero poema épico. De ahí el empleo frecuente de las *arengas* ó discursos fingidos puestos en boca de los personajes. Sirvan de modelō: el *Anabasis* ó *Historia de la retirada de los diez mil* de Xenofonte y la *Décadas* de Tito Livio.

Los cultivadores de la historia clásica imitaron en su mayor parte á Herodoto que escribía no con propósitos científicos ni para ampliar el campo de la experiencia humana, sino «para que no se pierda la memoria de las grandes y maravillosas hazañas,» y tal era la tendencia artística de la historia clásica, que el mismo Tito Livio prescinde de lo que no puede embellecer. Después del Renacimiento la multitud de historiadores que imitaban á los clásicos sacrificaron también á veces los hechos á la belleza.

Las arengas clásicas penetraron en nuestra historia por la *Crónica del Rey D. Pedro* del Canciller López de Ayala, gran imitador de Tito Livio, y duraron en ella hasta que en el siglo pasado Masdeu y el P. Feijóo que ya manifestaban tendencias filosóficas, las desterraron.

Filosófica.—La historia filosófica no se contenta con la narración de los hechos, sino que buscando su íntimo enlace y estudiando sus consecuencias y las causas que los han producido, aspira á encontrar el principio único que preside al desenvolvimiento de la humanidad.

Esta puede dividirse en dos grandes ramas: la *católica* y la *racionalista*. La primera busca la unidad de la historia en los desig-

nios de la Providencia, sentido providencialista iniciado por San Agustín y Orosio y desarrollado en el *Discurso sobre la historia universal* de Bossuet. La segunda busca dicha unidad en el hombre mismo. Vico en el mismo pensamiento humano; Schelling en la lucha entre la libertad y la necesidad, etc.

Estas dos clases de historia filosófica se subdividen en otras muchas según la tendencia dominante.

El afán de buscar en los hechos la demostración de una teoría preconcebida, ha llevado á muchos historiadores á falsear la verdad y á hacer de sus obras no narraciones desinteresadas nacidas al amor de la verdad, sino argumentos, medios indirectos de discusión cuando no máquinas de guerra contra los enemigos. El conjunto de verdades que de los estudios históricos se deduzca ha de extraerse naturalmente de los hechos, no imaginarlos *a priori* y forzarlos á que digan lo que nosotros queremos que digan.

Tanto se abusó de la *filosofía de la historia* que no tardó en venir una reacción que sin despreciar lo mucho bueno que la filosofía había traído al campo de la historia, volvieron á la narración desinteresada, á la pintura artística de lo pasado sin propósitos trascendentales, esto es, sin buscar en la historia mas que la historia misma en toda su plenitud.

MODELOS.—En Grecia son los más notables Herodoto de Halicarnaso á quien se ha llamado *el Padre de la historia*, Tucídides autor de *Las guerras del Peloponeso* y Xenofonte de la ya citada *Retirada de los diez mil*; y de mérito inferior Plutarco, Polibio, Dión Casio, Diógenes Laercio, Clitarco, Timágenes, etc.

Los primeros escritos de carácter histórico aparecen en Grecia durante el siglo VI a. de J. C., un siglo antes que Herodoto. Es muy probable que en el IX, también a. de J. C., hubiese en los templos listas de sacerdotes y vencedores en los juegos, y notas de epidemias, guerras y hechos notables. En los Pritáneos de las ciudades (edificio donde se reunían los magistrados) se han encontrado listas de generales, jefes y leyes (en prosa y verso) que sin ser en rigor literatura histórica la prepararon. A los primeros que dieron forma literaria á estos datos dispersos se les llamó *logógrafos*, cuyas narraciones, según testimonio de Strabón que pudo conocerlas, eran casi epopeyas en prosa y se caracterizaban por su falta de crítica y su credulidad. Las primeras se atribuyen, según Plinio, á Cadmo de Mileto. Cítanse además como predecesores de Herodoto, á Dionisio, que abrazó la historia de toda la Grecia y á Acusilao que la extendió á todo el mundo conocido.

Los nueve libros de la historia de Herodoto, á cada uno de los cuales la admiración de sus contemporáneos puso el nombre de una musa, marcan el nacimiento de la historia clásica.

Siguióle de cerca Tucídides, cuya obra comprende los veintiún años primeros de la guerra del Peloponeso. Es célebre la descripción de la peste que mató á Pericles imitada por Virgilio y Lucrecio.

Xenofonte se distingue por la tersura de su estilo y por la viveza de los hechos de que él fue testigo presencial.

En latin sobresalen Tito Livio, Tácito, César, Salustio, Suetonio, Floro, Quinto Curcio, Eutropio y otros.

En España son dignas de mención las crónicas de Alfonso el Sabio y Pero López de Ayala, y las historias del P. Mariana, Solís, Melo, P. Sigüenza, Zurita, Moncada, Coloma, Mendoza, Argensola, Masdeu, Toreno, Lafuente, etc.

Las crónicas las componían los cronistas asalariados por el rey ó magnate, cargo que databa del siglo XIV. Merecen poca fe en términos generales por la falta de independencia del autor y ya Pérez de Guzmán se lamentaba de que se publicasen antes de la muerte del rey. Morales y Zurita empiezan á establecer la crítica, pero no puede afirmarse que hay historia en castellano hasta la del P. Mariana. Esta obra escrita, primero en latin y luego en castellano para educar al hijo de Felipe II se distingue por el vigor y nervio de su estilo que la han hecho una obra clásica de nuestra literatura. Solís compuso *La conquista de Méjico*; Melo la *Historia de la guerra de Cataluña* en tiempo de Felipe IV; Moncada *La expedición de catalanes y aragoneses á Oriente*; Mendoza la *Guerra de Granada*; Coloma la *Historia de la guerra de los Estados Bajos*, etc., etc.

En el extranjero: en Italia, Vico, Maquiavelo y César Cantú; en Francia, Thiers, Lamartine, Thierry y Mignet; en Alemania, Curtius, Mommsen y Herder, etc.

LECCIÓN LXI

Obras didácticas.

Después de las obras bello-útiles expuestas en estas últimas lecciones, se recordará (pág. 155) que hemos colocado las didácticas que tienen como fin principal *la enseñanza de un arte ó ciencia ó la comunicación de ideas*.

En ellas el elemento estético es de tan escasa importancia que puede afirmarse que no pasa de aquellas cualidades de forma que hemos señalado como esenciales á toda obra escrita ó hablada.

A esta clase pertenecen las *destinadas á la enseñanza* (didácticas propiamente dichas); el *género epistolar*, los *diálogos científicos* y los *escritos periodísticos*.

OBRAS DESTINADAS Á LA ENSEÑANZA.—En ellas el propósito didáctico es tan marcado que á él hay que supeditarlo todo.

Según su extensión toman el nombre de *elementales*, *magistrales* y *monografías*.

Obras elementales son las que exponen las nociones ó rudimentos de un arte ó de una ciencia.

Sus cualidades han de ser: método riguroso y doctrina completa, y en su forma: claridad y precisión. Sirva de ejemplo la *Poética* de Manuel Milá.

Obras magistrales son aquellas que exponen una ciencia ó un arte en toda su extensión.

En ellas el autor por suponer conocidos los elementos de la ciencia que trata puede ya prescindir de ciertas definiciones y pormenores y seguir en su obra un método más libre y desembarazado. El mismo estilo, que en general es también sencillo,

puede levantar el tono en ciertos momentos. Citanse las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, y en nuestra lengua la *Historia general de España* de Lafuente.

Monografías.—Llámanse así los estudios profundos y completos de un solo punto de una ciencia. Tal es el *Horacio en España* de Menéndez y Pelayo.

Las obras doctrinales toman nombres distintos, según la materia que exponen, y así se llaman *históricas*, *filosóficas*, *literarias*, *políticas*, *morales* ó *místicas*, *matemáticas*, etc.

La forma más generalmente adoptada para las obras doctrinales es la expositiva. A veces la sustituye con ventaja la dialogada por la que se fingé una conversación entre el maestro que pregunta y el discípulo que contesta. En las obras destinadas á la enseñanza primaria suele dar esta forma excelentes resultados.

GÉNERO EPISTOLAR.—En él se comprenden las *epístolas*, *misiones* ó *cartas* que pueden definirse: *comunicación de hechos ó ideas por escrito á una persona ausente*.

Las cartas toman nombres variadísimos, según el propósito con que se han escrito y el asunto de que tratan, y son las más comunes las *familiares* ó *privadas*, *de pésame*, *de enhorabuena*, *de recomendación*, *políticas*, *filosóficas*, etc.

Sus condiciones.—Literariamente hablando, como quiera que las cartas no son más que conversaciones escritas han de mantenerse dentro del estilo propio de las conversaciones, esto es, del estilo familiar. Como escritas, no para el público, sino para un solo individuo, á lo menos en la apariencia, han de mostrar el ingenuo abandono y la franca confianza del trato amistoso que en manera alguna se ha de considerar como enemigo de la corrección literaria. Pero como las cartas pueden tratar toda clase de asuntos aun los más elevados, claro está que á éstos no les estará bien la sencillez del lenguaje, sino que de un modo muy legítimo podrán también levantar el estilo al nivel del asunto.

MODELOS.—En latín son famosas las de Cicerón y Plinio. En España pueden servir de modelo las del Beato Juan de Avila, Santa Teresa de Jesús, el *Centón Epistolario* de Fernán Gómez de

Cibdadreal, de dudosa autenticidad, las de Antonio Pérez, Isla, Cadalso, etc.

Fuera de España merecen citarse las *Cartas persas* de Montesquieu; las *Provinciales* de Pascal, las de Mad. de Sevigné, etc.

DIÁLOGOS CIENTÍFICOS.—En ellos se expone una conversación, real ó fingida, entre varias personas y en la que se trata de algún punto de una ciencia.

De todos los géneros puramente didácticos este es el que más se acerca á la obra de arte, y lo será, en efecto, cuando el autor no se contente con hacer de sus personajes encarnación de opiniones y teorías parlantes, sino que aspire á la belleza del drama caracterizando, moviendo y haciendo hablar á los interlocutores como hombres reales. Y si bien la exposición científica pierde en método, gana en cambio en amenidad y eficacia.

MODELOS.—Nadie ha igualado al griego Platón en este género. La mayor parte de sus *Diálogos Socráticos* y por encima de todos el inmortal *Banquete*, aparte de su valor como exposición de doctrinas filosóficas, por la pintura de los caracteres, por la riqueza del cuadro y por su espíritu, son obras de altísima poesía. Distinguióse, también en Grecia, Xenofonte.

En latín merecen citarse: Cicerón, autor del *De oratore*, *De senectute*, *De natura deorum*, etc.

En España: El *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva; *Los nombres de Cristo* de Fr. Luis de León; el *Diálogo de la lengua* de Juan Valdés; las *Tablas poéticas* de Cascales; la *Filosofía antigua poética* de Alonso López el Pinciano; los *Diálogos literarios* de Coll y Vehí, etc.

ESCRITOS PERIODÍSTICOS, son los que se publican en los periódicos; y se llaman *periódicos* las publicaciones de corta extensión que aparecen á intervalos iguales con objeto de dar á conocer ciertos hechos ó ideas de actualidad. Si ven la luz todos los días toman el nombre de *diarios* y si cada semana *semanarios*.

La nota característica del periódico es, pues, la actualidad y á ella lo sacrifica todo. De ahí que el periodismo es una improvisación continua para la cual el periodista ha de prepararse de an-

temano, adquiriendo un gran caudal de conocimientos y adiestrándose en la composición. La rapidez con que el público pide las noticias y los comentarios no consiente la reflexión detenida, así que hemos de considerar como cualidades esenciales del buen periodista la prontitud y seguridad de juicio acerca de los hombres y las cosas y el dón de improvisar.

Respecto á las cualidades literarias de esta clase de escritos, aunque destinados á vida efímera, no pueden prescindir de ser *claros y correctos* y de estar animados á veces de cierto movimiento oratorio que les presta el encanto de la palabra sorprendida.

El desenvolvimiento cada día mayor del periodismo ha hecho de él una verdadera potencia en la sociedad y en la política, arma poderosa para el bien como para el mal. De ahí que deban exigirse al periodista las más altas cualidades morales para que ejerza un influjo benéfico sobre la opinión pública, tales como el amor á la verdad y al bien y voluntad inquebrantable para defenderles contra todas las acechanzas del interés personal.

El periodismo es de fecha reciente. En España data de 1737 con la publicación del *Diario de los literatos*.

Entre los periodistas más notables pueden citarse Quintana, *Figaro*, pseudónimo de Mariano José de Larra, Modesto Lafuente, Jaime Balmes, Calvo Asensio, Rivero y muchos de los que hoy ocupan los más importantes puestos del Estado.

FIN

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Prefacio	VII
<i>Preliminares.</i>	I

NOCIONES DE ESTÉTICA

La Belleza	6
Divisiones de lo bello	10
Lo sublime	16
El artista	22
El arte	29
Las bellas artes	35
Crítica	41

LITERATURA

PARTE GENERAL	48
<i>Del fondo de la obra.</i>	
Verdad de los pensamientos	48
Originalidad, claridad, oportunidad, etc. de los pensamientos	54
<i>De la forma de la obra.</i>	
Del lenguaje y sus elementos	59
Divisiones de las palabras	64
Oración, cláusula y período	68
<i>Cualidades de la palabra.</i>	
Pureza	73
Vicios contrarios á la pureza	77

Propiedad.—Nobleza.	85
Armonía.	91
Oportunidad y naturalidad.	99
Claridad.	105
Precisión, novedad, unidad y variedad.	110

De la expresión de la obra.

Construcción y lenguaje figurado.	116
Figuras retóricas.	119
Tropos de dicción.	131
Tropos de sentencia.	136
Del estilo y sus divisiones.	140
a) Sencillo y sus gradaciones.	143
b) Medio y sus gradaciones.	148
c) Elevado y sus gradaciones.	151
Cualidades del estilo.	153

PARTE ESPECIAL.	155
-------------------------	-----

Poética.—Generalidades. 156

Lenguaje poético.	159
Métrica latina.	163
Métrica castellana.	168
Número de sílabas de los versos castellanos.	173
Del acento rítmico y de la cesura.	178
De la rima.	184
Combinaciones métricas.	191
Id. id. (continuación).	199
Id. id. (conclusión).	203

PARTE ESPECIAL.	208
-------------------------	-----

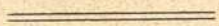
Poesía lírica.—Generalidades. 210

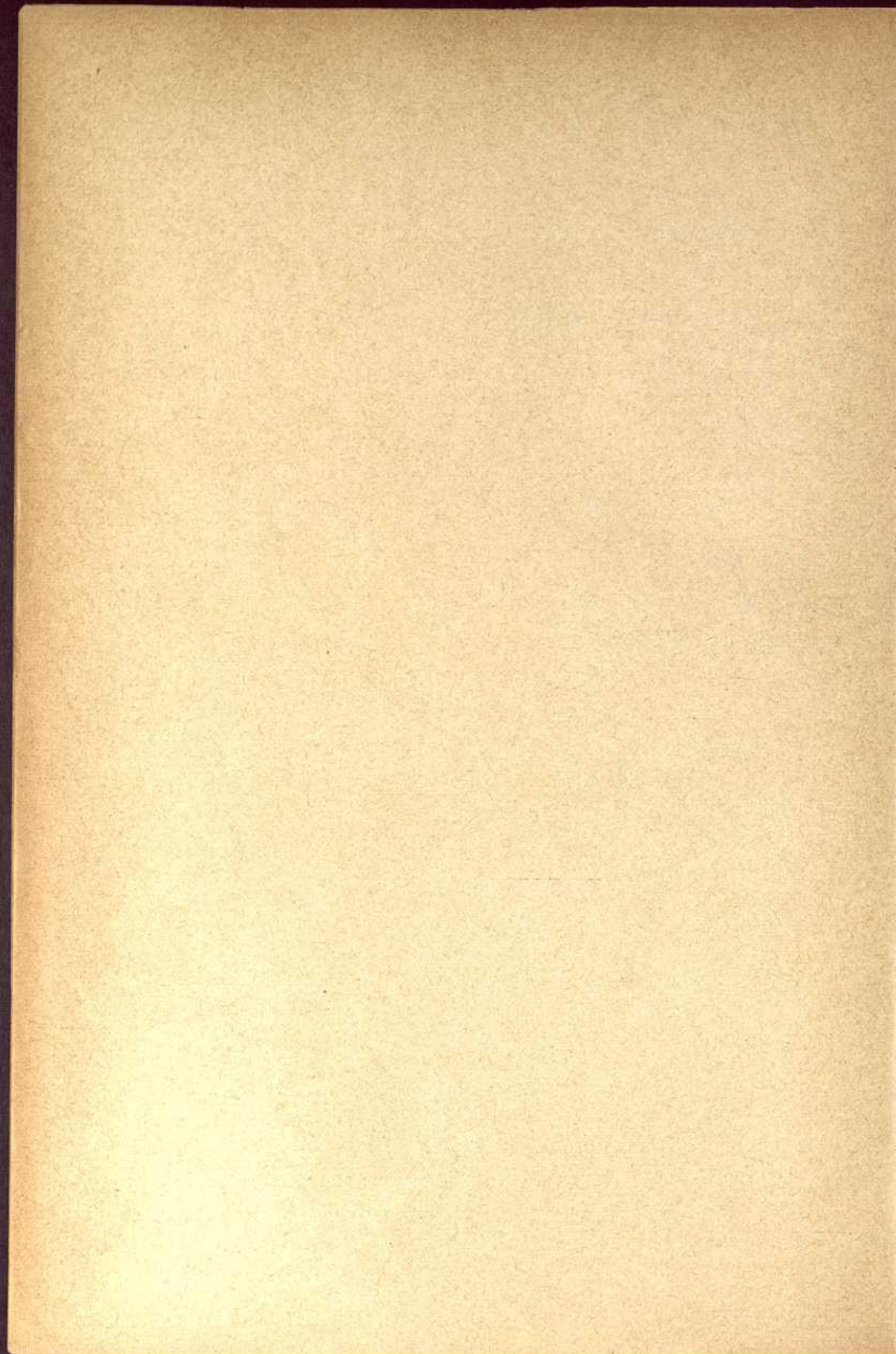
Oda y sus especies.	214
Elegía y sus especies.	224
Sátira y sus especies.	231
Géneros menores.	237

Poesía épica. 245

Fábula.	246
Didáctica é histórica.	251
Epopeya.	258
Principales poemas épicos.	265
Géneros menores.	273

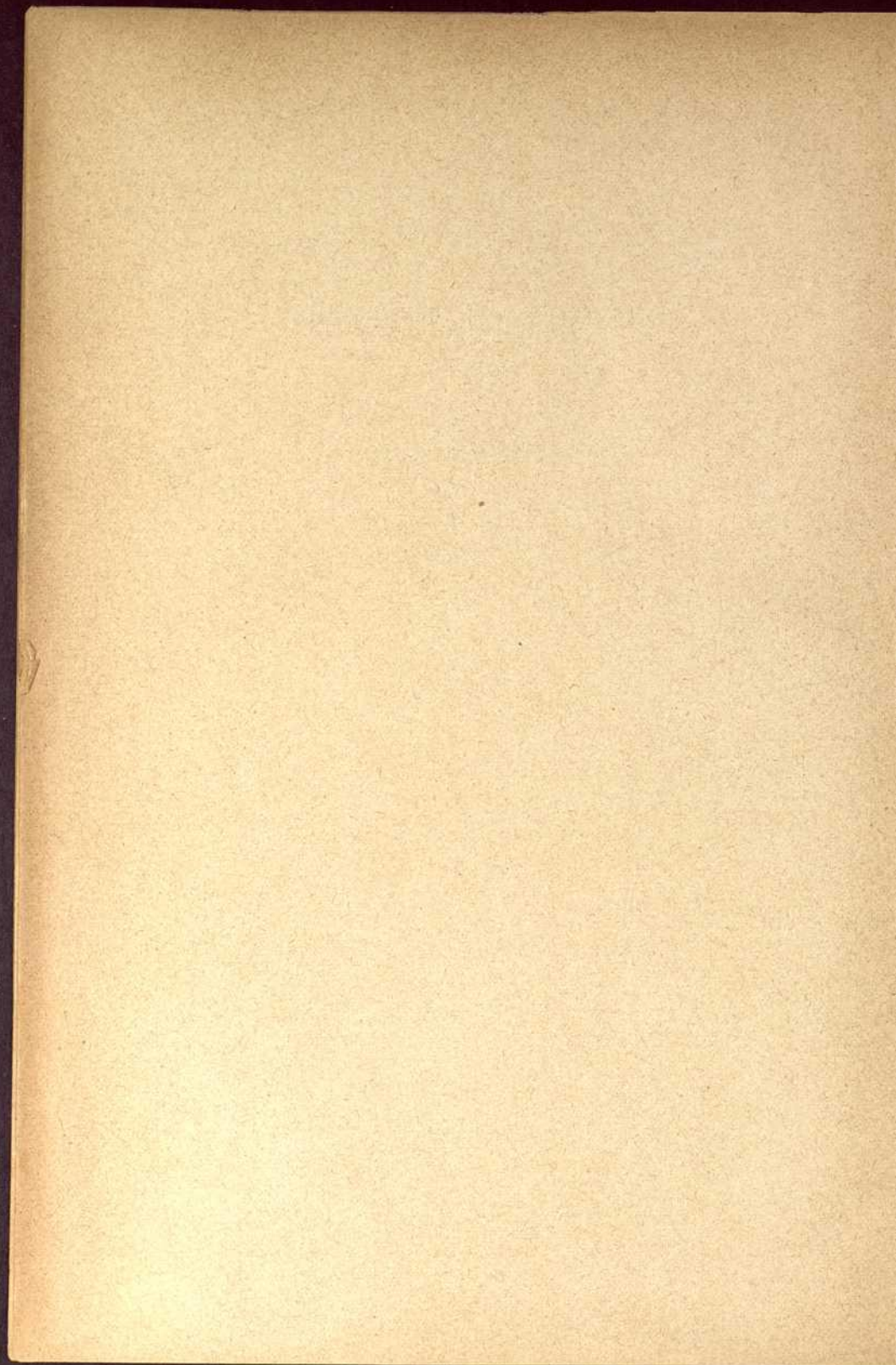
	<u>Páginas</u>
Los romances.	278
De las narraciones en prosa.	285
Poesía dramática.	294
Tragedia.	299
Comedia.	306
Drama y otros géneros dramáticos.	311
Teatro español.	315
Géneros compuestos.	320
Poesía pastoral.	321
Epigrama.	323
Dolora.	326
Composiciones bello-útiles	327
<i>Oratoria</i>	327
Partes del discurso.	334
Géneros oratorios.	338
<i>Historia</i>	343
Composiciones didácticas.	349

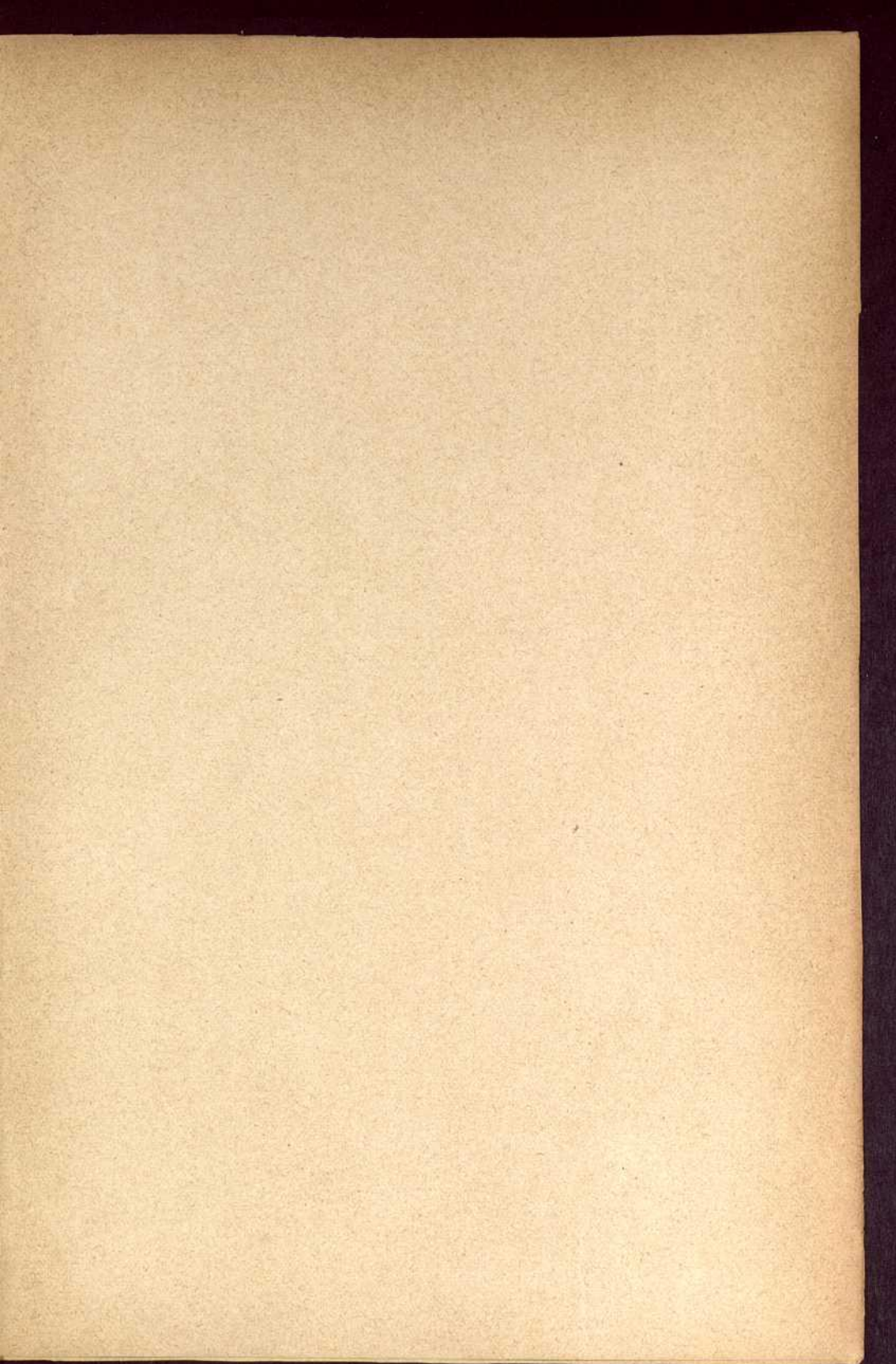


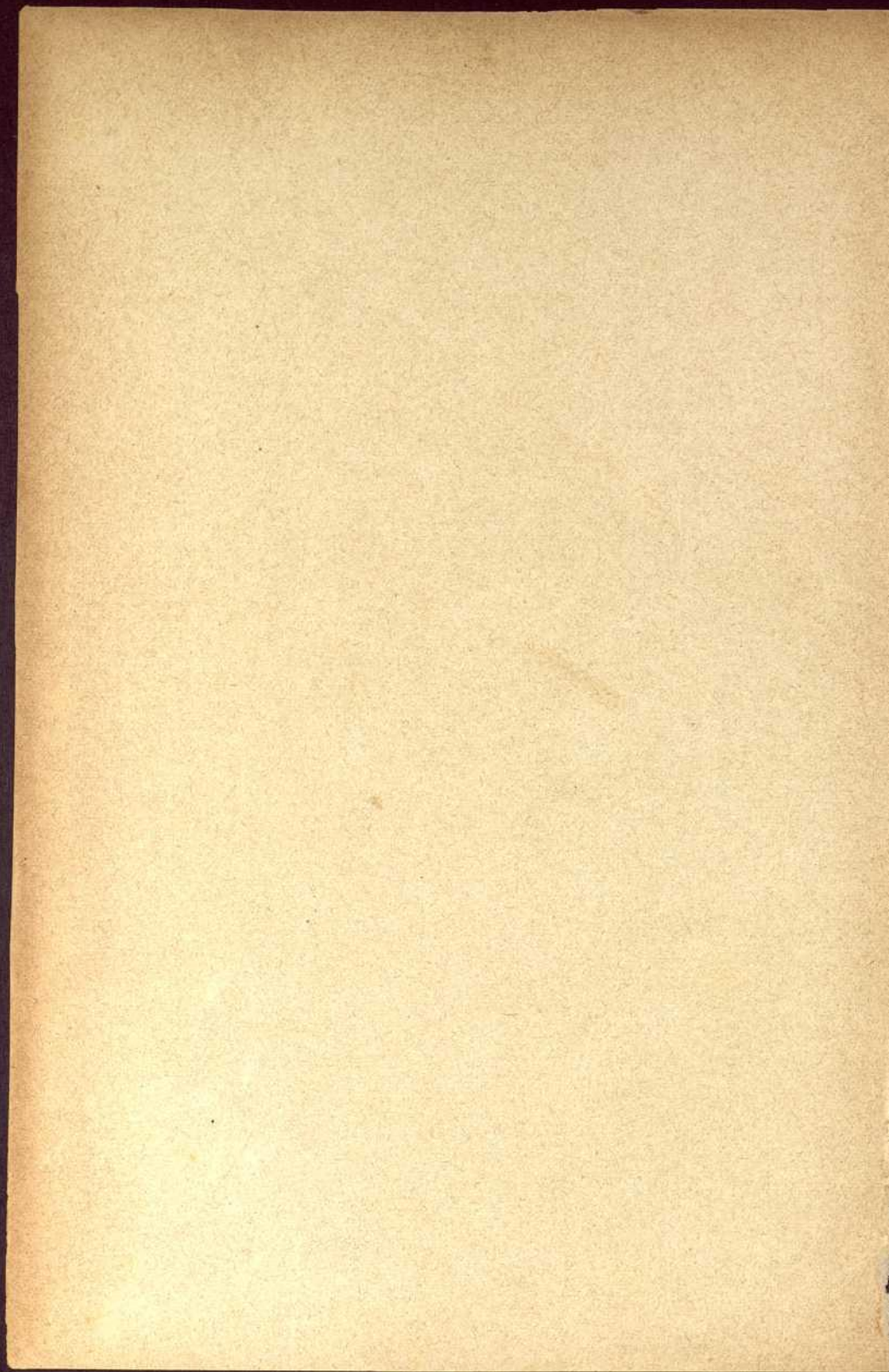


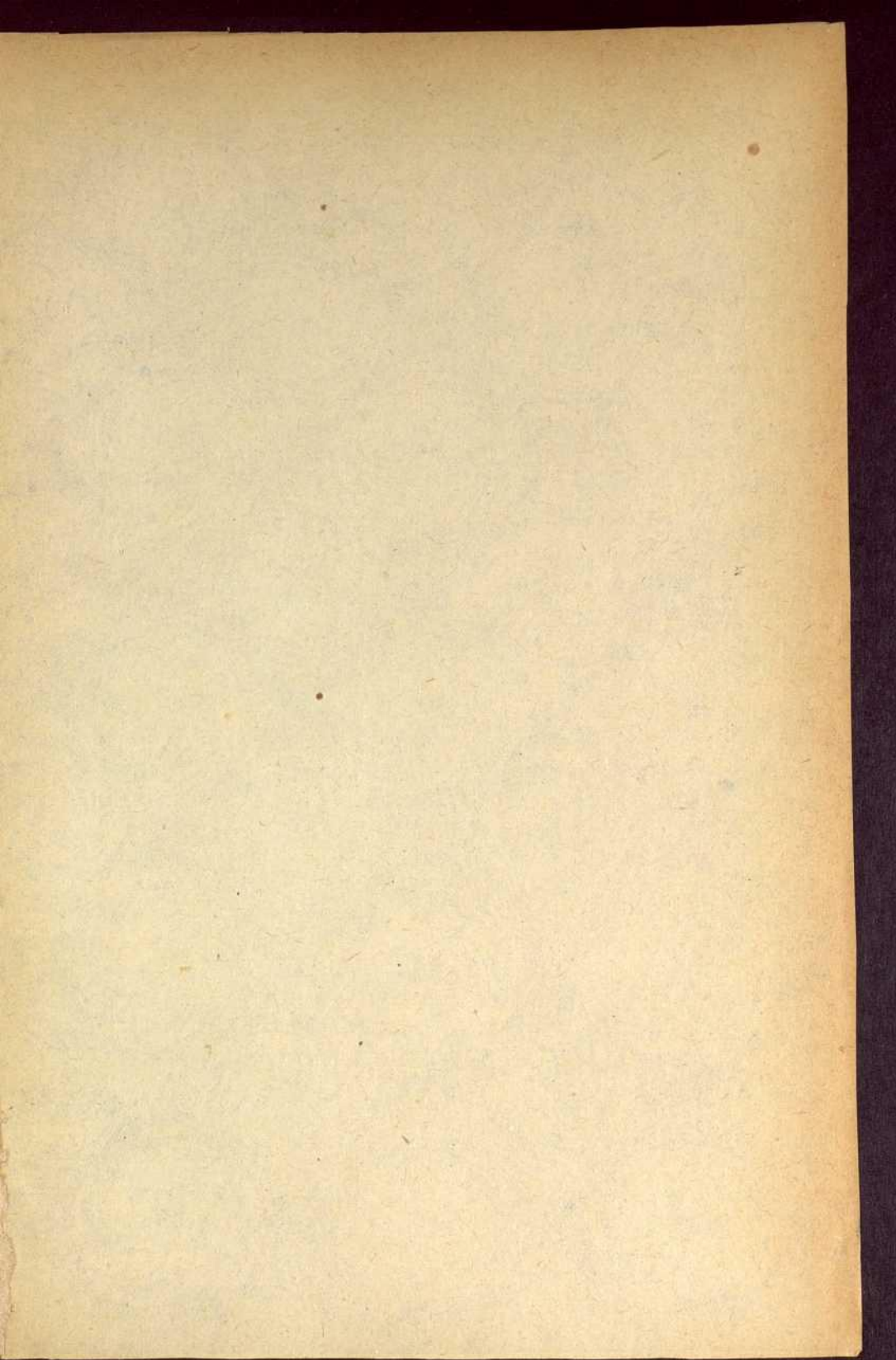
ERRATAS MAS NOTABLES

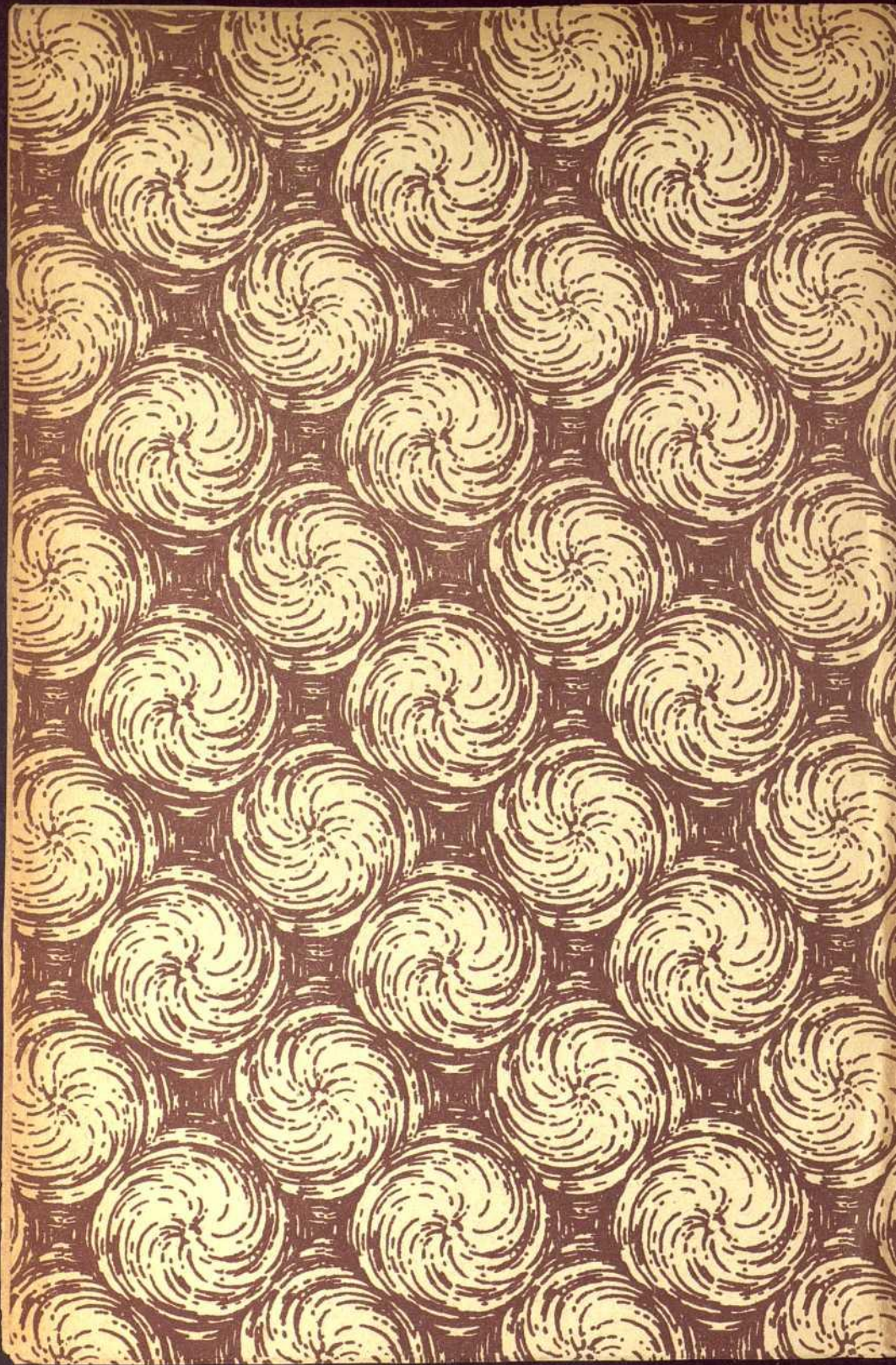
<u>Página.</u>	<u>Línea.</u>	<u>Dice.</u>	<u>Léase.</u>
16	16	ellos	ella
100	25	<i>eu</i>	<i>et</i>
292	17	resulta	resultan

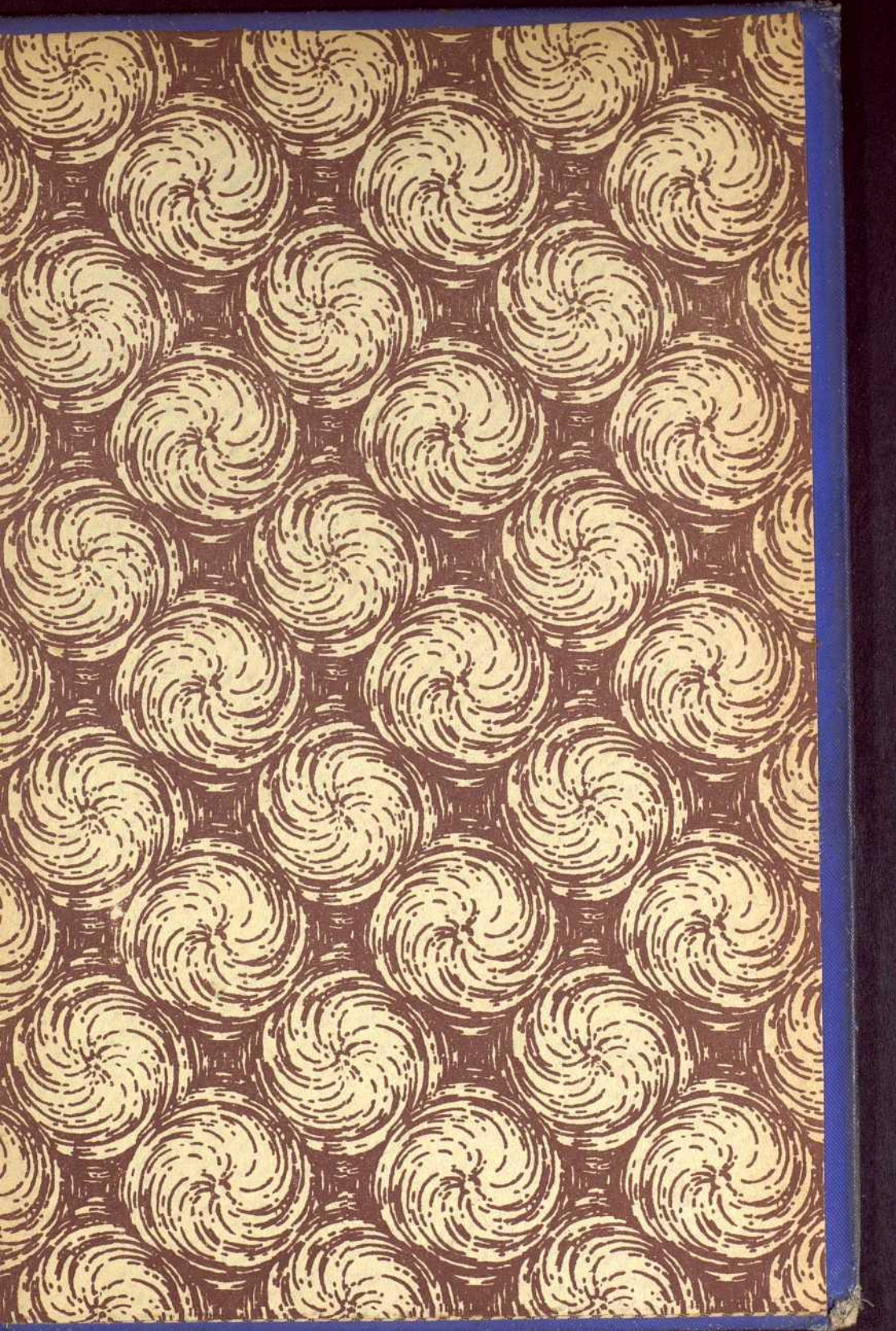














Universitat de València
Biblioteca Històrica

D-27

356